

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Γαϛ Ενιαιίου Λυκείου
Θεωρητική κατεύθυνση
Θετική κατεύθυνση (επιλογής)

Βιβλίο του Καθηγητή

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΑΘΗΝΑ 1999

Το βιβλίο του καθηγητή συντάχτηκε
από την ομάδα συγγραφής του βιβλίου
Νεοελληνική Λογοτεχνία της Γαε Ενιαίου Λυκείου
με επικεφαλής
τον Κώστα Μπαλάσκα,
Σύμβουλο του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου.

Στην ομάδα συμμετείχαν οι φιλόλογοι:

Κώστας Η. Ακρίβος
Δ. Πτολ. Αρμάος
Τασούλα Καραγεωργίου
Ζωή Κ. Μπέλλα
Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη

Επιμέλεια έκδοσης

Τασούλα Καραγεωργίου
Δήμητρα Γ. Μπεχλικούδη

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το «Βιβλίο του Καθηγητή» για το μάθημα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Γαε τάξης του Ενιαίου Λυκείου περιλαμβάνει –ταξινομημένα κατά ενότητες που παρακολουθούν τις αντίστοιχες του Βιβλίου του Μαθητή– πλούσια βιβλιογραφία, εκτενή κριτικογραφικά αποσπάσματα, ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις των ανθολογημένων στο Βιβλίο του Μαθητή κειμένων, ειδικούς διδακτικούς στόχους, τις αναγκαίες επισημάνσεις για την υποβοήθηση του διδακτικού έργου, σχέδια διδασκαλίας, προτάσεις για τη διδακτική προσέγγιση του μαθήματος, και σε αρκετές περιπτώσεις, παράλληλα κείμενα.

Είναι ένα βιβλίο προορισμένο να αποτελέσει εργαλείο στα χέρια του Φιλολόγου που διδάσκει «Νεοελληνική Λογοτεχνία» στην Γαε τάξη του Ενιαίου Λυκείου. Από το βιβλίο αυτό καλείται ο διδάσκων να αντλήσει το υλικό που εκείνος αξιολογεί ως χρήσιμο και να το αξιοποιήσει στη συνέχεια στη διδακτική πράξη με τρόπο που να υπηρετούνται οι ευρύτεροι στόχοι διδασκαλίας του μαθήματος.

*Δεν θα ήταν ίσως άσκοπο να επισημανθεί και πάλι πως στο μάθημα της Λογοτεχνίας, το μορφωτικό αγαθό είναι πάντοτε το **λογοτεχνικό κείμενο** και ως εκ τούτου ο προορισμός του παρόντος βιβλίου είναι αυστηρά επικοινωνικός. Εξάλλου η Ιστορία της Λογοτεχνίας και η Θεωρία της Λογοτεχνίας δεν διδάσκονται ούτε εξετάζονται αυτόνομα. Στοιχεία μόνο της ιστορίας ή της θεωρίας μπορούν ενίοτε να αξιοποιηθούν διδακτικά, πάντοτε όμως στον βαθμό που έχουν μία άμεση ή έμμεση σχέση με το κείμενο και επομένως βοηθούν στην ουσιαστικότερη και γονιμότερη επικοινωνία μαζί του.*

Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι ιδιαίτερα πλούσιες και οι προσφερόμενες ερμηνευτικές προσεγγίσεις των κειμένων ιδιαίτερα πολλές, συχνά ποικίλες και ενίοτε διιστάμενες. Το βιβλίο αυτό τις προσφέρει, όχι για να δημιουργήσει την υποχρέωση να χρησιμοποιηθούν οπωσδήποτε ως διδακτική ύλη, αλλά μεταξύ άλλων και για να συμβάλει, κατά το δυνατό, στην ενημέρωση του επιφορτισμένου με πολλά διδακτικά βάρη φιλόλογου απαλλάσσοντάς τον από τον φόρτο κάποιων συχνά άγονων βιβλιογραφικών αναζητήσεων.

Σε κάθε περίπτωση, το βιβλίο αυτό εκπληρώνει τον στόχο του, όταν το υλικό του δεν εκτοπίζει από το κέντρο του διδακτικού ενδιαφέροντος το

κείμενο, αλλά παρέχει ιδέες και ερεθίσματα που, αξιοποιημένα κατάλληλα, γονιμοποιούν τη σχέση των μαθητών με τη Λογοτεχνία κινητοποιώντας την κρίση, την ευαισθησία και την αναγνωστική δεκτικότητα τους.

ΔΙΕΝΥΣΙΩΣ ΣΦΕΛΩΜΩΣ Ο ΚΡΗΤΙΚΩΣ

Ειδικοί Στόχοι

Με τη διδασκαλία της ενότητας αυτής επιδιώκεται οι μαθητές:

- Να κατατοπιστούν γύρω στη φυσιογνωμία της Επτανησιακής Σχολής ως γραμματολογικού φαινομένου με ιδιαίτερη σπουδαιότητα για τη συγκρότηση του νεοελληνικού πολιτισμού.
- Να αποκτήσουν μια πληρέστερη γνωριμία με τον Σολωμό, έτσι όπως προκύπτει από τα έργα της ωριμότητάς του, ανακαλώντας και την προηγούμενη εμπειρία τους από την επαφή με το έργο του.
- Να ασκηθούν στη συνάντηση με ένα κείμενο ξεχωριστής ποιότητας αλλά και υψηλών απαιτήσεων για τους αναγνώστες του, αναπτύσσοντας όσο το δυνατόν περισσότερο όλες εκείνες τις δεξιότητες λεπτών και πολλαπλών παρατηρήσεων που οφείλουν να επιστρατεύσουν απέναντί του όποιο ενδιαφέρονται να το γνωρίσουν· να προβληματιστούν γύρω στο ίδιο το φαινόμενο της έλξης που εξάσκησε και εξασκεί αδιάκοπα στους ανθρώπους των γραμμάτων μας.
- Να κάνουν “ένα βήμα εμπρός” στο βαθύτερο, αργότερο και στοχαστικότερο διάβασμα που τέτοια κείμενα επιβάλλουν.

1. Βιογραφικά και Εργογραφικά του Δ. Σολωμού

Χρονολόγιο

Την οικογένεια των Σολωμών τη βρίσκουμε στη Ζάκυνθο από το 1670. Έλκει δε την καταγωγή της από την Κρήτη, από την οποία αποχώρησε -για να εγκατασταθεί στα Επτάνησα- μετά την κατάκτησή της από τους Τούρκους στα 1669. Με διάταγμα του “Γενικού Προβλεπτού Θαλάσσης” (29 Δεκεμβρίου 1670) αναγνωρίζεται στην οικογένεια Σολωμού το δικαίωμα να διατηρήσει τα προνόμια που είχε και στην Κρήτη, ενώ με διάταγμα του δούκα Μονσενίγο (7 Ιανουαρίου 1699) της αναγνωρίζεται ο τίτλος του κόντε. Ως τόπος καταγωγής της μητέρας του πιθανολογείται η Μάνη.

1798: [Τα Επτάνησα, που την προηγούμενη χρονιά είχαν καταληφθεί από γαλλικό στρατό μετά την προσαρτηση της Βενετίας στην Αυστρία, περιέρχονται στη δικαιοδοσία των Ρώσων και των Τούρκων]. Στο διάστημα 15 Μαρτίου με 15 Απριλίου γεννιέται στη Ζάκυνθο ο Διονύσιος Σολωμός

και στις 8 Ιουνίου βαπτίζεται. Πατέρας του ο Νικόλαος Σολωμός [1737-1807] και μητέρα του η Αγγελική Νίκη († 1859), η οποία ήταν υπηρέτρια στο σπίτι του κόντε. Ο Νικόλαος Σολωμός, ήδη από το 1765, είχε νυμφευθεί τη Μαρινέττα Κάκη με την οποία είχε αποκτήσει και δυο παιδιά: τον Ρομπέρτο και την Έλενα. Με την όμορφη υπηρέτριά του συζούσε ο γερασμένος άρχοντας από το 1796.

1801: Γεννιέται ο αδελφός του ποιητή Δημήτριος Σολωμός († 1883).

1802: Πεθαίνει η Μαρινέττα Κάκη. [Με διαθήκη του ο Νικόλαος Σολωμός ζητεί να θεωρούνται οι Διονύσιος και Δημήτριος νόμιμα τέκνα του].

1807: Λίγο πριν πεθάνει ο κόντες Σολωμός (27 Φεβρουαρίου), φροντίζει να νομιμοποιήσει τον δεσμό του με την Αγγελική Νίκη. Στις 15 Αυγούστου η μητέρα του ποιητή παντρεύεται τον Μανόλη Λεονταράκη. Εντωμεταξύ ο μικρός Διονύσιος μαθαίνει τα πρώτα του γράμματα στο νησί του. Ως πρώτοι διδάσκαλοι του πιθανολογούνται ο ιερέυς Νικόλαος Κασιμάτης, ο λόγιος ιεροδιάκονος Αντώνιος Μαρτελάος και, στα σίγουρα, ο Ιταλός αβάς Santo Rossi, ο οποίος ήταν πρόσφυγας στη Ζάκυνθο από την Κρεμόνα. Ο Σολωμός από τα πρώτα του βήματα διαφαινόταν ότι διέθετε οξυμένο καλλιτεχνικό και ηθικό αισθητήριο. [Το 1807 τα Ιόνια Νησιά παραδίδονται, με τη Συνθήκη του Τίλσιτ, στη Γαλλία· ακολουθεί η δεύτερη Γαλλική Κατοχή].

1808: Μετά από παρέμβαση του κηδεμόνα του ποιητή κόντε Μεσσαλά, αναχωρεί για την Ιταλία συνοδευόμενος από τον Rossi, προκειμένου να λάβει συστηματική μόρφωση. Ο Rossi τον οδηγεί στη Βενετία και τον εισάγει στο Λύκειο της Αγίας Αικατερίνης, σχολείο με πολύ αυστηρές αρχές. Ο ποιητής δεν μπόρεσε να εγγλιματισθεί στο περιβάλλον αυτού του σχολείου, πράγμα που ανάγκασε τον Rossi να τον πάρει μαζί του στην Κρεμόνα και να τον εγγράψει στο Αυτοκρατορικό Βασιλικό Λύκειο της πόλης. [...] Οι πρώτοι λατινικοί και ιταλικοί σίχοι του προξενούν ιδιαίτερη εντύπωση στον <δάσκαλό του> Pini, ο οποίος διαβλέπει ότι ο μικρός Έλληνας “θα κάνει να ξεχαστεί, ακόμη και αυτός ο μεγάλος Monti [1754-1828]”.

1809: [Κατάληψη της Ζακύνθου από τους Άγγλους (1814 και της Κέρκυρας)].

1815: [Έτος ίδρυσης του Ενωμένου Κράτους των Ιονίων Νήσων υπό την προστασία της Μεγάλης Βρετανίας, αλλά και της Ιεράς Συμμαχίας]. Τελιώνοντας τις μέσες σπουδές του παίρνει το βραβείο της ευγλωττίας. Έχει ήδη λάβει τις βάσεις μιας στέρεης κλασικής παιδείας, τόσο αρχαιοελληνικής, όσο και λατινικής. Το απολυτήριο του το παίρνει στις 30 Σεπτεμβρίου. Στις 10 Νοεμβρίου εγγράφεται στο Πανεπιστήμιο της Παβίας για τον πρώτο χρόνο των νομικών σπουδών. Εκεί πρόκειται να έχει ονομαστούς διδα-

σγάλους [...]. Την εποχή αυτή φαίνεται ότι γράφει “Ode per prima messa” (“Ωδή για Πρώτη Λειτουργία”), την *Distruzione di Gerusalemme* (Καταστροφή της Ιερουσαλήμ), το ποίημα “In lode di un fabbricatore d’organi” (“Σ’ έναν Τεχνίτη Αρμονίων”), καθώς και άλλα θρησκευτικά ποιήματα [...]. Τα φοιτητικά του χρόνια θα τα περάσει μεταξύ Παβίας, Κρεμόνας και Μιλάνου. Εκεί θα έχει τη δυνατότητα να γνωρίσει και να συναναστραφεί με πολλούς Ιταλούς λογίους [...], σε μια περίοδο σημαντικότητας ανανέωσης των ιταλικών γραμμάτων και απαρχής αρκετών φιλελεύθερων επαναστατικών κινήσεων της γειτονικής χώρας. Παράλληλα, αυτή την εποχή, μας είναι γνωστή η αγάπη για τη μητέρα του και τον αδελφό του, πράγμα που φαίνεται και από τη σχετική αλληλογραφία [...].

1817: Στις 15 Ιουνίου αποκτά παμψηφεί το πτυχίο δοκίμου, στις 12 Νοεμβρίου εγγράφεται για τον τρίτο χρόνο, ενώ στο τέλος του χρόνου παίρνει το αποφοιτήριό του.

1818: Τον Αύγουστο επιστρέφει στη Ζάκυνθο μέσω Βενετίας. Εκεί ήδη έχει δημιουργηθεί μια γενικότερη κίνηση που τρέπει αρκετούς νέους προς τα γράμματα. Ο ποιητής εντάσσεται σε μια συντροφιά νέων (την αποτελούν κυρίως οι Αντ. Μάτεσις, Παύλος Μερκάτης, Γεώργιος Τερτσέτης, Ανδρ. Κομιώτης, Διον. Ταγιαπέρας, Νικ. Λούντζης, Μαν. Λεονταράκης, Gaetano Grassetti κ.ά.) και αρχίζει να γράφει τα “πρώτα απλοελληνικά γυμνάσματα”, από τα οποία ξεχωρίζουν δυο μεταφράσεις από τον Μεταστάσιο [1698-1782] (η “Ανοιξη” και το “Καλοκαίρι”) και η “Ωδή εις τη Σελήνη”.

1820: Τον Δεκέμβριο εκφωνεί επικήδειο στον νεκρό του φίλου του Σπύρου Γρυπάρη [...].

1821: Στις 23 Φεβρουαρίου συνυπογράφει μαζί με άλλους φιλελεύθερους Ζακυνθίους αίτηση για μεταρρύθμιση του αντιδραστικού συντάγματος του 1817. Δεν γνωρίζουμε με ακρίβεια αν, με την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης, έγινε μέλος της Φιλικής Εταιρείας. Γράφει την “Τρελή Μάνα” και πιθανότατα τα “Δυο Αδέλφια”, δυο από τα ωραιότερα τραγούδια του. Παράλληλα, γράφει το ποίημα “A San Dionisio”, με αφορμή τους σεισμούς που έπληξαν τη Ζάκυνθο τον Δεκέμβριο του 1820 και τον Ιανουάριο του 1821.

1822: Ο θείος του Λουδοβίκος Στράνης δημοσιεύει στην Κέρκυρα [...] τα ιταλικά αυτοσχεδιάσματα του ποιητή (*Rime improvvisate*). Την ίδια εποχή γράφονται τα ποιητικά γυμνάσματα “Ο Θάνατος της Ορφανής”, “Ο Θάνατος του Βοσκού”, η “Ευρυκόμη”, η “Ξανθούλα”, η “Ψυχούλα”, τα “Λίγα Γιούλια” (= “Προς τον Κύριον Λουδοβίκον Στράνην”), η “Σκιά του Ομήρου”, το “Κάκιωμα” και ίσως η “Ωδή στην Αφροδίτη” (το τελευταίο σε ιτα-

λική γλώσσα). Στα τέλη του χρόνου πηγαίνει στη Ζάκυνθο, προσκαλεσμένος του λόρδου Γκίλφορντ, ο Σπ. Τρικούπης, ο οποίος και έρχεται σε επαφή με τον νεαρό ποιητή. Σε μια από τις συναντήσεις τους ο ποιητής του διαβάζει την “Ωδή για Πρώτη Λειτουργία”, πράγμα που γίνεται αφορμή να τον παροτρύνει ο Τρικούπης στη συγγραφή ποιημάτων σε νεοελληνικό λόγο. Για μερικές μέρες ο Τρικούπης, με τη βοήθεια ενός αντιτύπου του Αθ. Χριστόπουλου, παραδίδει μαθήματα νεοελληνικής γλώσσας στον Διονύσιο Σολωμό. [...]

1823: Τον Μάιο [οπότε στην Κέρκυρα ιδρύεται η Ιόνιος Ακαδημία] γράφει τον Ύμνο εις την Ελευθερίαν [...], το πρώτο γνήσιο ποιητικό του δημιούργημα [...] (<έκδ.> Μεσολόγγι 1825). Μεταφράστηκε σε πάρα πολλές γλώσσες του κόσμου (είναι, μάλιστα, το πιο πολυμεταφρασμένο ελληνικό ποίημα). Καθώς φαίνεται, με τον θάνατο του οπλαρχηγού Μάρκου Μπότσαρη (9 Αυγούστου 1823, γράφει και το απόσπασμα “Εις Μάρκο Μπότσαρη” [...]. Στα τέλη της χρονιάς αρχίζει να γράφει τον *Διάλογο*, ενώ έχει ήδη προσχεδιάσει τον *Λάμπρο* [...].

1824: [...] Τον Ιούλιο ή τον Αύγουστο <αρχίζει να> συνθέτει το “Λυρικό Ποίημα” *Εις το Θάνατον του Λόρδ Μπάιρον*. [...] Ο Σολωμός προετοίμασε την έκδοσή του αλλά, για λόγους άγνωστους σε μας, δεν την πραγματοποίησε ποτέ. [...] Την ίδια χρονιά ακόμη, γράφει μερικές σάτιρες για έναν γραφικό ζακυνθινό τύπο, τον γιατρό Ροΐδη [...]. Από αυτές ξεχωρίζουν η “Πρωτοχρονιά”, το “Ιατροσυμβούλιο” και οι “Κρεμάλες”. Επίσης, την ίδια χρονιά γράφει το αξιοπρόσεκτο επίγραμμα “Η Καταστροφή των Ψαρών”.

1825: Τον Ιανουάριο γράφει το ποίημα “Στο Θάνατο της Μικρής Ανεψιάς”, με αφορμή τον θάνατο της κόρης του αδελφού του Δημητρίου [...]. Παράλληλα, στους πρώτους μήνες φαίνεται ότι τελειώνει τη συγγραφή του *Διαλόγου*, έργου σε πεζό λόγο, με το οποίο υπεραμύνεται της ομιλουμένης ελληνικής γλώσσας [...]. Δυστυχώς, το σημαντικότερο αυτό έργο του Σολωμού δεν μας σώθηκε ακέραιο. [...]

1826: Συνθέτει τη “Φαρμακωμένη”, με αφορμή την αυτοκτονία μιας πνευματικής του φίλης. Το ποίημα, από τα αξιολογότερα του Σολωμού, κυκλοφόρησε χειρόγραφο, δημοσιεύτηκε πολλές φορές [...], ενώ αργότερα μελοποιήθηκε από τον Ν. Μάντζαρο. Συνεχίζει να γράφει τον *Λάμπρο* [...]. Κατά τα μέσα του 1826 [...] αρχίζει να συγγράφει τη *Γυναίκα της Ζάκυνθος* [...]. Αφορμή για το σπουδαίο αυτό έργο θα σταθεί η πτώση του Μεσολογγίου [...] Παράλληλα, θα αρχίσει να επεξεργάζεται και το *Αε Σχεδιάσμα των Ελευθέρων Πολιορκημένων*. Την ίδια χρονιά -κατά πάσα πιθανότητα- πρέπει να γράφτηκε και το σατιρικό “Ονειρο” [...].

1827: Γράφει τη “Νεκρική Ωδή”, πιθανότατα για τον θάνατο του Σπυρίδωνα, γιου του ετεροθαλούς αδελφού του Ροβέρτου. Με αφορμή τον θάνατο του ιταλόγλωσσου -αλλά ζακυνθινής καταγωγής- Ούγου Φοσκόλου (17 Σεπτεμβρίου 1827), μιλά στην επιμνημόσυνη δέηση που γίνεται για τον συμπατριώτη του στη Ζάκυνθο· [...] *Elogio di Ugo Foscolo* (Εγκώμιο στον Ούγο Φόσκολο) [...].

1828: Ζητήματα, καθώς φαίνεται, περιουσιακά τον οδηγούν σε ρήξη με τον αδελφό του Δημήτριο. Παράλληλα, δεν φαίνεται να ικανοποιείται με το γενικότερο κλίμα που επικρατεί στη Ζάκυνθο. Τον Νοέμβριο συντάσσει τη διαθήκη του [...], ενώ με άλλη του πράξη ορίζει γενικούς επιτρόπους της περιουσίας του [...]. Τον Δεκέμβριο τον βρίσκουμε στην Κέρκυρα, όπου τον επισκέπτονται οι καθηγητές της Ιονίου Ακαδημίας για να τον καλωσορίσουν.

1829: Γράφει την “Ωδή εις Μοναχήν”, που κυκλοφόρησε σε χειρόγραφο και είναι από τις πιο πετυχημένες “θρησκευτικές” ποιητικές συνθέσεις του. Επίσης, τώρα φαίνεται ότι τελειώνει το γράψιμο της *Γυναίκας της Ζάκυνθος* και ότι γράφει το απόσπασμα “Εις το Θάνατο Κυρίας Αγγλίδας”, του οποίου την υπόθεση μας διέσωσε ο Ιταλός Regaldi. Παράλληλα, αρχίζει να εκδηλώνει ενδιαφέρον για τη γερμανική λογοτεχνία και φιλοσοφία. Ο Νικόλαος Λούντζης θα μεταφράζει αργότερα, για λογαριασμό του Σολωμού, κείμενα από τα γερμανικά στα ιταλικά. Ήδη έχει αρχίσει να απομονώνεται στο ποιητικό του εργαστήριο και να εμβαθύνει στην αισθητική και τη φιλοσοφία.

1831: Ο ποιητής ταξιδεύει στη Ζάκυνθο. Κατά την εκεί ολιγόμηνη παραμονή του, αποκαθίστανται οι σχέσεις του με τον αδελφό του. [...] ακυρώνει τη διαθήκη του 1828 και [...] συντάσσει νέο πληρεξούσιο [...]. Στις αρχές Νοεμβρίου επιστρέφει στην Κέρκυρα.

1833: Επεξεργάζεται –για τελευταία φορά– τη *Γυναίκα της Ζάκυνθος*. Στις 2 Απριλίου ξεκινά για τη Ζάκυνθο ξανά -όπου και μένει ως τις 6 Ιουλίου, οπότε επιστρέφει στην Κέρκυρα- προφανώς για οικογενειακές του υποθέσεις, οι οποίες σχετίζονται με την πολύκροτη δίκη που ξέσπασε λίγο αργότερα, το Φθινόπωρο του 1833 [...]: Ο γιος τού Μανόλη Λεονταράκη και της Αγγελικής Νίλη, Ιωάννης Λεονταράκης, κάνει αγωγή στους αδελφούς Σολωμού, ζητώντας μερίδιο από την περιουσία τους σαν παιδί του κόντε Νικόλαου Σολωμού. Η όλη ιστορία αποξένωσε πλήρως τον ποιητή από τη μητέρα του και τον επηρέασε ψυχολογικά πολύ αρνητικά. Τον Ιούνιο, σε γράμμα που στέλνει από τη Ζάκυνθο στον Τερτσέτη, ξαναδιατυπώνει τις αντιλήψεις του για τη γλώσσα [...] προχωρώντας σε εξειδικευμένες

παρατηρήσεις σχετικά με τη γλώσσα και τη μορφή των δημοτικών τραγουδιών. Αναθυμούμενος [...] την αυτοκτονία της ζακυνθινής πνευματικής φίλης του, ή επηρεασμένος και από τα γεγονότα που σχετίζονταν με τη δίκη, γράφει τη “Φαρμακωμένη στον Άδη”, όπου εκφράζει την προσήλωσή του στην Ιδέα και την απέχθειά του για την ταπεινή πραγματικότητα. Το γεγονός της δίκης, μάλλον, τον ώθησε στο να γράψει μια σάτιρα την οποία σκόπευε να την τιτλοφορήσει *Η Τρίχα*. Συνεχίζει τη σύνθεση του *Λάμπρου*, τον οποίο [...] δεν τελείωσε ποτέ. Πιθανότατα το πέραςμα του Όθωνα από την Κέρκυρα (18/27 Ιανουαρίου) αποτέλεσε την αφορμή για τη σύνθεση του ωραιότατου ποιήματος *Ο Κρητικός* [...]. Το αυτό περιστατικό, φαίνεται ότι τον οδήγησε στη συγγραφή ενός μικρού αποσπάσματος, το οποίο ο Πολυλάς δημοσίευσε με τον τίτλο “Σχεδιάσμα”, και του οποίου μερικοί στίχοι παρουσιάζουν κάποια συνάφεια με τον *Κρητικό*. Την ίδια χρονιά φαίνεται ότι άρχισε να επεξεργάζεται το Βαε Σχεδιάσμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*, του σημαντικότερου, ίσως, από τα ποιήματά του. Το Βαε Σχεδιάσμα το δουλεύει ως τα 1844. Την εποχή αυτή σχεδίασε και το *Νικηφόρο Βουένιο*, από τον οποίο μας σώθηκαν ελάχιστα πράγματα.

1834: Συνεχίζει να γράφει τον *Κρητικό*, ενώ δημοσιεύει ανωνύμως το 25ο απόσπασμα του *Λάμπρου* [“Η Δέηση της Μαρίας και το Όραμα του Λάμπρου το Εσπέρας της Λαμπρής”: 16 οχτάβες] στο περιοδικό της Κέρκυρας *Ιόνιος Ανθολογία* [...].

1835: Στα τέλη του έτους η δίκη φτάνει στο κατακόρυφό της. [...] ο Σολωμός συντάσσει τη νέα ιδιόχειρη διαθήκη του με την οποία αφήνει γενικό κληρονόμο τον αδελφό του Δημήτριο, αποξενώνοντας τη μητέρα του από κάθε κληρονομικό δικαίωμα.

1836: Στις 13 Ιουνίου βγαίνει η πρωτόδικη απόφαση υπέρ των Σολωμών. Στις 8 Σεπτεμβρίου ο Διονύσιος επιχειρεί ένα νέο ταξίδι στη Ζάκυνθο. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού αυτού, γνωρίζεται με τον Πολωνό ποιητή J. Slowacki (1809-1849) [...].

1837: Μετά από εννέα μηνών παραμονή στη Ζάκυνθο, ο Σολωμός θα επιστρέψει στις 3 Μαΐου στην Κέρκυρα. Στις 17 Ιουνίου οι Σολωμοί κερδίζουν και την έφεση στη δίκη.

1838: Η οικογένεια Σολωμού κερδίζει και την αναίρεση (4 Απριλίου) και μαζί με αυτή και οριστικά τη δίκη. Ο ποιητής [...] έχει βαθιά πληγωθεί [...]. Από τη χρονιά αυτή και εξής πραγματοποιείται η ουσιαστικότερη και βαθύτερη γνωριμία του Σολωμού με τη γερμανική λογοτεχνία και διανόηση. Ο Νικόλαος Λούντζης επιστρέφει από τη Γερμανία και έχει συχνές επαφές με τον Σολωμό. Το ίδιο και ο Ιωάννης Μενάγιας, μαθητής του Εγέ-

λου [Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831], και ο Ιάκωβος Πολυλάς. Με υπόμνημα που στέλνει στον φίλο του Σπ. Πήλικα, συνιστά στην τότε ελληνική κυβέρνηση να φέρει τον Tommaseo [1802-1874] στην Ελλάδα από το Παρίσι, προκειμένου να βοηθήσει στην αριότερη οργάνωση των φιλολογικών σπουδών.

1840: Ο Σολωμός, ενεργώντας για λογαριασμό δικό του αλλά και του αδελφού του, ζητά με αίτησή τους στις 17 Ιουλίου να τους αναγνωριστεί ο τίτλος του κόντε, μιας και το Κράτος των Επτά Νησιών είχε αποφασίσει την αναθεώρηση των τίτλων ευγενείας των κατοίκων. Με απόφαση της Βουλής (22 Ιουλίου), αναγνωρίζεται ο πιο πάνω τίτλος για την οικογένεια Σολωμού. Ήδη όμως έχει αρχίσει να δημιουργείται ένας ευρύς κύκλος γύρω από τον Σολωμό, που αποτελείται από εξέχουσες προσωπικότητες της Κέρκυρας. Ξεχωρίζουν οι Νικόλαος Μάντζαρος, Ερμάννος Λούντζης, Σπ. Ζαμπέλιος, Ιάκ. Πολυλάς, Ιούλιος Τυπάλδος, Ανδρέας Λασκαράτος, Ν. Tommaseo, Giuseppe Regaldi, Γεώργιος Μαρκοράς, Ανδρέας Μουστοξύδης και Πέτρος Βράϊλας-Αρμένης.

1844: Αφού έχει ήδη προχωρήσει αρκετά στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, αποφασίζει να μεταβάλει το ποίημα σε ανομοιοκατάληκτους στίχους (Γαε Σχεδιάσμα). Ουσιαστικά αυτή την εποχή δίνεται στο ποίημα και ο πιο πάνω τίτλος [...].

1847: [...] Εμπνέεται τον “Πόρφυρα”, με αφορμή το κατασπάραγμα ενός Άγγλου στρατιώτη από καρχαρία στο λιμάνι της Κέρκυρας. Το ποίημα, από τα ωραιότερα του Σολωμού, θα το δουλέψει γύρω στα δυο χρόνια. Μας σώθηκε και αυτό σε αποσπασματική μορφή.

1848: Τους πρώτους μήνες του έτους γράφει τα αποσπάσματα “Εις το Θάνατο Αιμιλίας Ροδόσταμο” [...].

1849: Παρασημοφορείται με τον Χρυσό Σταυρό των Ιπποτών του Σωτήρος από τον Όθωνα (3/19 Φεβρουαρίου), για τα πλούσια ελληνικά αισθήματα σε πολλά από τα ποιήματά του. Γράφει το επίγραμμα “Εις Φραγκίσκαν Φραιζερ” για την κόρη του Άγγλου φίλου του John Frazer. Είναι από τα λίγα ποιήματα που δημοσίευσε ο Σολωμός όσο ζούσε. Συγχρόνως γράφει στα ελληνικά το ποίημα “Carmen Seculare” [“Εκατονταετηρικός Ύμνος”] και τελειώνει τον “Πόρφυρα”.

1850: Κατά πληροφορία του Τρικούπη, τη χρονιά αυτή τοποθετείται νέα συνάντησή του στην Κέρκυρα με τον Σολωμό. Με αφορμή την αυτοκτονία της ανεψιάς του Αγγελικής [...], γράφει το μικρό απόσπασμα “Εις το Θάνατο της Ανεψιάς του”. Τον ίδιο καιρό (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1850) πρέπει να γράφτηκε και το επίγραμμα “Προς τον Βασιλέα της Ελλάδας, ενώ εδιά-

βαινε τα Νερά της Κερκύρας”, με αφορμή το πέρασμα του Όθωνα από την Κέρκυρα.

1851: Στις 30 Αυγούστου απαγγέλλει στη Μεγάλη Αίθουσα της Ιονίου Ακαδημίας το ποίημα “La Navicella greca” (“Το Ελληνικό Καράβι”). Παράλληλα, στην περίοδο 1847-1851, επιστρέφει προς την ιταλική σύνθεση και μας δίνει αξιόλογα δείγματα, τα οποία όμως δεν έχουν σαφώς ακόμα χρονολογηθεί: τα ποιήματα “Η Σαπφώ”, “Ο Έλληνας Πολεμιστής”, “Η Φαρμακωμένη”, το “Μυστικό Δέντρο”, και πεζά σχεδιάσματα, από τα οποία ξεχωρίζουν “La Donna velata” (“Η Γυναίκα με το μαγνάδι”) [για το θάνατο (1846) της Αδελαΐδας Καρβελά-Grassetti], “La Madre greca” (“Η Ελληνίδα Μητέρα”) και το “L’Usignolo e lo sparviere” (“Το Αηδόνι και το Γεράκι”). Το Φθινόπωρο του 1851 παθαίνει την πρώτη εγκεφαλική συμφόρηση. Ο χαρακτήρας του αρχίζει να γίνεται περισσότερο ιδιότροπος. Διακόπτει τις σχέσεις του με τον Ιάκ. Πολυλά και δεν βλέπει παρά ελάχιστους φίλους. Ως τον θάνατό του δεν θα μπορέσει να συμπληρώσει τίποτα από το αρχινισμένο έργο του.

1852: [...] γράφει στα ιταλικά το ποίημα “Στο Θάνατο του Στυλιανού Μαρκορά”.

1853: Γράφει σε ιταλική γλώσσα το επίγραμμα στην Αλίκη Ουάρδ.

1854: [Ως το 1856 ο Κριμαϊκός Πόλεμος· σχετικό σχεδιάσμα του Σολωμού: “Ο Ανατολικός Πόλεμος”. Ο ποιητής συνεισφέρει για ενδεείς και αρρώστους κατά τη διάρκεια της αγγλογαλλικής κατοχής του Πειραιά]. Γράφει και άλλο επίγραμμα –πάλι στην ιταλική– στην Αλίκη Ουάρδ. Την Άνοιξη παθαίνει νέα συμφόρηση. Παράλληλα, αποκαθιστά τις σχέσεις του με τον Πολυλά, ο οποίος όμως τον βρίσκει αισθητά αλλαγμένο.

1855: Πιθανότατα τότε είναι που γράφει στα ιταλικά ένα επίγραμμα για τον φίλο του, γραμματέα του Αρμοστή, John Frazer, με την ευκαιρία της αναχώρησής του για την Αγγλία.

1856: Τον Νοέμβριο παθαίνει νέο -αυτή τη φορά σοβαρό- εγκεφαλικό επεισόδιο. Κλείνεται στο σπίτι του και δεν αποτολμά να βγαίνει έξω. Διαβάζει τη Γραφή, τους Πατέρες και τους Υμνογράφους της Εκκλησίας.

1857: Στις 9/21 Φεβρουαρίου τον βρίσκει ο θάνατος. Ορίζεται δημόσιο πένθος και του γίνεται επιβλητική κηδεία. Στις 16 και 23 Φεβρουαρίου οργανώνονται μνημόσυνα προς τιμήν του. Φίλοι του τυπώνουν νεκρολογίες και δημοσιεύουν ποιήματα αφιερωμένα σ’ αυτόν. Έρανος που έγινε λίγους μήνες αργότερα στην Κέρκυρα, προκειμένου να στηθεί η προτομή του, παρέμεινε προσπάθεια ατελεσφόρητη. Κυκλοφορούν εκδόσεις με έργα του: στη Ζάκυνθο η έκδοση Ροσόλιμου και στην Αθήνα η έκδοση Δελλα-

πόρτα.

1859: Εκδίδονται στην Κέρκυρα –με την φροντίδα του μαθητή και φίλου του Σολωμού Ιακώβου Πολυλά– τα *Ευρισκόμενα* [...].

1865: Με την φροντίδα του Δημητρίου Σολωμού, αδελφού του ποιητή, μεταφέρονται τα οστά του στη Ζάκυνθο. Με τη μελοποίηση του Μαντζάρου, επί υπουργίας Δ. Βουδούρη, οι δυο πρώτες στροφές του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* καθιερώνονται ως εθνικός ύμνος της Ελλάδος.

Γιώργος Ανδρειωμένος, “Χρονολόγιο Διονυσίου Σολωμού (1798-1857)”: *Διαβάζω*, αρ. 213 [αφιέρωμα] (12 Απριλίου 1989), σσ. 28-37. Προσαρμογές και προσθήκες με βάση τα χρονολόγια Σ. Αλεξίου και Λ. Πολίτη (στις εκδόσεις τους, βλ. *παρακάτω* - αντίστοιχα, σσ. 613-617 και τ. 3, σσ. 611-626) και τις αναγραφόμενες στην οικεία θέση ενσυνεχεία συναφείς μονογραφίες.

ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΕΣ ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Τα *Ευρισκόμενα*, Κέρκυρα: Τυπ. “Ερμής” Αντ. Τερζάκη, 1859 [προλεγόμενα *Ιάκ. Πολυλάς*] - μερική ανατ. Αθ. 1965· πλήρης επανέκδ.: προλ. Σπύρος Αλ. Καββαδίας, *Ζάκυνθος*: εκδ. Ρούγκα / Σ. Μυλωνά, ²1998.

Απαντα, επιμ.-σημ. Λίνος Πολίτης, ττ. 1. [*Ποήματα*], 2. [*Πεζά και Ιταλικά*], 2./Παράρτημα [*Ιταλικά (Ποήματα και Πεζά): Μετάφραση*, συνεργ. Γ.Ν. Πολίτης] και 3. [*Αλληλογραφία*], Αθ.: Ίκαρος, 1948-1955-1960-1991.

Αυτόγραφα Έργα, επιμ. Λίνος Πολίτης, ττ. 1. [Φωτοτυπίες] και 2. [*Τυπογραφική Μεταγραφή*], Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον, 1964.

Απαντα, επιμ.-σχολ. Γεώργιος Ν. Παπανικολάου, ττ. 1. [*Το Ελληνόγλωσσο Έργο του*] και 2. [*Το Ιταλόγλωσσο Έργο του*], Αθ. 1970-1972 - και ανατ. Αθ.: εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, ²1986.

Ποήματα και Πεζά, επιμ.-εισαγ. Στυλιανός Αλεξίου, Αθ.: Στιγμή 1994.

ΆΛΛΕΣ ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Απαντα, ήτοι Τα μέχρι Σήμερον Εκδοθέντα μετά Προσθήκης Πλείστων Ανεκδότων, προλ.-σημ. [Σπ. Δε Βιάζης], *Ζάκυνθος*: Τυπ. ο “Παρνασσός” Σ.Χ. Ραφτάνη, 1880.

Απαντα τα Ευρισκόμενα, προλ. Κωστής Παλαμάς, Αθ.: Βιβλ. “Μαρασλή”, 1901 - αναδημ. Αθ.: εκδ. Ελευθερουδάκη, 1921 [και ανατ.].

Απαντα τα Ευρισκόμενα, κατάταξη Γ. Σπαταλάς, Αθ.: εκδ. οίκος Μ.Γ. Βασιλείου, ¹1925 - *Απαντα τα Ευρισκόμενα Ελληνικά Ποήματα, με τον Διάλογον...*, επιμ.-σχολ.-κατάταξη Ιδ., Αθ.: εκδ. οίκος Μ.Γ. Βασιλείου

<Φιλολογική Έκδοσις “Οικονομικού Χρόνου”>, ²1936.

“Τα Έργα...”, εισαγ.-επιμ. Ν.Β. Τωμαδάκης: *Βασική Βιβλιοθήκη*, τ. 15., Αθ.: “Αετός”, ¹1954 - Αθ.: εκδ. Π. Ζαχαροπούλου, ²1959.

Απαντα: Ποιήματα και Πεζά, προλ. Μαρίνος Σιγούρος, Αθ.: Ο.Ε.Σ.Β. <Έκδοσις Επιτροπής Ζακύνθου Εορτασμού Εκατονταετηρίδος Σολωμού>, 1957.

Απαντα, εισαγ.-επιμ.-μτφρ.-γλωσσάριον Ν.Β. Τωμαδάκης, Αθ.: εκδ. Γρηγόρη, <1969>.

ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΕΡΓΩΝ

Τα Ιταλικά Ποιήματα, πρόλ.-μτφρ. Γεώργιος Καλοσγούρος, Αθ.: εκδ. Κ. Ελευθερουδάκη, ¹1921 - ²1925, ³1957, ⁴1965...

Κ. Καιροφύλας [επιμ.], *Σολωμού Ανέκδοτα Έργα*, Αθ.: εκδ. “Στοχαστή”, ¹1927 - ²1927 (Μετά Προσθηκών).

Η Γυναίκα της Ζάκυνθος, επιμ. Λίνος Πολίτης, Αθ.: Ίκαρος, 1944 - ανατ. 1983.

Λιλή Παπαδοπούλου-Ιωαννίδου, *Ο “Κρητικός” του Δ. Σολωμού: Το Αυτόγραφο Τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11. Μία Νέα Έκδοση του Ποιήματος. Μεταπτυχιακή Εργασία*, Θεσσαλονίκη 1978.

Ελένη Τσαντσάνογλου, *Μια Λανθάνουσα Ποιητική Σύνθεση του Διονυσίου Σολωμού: Το Αυτόγραφο Τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11. Εκδοτική Δοκιμή*, Αθ.: Ερμής, 1982 [Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 1978].

Η Γυναίκα της Ζάκυνθος: Όραμα του Διονυσίου Ιερομονάχου, Εγκατοίκου εις Ξωκλήσι Ζακύνθου [“αναλυτική έκδοση”], εισαγ.-επιμ.-σχολ. Ελένη Τσαντσάνογλου, Ηράκλειον [Αθ.]: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1991.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΕΡΓΩΝ: ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ

Λίνος Πολίτης, “Για την Έκδοση του Σολωμού, Βα. Ο “Πόρφυρας”: Εκδοτική Δοκιμή”: *Νέα Εστία*, τ. 23, αρ. 276 (1938), σσ. 803-814 ~ *Ιδ.*, *Γύρω στο Σολωμό (Μελέτες και Άρθρα 1938-1958)*, Αθ.: Collection de l'Institut Français d'Athènes, ¹1958 - *Γύρω στον Σολωμό: Μελέτες και Άρθρα (1938-1982)*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθ.: Μ.Ι.Ε.Τ., ²1985, σσ. 19-57: 28-42.

Ιταλικά Ποιήματα, μτφρ.-προλ.-σχολ.-κατάταξη Γεράσιμος Σπαταλάς, Αθ. 1948 [*Τα Νεανικά Ιταλικά Ποιήματα*, Αθ. 1936].

Ιταλικά Ποιήματα, μτφρ.-σχολ. Κώστας Καιροφύλας, πρόλ. Σπύρος Μελάς, Αθ. 1954.

Λίνος Πολίτης, “Το Πρώτο Σχέδιο του “Λάμπρου” : Πρόδρομη Φιλολογική Έκδοση από το Αυτόγραφο Τετράδιο Ζακύνθου αρ. 12” : *Νέα Εστία*, έτ. 52., τ. 104., αρ. 1235 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1978), σσ. 250-276 ~ *Ιδ.*, *Γύρω στον Σολωμό...*, ό.π., σσ. 442-489.

Solomos: La Vision prophetique du moine Dionysios, ou La Femme de Zante, επιμ.-εισαγ.-μτφρ.-σχολ. Octave Merlier, Paris: Société d’Édition “Les Belles Lettres” <Centre d’Études d’Asie Mineur: Archive Melpo et Octave Merlier, 1>, 1987.

Σπύρος Α. Καββαδίας, “Εκδοτική Δοκιμή στον “Πόρφυρα” του Δ. Σολωμού” : *Πόρφυρας*, αρ. 47 (Οκτώβρης-Δεκέμβρης 1988), σσ. 7-24.

Ines de Salvo [επιμ.-σχολ.], *Visione di Dionisio: La Donna di Zante*, Palermo 1995.

Γιώργος Κεχαγιόγλου, “Προτάσεις για το “Carmen Seculare” του Σολωμού” : *Αριάδνη* 5. (1989), σσ. 407-431 ~ *ΑΑ.VV.*, 2+7 *Εισηγήσεις για το Διονύσιο Σολωμό*, Αθ.: εκδ. Περίπλους (χορηγία ΥΠ.ΠΟ.), 1997, σσ. 39-58.

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟ ΣΟΛΩΜΟ

- Νέα Εστία*, έτ. 52., τ. 104., αρ. 1235 (Χριστούγεννα 1978).
ΑΑ.VV., *Σολωμός: Προλεγόμενα. Κριτικά Στάη-Πολυλά-Ζαμπελίου*, Αθ.: Ε.Λ.Ι.Α., 1980.
Διαβάζω, αρ. 213 (12 Απριλίου 1989), επιμ. Γιώργος Γαλάντης.
Το Δέντρο, έτ. 11., Περ. 3., τ. 5., αρ. 44-45 <Άνοιξη 1989>.
ΑΑ.VV., *Πρακτικά Δέκατου Συμποσίου Ποίησης: Διονύσιος Σολωμός. Πανεπιστήμιο Πατρών*, 6-8 Ιουλίου 1990, επιμ. Σωκρ. Σ. Σκαρτσής, Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις, 1992.
Ηλέξη, αρ. 142 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης '97).
Νέα Εστία, έτ. 72., τ. 144., αρ. 1707 (Δεκέμβριος 1998).
Περίπλους [Ζάκυνθος], Περ. 2., έτ. 15., αρ. 46-47 [*Διονύσιος Σολωμός: Το Περιβάλλον και η Εποχή του*] (Ιούλιος 1998 - Φεβρουάριος 1999), επιμ. Διονύσης Βίτσος.

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ: ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ

- ΑΑ.VV., *Νεοελληνικά Ανάλεκτα*, 2 ττ., Αθ.: έκδ. Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός", 1870-1876.
Ήως [Ζάκυνθος], αρ. 5 [*Επί τη από της Γεννήσεως του Δ. Σολωμού Εκατονταετηρίδι*] (1897).
Εθνική Αγωγή 1., αρ. 4 (8 Απριλίου 1898).
Μούσαι, αρ. 221 [*Εορτασμός Εκατονταετηρίδος*] (1902).
ΑΑ.VV., *Πανηγυρικών Τεύχος επί τη Εκατονταετηρίδι από της Γεννήσεως του Εθνικού Ποιητού Δ. Σολωμού (1798-1898)*, επιμελεία της επί τούτω Επιτροπής, Ζάκυνθος 1902.
Παναθήγαια, έτ. 2. (3 Μαΐου 1902).
ΑΑ.VV., *Παρνασσός: Αφιέρωμα επί τη Εκατονταετηρίδι του Διον. Σολωμού (1798-1898)*, Αθ. 1902 [βιογραφική εισαγ. Α. Ζώης, *Άπαντα τα Ευρισκόμενα*, σχολιασμός].
ΑΑ.VV., *Γύρω στο Σολωμό*, 2 ττ., Αθ.: έκδ. "Στοχαστή", 1925-1927 - επανέκδ. με πρόταξη ενός τόμου επιπλέον: *Ο Εθνικός Ποιητής Διονύσιος Σολωμός: Βιογραφία και το Έργον του*, ττ. 1. [Ι. Πολυλάς "Προλεγόμενα": Κ. Καιροφύλας, *Ο Αγνώστος Σολωμός*], 2. [Σπ. Ζαμπέλιος - Ι. Πολυλάς: κείμενα του διαλόγου τους] και 3. [Μελέτες Παλαμά, Ψυχάρη, Τυπάλδου, Μαρκορά, Λάμπρου, Κανάλε, Τρικούπη], Αθ. [έκδ. "Στοχαστή"]² <1927>.
Αγγλοελληνική Επιθεώρηση, τ. 3., αρ. 9 (Μάρτιος-Απρίλιος 1948).

- Ελληνική Δημιουργία*, έτ. 1., τ. 1., αρ. 5 (1 Μαΐου 1948).
Επτανησιακά Φύλλα, τ. 1., αρ. 13 (Δεκέμβριος 1948).
 ΑΑ.VV., *Exposition du centenaire de Solomos*, επιμ. Octave Merlier, Αθ.: Institut Français d'Athènes, 1957.
Πορεία, τ. 2., αρ. 15-16 (Μάρτιος-Απρίλιος 1957).
Επιθεώρηση Τέχνης, τ. 6., αρ. 35-36 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1957).
Νέα Εστία, <έτ. 31.>, τ. 62., αρ. 731 (Χριστούγεννα 1957).
Επτανησιακά Φύλλα, τ. 3., αρ. 5 (Δεκέμβριος 1957).
Υδρία [Πάτρα], αρ. 16 (Μάιος-Ιούλιος 1975).
Αιολικά Γράμματα, τ. 8., αρ. 47-48 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1978).
Τετράδια "Ευθύνης", αρ. 22 [*Αρετή και Δόξα του Διονυσίου Σολωμού: Εις Μνήμην και Τιμήν*] (Αθ. 1984).
 ΑΑ.VV., 2+7 *Εισηγήσεις για το Διονύσιο Σολωμό* [υλικά επιστημονικής συνάντησης του 1988], Αθ.: εκδ. Περίπλους <Επτάνησα/Δοκίμια> (χορηγία ΥΠ.ΠΟ.), 1997.
Επτά Ημέρες: ένθετο στην εφ. *Η Καθημερινή* της Κυριακής 24 Μαΐου 1998.
 ΑΑ.VV., <Σεμινάριο χ.αρ.>: *Διονύσιος Σολωμός*, Αθ.: Π.Ε.Φ., 1998.
Επτανησιακά Φύλλα, τ. 19., αρ. 1-2 [*Αφιέρωμα στα 200 Χρόνια από τη Γέννηση του Διονυσίου Σολωμού (1798-1857)*] (Ανοιξη-Καλοκαίρι 1998).

ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΩΣ ΕΠΙ ΤΟ ΠΛΕΙΣΤΟΝ ΣΥΜΒΟΛΕΣ

- Φάνης Μιχαλόπουλος, *Διονύσιος Σολωμός (1798-1857)*, Αθ.: έκδ. "Μουσικών Χρονικών", 1931.
 Λίνος Πολίτης, *Ο Σολωμός στα Γράμματά του*, Αθ.: Βιβλ. της "Εστίας", 1956.
 Εμμανουήλ Κριαράς, *Διονύσιος Σολωμός: Ο Βίος - το Έργο*, Θεσσαλονίκη¹ 1957 - Αθ.: Βιβλ. της "Εστίας",² <1970>.
 Κ. Πορφύρης, *Διονύσιος Σολωμός: Ένας Ποιητής, ένας Άνθρωπος, μια Εποχή* [μυθιστορηματική βιογραφία], Αθ.: Μίνωας, 1958.
 Σωκράτης Καψάσκης, *Η Πολιτική και Ιδεολογική Διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού, 1818-1838*, Αθ.: Κέδρος, 1991.
 Σωκράτης Καψάσκης, *Στοιχεία Βιογραφίας του Διονυσίου Σολωμού*, Αθ.: Τυπωθήτω, 1998.

ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ: ΜΕΤΡΙΚΑ-ΓΛΩΣΣΙΚΑ

Γερ. Σπαταλάς, “Η Στιχουργία του Σολωμού”: *Νέα Εστία*, τ. 1., αρ. 9 (15 Αυγούστου 1927), σσ. 549-554, και τ. 2., αρ. 10. (1 Σεπτεμβρίου 1927), σσ. 619-626 ~ [αναθεωρ. μορφή]: *Ιδ.*, *Συμβολή στη Μελέτη της Νεοελληνικής Μετρικής*, Αθ.: εκδ. Γραφείου Πνευματικών Υπηρεσιών, ¹1938 [με τίτλο *Νεοελληνική Μετρική...*, Αθ.: εκδ. Π. Δημητράκου, ²1944] ~ [αναθεωρ. μορφή] “Η Στιχουργική Τέχνη του Δ. Σολωμού”: *Νέα Εστία*, <έτ. 31.>, τ. 62., αρ. 731 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1957), σσ. 28-42, και “Η Στιχουργική Τέχνη του Δ. Σολωμού Αρχαία Ελληνική”: *Νέα Εστία*, <έτ. 32.>, τ. 64., αρ. 749 (15 Σεπτεμβρίου 1958), σσ. 1337-1340 ~ *Ιδ.*, *Η Στιχουργική Τέχνη: Μελέτες για τη Νεοελληνική Μετρική*, επιμ. Ευριπίδης Γαργαντούδης / Άννα Κατσιγιάννη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σσ. 217-257.

Αλ. Παπαγεωργίου, *Τα Λόγια Γλωσσικά Στοιχεία στο Έργο του Σολωμού*, μτφρ. από τα αγγλικά, Αθ. 1959.

Λίνος Πολίτης [επιμ.-σημ.], “Λεξιλόγιο”: Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, τ. 2./Παράρτημα: *Ιταλικά (Ποιήματα και Πεζά)· Μετάφραση...*, Αθ.: Ίκαρος, 1960, σσ. 139-179.

Ανάργυρος Γ. Κουτσιλιέρης, *Συμβολή εις την Γλώσσαν [sic] του Σολωμού: Εναίσιμος επί Διδακτορία Διατριβή*, Αθ. 1967.

Γεώργιος Ν. Παπανικολάου [επιμ.], “Το Τυπικό των Σολωμικών Κειμένων”: Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, ό.π., τ. 1., σσ. 759-781

Ιδ., “Γλωσσάριο”: ό.π., τ. 2., σσ. 700-750.

Σπύρος Αλ. Καββαδίας, *Η Λαϊκή Ζωή και Γλώσσα στο Ελληνόγλωσσο Έργο του Διονυσίου Σολωμού: Διδακτορική Διατριβή*, Αθ.: εκδ. Περίπλους, 1987, ιδίως σσ. 83 κ.εξ.

Ε.Γ. Καφωμένος / Μ. Αντωνίου / Γ. Λαδογιάννη / Μ. Στρογγάρη / Ιφ. Τριάντου, *Λεξικό Σολωμού: Πίνακας Λέξεων του Ελληνόγλωσσου Σολωμικού Έργου*, Ιωάννινα: ΕΕΦΣΠ “Δωδώνη” <Παράρτημα 14>, 1983.

Στ. Αλεξίου, “Γλωσσάριο”: Δ. Σολωμός, *Ποιήματα...*, ό.π., σσ. 619-636.

ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ: ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Ν.Β. Τωμαδάκης, *Εκδόσεις και Χειρόγραφα του Ποητού Διονυσίου Σολωμού*, Αθ.: Τυπ. “Εστία” <*Νεοελληνικόν Αρχείον*: Παράρτ. Αα>, 1935.

Σ.Π. Βογιατζάκης / Ν.Β. Τωμαδάκης, “Βιβλιογραφία Διονυσίου Σολωμού (1825-1933)”: *Νεοελληνικόν Αρχείον* 1. (1935), σσ. 5-63 - και αυτοτελώς

Χανιά: Τυπ. “Εφεδρικού Αγώνος”, 1934.

Ν.Β. Τωμαδάκης, “Συμπληρωματικά Σολωμικής Βιβλιογραφίας”: *Νεοελληνικόν Αρχαίον* 1. (1935), σσ. 172-174.

Λ.Χ. Ζώης, “Προσθήκη εις Βιβλιογραφίαν Σολωμού”: *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. 10., αρ. 104-106 (1936), σσ. 10-13.

Γ. Βαλέτας, *Ο Σολωμός και οι Φαναριώτες (1825-1891)*, Μυτιλήνη ¹1936 - Αθ. ²1937.

Ιδ., *Συμβολή στη Σολωμική Βιβλιογραφία: Απόσωμα Πρώτο, 1826-1934*, Μυτιλήνη 1937/V.

Λ. Πολίτης, “Νεοελληνική Βιβλιογραφία (1950-1951)”: *Ελληνικά* 13. (1954), σσ. 435-443.

Γ.Ν. Παπανικολάου [επιμ.], “Βιβλιογραφία”: Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, ό.π., τ. 2., σσ. 751-822.

Λουκία Δρούλια, “Γύρω στις Πρώτες Σολωμικές Εκδόσεις και Μεταφράσεις”: ΑΑ.VV., *Μνημόσνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία <Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 6>, 1974, σσ. 380-401.

Γ. Βαλέτας, “Ο Σολωμός και η Νεοελληνική Κριτική: Μια Σύνομη Επισκόπηση των Σολωμικών Μελετών”: *Νέα Εστία*, έτ. 52., τ. 104., αρ. 1235 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1978), σσ. 151-212.

Δημήτρης Αγγελάτος, *Σύγχρονες Σολωμικές Μελέτες (1964 και εξής)*: ΑΑ.VV., 2+7 *Εισηγήσεις για το Διονύσιο Σολωμό*, Αθ.: εκδ. Περίπλους (χορηγία ΥΠ.ΠΟ.), 1997, σσ. 59-68.

ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΥΜΒΟΛΕΣ: ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ

Σπ. Δ. Βιάζης, “Από τον Βίον και τα Έργα του Σολωμού”: *Παναθήναια* 3. (1902), σσ. 123-125, 6. (1903), σσ. 674-677 και 716-719, 7. (1904), σσ. 364-370, 10. (1905), σσ 321-324, 17. (1908-1909), σσ. 340-342, 18. (1909), σσ. 14-18, 40-45, 113-117, 166-167, 260-261 και 301-303, και 19. (1909-1910), σσ. 56-57, 82-83 και 230-233.

G. Barone, *Dionisio Solomos, Poeta e scrittore greco e italiano*, Napoli 1910.

Κώστας Καιροφύλας, *Ο Άγνωστος Σολωμός*, Αθ.: έκδ. “Στοχαστή”, 1927 ~ ΑΑ.VV., *Ο Εθνικός Ποιητής Διονύσιος Σολωμός: Βιογραφία και το Έργον του*, τ. 1., Αθ. [έκδ. “Στοχαστή”] <1927>, σσ. 1 κ.εξ.

Ιδ., *Η Ζωή και το Έργο του Σολωμού*, Αθ.: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, ¹χ.χ. [1927;] Αθ.: εκδ. Ι. Σιδέρη, ²1936.

Romilly Jenkins, *Dionysius Solomos*, Cambridge: Cambridge University Press, 1940 - ανατ. Αθ.: Denise Harvey & Co, 1981 [μτφρ. σε 33 συνέχειες: *Το Βήμα*, 29 Φεβρουαρίου - 2 Απριλίου 1940].

Δ.Χ. Καπαδόχος, *Ο Σολωμός Δέσμιος του Νομικού Καθεστώτος της Εποχής του*, Αθ. 1992.

Σωκράτης Καψάσκης, *Μοναχικοί Μαυροντυμένοι Περιπατητές της Κέρκυρας: Διονύσιος Σολωμός - Ανδρέας Κάλβος*, Αθ.: Τυπωθήτω, 1998.

ΥΛΙΚΑ ΣΤΗΡΙΞΗΣ ΤΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ

Απαγγελία

Η Άννα Συνοδινού διαβάσει Κάλβο-Ρήγα-Σολωμό-Μακρυγιάννη, Αθ.: Stereo Olympic.

Δισκογραφία Μελοποιήσεων

Σωκράτης Βενάρδος, *Εθνεγερσία*, Κείμενο Δημήτρης Φωτιάδης· Ποίηση Ρήγας Βελεστινλής, Κάλβος, Σολωμός, Παλαμάς, Σικελιανός· απαγγελία ποιημάτων Αλέκα Κατσέλη, Αθ.: “Ωδή” [με συμφωνική ορχήστρα, ορχήστρα δωματίου, ορχήστρα δημοτικών τραγουδιών και μικτή χορωδία].

Μίκης Θεοδωράκης, *Συμφωνία αρ. 3 για Υψίφωνο, Χορωδία και Ορχήστρα, 1945-1981*, Ποίημα Διονυσίου Σολωμού, Στίχος Κωνσταντίνου Καβάφη και Βυζαντινός Ύμνος, Αθ.: Μίνως, 1982 [Χορωδία Ραδιοφωνικού Σταθμού Βερολίνου, Ορχήστρα Komische Oper Βερολίνου με διευθ. Heinz Rögner, υψίφωνος Els Bolkestein]· κατόπιν στη συγκεντρωτική έκδ. *Symphonies*, Αθ.: ΜΤΙ, 1990 [Χορωδία Svestnikon, Κρατική Φιλαρμονική Ορχήστρα Ακαδημίας της Μόσχας με διευθ. τον Dimitri Kitaenko, υψίφωνος N. Belova].

Χρήστος Λεοντής, *Παραστάσεις*, Ποίηση Μ. Ευθυμιάδης, Ντάριο Φο, Π. Νερούδα, Μ. Ελευθερίου, Ρήγας, Μακρυγιάννης, Δ. Σολωμός, Αθ.: ΕΜΙΑΛ [ερμηνεία Μ. Μητσιάς, Τ. Τσανακλίδου, Γ. Νεράντζης, Ν. Ξυλούρης].

Νικόλαος Μάντζαρος, *Ο Ύμνος εις την Ελευθερίαν για Ανδρική Χορωδία και Πιάνο*, 1830· Ποίημα Δ. Σολωμού, Αθ.: Concert Athens, 1988 [Χορωδία Εργαστηρίου Παλιάς Μουσικής, πιάνο Άρης Γαρουφαλής].

Ιδ. και Σπυρίδων Ξύνδας [από δύο και ένα ποιήματα του Σολωμού, αντίστοιχα] κ.ά., *Έντεχνα Επτανησιακά Τραγούδια του 19ου Αιώνα*, Αθ.: ΦΜΣΕΖ, 1989 [ερμηνεία Κική Μορφονιού, μεσόφωνος, και Μπήλιω Μωραΐτου-Καβαλιεράτου, πιάνο].

Γιάννης Μαρκόπουλος, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, Ποίηση Δ. Σολωμός,

Συμμετοχή Ειρήνη Παππά, Αθ.: ΕΜΙΑΛ [ερμηνεία Ν. Ξυλούρης, Λ. Χαλκιάς, Ηλίας Κλωναρίδης και η Χορωδία της Πρέβεζας “Αρμονία”].

Μάνος Χατζιδάκις, *Ο Μεγάλος Ερωτικός: Μελοποιημένα Ποιήματα...* [μεταξύ άλλων και ένα του Σολωμού], Αθ.: Νότος [ερμηνεία Φ. Νταντωνάκη, Δ. Ψαριανός].

Ταινίες Παρουσίασης

Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα*, Αθ. 1997.

Αρκετές μαγνητοσκοπήσεις παρουσιάσεων σολωμικών έργων και τηλεοπτικές ταινίες με θέμα τη ζωή και το έργο του, ιδίως με την ευκαιρία του πρόσφατου εορτασμού για τα 200 χρόνια από τη γέννησή του, στα κρατικά δίκτυα.

ΠΡΟΣΘΕΤΗ ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ: ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

Κωστής Παλαμάς, “Ο Σολωμός και η Εθνική Αγωγή”, “Σολωμός: Η Ζωή του και το Έργο του”, “Η Κριτική και ο Σολωμός (Θέματα για Ξετύλιγμα)” κ.ά.: *Άπαντα*, επιμ. Γ.Κ. Κατσιμπαλής, 16 ττ., Αθ.: εκδ. Μπίρη [και Γκοβόστη], 1962-1969 ~ συγκεντρωτικά: ΑΑ.VV., *Γύρω στο Σολωμό*, τ. 2., Αθ.: έκδ. “Στοχαστή”, 1925· και επανέκδ.: *Ο Εθνικός Ποιητής Διονύσιος Σολωμός: Βιογραφία και το Έργον του*, τ. 3., Αθ. [έκδ. “Στοχαστή”] ²<1927>, σσ. 7-132· και πληρέστερα: Ιδ., *Διονύσιος Σολωμός*, επιμ. Μ.Κ. Χατζηγιακουμής, Αθ.: Ερμής <NEB, 9>, 1970.

Γιάννης Αποστολάκης, *Τα Τραγούδια μας*, Αθ.: “Πυρσός” ¹1934 - Αθ.: εκδ. Δ. Παπαδήμα, ²1967.

Κώστας Βάρναλης, “Το Νόημα της Τέχνης” [1927]: Ιδ., *Αισθητικά-Κριτικά*, τ. 1. [*Αισθητικά*], Αθ.: “Ο Κέδρος”, 1954, σσ. 163-171.

Γιάννης Χατζίνης, “Ο Σολωμός Αιώνιο Σύμβολο”: *Νέα Εστία*, <έτ. 31.>, τ. 62., αρ. 731 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1957), σσ. 22-25 ~ Ιδ., *Η Τέχνη είναι Δύσκολη: Δοκίμια*, Αθ.: εκδ. Γ. Φέξη, 1962, σσ. 125-150 [επαυξημένη μορφή].

Θεμ. Αθανασιάδης, *Διονύσιος Σολωμός, Ηθική Μεγαλοφυΐα (Δοκίμιο)*, Αθ.: εκδ. “Άλφα” Ι. Σκαζίκη, 1954.

Ζήσιμος Λορεντζάτος, “Ένας Ορισμός του Σολωμού για το Έγγραφο (Stile)”: *Μελέτες...*, Αθ.: εκδ. Γαλαξίας, 1966 ~ Ιδ., *Μελετήματα*, τ. 1., Αθ.: Δόμος, 1994, σσ. 111-132.

Μπάμπης Κλάρας, “Ο Διονύσιος Σολωμός και το Πρόβλημα της Ελευθερίας”: Ιδ., *Δοκίμια (Θέματα, Πρόσωπα, Απόψεις)*, Αθ.: Βιβλ. της “Εστίας”, 1967, σσ. 77-90.

Ζήσιμος Λορεντζάτος, Ο “Διάλογος” του Σολωμού: Ένας Απολογισμός, Αθ.: Ίκαρος, 1970 ~ Ιδ., *Μελετήματα*, τ. 1., Αθ.: Δόμος, 1994, σσ. 133-180.

Γ. Βελουδής, “Ο Επτανησιακός Εγελιανισμός” [1982]: Ιδ., *Μονά-Ζυγά...*, ό.π., σσ. 79-96 και σημ.

Σ. Ροζάνης, *Το Εξόριστο Όνειρο*, Αθ.: Ύψιλον/Βιβλία, 1993.

Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία: Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*, μπφρ. Ευαγγελία Ζουργού / Μαριάννα Σπανάκη, Αθ.: εκδ. Νεφέλη <Θεωρία και Κριτική>, 1994, σσ. 59-81.

Π.Δ. Μαστροδημήτρης, “Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνική Παράδοση στον Διονύσιο Σολωμό: Μια Ανάγνωση από τον Ζήσιμο Λορεντζάτο”: ΑΑ. VV., *Αντί Χρυσέων: Αφιέρωμα στον Ζήσιμο Λορεντζάτο*, Αθ.: εκδ. Δόμος / Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1995, σσ. 89-106.

Στάθης Μάρας, *Η Επτανησιώτικη Σχολή στον Τόπο της και στην Εποχή της*, Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1998.

ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ

Pio Ciuti, *Il Poeta nazionale della Grecia moderna D. Solomos (Conferenza)*, Civitavecchia 1908 - βλ. συνοπτική έκθεση του περιεχομένου του στον Γ.Θ. Ζώρα, “Τα Ιταλικά Έργα και η Θρησκευτικότητα του Σολωμού κατα τον P. Ciuti” [αρχικά: “Σολωμικά”, 1944]: Ιδ., *Επτανησιακά Μελετήματα*, τ. 2, Αθ. <Σπουδαστήριο Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών> 1959, σσ. 183-187.

Αντ. Μάτεσις, *Διαλέξεις περί των Ελλήνων Ποιητών του Ιθα Αιώνας: Ο Σολωμός και η Ζάκυνθος*, Αθ. 1916.

Ειρήνη Δενδρινού, “Ο Σολωμός στην Εποχή του”: *Γράμματα* [Αλεξάνδρεια], αρ. 40 (1919), σσ. 12 κ.εξ. - και ανάτ.

Γεράσιμος Σπαταλάς, “Η Ποίηση στη Ζωή μας” και η Εγωπάθεια, η Άγνοια και η Ακρισία του κ. Γ. Αποστολάκη, Αθ.: εκδ. Γεωργίου Ι. Βασιλείου, 1923 ~ πρόλ. σημ. Σταύρος Ζουμπουλάκης: *Νέα Εστία*, έτ. 72., τ. 144., αρ. 1707 [αφιέρωμα] (Δεκέμβριος 1998), σσ. 1313-1333.

Γεράσιμος Σπαταλάς, *Ο Σολωμός χωρίς Μεταφυσική κ’ οι Φυσικές Υπερβολές της Πολεμικής Κριτικής (Απάντηση στον κ. Κ. Βάρναλη)*, Αθ.: εκδ. “Ακροπόλεως”, 1926.

Στ. Χιλιαδάκης, *Φυσιολατρεία και Σολωμός*, Αθ.: έκδ. “Στοχαστή”, 1928.

J. Bradenburg, *Solomos et l’Italie*, Rotterdam 1935.

Κλέων Παράσχος, *Κύκλοι*, Αθ. 1939.

Κ.Θ. Δημαράς, *Επτά Κεφάλαια για την Ποίηση*, Αθ.: εκδ. “Κασταλλία”, 1935, σσ. 42-47.

Ηλ. Βουτιερίδης, *Σολωμός (Κριτική Μελέτη): Η Νέα Ποίηση*, Αθ. 1938.

Σωτήρης Σκίπης, *Διονύσιος Σολωμός*, Αθ.: εκδ. Δημητράκου, 1943.

Νικόλαος Β. Τωμαδάκης, *Ο Σολωμός και οι Αρχαίοι...* (Μελέται), Αθ. 1943 ~ *Ιδ., Νεοελληνικά: Δοκίμια και Μελέται, τ. 2.: Σολωμός-Κάλβος-Κοραΐς-Παπαδιαμάντης και άλλοι*, Αθ.: Η εν Αθήναις Επιστημονική Εταιρεία <“Αθηνά”>: Σειρά Διατριβών και Μελετημάτων, 22>, 1983, σσ. 1-253: 1-152 [φωτοανατ.].

Διονύσιος Π. Καλογερόπουλος, *Σκέψεις δια τον Εθνικόν Ποιητήν Δ. Σολωμόν*, Αθ. 1948.

Κλέων Παράσχος, “Διονύσιος Σολωμός” κ.ά.: *Ιδ., Έλληνες Λυρικοί από τον Σολωμό έως Σήμερα. Και Τρία Δοκίμια...*, Αθ. 1953, σσ. 42-71.

Νικόλαος Β. Τωμαδάκης, “Η Νεοελληνική Παράδοση και ο Διονύσιος Σολωμός” [*Πολιτική Επιθεώρησης* 2. (1946), 832-843]: *Ιδ., Νεοελληνικά: Δοκίμια και Μελέται, τ. 1.*, Αθ.: τυπ. Μηνά Μυρτίδου, 1953, σσ. 141-148.

Γεω. Σπαταλάς, *Τα Χειρόγραφα του Σολωμού και η Έκδοση του 1859*, Αθ. 1954.

Νικ. Μακρής, *Ο Σολωμός Προφήτης του Αγγλικού Ξεπεσμού*, Θεσσαλονίκη 1957.

Α.Π. Μιχελής, *Διονύσιος Σολωμός, ο Ποιητής του Έθνους (Ομιλία)*, Αθ.: εκδ. Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου, 1957.

Ν. Μπουγάτσος, “Η Λογοτεχνική Επίδρασις της Αγίας Γραφής επί του Εθνικού Ποιητού Διονυσίου Σολωμού”: *Αθηνά* 61. (1957), σσ. 17-63.

Νικόλαος Β. Τωμαδάκης, “Διονύσιος Σολωμός” I-IV [1957]: *Ιδ., Απανθίσματα: Γραμματολογικά και Βιογραφικά της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας (Μελέται και Άρθρα)*, Αθ.: εκδ. Γ. Φέξη <Νέα Βιβλιοθήκη>, 1962, σσ. 116-158.

Ν. Μπουγάτσος, “Η Ιδεολογική Επίδρασις της Αγίας Γραφής επί του Εθνικού Ποιητού Διον. Σολωμού”: *Θεολογία* 29. (1958), σσ. 105-114 και 418-436 - και ανάτ.

Φαίδων Μπουμπουλίδης, “Σολωμικά”: *Δελτίον Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* II. (1959), σσ. 409-424.

Νάσος Βαγενάς, *Σολωμικά*, Αθ. 1960.

Γιάννης Δάλλας, “Ο Σολωμός και το Βίωμα” [1960]: *Ιδ., Πλάγιος Λόγος: Δοκίμια Κριτικής Εφαρμογής*, Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1989, σσ. 13-38.

Άρης Δικταΐος, “Ο Διονύσιος Σολωμός κ’ η Αισθητική Βούληση της Νεώτερης Ελλάδας” (1946) και “Σολωμικά” (1947): *Ιδ., Ανοιχτοί Λογαρια-*

μοί με το Χρόνο: Κριτικά και Άλλα, Αθ.: εκδ. Γ. Φέξη <Νέα Βιβλιοθήκη>, 1963, σσ. 53-76.

Louis Coutelle, *Πλαισιώνοντας τον Σολωμό (1965-1989)*, Αθ.: Νεφέλη <Λογοτεχνία και Φιλολογία, 4>, 1990.

Ανάργυρος Κουτσιλιέρης, *Σολωμικά Ανάλεκτα*, Αθ. 1969.

Εμμ. Κ. Χατζηγιακουμής, *Σύγχρονα Σολωμικά Προβλήματα (Κριτική Συμβολή)*, Αθ. 1969.

Τ.Κ. Παπατσώνης, *Εθνεγερσία: Σολωμός, Κάλβος. Ομιλία*, Αθ.: Ίκαρος, 1970.

Ν. Μπουγάτσος, “Η Εκκλησιαστική Επίδρασις εις το Έργον του Εθνικού μας Ποιητού Διονυσίου Σολωμού”: *Θεολογία* 42. (1971), σσ. 156-178.

Ι.Ε. Παυλάκης, *Ο Φυσιολάτρης Σολωμός*, Αθ. 1972.

Μ. Byron Raizis, *Dionysios Solomos*, New York: Twayne Publishers Inc. <Twayne’s World Authors Series>, 1972.

Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθ.: Μ.Ι.Ε.Τ., 1978, σσ. 138-151 [το Κεφ. “Σολωμός” - ολόκληρο στην οικεία ενότητα του Βιβλίου του Καθηγητή 1 για τα Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Γυμνασίου-Λυκείου, Αθ.: Ο.Ε.Δ.Β., 1985, σσ. 9-18].

Ηλίας Σπυρόπουλος, “Ομηρικές Επιδράσεις στο Διονύσιο Σολωμό”: ΑΑ.VV., *Αφιέρωμα στον Καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1979, σσ. 79-88.

Vassilis Lambropoulos, “Incompleteness as Damnation: The Poetics of the Romantic Fragment in Dionysios Solomos’ *The Free Besieged*. Literature as National Institution”: *Studies in Politics of Modern Greek Criticism*, Princeton: P.U.P., 1988, σσ. 85-99.

Vincenzo Rotolo, “Dionisios Solomos fra la cultura italiana e la cultura greca”: *Ιταλοελληνικά* [Napoli] 1 [Atti del Convegno Internazionale “Cento anni d’insegnamento di lingua e letteratura greco-moderna nell’Istituto Universitario Orientale”: Napoli, 28;-29 novembre 1984] (1988), σσ. 87-100 ~ Ιδ., “Η Διγλωσσία του Σολωμού”: *Το Δέντρο*, έτ. 11., Περ. 3., τ. 5., αρ. 44-45 [αφιέρωμα] <Άνοιξη 1989>, σσ. 51-54 [μερική απόδοση ενσυνόψει].

Γ.Π. Σαββίδης, “Το Ατελές Ποίημα σε Ξένους και Έλληνες Ρομαντικούς”: *Περίπλους* [Ζάκυνθος], αρ. 23 (Φθινόπωρο 1989), σσ. 129-150 ~ Ιδ., *Τράπεζα Πνευματική, 1963-1993*, Αθ.: Πορεία, 1994, σσ. 209-232 ~ ΑΑ.VV., 2+7 *Εισηγήσεις για το Διονύσιο Σολωμό*, Αθ.: εκδ. Περίπλους (χορηγία ΥΠ.ΠΟ.), 1997, σσ. 9-30.

Π.Δ. Μαστροδημήτρης, “Διονύσιος Σολωμός”: Ιδ., *Αναφορά στους Αρχαίους: Σταθμοί Δημιουργικής Ασχαιγνωσίας στη Νεοελληνική Ποίηση*

και *Φιλολογική Σκέψη*, Αθ.: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1994, σσ. 49-55.

2. Για τον Κρητικό

Σημ. για το Κείμενο: Οι φιλολογικές εκδόσεις του κειμένου δεν δίστανται ουσιαστικά μέχρι σήμερα στις επιλογές τους: υιοθετούν την κατάρτιση Πολυλά, όπου επιφέρουν περιορισμένες διορθώσεις. Οι “αναλυτικές” αντιμετωπίσεις του έργου με τη διαφορετική στοχοθεσία τους δε θα μπορούσαν να αναπροσανατολίσουν την προοπτική της σχολικής του χρήσης. Έτσι, μολονότι εισήχθη η αρίθμηση 1-5 στα αποσπάσματα (κατά την επιλογή Αλεξίου, που όμως χρησιμοποιεί λατινικούς αριθμούς), υποδεικνύεται και η “συμβατική” αρίθμηση του Σολωμού 18.-22., που διευκολύνει την παρακολούθηση αναφορών της βιβλιογραφίας στο έργο· επιλεκτικότερα καταχωρίστηκαν σε υποσημειώσεις μερικές παραλλαγές (κυρίως εδάφια που παραλείφθηκαν, αλλά δεν αποσιωπήθηκαν, από τον Πολυλά - ο οποίος σημειώνει: “τα πεζά, όσα απαντώνται εις τες παραλλαγές, τα μετέφρασα από την ιταλική”)· αξιοποιήθηκαν όλες οι εισηγήσεις που έχουν τύχει μέχρι σήμερα ευρείας αποδοχής (καλύτερες αναγνώσεις, στίξη, ορθογράφηση). Στην έκδ. Αλεξίου, επίσης, οι σίχοι δεν αρχίζουν με κεφαλαίο γράμμα, αν δεν το επιβάλλει η στίξη.

Συνολικά οι σίχοι του ποιήματος είναι 134· στην έκδ. της Λ. Παπαδοπούλου-Ιωαννίδου, που με τη μέγιστη δυνατή πιστότητα αναπαράγει την τελευταία επεξεργασία του *Κρητικού* από τον Σολωμό (ό.π., σσ. 131-137), φτάνουν τους 140. Το χειρόγραφο του ποιήματος είναι ατιτλοφόρο· τον τίτλο έδωσε ο Πολυλάς με βάση σχετική σημείωση του Σολωμού (βλ. πιο κάτω Παράρτημα, 1). Στον ψευδότιτλο της ενότητας στο ανθολόγιο: σελίδα από το αυτόγραφο του ποιήματος στο τετράδιο Z 11, φ. 26α (ΑΕ 377).

2.1. Σχετικά με το Ιστορικό Υπόβαθρο

Περισσότερες πληροφορίες γενικά για τα γεγονότα της Επανάστασης στην Κρήτη βλ. Παν. Κ. Κριάρης, *Ιστορία της Κρήτης*, τ. 2., Αθ. 1937, σσ. 384, 467-469· Louis Coutelle, *Formation poetique de Solomos (1815-1833)*, Αθ.: Ερμής, 1977, σσ. 429-478: 425 κ.εξ.· Θεοχάρης Δετοράκης, *Ιστορία της Κρήτης*, 1986, σσ. 339 κ.εξ.

2.2. Αυτόγραφα του Ποιήματος

1. Η έλλειψη των σημαντικότερων χειρογράφων ματαιώνει πάντα περισσότερο την προσπάθεια να ακολουθήσουμε τον ποιητή εις την αδιάκοπη πρόοδο του πνεύματός του· αυτή έμεινε μυστήριο για όλους, επειδή ο Σολωμός δεν έδειχνε πλέον κανενός τα συγγράμματά του· και σημαντική απόδειξη αυτής της αλήθειας είναι το Ανέκδοτον Απόσπασμα, Ο Κρητικός [ενν. μεταξύ άλλων στο Αυτόγραφο Τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11: συντομογρ. Ζ 11], το οποίον εφάνηκε τώντι ηύρεμα εις τους πλέον εγκαρδίους φίλους του.

Ιακ. Πολυλάς, “Προλεγόμενα”: Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Λ. Πολίτης, τ. 1., ό.π., σσ. 26 ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 221 ~ ΑΑ.VV., Σολωμός..., ό.π., σσ. 70.

2. ...<Παρατηρήσεις αριθμητικών πράξεων του Σολωμού πάνω στο χειρόγραφο> μας οδηγούν στη σκέψη ότι ο ποιητής σχεδιάζει <στο Ζ 11> ένα μεγάλο συνθετικό έργο, που θα έχει 1000 στίχους και θα αποτελείται από οχτώ ποιήματα, τέσσερα λυρικά και τέσσερα σατιρικά. [...]

Ο L. Coutelle [...] επισημαίνει την παρουσία δύο ποιητικών συνόλων, ενός λυρικού και ενός σατιρικού, και υποθέτει ότι στο σατιρικό σύνολο [...] αντιπαρατίθεται το λυρικό σύνολο [...].

[...] Μέσα στο τετράδιο Ζ 11 βρίσκουμε τα υπόλοιπα εφτά ποιήματα (τρία λυρικά και τέσσερα σατιρικά) που μαζί με το δημοσιευμένο [1834] “Όραμα του Λάμπρου” [Απόσπ. 25] θα συναπάρτιζαν τις τέσσερις διμερείς ενότητες του συνθέματος. Τα ποιήματα αυτά είναι τα εξής: [...]

Αα. Λυρικά

1. Ο Κρητικός [...]

2. “Η Φαρμακωμένη στον Άδη” [...]

3. “Ο Φυλακισμένος” [...]

(Το τέταρτο λυρικό ποίημα του συνθέματος είναι το δημοσιευμένο “Όραμα του Λάμπρου”).

Βα. Σατιρικά

1. “Η Τρίχα” [...]
2. “Δεύτερο Όνειρο” [...]
3. “Ο Φουρκισμένος” [...]
4. “Η Μετατόπιση του Αγάλματος του Μέτλαντ” [...].

Ένα ακόμα στοιχείο που συνηγορεί για τη σύνδεση των κειμένων του Ζ 11 αποτελεί η κοινή συνεχόμενη αρίθμηση των ενοτήτων [...].

[...] Για τα τμήματα των ποιημάτων που είναι ή θεωρούνταν ανολοκλήρωτα [...] είχε επικρατήσει ο όρος “απόσπασμα”. Προκειμένου για τον *Κρητικό* ο Πολυλάς χρησιμοποιεί τον όρο “απόσπασμα” για ολόκληρο το ποίημα [...]. Ο *Κρητικός* δεν είναι απόσπασμα με την έννοια που δίνεται συνήθως στον όρο. Είναι αναμφισβήτητα αποσπασματικό έργο “όχι γιατί του λείπει το ένα ή το άλλο επεισόδιο, αλλά μάλλον γιατί ήταν προορισμένο να αποτελέσει, έτσι όπως είναι, επεισόδιο μιας ευρύτερης σύνθεσης” <L. Coutelle> [καταλαμβάνοντας τους αριθμούς 18.-22.].

[...] νομίζω ότι μπορώ να διατυπώσω δύο παρατηρήσεις αλληλένδετες:

αα) Το σύνθεμα του τετραδίου Ζ 11, που αποτελεί την πιο φιλόδοξη και μεγαλεπήβολη συνθετική απόπειρα του Σολωμού, παρουσιάζει μια πρωτόφαντη για τα έως τότε νεοελληνικά ποιητικά δεδομένα σύζευξη σατιρικών και λυρικών ποιημάτων.

βα) Η σύλληψη και η εκτέλεση του σχεδίου του συνθέματος αυτού συμπίπτει με την κρισιμότερη ψυχολογικά περίοδο της ζωής του ποιητή· όταν δηλαδή αρχίζει η συνταρακτική οικογενειακή δίκη. [...]

[...] κοινό χαρακτηριστικό <των λυρικών μερών/ποιημάτων> μπορεί να θεωρηθεί ο αφηγηματικός χαρακτήρας τους. [...]

Δίνω τώρα τα βασικά συνεκτικά στοιχεία που εντοπίζω στο περιεχόμενο των τεσσάρων λυρικών ποιημάτων [...]:

αα) Το ευρύτερο κοινό θεματικό πλαίσιο των ποιημάτων αυτών καθορίζεται με την παρατήρηση ότι το καθένα από αυτά απομονώνει και προβάλλει λυρικά το επεισόδιο της κρίσιμης ακμής από κάποια, διαφορετική κάθε φορά, ερωτική ιστορία.

βα) Και στα τέσσερα ποιήματα ενυπάρχει μια καιρία αφορμή δοκιμασίας του ερωτικού ζεύγους.

γα) Η συμμετοχή του ενός μέλους του ερωτικού ζεύγους στη δοκιμασία παραμένει λανθάνουσα, ενώ το άλλο μέλος αναλαμβάνει εξολοκλήρου την ενεργή αντιμετώπιση της δοκιμασίας και την ηθική στάση απέναντί της.

δα) Η αντιθετική ομάδα Έρωτας-Χάρος κυριαρχεί στο “φυσικό” και στο “μεταφυσικό” επίπεδο του κάθε ποιήματος.

εα) Τα τρία επεισόδια (“Το Όραμα του Λάμπρου”, *Ο Κρητικός*, “Ο

Φυλακισμένος”) διαδραματίζονται στον φυσικό χώρο· η σημαντικότερη όμως σκηνή τους δίνεται σε μια ατμόσφαιρα έκστασης, μέσα στην οποία καταργούνται με την οραματική λειτουργία τα όρια μεταξύ φυσικού και μεταφυσικού χώρου. [...]

Όλος αυτός ο έντονος, επίμονος και αυστηρά αυτοκριτικός προβληματισμός που σχετίζεται με τις φιλόδοξες προθέσεις του Σολωμού να δώσει ένα σημαντικό υψηλό λογοτεχνικό έργο πρέπει κάπως να τοποθετηθεί μέσα στο πλαίσιο της αναζήτησης του “νέου είδους”, που φαίνεται πως αποτελεί την έμμονη ιδέα του ποιητή στα χρόνια μετά το 1829.

Ε. Τσαντσάνογλου, *Μια Λανθάνουσα Ποιητική Σύνθεση του Διονυσίου Σολωμού: το Αυτόγραφο Τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11. Εκδοτική Δοκιμή*, Αθ.: Ερμής 1982 [Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 1978], ό.π., σ. 40-42, 48-53, 118-119, 123-124, 160.

3. [Αποσπασματικότητα του *Κρητικού*: Επιχειρήματα (περιληπτικά)]

Ο *Κρητικός* δεν είναι αποσπασματικός μόνο “αυτός καθ’ εαυτόν” [...], αλλά και ως προς τη μεγάλη, επίσης ανολοκλήρωτη, σύνθεση του Σολωμού [πορίσματα Coutelle και Τσαντσάνογλου], από την οποία τον απέσπασε ή στην οποία τελικά δεν τον ενσωμάτωσε ο Σολωμός. [...]

[Επιπροσθέτως: ο Σολωμός δεν αφήνει τυχαία τα κενά λέξεων, στίχων, αρίθμησης, εφόσον υπάρχουν και περιπτώσεις στο έργο του όπου τηρείται η συνέπεια και η συνέχεια: έχει επισημανθεί (Mackridge) νοηματικό κενό στην αρχή του ποιήματος: νοηματικά κενά στο σώμα του ποιήματος “καλύπτονται” με την παράθεση παραλλαγών...]

Γ. Βελουδής, “Το Ρομαντικό “Απόσπασμα” στο Σολωμό”: *Η Λέξη*, αρ. 142 [αφιέρωμα] (Νοέμβρης-Δεκέμβρης '97), σσ. 704-729.

2.3. Γενικές Παρατηρήσεις

1. 1823 ο *Ύμνος*, 1833 ο *Κρητικός*. [...] Πώς το “ξεχειλίσμα της ψυχής” μεταμορφώθηκε σιγά-σιγά στο “νόημα της τέχνης”;

[...] Δημιουργική <δεκαετία> και με τις δυο σημασίες: πρώτα-πρώτα γιατί είναι ασφαλώς η πιο γόνιμη. [...] Αλλά είναι ακόμη και η δεκαετία, όπου πραγματικά διαπλάσσεται και δημιουργείται ο Σολωμός της τελευταίας περιόδου.

Λ. Πολίτης, “Η Δημιουργική Δεκαετία του Σολωμού (1823-1833)”: *Ιδ., Γύρω στο Σολωμό...*, 1985, σσ. 172-190: 176.

2. Ο *Κρητικός* είναι το μόνο ποίημα του Σολωμού όπου από την αρχή ως το τέλος μιλάει ένας επινοημένος αφηγητής, που, αντίθετα με τους περισσό-

τερους ήρωές του, μένει ζωντανός ως το τέλος για να πει την ιστορία του. Αλλά, όπως και στα πιο πολλά ώριμα ποιήματα του Σολωμού, η δράση του *Κρητικού* μόνο χαλαρά βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα.

Π. Μάριτς, *Διονύσιος Σολωμός* [1989], μτφρ. Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1995, σ. 143.

3. ...η ποίηση της ωριμότητας του Σολωμού δείχνει, πίσω από τους στοχασμούς της, πως τροφοδοτείται και πλουτίζεται από θεωρητικές καταβολές, σε κατάσταση, εννοείται, αισθητικού βρασμού.

Και οι απορρέοντες από τη θεωρία στοχασμοί του είναι επομένως στοχασμοί ποιητικής, με τη φιλοσοφική προέλευσή τους αγκαλιάζοντας και αναβαθμίζοντας το ποίημα. [...] Αλλά ο *Κρητικός* εγκαινιάζει άλλη σχέση στοχασμού και ποίησης: σχέση ομόρριζη της σκέψης και του λόγου. [...]

[...] προετοιμάζεται ο τύπος ενός νέου -φιλοσοφικού, θα λέγαμε- ποιήματος του Σολωμού. [...] όχι εγκεφαλικού και σκοτεινού στην εκφορά του. Φιλοσοφικού για τις στοχαστικές αρχές και διαδικασίες της ποιητικής στρατηγικής του.

Γ. Δάλλας, “Ο *Κρητικός* του Σολωμού: Η Γένεση ενός Ποιήματος και της Ποιητικής του”: *Πόρφυρας* [Κέρκυρα], αρ. 88 (Οκτώβρης-Δεκέμβρης 1998), σσ. 151-172: 159.

2.4. Δομικά και Αφηγηματικά Στοιχεία του Ποιήματος

1. Από καιρό [1958] έχω υποστηρίξει πως ο *Κρητικός* δεν είναι απόσπασμα, παρά ποίημα ολοκληρωμένο, με αρχή μέση και τέλος. Οι στίχοι του πρώτου αποσπάσματος είναι τυπικοί στίχοι αρχής, ο τελευταίος στίχος επίσης δίνει το τέλος· όλο το ποίημα κατέχεται από ένα κεντρικό θέμα, που παρουσιάζει απόλυτη συνοχή [...]. Ό,τι είχε να πει ο ποιητής το λέει και το ολοκληρώνει στο ποίημα έτσι όπως το έχουμε. Η λυρική του ουσία ολοκληρώνεται και δεν έχει κανείς την εντύπωση ότι λείπει τίποτα.

[...] Μπορεί η αρχική του πρόθεση να ήταν να διηγηθεί όλες τις περιπέτειες του ήρωα έως το κεντρικό επεισόδιο του ναυαγίου· τη διήγηση όμως αυτή (την ένταξη) δεν την επιχείρησε ποτέ. Και ο αριθμός 18. (που είναι του Σολωμού); Απλώς μια ένδειξη, ο αριθμός είναι καθαρά συμβατικός, μια δήλωση πως πριν από την ενότητα αυτή θα πρόσθετε άλλες. [...]

[...] Στην ανάλυσή μας θα μας διευκολύνει ένας χωρισμός του ποιήματος στα μοτίβα που το συναπαρτίζουν. Τα παραθέτω εδώ. Με αστερίσκο (*) σημειώνονται τα μοτίβα που παραθέτονται από τον Πολυλά στις [υποσελίδια δημοσιευμένες] παραλλαγές.

18. [1]

A Εκοίτα, μακριά τ' ακρογιαλί.

B Τρία αστροπελέκια επέσανε.

19. [2]

A Πιστέψατε, ό,τι θα πω είναι αλήθεια, μα..., μα..., μα...

B Λάλησε Σάλπιγγα! “Μην είδετε την ομορφιά...;” (Ερώτηση Κρητικού προς τους αναστημένους).

Γ “Ψηλά την είδαμε...” (Η απόκριση των αναστημένων).

(Δ* Όταν νέοι αντίλαλοι, όχι παλιοί: Βλαστήμια, ψευτιά) (+ 19.[2] A).

20. [3]

A Η θάλασσα ησύχασε.

B Κάτι κρυφό μυστήριο... Δεν είν' πνοή.

Γ Κοντά στην κόρη το φεγγάρι. Εμφάνιση της φεγγαροντυμένης.

21. [4]

A Περιγραφή φεγγαροντυμένης· ομορφιά, καλοσύνη - φως μεσημερνό.

B Κλίνει την κεφαλή σ' εμέ (βοριάς-πετροκαλαμίθρα).

Γ Έλεγα πως την είχα ιδεί... (καν, καν, καν). Μνήμη αστοχισμένη (αναβλύζει σαν το νερό).

Δ Βρύση το μάτι μου· έχασα το θεϊκό πρόσωπο.

Ε Όμως αυτοί είναι θεοί· μου διάβαζε το νου...

Z Λόγια Κρητικού (αδέλφια, αδελφή, κύρης, μάνα - τρυφερό κλωνάρι).

22. [5]

A Εχαμογέλασε· εχάθη. Δάκρυου ραντίδα.

B Όχι πια χαρά ο πόλεμος· ψωμοζητώντας. Όνειρα σκληρά, ξυπνώ φρενίτης, νους γαληνεύει.

Γ Έσχιζα τα κύματα με δύναμη (μήτε... μήτε...).

Δ Χτύπος καρδιάς στην πλευρά κυράς.

Ε Ηχός (¹φωνή κορασιάς, ²αηδόνι κρητικό, ³φιαμπόλι).

Z Σαν του μαγιού τις ευωδιές, δυνατός· μου άδραχνε την ψυχή.

Η Έπαψε - αρραβωνιασμένη πεθαμένη.

(Θ* Παρομοίωση: σαν αλάφι) (+22.[5]Δ).

(I* Εντύπωση πρώτος άνθρωπος· πουλί μισοπλασμένο) [“θέμα του Αδάμ”] (+22.[5]E).

Λ. Πολίτης, “Η Δομή του “Κρητικού””: Κερκυραϊκά Χρονικά 15. (1970), σσ. 181-188 ~ Ιδ., *Θέματα της Λογοτεχνίας μας*, ό.π., σσ. 86-98 ~ Ιδ., *Γύρω στον Σολωμό*, ό.π., σσ. 402-413: 403-406.

2. <Συνοψιση του παραπάνω πίνακα και άλλες παρατηρήσεις:>

Θα μιλήσω για τον *Κρητικό* του Σολωμού, πιο συγκεκριμένα, για τα τέσσερα επίπεδα που δημιουργεί η λυρική του αφήγηση - τις “εποχές” του έργου, όπως τις ονομάζει ο ίδιος ο ποιητής με την ελληνικής ρίζας λέξη στο ιταλόγλωσσο σχόλιο των Αυτογράφων του [βλ. εδώ Παράρτημα, 7].

Αν ονομάσουμε μόρια τα επιμέρους θέματα [τα “μοτίβα”] που συντάσσουν κάθε ποιητική περίοδο [δηλ. μέρος ή ενότητα του *Κρητικού*: 1-5], και συγκρίνουμε αναλογικά τη σχέση τους προς την έκταση κάθε ενότητας σε στίχους, έχουμε τον ακόλουθο πίνακα [χωρίς τα μοτίβα των παραλλαγών]:

Ενότητα	18.	[1]: 2 μόρια	6 στίχοι
»	19.	[2]: 3	» 18 »
» 20.	[3]: 3	» 14	»
»	21.	[4]: 6	» 38 »
»	22.	[5]: 7	» 28 »

[...] γίνεται σαφές ότι η σύνθεση προχωρεί αυξάνοντας τους όγκους της και εσωτερικά (αριθμός μορίων) και εξωτερικά (αριθμός στίχων). Αυτή την κλίμακα, φαινομενικά μόνο, τη διακόπτει η παρένθετη ενότητα 19.[2]. [...]

[...] Η αφήγηση [...] δεν παρακολουθεί συνεχώς τα επεισόδια στη χρονολογική τους διαδοχή [...]. Κάθε τόσο η ευθύγραμμη [...] πορεία ανακόπτεται, και στα διάκενά της αναπτύσσονται αναδρομές [αναλήψεις] και προβολές [προλήψεις]. Οι πρώτες μάς βυθίζουν πίσω από τον επεισοδιακό χρόνο της σύνθεσης [...]. Οι προβολές, αντίθετα, μας βγάζουν μπροστά και πάνω από το κλειστό κύκλωμα των βασικών επεισοδίων, ενώνοντας το αφηγούμενο παρελθόν με το αφηγηματικό παρόν στο πρόσωπο του πολλαπλά δοκιμασμένου ήρωα. Τέλος, η ενότητα 19.[2], με το θέμα της έσχατης κρίσης, υπερβαίνει το φυσικό χρόνο και το φυσικό χώρο, προβάλλοντας τη μεταφυσική εκδοχή του ποιήματος. [...]

Η δράση του ποιήματος ορίζεται εξαρχής με κέντρο το μάτι του αφηγητή. Το έργο γεννιέται, καθώς το φως σχίζει το σκοτάδι και η φωνή την αφωνία.

Η πρώτη λέξη (Εκοίτα) σημαδεύει το απόμακρο κι ανέφικτο ακρογιάλι στο βάθος του ορίζοντα. Το ίδιο όμως σημάδι (ο γιαλός) βρίσκεται και στη σφραγίδα του ποιήματος. Αυτός ο κύκλος που δημιουργείται με την ίδια λέξη στην αρχή και στο τέλος της σύνθεσης είναι, πιστεύω, μια από τις πολλές ενδείξεις ότι το ποίημα δεν είναι απόσπασμα, αλλά σύνολος λόγος με κοινό ορόσημο στην αφετηρία και στην κατάληξή του. [...]

[...] η βασική [...] εποχή του *Κρητικού* [επεισόδιο τη νύχτα του ναυαγίου] πιάνει 60 στίχους από τους 134, που είναι το σύνολο του ποιήματος. Το υπόλοιπο μοιράζεται στις άλλες εποχές του έργου. [...]

Η περιφερειακή εποχή –δεύτερη σε σειρά και βάθος– συντίθεται βασικά από φυγόκεντρες μνήμες του ήρωα· άλλες παλίνδρομες κι άλλες πρόδρομες, σε σχέση πάντα με το κλειστό επεισοδιακό κύκλωμα που περιγράψαμε προηγουμένως. [...]

Το φάσμα που δίνουν όλες αυτές οι παλίνδρομες μνήμες [...]: συνοπτική αλλά πλήρης σχεδόν βιογραφία <του ήρωα>, έως την κρίσιμη μέρα του επεισοδιακού ναυαγίου [...].

Πιο φειδωλές είναι οι πρόδρομες μνήμες. Τις βρίσκουμε υποκείμενες σε δύο σημεία του ποιήματος:

19.[2], 4 : σαφής αναφορά στο θάνατο της κόρης [...].

22.[5], 7-14 : αυτοπροσωπογραφία του Κρητικού στο παρόν [...].

Η εσχατολογική εποχή του ποιήματος προβάλλεται στην παρενθετή [...]

19.[2] ενότητα. [...]

Σχηματοποιώ, ανακεφαλαιώνω και σχολιάζω:

1. Ονομάζω π ρ ώ τ η ε π ο χ ή του ποιήματος το πλαίσιο χρόνου και χώρου που συνθέτουν τα βασικά του ευθύγραμμα επεισόδια: το ναυάγιο, η νηνεμία, η ανάδυση της Φεγγαροντυμένης, η διάχυση του γλυκύτατου ήχου, ο αφνίδιος θάνατος της κόρης την ύστατη ώρα της δοκιμασίας.

2. Ονομάζω δ ε ύ τ ε ρ η ε π ο χ ή του έργου τον ομόκεντρο κύκλο που περιβάλλει την πρώτη εποχή και το χώρο επομένως που ορίζουν οι διαφυγές από τον πρώτο κύκλο. Η δεύτερη αυτή περιφέρεια μοιράζεται άνισα ανάμεσα στις παλίνδρομες μνήμες (βρεφική ηλικία, εφηβεία, πολεμική δραστηριότητα στην Κρήτη, εκπατρισμός του κρητικού) και στις πρόδρομες: εκείνες που ιχνογραφούν τον ήρωα ύστερα από το κρίσιμο ναυάγιο, ύστερα από το χαμό τής κόρης, με τη σφραγίδα μιας δωρεάς που τον βοηθεί να γαληνεύει τις εφιαλτικές νύχτες της πολύτροπης μοναξιάς του.

3. Ονομάζω τ ρ ί τ η ε π ο χ ή τον ομόκεντρο κύκλο που περιέχει τους δύο προηγούμενους: αυτόν που εκβιαστικά σχεδόν, με το μοτίβο της έσχατης κρίσης, συνεισφέρει στην κοίτη του ποιήματος ένα χρόνο άχρονο κι ένα χώρο εξαγιασμένο. [...]

4. Παρά ταύτα και οι τρεις προηγούμενες εποχές σπαρταρούν μέσα στο δίχτυ του χρόνου που δημιουργεί και αναλίσκει ο αφηγητής εκφέροντας τη σύνολη ιστορία του. Αυτός ο χρόνος –η τ έ τ α ρ τ η ε π ο χ ή– θεματικά εξαρτάται από το ρημαγμένο παρόν του Κρητικού, ο οποίος αναπλάθει την προηγούμενη ζωή του [...]. Ουσιαστικά όμως αυτή η τέταρτη εποχή είναι ο χρόνος [...] της ποιητικής πράξης. Γιατί, από τη στιγμή που σε όψιμο χρόνο αναλαμβάνει ο Κρητικός να αφηγηθεί το τραγικό του ναυάγιο [...], την ώρα δηλαδή που υφαίνει τη λυρική του αφήγηση, ασκεί πια τη δωρεά που του

κληροδότησαν το όραμα της Φεγγαροντυμένης και ο ανήκουστος ήχος. [...]

Οι τέσσερις αυτές εποχές στρέφονται όλες γύρω από τον άξονα της δοκιμασίας: πολεμικοί αγώνες, ξεκλήρισμα φαμίλιας, απώλεια συντρόφων, λαβωματιές, εκπατρισμός, ναυάγιο, χαμός της κόρης, έσχατη κρίση και συντέλεια αυτού του κόσμου - θάνατος πριν από την ανάσταση. Όλα αυτά είναι καθαρά σημάδια της δοκιμής. Ένα από τα παραλειπόμενα μόρια της ενότητας 21. [4] είναι ακριβώς αυτό. *Ο πόνος είναι δοκιμή*, λέει ένα σπαραγμένο ημιστίχιο της τελευταίας επεξεργασίας. Κι ένας άλλος στίχος που δεν βρήκε θέση στο κείμενο του Πολυλά εξομολογείται: *Τούτη η ψυχή είναι βαθιά κι εγιόμισε από πόνο*. Κι ο Σολωμός υποσημειώνει σε γλώσσα ιταλική <βλ. κείμενο στο Παράρτημα, 8>. [...]

Η οριζόντια εξάλλου διάμετρος αυτής της τετράκυκλης κίνησης που πραγματοποιεί το ποίημα είναι η αβάσταχτη έκπληξη της ζωής: το αιφνίδιο πέρασμα από τη γέννηση στο θάνατο, από τον έρωτα στο χάρο, από την έκσταση στον καταποντισμό. [...]

Αυτές οι δύο βαθιές γραμμές, λοιπόν, σταυρώνουν το έργο, ενώ οι τέσσερις εποχές μεταμορφώνουν συνεχώς τον Κρητικό [...].

Αυτά είναι τα διαδοχικά είδωλα του Κρητικού μοιρασμένα στις τέσσερις εποχές του ποιήματος. Καθώς περνά ο ήρωας από το ένα σκαλοπάτι στο άλλο, φυραίνει κι ερημώνει το κορμί του, αλλά οξύνεται η όραση κι η ακοή του, κι η φωνή του στο τέλος γίνεται έναρθρη μουσική. Αυτή είναι η σκάλα που οδηγεί στην ποίηση, όχι όπως τη φαντάζονται οι γλυκασμοί των άμουσων. [...]

Την ίδια σκάλα είχε ανέβει κι ένας πανάρχαιος πρόγονος του Κρητικού: ο Οδυσσέας. Αφού οι δοκιμασίες είχαν οργώσει το πετσί του, λίγο πριν από το νόστο του έγινε κι αυτός -σαν τον Κρητικό- αφηγητής, δηλαδή ποιητής.

Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Οι Εποχές του Κρητικού*, Αθ.: “Λέσχη”, 1975 ~ *Ιδ., Πίσω Μπρος: Προτάσεις και Υποθέσεις για τη Νεοελληνική Ποίηση και Πεζογραφία...*, Αθ.: Στιγμή, 1986, σσ. 13-35: 13-26, 28-29, 31-35.

3. Οι “εποχές” του Κρητικού δεν είναι τα -τέσσερα- “αφηγηματικά επίπεδα” [...], αλλά <σύμφωνα με μια εξέταση των ΑΕ 359β33-35 και ΑΕ 361β43-45 υπό το πρίσμα φιλοσοφικών πηγών του Σολωμού> οι τρεις “χρονικές στιγμές” [βαθμίδες] του: ο “μεταφυσικός χρόνος” της Δημιουργίας και ο “μεταφυσικός χρόνος” της Ανάστασης, όπως διαφαίνονται σαφέστατα στο διπλό όραμα του Κρητικού, και -ανάμεσά τους- ο ιστορικός (εμπειρικός-φυσικός) χρόνος του Αγώνα και της περιπέτειας του Κρητικού, που διαγράφεται στην αφήγησή του.

Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός: Ρομαντική Ποίηση και Ποητική. Οι Γερμανικές Πηγές*,
Αθ.: εκδ. «Γνώση» 1989, σ. 373.

4. <Επιχειρήματα υπέρ της άποψης ότι το “Σχεδιάσμα [του 1833]” (βλ. *Σχόλια*, Επίμετρο 4) αποτελεί “μια ξεπερασμένη εμβρυσώδη φάση του *Κρητικού*”:>

1. Η κοινή χρήση του “δραματικού μονολόγου” [...]. Κοινή χρήση από μέρους του Σολωμού στο “Σχεδιάσμα” και στον *Κρητικό*, αλλά διόλου κοινόχρηστη ακόμα στην ευρωπαϊκή ποίηση ή στο σολωμικό έργο εν γένει.

2. Η κοινή (πάντα με την ίδια έννοια) persona του αυτοεξόριστου ευλαβικού, φτωχού και ηλικιωμένου *Κρητικού*.

3. Οι παραλλαγές του στίχου [5] του “Σχεδιάσματος” <που εμφανίζεται και στον *Κρητικό*: στ. 36 του 21.[4]> [...].

4. [...] από τον *Ύμνο* και πέρα [...] ο Σολωμός, για κάθε ελληνικό ποίημα που επιχειρεί να συνθέσει, ξεκινάει πάντα από κάποιο ιστορικό γεγονός, δημόσιο είτε ιδιωτικό. [...]

5. Βέβαια, η πολιτική διάσταση, τόσο έντονα παρούσα στο πρώτο στάδιο του “Σχεδιάσματος”, φαίνεται να απουσιάζει ολότελα από τον *Κρητικό* – ή μάλλον να έχει ολότελα μεταμορφωθεί σε μυθιστορική διάσταση. [...] Όμως [...] στα αυτόγραφα στάδια επεξεργασίας του *Κρητικού* [...] μπορούμε να παρακολουθήσουμε κάτι από την εσκεμμένη εξάτμιση και μεταμόρφωση της πολιτικής διάστασης [...]. [Ακολουθεί παράδειγμα από τα ΑΕ: βλ. εδώ Παράρτημα, 7].

Γ.Π. Σαββίδης, «Δυο Αφανή Προβλήματα Δομής του “Κρητικού”»: *Ο Ερμηνιστής*, έτ. 12., τ. 11. (1974) [*Νεοελληνικός Διαφωτισμός: Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*], 1980, σσ. 443-455: 452-453.

5. Η οπτασία της φεγγαροντυμένης και η παρουσία του μαγικού ήχου καταλαμβάνουν 46 και 32 στίχους, αντίστοιχα, του κειμένου, ενώ η ρεαλιστικότερη εκδοχή του κεντρικού επεισοδίου καταλαμβάνει 28 στίχους, και οι υπόλοιποι 28 από τους 134 συνολικά του ποιήματος αναφέρονται σε συμβάντα εντελώς έξω από το κεντρικό επεισόδιο.

Peter Mackridge, “Time out of Mind: The Relationship Between Story and Narrative in Solomos’ ‘The Cretan’”: *Byzantine and Modern Greek Studies* 9. (1984-85), σσ. 187-208: 193.

6. Το ποίημα, αν εξαιρέσουμε την παρενθετη δεύτερη ενότητα (19.), οργανώνεται σε δύο μέρη. Η πρώτη (18.) και η τρίτη ενότητα (20.) αποτελούν το πρώτο μέρος που κλείνει με το δίστιχο: [παράθ. 3, σπ. 11-12]. Το δίστιχο ορίζει το κέντρο του επεισοδίου (και του ποιήματος), όπου συντελείται ο θάνατος της κόρης και η σύγχρονη ανάδυση της Φεγγαροντυμένης.

Η τέταρτη (21.) και η πέμπτη (22.) ενότητα αποτελούν το δεύτερο μέρος του που κλείνει με το δίστιχο: [παράθ. 5, στ. 57-58]. Το δίστιχο ορίζει το τέλος του επεισοδίου (και του ποιήματος), όπου ο ήρωας διαπιστώνει το θάνατο της κόρης.

Βλέπουμε πως τα δύο αυτά καιρία δίστιχα ομοιοκαταληκτούν [...]:

βγαίνει

φεγγαροντυμένη

[η] αρραβωνιασμένη

πεθαμένη.

Αν αυτή τη σχέση θα την αναγνωρίσουμε ως το αποκαλυπτικό κλειδί για την ταυτότητα της Φεγγαροντυμένης, αφήνω να το αποφασίσει ο καθένας μας ανάλογα με την κρίση και την ευαισθησία του.

Ε. Τσαντσάνογλου, “Η “Ταυτότητα” της Φεγγαροντυμένης στον “Κρητικό” του Σολωμού: Το Όραμα του Ποιητή και το Όραμα του Ζωγράφου”: *ΕΕΦΣΠΘ: Μνήμη Λίνου Πολίτη. Τιμητικός Τόμος*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 167-195: 185-186.

2.5. Θέματα του Κειμένου: Παρατηρήσεις και Σχόλια

2.5.1. Για την 1. Αφηγηματική Ενότητα (1 [18.] 3 [20.], στ. 2)

1. [Οι δυο αρχικές αράδες με τελείες που εμφανίζονται στην έκδοση του Πολυλά δηλώνουν την ύπαρξη δυο προβληματικών στίχων της τελευταίας συνθετικής καταγραφής:]

Δεν έπλεε το 'να χέρι πλια και τ' άλλο μ' αποσταίνει

*[και (;) τη γλυκιά την κορασιά * * * δεν βασταίνει.*

2. <Αρχή του 1 [18.]> Σε κάποιο σημείο -ίσως στην αρχή του 18ου μέρους [1]- θα έπρεπε να υπάρχει ρητή αναφορά στο ναυάγιο.

Π. Μάκριτς, *ό.π.*, σ. 145.

3. <Γενικά για το 1 [18.]> Η μάνητα των φυσικών δυνάμεων δεν ξεσπά παρά μονάχα στην ψυχή του ήρωος. [...] Το ναυάγιο δεν περιγράφεται μέσα στο ποίημα. Και τούτο όχι διότι το ποίημα είναι αποσπασματικό ή διότι του λείπει η αρχή. Το ναυάγιο δεν είναι κάτι που συνέβη. Είναι ένα Γεγονός της ψυχής, μια αιτία που ρίχνει την ψυχή στα ορθάνοιχτα σαγόνια των σκοτεινών δυνάμεων που μέσα της κρύβει...

Σ. Ροζάνης, [Σπουδή στον Σολωμό] *Το Όραμα της Καταστροφής*, Αθ.: Δωδώνη, 1978 ~ *Ιδ.*, Σπουδές στον Διονύσιο Σολωμό, *ό.π.*, σσ. 63-111: 102.

4. <Στ. 1 του 1 [18.]> Ο πρώτος στίχος του Κρητικού [...] μας υποχρεώνει με πρώτη ματιά σε μερικές ποσοτικές παρατηρήσεις· οι δεκαέξι γραμματικές συλλαβές περιέχουν οκτώ άλφα. Το άλφα είναι το μακρύτερο σε διάρκεια φωνήεν της ελληνικής λαλιάς. Ο ποιητής αυστηρώς υποταγμένος στους νόμους της στιχουργίας σαφώς συνιζάνει σε μία μετρική συλλαβή τα δύο άλφα του *εκοίταα*. Αφήνει όμως να λειτουργήσει η χασμωδία στη συνάντηση δύο, πάλι άλφα: μακριά ακόμη. Έτσι στην αρχή του στίχου υπάρχει μια σύκνωση διάρκειας και στη μέση μια αραιώση που κάνει μεγαλύτερη τη διάρκεια. Το πλέον ενδιαφέρον στοιχείο όμως είναι πως θεωρητικά μεταξύ του *μακριά* και του *ακόμη* πρέπει να υπάρξει η παραδοσιακή τομή του δεκαπεντασύλλαβου.

[...] Αντίθετα η λογική τομή του στίχου είναι μετά το *εκοίταα*. Όταν όμως σταματήσουμε απαγγέλλοντας εκεί, τα δύο άλφα της λέξης ακούγονται αραιά σαν χασμωδία: *εκοίταά*. Μια ακόμη παρατήρηση· προς το τέλος του στίχου η έκθλιψη του όμικρον από το άρθρο, *τ' ακρογιαλί*, δεν είναι τυχαία. Ενώ κάλλιστα δηλαδή θα μπορούσε να έχει αφήσει ολόκληρο το *το* και να δημιουργήσει μεγαλύτερη διάρκεια με τη συνίτηση *το ακρογιαλί*, επιζητεί τη μουσική συγκοπή, άρα μια συντόμευση του ρυθμού.

Σύνθεση. Στο στίχο ομιλεί ο Κρητικός· αν ισχύει ό,τι ποσοτικά διαπίστωσα, ο στίχος με την τομή διαβάζεται:

Εκοίταα | | κι ήτανε μακριά ακόμη τ' ακρογιαλί.

Στο πρώτο ημιστίχιο το υποκείμενο που αφηγείται ορίζει αισθητηριακά το αντικείμενο της ενέργειάς του. Τα οκτώ άλφα καθορίζουν την μακρά απόσταση, η τομή βαθαίνει ακόμη πιο πολύ την απόσταση που χωρίζει το δρων υποκείμενο από το προσδοκώμενο *ακρογιαλί*. Μετά την τομή, το *ήτανε* αυτονόμως μουσικά λειτουργώντας ακούγεται σαν δάκτυλος και επιτείνει την αίσθηση της απόστασης.

Η χασμωδία μεταξύ όγδοης και ένατης συλλαβής που καταργεί την αναμενόμενη, ρυθμικά συνήθη τομή, όταν μάλιστα το χάσμα ορίζεται από δύο όχθες άλφα *μακριά* και *ακόμη*, δίνει την εντύπωση ενός αγεφύρωτου κενού. Παρόλα αυτά η έκθλιψη στο *τ' ακρογιαλί* δημιουργεί μια ψευδαίσθηση πλησιάσματος.

Αν ο ποιητής, όπως υποθέτω, θέλει να υποβάλει στον αναγνώστη την εντύπωση πως ο Κρητικός κολυμπώντας αισθάνεται το μάταιο της προσπάθειάς του, αλλά ταυτόχρονα συντηρεί την ελπίδα της σωτηρίας, δόμησε το στίχο σε δύο άνισα ημιστίχια, στο πρώτο έβαλε μόνο το υποκείμενο που μιλεί να παρατηρεί και στο δεύτερο το εμπειρικό αποτέλεσμα της παρατήρησής του: την απόσταση που το χωρίζει από το σκοπό του. Μόνο που καθώς

κολυμπά, μια βυθιζόμενος, μια ανερχόμενος (την αίσθηση αυτή υποβάλλει το *εκοίταα* και ύστερα το *ήτανε*), μια βλέπει οριζοντα, άρα και το μακρινό ακρογιαλί, και μια χάνει τον οριζοντα (την αίσθηση αυτή υποβάλλει η χασμωδία *μακριά ακόμη και τ' ακρογιαλί*).

Έτσι η εμπειρική εικόνα χώρου έγινε ποιητική, ηχητική εικόνα και η ηχητική εικόνα υπέβαλε την αίσθηση της απόστασης.

Κώστας Γεωργουσόπουλος, “Ο Ήχος της Κίνησης στη Στιχουργία του Σολωμού”: Η Λέξη, αρ. 142 [αφιέρωμα] (Νοέμβρης-Δεκέμβρης '97), σσ. 663-667: 664-665.

5. <Στ. 2 του 1 [18.]> Κιόλας στους πρώτους στίχους του *Κρητικού* το επίθετο <καλός> κάνει την παρουσία του: [παράθ. σπ. 1-2 του 1]. [...] το αστροπελέκι, ένα φυσικό φαινόμενο που φέρνει καταστροφή [...] από τη φύση του δεν μπορεί να είναι “καλό”. Αλλά ο ναυαγισμένος Κρητικός κάνει μια επίκληση, μια ευχή προς το αστροπελέκι να “ξαναφέξει πάλι”, να τον βοηθήσει και πάλι κάτι να διακρίνει με τη λάμψη του μέσα στη βαθιά σκοτεινιά που τον κυκλώνει. Το αστροπελέκι τού φάνηκε καλό, ευνοϊκό· μια σχέση φιλική δημιουργήθηκε ανάμεσα στο ουράνιο φαινόμενο και το αδύναμο ανθρώπινο πλάσμα που παλεύει με τα κύματα.

Α. Πολίτης, ““Αλαφροϊσκίωτε Καλέ”: Η Χρήση Μερικών Επιθέτων στο Σολωμό”: ΑΑ.VV., *Αντίχαρη: Αφιέρωμα στον Καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Αθ.: Ε.Λ.Ι.Α., 1984, σσ. 13-23 ~ Ίδ., *Γύρω στον Σολωμό*, ό.π., σσ. 499-518: 501-502.

6. <Στ. 2 του 1 [18.]> Ο Γουέρντογουερθ και ο Κόλεριτζ απεχθάνονται [...] να αποδίδονται ανθρώπινα αισθήματα σε φυσικά φαινόμενα για ρητορικούς λόγους. Εδώ πάλι ο Σολωμός διέφερε πολύ απ' αυτούς και η πρακτική του πλησίαζε πιο πολύ αυτήν του Κιτς και του Σέλεϊ, που ξαναυιοθέτησαν την τεχνική της προσωποποίησης ιδεών και φυσικών φαινομένων και τη χρήση της επίκλησης. Πάντως αξίζει να σημειωθεί ότι συνήθως ο Σολωμός την επίκληση την τοποθετεί στο στόμα κάποιου ήρωα αντί να απευθύνεται στα πράγματα ο ίδιος. Στο δεύτερο στίχο του *Κρητικού* ο αφηγητής μιλάει στο αστροπελέκι [...]. Αφού περιμένει το αστροπελέκι να τον ακούσει και να τον υπακούσει, ο Κρητικός (αν όχι ο ποιητής) υποθέτει ότι αυτό έχει ανθρώπινες ή θεϊκές ιδιότητες.

Π. Μάριτζ, ό.π., σσ. 80-81.

7. <Σπ. 2-4 του 1 [18.]> Τα τέσσερα αστροπελέκια, που πέσανε [4 μαζί με ένα που εξυπακούεται από τον στ. 2 ότι προηγήθηκε], μοιάζουν να ήταν το τέλος της τρικυμίας. [Βλ. αρχή της επόμενης αφηγηματικής ενότητας].

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Η Ποίηση στη Ζωή μας*, Αθ. 1923 [Αθ.: Βιβλ. της «Εστίας», 2χ.χ.]

Θεσσαλονίκη: εκδ. Βάνιος, ³1991], σ. 251.

8. < Στ. 4 του 1 [18.]:> Ας θυμηθούμε εδώ πως στην “Τρελή Μάνα” (ένα από τα άσματα που η Μαρία τραγουδάει στον *Λάμπρο*) τα δυο παιδιά τα σκοτώνει το αστροπελέκι. [...] το πρώτο μέρος <γενικά> δημιουργεί αίσθηση υψηλού δέους, όπου τα στοιχεία της φύσης αποδεικνύονται άπειρες φορές πιο ισχυρά κι ανώτερα κι από το πιο δυνατό ανθρώπινο σώμα. Παρατηρούμε τους πληθυντικούς (πέλαγα, ακρογιαλιές, βουνά) που υπογραμμίζουν την απεραντοσύνη της πλάσης. Στην ομοιοκαταληξία *αντήχων* και *αν είχαν* [σπ. 5-6] η πλήρης σχεδόν φωνητική ταυτότητα των λέξεων μιμείται την ηχώ που περιγράφει ο Κρητικός.

Π. Μάριτζ, *ό.π.*, σ. 146.

9. < Σπ. 5-6 του 1 [14.]:> Η εμβρόντητη αυτή φύση προοιμιάζει, θα έλεγα, τη γέννηση και τη συντέλεια του κόσμου - σε δεύτερο επίπεδο τη γέννηση και το τέλος του ποιήματος. Οπωσδήποτε ρίχνει τη γέφυρα για το μεταφυσικό τοπίο της επόμενης παρένθετης ενότητας 19.[2].

Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Οι Εποχές του Κρητικού*, *ό.π.*, σ. 26.

10. < Στ. 1 του 2 [19.]:> Ο κόσμος [...] ο θείκος όπου ζουν οι μορφές που αντικρίζει ο ποιητής < με τη δημιουργική του χάρη >, δεν είναι ο κόσμος της φαντασίας που τον πλάθει ο ίδιος, είναι κόσμος ολότελα πραγματικός, με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Πριν μας μιλήσει γι’ αυτόν, μας το δηλώνει ρητά ο Σολωμός...

Α. Πολίτης, “Η Θρησκευτικότητα του Σολωμού”: *Νέα Εστία*, τ. 32., αρ. 373 (Χριστούγεννα 1942), σσ. 50-55 ~ *Ιδ.*, *Γύρω στο Σολωμό...*, ²1985, σσ. 99-115: 101.

11. < Στ. 1 του 2 [19.]:> ...ο Κρητικός, πριν καλά-καλά αρχίσει τη διήγησή του, διακόπτει το λόγο του, για να μας βεβαιώσει ότι αυτά που πρόκειται να πει είναι απόλυτα αληθινά. Φοβάται μήπως δεν πιστέψουμε ότι δοκίμασε πραγματικά όλες αυτές τις μεταφυσικές εμπειρίες.

Π. Μάριτζ, *ό.π.*, σ. 146.

12Αε. < Σπ. 2-4 του 2 [19.]:> Ο όρκος γίνεται όχι στα συνηθισμένα κι από την παράδοση ιερά, παρά στα πραγματικά περιστατικά της ζωής του...

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Η Ποίηση στη Ζωή μας*, *ό.π.*, σ. 25ο.

12Βε. < Για την παραλλαγή των σπ. 2-4 του 2 [19.]:> Οι δυο τελευταίοι όρκοι έχουν ελλιπώς στιχουργηθεί, και γι’ αυτό παραλείπονται [...]. Είναι όμως χρήσιμοι για την ολοκλήρωση του νοήματος, γιατί ο όρκος στην *ημέρα τη στερνή* είναι που φέρνει στη σκέψη του αφηγητή τη μελλοντική ανάσταση

της αγαπημένης του. Ας σημειωθεί επίσης ότι οι περισσότερες παραλλαγές στα *ΑΕ* έχουν όρκο στις *ψυχές* (όχι στην ψυχή της νέας). Νοούνται οι συγγενείς του που σφάχτηκαν...

Στ. Αλεξίου [επιμ.], Εισαγωγή στον *Κρητικό*: ό.π., σ. 206 σημ.

13Αα. <Στ. 5 του 2 [19.]> ...μόλις τη θυμήθηκε <την κόρη> πεθαμένη [συνειρμικά από τον στ. 4], ταράζεται αλάκερος <ο Κρητικός>· η παλιά αγάπη ξυπνά μέσα του και ξεσπάζει μ' όλη την ορμή· η ιστορία σταματά. Φωνάζει ο Κρητικός να χτυπήσει η σάλπιγγα της Δεύτερης Παρουσίας [...] κι ο ταραγμένος νους του τη βλέπει <την ευχή του> στη στιγμή να πιάνει.

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Η Ποίηση στη Ζωή μας*, ό.π., σ. 251.

13Βα. <Στ. 5 του 2 [19.]> ...στην έξοχη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, η φοβερή και τρομερή σάλπιγγα που θ' αναστήσει τους νεκρούς <σε παραλλαγή (*ΑΕ* 357β7, 22 και 358αΙ)> προσφωνείται κι αυτή με την ίδια λέξη: *Βάρει, καλή μου Σάλπιγγα*. Κι εδώ το επίθετο <καλός> δεν είναι ασφαλώς αδιάφορο [...], αλλά έχει ένα ιδιαίτερο βάρος, όπως και στο συνδυασμό με το αστροπελέκι. Πάλι ένα δέσιμο φιλικό, μια σχέση αγάπης.

Α. Πολίτης, «“Αλαφροϊσκιωτε Καλέ”...»: ό.π., σ. 502.

13Γα. <Στ. 5 από την παρέκβαση του 2 [19.]> ...προκαλεί εντύπωση η πυκνή αναφορά του Σολωμού [σε όλο του το έργο] στην πράξη του σαβανώματος, που ως σήμερα δεν έπαψε να τελείται στη Ζάκυνθο.

Το σάβανο σκίζουν από την κορυφή ως τη μέση, για να μπορεί ο πεθαμένος να βγει, όπως πιστεύεται, εύκολα απ' αυτό κατά τη Δευτέρα Παρουσία.

Σ.Α. Καββαδίας, *Η Λαϊκή Ζωή και Γλώσσα στο Ελληνόγλωσσο Έργο του Διονυσίου Σολωμού: Διδακτορική Διατριβή*, Αθ.: εκδ. Περίπλους, 1987, σ. 52.

14. <Σττ. 5-6 από την παρέκβαση του 2 [19.]> Όπως στο 18.[1] έτσι κι εδώ ο χώρος ανοίγει ύστερα από πρόκληση του αφηγητή: *Αστροπελέκι μου καλό, γιά ξαναφέξε πάλι - Αάλησε, Σάλπιγγα*. Το μοτίβο της φωτιάς κυριαρχεί κι εκεί κι εδώ, καταστροφικό μαζί και καθαρτήριο.

Δ.Ν. Μαρονίτης, *Οι Εποχές του Κρητικού*, ό.π., σ. 30.

15Αα. <Σττ. 5-18 (όλη η παρέκβαση) του 2 [19.]> Όλες οι μορφές στην ποίηση του Σολωμού είναι οράματα λατρευτικά, που τα θερμαίνει μέσα σε μια θαυμαστή αίγλη ο έρωτας. [...].

Σε έσχατη ανάλυση, στο βάθος-βάθος, ο Σολωμός είναι γήινος. Ένας γήινος που ποθεί η γη να 'ταν ουρανός, η σχετικότητα απολυτότητα. [...]

Ο ήρωας, ο “Κρητικός” οπτασιάζεται τη Δεύτερη Παρουσία. Ός εκεί φτάνει ο βαθύς έρωτάς του για την αγαπημένη του. Δρασκελάει μεμιάς την

αιωνιότητα και ζει ως άμεσο παρόν την ανάσταση των νεκρών [...].

Θαρρείς και <με τους σπ. Π κ.εξ.> η “θύρα της Παράδεισος” [...] παίρνει ρεαλιστική, πλαστική υφή, και η αναστημένη “Κορασιά” αναζητεί ανυπόμονα το “κορμί” της “για να ‘μπει” σε μια νέα ενσάρκωση “ψάλλοντας την Ανάσταση”.

Εκείνο μάλιστα το “της τρέμαν τα λουλούδια” και το “εβγήκε με τραγούδια” δίνουν έξαφνα μια έκτακτη σωματική και ασώματη μαζί παρουσία.

Γ. Θέμελης, “Ο Σολωμός ή Ο Ουράνιος Έρωτας”: Ιδ., *Η Εσχάτη Κρίσις*: Δοκίμιο, Αθ.: εκδ. Γ. Φέξη, 1964, , σσ. 21, 23-24.

15Bæ. <Σπ. 5-18 (όλη η παρέκβαση) του 2 [19.]> Από αφηγηματολογική άποψη, το “επεισόδιο” αυτό, καθώς παραπέμπει στη Έσχατη Κρίση, αντιστοιχεί εξ ορισμού σε μια δοκιμασία και μάλιστα την τελική δοκιμασία, όπου –σύμφωνα με τον συναρτημένο θρησκευτικό κώδικα– θα κριθούν όλοι οριστικά και τελειωτικά, για να δικαιωθούν ή να καταδικαστούν στην αιωνιότητα. πρόκειται λοιπόν για μια τυπική Δοκιμασία δικαίωσης, από την οποία αναμένεται να αναδειχτούν οι άχρονες απέναντι στις ενδοχρονικές αξίες.

Παρατηρούμε πρώτα ότι στον οραματισμό του ήρωα δεν περιλαμβάνεται η κρίση καθαυτή, αλλά η προσδοκία της· που θα πει ότι δεν ολοκληρώνεται ένα πλήρες σχήμα δοκιμασίας. Τίθενται ωστόσο όλοι οι όροι που προοιωνίζονται τη θετική έκβαση. [...] η κόρη εμφανίζεται δικαιωμένη, γεγονός που αποτελεί “πρόκριμα” για το αποτέλεσμα της αναμενόμενης Κρίσης.

Ένα δεύτερο στοιχείο, με σημασιολογική αξία, είναι η έμφαση που δίνεται στην προσδοκία της συνάντησης με τη νεκρή αγαπημένη, της κοινής αντιμετώπισης της Έσχατης Κρίσης και της παντοτινής ένωσης μαζί της μέσα στη μακαριότητα μιας αιώνιας δικαίωσης. [...] Είναι χαρακτηριστικό ότι στον οραματισμό του ήρωα δεν γίνεται καμία αναφορά στη “συμβασιακή” σχέση Κριτή-κρινόμενου, ως οργανικού μέρους της μεταφυσικής δοκιμασίας, στην ψυχολογία της φοβερής στιγμής, κλπ. [...]

[...] Σε μια τέτοια αξιοποίηση του θέματος της Έσχατης Κρίσης θα μπορούσε να διακρίνει κανείς μια “παρωδία” του θρησκευτικού κώδικα, με την έννοια που δίνουν στον όρο οι Ρώσοι φορμαλιστές: “παραμόρφωση” του έτοιμου σημασιολογικού πλαισίου, με τρόπο που να υπηρετεί νέες σημασίες.

Ερατοσθένης Καψωμένος, “Ο “Κρητικός” του Σολωμού: Αφηγηματικές και Σημασιακές Δομές”: *Νέα Εστία*, έτ. 72., τ. 144., αρ. 1707 [αφιέρωμα] (Δεκέμβριος 1998), σσ. 1248-1288: 1285-1287.

16. <Σπ. 7-14 από την παρέκβαση του 2 [19.]> Η φιλοσοφία του Σολωμού έχει διπλή μορφή, σύμφωνα με τις δυο διαφορετικές όψεις, που παρουσιάζεται στο πνεύμα η φύση. Άλλοτε προέχει στο πνεύμα του ο βαθύς διχασμός κι ο αγώνας που υπάρχει ανάμεσα στο φυσικό και τον ηθικό κόσμο. [...]

Άλλοτε, όμως, ο σπιριτουαλισμός του Σολωμού αγκαλιάζει ολόκληρη τη φύση και τη βλέπει στην ενότητά της, να ταυτίζεται με τις πνευματικές ουσίες· η φιλοσοφία του τότε γίνεται πανθεϊστική, η φύση παρουσιάζεται στην πιο πνευματική της παράσταση, όλη παρθενιά κ' έκσταση, από μυστικές πηγές αναβρύζει αρμονία, πνεύμα απαντά στο πνεύμα κ' οι φυσικές μορφές μεταμορφώνονται θαυμαστά, μυστικός έρωτας διαπνέει τα πάντα [...]. Μέρη τέτοια βρίσκονται στον Κρητικό [...].

Η ίδια διάθεση χαρακτηρίζει και τις ερωτικές εικόνες του, το ίδιο ηθικό πάθος. [...]

Αυτές οι παραδεισιακές εικόνες [των σπ. 7-14] δείχνουν και τον τρόπο που αφομοιώνει την επίδραση από την ποίηση του Ντάντε [...]. Μα η διάθεση αυτή στο Σολωμό είναι περισσότερο αβρή και με πιο περίπαθους μουσικούς τόνους [...], ωστόσο παρουσιάζεται με τόση ένταση κ' ευτυχημένον πλούτο στη μεγάλη του ποίηση που μπορεί κανείς να πει πως είναι η ουσία της ιδιοσυγκρασίας του...

Μάρκος Αυγέρης, “Εισαγωγή στην Ποίηση του Σολωμού” [1957]: *Ιδ.*, *Ζητήματα της Λογοτεχνίας μας*, Αθ.: Πολιτικές Λογοτεχνικές Εκδόσεις, ²1964 - *Έλληνες Λογοτέχνες*, Αθ.: εκδ. Θεμέλιο, ¹1966 - Αθ.: Ίκαρος, ³1971 [Αθ.: εκδ. Χαρ. Μπούρας, 1982], σσ. 9-28.

17. <Στ. 7 από την παρέκβαση του 2 [19.]> Το σημαίνον *κοιλάδα* λειτουργεί ερωτικά [στο πλαίσιο ψυχαναλυτικής ανάγνωσης: βλ. πιο κάτω 4.5.2.2.]· ανακαλεί την ιερογαμία του ποταμού, όπως θα ‘λεγε ο Σικελιανός. Αυτό όμως είναι επέκεινα· υπονοείται και συνεξαρτάται· η άλλη άκρη της αναγωγής είναι οι μητρώοι όρμοι, η γη της επαγγελίας. Το ξέρουμε, και όχι μόνο από την ψυχανάλυση, ότι μητέρα, γη, φύση συγχέονται, συνείρονται και συμφύρονται· ανακατώνονται στον ίδιο υμέναιο ή, σωστότερα, στην επιθυμία για υμέναιο.

Θανάσης [Χ.] Τζούλης, “Το Μητρικό Μορφοειδωλο στο Έργο του Σολωμού (Ερωτισμός και Αποσπασματικότητα)”: ΑΑ.VV., *Πρακτικά Δέκατον Συμποσίου Ποίησης...*, ό.π., σσ. 248-269: 254 ~ [“Ερωτισμός και Αποσπασματικότητα στο Έργο του Σολωμού”] *Ιδ.*, *Ψυχανάλυση και Λογοτεχνία*, Αθ.: εκδ. Οδυσσέας, 1993, σσ. 57-82: 64-65.

18. <Σπ. 11-18 από την παρέκβαση του 2 [19.]> Η ωραία γυναίκα που αναζητείται κατά την Ανάσταση Νεκρών μπορεί να είναι είτε η αγαπημένη του Κρητικού είτε η γυναίκα της οπτασίας. Θα πρέπει να είναι στην πραγματικότητα και οι δυο, κι έτσι αυτός ο Πρόλογος μας προετοιμάζει ανεπαί-

σθητα για το θάνατο της Κόρης στο τέλος του ποιήματος.

[...] ο Σολωμός νοιάζεται να δείξει πόσο δεν είναι ο πνευματικός ή ιδεατός κόσμος ανεξάρτητος από τον φυσικό.

Roderick Beaton, "Dionysios Solomos: The Tree of Poetry": *Byzantine and Modern Greek Studies* 2. (1976), σσ. 161-182: 167-168 [μτφρ.].

2.5.2. Για τη 2. Αφηγ. Ενότητα (3 [20.], στ. 3" 5 [22.], στ. 4)

1. <Στ. 2-3 του 3 [20.] (πέρασμα από την 1. στη 2. αφηγηματική ενότητα):> Διασκελισμός· σημασιοδοτείται η διάρκεια που απαιτείται για τη μεταστροφή της ταραχής σε άκρα ησυχία...

N. Μηλιώτης, *ό.π.*, σ. 42.

2. <Στ. 2-4 του 3 [20.] (πέρασμα από την 1. στη 2. αφηγηματική ενότητα):> [...] στις δύο παρομοιώσεις <των στίχων αυτών> [...] βρίσκουμε τουλάχιστον δύο μεταφορές [...]. Αυτές οι μεταφορές [...] υποβάλλουν την αγκυρά της θάλασσας και μετά την απέραντή της γαλήνη [...]. Και στις δύο περιπτώσεις η θάλασσα παρομοιάζεται με κάτι [...], ενώ στη μεταφορά συγκρίνεται με δύο πράγματα. Το παιχνίδι εδώ ανάμεσα στην παρομοίωση και τη μεταφορά πετυχαίνει μια πιο πολύπλοκη δομή απ' ό,τι καταφέρνουν οι μάλλον χαλαρές και κοινότοπες παρομοιώσεις του *Ύμνου*.

Π. Μάριτζ, *ό.π.*, σσ. 83-84.

3. <Στ. 3 του 3 [20.]> Η επανάληψη της έννοιας της "ησυχίας" δηλώνει την έγνοια του ποιητή για την αλλαγή των συνθηκών· δεν σηματοδοτεί, όμως, μόνο την επικράτηση της ησυχίας στον εξωτερικό κόσμο, αλλά και στον εσωτερικό, την ψυχή του αφηγητή...

Ντίνος Μηλιώτης, "Όλ' ομορφιές να στολιστεί και το θυμό ν' αφήσει: Διονύσιος Σολωμός, *Ο Κρητικός*· ενότητα 20": ΑΑ.VV., <Σεμινάριο χ.αρ.>: *Διονύσιος Σολωμός*, Αθ.: Π.Ε.Φ., 1998, σσ. 39-49: 43.

4. <Στ. 3 (κυρίως) κ.εξ. του 3 [20.]> [...] το μοτίβο της σιγής του κόσμου πρέπει να αναζητηθεί σε έργα του Σολωμού που διακρίνονται για τους θρησκευτικούς τους προβληματισμούς. [...]

[...] Θεωρώ [...] πολύ πιθανό [...] ότι, στην ενότητα του *Κρητικού* που μας απασχολεί, ο Σολωμός αναπτύσσει το αρχαίο και γνωστό σε αυτόν μοτίβο της σιγής του κόσμου πριν από τη θεία επιφάνεια, που στη συνέχεια βέβαια [...] επιδρά με τρόπο θαυματουργικό σε ολόκληρη τη φύση μεταμορφώνοντας και αγιάζοντας τα πάντα.

Ηρακλής Ε. Καλλέργης, "Το Μοτίβο της Σιγής κατά τη Θεία Επιφάνεια": ΑΑ. VV.,

Πρακτικά Δέκατου Συμποσίου Ποίησης..., ό.π., σσ. 303-307: 303, 306.

5. <Στ. 4 του 3 [20.]> ...βρίσκουμε <στο στίχο αυτό> έναν αξιοπρόσεχτο και σχεδόν τελείως κρυμμένο χιασμό [...]. Το χιαστικό σχήμα των φωνηέντων στη δεύτερη και τρίτη λέξη είναι ε-ι-ό-ι-ε-ό-ι-ε, όπου κι από τις δυο μεριές του “ε” τα φωνήεντα είναι τοποθετημένα αντικριστά, όπως σε καθρέφτη, με το “ο” τονισμένο και τις δύο φορές. Έτσι, έχουμε μια μίμηση της αντανάκλασης των άστρων που καθρεφτίζονται στη θάλασσα.

Π. Μάριτζ, ό.π., σσ. 83-84.

6Αæ. <Στ. 5 του 3 [20.]> [Αφετηρία φάσεων μυστικής εμπύωσης του κόσμου· οι φάσεις:]

...αίσθηση εισόδου και διάχυσης του μυστηρίου· κάλλους προσέγγιση και επικάθηση· μυστική αγωνία επερχόμενης αλλαγής· κατάληψη του χώρου και της ψυχής του ανθρώπου· αποκάλυψη της νέας μορφής πάνω στα όντα· γαλήνη, κύρια φάση της μυστικής ένωσης [...]· απώλεια του αισθητού κόσμου, εσωτερίκευση της όρασης· “θεωρία”, επιστροφή του ανθρώπου πάλι στον εαυτό του...

Γ.Ι. Αντωνόπουλος, *Κεφάλαιον Φιλοσοφίας Νεοελληνικού Πνεύματος*, Αθ. 1965, σ. 65.

6Βæ. <Στ. 5 του 3 [20.]> Κρυφό μυστήριο συνεχί τη ζωή του ανθρώπου (το ίδιο “κρυφό μυστήριο” στενεύει τη φύση για το Σολωμό [...], σύμφωνα και με την παράλληλη διδασκαλία του Παύλου για την αποκαρδοκία [“έξαψη προσδοκίας”] της κτίσης, βλ. Προς Ρωμαίους Ηæ 19 [“™ γάρ ἀποκαρδοκία τῆς κτίσεως τὴν ἀποκάλυψιν τῶν υἱῶν τοῦ Θεοῦ ἀπεκδέχεται”]). Και μέσα στο μυστήριο αυτό δυο είναι πάντα οι δρόμοι που βγάζουν έξω από το πανέρομο δάσος της σολωμικής επίκλησης, ο λογισμός και το όνειρο [*Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*, Σχεδ. Γæ I, σπ. 2-4], που τα ξαναβρίσκουμε ζευγαρωμένα εκεί όπου ο Κρητικός αναπολεί τη φεγγαροντυμένη κόρη, μη ξέροντας να πει αν την είχε “ποιήσει” ο λογισμός του ή το όνειρο τον καιρό που βύζαινε το γάλα της μάνας του. Με λογισμό και με όνειρο, με τα δυο αυτά εφόδια, πορεύεται πάντα -ώσπου να λυτρωθεί- μέσα στο κρυφό μυστήριο της ζωής, ο θνητός.

Ζ. Λορεντζάτος, “Απόσωμα”: *Ιδ., Για το Σολωμό, τη Λύρα τη Δίκαιη*, Αθ.: Ίκαρος, 1974 ~ *Ιδ., Μελετήματα*, τ. 1., ό.π., σσ. 181-203: 186.

7. <Στ. 5 κ.εξ. του 3 [20.]> Η απότομη εξωτερική αλλαγή από την άκρα ταραχή της βροντής και της θάλασσας [...] σε βαθύτατη γαλήνη προετοιμάζει και την εσωτερική μεταβολή

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Η Ποίηση στη Ζωή μας*, ό.π., σ. 253.

8. <Στ. 6 του 3 [20.]> Η κατηγορική προσαγή είναι έκφραση και επιταγή της ψυχής του ποιητή· αν η ομορφιά παραπέμπει στην αισθητική, τουλάχιστον, τελειότητα, η απουσία θυμού αφορά το συναισθηματικό κόσμο· αν θέλετε, είναι, με άλλα λόγια, το όραμα του κάλλους και του αγαθού· [...] το “καλός κἀγαθός” των αρχαίων Ελλήνων. Ο Γκέτε υποστηρίζει ότι “το όμορφο είναι πιο πάνω από το αγαθό, γιατί το όμορφο έχει μέσα του την αγαθότητα”.

Ας θυμηθούμε κάποιους στίχους του Σολωμού: [...] *‘Ομορφος κόσμος ηθικός αγγελικά πλασμένος*, “Εις Φραγκίσκα Φραιζερ”· *‘Ομορφη πλούσια κι άπαρτη και δυνατή κι αγία* [...]· βλ. ακόμη 21.[4] 6: *Κι έδειξε πάσαν ομορφιά και πάσαν καλοσύνη*.

N. Μηλιώτης, *ό.π.*, σσ. 43-44.

9. <Στ. 9 του 3 [20.]> Ευτυχισμένη η κορασιά τον έσφιξε στην αγκαλιά της και κατόπιν λιποθύμησε ή ξεψύχησε, χωρίς να το αντιληφθεί ο αγαπημένος της. Κάτι τέτοιο πρέπει να φανταστούμε.

Γεώργιος Ν. Παπανικολάου [επιμ.], “Ανάλυσις” και “Κριτικό και Αισθητικό Σημείωμα” για τον *Κρητικό*: Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, τ. 1. *ό.π.*, σσ. 485-490: 486.

10. <Για την εικόνα του φεγγαριού στους σπτ. 10-14 του 3 [20.]> [Βιργίλιος]

*Δαφροφυσούνε αύρες στη νυχτιά και τ’ αργυρό φεγγάρι
τη ρότα τους βοηθάει, λαμποκοπάει στο τρεμοφώς ο πόντος...*

Adspirant aurpoe in noctem nec candida cursus

Luna negat; splendet tremulo sub lumine pontus... [Αιν. VII 8-9]

Αγγελική Πανοφωροπούλου, *Η Βεργιλιανή Ανταύγεια στην Ποίηση του Σολωμού*, Αθ.: Μνημοσύνη, 1989, σσ. 90-91.

11. <Σπτ. 9-12, και κυρίως 11, του 3 [20.]> Η πιο καθαρή περιγραφή [...] ανάδυσης του κρυφού <στη σολωμική ποίηση> [βλ. σχετικά πιο πάνω 3.10.] είναι η περιγραφή της εμφάνισης της “φεγγαροντυμένης” [...]. Η λέξη-κλειδί εδώ είναι το *ξετυλίζει*: το φεγγάρι “ξετυλίζει {...} κάτι που εκεί-θε βγαίνει”. [...] ο Κρητικός έχει την εντύπωση ότι πρόκειται για κάτι κρυμμένο που ξαφνικά βγαίνει μέσ’ απ’ το φεγγάρι.

Π. Μάριτζ, *ό.π.*, σσ. 89-90.

12. <Στ. 12 του 3 [20.]> Το απρόσμενο της φράσης “βρέθηκε μία φεγγαροντυμένη”, που μοιάζει να προϋποθέτει ότι ήδη ξέρουμε πως υπάρχουν τέτοια θηλυκά όντα, θα ήταν ακόμη πιο εντυπωσιακό, αν το μέρος τελείωνε σ’ αυτό ακριβώς το σημείο, όπως συμβαίνει με μια ανάλογη οπτασία στο

τέλος τού <Σχεδ.> Γæ 6 στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*: “Μονάχο ανακατώθηκε το στρογγυλό φεγγάρι, | Κι όμορφη βγαίνει κορασιά ντυμένη με το φως του”.

Π. Μάκριτς, *ό.π.*, σ. 148.

13. <Σττ. 13-14 του 3 [20].> Το πρώτο μισό του πρώτου στίχου [13] περιλαμβάνει τρεις συγχές στον Σολωμό “εικόνες”: *φως, δροσιά και τρέμει*. Αυτά τα τρία στοιχεία σχηματίζουν το κατάλληλο κλίμα για τη *θεικιά θωριά* της γυναίκας, που τα μαύρα της μάτια έρχονται σε αντίθεση με τα χρυσά μαλλιά της. Ο Σολωμός συνηθίζει να αντιπαραθέτει αυτά τα δύο αντίθετα χρώματα, για να δημιουργήσει την εντύπωση του θαυμαστού.

Π. Μάκριτς, *ό.π.*, σ. 149.

14. <Σττ. 1-8, κυρίως 2 και 7, του 4 [21].> ...συχνά στο σολωμικό ποιητικό τοπίο, ενώ η διάταξη των στοιχείων του οδηγεί προς τη σύνθεση κάποιου τοπίου φυσικού, ξαφνικά παρεμβαίνει το φως και αναιρεί το αποτελεσμα-αίσθημα της φυσικής αρμολόγησης των στοιχείων. [...] το φως “λύνει” το τοπίο και, ουσιαστικά, το ανασυνθέτει σ’ ένα τοπίο μη φυσικό [...].

Αυτό συμβαίνει λόγω της φύσης του: το φως στο ποιητικό τοπίο του Σολωμού είναι το θείο φως. [...] φως που ταυτίζεται με το Θεό, τον Χριστό, την αλήθεια, τη σωτηρία. [...]

[...] το τοπίο όπου συναντιέται το φως με το σκοτάδι συνιστά ένα χώρο τραγικό, ένα χώρο όπου η φυσική παρόρμηση αναμετριέται με το ηθικό χρέος [...].

Στο ποιητικό τοπίο του Σολωμού το φως έρχεται από ψηλά, από τον ουρανό, τον ήλιο, τη σελήνη, τ’ αστέρια. [...]

[...] παράλληλα με το φως που φωτίζει-προβάλλει [...], υπάρχει και το φως που φωτίζεται [...]. [...] το πρώτο φως –το φως της πηγής του φωτός– είναι το φως της όρασης, των ορατών, το φως για την όραση· ενώ το δεύτερο φως είναι το φως της ενόρασης. Βέβαια, το φωτιζόμενο εκείνο σώμα που κατεξοχήν έχει συγγένεια με τη φωτιστική ενέργεια είναι το ανθρώπινο σώμα.

Το πιο συγγενικό με το φως μέρος του σώματος είναι τα μάτια...

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, “Φως-Σώμα: Φως και Υπερβατική Σωματικότητα στο Ποιητικό Τοπίο του Σολωμού”: ΕΕΦΣΠΑ 28. (1979-1985), σσ. 249-297 ~ *Ιδ.*, *Το Ποιητικό Τοπίο του Ελληνικού 19ου και 20ού Αιώνα*, τ. 1.: *Κάλβος-Σολωμός-Παλαμάς*, Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1995, σσ. 199-322: 212-213, 215, 232-234.

15. <Στ. 7 του 4 [21].> Το εκθαμβωτικό φως που αναβλύζει από τη μετέωρη μορφή της θεικιάς οπτασίας δεν τυφλώνει μόνο την όραση του εξαντλημένου ναυαγού, αλλά απειλεί με τύφλωση και το διαπεραστικό

βλέμμα του εξηγητή-αναγνώστη, που επιζητεί αντίστοιχα με τη σειρά του, θαμπωμένος από τη συμβολική αίγλη της οραματικής στιγμής, να υποτάξει το εκστατικό της νόημα στην ερμηνευτική του επινόια.

Νίκος Καλταμπάνος, “Η Στιγμή του Αποκαλυπτικού Ύψιστου στον “Κρητικό” του Σολωμού” (ΑΑ): *Σημειώσεις*, αρ. 31 (Μάιος 1988), σσ. 15-34: 16 ~ [μαζί με το δεύτερο μέρος]: *Λόγου Χάριν*, αρ. 1 (Ανοιξη 1990), σσ. 95-126: 96.

16Aα. <Στ. 10 του 4 [21.]> Αξίζει τον κόπο να σταθεί κανείς σ’ αυτή την τελευταία παρομοίωση. Ψάχνοντας για έναν έντονο τρόπο για να δείξει πώς της γυναικείας οπτασίας τη ματιά την είχε μαγνητίσει ο Κρητικός, ο Σολωμός βρήκε την *πετροκαλαμίθρα* [...]. (Για να ομοιοκαταληκτήσει, χρησιμοποιούσε <όχι όμως για πρώτη φορά στις ποιητικές του δοκιμές> την ασυνήθιστη λέξη *ρείθρα* [...]). Τη “φεγγαροντυμένη” φαίνεται να την ελκύει ο Κρητικός μαγνητικά και είναι η μαγνητική της ματιά που τον βάζει σε μια κατάσταση ύπνωσης, όπου δεν μπορεί ούτε να μιλήσει ούτε να κουνηθεί.

Π. Μάρτις, *ό.π.*, σ. 149.

16Bα. <Στ. 10 του 4 [21.]> “Εγώ το σίδερο κι αυτή η πετροκαλαμίθρα” > Είναι η τελευταία [...] γραφή ενός θεματικού μοτίβου από τα πλέον ιδιόζοντα του *Κρητικού*: της “πετροκαλαμίθρας”. [...]

[...] <στα Επτάνησα> συναντώ τη λέξη να κοινολογείται, αλλά πάντοτε με τη σημασία του αλεξικέραννου. [...]

[...] στην τελική γραφή που μας απασχολεί: [...] “Πετροκαλαμίθρα” εδώ δεν είναι ο Κρητικός, αλλά αντίστροφα η φεγγαροντυμένη και ο Κρητικός είναι το “σίδερο” που διαμεσολαβεί για να κινήσει την ενέργεια της “πετροκαλαμίθρας” ως αλεξικέραννου και έτσι να εκτονώσει το κεραυνοβόλημα, ας υποθέσουμε, από την “καλή” του. [...] η φεγγαροντυμένη εδώ ενείδει αλεξικέραννου, με τη διαμεσολάβηση του ήρωα [...], καλείται να εξουδετερώσει την οργή του κεραυνού, που πέφτει [...] επικίνδυνα “πολύ κοντά στην κορασιά” του.

Γείωση και απογείωση λοιπόν. Αυτή είναι από εδώ και μπρος η τεχνική του Σολωμού. [...] να μας ταξιδεύει δηλαδή με το όχημα της ποίησης μεταξύ συγκεκριμένου και αφηρημένου και για την περίπτωση που μελετούμε μεταξύ εμπειρικού και θεωρητικού: του πραγματικού που είναι η “πετροκαλαμίθρα” και της αλληγορικής της σημασίας με τη φεγγαροντυμένη του υπερπραγματικού του επιπέδου και τη δύναμη που αντίστοιχα εκλύεται: ηλεκτρομαγνητική (και αποτρεπτική) από την “πετροκαλαμίθρα”, μαγική (και ελκτική) από τη φεγγαροντυμένη. [...]

[...] Αλλά <εκτός από αντίστοιχα παραδείγματα στο έργο κορυφαίων ιδεαλιστών που γνώριζε και τιμούσε ο Σολωμός> και στο σύνθεμα του *Κρη-*

τικού δεν απουσιάζει ο “επιστημονισμός”...

Γιάννης Δάλλας, “”Εγώ το σίδερο κι αυτή η πετροκαλαμήθρα” (Από τη Γείωση στην Απογείωση ενός Μοτίβου)”: *Νέα Εστία*, έτ. 72., τ. 144., αρ. 1707 [αφιέρωμα] (Δεκέμβριος 1998), σσ. 1289-1301: 1289-1300.

17Aæ. <Σπ. 13-18 του 4 [21.]:> [Δύο ακόμη παραπομπές που υποστηρίζουν ότι είναι φιλοσοφικό το υπόστρωμα:]

<Πλάτων, Φαίδων 72e:> ΑΕΗμÖν[™] μάθησις οέκ ὄλλοτε φ ἀνάμνησις τυγχάνει οσα, καί κατά τοÛτον ἀνάγκη πού[™] μᾶς ἂν προτέρ÷ω τινί χρόν÷ω μεμαθηκέναι, ± νÛν ἀναμνησκόμεθα.

<Πλάτων, Φαίδρος 249:> ΔεÖ γάρ ὄνθρωπον ξυιέναι κατ’ εγδος λεγόμενον ἂκ πολλ×ν ὄν α σθήσεων ε ς ≤ν λογισμ÷× ξυναιρούμενον. ΤοÛτο δέ ἄστιν ἀνάμνησις ἁκείνων, ± ποτ’ εγδεν[™] μ×ν[™] ψυχή συμπορευθεÖσα θε÷× καί •περιδοÛσα ± νυν ερναί φαμεν, καί ἀνακύψασα ε ς τό ðν ðντως.

Endre Horwath, “Η Φεγγαροντυμένη στον “Κρητικό” του Σολωμού”: *Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου* 9., αρ. 4 (1921), σσ. 169-176 ~ *Id.*, *Ο Σολωμός*, Αθ./Αλεξάνδρεια: εκδ. Α. Κασσιγόνη <σειρά περ. Έρευνα, έτ. 9.>, 1935 [μερική αναδημ.], σσ. 16 ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 491.

17Bæ. <Σπ. 13-18 του 4 [21.]:> Οι διαλογισμοί του Κρητικού [...] αποδείχνουν πόσο δυνατός ήταν ο θαυμασμός του. Το ίδιο δοκιμάζει κι ο καθένας μας, όταν συλλογίζεται, όταν θαυμάζει. [...]

[...] Εδώ όμως μπορεί κανείς να μου πει “πώς! μέσα στη θάλασσα κ’ εκεί που πάλευε να σώσει την αγαπημένη του βρήκε ο Κρητικός την περίπτωση να συλλογιστεί και να θαυμάσει; σαν απίστευτα πράγματα”. Κ’ εγώ θα είχα την ίδια γνώμη, αν ο ήρωας του τραγουδιού ήταν άνθρωπος της εποχής μας· αυτός βέβαια έχει ορισμένες ώρες που σκέφτεται κι όχι παντού πάντα, παρά μόνο μέσα στο γραφείο του και μπροστά σε βιβλία. [...] Ο Κρητικός είναι ηρωικός άνθρωπος [...]. Τεράστια πάθη φωλιάζουν μέσα του [...] Σωστός γίγαντας της ζωής υψώνεται. Μαθημένος πια από τέτοια περιστατικά, δεν είχε λόγο να χάσει τη συνηθισμένη ψυχική του ηρεμία, και φυσικά θα μπορούσε και στη θάλασσα μέσα να συλλογιστεί με την ίδια άνεση, όπως ο σημερινός άνθρωπος στο γραφείο του. Όσο για το θαυμασμό που τον έπιασε τέτοιαν ώρα, αυτός πάντα έτσι έρχεται, άξαφνα.

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Η Ποίηση στη Ζωή μας*, ό.π., σσ. 254-255.

17Γæ. <Σπ. 13-16 του 4 [21.]:> Παρατηρούμε πώς τα βιώματα που συνδέουν τον ήρωα με τη Φεγγαροντυμένη παραπέμπουν στην κατηγορία της “παιδικότητας” κι επομένως είναι βιώματα κατεξοχήν διονυσιακά, με την έννοια

ότι εκφράζουν μια σχέση εξάρτησης του Εγώ από κάποιο ευρύτερο πόλο έλξης. [...] και το θρησκευτικό βίωμα είναι βίωμα διονυσιακό...

Ε.Γ. Κατωμένος, *Η Σχέση Ανθρώπου-Φύσης στο Σολωμό*: ό.π., σ. 84.

18. <Σττ. 17-24 του 4 [21.]> Ένα εξαιρετικό παράδειγμα της πολυπλοκότητας των μεταφορών του Σολωμού [...]. Ας δούμε πρώτα την εσωτερική και την εξωτερική εικόνα. Η γυναίκα της οπτασίας ήταν μια παλιά ανάμνηση που πρόβαλε από μέσα του και τώρα στέκεται μπροστά του σαν το νερό που το μάτι βλέπει να ξεπηδάει ξαφνικά από βαθιά μέσα στο βράχο έξω στο φως του ήλιου. Τότε ο Κρητικός –μαζί κι ο ποιητής– πηδούν από το μεταφορικό μέσο της παρομοίωσης (που μ' αυτή συγκρίνεται η ανάμνηση της οπτασίας) στην κυριολεκτική δράση, αφού η μεταφορική αναφορά στο μάτι και στο νερό που ξεπηδάει, στον τρίτο στίχο [19], κάνει να τρέχουν δάκρυα αληθινά από τα μάτια του Κρητικού. Δεν ξέρουμε στ' αλήθεια αν η παρομοίωση του νερού που αναβλύζει αναφέρεται στην ανάμνηση που ξεπηδάει από μέσα του ή στα δάκρυα που τρέχουν απ' τα μάτια του, αφού βέβαια αφορά και τα δύο συγχρόνως. [...] Φαίνεται ότι, ακριβώς επειδή <ο Κρητικός> μπορεί να “ακούσει” τα μάτια της μέσα του, δεν μπορεί να προφέρει λόγια. Αυτός ο παράδοξος και πολύπλοκος μεταφορικός λόγος, που συνδέει το μέσα με το έξω και συγγέει το ορατό με το λόγο, μεταδίδει αυτή την εκτός του κόσμου τούτου κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Κρητικός.

Π. Μάριτζ, ό.π., σσ. 86-87.

19. <Σττ. 25-26 του 4 [21.]> ...αυτό που ξεχωρίζει το Σολωμό είναι, πιο πολύ από τις ποιητικές ή καλλιτεχνικές του αρετές, κάτι άλλο, που με δυο λόγια θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε βαθιά θρησκευτικότητα και σταθερή και απόλυτη πίστη [...]

Ο ποιητής [...] δεν έχει μόνο την ικανότητα, τη χάρη [...] να βλέπει τα κρυφά πράγματα, αλλά και να τα φανερώνει με το μέσο της ποιητικής δημιουργίας. [...]

[...] Και ο κόσμος που ξεσκεπάζεται στον ποιητή με τη χάρη που έχουν τα μάτια του να ιδούν, είναι κι αυτός κόσμος θεϊκός. Τη σκέψη τούτη ίσως πουθενά αλλού να μην τη βρίσκουμε στο Σολωμό πιο καθαρά εκφρασμένη από τους θαυμαστούς στίχους του τέλους του Κρητικού. [...]

[...] Κι ακόμη καθαρότερα: [παράθ. των σττ. 25-26]...

Α. Πολίτης, “Η Θρησκευτικότητα του Σολωμού”: ό.π., σσ. 99-101.

20. <Στ. 29 και συνακόλουθο χάσμα του 4 [21.]> Από την ενότητα 21.[4] λείπει το μοτίβο 21.[4]Z [βλ. προηγουμένως 4.3.], δηλ. τα λόγια που (υποτί-

θεται πως) απευθύνει ο Κρητικός στη φεγγαροντυμένη. Το σημείο αυτό είναι ενδιαφέρον, και ιδίως η μετάβαση από το 21.[3]Ε στο 21.[3]Ζ (εκεί που ο Πολυλάς έχει θέσει αποσιωπητικά δηλώνοντας χάσμα). Πρώτη φορά στο [ΑΕ] 359α26 (δηλ. στην έκτη σελίδα) συναντούμε: *παρά που να 'θελε της πω...* (διαγεγραμμένοι δύο στίχοι, και ύστερα:) *Κοίτα με μες στα σωθικά κ.τ.λ. [...].* Σημαντικό είναι το μοτίβο [...] της δοκιμασίας, της δοκιμής “campo di prova è la vita, esperimento è la vita” [βλ. Παράρτημα, 8]. Ο ποιητής το επεξεργάζεται σε αλληπάλληλα ιταλικά σχεδιάσματα και μεμονωμένους στίχους. Τελικά παίρνει μορφή ελληνική ([ΑΕ] 374α10) [...] και αυτό μένει το ίδιο και στην εντελώς τελική επεξεργασία.

Το μοτίβο αυτό της δοκιμής και της δοκιμασίας, στο οποίο τόσο επιμένει ο Σολωμός (και που δεν περισώθηκε στο κείμενο -την vulgata- του Πολυλά) είναι, νομίζω, ιδιαίτερα σημαντικό, και απαραίτητο για την καλύτερη κατανόηση του ποιήματος. [Παραπομπή και παράθ. του ΑΕ 360β5-10: βλ. ό.π.].

Α. Πολίτης, «Η Δομή του “Κρητικού”»: ό.π., σσ. 408-409

21. <Στ. 31-34 του 4 [21.]:> ...η ιστορική τοιχογραφία ως εσωτερικό αίτημα δομικής και αισθητικής ενότητας εμπλέκει τον Σολωμό στους όρους μιας διαρκούς αντίφασης: Η υπνοφαντασία συγκρούεται με τα πάθη και τα παθήματα μιας πραγματικής ζωής που ως τόπος δοκιμασίας ψυχικής και σωματικής διεκδικεί την προτεραιότητά της πάνω στα καθαρά αποκνήματα του νου [...] η “σύγχυση των συναισθημάτων και των εικόνων” επιτείνει την αντιπαράθεση του πριν και του τώρα, του εξιδανικευμένου παρελθόντος [...] και του άτεγκτου παρόντος, που δεν επιδέχεται ή αποκρούει την εξιδανίκευση. [...]

Σ. Ροζάνης, *Διονύσιος Σολωμός: Ιστορική Αίσθηση και Πράξη στο Έργο του*, Αθ.: Ύψιλον/Βιβλία, <Δοκίμια-Μελέτες, 18>, 1988, σσ. 59-65.

22Αæ. <Στ. 2 του 5 [22.]:> Η σχέση της αγάπης, του ερωτικού δεσμού, που εκφράζει το επίθετο *καλός*, γίνεται πιο φανερό στο ουσιαστικοποιημένο επίθετο *ο καλός μου, η καλή μου*, στην έννοια του ερωμένου, του μνηστήρα ή του συζύγου. Η λέξη είναι γνησιότατα λαϊκή, κληρονομημένη ήδη από παλιά. Ο Σολωμός τη χρησιμοποιεί (στο αρσενικό) μια φορά μόνο στη “Φαρμακωμένη στον Άδη” [...]. Περισσότερο έχει χρησιμοποιήσει το θηλυκό *η καλή μου*, στον Κρητικό, σε δύο διαφορετικά σημεία, στην αρχή και στο τέλος [στ. 2 και 56] του μεγάλου αποσπάσματος 22. [5].

Α. Πολίτης, «“Αλαφοῖσκωτε Καλέ”...»: ό.π., σσ. 505.

22Βæ. <Στ. 2 του 5 [22.]:> ...μοιάζουν <μ' εκείνα της κόρης τα μάτια της Φεγγαροντυμένης> διότι ακριβώς είναι η ίδια η ουσία που αυτές οι δύο

μορφές εκπροσωπούν μέσα στην πρόθεση του ποιητή. Τελικά την Φεγγαροντυμένη προσπαθεί να περισώσει από το ναυάγιο της καρδιάς του ο ήρωας.

Σ. Ροζάνης, [Σπουδή στον Σολωμό] *Το Όραμα της Καταστροφής*, ό.π., σ. 107.

2.5.2.1. Η Φεγγαροντυμένη ως Παράσταση Θεωρητικών Συλλήψεων

1. ...στον *Κρητικό* έχουμε κλασικό παράδειγμα για τη στενή ιδεολογική συγγένεια αυτών των δύο θείων πνευμάτων [Πλάτωνα και Σολωμού], πλασμένων από την ίδια γη, την ίδια θάλασσα, τον ίδιο ουρανό [...].

Τι άλλο από καθαρά πλατωνικές ιδέες ενσαρκώνονται στη μορφή της Φεγγαροντυμένης; [...] η ομορφιά, η καλοσύνη, η δικαιοσύνη... με μια λέξη οι Ιδέες. Κοντά στη Φεγγαροντυμένη [...] παρουσιάζεται κι ένα άλλο ον του ίδιου υπερφυσικού κόσμου [...]. Θα τ' ονόμαζα αρμονία. Εννοώ τον ουράνιο ήχο, που ακούει εκστατικός ο Κρητικός [...].

Συγγενεύει [η παράσταση της Φεγγαροντυμένης] ή μάλλον μοιάζει με την “πρασινομαλλούσα νεράιδα” των παραδόσεων του ελληνικού λαού [...]. [...] από την εξωτερική και πλαστική άποψη το φαινόμενο είναι σα δημιουργήμα της ποιητικής φαντασίας του “αλαφροήσκιωτου” ελληνικού λαού [...].

[...] μπορούμε και ψυχολογικά να εξηγήσουμε την παρουσία της: από την ψυχική διάθεση του ήρωα. [...]

Αλλά ούτε η λαογραφική ούτε η ψυχολογική εξήγηση δεν εξαντλούν τη βαθιά έννοια της φεγγαροντυμένης. Την ικανοποιητική ερμηνεία αλλού πρέπει να τη ζητήσουμε [ενν. στη φιλοσοφία - τον πλατωνισμό].

E. Horwath, *Ο Σολωμός*, ό.π., σσ. 170 κ.εξ. ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 491.

2. Η σύλληψή της είναι η ίδια με την “Αναδυομένης Αφροδίτης”, που έμπαινε [...] στο σχέδιο του *Λάμπρου* [...]. Η σιωπή, το φως του φεγγαριού, η γέννησή της από τη θάλασσα, το ανάερο ανάστημά της, που πατεί και δε σουφρώνει το πέλαγο, το αναγάλιασμα της πλάσης μαζί της, και στα δυο <ποιήματα> τα βρίσκεις όμοια κι απαράλλαχτα. Τι όμως ζητούσε να συμβολίσει ο ποιητής με τη φεγγαροντυμένη, το μαθαίνουμε από τους στοχασμούς του για το τραγούδι του “Πειρασμού” (Σχεδ. Γαε *Ελ. Πολιορκ.*, Απόσπ. 6) [...]. Στον “Πειρασμό” ζωγραφίζει ο ποιητής [...] τη ζωή “που ανασταίνεται μ’ όλες της τες χαρές [...]” και, για να συμβολίσει την “ωραιότητα της Φύσης”, βάζει στο τέλος τη μορφή της κόρης. Έτσι λοιπόν και η “φεγγαροντυμένη” ζωντανεύει και παρασταίνει την ομορφιά της ζωής και της Φύσης, που αντιχτύπησε εκείνη τη στιγμή στο νου του Κρητικού. [...]

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Η Ποίηση στη Ζωή μας*, ό.π., σ. 252.

3. Η [...] αιθέρια εικόνα της “Φεγγαροντυμένης” είναι η εξιδανικευμένη μορφή της ανθρώπινης ζωής, όπως τη φαντάσθηκε πάντα κατά τις παραδόσεις του ο ελληνικός λαός.

Β. Σταματέλος, *Ο Εθνικός Ύμνος και ο Σολωμός*, Αθ.: εκδ. “Αθηνά” Α.Ι. Ράλλη, <1924>, σσ. 107-111: 111 ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 492.

4. Η μορφή της “Φεγγαροντυμένης” είναι συνέχιση της μορφής της μνηστής. [...]

Η νέα μορφή είναι το φάσμα, το φωτεινό και αχνό φάσμα της αρραβωνιαστικιάς [του Κρητικού] και σύγχρονα μια εξυψωμένη μορφή της [...]. Η Φεγγαροντυμένη έχει μια γήινη αφετηρία, είναι η μνηστή ενός Κρητικού, που υψώνεται και συμπληρώνεται στον ουρανό, μετά το θάνατο...

Πέτρος Σπανδωνίδης, *Ο Ποιητής Διονύσιος Σολωμός: Μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1947, σσ. 43-48: 44-45 ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 493.

5. Η παρουσία της *Φεγγαροντυμένης* και το αναγάλιασμα της πλάσης μαζί της είναι η αντικειμενική έκφραση όλης της ομορφιάς που έδειξε η ζωή σε μια στιγμή υπέρτατης λαχτάρας, ομορφιάς που αποκορυφώνεται στο πρόσωπο της αγαπημένης του Κρητικού...

Γιάννης Μ. Αποστολάκης, *Τα Τραγούδια μας*, Αθ.: “Πυρσός”, 1934 - Αθ.: εκδ. Δ. Παπαδήμα, <1967> [ανατ.], σσ. 251-252.

6. Φεγγαροντυμένη είναι η γλυκεία, ουρανία εμφάνις της Αφροδίτης, καθώς αυτή ανακύπτει από την θάλασσαν και ενδύεται το φως. [...] Η αγιότητας και ο πόθος εδώ συνυπάρχουν. [...] Η θεά, που του απεκαλύφθη εις το γήινον όραμα, μεταβάλλεται τώρα [στο μέρος 2 (το 19.) ειδικότερα] εις Αγάπην, είναι η ίδια η έκφρασις του υπερτάτου όντος...

Ν.Β. Τομαδάκης [επιμ.], Εισαγωγή: Διονύσιος Σολωμός, “Τα Έργα...”: *Βασική Βιβλιοθήκη*, τ. 15., Αθ.: “Αετός”, 1954 - Αθ.: εκδ. Π. Ζαχαροπούλου, 1959, σσ. ριζα-ριζα και ριαα-ριβα: ριζα ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 492.

7. Τα παραδείγματα παρέχουν ισχυρούς λόγους να σκεφτούμε πως ο Σολωμός περιέγραψε την Παρθένο [...].

Η οπτασία μπορεί επίσης να εκπροσωπεί τη Θρησκεία [...].

L. Coutelle, *Formation poetique de Solomos...*, ό.π., σσ. 431-440.

8. ...θεωρούμε απαραίτητο να γίνει από την αρχή σαφής διάκριση ανάμεσα τη Φεγγαροντυμένη ως ποιητική πραγματικότητα και στις ψυχολογικές προϋποθέσεις που δημιουργήσαν -υποτίθεται- το όραμα. [...] Ό,τι για το νηφάλιο νου έχει μια ερμηνεία ψυχολογική, για το θρησκευόμενο

άνθρωπο είναι αναμφισβήτητο γεγονός. [...]

Μέσα στον ποιητικό μύθο η Φεγγαροντυμένη είναι λοιπόν μια πραγματική, πλαστική παρουσία κι όμως εξωφυσική· ένα θαύμα. [...]

[...] Η παρουσία της <στην ποίηση του Σολωμού> συνδέεται με παραβίαση των φυσικών νόμων. [...]

Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες εμφανίζεται είναι επίσης η μυστηριακή γαλήνη. Αλλά εδώ η γαλήνη έρχεται ύστερα από μεγάλη θαλασσοταραχή και σα να επιβάλλεται από κάποια υπερφυσική επέμβαση. [...]

Τόσο στον *Κρητικό* όσο και στο *Λάμπρο* διαπιστώνουμε μια άμεση και σιωπηλή ανταπόκριση ανάμεσα στην [οραματική] κορασιά και στη φύση. [...]

Στον *Κρητικό* μάλιστα [...] η κορασιά στρέφεται προς τη φύση και επικοινωνεί μαζί της με μια ένταση ερωτική [...].

Τέλος υπάρχει και στα τρία έργα [τρίτο οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*] η δήλωση της θεϊκής υπόστασης της Φεγγαροντυμένης [...]. <Συμπέρασμα:> είναι μια φυσική θεότητα, με την έννοια των θεών της κλασικής Ελλάδας: “κατ’ εικόνα και ομοίωση” της φύσης και των ζωικών αξιών. [...] το θείο συλλαμβάνεται ομοειδές προς τη φύση και στοργικό προς τον άνθρωπο. [...]

[...] Ο Σολωμός με γνήσια αίσθηση και με βαθιά θρησκευτικότητα συνέλαβε το αυθεντικό “νόημα” της ελληνικής φύσης και το συμπύκνωσε στο σύμβολο της “θείας” Φεγγαροντυμένης. [...] Έτσι πραγματοποιεί μια σύνθεση του ελληνικού και του χριστιανικού ανθρωπισμού...

Ε.Γ. Καψωμένος, *Η Σχέση Ανθρώπου-Φύσης στο Σολωμό*: ό.π., σσ. 56-64.

9. Η Φεγγαροντυμένη είναι η ίδια η άφθαστη και απροσπέλαστη ενότητα ψυχής και φύσεως [...].

Την Φεγγαροντυμένη συναντά ο ήρωας μέσα σε όνειρο ανέλπιστα γαλήνης. Εξαίφνης, μέσα από την ανεμοζάλη και την μάνητα του πάθους, όταν στην αγκαλιά του κρατά την κόρη-ψυχή κι αυτή κοιτά να σώσει [...], εξαίφνης χρώματα του ονείρου φέρουν την Θεία ομορφιά, την αρμονία και το κάλλος της απέραντης τελειότητας [...].

[...] Υπάρχει ένα νόημα μυστικό, το πλέον σημαντικό ίσως, μέσα στο σύνθεμα και αυτό υπηρετεί η αινιγματική μορφή της αρμονίας...

Σ. Ροζάνης, [Σπουδή στον Σολωμό] *Το Όραμα της Καταστροφής*, ό.π., σσ. 63-111: 100, 104.

10. Είναι <η Φεγγαροντυμένη> η παρουσία του Θεού, της Πρόνοιας του Θεού, που παίρνει τη μορφή της άφθαρτης, αιώνιας, άκτιστης ομορφιάς, της Μεγάλης Μητέρας, της Πατρίδας που θρέφει μυστικά τη ζωή μας [...].

Ίσως να διερωτηθεί κανείς: και γιατί η προσωποποίηση της Φεγγαροντυμένης είναι τόσο συγκεχυμένη; [...] Θ' απαντούσα πως ο Σολωμός δεν ήταν ο συστηματικός φιλόσοφος που θα διασαφήνιζε, θα ταξινομούσε και θα αποσαφήνιζε τις έννοιες. Ήταν ποιητής.

[...] Μα γιατί να ζητήσει να παραστήσει την Πρόνοια του Θεού με τόσες μορφές χωρίς ν' αναφέρει ρητά τη λέξη θεός [...];

Θ' απαντούσα πως ο Σολωμός ήταν πιστό τέκνο της Εκκλησίας αλλά δεν ήταν θεολόγος [...]. Ήταν ποιητής.

Θ. Νικολάου, *ό.π.*, σσ. 15-16.

11. ...μέσα από τη σχέση του με τη φύση, αποκτά ο ποιητής μια υπερβατική λειτουργία του αισθήματος της σωματικότητας. [...] το φως μπορεί μες στο ποιητικό τοπίο του Σολωμού να μεταμορφώνει τα πράγματα και να μετουσιώνει τα σώματα που φωτίζει. Το φως είναι η ενέργεια του Θεού, είναι η όραση του Θεού. [...]

Ύπατο φαινόμενο αυτής της μέσω του φωτός υπερβατικής σωματικότητας [...] είναι το φαινόμενο της φεγγαροντυμένης. [...]

Η έννοια του φωτός συσχετίζεται στη γερμανική ρομαντική φιλοσοφία με την ιδέα μιας σωματικότητας πνευματικής, ενός αιθέριου σώματος. [...]

Αυτό το αιθέριο σώμα της ψυχής, ο αιθέριος φορέας ή ένδυμα της ψυχής, είναι στην ύψιστη καθαρότητά της το λεγόμενο αστρικό ή φωτόμορφο σώμα [...]. Η φεγγαροντυμένη του Σολωμού [...] είναι ένα αιθέριο σώμα που για την υλοποίησή του συνεργάζονται το φως αλλά και το υγρό στοιχείο, δηλαδή συμμετέχουν ο πάνω κόσμος και ο κάτω. [...]

[...] ο τρόπος εμφάνισης της φεγγαροντυμένης θυμίζει τον τρόπο εμφάνισης [...] αυτής που αργότερα θα δούμε ότι είναι η ουράνια Μαργαρίτα <στον Φάουστ>, η Μαργαρίτα που η ψυχή της σώθηκε και κατοικεί στον ουρανό [...].

[...] η φεγγαροντυμένη αποτελεί, όπως και το φάσμα της ουράνιας Μαργαρίτας [...], μια έκφανση του "αιώνια γυναικείου" [...].

Η τελευταία αυτή ερμηνεία της φεγγαροντυμένης μάς φέρνει κάπως κοντά στις εκδοχές ότι [...] είναι η ψυχή της αρραβωνιαστικιάς του Κρητικού [...] μέσα από την αναγωγή τους στη χριστιανικής καταγωγής δοξασία για το αναστημένο σώμα. [...]

Σε όλες, πάντως, αυτές τις εκδοχές υπάρχει ένα κοινό στοιχείο [...]: είναι το στοιχείο της εξισορρόπησης και συμφιλίωσης των τριών βασικών κατηγοριών του πραγματικού που συνθέτουν το όλο ποιητικό τοπίο του Σολωμού: το υλικό-φυσικό, το ανθρώπινο-ηθικό, το θείο-ιδεατό. [...]

Η φεγγαροντυμένη, λοιπόν, αποτελεί μια προσπάθεια σύστασης-σύνθε-

σης ενός πλάσματος φανταστικού, μιας εικόνας ποιητικής, ενός σχήματος που δεν θα είναι θεωρητικό [...], αλλά θα αποτελεί μιαν απόδοση-αναπαράσταση-ερμηνεία του αισθητού, το οποίο πλάσμα-εικόνα-σχήμα θα συνασπίζει τις τρεις υποστάσεις-διαστάσεις του φυσικού: την εξωτερική φύση, τον ηθικοπνευματικό χαρακτήρα του ανθρώπου και το Θεό...

B. Αθανασόπουλος, “Φως-Σώμα: Φως και Υπερβατική Σωματικότητα στο Ποιητικό Τοπίο του Σολωμού”: ό.π., σσ. 252-259, 264, 267-271.

12. ...η εντυπωσιακή διαφοροποίηση των ερμηνευτικών εκδοχών [...], που [...] χαρακτηρίζει [...] το σύνολο σχεδόν των αναγνώσεων που επιχειρήθηκαν στο σολωμικό ποίημα, αντικατοπτρίζει στην πραγματικότητα την εξίσου εντυπωσιακή για τις διαστάσεις της βαθύτερη σύγκλισή τους, που έγκειται στη σταθερή απώθηση της αμετάβατης σημασίας του κεντρικού του συμβόλου. Απώθηση καθόλου παράδοξη ή συμπτωματική, αν πάρουμε υπόψη μας ότι πρόκειται για αναγνώσεις που αντλούν το ερμηνευτικό τους κύρος από την προσήλωσή τους σ’ εκείνη τη θεωρητική παραδοχή, την οποία έρχεται ακριβώς να υποσκάψει και να αμφισβητήσει το σολωμικό κείμενο: την παραδοχή της απεικονιστικής ή αναφορικής χρήσης του ποιητικού λόγου. [...]

Θέτοντας εντούτοις στο στόχαστρο της ανάλυσής μας [...] τη σχέση της ασύμμετρης αμοιβαιότητας ανάμεσα στο αποκαλυπτικό περιεχόμενο της εικόνας και την κατανόησή του, βρισκόμαστε στην ουσία αντιμέτωποι με μια έννοια για τη λειτουργία του ποιητικού συμβόλου που αποτέλεσε κεντρικό σημείο αναφοράς της ρομαντικής αισθητικής και έγινε αντικείμενο συστηματικής θεωρητικής θεμελίωσης από τον Καντ: την έννοια του “ύψιστου” [...].

Ό,τι καθορίζει [...] το συναίσθημα του ύψιστου είναι η αντιφατική του ποιότητα, η εμπειρία ενός διχασμού ανάμεσα στην εποπτική ή αισθητική δύναμη του ανθρώπινου νου και στην έλλογη δύναμή του να νοεί ιδέες που ανήκουν στην τάξη του υπεραισθητού και παραμένουν απρόσιτες για την εποπτεία του. [...]

Σ’ αυτή τη μαθηματική εκδοχή του ύψιστου ο Καντ αντιπαραθέτει την εξίσου θεμελιώδη εκδοχή του δυναμικού ύψιστου [...] <που, συνυφασμένο με την ποιότητα του αποκαλυπτικού, εκδηλώνεται> στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο ανθρώπινος νους και, συγκεκριμένα, η φαντασία βρίσκεται αντιμέτωπη, αλλά σε κατάσταση απόλυτης ασφάλειας, με την ακατάβλητη δύναμη της φύσης [ενατένιση σε συνθήκες συγκινησιακής έξαρσης].

N. Καλταμπάνος, ό.π., σσ. 22-24.

2.5.2.2. Ψυχαναλυτικές Ερμηνείες της Φεγγαροντυμένης

1. Η παθητικότετη λατρεία της αγαπημένης γυναικός, τυλιγμένη στο μυστήριο και στο όνειρο, δεμένη με το θάνατο είναι ένα βασικό πολυσήμαντο γεγονός της μεγάλης ποίησης του Σολωμού [...].

Γίνεται αισθητό πως η αιθέρια γυναικεία μορφή [...] –σύμβολο ιδανικής ομορφιάς και ζωής και ηθικής τελείωσης– υπήρξε μια αρχέγονη εσωτερική εμπειρία, που έμεινε μνήμη. [...] Η μεγάλη ποίηση του Σολωμού αναβρύζει από μνήμες ψυχής, βιώματα της πρώτης παιδικότητας.

[...] η αιθέρια μορφή, που προσωποποιεί το ιδανικό σχήμα και την ηθική τελειότητα, κυριαρχεί στο ποιητικό έργο του Σολωμού, δεμένη όμως με το θάνατο [...].

[...] Ο Σιγούρος σημειώνει: “[...] Οι ηρωίδες [...] στα ποιήματά του δείχνουν πως ο ποιητής μας στα βάθη της ψυχής του έτρεφε ένα οικείο όνειρο [...], μια εικόνα που θα έμοιαζε με τις Παναγίες του Cinquecento”. [...]

Μπορούμε τώρα να πούμε πως είναι η εικόνα μιας και μόνης γυναίκας, με σάρκα και οστά, που ο ποιητής μας την περιέβαλε με την παθητικότετη λατρεία του και συνάμα τον συνεπήρε για εκείνην μίσος. [...]

[...] Η φθορά και ο ήσκιος του θανάτου, η ομορφιά, η αμαρτία και η πονηριά συμπλήρωναν την εικόνα [...] <: ήταν η μητέρα του Αγγελική Νίκη>.

Με την “καρδιά θανάσιμα πληγωμένη” <μετά τη δίκη>, ο Σολωμός κλείστηκε στη μοναξιά, προσηλώθηκε στο όραμα της ιδανικής μορφής...

Π. Καραβίας, “Ο Σολωμός και η Αναγωγή στο Ουράνιο” [1963]: *Ιδ., Ο Σολωμός και η Αναγωγή στο Ουράνιο...*, ό.π., σσ. 15-52: ~ [παρεμφερώς] *Ιδ., “Ο Σολωμός στην Ενότητά του”: Νέα Εστία*, έτ. 52., τ. 104., αρ. 1235 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1978), σσ. 26-46 ~ *Ιδ., Οκτώ Μορφές: Σολωμός, Καβάφης, Ουράνης, Καρυωτάκης, Δραγούμης-Καζαντζάκης, Παράσχος, Θρύλος*, ‘Αθ.: Ίκαρος, 1979, σσ. 11-52: 34, 41, 46-48, 51.

2. Το ποιητικό έργο του Σολωμού διαρρέεται σύγκορμο από την επιθυμία της μητέρας και το κυρίαρχο μητρικό μορφοείδωλο [...] Μιλώ για το μητρικό μορφοείδωλο που εσωτερικεύουμε στην παιδική ηλικία [...].

[...] παρ’ όλες τις επιφυλάξεις και τις ανοιχτές εναντιώσεις που έχουμε προς τη βιογραφική μέθοδο, που αναγκάζει την αναζήτηση να εξοκείλει πέρα από το πράγματι ζητούμενο, νομίζω ότι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την έγκυρη πληροφορία της μητρικής στέρησης, που επιβλήθηκε λόγω συγκυριών στο Σολωμό. [...] η παρεμποδισμένη παρουσία της μητέρας, που [...] τροφοδοτείται και από αρχετυπικά στοιχεία και φαντασιώσεις, καθιστά φρενιτώδη την επιθυμία της μητέρας, η οποία [...] επενδύεται λιβιδινικά στα αντικείμενα, μετουσιώνεται στη λυρική δημιουργία του ποιητή και μετατίθεται στη φύση: εκεί βρίσκει διέξοδο “διότι, όταν γίνει υποκατάστα-

ση, η απαγόρευση αίρεται”.

Θ. Τζούλης, *ό.π.*, σ. 62, 67-69.

3. Ούτε λίγο ούτε πολύ [...] ο Κρητικός προβάλλει στη φεγγαροντυμένη την επιθυμία του για μια αρχετυπική γυναικεία φιγούρα, ένα anima, αν χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Jung, τη γυναικεία ψυχή στο αυνεϊδητο του άντρα: ένα αρχέτυπο το οποίο διαμορφώθηκε, σύμφωνα με τον Jung, στη διάρκεια των αιώνων ως μια προβολή και συγχρόνως ένα ζητούμενο αξιών που ήδη ενυπάρχει στην ψυχή του άντρα, μια αρχέγονη δηλαδή μορφή του συλλογικού ασυνειδήτου: μια μητέρα και συγχρόνως μια αρραβωνιαστικιά, μια Αφροδίτη και συγχρόνως μια παναγιά. Ένα anima της Μητέρας-Θεάς του Έρωτα και όλων των ζωντανών. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη τη φροϊδική παραδοχή για τις οφειλές των ψυχαναλυτικών προσεγγίσεων στις απόψεις των Γερμανών ρομαντικών ποιητών, για τους οποίους τόσο ενδιαφερόταν ο Σολωμός, ίσως να μην είναι και τόσο τυχαία η κάποια ομοιότητα, τηρουμένων των αναλογιών, ανάμεσα στην άποψη του Jung, ότι είναι τέτοιου είδους αρχέτυπες μορφές του ασυνειδήτου, όπως το animus και το anima, που δημιούργησαν την εντύπωση ότι υπάρχουν θεοί και θεές, και τους σολωμικούς στίχους [παράθ.] (3[20.], σπ. 23-26).

Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να πει ότι ο Κρητικός καταφεύγει στη γυναικεία όψη της ψυχής του για να βρει τη δύναμη να αντεπεξέλθει στον θανάσιμο κίνδυνο που αντιμετωπίζει. Το ίδιο είδος του εαυτού, που αποτελεί και την πηγή των ποιητικών του δυνατοτήτων ως αφηγητή, ένα anima που έχει τη μορφή της μούσας. Επιστρέφει στον εαυτό του, στον προσυμβολικό εαυτό του με τους όρους της Kristeva, και στη σημειωτική “χώρα” της Μάνας, και της Μάνας-Φύσης.

Νάτια Χαράλαμπίδου, ““Μία Φεγγαροντυμένη”: Ποιητικά Σύμβολα στον Σολωμό και στον Σεφέρη”: ΑΑ.VV., *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου: Εκδοτικά και Ερμηνευτικά Ζητήματα της νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρακτικά Ζ Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη <Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο> 1998, σσ. 293-317: 300.*

2.5.2.3. Η Φεγγαροντυμένη ως Οπτασία Ψυχής της Κόρης

1. [...] <πόθε βγήκε η μυστηριακή μορφή εκείνης της νύχτας:> Η καλή του ήταν, που έριξε από πάνω της εκείνο τον ήσκιο· κ’ η πύρινη καρδιά κ’ η ζωνρή κι ακοιμητή φαντασία τον ζωντάνεψαν και τον μεταμόρφωσαν στη θεία Μορφή.

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Η Ποίηση στη Ζωή μας*, *ό.π.*, σ. 255.

2. Η θεά είναι η ψυχή της αρραβωνιαστικιάς του [του ήρωα], που, πριν

φύγει, φτερούγισε κοντά του...

Βασ. Δεδούσης, “Ο Κρητικός” του Διον. Σολωμού (Κριτική Μελέτη): Το Πρόβλημα της Φεγγαροντυμένης, Θεσσαλονίκη 1936, σσ. 8 κ.εξ..

3. <Η φεγγαροντυμένη> είναι το φάσμα, το φωτεινό και αχνό φάσμα τής αρραβωνιαστικιάς [του Κρητικού] και σύγχρονα μια εξυψωμένη μορφή της...

Π. Σπανδωνίδης, *ό.π.* [βλ. εδώ 4.5.2.1./4].

4. ...το σχήμα των “εξωτερικών εμποδίων της φύσης” πραγματοποιείται στον Κρητικό κατά διαφορετικό τρόπο, και όχι όπως στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*. Στο δεύτερο έργο η μορφή της γυμνής κόρης, που στιγμιαία παρουσιάζεται στο φως του φεγγαριού, είναι η αποκορύφωση της φυσικής ομορφιάς την άνοιξη και αποτελεί οργανικό στοιχείο του “Πειρασμού” [...]. Αν η οπτασία του *Κρητικού* ανήκει κι αυτή πράγματι στη σειρά των “εξωτερικών εμποδίων της φύσης”, δύσκολα καταλαβαίνουμε για ποιο λόγο η εμφανιζόμενη μορφή αποσπάται από το σώμα της κόρης και για ποιο λόγο της μοιάζει τόσο πολύ. [...]

[...] κατά τη γνώμη μου η υπαγωγή της οπτασίας στα “εξωτερικά εμπόδια της φύσης”, ακόμη και στα “μαγευτικά”, θα στερούσε το κομμάτι αυτό του Κρητικού από μεγάλο μέρος του νοήματός του και θα έκανε λιγότερο αντιληπτή τη λειτουργία του στο ποίημα. Πιθανότερο θεωρώ ότι, αν και ο ήρωας ο ίδιος δεν αναγνωρίζει με απόλυτη βεβαιότητα τη μορφή (του φαίνεται μόνο γνώριμη, σαν *μνήμη παλαιή*), η εμφανιζόμενη είναι πράγματι η αγαπημένη του, που αποκαλύπτεται στο ανθρώπινο μεγαλείο της τη στιγμή του θανάτου. Αυτό φαίνεται σύμφωνο με τη σολωμική πίστη στη θεία φύση του ανθρώπου. Είναι στο βάθος η χριστιανική άποψη, με την απόχρωση που της έδωσε η ιδεαλιστική φιλοσοφία του 19ου αι.

Στυλιανός Αλεξίου, “Παρατηρήσεις στον Σολωμό”: ΑΑ.VV., *Lirica greca da Archiloco a Elitis: Studi in onore di Filippo Maria Pontani*, Padova, 1984, σσ. 309-317: 314 ~ [με τίτλο: “Γερμανικές Επιδράσεις στον Σολωμό· η ‘Φεγγαροντυμένη’· το Ιστορικό Υπόβαθρο του ‘Κρητικού’”] *Ιδ. Σολωμικά* [1984-1994], Αθ.: Στιγμή, 1994, σσ. 17-32: 24-25, 26-27.

5. Μια από τις πιο έντονα συμβολικές μορφές στην ποίηση του Σολωμού είναι η “φεγγαροντυμένη” [...]· έχει σχέση με τον έρωτα, αλλά το βαθύτερό της νόημα δεν είναι διόλου εύκολο να οριστεί. [...] η συμβολική γυναίκα κάνει την πρώτη της σημαντική εμφάνιση στον *Λάμπρο* [...].

[...] μοιάζει να έχει σχέση με την Αφροδίτη σαν σύνδεσμος ανάμεσα στον επίγειο (σωματικό) και τον ουράνιο (ψυχικό) έρωτα. Ο ρόλος της είναι ιδιαίτερα σημαντικός στον *Κρητικό*, όπου διδάσκει τον άντρα ότι ο

επίγειος έρωτας δεν είναι παρά ο δρόμος που, ακολουθώντας τον, μπορεί να φτάσει τον ουράνιο έρωτα. [...]

Πιστεύω ότι [...] <η άποψη πως η “φεγγαροντυμένη” δεν είναι άλλη από την αθάνατη ψυχή της αγαπημένης του Κρητικού, που για ελάχιστο χρόνο μένει πάνω απ’ το άψυχο σώμα και τον αποχαιρετά πριν ανέβει στους ουρανούς> είναι πιο κοντά στην αλήθεια, Αλλά η πραγματικότητα είναι λίγο πιο πολύπλοκη. Ας θυμηθούμε τη “φεγγαροντυμένη” στο *Λάμπρο* [βλ. Σχόλια: Επίμετρο, 3], όπου η περιγραφή της μοιάζει πολύ με του *Κρητικού* και που ο Σολωμός είχε πει ότι είναι η Αφροδίτη. Η αλήθεια είναι ότι, ακόμη κι αν δεχτούμε ότι η “φεγγαροντυμένη” είναι η ψυχή της αρραβωνιαστικιάς, έχει πια μεταμορφωθεί στα μάτια του Κρητικού σε κάτι πιο αφηρημένο. Μοιάζει να έχει γίνει η θεϊκή αρχή του Έρωτα, που μπορεί να εμφανιστεί με διάφορες μορφές: σαν ψυχή της γήινης αγαπημένης, σαν Αφροδίτη, σαν Παναγία (ή μια άλλη αγία από το εικονοστάσι) ή κάποια άλλη μητρική μορφή που την ονειρευτήκαμε, ενώ βυζαίναμε το γάλα της μάνας μας. Είναι μια ιδανική μορφή, ενμέρει αφηρημένη έννοια και ενμέρει δημιουργήμα των ονείρων (*λογισμός και όνειρο*, 21.[4], στ. 15-16). Η μορφή αυτή ήταν ίσως έμφυτη, όπως οι Ιδέες στις οποίες πίστευε ο Πλάτων.⁸ Όσο απομακρυνόταν από την παιδική ηλικία, τόσο η εικόνα της χωνόταν βαθύτερα στη μνήμη του.

Π. Μάκριντς, ό.π., σσ. 92-93 και 142-159: 155-156 - βλ. και Ιδ. (Peter Mackridge), “Time out of Mind: The Relationship Between Story and Narrative in Solomos’ “The Cretan””: *Byzantine and Modern Greek Studies* 9 (1984-85), σσ. 187-208, όπου η ανάγνωση στηρίζεται περισσότερο στην αφηγηματολογία.

6. Συνοψίζω τα βασικά και αλληλένδετα θέματα που η απόκρυψή τους [...] ρυθμίζει τη δόμηση όλου του ποιήματος:

1. ο θάνατος της κόρης μέσα στη θάλασσα,
2. η στιγμή του θανάτου της,
3. η σημασία του θανάτου της και η σχέση του με το οπτικό και ακουστικό όραμα του ήρωα.

[...] ως προς το πρώτο θέμα [...] ο Σολωμός φροντίζει να απαλείψει κάθε στοιχείο που θα κινούσε αμέσως στον αναγνώστη [...] την υποψία ότι ο Κρητικός αγωνιζόταν, από μια στιγμή και περα, να σώσει μια νεκρή. [...]

[...] ο θάνατος της κόρης μπορεί εύκολα και σίγουρα να περιοριστεί χρονικά ανάμεσα στην εμφάνιση και την εξαφάνιση της Φεγγαροντυμένης. [...] Ο *terminus post quem* του θανάτου της ορίζεται σαφώς μέσα στο κείμενο: [παράθ. 3, στ. 9 - ο ενικός ψυχή του στ. 4 από το μέρος 2 διορθώνεται σε ψυχές στα *Αυτόγραφα*], ενώ ο *terminus ante quem* ορίζεται υπαινικτικά

<σε παραλλαγές>. [...]

Η σκηνοθετική ισορροπία που δημιουργεί η κανονική εναλλαγή εικόνα-ήχος, εικόνα-σιωπή, εικόνα-ήχος, εικόνα-σιωπή, πλαισιώνει ακουστικά την καίρια οπτική εμπειρία του Κρητικού: Η κορύφωση του φυσικού ήχου με τον άγριο εκκωφαντικό θόρυβο που προκαλούν τα τρία αλληπάλληλα αστροποπελέκια [...] προοιωνίζει την επικείμενη επίγεια συμφορά του ήρωα, δηλ. το θάνατο της “καλής” του, ενώ η διάχυση της υπερφυσικής αρμονίας συνοδεύει την ανερχόμενη προς τον ουρανό ψυχή της. [...]

Ο ίδιος ο θάνατος της αρραβωνιαστικιάς, που συμπίπτει με την “ανάδυση” της Φεγγαροντυμένης, συντελείται τη στιγμή ακριβώς που μέσα σε απόλυτη άπνοια η ακίνητη επιφάνεια της θάλασσας ταράζεται από τη μυστηριακή κίνηση της αντικατοπτριζόμενης εικόνας του φεγγαριού [...] και την ταυτόχρονη, και μοναδική σε όλο το ποίημα, κίνηση της κόρης. [παράθ. 3, σπ. 7-12].

Πιστεύω δηλ. ότι η μοναδική αυτή κίνηση της κόρης (“που μ’ έσφιξε”), που στο φανερό επίπεδο του κειμένου ερμηνεύεται από τον ανυποψίαστο Κρητικό απλώς ως ένα σημάδι χαρούμενης αντίδρασής της (“κι εχάρη”) για το απρόσμενο γαλήνεμα της θάλασσας, στην πραγματικότητα είναι το τελευταίο επιθανάτιο σκίρτημά της, καθώς η ψυχή της αποχωρίζεται πια το κορμί της.

[Ακολουθούν ποικίλες ερμηνευτικές συνεπαγωγές για επιμέρους σημεία του ποιήματος].

Ε. Τσαντσάνογλου, «Η “Ταυτότητα” της Φεγγαροντυμένης...»: ό.π., σσ. 174-178.

7. Τίποτε δεν συνδέεται στο ποίημα μ’ αυτά [δηλ. τις αφηρημένες έννοιες και τις εθνοκεντρικές ερμηνείες που αποδόθηκαν στη Φεγγαροντυμένη] και τίποτε δεν τα προετοιμάζει κατά τον απαράβατο νόμο της αφηγηματικής σύνθεσης. Τα παρόντα πρόσωπα είναι αποκλειστικώς δύο σ’ όλη την έκταση του ποιήματος. Η θρησκευτική ερμηνεία προσκρούει επίσης στην ερωτική διάθεση της μορφής (θα ήταν βλάσφημο να μοιάζει η Παναγία με την κόρη και με την περίπου γυμνή, ξανθή Φεγγαροντυμένη) και κυρίως στο ότι μια υπερφυσική χριστιανική εμφάνιση (της Παναγίας ή της “θείας πρόνοιας”) θα περιμέναμε να συνοδεύεται, όπως γίνεται κατά κανόνα σε ανάλογες νεοελληνικές διηγήσεις, από κάποιο θαύμα για τη διάσωση, και όχι να καταλήγει στο θάνατο της κόρης.

Από την άλλη πλευρά, η πληρέστερη υποστήριξη μιας φιλοσοφικής ερμηνείας της Φεγγαροντυμένης δόθηκε από τον Ερατοσθένη Καψωμένο. [... - διατύπωση επιφυλάξεων και επιχειρηματολογία υπέρ της ήδη εκτεθειμένης άποψής του].

2.5.2.4. Εθνοκεντρικές Ερμηνείες της Φεγγαροντυμένης

Σημ.: Συνήθως συναντιμετωπίζουν τις επιφάνειές της στον *Κρητικό* και τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*.

1. ... [από τον στ. 17 του 4 κ.εξ.] έχει πραγματοποιηθεί *εύρυνση*, μετάβαση από το ανθρώπινο στο συμβολικό. Δεν είναι πια εμπρός μας η μνηστή, αλλά: η Ελλάδα-Λευθεριά βγαλμένη από την ανάμνηση των παμπάλαιων χρόνων.

[...] η παλιά μνηστή, που ανησυχεί για την τύχη του αρραβωνιαστικού, πλαταίνει [...] πιο πέρα σε πονεμένη μάνα, *mater dolorosa*, και παίρνει κάτι από τη γλυκειά αγάπη της Παναγίας για το γιο της [...].

Η Ουράνια Αγάπη είναι η τελευταία φάση την οποία παίρνει η ποιητική μεταμόρφωση της αρραβωνιαστικιάς: μνηστή, Λευθεριά-Ελλάδα, Πονεμένη μάνα των ανθρώπων, Ουράνια Αρμονία.

Π. Σπανδωνίδης, *Ο Ποιητής Διονύσιος Σολωμός...*, ό.π. 45-47 ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 493.

2. Η φεγγαροντυμένη θεά είναι η Ελευθερία-Πατρίδα [...], είναι το ίδιο θεϊκό πρόσωπο που κατεβαίνει απ' τους ουραμούς, καθώς βλέπουμε στο Βα και Γα Σχεδιάσμα των *Ελευθέρων Πολιορκημένων*, Θεάνθρωπη, που μετέχει θεϊκής κι ανθρώπινης ουσίας [...], μένει νύχτα και μέρα άγρυπνη κοντά στον πολεμιστή, ξέρει τ' απόκρυφα της ψυχής του, αόρατη εμψυχώνει. [...] *Κρητικός* και *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* βρίσκονται στην ίδια ψυχική κατάσταση [...]. Κάθε άλλη ερμηνεία είναι παρερμηνεία.

Φάνης Μιχαλόπουλος, Διονυσίου Σολωμού, "*Ο Κρητικός*": *Συμβολική και Αισθητική Ανάλυση του Ποήματος*, Αθ. 1954 [πρώτη δημ. 1945], σσ. <8 κ.εξ.> ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σσ. 493-494.

2.5.3. Για την 3. Αφηγηματική Ενότητα (5 [22.], σττ. 5-55)

1. <Σττ. 7-8 του 5 [22.]> ...ο αφηγητής προχωρεί από την άρση στη θέση, ορίζοντας πιο συγκεκριμένα τη νέα στάση και το νέο του ήθος, ωσάν να μην ήταν αποτέλεσμα ανάγκης αλλά συνειδητής επιλογής [5, σττ. 7-8 - παράθ.]. Η εικόνα του ψωμοζήτη-ζητιάνου, που εναποθέτει την επιβίωσή του στην αγάπη των συνανθρώπων του, προβάλλεται εδώ όχι μόνον ως ατομική εμπειρία, αλλά ως το ευθέως αντίθετο ήθος και στάση ζωής. [...] Κάτω απ' αυτό το φως, η αρνητική εξέλιξη στη ζωή του ήρωα σηματοδοτείται ως μεταβολή ήθους και επανιεράρχηση αξιών, δηλαδή ως ριζική ψυχική μεταμόρφωση του ήρωα, που βρίσκει τώρα την πλήρωση μέσα στην αγάπη του άλλου κι όχι, όπως πριν, στον εξοντωτικό ανταγωνισμό, που κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες (αγώνας ελευθερίας) υπήρξε το αξιοκρατικό μοντέλο που καθόριζε το ήθος και τη στάση του.

Ε. Καψωμένος, "Ο "Κρητικός" του Σολωμού: Αφηγηματικές και Σημασιολογικές Δομές": ό.π., σ. 1270-1271.

2. <Στ. 13 του 5 [22.]> Εις τα *Αυτόγραφα* [...] σημειούται <μεταξύ άλλων> και ετέρα λέξις [...] με την ιταλικήν δήλωσιν της σημασίας της: φρενίτης (mi pare che sia deliro [φαίνεται να είναι ο παραλογισμένος]).

Ως έχει η εις την ιταλικήν απόδοσις δηλοί ότι ο Σολωμός συνήντα αυτήν διά πρώτην φοράν, την δε σημασίαν της αντελήφθη προφανώς εκ των συμφραζομένων. [...]

Η λέξις *φρενίτης* [...] είναι σπανία [...]. Εν τούτοις δεν είναι άγνωστος εις ωρισμένα έργα της μεσαιωνικής φιλολογίας <που δε διαθέτουμε μαρτυρίες ότι τα είχε διαβάσει ο Σολωμός>. [...]

Πάντα τα ανωτέρω δεικνύουν πόσον είναι δυνατόν να προβληματίσουν τον ερευνητήν αυτά ταύτα τα κείμενα, αλλά και πόσον η συναγωγή οριστικών συμπερασμάτων είναι ενίοτε ανέφικτος.

Ε.Κ. Χατζηγιακουμής, ό.π., σσ. 118.

3. <Στ. 18 του 5 [22.]> [Ένας παλιός Κρητικός αγωνιστής περιγράφει μάχη με τους Τούρκους (υπόδειξη L. Coutelle)]

...μαχόμενοι πολλοί εναντίον ολίγων...

...εφορμώντες οι ολίγοι αντέκρουον παραδόξως τους πολλούς...

Κ. Κριτοβουλίδης, *Απομνημονεύματα*, Αθ. 1859, σ. 262.

4. <Στ. 19 του 5 [22.]> Σύμφωνα με κάποιες πληροφορίες, με το όνομα αυτό [Γιουσούφ] φερόταν ο σκληρόψυχος Αγριολίδης [ή Αγριαλής (1785-1827/28)], που η οχυρή κατοικία του βρισκόταν στο χωριό του Άι-Γιάννη

(Φαιστός), μερικά χιλιόμετρα από τη Λαβύρινθο [και που τα αντίποινα για τη εξόντωσή του σε ενέδρα από Έλληνες στοίχισαν τη ζωή σε 800 άτομα περίπου]. [...]

Διόλου επαρκή τα στοιχεία που διαθέτουμε για να καταλήξουμε ως προς την ταυτότητα του Γιουσούφ. Μολταταύτα είναι βάσιμο πως ο Σολωμός μπορούσε να βρει στην ενέδρα των Καπαριανών, αν μη τι άλλο, το υλικό για το ενλόγω χωρίο.

L. Coutelle, *Formation poétique de Solomos...*, ό.π., σσ. 427, 429 [μτφρ.].

5. <Στ. 26 του 5 [22.]> Η λαϊκή αυτή έκφραση [<όταν> τα νερά θολώνουν], ιδιαίτερα προσφιλής, όπως φαίνεται, στο Σολωμό (ίσως λόγω της υποβλητικότητας που έχει), τεκμηριώνεται <ως λαϊκή> από άφθονες μαρτυρίες. Τη συναντάμε π.χ. στο Γουζέλη [*Ο Χάσης*]: “ότι θολώνουν τα νερά, κείνη είναι καλή ώρα”, αλλά και στο ζακυνθινό ιδίωμα. Τη χρησιμοποιούν και οι ναυτικοί: “[...] απάνου που θολώνουνε τα νερά”.

Σ.Α. Καβαδιάς, ό.π., σ. 41.

6. <Στ. 35 του 5 [22.]> *φιαμπόλι, θιαμπόλι* κλπ.: [κρητική ονομασία για το σουραύλι] “όργανο τύπου φλάουτου. Το μέρος όμως από το οποίο φυσάει ο παίκτης δεν είναι εντελώς ανοιχτό, όπως στη φλογέρα· είναι συνήθως λοξοκομμένο και κλεισμένο με μια *τάπα*, που αφήνει μόνο μια λεπτή σχισμή. Η *τάπα* λέγεται επίσης *γλωσσίδι, φελλός, σούρος, πείρος* ή *μπείρος* (Κρήτη, Νάξος) [...] κ.τ.λ.

Το σουραύλι το συναντάμε κυρίως στα νησιά του Αιγαίου και στη βόρεια Ελλάδα (Μακεδονία και Θράκη). [...]

Το σουραύλι έχει συνήθως 6 τρύπες μπροστά, σε ίση απόσταση η μια από την άλλη, ή 6 μπροστά και 1 πίσω για τον αντίχειρα. [...]

Το σουραύλι κρατιέται ίσια, δηλαδή κάθετα στο στόμα. [...]

Σε σύγκριση με τη φλογέρα, το σουραύλι κρατιέται πιο σταθερά. Ακουμπάει στο στόμα, τα δάχτυλα έχουν μεγαλύτερη ευχέρεια στην κίνηση και ο ήχος βγαίνει εύκολα και είναι μαλακός.

Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθ.: Εθνική Τράπεζα, 11976 [Αθ.: εκδ. “Μέλισσα”, 1991], σσ. 149-151.

7. <Στ. 40 του 5 [22.]> Νομίζω πως είναι ο εθνικότερος, ο πατριωτικότερος δεκαπεντασύλλαβος που υπάρχει στη νεότερη ποίησή μας.

I.M. Παναγιωτόπουλος, “[Διονύσιος Σολωμός] Η Λυρική Ουσία του Έργου”: ό.π., σ. 39 ~ Δ. Σολωμός, *Απαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 492.

8Αæ. <Στ. 42 του 5 [22.]> ...ο ποιητής δεν αναζητά μόνο σπάνιες ή πλά-

θει καινούριες λέξεις, παρό πλουταίνει και βαθαίνει το νόημα γνωστών και κοινόλεκτων λέξεων. [...]

Ένας στίχος, που ο Σολωμός φαίνεται να του δίνει πολύ βάρος και τον γράφει και τον ξαναγράφει πολλές φορές, και σχεδόν πάντοτε τον ίδιον, με ελαφρές μόνο παραλλαγές, είναι αυτός που χρησιμοποίησε στον *Κρητικό* πρώτα, αλλά και στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* ύστερα, για την πατριική γη: [ο στ. 42 - παράθ.]. Για τον άνθρωπο που αναθυμάται με λαχτάρα τη μητρική γη (ή που είναι έτοιμος να πεθάνει γι' αυτήν), ακόμη και τα πιο ταπεινά και άσχημα, η μαύρη πέτρα, το ξερό χορτάρι, παίρνουν μίαν άλλη όψη· η σχέση αγάπης του ανθρώπου προς τη μητρική γη, ανάλογη με τον φυσικό δεσμό του παιδιού προς τη μητέρα και της μητέρας προς το παιδί, μεταμορφώνει την υφή και το χρώμα των πραγμάτων: η μαύρη πέτρα δεν είναι πια μαύρη ούτε και το χορτάρι ξερό· για τη μυστική αυτή αλλαγή και μεταμόρφωση ο ποιητής χρησιμοποίησε την απλή λέξη *καλή*. Οποιαδήποτε άλλη, εξωτερικά περισσότερο “φανταχτερή”, θα ήταν δίπλα της πολύ φτωχή. [...]

Α. Πολίτης, «"Αλαφροΐσκιωτε Καλέ"...»: *ό.π.*, σσ. 500, 502-503.

8Bæ. <Στ. 42 του 5 [22.]: η “περιπέτεια” του μοτίβου:> Το θέμα αυτό επανέρχεται επίμονα στα κείμενα του Σολωμού, για μια εικοσαετία περίπου (1833 ως 1851). Έχει 31 παραπομπές [παραλλαγές] και συνδέει μεταξύ τους μερικές από τις σημαντικότερες συνθέσεις της ώριμης περιόδου και μερικά από τα βασικότερα θέματα που απασχολούν τον ποιητή.

Η ίδια η διατύπωση είναι απλή κι επιγραμματική: δύο υποκείμενα με τους προσδιορισμούς τους (*μαύρη πέτρα* - *ξερό χορτάρι*), ισόρροπα κατανεμημένα στα δύο ημιστίχια του 15σύλλαβου κι ένα επιθετικό κατηγορούμενο στην αρχή ή -εναλλακτικά- στο τέλος του αε ημιστιχίου, με ή χωρίς συνδετικό ρήμα [...].

Τα δύο υλικά και εικονικά στοιχεία που χρησιμεύουν ως αναπαραστατικά σήματα της πατριικής γης είναι εύλογο να υποθέσουμε πως επιλέγονται με το κριτήριο της χαρακτηριστικότητας [...]. Μια δεύτερη εξίσου θεμιτή εκδοχή θα ήταν να αναγνωρίσουμε εδώ ένα ιδιότυπο σχήμα “λιτότητας”. Κάτω από τη συναισθηματική φόρτιση του βαθύτατου δεσμού με την πατριική γη, ακόμα και τα πιο ταπεινά και ασήμαντα στοιχεία της, η πέτρα και το χορτάρι, μεταμορφώνονται στη συνείδηση του ποιητικού Υποκειμένου σε αξίες πολύτιμες. [...]

[...] <Η χαρακτηριστικότητα του επιθ. *μαύρη*:> Ανάμεσα στους δημοτικούς στίχους της συλλογής Tommaseo [...] είναι και ο στίχος: *ποια μαύρη πέτρα του γιαλού είναι δίχως χορτάρι* [...]. μαύρος = “έρημος, κατακαημέ-

νος”, με μια έντονη συναισθηματική επένδυση συμπάθειας.

Είναι, τέλος, οι διακειμενικές συναρτήσεις με το πρώιμο σολωμικό επίγραμμα “Η Καταστροφή των Ψαρών” (1825) [...]: *ολόμανρη ράχη - λίγα χορτάρια - έρημη γη*. [...]

Την πολλαπλή αυτή φόρτιση έρχεται, ως κατηγορούμενο, να αξιοθετήσει το λιτό και κοινότατο επίθετο *καλή*. [...]

Την εκφραστική αποκρυστάλλωση του θέματος [...] τη συναντάμε στον *Κρητικό*. [...]

[Ακολουθεί η παρακολούθηση της επεξεργασίας του σε 4 συνολικά σημασιολογικές εξελίξεις, με βάση τις μεταποπίσεις του συγκινησιακού βάρους].

1. [...] Η δυναμική [...] της φόρμουλας τροφοδοτείται από τη συσσωρευμένη στους προηγούμενους στίχους συναισθηματική ένταση, που “μετακινώνεται” στον τελευταίο στίχο. [...]

2. [...] Η ουσιώδης διαφορά από την πρώτη επιλογή είναι ότι η σχέση του υποκειμένου με την πατρική γη είναι τώρα σχέση θεωρού προς θεωρούμενο. [...]

[...] συνειδητοποιεί “ξάφνου” <ο ποιητής> [...] ότι μέσα σ’ ένα τέτοιο πρότυπο κάλλους-πληρότητας-μακαριότητας ο μόνος αντάξιος, ο μόνος δυνατός τρόπος ύπαρξης είναι η κατάσταση της ελευθερίας. [...]

3. <Μετά τον *Κρητικό*> Μια σαφώς διαφορετική κατεύθυνση [...]: υπερθετική έκφραση θαυμασμού και τιμής σε ανθρώπινη μορφή, εξιδανικευμένη [...]: *πέφτω στο χώμα και φιλώ τ’ αλόγου σου τ’ αχνάρι...* [...].

4. [...] <Σε ιταλόγλωσσα πεζά ποιήματα> διαπιστώνουμε ουσιώσεις διαφοροποιήσεις στη σημασιακή κατεύθυνση [...]:

αα. Η θεματική μονάδα δεν παραπέμπει τώρα σε φυσικές αξίες, αλλά αναφέρεται κυρίως σε αξίες πολιτισμικές [...].

βα. Η ανθρωποπλαστική αξία της φύσης μεταβάλλεται επίσης σε ηθοπλαστική λειτουργία του πνευματικού πολιτισμού [...].

γα. Η αναφορά δεν είναι εδώ στην ελληνική γη, αλλά σε άλλες χώρες...

Ε.Γ. Καφωμένος, “Καλή ‘ναι η μαύρη πέτρα σου”: Το Σολωμικό Κείμενο ως “Σημαίνουσα Πρακτική””: *Ιδ.*, “Καλή ‘ναι η μαύρη πέτρα σου”: *Ερμηνευτικά Κλειδιά στο Σολωμό*, ό.π., σσ. 169-200: 176-178, 181, 186, 189, 197, 198-199.

9Αα. <Στ. 43 του 5 [22.]> ...ύστερα από τις εικόνες έρχονται οι λογικές έννοιες και διαφωτίζουν το θέμα. Το *λαλούμενο*, το *πουλί*, η *φωνή* κι ακόμα γενικότερα ο *ήχος* δίνουν με λογικές έννοιες ό,τι παραπάνω μάς δίνεται με εικόνες.

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Τα Τραγούδια μας*, ό.π., σ. 243σημ.

9Βα. <Στ. 43 του 5 [22.]> Το νόημα των λόγων του *Κρητικού* είναι ότι

δεν μπορεί να βρει τίποτα που να συγκρίνεται με τους μαγικούς ήχους που άκουσε μετά την εξαφάνιση της “φεγγαροντυμένης” - ούτε όργανο μουσικό ούτε πουλιού λαλιά ούτε ανθρώπου φωνή. [...]. Ήχος απαράμιλλος, δεν μπορεί να συγκριθεί ούτε με κοριτσίστικο ερωτικό τραγούδι ούτε με κρητικό αηδόνη ούτε με τη φλογέρα του βοσκού. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Σολωμός ανακεφαλαιώνει αυτά τα τρία στοιχεία με την αντίστροφη σειρά απ’ αυτή που πρωτοαναφέρονται [αντίστροφη κλιμάκωση, χιασμός].

Π. Μάκριτς, *ό.π.*, σ. 108.

10. <Στ. 44 (βλ. σημ. I. Πολυλά) του 5 [22.]:> Ένα άλλο μοτίβο που απασχόλησε πολύ το Σολωμό είναι αυτό που σημειώσαμε με I* [βλ. πιο πάνω 4.5.], η εντύπωση δηλ. του πρώτου ανθρώπου. Η θέση του μοτίβου στην οικονομία του ποιήματος είναι φανερή: ανακεφαλαιώνει τα επιμέρους μοτίβα του 22. [5]Ε για τον ηχώ, *γλυκύτατον ηχώ* [...]. Ο Σολωμός επεξεργάζεται επίμονα το μοτίβο αυτό, αλλά αργότερα το εγκαταλείπει, και στις υστερότερες επεξεργασίες δεν εμφανίζεται πια.

Λ. Πολίτης, «Η Δομή του “Κρητικού”»: *ό.π.*, σ. 410.

11. <Στ. 45 του 5 [22.]:> Το *Δεν είναι λόγια* [...] μπορεί να σημαίνει ή ότι ο ήχος δεν περιείχε λόγια ή ότι δεν υπάρχουν λόγια να τον περιγράψει κανείς. Η δεύτερη ερμηνεία ίσως εξηγεί γιατί μένει ημιτελής ο στίχος και σβήνει στη σιωπή. Επειδή ο ήχος είναι υπερφυσικός, δεν υπάρχει ηχώ.

Π. Μάκριτς, *ό.π.*, σσ. 153-154.

12. <Στ. 48 του 5 [22.]:> Ο Σολωμός αναμφίβολα είχε συνείδηση της τυχαίας ομοιότητας ανάμεσα στις λέξεις *Μαιού* και *μάγια*.

Π. Μάκριτς, *ό.π.*, σ. 154 σημ.

13Αæ. <Στ. 50 του 5 [22.]:> Η σύζευξη του Έρωτα με το Χάρο, στοιχείο της Ορφικής και Ελευσίνειας λατρείας (εκεί Διόνυσος-Άδης είναι η διπλή όψη του ίδιου μυθικού συμβόλου), μας δίνει δυο γνωστές και ομοειδείς εκδηλώσεις του ίδιου καταλυτικού ενστίκτου, που ερεθίζει μέσα στην ψυχή του Κρητικού ο “γλυκύτατος ηχός”. Το ένστικτο του θανάτου είναι ακριβώς η αντίθετη ροπή προς το ένστικτο της αυτοσυντήρησης και της επιβολής. [...] Αντίστοιχα ο Έρωτας αντιπροσωπεύει μερική κατάργηση της ατομικότητας...

Ε.Γ. Καψωμένος, *Η Σχέση Ανθρώπου-Φύσης στο Σολωμό*: *ό.π.*, σ. 86.

13Βæ. <Στ. 50 του 5 [22.]:> Σημαντικό για την εξέταση της διαλεκτικής σχέσης που παρουσιάζει η αντιθετική δυάδα Έρωτας-Χάρος στο ποίημα είναι το θεματικό υλικό που συναντούμε μέσα στις επεξεργασίες του *Κρητι-*

κού και που ο ίδιος ο ποιητής ονομάζει συνοπτικά “Θέμα του Αδάμ” [...].

Ο Σολωμός στην αρχή είχε σκεφτεί να παραλληλίσει απλά την εντύπωση που προκαλεί ο ήχος στον Κρητικό με τη γλύκα που μεθά το νου, όπως η παράδεισος, και με τη δύναμη του έρωτα και του θανάτου [...]. Αργότερα όμως ο ποιητής δοκιμάζει, αναπτύσσοντας το “θέμα του Αδάμ” να περιγράψει έμμεσα την “άρρητη” εντύπωση που προκαλεί στον Κρητικό ο μαγικός εξωγήινος ήχος [...].

Το ξύπνημα του πρωτόπλαστου [...] λειτουργεί ποιητικά σε συσχετισμό με την αντιστροφή της εικόνας στο τέλος του ποιήματος: η παραδείσια μαγεία διαλύεται και ο Κρητικός ανακτά τις φυσικές του αισθήσεις για να αποθέσει στο ακρογιάλι νεκρό “το άλλο μισό του”. Έτσι, ο γήινος κύκλος που ανοίγεται με την εμφάνιση του πρώτου ερωτικού ζεύγους στον φωτεινό χώρο του παραδείσου (“Θέμα του Αδάμ”) κλείνει με τον αφανισμό του ερωτικού ζεύγους του ποιήματος, και ο επίγειος παράδεισος ερημώνει και σκοτεινιάζει.

Κάποια στιγμή όμως ο ποιητής σκέφτηκε να μετακινήσει το “Θέμα του Αδάμ” [...] έτσι, για το χαρακτηρισμό της μουσικής αρμονίας που ακούει ο Κρητικός χρησιμοποίησε, στην τελευταία συνθετική επεξεργασία του ποιήματος, το δεύτερο μόνο μέρος του πρώτου παραλληλισμού, που είδαμε λίγο πιο πάνω [...].

Ο στίχος αυτός [50 του 5], προβάλλοντας την αντικειμενικά ισοδύναμη παρουσία του Έρωτα και του Χάρου στη ζωή, φαίνεται να συνοψίζει απλά το περιεχόμενο του “Θέματος του Αδάμ”.

Ε. Τσαντσάνογλου, *Μια Λανθάνουσα Ποιητική Σύνθεση ...*, ό.π., σσ. 129-130.

13Γæ. <Στ. 50 του 5 [21.]> ...χάρη στη συνεργασία αυτών των δύο [Έρωτα και Θανάτου], που κατέληξε στο θάνατο της αγαπημένης του, μπόρεσε εκείνος να υπερβεί το Χρόνο (την άλλη δύναμη που διαφεντεύει τη ζωή στη γη [...]). Παρ’ όλη τη βαθιά πληγή που του άνοιξε ο θάνατος του κοριτσιού, μπορεί τώρα να προσμένει με χαρά μια αιώνια ευδαίμονα ύπαρξη στον Παράδεισο με την αγαπημένη του. Αυτή η αίσθηση της ασημαντότητας της επίγειας ζωής, αν τη συγκρίνει κανείς με την αιωνιότητα, είναι παρόμοια με τα αισθήματα που εκφράζουν κι άλλα πρόσωπα στην ποίηση του Σολωμού [...]. Ο πάναγνος έρωτας του Κρητικού για την αρραβωνιαστικιά του είναι αυτός που του επέτρεψε να ρίξει μια ελάχιστη ματιά στην αιωνιότητα.

Π. Μάκριτς, ό.π., σσ. 156-157.

14. <Στ. 51-54 του 5 [22.]> Εδώ γίνεται η προσπάθεια να πλαστεί

έκφραση για τη μέθη του νοός και της καρδιάς, για την έκσταση δηλαδή του ανθρώπου μπρος στην ομορφιά, να εκφραστεί δηλαδή κάτι που είναι υπερλογικό και γι' αυτό μένει στο τέλος πάντα ανέκφραστο, όπως υπερλογικά κι ανέκφραστα είναι τα θεμέλια της ζωής μας.

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Τα Τραγούδια μας*, ό.π., σσ. 243-244.

2.5.3.1. Ο Ανεκκλάλητος Ήχος

1. <Έτσι παρουσιάζει ο ποιητής> τον αγγελικό ψαλμό, που συνοδεύει την ψυχή της στα ουράνια και τον ακούει ο Κρητικός καταγοητευμένος.

Βασ. Δεδούσης, ό.π., σ. 8.

2. Ο γλυκός ήχος, που ακούγεται σα να βγαίνει απ' όλη τη γήινη και την ουράνια φύση, είναι σα μια μουσική φωνή του Σύμπαντος, σαν η μυστική αρμονία που αναδίνεται από την ανταπόκριση των στοιχείων του Παντός. Αυτή η χωρίς όρια αρμονία, που συνέχει τους κόσμους, δε μπορεί παρά να είναι η Αγάπη, η Ουράνια Αγάπη, της οποίας το μυστικό τραγούδι μόνο ο ποιητής μπορεί ν' ακούσει. Αυτή μας φέρνει μήνυμα από το Υπερέρα.

Π. Σπανδωνίδης, *Ο Ποιητής Διονύσιος Σολωμός...*, ό.π., σ. 47 ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 493.

3. Οι θείοι αυτοί ήχοι δεν είναι τίποτε άλλο παρά η ενίσχυση που [η Φεγγαροντυμένη] τού 'δωσε [του Κρητικού], για να συνεχίσει τη ζωή του...

Φ. Μιχαλόπουλος, *Διονύσιου Σολωμού, "Ο Κρητικός"...*, ό.π., σ. <8> ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 494.

4. Είναι η φωνή της καταματωμένης πατρίδος του [...]. Τον έχει συγκλονίσει τόσο βαθιά, που ποθεί να ξαναγυρίσει σ' αυτή κι ας είναι ρημαγμένη.

Γ.Ν. Παπανικολάου, "Ανάλυσις", ό.π., σ. 487.

5. ...το μοτίβο της μουσικής στον Κρητικό αποτελεί μια κεντρική νοηματική του διάσταση [...].

Είναι φανερό ότι η μουσική αυτή, η ανήκουστη στο φυσικό κόσμο, που "ακούει" ο Κρητικός μέσα στ' όραμά του με τη νεκρή αγαπημένη του, συνοδεύει και συνεκφράζει τις δύο μεταφυσικές "εποχές" του Κρητικού, τις δύο μεταφυσικές στιγμές του χρόνου [...]: την "εποχή" της Δημιουργίας [...] <θέμα του Αδάμ> και την "εποχή" της Δευτέρας Παρουσίας [...] <μοτίβο της Σάλπιγγας>.

Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός...*, ό.π., σ. 317.

6. Τα κοινά σημεία επαφής <Κρητικού και “Πρόφυρα”, ως προς την παρουσία ήχου> [...]:

α) η θάλασσα ως χώρος σκηνικός της περιπέτειας του μύθου και του ήρωα:

β) η φύση ως δύναμη αμφίσημη έκλυσης του ήχου μες στην περιπέτεια:

γ) το πουλί ως πηγή -ή μία από τις “συγκριτικές” πηγές- του ήχου:

δ) η μαγική υπόσταση και ο αποκαλυπτικός ρόλος του ήχου:

ε) η στιγμή του θανάτου ως χρόνος “επιφάνειας” του ήχου.

Με άλλα λόγια, και στα δύο έργα ο ήχος συνδυάζεται με τη θαλασσινή σκηνογραφία και δοκιμασία, εμφανίζεται ως μαγικός και συμπίπτει με την έκβαση του μύθου και την τύχη του πολύτιμου αντικειμένου της αφήγησης [...].

[...] ο ρόλος του [του ήχου], ως μοτίβου που αφορά στην φύση και την τεχνική του [του Σολωμού], εμβαθύνεται και γίνεται ένας ρόλος ηθικής και καλλιτεχνικής κατηγορίας, καθοριστικός της διαλεκτικής του λογικού και ιδεολογικού συστήματός του. [...]

<Η θεωρία των αντισταθμισμάτων στο Σολωμό:> [...] υπάρχει αντιστάθμισμα για όλα στη ζωή μας: κάθε χαρά πληρώνεται με λύπη, κάθε συμφορά αντισταθμίζεται με ευτυχία, και αντιστρόφως. [...] μια μεθοδική αρχή και τεχνική κατεβασμένη ως τη βάση της πλοκής. [...] τη στιγμή της κρισιμότητας μιας έκβασης, είτε πριν είτε μετά, παρεμβαίνει να ισορροπήσει την πλοκή το αντιστάθμισμά της· και [...] στο τέλος συγκροτείται πέρα από το θέμα μία σύνθετη μορφή κι εδώθε απ’ την ιδέα ένα πλήρες μήνυμα.

Τέτοια αντισταθμίσματα είναι μεταξύ των άλλων και οι σύνθετες και παραστατικές μορφές των ήχων [...] <που μετασχηματίζονται σταδιακά στην ποίηση του Σολωμού:>

1. Ο ήχος ως συντελεστής νέων ρυθμικών δομών στην ποίησή του.

2. Ο ήχος ως θεματική μονάδα [...].

3. Ο ήχος και η μουσική [...] και ο ρόλος των ανταποδόσεων [...].

4. Μουσικές και ηθικές δομές, ως συνισταμένες του ποιητικού του σύμπαντος. [...]

Γιάννης Δάλλας, “Μουσικήν ποίει καί ἀργάζου: Η Σημασία και η Λειτουργία του Ήχου στα Ώρματα Ποιήματα του Σολωμού”: ΑΑ.VV., *Ελληνογαλλικά: Αφιέρωμα στον Roger Milliet*, Αθ.: Εταιρεία Ε.Λ.Ι.Α., 1990, σσ. 171-192: 171-172, 182-183, 188-189.

2.5.3.2. Ο Πρόφυγας που μιλεί στο Ποίημα

1. Με το περιστατικό του, είναι φως φανερό, ο Κρητικός μπαίνει μέσα στην καρδιά του ποιητικού κόσμου, κ’ ενώ δεν άρχισε διόλου σαν ποιητής,

στο τέλος γίνεται [...].

[...] <Το ποίημα> εμψυχώνει την καινούργια μορφή του ανθρώπου, που έφτασε να συλλάβει ο ποιητής, παρασταίνει δηλαδή τον άντρα, καθώς τουλάχιστο μπόρεσε ο ποιητής να εκφράσει το θεμελιακό αυτό φυσικό μαζί και ψυχικό γεγονός της ζωής του ανθρώπου [...].

[Για την “παράδοξη ηρεμία, που έχουσε τα λόγια του Κρητικού”:] ...είναι η ηρεμία του ανθρώπου όταν ζει αυτός με την ουσία και δεν έχει ανάγκη από τα χτυπητά φαινόμενα, είναι η ηρεμία του ανθρώπου που νιώθει πλημμυρισμένη την ψυχή του από αλήθεια και δε χρειάζεται τη γνώμη ή την πίστη του άλλου κόσμου και, πρώτα-πρώτα, είναι η ηρεμία του ανθρώπου σαν άστραψε στο νου του το μεγαλείο της ζωής και του κόσμου και γνώρισε την περιορισμένη δύναμή του, είναι, τέλος, η ηρεμία της ηρωικής ψυχής, που καταφρονάει το είδωλο των κοινωνικών ανθρώπων...

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Τα Τραγούδια μας*, ό.π., σ. 253-254, 259.

2. Οι δυο ιδιότητες <ζητιάνος-ποιητής> ταιριάζουν καλά στο πρόσωπο ενός κυνηγημένου Κρητικού πρόσφυγα [...]. Και δεν είναι αθέμιτο να φανταστούμε ότι ίσως ο Σολωμός συνάντησε τέτοιους πρόσφυγες-ζητιάνους να τραγουδούν στα δίστρατα ρίμες για το Σηκωμό του '21 στην πατρίδα τους, εμπειρία που θα μπορούσε να αποτελέσει καλλιστά το κέντρισμα για τη σύνθεση του Κρητικού.

Ε.Γ. Καψωμένος, *Η Σχέση Ανθρώπου-Φύσης στο Σολωμό*: ό.π., σ. 327 σημ.

3. Δε μπορώ θεωρήσω ορθή την υιοθέτηση της άποψης [...] ότι ο Κρητικός είναι ποιητής κι ότι το ποίημα του Σολωμού υποτίθεται πως εκφέρεται ως ποίημα από τον αφηγητή. Μου φαίνεται απαραίτητο να διαφοροποιηθεί ο Σολωμός από τον Κρητικό: με ρεαλιστικούς όρους, η αφήγηση του Κρητικού μπορεί να υποτεθεί απλώς πως είναι μια προφορική αφήγηση σε πρόζα, και πως στον Σολωμό οφείλεται η στιχούργηση...

P. Mackridge, “Time out of Mind...”: ό.π., σ. 191 [μτφρ.].

2.5.4. Για την 4. Αφηγηματική Ενότητα (5 [22.], σττ. 56-58)

1. <Στ. 56 του 5 [22.]> Βλ., για το στ. 2 του 5 [22.] πιο πάνω, σχόλιο του Λ. Πολίτη πάνω στη σολωμική χρήση του επιθ. *καλός*.

2. <Σττ. 55-58 του 5 [22.]> Το σκηνικό των τελευταίων τούτων στίχων είναι καθαρά γήινο, σε αντίθεση ακριβώς προς τον “Πρόλογο” [δηλ. την παρέκβαση της Έσχατης κρίσης]. Κι εδώ η κίνηση είναι από τη φυσική ζωή προς την πνευματική· η Κόρη πεθαίνει πλήρως ταυτιζόμενη με την οπτασία [...]

Ο Σολωμός χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική αντιπαράθεσης για να

παρουσιάζει τους διττούς κόσμους, φυσικό και πνευματικό, ή ιδεατό, ως συμπληρωματικούς, διαιρούμενους από μια ένταση σχεδόν φυλετική [sexual], αμοιβαία εξαρτώμενους κι επιπλέον ανίκανους να αλληλεπιδράσουν παρεκτός σε στιγμή ύψιστης έντασης που καταλείπει ένα τραγικό επακόλουθο.

R. Beaton, *ό.π.*, σσ. 168 [μτφρ.].

3. <Σπ. 57-58 του 5 [22.]:> Στα ελληνικά μοιρολόγια (κι εννοείται στα ελληνικά έθιμα της κήδευσης) όποιοι πεθαίνουν ανύπαντροι θεωρούνται αρραβωνιασμένοι με το Χάρο. Έχει διατυπωθεί ήδη η υπόθεση ότι η κόρη στον Κρητικό αρραβωνιάστηκε το Χάρο, κι αυτή η ιδέα ενισχύεται από τη διαδοχή των λέξεων-κλειδιών στην τελευταία στροφή του ποιήματος: *αρραβωνιασμένη-χαρά-πεθαμένη*. Εφόσον η λέξη *χαρά* συχνά χρησιμοποιείται στην παραδοσιακή καθομιλούμενη των Ελλήνων, και στα δημοτικά τραγούδια, με τη σημασία “γάμος”, μπορούμε να δούμε εδώ μια πρόοδο από τη μνηστεία στην παντρειά, κι ευθύς-μετά στο θάνατο. Η ομοιότητα μεταξύ των λέξεων *χαρά* και *Χάρος* έδωσε συχνά την ευκαιρία πικρών λογοπαίγνιων σε δημώδη ελληνικά άσματα.

P. Mackridge, “Time out of Mind...”: *ό.π.*, σσ. 204-205 [μτφρ.].

2.5.5. Συνολικές Θεωρήσεις

1. Στον Κρητικό [...] τα περιστατικά γίνονται τόσο μακριά από την καθημερινή εμπειρία, που δεν είναι εύκολο να έχει ο άνθρωπος καμιά γνώμη γι’ αυτά [...]. Μ’ άλλα λόγια στον Κρητικό υπάρχει ο σπουδαιότερος όρος για την ύπαρξη του θυμασμού...

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Τα Τραγούδια μας*, *ό.π.*, σ. 236.

2. Ξέρουμε από την αφηγηματολογική θεωρία ότι μια από τις σταθερές του αφηγηματικού είδους, στο επίπεδο της “αφηγημένης ιστορίας”, είναι το σχήμα της “δοκιμασίας”. Η δοκιμασία αποτελεί τον διαρθρωτικό άξονα της δράσης: σε επίπεδο επιφάνειας, σημαδεύει τη μετάβαση από μια προγενέστερη κατάσταση (στην τυπική της εκδοχή, κατάσταση στέρησης) σε μια μεταγενέστερη κατάσταση (*εξάλειψη στέρησης - πληρότητα*). Σε επίπεδο βάθους, ορίζει ένα μετασχηματισμό των σημασιακών περιεχομένων από μια άλφα σχέση αξιών (αρνητική) σε μια βήτα σχέση αξιών (θετική). [...]

Αρχίζοντας από τα πιο φανερά και αναμφίλεκτα, αναγνωρίζουμε εύκολα μια έκφραση ηρωικής δοκιμασίας στους αγώνες του Κρητικού ενάντια στους Τούρκους, πριν από τον εκπατρισμό του. Μια δεύτερη ανάλογη δοκιμασία διακρίνουμε στην πάλη του ήρωα με τη φουρτουνιασμένη θάλασσα:

μια τρίτη, ηθική δοκιμασία, στο θέμα της Έσχατης Κρίσης. [...]

Δεν πρόκειται <στην ηρωική δοκιμασία> [...] για μια και μόνη πολεμική σύγκρουση, αλλά για έναν παρατεταμένο αγώνα, με πολλές συγκρούσεις [...], με περιστασιακές τοπικές νίκες [...], αλλά με τελική αρνητική έκβαση [...].

Σχολιάζοντας τις συνέπειες της δοκιμασίας, παρατηρούμε ότι ύστερα από την υλική ήττα, την καταστροφή και τον εκπατρισμό, η διάσωση της κόρης απομένει τώρα το μόνο κίνητρο του αγώνα. Η κόρη ως αρραβωνιαστικά του ήρωα αντιπροσωπεύει την προοπτική της συνέχειας της ζωής [...]. Αυτό μεταφράζεται [...] σε έναν μετασχηματισμό του “Πολύτιμου Αντικειμένου”, των κινήτρων και των στόχων του αγώνα [...]. Ο αφηγηματικός κρίκος ανάμεσα στο αγωνιστικό παρελθόν και στη θαλασσινή περιπέτεια [...] είναι το ναυάγιο [...].

Τα δομικά συστατικά του σχήματος της δοκιμασίας είναι κι εδώ αρκετά ευανάγνωστα. Πρώτα απ’ όλα, η κατάσταση της στέρησης, που είναι πολλαπλή: στέρηση γονιών, αδερφών, συντρόφων, πατρίδας· στέρηση μέσου (ναυάγιο καραβιού). [...] Οι λειτουργίες που οριοθετούν την αρχή της δοκιμασίας είναι δύο: το ναυάγιο [...] και [...] ο κίνδυνος καταποντισμού στο άγριο πέλαγος [...]. [...] οι λειτουργίες που θα δήλωναν μια επιτυχή έκβαση της δοκιμασίας [...] θα ήταν: Αφιξη στο γιάλο - Σωτηρία. Ωστόσο στο επίπεδο της δράσης, η έκβαση της δοκιμασίας είναι αρνητική: Αφιξη στο γιάλο - Διαπίστωση του θανάτου της κόρης. Άρα, προκειμένου για το κεντρικό επεισόδιο, η περιπέτεια στη θάλασσα αντιπροσωπεύει μια συνολική, μακρά δοκιμασία.

[...] Ωστόσο δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τρεις χωριστές δοκιμασίες, γιατί [...] το κίνητρο [...] και ο στόχος [...] δεν αλλάζουν· κι επιπλέον δεν διακρίνονται μεταξύ τους με χωριστή “έκβαση” και “συνέπεια”. [...]

[...] ένας συσχετισμός των στοιχείων δείχνει πως η χωρίς φυσική αιτία μεταβολή της τρικυμίας σε απόλυτη γαλήνη και η εμφάνιση στη συνέχεια της θεϊκιάς Φεγγαροντυμένης συγκεντρώνουν όλες τις λειτουργίες της επέμβασης του “από μηχανής θεού” ή -με την αφηγηματολογική ορολογία του “Συμπαραστάτη”, ο οποίος στη λαϊκή αφηγηματική παράδοση έχει συχνότατα μαγικές ή υπερφυσικές ιδιότητες. [...] Συνέχεια και συνέπεια [...] φαίνεται να είναι και μια πιο “πρακτική” βοήθεια [...] με το δάκρυ της Φεγγαροντυμένης, που πέφτει στο χέρι του και τον μεταμορφώνει [...].

<Εντούτοις> [...] δεν έχουμε θετική έκβαση, αλλά συνέχεια της δοκιμασίας [...].

[...] η προσήλωση στο όραμα της Φεγγαροντυμένης και ο συνακόλουθος

παραμερισμός [...] του κύριου στόχου δεν είναι “φυσιολογική” αντίδραση, δηλαδή δεν είναι μέσα στη λογική της δράσης. Μάλιστα, με γνώμονα την τελική συνέπεια (θάνατος της κόρης), φαίνεται να λειτουργεί -όπως και ο “γλυκύτατος ηχός”- ως παραπλανητικός περισπασμός. [...]

[...] Η θεά ανταποκρίνεται στην έκκληση του ήρωα [4, σπ. 37-38] με ένα αμφίσημο δάκρυ: δάκρυ συμπόνιας [...]: άρα εισάκουσε την παράκλησή του. [...] Νά λοιπόν ένα άμεσα αισθητό δείγμα της χάρις που τον αξίωσε η θεά, το οποίο ασκεί το ρόλο που στις παραμυθιακές εφηγήσεις έχει το “μαγικό μέσο”.

Σύμφωνα με τις συμβάσεις του αφηγηματικού είδους, το “μαγικό μέσο” εξασφαλίζει στον ήρωα την αναγκαία προϋπόθεση για να φέρει σε πέρας τον κύριο άθλο. Στην περίπτωση του Κρητικού ο κύριος άθλος έχει προσδιοριστεί [...] ως η σωτηρία της κόρης. Όμως ο στόχος δεν πραγματοποιείται [...]. Η εμφάνιση της Φεγγαροντυμένης, ενώ συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία μιας ευεργετικής παρέμβασης [...], τελικά, με γνώμονα το περιεχόμενο της βούλησης του ήρωα, λειτουργεί αντίστροφα. [...] <Όθεν> προκύπτει [...] η σημασιοδότηση της θεϊκής παρέμβασης ως *παραπλανητικού περισπασμού*: ένα σχήμα που ανακαλεί το χαρακτηριστικό θέμα του τραγικού μύθου, γνωστό ως “δόλος των θεών” [...].

Έχουμε λοιπόν μια λανθάνουσα αντιπαράθεση: από τη μια η βούληση και η προσπάθεια του Κρητικού [...] και, από την άλλη, το σαγηνευτικό όραμα μιας ανώτερης τάξης του Κόσμου (αισθητική κατάσταση) που απορροφώντας τον τείνει να τον αποσπάσει από το στόχο του [...]. Εδώ λοιπόν βρίσκεται η κύρια σύγκρουση, αν διαβάσουμε το κείμενο με τον κώδικα που επιβάλλει η λογική της δραματικής εξέλιξης.

Ευθύς εξαρχής δηλώνεται η σαγηνευτική επίδραση του γλυκύτατου ηχού που πλημμυρίζει τον φυσικό χώρο [...].

[...] ούτε στιγμή ο ήρωας δεν μπόρεσε να κατανικήσει την ακαταμάχητη αφομοιωτική λειτουργία του ηχού [...]. Το αποτέλεσμα [...] συνδέει ρητά τη λειτουργία του ηχού με το θάνατο της κόρης [...].

Η τελική αυτή συνέπεια, σε συνάρτηση με τα κίνητρα της δράσης και το περιεχόμενο της προσπάθειας του Κρητικού [...], αποκαλύπτει τον αφηγηματικό ειρμό που συνδέει και ενοποιεί τις τρεις φάσεις της δοκιμασίας του ήρωα στη θάλασσα. Τόσο η θαλασσινή καταιγίδα όσο και οι ομόλογες εμπειρίες της Φεγγαροντυμένης και του “γλυκύτατου ηχού”, λειτουργούν ως αντίμαχες δυνάμεις: η καταιγίδα εκπροσωπεί την αρνητική όψη της φύσης (φυσικά στοιχεία), η Φεγγαροντυμένη και ο ηχός τη θετική. [...] στη συγκεκριμένη συγκυρία, κατεξοχήν θετικές εκδηλώσεις της φύσης λειτουρ-

γούν καταστροφικά για τον ήρωα [...] σχηματίζοντας μια κλιμάκωση αντίμαχων δυνάμεων, που αντιστοιχούν στις τρεις φάσεις της δοκιμασίας· η πρώτη είναι φανερά αντιθετική (αγριεμένα φυσικά στοιχεία), οι δύο επόμενες παραπλανητικά ευνοϊκές και γι' αυτό πιο επικίνδυνες [...].

Ειδικότερα, η Φεγγαροντυμένη και ο παναρμόνιος ηχός είναι εκδηλώσεις της Ιδέας που εμπεριέχεται σπερματικά μέσα στη φύση. [...] υπογραμμίζουμε τη διπλή όψη της φύσης που υπονοείται στη σημείωση του Σολωμού [βλ. Παράρτημα, 13]: αφενός Εξωτερικά Εμπόδια της Φύσης, αφετέρου μαγευτική Στιγμή της Ιδέας [...]: *θετική όψη vs αρνητική λειτουργία* [...].

<Ανασύνθεση του αφηγηματικού μοντέλου:> [...] Έχουμε λοιπόν [...] μια τυπική “αρχική κατάσταση ευδαιμονίας”, που θα ανατραπεί στη συνέχεια από την πολεμική δοκιμασία. [...]

Η ανατροπή της αρχικής ευτυχισμένης κατάστασης πραγματοποιείται εδώ μέσα από μια διαδικασία συνειδητοποίησης του έφηβου ήρωα που ζει μέσα σε μια κατάσταση στέρησης [...].

Μένει να εξετάσουμε τον μετά τη θαλασσινή δοκιμασία χρόνο της ιστορίας, που διχοτομείται στον εγκόσμιο χρόνο της ζωής του πρόσφυγα (-αφηγητή) και στον ιδεατό/άχρονο του οραματισμού της Έσχατης Κρίσης. [...]

Οι αρνητικές συνέπειες εκδηλώνονται σε δύο επίπεδα: στο εξωτερικό-κοινωνικό: ο απροσκύνητος αγωνιστής γίνεται ψωμοζήτης ζητιάνοςζ και στο εσωτερικό-ψυχολογικό: ο ήρωας βασανίζεται από νυχτερινούς εφιάλτες, που ξαναζωντανεύουν τις κρίσιμες στιγμές του αγώνα του να σώσει την καλή του από τα μανιασμένα κύματα. [...]

Ανακεφαλαιώνοντας αυτή τη διαδικασία, θα λέγαμε ότι στον Κρητικό αντιπαρατίθενται δύο θεμελιώδη πρότυπα σχέσεων ανθρώπου-κόσμου (συνολικές συμβάσεις): το ένα φυσικό, συναρτημένο προς την υποκειμενική εμπειρία, το άλλο πολιτισμικό, συναρτημένο με την ιστορικοκοινωνική εμπειρία. Το πρώτο εκδηλώνεται αρχικά ως ενστικτώδης ροπή του ατόμου (ερωτική σύνδεση με τη μάνα τροφό ερωτικό αίσθημα προς την κόρη αργότερα), παραμερίζεται στη συνέχεια από το δεύτερο στη φάση της κοινωνικοποίησης του ατόμου (υιοθέτηση αγωνιστικού μοντέλου) και ξανακατακτάται μέσα από μια σειρά σκληρών δοκιμασιών ως ανώτερη Κοσμική αρχή (μυστηριακή διάσταση της φύσης) και ως κοινωνική αξία (ανθρώπινη αλληλεγγύη).

Ερατοσθένης Καψομένος, “Ο “Κρητικός” του Σολωμού: Αφηγηματικές και Σημασιολογικές Δομές”: ό.π., σσ. 1248-1288:1248-1271, 1285.

3. <Αρχές της “φιλοσοφικής” ποιητικής που εγκαινιάζει ο Κρητικός> είναι:

- 1.- η κυριαρχία του φανταστικού στοιχείου στην πλοκή του μύθου,
- 2.- η ανάδειξη της χωρικής στιγμής ως συναιρέτη της αφήγησης,
- 3.- η μορφή του απολόγου σε σκηνοθεσία μονοδράματος. [...]

*Η Κυριαρχία των Φανταστικών Επεισοδίων
(Η Εμπραγμάτωση του Φανταστικού)*

Ο αφηγηματικός ιστός του *Κρητικού* συνυφαίνεται με δύο, διαφορετικής κατηγορίας, επεισόδια: τα πραγματικά και τα φανταστικά. Με εμφανή την τάση αναγωγής των πραγματικών επεισοδίων και των χρόνων της αφήγησης στην αποκαλυπτική στιγμή της “επιφάνειας” των φανταστικών επεισοδίων, με ενορχηστρωμένα μεταξύ τους τα ετερόκλητα μοτίβα τους. Και αυτά σε δύο κύκλους, που και εκείνοι διαρθρώνονται ανάλογα. [...]

Προπαντός <ο *Κρητικός*> αναδεικνύεται φορέας της υποδοχής <από προηγούμενα σολωμικά έργα> και επεξεργασίας [...] <του μοτίβου> της συντέλειας του κόσμου [...]. [...] ο *Κρητικός*, παραλαμβάνοντας το θέμα το επεξεργάζεται ως έκβαση του μύθου, έτσι που η φανταστική σκηνοθεσία του ρεαλιστικά να συνεχίζει την αφήγηση του έργου: ο ήρωας ακούει τη σάλπιγγα, τινάζει τα σάβανα και τρέχει για να συναντήσει την αγαπημένη του· συναντά τους άλλους νεκρυναστημένους, τους ρωτά για εκείνην και ομολογεί την αιώνια αγάπη και τη θέλησή του να κριθεί μαζί της· πληροφορείται πως και εκείνη τον αναζητά ανυπόμονη, ενώ ο κόσμος καίγεται ολόγυρά τους. Και παρόμοια αναδέχεται και επεξεργάζεται το θέμα [...] της φεγγαροντυμένης. Το αναδέχεται από ένα απόσπασμα του *Λάμπρου*, που απαντά εκεί την τυπική, κλασικιστική και ενμέρει προρομαντική παράστασή του [...] και το επεξεργάζεται κατόπι, καθιστώντας το, μολονότι πρόκειται για όραμα, τη σπονδυλική στήλη του σώματος του έργου και τον κεντρικόν υποβόλεα όλης της αφήγησης του *Κρητικού*.

Και στα προηγούμενα πολύπρακτα ποιήματα έχομε οράματα και όνειρα [...]. Αλλά εκεί παρουσιάζονται συγκεχυμένα, άλλοτε ως εφιάλτες και άλλοτε ως προϊόντα παραισθήσεων. Ως παράγωγα παράκρουσης, έτσι που η λογική τάξη του κόσμου δεν διασαλεύεται με αυτά και δεν αμφισβητείται. Στην περίπτωση του *Κρητικού*, απεναντίας, τα οράματα υλοποιούνται, γίνονται και αυτά συστατικά της περιπέτειας και της σχετικής πλοκής του μύθου. Τα φανταστικά τους επεισόδια αποδίδονται ως ισότιμα των άλλων και έτσι αντιμετωπίζονται: ως τμήματα αναπόσπαστα μιας και της αυτής πραγματικότητας. [...] αυτά τα επεισόδια είναι η κρυφή ή άγνωστη πλευρά αυτού του κόσμου [...].

Φαίνεται εξαρχής λοιπόν <από μίαν αυτοψία στα *Αυτόγραφα* του *Κρη-*

τικού> και ο στόχος και η τακτική που ακολουθεί ο ποιητής:

I. Στόχος του ο μετασχηματισμός, όχι της πραγματικής σε ιδεατή (όπως το συνήθιζε ο ρομαντισμός), αλλά της ιδεατής σε υπαρκτή πραγματικότητα (κατά τις αρχές του φιλοσοφικού ιεαλισμού που ο ποιητής ακολουθούσε). [...]

II. Τελικός σκοπός του, να αρθρώσει με αυτά προβεβλημένα την αφήγηση. Ο καμβάς της ιστορίας με την περιπέτεια του ναυαγού και της μνηστής του φυσικά δεν ακυρώνεται σε εκείνα ως θέμα, αλλά διαρκώς υποχωρεί, παραχωρώντας όλη την εμφάνεια στα πρωτεύοντα φανταστικά του επεισόδια. [...]

III. Και ακολουθεί η τακτική του, με τις διαδικασίες και τους τρόπους και κοινούς και ιδιόμορφους: Τα φανταστικά στοιχεία δηλαδή ο ποιητής τα δουλεύει όχι μια φορά, αλλά αλλεπάλληλα και μάλιστα πολύτροπα. Είτε δοκιμαστικά για να περάσει στα επόμενα, είτε σε γραφές και επανεγγραφές αποσπασμάτων ή του όλου, είτε επανερχόμενος και παρασύροντας και ύλη, συνδυαστικά ή ανεξάρτητα, από προηγούμενα και επόμενα πεδία, όπως δείχνει από σπουδή του *Αυτογράφου* και η σειρά των διαδοχικών τους επεξεργασιών. Και αυτή είναι μία διαδικασία ιδιόμορφη. Και με αυτή τη διαδικασία μετατρέπει τα μοτίβα σε επεισόδια, και επεισόδιά τους, όπως είπαμε, σε συστατικά τεκτονικής δομής του έργου. Γεγονός που αποτελεί πρωτοτυπία και κατόρθωμα. Άλλη διαδικασία -αυτή κοινή- είναι πως με τις πολλές του επεξεργασίες και γραφές ο ποιητής επιδιώκει να δοθεί μία εικόνα ολοκληρωτική και σφαιρική του φαινομένου. [...]

IV. Σημασία έχει η τεχνική της υλοποίησης των φανταστικών επεισοδίων και της πρυτανεύουσας Μορφής τους, από τον ποιητή. Ο αγώνας του να κάνει και την υπεραισθητή τους παρουσία αισθητή στον αναγνώστη. Γεγονός που το επιδιώκει με δύο τρόπους: με τη φυσική περιγραφή της άμεσα, ή έμμεσα με μία παρομοίωση: όπως για την άπνοια της “μυστικής” γαλήνης: [παράθ. 3, στ. 7-8]. Και με τη συνειρμική αναλογία συνθετότερα, όπως λ.χ. για τη δύναμη του ήχου: [παράθ. 5, στ. 50]. Το επιδιώκει γενικότερα συγκρίνοντας και την υπερφυσική υπόστασή τους με μια φυσική πάντα εικόνα, αναφορικά ή μεταφορικά: με μια σύγκριση αποκλεισμού ή υπεροχής, όπως όταν αποκλείει με εικόνες φυσικές για να υποδείξει την υπεροχή του υπερούσιου ήχου: [παράθ. 5, στ. 25 κ.εξ.]. Και με μία αναγωγή σε αρχετυπικές πρωτοεικόνες σαν της μνήμης της “παλαιής... κι αστοχισμένης” και του πρώτου ανθρώπου ή του πουλιού “μισοπλασμένου ακόμη” (με το θέμα του Αδάμ).

Έτσι και υπερυψώνεται ως ιδέα και μορφοποιείται αισθητικά ο *Κρητι-*

κός. Με τη δράση του να διαδραματίζεται ανάμεσα σε δύο ζεύγη: Φύση-φεγγαροντυμένη, Κρητικός-αγαπημένη του. Με την φεγγαροντυμένη να αισθητοποιεί την αμφίσημη μαγεία των δυνάμεων της φύσης. [...]

Η Χωρική Στιγμή ως Συναιρέτης της Αφήγησης

Μια άλλη τεχνική του Σολωμού <που δεν έχει μέχρι τώρα μελετηθεί>, κατά τη γνώμη μου είναι η συσπείρωση των χρόνων του κειμένου.

[...] ο τόπος της στιγμής αυτής <του οράματος> γίνεται συσσωρευτής όλων των χρόνων της αφήγησης. “Τόπος”, με την κυριολεκτική και τη μεταφορική του σημασία. Με την έννοια του χώρου και του κέντρου του να υποκαθιστά την έννοια της περιφέρειας; να υποκαθιστά τη γραμμική, προηγούμενη και επόμενη, συνέχεια της ιστορίας. Για τον ποιητή του *Κρητικού* σημασία έχει τώρα η *χωρική στιγμή*. Όπου η στιγμή έχει την έννοια του *στίγματος*: δηλαδή του κεντρικού σημείου αναφοράς των άλλων χρόνων, που εκλαμβάνονται και εκείνοι ως σημεία κεντρομόλα προς το στίγμα του κειμένου. Στίγμα που συνέχει όλα τα άλλα είναι η χωρική στιγμή της εμπειρίας μες στη “μυστική” γαληνεμένη θάλασσα, η στιγμή προς την οποία φέρονται και οι άλλες, όχι απλώς του εσωτερικού του κύκλου (από την τρικυμία ως την πλεύση στην ακτή), αλλά ακόμη και του περιμετρικού που απαρτίζεται αφενός από τα πρότερα του ήρωα και τα αρχικά της γένεσης του κόσμου (το θέμα του Αδάμ) και αφετέρου από τα ύστερα του ήρωα και τα ύστατα του κόσμου (Δευτέρα Παρουσία). [...]

Η Φωνή του Ποιητή και το Είδος του Ποιήματος:

Ο Δραματικός Απόλογος

Μένει να προσδιορίσουμε ως είδος και την εκφορά του λόγου του αφηγητή. Σχετικά, υποστηρίχτηκε πως πρόκειται για το είδος του δραματικού μονόλογου. Εκφορά “διόλου κοινόχρηστη ακόμα στην ευρωπαϊκή ποίηση”. Ας ελέγξουμε την ταύτιση: Ο δραματικός μονόλογος διαμορφώνεται [...] περίπου προς τα μέσα του 19ου αιώνα και ανανεώνεται στις πρώτες τρεις ή τέσσερις δεκαετίες του ευρωπαϊκού μοντερνισμού του 20ού αιώνα [...].

Αλλά τι είναι [...] ως είδος; Είναι ο φανταστικός μονόλογος ενός δραματικού προσώπου, που προϋποθέτει όμως και έναν συνομιλητή ή συνομιλητή που μένει αφανής και την αντίδρασή του δεν την περιγράφει με ένα “είπε...”, αλλά μας τη δείχνει παραστατικά ο ομιλητής. [...]

Τέτοια αφανή αντίδραση και παρουσία συνομιλητών δεν υποβάλλει διαμέσου του δικού του μονόλογου ο *Κρητικός* του Σολωμού. [...] Πώς λοιπόν μπορεί να χαρακτηριστεί ο *Κρητικός* ως είδος; Τον χαρακτηρίσαμε ως μονόδραμα, με την έννοια πως είναι η αναπαράσταση ενός δράματος με

έναν χαρακτήρα. Είναι μία πρωτοπρόσωπη αφήγηση δραματοποιημένη. Μια αφήγηση αρκετά απομακρυσμένη από άλλες ομοιότητες, της αποκοπής τους ίσως κάποτε από το δράμα: από την “αγγελική ρήση”, ας πούμε, όπου όμως χρησιμοποιείται η τριτοπρόσωπη αφήγηση, για ό,τι συντελέστηκε στα παρασκήνια· από τη δραματική “προέκθεση” επίσης, σύμφωνα με την οποία ένας ήρωας, ας πούμε ο Οιδίπους, αφηγείται ό,τι προηγήθηκε προτού να συνειδητοποιήσει και ο ίδιος ποια έκβαση δραματική τον περιμένει. Προς ανάλογη έκβαση και ο Κρητικός πορεύεται, αγνοώντας τη δραματική κατάληξη [...]

Ένας λόγος που αφηγείται, δραματοποιώντας μπρος στην κριτική μας φαντασία μια αποκαλυπτική για την ανθρώπινη συνείδηση εμπειρία, δεν μπορεί λοιπόν παρά να είναι ένας απόλογος. Ένας σύγχρονος, πολυεπίπεδος απόλογος. Άλλωστε ο απόλογος είναι μία έννοια ευρύχωρη, δεκτική πολλών σημασιών στα γράμματά μας, τροφοδοτημένη από διαφορετικά είδη του λόγου: είναι η έκθεση μιας περιπέτειας, ένας μύθος (ή αλληγορία), ένας απολογισμός (και τελικά απολογία). Και ο απόλογος του Κρητικού, ως σύγχρονος απόλογος, μοιάζει σαν μια σύνθεση πρισματική αυτών των παραλλήλων. Έχει δηλαδή να κάνει με την προηγούμενη τριπλή διάσταση: την αφήγηση (του έπους), τη δραματοποίηση (της τραγωδίας), τη φιλοσοφία (ως πηγή αυτοσυνείδησης).

Γ. Δάλλας, “Ο Κρητικός του Σολωμού: Η Γένεση ενός Ποιήματος και της Ποιητικής του”: ό.π., σσ. 161-169.

2.5.6. Αλληγορικές Εκδοχές του Ποιήματος

1. Ο Κρητικός κατά τη γνώμη μου γενικά είναι αλληγορική παράσταση των αγώνων και των προσπαθειών της Κρήτης να γίνει ελεύθερη και να μη μείνει χωρισμένη από την Ελλάδα.

Β. Σταματέλος, *Ο Εθνικός Ύμνος και ο Σολωμός...*, ό.π., σσ. 110-111.

2. Ο ήρωας του ποιήματος εγκαταλείπει την τουρκοπατημένη Κρήτη με το μόνο και πολύτιμο απομεινάρι, για να καταλήξει από περήφανος αγωνιστής ψωμοζήτητης σε ξένη χώρα. Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ότι αυτή είναι ακριβώς η πορεία που ακολούθησαν, το 1669, τα χειρόγραφα του *Ερωτόκριτου* και άλλων έργων για να καταντήσουν, την εποχή του Σολωμού, παραμορφωμένα ή περιφρονημένα ως λαϊκά ακροάματα στα Επτάνησα. Στο επίπεδο της μεταφοράς, ο ήρωας αντιπροσωπεύει τους πρόσφυγες που διέσωσαν τα έργα του παρελθόντος...

R. Beaton, «Ο Σολωμός Ρομαντικός: Οι Διακειμενικές Σχέσεις του “Κρητικού” και του

“Πόρφυρα”»: *Ελληνικά*, τ. 40., αρ. 1 (1989), σσ. 132-147: 139.

2.6. Η Διακειμενικότητα του Έργου και οι Πηγές

1. Πιστεύω πως οι βιβλιακές και εικαστικές πηγές που απηχεί η μορφή της Φεγγαροντυμένης του Κρητικού πρέπει να αναζητηθούν στη θρησκευτική και κοσμική λογοτεχνική και ζωγραφική παράδοση που αναφέρεται στη γέννηση της Αφροδίτης και στο θάνατο της Παναγίας.

Είναι, νομίζω φανερό ότι η εικόνα της φεγγαροντυμένης ψυχής της αρραβωνιαστικιάς του Κρητικού συνδυάζει την παρθενική εξαγιασμένη θεϊκή ουσία της μεθισταμένης Παναγίας με την αισθησιακή θεϊκή ερωτική ουσία της αναδυομένης Αφροδίτης...

Ε. Τσαντσάνογλου, “Η “Ταυτότητα” της Φεγγαροντυμένης...”: *ό.π.*, σσ. 187.

2. Ένα άλλο ποίημα που έχει μεγάλη ομοιότητα με τον Κρητικό είναι η σύνθεση του Κόλεριτζ *Η Μπαλάντα του Γερο-Ναυτικού* (1798). Και στα δύο ποιήματα η διήγηση είναι στο πρώτο πρόσωπο. Και τα δύο αφορούν μια περιπέτεια στη θάλασσα, όπου ο αφηγητής είναι ο μόνος επιζών. Η διήγηση εμπεριέχει οπτασίες και μουσική αγγέλων, όπως και την αντίθεση ανάμεσα στην τρικυμία και την υπερφυσική γαλήνη, ενώ οι αφηγητές είναι τώρα περιπλανώμενοι, καταδικασμένοι σε ένα “θάνατο εν ζωή”. Μπορεί κανείς να παραλληλίσει στους δύο ποιητές τη χρήση του μέτρου και του ποιητικού ιδιώματος των δημοτικών τραγουδιών. Δεν υπάρχει άμεση μαρτυρία ότι ο Σολωμός είχε διαβάσει το ποίημα του Κόλεριτζ, αλλά υπάρχουν πάμπολλες ομοιότητες ανάμεσα στην ποιητική θεωρία και πρακτική των δύο ποιητών· ειδικότερα, τους γοήτευσ και τους δύο η γερμανική φιλοσοφία, ενώ και οι δύο οραματίζονταν ένα μεγάλο ποίημα που ποτέ δεν ολοκλήρωσαν.

Π. Μάκριτζ, *ό.π.*, σσ. 158-159.

3. Δύο από τις ωριμότερες ποιητικές συνθέσεις του Σολωμού, ο *Κρητικός* και η “*Donna velata*”, συνιστούν τις δύο πυκνότερες συγκεντρώσεις του ονειρικού θέματος σ’ ολόκληρο το έργο του. Και στα δύο [...] δεσπόζει τ’ όραμα της νεκρής αγαπημένης, της ενσάρκωσης του “θείου έρωτα”, που αποτελεί το κοινότερο ίσως και οπωσδήποτε το χαρακτηριστικότερο περιεχόμενο του ονείρου στους ευρωπαίους [...] ρομαντικούς, με κοινό τους πρόγονο τη Βεατρίκη του Dante. [...]

Το μοτίβο της *παιδικής ερωτικής ανάμνησης (Κρητικός)* έχει το παράλληλό του στα ρομαντικά όνειρα και οράματα του Tieck, του Brentano, του De Quincey και του Kipling.

Το μοτίβο της βρικόλακισμένης αγαπημένης, της γυναίκας-vampir, προδρομικού τύπου της μοντέρνας γυναίκας-”vamp”, [...] είχε βρει ήδη τη θέση του [...] στα “ερωτικά όνειρα” πολλών Ευρωπαϊών ρομαντικών - κοινό τους πρότυπο ήταν, όπως και στο Σολωμό, η διάσημη μπαλάντα του Goethe *Η Νύφη της Κορίνθου* (Die Braut von Korinth, 1797).

Ρομαντικό είναι και το μοτίβο της “μεταμόρφωσης της ψυχής” (της νεκρής αγαπημένης), που υποδηλώνεται στα ιταλικά σχεδιάσματα του *Κρητικού* [...].

Τέλος, δύο ακόμα μοτιβικά στοιχεία, που εμπλουτίζουν το μεσημερικά υπερφορτισμένο όραμα του *Κρητικού*, το μοτίβο της “φεγγαροντυμένης” (αγαπημένης) και το φαινόμενο της “συναισθησίας”, είχαν βρει ήδη πριν από το Σολωμό και θα βρουν και μετά απ’ αυτόν τη θέση τους στα όνειρα των Ευρωπαϊών ρομαντικών...

Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός...*, ό.π., σσ. 306-307.

4. Σύμφωνα με τον Χρυσανθόπουλο [τις απόψεις που αυτός διατύπωσε σε διατριβή του], ο *Κρητικός* δεν αποτελεί απλώς “συνέχεια” του *Ερωτόκριτου*, αλλά ταυτόχρονα εξεικονίζει μεταφορικά την πορεία από το ένα στάδιο της ελληνικής γραμματείας (την Κρητική Αναγέννηση) στο άλλο (την εθνική ποίηση της εποχής του Σολωμού).

R. Beaton, «Ο Σολωμός Ρομαντικός: Οι Διακειμενικές Σχέσεις του “Κρητικού” και του “Πόρφυρα”»: ό.π., σ. 139.

5. Ονομάζω “Κρητικό” του Κορνάρου την ιστορία του Χαρίδημου, η οποία βρίσκεται εγκιβωτισμένη, ενείδειντε, στο Βæ μέρος του *Ερωτόκριτου*: αυτό που αφορά στην “γκιόστρα” [τους ιπποτικούς αγώνες]. [...]

[...] εδώ προκρίνεται ένα είδος παρατεταμένης παρέκβασης, προκειμένου να εκτεθεί αδρομερώς (με όλες όμως τις σημαντικές λεπτομέρειες) η ιστορία του “Κρητικού” <του Χαρίδημου, που εμφανίζεται τελευταίος>, από τα παιδικά του χρόνια έως και το κορυφαίο επεισόδιο της ζωής του: αυτό του άτυχου θανάτου (από δικό του χέρι) της όμορφης γυναίκας του, κάτι που ρημάζει τελεσίδικα τη συμβατική ζωή του, μετατρέποντάς τον σε αυτοεξόριστο περιπλανητή μονομάχο.

[Ακολουθεί παρουσίαση παραλληλισμών].

Μιχάλης Πιερός, “Ο “Κρητικός” του Σολωμού και ο “Κρητικός” του Κορνάρου”: *Η Λέξη*, αρ. 142 [αφιέρωμα] (Νοέμβρης-Δεκέμβρης '97), σσ. 770-783: 771-772.

6. Από τα 1830 τουλάχιστον [...] ο Σολωμός αναζητούσε [...] τα *Λυρικά* τού Σίλερ [...].

Τα κοινά γνωρίσματά τους είναι πως υπόκειται σε αυτά ως στόχος, πίσω από τη διαφορετική υπόθεσή τους η καντιανή ιδέα για την ηθική αντίσταση και αναμέτρηση του ανθρώπου προς τα φυσικά και τα άλογα στοιχεία της δημιουργίας. Και πως πρόκειται για ελεύθερες μπαλάντες [...] σε θέματα [...] από την παράδοση είτε του Μεσαίωνα (π.χ. “Ο Κόμης του Αψβούργου”, “Ο Βουτηχτής”, “Η Μάχη με τον Δράκοντα”) είτε της δικής μας αρχαιότητας (“Ο Γέραννοι του Ιβύκου”, “Το Δαχτυλίδι του Πολυκράτη”).

Από την αρχαιότητα [...] εμπνέεται το θέμα της μπαλάντας του “Hero und Leander” (“Ηρώ και Λέανδρος”) ο Σίλερ. Θέμα της ο έρωτας και η θαλάσσια δοκιμασία του εραστή στην τρικυμία. [...]

[Ακολουθούν επισημάνσεις διαφορών και συμπτώσεων].

Γ. Δάλλας, “Ο Κρητικός του Σολωμού: Η Γένεση ενός Ποιήματος και της Ποιητικής του”: ό.π., σσ. 152.

7. Το λογοτεχνικό μοτίβο της “φεγγαροντυμένης” είναι ένα σχήμα το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί με ποικίλους τρόπους στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι κάποιοι ποιητές επιχείρησαν χρησιμοποιώντας το μοτίβο αυτό να υπερβούν τη σκληρή πραγματικότητα του θανάτου, τόσο του δικού τους όσο και των γύρω τους, και να αναφερθούν μέσω του στο μυστήριο της επέκεινα ζωής. [...]

Το μοτίβο των φεγγαροντυμένων, όπως και άλλων ακαθόριστων φηγουρών, έχει μια μακράιωνη ιστορία. Η απαρίθμησή τους θα ήταν άχαρη, αξίζει όμως να αναφερθεί ότι παρουσίασε μια σημαντική έξαρση στα χρόνια του ρομαντισμού και του συμβολισμού. Χρησιμοποιήθηκε ευρέως επίσης στα χρόνια του μοντερνισμού. [...]

Αξίζει να επισημανθεί η ομοιότητα [...] της ολοκληρωτικής ψυχικής συγγένειας που νιώθει ο Κρητικός με τη φεγγαροντυμένη [βλ. σστ. 23-26 του 3], ως προς την ψυχική συγγένεια που νιώθει ο ήρωας-ποιητής του *Alastor* του Shelley [...].

Η σημασία της Ίσιδας και της λατρείας της για τους ρομαντικούς, και ιδιαίτερα για τον αγαπητό στον Σολωμό Novalis, ως ενός συμβόλου της σχέσης μεταξύ τού εδώ και του επέκεινα είναι γνωστή. Οι απόψεις για το τι ακριβώς πίστευε ο Σολωμός ως προς το επέκεινα έχουν θέσει ενδιαφέροντα θέματα προς έρευνα αλλά δεν είναι ακόμη οριστικές. Αλλά, αν για τον Σολωμό και ακόμη περισσότερο για τον Σεφέρη αυτό το επέκεινα φαίνεται να είναι κάτι το απροσδιόριστο και αόριστο και η πίστη σ’ αυτό ρευστή ή αμφίσημη, στην αρχαιότητα η πίστη σ’ ένα προσιτό και συγχρόνως απρόσιτο επέκεινα φαίνεται να ήταν αρκετά πιο εύκολη. Παρ’ όλα αυτά είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο οι επικλήσεις σ’ αυτό το επέκεινα

συχνά του προσέδιδαν επίσης μια γυναικεία μορφή, στο φάσμα της οποίας προβαλλόταν η ανθρώπινη επιθυμία για μια μητέρα-θεά-παρηγορητήρα-σώστρα και του σώματος αλλά και της ψυχής. Τότε μάλιστα ήταν πολύ πιο εύκολο να την ονοματίσουν κιόλας.

Ν. Χαραλαμπίδου, “Μία Φεγγαροντυμένη”..., ό.π., σσ. 293-294, 300, 315.

2.7. Γενικές Εκτιμήσεις και Αξιολογικές Κρίσεις

1. ...τα αισθήματα, τα πάθη και τα νοήματα [...] ντύνονται με κάποια κάλλη πνευματικά και υπερούσια, που θα θυμίζουν κάτι από τη χάρη και από το ύψος των Άγγλων ποιητών...

Κ. Παλαμάς, “Σολωμός...”: ΑΑ.VV., *Γύρω στο Σολωμό...*, ό.π., σ. 56 ~ *Ιδ., Άπαντα*, ό.π., σ. 58 ~ *Ιδ., Διονύσιος Σολωμός*, ό.π., σ. 95 ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 490.

2. ...ο *Κρητικός*, σ’ ό,τι σώζεται απ’ το τραγούδι είναι έκφραση της ψυχής του Σολωμού στην πιο εσωτερική και απόκρυφη ενέργειά της...

Γ.Μ. Αποστολάκης, *Τα Τραγούδια μας*, ό.π., σ. 246.

3. Ο Σολωμός στυλώθηκε στο κέντρο της εθνικότητας. Είναι εθνικό ποίημα χωρίς να έχει εθνικό θέμα.

Κ. Βάρναλης: Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 492.

4. Στον *Κρητικό* δεν υπάρχουν συγκρούσεις ηθικά. [...] Ο *Κρητικός*, και άντρας ως είναι και εραστής [...], δεν καταπατεί τον θείον νόμον, όπως ο Λάμπρος. Η μνηστή είναι ό,τι αγνόν, ό,τι προσφιλές, ό,τι τίμιον υπάρχει δι’ αυτόν. Και ο έρωσ, η αιτία αυτή της δημιουργίας του κόσμου και της θείας φιλανθρωπίας, του επιφυλάσσει και την δικαίωσιν και την τελείωσιν...

Ν.Β. Τομαδάκης [επιμ.], Εισαγωγή: ό.π., σ. ριζα ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 492.

5. Σε σύγκριση με τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* και τον “Πόρφυρα” [...] ο *Κρητικός* παρουσιάζει μια αισθητά συνεκτικότερη αφηγηματική δομή και αποκρυσταλλώνει σαφέστερα ως ενιαίο ποιητικό σύνολο τη δημιουργική πρόθεση του συγγραφέα σχετικά με το περιεχόμενο, την εκφραστική υφή και τη νοηματική αλληλουχία των στίχων του.

Ν. Καλταμπάνος, ό.π., σ. 15.

6. Ο Σολωμός πραγματοποίησε την ενότητα αυτή <εξωτερικού και εσωτερικού κόσμου> με την ποιητική του δημιουργία μέσα σε μια ένταση, όπου μόνο οι υψηλές θερμοκρασίες της έκφρασης χαράζουν τα όρια της προσω-

πικής περιοχής [...]. Στον απροσδιόριστο παράγοντα της συναισθηματικής παρεμβολής αντιτάσσεται ο “λογισμός”, στην αόριστη δύναμη του ανατιολόγητου ορθώνεται το “έργο” και στη ζοφερή πραγματικότητα, που είναι το ανεξέλεγκτο πεδίο της ανθρώπινης αθλιότητας, στοιχειοθετείται το “όνειρο” [...].

[...] ο *Κρητικός* –που είναι το καίριο σημείο της ποιητικής εξέλιξης του Σολωμού– ομολογεί την ταύτιση του ποιητή με τις “μεγάλες Ουσίες” [...]. Τα οράματα του *Κρητικού* είναι η μετάθεση στο πνευματικό πεδίο μιας πραγματικότητας κάθε άλλο παρά ιδανικής. Αυτή η ένταση της σολωμικής αγρύπνιας προσδίνει στο έργο την επιφαινόμενη αποσπασματικότητά του.

Κώστας Χωρεάνθης, “Η Ένταση της Σολωμικής Αγρύπνιας”: *Διαβάζω*, αρ. 213 (12 Απριλίου 1989), σσ. 62-72: 64, 68-69.

2.8. Για τη Γλώσσα και τη Στιχουργική του Κρητικού

1. Όπως και η σύλληψη, έτσι και η γλώσσα δείχνει ανάλογη πρόοδο του ποιητή, η ίδια κ' εδώ αρμονία του *είναι* και του *φαίνεσθαι* [...]. Στον Κρητικό δηλαδή η γλώσσα παρουσιάζεται άξια να εκφράσει το θαυμαστό πνευματικό κόσμο του ήρωα [...]. Στον Κρητικό την κύρια θέση παίρνουν τα ρήματα, όχι το ουσιαστικό και το επίθετο, όπως γίνεται στο *Λάμπρο* [...] Το ρήμα φανερώνει περισσότερο την ουσία και το ρυθμό του κόσμου [...] Μ' ένα λόγο, η γλώσσα του Κρητικού δείχνεται φυσική, αληθινή και ποιητική [...].

[...] Κανένα φτιασίδι, κανένας ναρκισσισμός στη γλώσσα...

Γ. Αποστολάκης, *Τα Τραγούδια μας...*, ό.π., σσ. 255-256, 259.

2. Λόγια στον Κρητικό είναι τα *ακριβή αλήθεια* (= "ακριβής") και *εκροτούσαμε μάχη* [...]. Ιδιωματικά είναι τα *ραντίδα*, *έκρουξε*, *πλεύρα* [...]. Το Ιστ. Λεξ. [της Ακαδημίας Αθηνών] επιβεβαιώνει τους τύπους...

Στ. Αλεξίου [επιμ.], *Εισαγωγή στον Κρητικό*: ό.π., σ. 222 σημ.

3. Στους περισσότερους στίχους του Κρητικού ο δεκαπεντασύλλαβος λαχταρίζει από ένα τέτοιο πλάτος κυματιστό κι από μια τέτοια μουσική λεπτότητα, σύμφωνα με την υπερκόσμια ψυχή που θέλει να χωρέσει μέσα του, ώστε μοναδικό τότε παράδειγμα στη νέα μας ποίηση, κι ως την ώρα δυσκολοσύγκριτο απομένει ο στίχος του Κρητικού.

Κ. Παλαμάς, "Σολωμός...": ΑΑ.VV., *Γύρω στο Σολωμό...*, ό.π., σ. 56 ~ *Ιδ., Άπαντα*, ό.π., σ. 58 ~ *Ιδ., Διονύσιος Σολωμός*, ό.π., σ. 95 ~ Δ. Σολωμός, *Άπαντα*, επιμ. Γ.Ν. Παπανικολάου, τ. 1., ό.π., σ. 490.

4. Η νέα στιχουργική περίοδος του Σολωμού [1833 κ.εξ.] αρχίζει με τον Κρητικό, με την επιστροφή του δηλαδή στο δημοτικό κ' εθνικό μας δεκαπεντασύλλαβο. [...] οι δεκαπεντασύλλαβοι αυτοί διαφέρουν πολύ ακουστικά από κείνους της ζακυνθινής του εποχής κι από κείνους των άλλων Ελλήνων ποιητών και των δημοτικών τραγουδιών μας: είναι απαλότεροι και μελωδικότεροι. Η διαφορά αυτή βρίσκεται [...] στον τεχνικό και μελετημένο τρόπο που μεταχειρίζεται τη συνίζηση και την έκθλιψη. [...]

[...] σ' αυτή την περίοδο ο Σολωμός δε θεωρεί υποχρεωτική τη συνίζηση, παρά μόνο [...] όταν βρίσκονται κοντά δύο αδύνατα φωνήεντα κ' είναι άτονα και τα δύο, ή όταν βρίσκονται κοντά δύο φωνήεντα, ένα ισχυρό κ' ένα αδύνατο, και το αδύνατο είναι άτονο. Σ' όλες τις άλλες περιπτώσεις ο ποιητής άλλοτε κάνει κι άλλοτε δεν κάνει συνίζηση, ανάλογα με το ακουστικό αποτέλεσμα που ζητάει. [...]

[...] ο Σολωμός αυτή την εποχή ζητάει νά 'ναι οι στίχοι του γεμάτοι φωνή-

εντα. Και βέβαια σ' ορισμένες περιπτώσεις μεταχειρίζεται την έκθλιψη, μ' αυτή δεν τη μεταχειρίζεται για να λιγοστέψει τα φωνήεντα, μα για να αποφύγει τις τραχιές και κακόηχες λέξεις. Κ' εδώ πρέπει να σημειώσουμε πως τα πολλά φωνήεντα, όταν διατηρούν την αυτοτέλειά τους μέσα στο στίχο χωρίς βέβαια να φτάνουν την ανυπόφορη χασμωδία, πράμα που με τέχνη απόφυγε ο Σολωμός, του δίνουν μεγάλη ηχητική απαλότητα. [...]

Έτσι, στους στίχους του *Κρητικού* η εσωτερική ηχητική απαλότητα φτάνει στα άκρα.

Γερ. Σπαταλάς, "Η Στιχουργική Τέχνη του Δ. Σολωμού": *Νέα Εστία*, ό.π., σσ. 32, 35 ~ *Ιδ., Η Στιχουργική Τέχνη...*, ό.π., σσ. 227, 233-234.

5. ...χρήσιμη και αιτιολογημένη είναι μια καθαρά μορφολογικού χαρακτήρα διάκριση της σολωμικής στιχουργίας σε δυο μεγάλες περιόδους. Η πρώτη περίοδος είναι εκείνη της χρήσης των ιταλικών μέτρων, η δεύτερη της χρήσης του "εθνικού" δεκαπεντασύλλαβου. Τη μετάβαση από την πρώτη περίοδο στη δεύτερη ουσιαστικά σημειώνει ο *Κρητικός* [...]. [...] η ελληνική (έμμετρη) ποίηση βασίστηκε σε δύο διαφορετικά μετρικά συστήματα, το ιταλικό και το ελληνικό, που η κυριότερη διαφορά τους βρίσκεται στην κατάληξη και τον τρόπο μέτρησης του στίχου. [...] θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ένα μεγάλο μέρος του *Κρητικού*, του Βαε και Γαε Σχεδιάσματος των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* και του "Πόρφυρα" (όλοι οι στίχοι που έχουν το πρώτο ημιστίχιο προπαροξύτονο) δεν είναι δεκαπεντασύλλαβοι αλλά διπλοί επτασύλλαβοι <ιταλικής στιχουργικής παράδοσης> [...]. Η περίπτωση του [του Σολωμού] είναι οριακή επειδή μεταβαίνει από τα ξενικής καταγωγής μέτρα στο στίχο της νεοελληνικής ποιητικής παράδοσης. Η μετάβαση αυτή [...] δηλώνει τη δυνατότητα του δημιουργικού συνδυασμού, στην ελληνική γλώσσα, δυο μετρικών συστημάτων. [...]

[...] Ο Σολωμός, με το χειρισμό των διάφορων μετρικών μορφών, δοκιμάζει συνειδητά κι επίμονα τα όρια της ευφωνίας του νεοελληνικού ποιητικού λόγου. [...] Χρησιμοποιεί την ομοιοκαταληξία ως στοιχείο που συμβάλλει στην αρμονία του στίχου -αποφεύγοντας πάντως κάθε εξεζητημένη χρήση της- για να φτάσει αργότερα στην οριστική άρνησή της.

Ευριπίδης Γαραντούδης, "Για τη Μετρική και τους Μετρικούς του Σολωμού": *Το Δέντρο*, έτ. 11., Περ. 3., τ. 5., αρ. 44-45 [αφιέρωμα] <Ανοιξη 1989>, σσ. 155-159.

ΠΡΟΣΘΕΤΗ ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Άλκης Θρύλος, *Σολωμός*, Αθ.: Εστία, 1924, σ. 35.

Στ. Χιλιάδακης, *Φυσιολατρεία και Σολωμός*, Αθ.: έκδ. "Στοχαστή", 1928.

Παναγ. Νάκος “Κρητικός (Απόσπασμα 1833): Ποίημα και Ανάλυση”:
Ιδ., *Ο Σολωμός και το Πατριωτικό του Έργο*, Πάτρα: εκδ. “Τούλας-Μαυρά-
κος”, <1957>, 164-172.

Τ. Σιωμόπουλος, *Τα Βιώματα στη Νεοελληνική Ποίηση (Μελέτη)*, Ιωάν-
νινα: Ηπειρωτική Εστία, 1965, σσ. 20-23.

Massimo Peri, *In margine alla formazione poetica di Dionisio Solomos*,
Padova: Istituto di Studi Bizantini e Neogreci <*Quaderni...*, 16>, 1979.

3. Προτάσεις Διδακτικής Οργάνωσης

3.1. Επισημάνσεις

- Για την Επτανησιακή Σχολή (τη μόνη ίσως αληθινή “Σχολή” στη λογοτεχνία μας) αρκεί οι μαθητές να έχουν μιαν αντίληψη του χρόνου “διάρκειάς” της (λίγο πριν τον 19. ίσαμε τα μέσα του 20. αι.), της βασικής της περιοδολόγησης, δύο-τριών βασικών γνωρισμάτων, τριών-τεσσάρων εκπροσώπων της· για την ιστορία και την κοινωνία απ’ όπου προέκυψε ο Δ. Σολωμός, χωρίς να επιμείνουν ιδιαίτερα, ας υπενθυμίσουν οι διδάσκοντες σχετικές αναφορές προηγούμενων σχολικών ετών.

- Τα σχετικά με τη ζωή και την καλλιέργεια του Σολωμού πρέπει να περιλαμβάνουν επιρροές στη διαμόρφωσή του, ιδιοσυγκρασία, πνευματικές κλίσεις, τη σημασία της δίκης - όλα επιγραμματικά και σταδιακά, συναρτήσει των ζητημάτων που ανακύπτουν από το κείμενο.

- “Στην πραγματολόγο ποίηση του Σολωμού, και ειδικά στον *Κρητικό*, η διερεύνηση του ιστορικού υπόβαθρου είναι απαραίτητη” (Γ. Στ. Αλεξίου [επιμ.], *Εισαγωγή στον Κρητικό*: ό.π., σ. 209).

- Τα χάσματα και η εκδοτική “ρευσιτότητα” του ώριμου Σολωμού πρέπει να απασχολήσουν με πολλή επιφύλαξη την τάξη, συνδεόμενα διαρκώς με τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο έργο του.

- Καλό είναι να ξεκαθαριστούν από την αρχή τα πρόσωπα, οι χώροι αναφοράς και τα χρονικά επίπεδα της αφήγησης.

- Τα βασικά θέματα του σολωμικού έργου (απαντούν όλα σ’ αυτό το ποίημα, που μοιάζει σαν το “πρόγραμμα” όπου εξέβαλε ο *Λάμπρος* κι απ’ όπου πήγασαν οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* και ο *Πόρφυρας*), καθώς και της όλης Επτανησιακής Ποίησης, θα πρέπει να αλιευθούν μέσ’ απ’ το κείμενο και να συγκροτηθούν, αν και δεν είναι από τα προσφερόμενα για αξιολόγηση σημεία.

- Κατά τη συνολική εκτίμηση του ποιητικού αποτελέσματος σε κάποια ενότητα, πρέπει βεβαίως να γίνει λόγος για την “αποσπασματικότητα” του

ώριμου Σολωμού, για το “είδος” που αναζητούσε (το “μιχτό, αλλά νόμιμο”), για το ρομαντισμό του.

- Ας εξηγηθούν επιτροχάδην τα νούμερα 18.-22. και ας αφηθεί μια νύξη για τις σχετικές εικασίες. Ας γίνει λόγος για τα “μοτίβα” στη μέθοδο σύνθεσης του Σολωμού (ο όρος θα αποβεί χρήσιμος).

- Γενικά δεν πρέπει να μείνουν απορίες και νοηματικά κενά στους μαθητές ως προς τη διατύπωση, την εκφορά του λόγου, στο ποίημα.

- Να προσεχθεί το ξεκίνημα του πρώτου μέρους [18.] (διατυπωμένη βούληση του ποιητή και απορίες των εκδοτών απέναντι στην υπόθεση). Οι στ. 1 και 3 αξίζουν ένα σχόλιο τεχνικής φύσεως· το θέμα του στ. 2 (και η προσωποποίηση της εκφοράς) ή η εικονοπλασία των στ. 3-6 πρέπει να επισημανθούν για τη δομική τους λειτουργία.

- Το αφηγηματολογικό ενδιαφέρον του δεύτερου μέρους [19.] (“παρένθεση” στην “παρένθεση”) πρέπει να τραβήξει αμέσως την προσοχή μας. Έπειτα το τριαδικό σχήμα των στ. 2-4 και η συνθετική του “ιστορία” (παραλλαγή Πολυλά): έπειτα η σκηνική διάρθρωση της παρένθεσης, η ιδιότυπη θρησκευτικότητα του εραστή και η φιγούρα της γυναίκας· τέλος, η λειτουργία του κομματιού στην αρχιτεκτονική της σύνθεσης (απότατος χρόνος μέσα στη διήγηση ενός περιστατικού).

- Αξιοπρόσεχτο το καλοδουλεμένο πέρασμα από μοτίβο σε μοτίβο από το τέλος του 1 [18.] ως την είσοδο στο 3 [20.] (προαγωγή του μύθου στην πρώτη αφηγηματική ενότητα).

- Σε όλο το υπόλοιπο κείμενο πρέπει να καθίστανται σαφείς οι όροι των συμβάντων: πόσο είναι “φυσικά” όσα συμβαίνουν, ποια βούληση τα κυβερνά, σε ποιο επίπεδο θα πρέπει να τα ερμηνεύσουμε (αφηγηματική λειτουργία, συνθετική βούληση, ρομαντική ιδεολογία).

- Στο τρίτο μέρος [20.] ας προσεχθεί η μαστοριά της περιγραφής και το βαθύτερο ήθος της εικόνας από τη φύση που γαληνεύει. Το είδος των θελγέτρων μένει κενό νοήματος χωρίς τη χθόνια θεώρηση του ποιητή. Ας ανακληθεί ο “Πειρασμός” των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*. Σχόλιο για τις οραματικές παραστάσεις, τη σιγή της θείας επιφάνειας, το νεραϊδόκοσμο, τους αλαφροήσκιωτους, το “κρυφό μυστήριο” κλπ.

- Η φιγούρα της φεγγαροντυμένης ας κυριαρχήσει μέσα από τις κειμενικές παρατηρήσεις μας στο τέταρτο μέρος [21.]: η παράστασή της και όσα συνεπιφέρει, οι φάσεις της συμπεριφοράς της, η αφηγηματική-δραματική λειτουργία της (μετά την τρικυμία). Και, στη συνέχεια, ο τρόπος ανταπόκρισης του ήρωα (αρχή της βιογράφησης του). Επισήμανση κάποιων δεξιοτεχνικών στίχων όπου τα φωνήεντα και τα σύμφωνα, οι χασμωδίες και οι

συνιζήσεις, το μοίρασμα των τόνων αισθητοποιούν τις περιγραφές ή αναδεικνύουν τις συγκινήσεις (1, 4, 9, 17, 38 κλπ.). Σχόλιο για τα συναισθήματα και τις σκέψεις που γεννά στον ήρωα η υπερφυσική παρουσία. Αναλογίες των δυο μοτίβων που κλείνουν την ενότητα (σπ. 35-38) και λειτουργία τους στη σύνθεση.

- Ερμηνευτικές δοκιμές με προσφυγή στο κείμενο και σποραδικές προτάσεις του διδάσκοντα για τον τρόπο αποχώρησης της φεγγαροντυμένης από το σκηνικό στο πέμπτο μέρος [22.]: το θέμα μπορεί να συζητηθεί και με βάση τις πηγές των *Σχολίων*. Τεχνικές της περιγραφής για τον ήχο. Το θέμα του έρωτα και του θανάτου. Σύνθεση: αισθήσεις που ανταποκρίνονται στις τρεις δοκιμασίες (όλες μαζί, η όραση και η αφή, η ακοή). Τα νέα βιογραφικά στοιχεία - παρατηρήσεις. Το “χρώμα” των αναφορών στο παρελθόν του ήρωα (ο ιδιαίτερος τόνος): επιθετικότητα και ταπείνωση.

- Ας προσεχτεί πόσο πλούσια και πλήρης είναι η ζωή του ήρωα, ποια είναι η αποκαλυπτική στιγμή, ποιο ρόλο θα διαδραματίσει στην κατάληξή του.

- Είναι εύλογο με τη λήξη της διδασκαλίας ο μαθητής να έχει μια αρκετά καλή γνώση στοιχείων για τον αφηγηματικό ιστό, τα δομικά τεχνάσματα, τη διοίκουσα φιλοσοφική αρχή, τη γλώσσα, τις ρητορικές αρετές και τη στιχουργική του *Κρητικού* (για τα τρία τελευταία να μπορεί να δώσει μερικά υποστηρικτικά παραδείγματα, για τα υπόλοιπα να έχει μια συνοπτική άποψη και τη δυνατότητα να την τεκμηριώσει ανατρέχοντας στο κείμενο). Ιδίως όσα διακριτικά του έχουν να κάνουν με τη συνοχή του ως σύνθεσης με κάποια έκταση (αφηγηματολογικά και δομικά) φαίνεται ορθό να τονιστούν πιο επίμονα.

3.2. Ιδέες για την Προσέγγιση μέσα στην Τάξη

Το κείμενο αυτό παρουσιάζει αυξημένες δυσκολίες, “στενότερα” φιλολογικές, “ευρύτερα” ερμηνευτικές και, για τις προσλαμβάνουσες της νέας γενιάς, ίσως και κατανόησης. Από την άλλη παρουσιάζει μιαν ακαταμάχητη γοητεία, που μαρτυρείται στο πείσμα με το οποίο μέχρι τις μέρες μας πολιορκείται το νόημά του, και το πολύ σημαντικό προσόν να είναι κατά πάσα πιθανότητα πάρα πολύ κοντά στην τελική μορφή που του προόριζε ο δημιουργός του - η μόνη από τις μακρές συνθέσεις της ωριμότητάς του που έφτασε σ’ ένα τέτοιο στάδιο. Αυτά και μόνο δικαιολογούν το εγχείρημα της διδασκαλίας του, που δεν είναι δυνατή σε λιγότερες από έξι διδακτικές ώρες, αλλά και δεν θα πρέπει να υπερβεί τις οχτώ το πολύ. Δίνονται στη συνέχεια δυο δυνατοί τρόποι οργάνωσης της διδασκαλίας του σε οχτάωρα: αναλυτικότερα ο πρώτος.

1. Διδασκαλία με συγκέντρωση της προσπέλασης στο κείμενο στις τέσσερις πρώτες διδακτικές ώρες:

1. Δ. Ώρα: Η ανάγνωση του κειμένου μετά από μια σύντομη εισαγωγή δεν θα υπερβεί τα 20α. Ανάλογος χρόνος δίνεται σε στοιχεία πνευματικών προσανατολισμών και ποιητικών κατακτήσεων του Σολωμού (με ανάκληση του γνωστού από προηγούμενα σχολικά έτη). Το υπόλοιπο αφιερώνεται στο ξεκίνημα της κειμενικής προσέγγισης που προχωρεί κατά την τάξη της ανάγνωσης (συνταγματικά), με ταχείς ρυθμούς - ερ. διδ. πορείας. Δίδονται για το σπίτι απλές ασκήσεις πρώτης επαφής με την τεχνική του ποιήματος και κατανόησης.

2. Δ. Ώρα: Συνέχεια της ανάγνωσης: ολοκληρώνεται και η 2. αφηγηματική ενότητα - ερ. διδ. πορείας. Αναφορά στα θέματα της σολωμικής ποίησης και στην Επτανησιακή Σχολή. Για το σπίτι απλές ασκήσεις.

3. Δ. Ώρα: Συνέχεια της ανάγνωσης: ολοκληρώνεται η 3. αφηγηματική ενότητα - ερ. διδ. πορείας. Βιογραφικά στοιχεία του Σολωμού με βαρύτητα στην περίοδο της ωριμότητας και τις φιλοσοφικές του αναζητήσεις. Μια-δυο ασκήσεις για το σπίτι. Συζητώνται κάπως συνθετότερες εργασίες: σύντομα δοκίμια (στόχος είναι η χρήση πηγών και η διατύπωση επιχειρημάτων).

4. Δ. Ώρα: Συνέχεια και ολοκλήρωση της ανάγνωσης - ερ. διδ. πορείας. Το ζήτημα της “αποσπασματικότητας” και οι αισθητικές του συντεταγμένες (ο “ρομαντικός Σολωμός”). Ζητείται η μελέτη (απλό διάβασμα) μέρους του σχετικού κριτικογραφικού υλικού από τα *Σχόλια* και ορίζεται ως εξεταστέο με τα βιβλία στη διάθεση των μαθητών για την επόμενη διδακτική ώρα. Ο διδάσκων έχει επισημάνει (χωρίς να επιμείνει ιδιαίτερα ως τώρα στην ευκρίνησή τους) τα ερμηνευτικά κενά που παραμένουν στο μαθητικό κοινό του· θα επιληφθεί με μεγαλύτερη άνεση της συζήτησής τους στις επόμενες διδακτικές ώρες.

5. Δ. Ώρα: Μετά την ολιγόλεπτη δοκιμασία, και στο βαθμό που πιστοποιεί ικανοποιητική ανταπόκριση στην προετοιμασία, εστιάζεται η προσοχή της μαθητικής ομάδας στο θέμα της Έσχατης Κρίσης και την ιδιότυπη θρησκευτικότητα που αναδίνει. Αντικείμενο της ώρας είναι η φιγούρα της φεγγαροντυμένης με βάση το κείμενο και την επικουρία των σχολίων· ελέγχονται δειγματοληπτικά κάποιες απόψεις· οι μαθητές προκαλούνται να πάρουν θέση. Μικρές ασκήσεις για το σπίτι σε όσους δεν έχουν αναλάβει εργασίες.

6. Δ. Ώρα: Η προσοχή εστιάζεται στο θέμα του ήχου και την πύκνωση των αυτοβιογραφικών πληροφοριών εκμέρους του αφηγητή· σε μεγάλο βαθμό εργασία ανάλογη με κείνη της προηγούμενης διδακτικής ώρας.

7. Δ. Ώρα: Μελετώνται προσεχτικότερα οι δομικές, αφηγηματολογικές

και σημειολογικές συντεταγμένες του ποιήματος, προς ανάδειξη της αρχιτεκτονικής του, συναρτήσει του περιεχομένου του. Διακειμενικά δεδομένα. Παραλαμβάνονται τα τετράδια όλων των ασκήσεων.

8. Δ. Ώρα: Συνολική θεώρηση, τοποθετήσεις μαθητών πάνω στο νόημα και τη σημασία του έργου, παρατηρήσεις πάνω στην τεχνική, συζήτηση επιμέρους θεμάτων που ανέκυψαν, αξιολογικές κρίσεις. Πάνω στις απαντήσεις που οι μαθητές έδωσαν στις ασκήσεις γίνονται τελευταία σχόλια.

2. Διδασκαλία με την επιφύλαξη μιας τελευταίας ώρας για γενική θεώρηση:

1. Δ. Ώρα: Εισαγωγή· το πρώτο μέρος [18.]. Πρώτες αφηγηματολογικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις.

2. Δ. Ώρα: Το δεύτερο μέρος [19.]. Θρησκευτικότητα και συνθετικές προθέσεις. Η φιγούρα της Κόρης. Σολωμικά θέματα. Επτανησιακή Σχολή. Βιογραφικά της ωριμότητας.

3. Δ. Ώρα: Το τρίτο μέρος [20.]. Φιλοσοφικές θεωρήσεις: η φύση. Ασκήσεις για το σπίτι.

4. Δ. Ώρα: Οι στ. 1-24 του τέταρτου μέρους [21.]. Το θέμα της φεγγαροντυμένης. Ασκήσεις.

5. Δ. Ώρα: Από το στ. 25 του τέταρτου μέρους ως τον στ. 4 του πέμπτου μέρους [22.]. Η “αποσπασματικότητα” και τα μοτίβα: ο ρομαντισμός.

6. Δ. Ώρα: Οι στ. 5-24 του πέμπτου μέρους. Το σχέδιο του ποιήματος. Ο ήρωας: χαρακτηρισολογία. Ασκήσεις.

7. Δ. Ώρα: Οι στ. 25-55 του πέμπτου μέρους. Το θέμα του ήχου. Συνόψιση.

8. Δ. Ώρα: Γενική θεώρηση (όπως παραπάνω), με βάση τον αφηγηματικό “καμβά” του έργου.

Σημ.: Φυσικά δεν είναι καθόλου απαραίτητο η τάξη να καταλήξει, και μάλιστα “ομόφωνα”, σε μια εκδοχή για τα σύμβολα και τις εικόνες του Κρητικού. Αρκεί ο στοχασμός και η επιχειρηματολογία των μαθητών να έχουν κερδίσει σε εμβέλεια και παρατηρητικότητα.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ Η ΣΟΝΑΤΑ ΤΟΥ ΣΕΛΗΝΟΦΩΤΟΣ

Ειδικοί Στόχοι της Διδασκαλίας

Με τη διδασκαλία της ενότητας αυτής επιδιώκεται οι μαθητές:

- Να συγκροτήσουν μια αντίληψη σφαιρική σε μεγαλύτερη έκταση για τις συνιστώσες (πνευματικές, κοινωνικές και ιδεολογικοπολιτικές) της λογοτεχνικής δημιουργίας στον τόπο μας, ειδικότερα στα μεταπολεμικά χρόνια.
- Να εμβαθύνουν, συναρτήσει των συνιστωσών αυτών, στο έργο μιας από τις πλέον επιφανείς προσωπικότητες του αιώνα μας.
- Να γνωρίσουν ένα κείμενο ξεχωριστό, που άσκησε και ασκεί διαρκή γοητεία και επιρροή στο αναγνωστικό κοινό.
- Να προσέξουν τη διακειμενικότητα που μπορεί να ορίζει τα έργα υπερβαίνοντας (ή φέρνοντας σε επικοινωνία) διαφορετικές τέχνες και εμπειρίες· τον τρόπο με τον οποίο το νέο γεννιέται από το παλιό ανανεώνοντάς το.
- Να εκτιμήσουν τις προσλαμβάνουσες μιας συγκεκριμένης σκοπιάς για ό,τι αποτελεί εθνικό, αλλά και υπερεθνικό, βίωμα σε ποικίλες κλίμακες, από παλιότερες και σύγχρονες μορφές ζωής.

1. Βιογραφικά και Εργογραφικά του Γιάννη Ρίτσου

1.1. Χρονολόγιο

1909, 14 Μαΐου: Γεννιέται στη Μονεμβασιά της Λακωνίας. Είναι γόνος αρχοντικής οικογένειας. Πατέρας του ο Ελευθέριος Ρίτσος (1875 ή 1876-1938), μητέρα του η Ελευθερία Βουζουναρά (1879-1921), αδέρφια του η Νίνα (1898-1970), ο Μίμης (1899-1921) και η Λούλα (1908-1995).

1913: Εγγράφεται στο πεντατάξιο Δημοτικό Σχολείο της Μονεμβασιάς με συμμαθήτρια την αδερφή του Λούλα.

1918: Εγγράφεται στο Σχολαρχείο της ίδιας πόλης.

1921: Στις 6/19 Αυγούστου πεθαίνει από φυματίωση ο αδερφός του Μίμης. Το Σεπτέμβριο ο Ρίτσος εγγράφεται στο Γυμνάσιο Γυθείου. Στις 11/24 Νοεμβρίου πεθαίνει, επίσης από φυματίωση, η μητέρα του, σε σανατόριο στην Πορταριά του Πηλίου, χωρίς να μάθει το θάνατο του γιου της.

1924: Δημοσιεύονται ποιήματά του στη *Διάπλαση των Παίδων* με το ψευδώνυμο «Ιδανικόν Όραμα».

1925: Το Σεπτέμβριο έρχεται με την αδερφή του Λούλα στην Αθήνα. Μένουν σ' ένα μικρό ξενοδοχείο στην οδό Προαστίου 2 (κατόπιν Μπενάκη). Η οικογένεια έχει καταστραφεί οικονομικά. Εργάζεται σαν δακτυλογράφος και στη συνέχεια προσλαμβάνεται στη συμβολαιογραφική υπηρεσία της Εθνικής Τράπεζας σαν αντιγραφέας.

1926: Προσβάλλεται από φυματίωση και μεταφέρεται με τη Λούλα σ' ένα νοικιασμένο δωμάτιο στο τέarma της οδού Αχαρνών. Το Μάρτιο πηγαίνει στη Μονεμβασιά. Γράφει ποιήματα που ανήκουν στις συλλογές *Δάκρυα και Χαμόγελα* και *Στο Παλμό μας Σπίτι*, οι οποίες δεν θα εκδοθούν. Τον Ιούλιο επιστρέφει στην Αθήνα. Εγγράφεται στη Νομική Σχολή, στην οποία δεν θα φοιτήσει ποτέ, και εργάζεται σαν βοηθός βιβλιοθηκάρου και γραφέας στο Δικηγορικό Σύλλογο της Αθήνας. Συχνάζει στη Φοιτητική Λέσχη (οδός Πειραιώς).

1927: Τον Ιανουάριο νοσηλεύεται στην κλινική Παπαδημητρίου και το Φεβρουάριο εισάγεται στη «Σωτηρία», όπου θα μείνει τρία χρόνια ως ασθενής γαε θέσης. Γνωρίζεται με μαρξιστές και αξιόλογους διανοούμενους της εποχής, καθώς και με τη Μαρία Πολυδούρη. Δημοσιεύονται ποιήματά του στο «Φιλολογικό Παράρτημα» της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*.

1930: Το Μάιο παίρνει υποχρεωτικό εξιτήριο από τη «Σωτηρία». Το Σεπτέμβριο μεταφέρεται στο φθισιατρείο της Καψαλώνας, έξω από τα Χανιά της Κρήτης. Στις 14 Νοεμβρίου θα γράψει ένα γράμμα που θα δημοσιευθεί στην τοπική εφημερίδα *Εφεδρικός Αγών*, τρεις μέρες αργότερα, με την υπογραφή «Φυματικοί της Καψαλώνος». Το κείμενο μιλά για τις τραγικές συνθήκες διαβίωσης των αρρώστων και για τις υποσχέσεις κρατικών παραγόντων ότι θα μεταφερθούν σε άλλο σανατόριο, οι οποίες αθετήθηκαν. Έναν περίπου μήνα αργότερα γίνεται η μεταφορά τους στο σανατόριο του Αγίου Ιωάννη, που βρίσκεται κι αυτό έξω από τα Χανιά.

1931: Δημοσιεύει κείμενά του στην τοπική εφημερίδα *Παρατηρητής*. Τον Οκτώβριο επιστρέφει στην Αθήνα. Συνδέεται με τους *Πρωτοπόρους*, μπαίνει στην Εργατική Λέσχη και αναλαμβάνει τη διεύθυνση του καλλιτεχνικού της τμήματος. Σκηνοθετεί, παίζει και απαγγέλλει ποιήματα. Η αδερφή του Λούλα από την Αμερική, όπου έχει μεταναστεύσει μετά το γάμο της με τον Δημήτρη Σταυρόπουλο, τον συντρέχει οικονομικά για λίγο καιρό.

1932: Ο πατέρας του, Ελευθέριος Ρίτσος, εισάγεται στο ψυχιατρείο (Δαφνί).

1933: Στρέφεται, για βιοποριστικούς λόγους, στο εμπορικό θέατρο. Πρωτοεμφανίζεται σε παράσταση του «Θεάτρου της Κυψέλης» και ακο-

λουθούν τα επόμενα χρόνια συμμετοχές του σε παραστάσεις των θιάσων Ριτσιάρδη, Παπαϊωάννου και Μακέδου. Η Λούλα επιστρέφει από τις ΗΠΑ τον Απρίλιο με το γιο της Έρη (Ελευθέριο).

1934: Εκδίδεται το πρώτο του βιβλίο με τον τίτλο *Τρακτέρ*. Αρχίζει η συνεργασία του με το *Ριζοσπάστη*. Χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Ι. Σοστήρ. Γίνεται μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας. Γνωρίζεται με τον Κώστα Γκοβόστη.

1935: Κυκλοφορεί το δεύτερο βιβλίο του με τον τίτλο *Πυραμίδες*. Προσλαμβάνεται ως διορθωτής και επιμελητής κειμένων στον εκδοτικό οίκο «Γκοβόστης», αλλά εξακολουθεί να εργάζεται και στο θέατρο.

1936: Στις 9 Μαΐου γίνονται στη Θεσσαλονίκη ταραχές, στη διάρκεια μεγάλης καπνεργατικής απεργίας. Την επομένη ο ποιητής βλέπει στο *Ριζοσπάστη* τη φωτογραφία μιας μάνας που θρηνεί το σκοτωμένο παιδί της. Συγκλονίζεται, κλείνεται στη σοφίτα του στην οδό Μεθώνης και γράφει τον *Επιτάφιο* (τα 14 από τα 20 άσματα). Τρία απ' αυτά, δημοσιεύονται στο *Ριζοσπάστη* της 12ης του μήνα με τον τίτλο «Μοιρολόι». Ο *Επιτάφιος* εκδίδεται σε 10.000 αντίτυπα. Με τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου, τα τελευταία 250 από αυτά καίγονται στους στύλους του Ολυμπίου Διός.

1937: Στις 10 Φεβρουαρίου εισάγεται στο Δαφνί και η αδελφή του Λούλα. Ο ίδιος νοσηλεύεται το φθινόπωρο στο санаторίο της Πάρνηθας. Γίνεται μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών με πρόταση της Έλλης Αλεξίου, της Γαλάτειας Καζαντζάκη και της Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη. Κυκλοφορεί το *Τραγούδι της Αδελφής μου* και ο Παλαμάς χαιρετίζει την έκδοση.

1938: Κυκλοφορεί η *Εαρινή Συμφωνία*. Στις 5 Νοεμβρίου πεθαίνει στο ψυχιατρείο ο πατέρας του. Προσλαμβάνεται στο τότε Βασιλικό Θέατρο (μετέπειτα Εθνικό).

1939: Βγαίνει από το ψυχιατρείο η Λούλα. Ο ποιητής κατοικεί στην οδό Βίκτωρος Ουγκώ.

1940: [...]. Μεταπηδά από το Βασιλικό Θέατρο στην Εθνική Λυρική Σκηνή, που αποτελούσε παράρτημά του, και εργάζεται εκεί ως χορευτής.

1942: Η χώρα βρίσκεται υπό γερμανική κατοχή. Προσχωρεί στο μορφωτικό τμήμα του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (ΕΑΜ) και προσφέρει τις υπηρεσίες του στον αγώνα, αν και κατάκοιτος στο σπίτι των Φιλιακών [φιλικής του οικογένειας] (Παπαναστασίου 56). Το Νοέμβριο, δημοσιεύεται στην *Ακρόπολη*, σε χρονογράφημα του Α. Λιδωρίκη, επιστολή του ηθοποιού Στ. Βόκοβιτς, με την οποία παρουσιάζεται η κατάσταση της υγείας του και ζητείται να ληφθούν μέτρα για τη σωτηρία του. Ανοίγεται δημό-

σιος έρανος, ο ποιητής όμως δεν δέχεται τα χρήματα.

1943: Εκδίδεται η *Παλιά Μαζούρκα σε Ρυθμό Βροχής* (με τον τίτλο *Μακρινή Εποχή της Εφηβείας* και σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων) και η *Δοκιμασία*, η τελευταία ποιητική σύνθεση της οποίας με τον τίτλο «Παραμονές Ήλιου» απαγορεύεται από τη γερμανική λογοκρισία. Αυτή την εποχή γράφει επίσης, ανάμεσα σε άλλα, τα πρώτα του θεατρικά έργα καθώς και το πεζό «Στους Πρόποδες της Σιωπής», το οποίο ξεπερνά τις εννιακόσιες σελίδες.

1944: Μετά την απελευθέρωση της Αθήνας ανακαλύπτει ότι έχουν καταστραφεί πολλά χειρόγραφα του που είχαν δοθεί προς φύλαξη κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και της κατοχής. Στις μάχες των Δεκεμβριανών είναι στην Αθήνα και πηγαίνει συχνά στην ελεύθερη Καισαριανή.

1945: Με το σπάσιμο του μετώπου, τον Ιανουάριο, πηγαίνει στη Λαμία, όπου συναντά τον Άρη Βελουχιώτη, στα Τρίκαλα και στο Βόλο. Τον στέλνουν στην Κοζάνη, σαν συνεργάτη του Λαϊκού Θεάτρου Μακεδονίας. Στο δρόμο γράφει το *Η Αθήνα στ' Άρματα*, που παίζεται με τεράστια επιτυχία και αποτελεί βάση του τρίπρακτου θεατρικού έργου *Πέρα απ' τον Ίσκιο των Κυπαρισσιών*. Επιστρέφει μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας στην Αθήνα και ανακαλύπτει ότι όλο σχεδόν το αρχείο του (στο οποίο περιλαμβάνονται πολλά χειρόγραφα έργα του) έχει καεί από το πρόσωπο στο οποίο έχει παραδοθεί προς φύλαξη (Ida Λαμπριανίδη). Συνεργάζεται με το περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*. Εκδίδει την ποιητική σύνθεση *Ο Σύντροφός μας Νίκος Ζαχαριάδης*. Συνεργάζεται επίσης με το καλλιτεχνικό τμήμα της ΕΠΟΝ, παρακολουθώντας την ομάδα νέων ποιητών και πεζογράφων.

1948: Συλλαμβάνεται τον Ιούλιο και τον στέλνουν εξορία στο Κοντοπούλι της Λήμνου.

1949: Μεταφέρεται στο τρομερό στρατόπεδο της Μακρονήσου. Συνεχίζει να δημιουργεί, αν και είναι απαγορευμένο από τους φύλακές του. Συνεξόριστοί του, και κυρίως ο Μάνος Κατράκης, θάβουν τα ποιήματά του σε μπουκάλια για να τα σώσουν.

1950: Τον Ιούλιο απολύεται βαριά άρρωστος από τη Μακρόνησο, αλλά ξανασυλλαμβάνεται ένα μήνα αργότερα, μεταφέρεται πίσω στη Μακρόνησο, της οποίας το στρατόπεδο έχει αρχίσει να διαλύεται, και μετά στον Άη-Στράτη. Γράφει το *Γράμμα στο Ζολιό-Κιουρί* και καταφέρνει να το στείλει στο εξωτερικό, όπου βρίσκει πλατιά απήχηση.

1952: Απολύεται από τον Άη-Στράτη τον Αύγουστο, μετά από διαμαρτυρίες της παγκόσμιας διανοήσης (Αραγκόν, Νερούδα, Πικάσο κ.ά.) χωρίς να υπογράψει δήλωση. Συνδέεται αμέσως μετά με τη νεοσύστατη τότε Ενι-

αία Δημοκρατική Αριστερά και εκλέγεται στη Διοικούσα Επιτροπή του Κόμματος. Συνεργάζεται με την *Αυγή*. [...]

1954: Παντρεύεται το Δεκέμβριο τη γιατρό Γαρυφαλιά Γεωργιάδου, από τη Σάμο, την οποία είχε γνωρίσει την περίοδο της Κατοχής, όταν εκείνη ήταν φοιτήτρια. [...]

1955: Γεννιέται η μονάκριβη κόρη του Ελευθερία (Ερη). Εκδίδεται το *Πρωινό Άστρο*, που είναι αφιερωμένο σ' εκείνην.

1956: Εκδίδονται το *Η Γκριλιάρα Κατσίκα και άλλα Ρώσικα Λαϊκά Παραμύθια* του Αλεξί Τολστόι (διασκευή στα ελληνικά, που έγινε αφορμή για τη γνωριμία του με τον Νίκο και τη Νανά Καλλιανέση) και η *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, για την οποία παίρνει το κρατικό βραβείο ποίησης (εξ ημισείας με τον Άρη Δικταίο). Έπειτα από πολλά εμπόδια, παίρνει την άδεια να ταξιδέψει στη Σοβιετική Ένωση σαν μέλος μιας αντιπροσωπείας που την απαρτίζουν καθηγητές Πανεπιστημίων, διανοούμενοι και δημοσιογράφοι. Δημοσιεύει τις εντυπώσεις του στην *Αυγή*.

1957: [...] Κυκλοφορεί στα γαλλικά η *Σονάτα του Σεληνόφωτος* και ο Αραγκόν μιλά για «το βίαιο τράνταγμα μιας μεγαλοφυΐας» που αισθάνθηκε όταν διάβασε το ποίημα.

1958: [...] Ασκείται δίωξη κατά της *Επιθεώρησης Τέχνης* και των συνεργατών της Μάρκου Αυγέρη, Νικηφόρου Βρεττάκου και Γιάννη Ρίτσου για το αφιέρωμα του τεύχους 34 στα 40 χρόνια της Οκτωβριανής Επανάστασης. Ο Ρίτσος, ειδικά, διώκεται για τη μετάφραση των *Δώδεκα* του Μπλοκ. Ακολουθούν έντονες διαμαρτυρίες από τη Γαλλία για τη δίωξη αυτή και οι κατηγορούμενοι απαλλάσσονται με βούλευμα. Πραγματοποιεί ταξίδι στη Ρουμανία και στη Βουλγαρία.

1959: [...] Πηγαίνει στη Ρουμανία και επεξεργάζεται την *Ανθολογία Ρουμάνικης Ποίησης*.

1960: [...] Τον Οκτώβριο εκδίδεται σε δίσκο ο *Επιτάφιος* μελοποιημένος από τον Μίκη Θεοδωράκη.

1961: Εκδίδονται δύο τόμοι από τα ποιητικά του Άπαντα, με τον τίτλο *Ποιήματα*. [...] Στο «Νέο Θέατρο» ανεβαίνει από τον Μίκη Θεοδωράκη ο *Επιτάφιος*.

1962: [...] Το Μάιο πηγαίνει στη Ρουμανία, όπου γνωρίζει τον Ναζίμ Χικμέτ. Συνεχίζει το ταξίδι του στην Τσεχοσλοβακία. Η αρρώστια του υποτροπιάζει και εισάγεται στο νοσοκομείο Φιφέντι της Οστράβας. Κατόπιν πηγαίνει στην Ουγγαρία και στη Γερμανική Λαοκρατική Δημοκρατία.

1963: [...] Το Μάιο πηγαίνει στη Θεσσαλονίκη για να συμπαρασταθεί στον ετοιμοθάνατο Γρηγόρη Λαμπράκη, που έχει πέσει θύμα δολοφονικής

επίθεσης από το παρακράτος. Στις 29 Οκτωβρίου απαγγέλλει το ποίημά του «Ο Λαός» στην προεκλογική συγκέντρωση της ΕΔΑ. Την επομένη, ο Index Προεδρίας απαγορεύει τα *Ποιήματα*.

1964: [...] Είναι υποψήφιος της ΕΔΑ στις εκλογές και στις 4 Φεβρουαρίου εκφωνεί μνημειώδη λόγο. [...]

1966: [...] Ταξιδεύει στην Κούβα και γνωρίζεται με τον Νικολάς Γκιλιέν. Κυκλοφορεί σε δίσκο η *Ρωμιοσύνη*, μελοποιημένη από τον Μίκη Θεοδωράκη.

1967: [...]. Στις 21 Απριλίου γίνεται το στρατιωτικό πραξικόπημα. Οι φίλοι του τον ειδοποιούν να κρυφτεί, όμως εκείνος δεν φεύγει από το σπίτι. Τον συλλαμβάνουν και τον οδηγούν στην Ασφάλεια και από κει στον Ιππόδρομο του Ν. Φαλήρου, όπου είναι συγκεντρωμένοι χιλιάδες όμηροι της χούντας. Στα τέλη του μήνα τούς μεταφέρουν με αρματαγωγά στη Γυάρο. Το Σεπτέμβριο, με την πρώτη ομάδα που μετάγεται, ο Ρίτσος μεταφέρεται στο Παρθέني της Λέρου. Ο Αραγκόν πρωτοστατεί στο κίνημα για την απελευθέρωσή του.

1968: Τον Αύγουστο οδηγείται στην Αθήνα και εισάγεται στο νοσοκομείο «Άγιος Σάββας» (Αντικαρκινικό). Έχει παρουσιάσει αιματοουρία και οι γιατροί πιθανολογούν καρκίνο της ουροδόχου κύστης. Στο νοσοκομείο είναι υπό φρουρήση. Ξαναγυρίζει στο στρατόπεδο, χειρουργημένος, μετά 40 μέρες. Τέλη Οκτωβρίου μεταφέρεται στο Καρλόβασι της Σάμου, στο σπίτι της γυναίκας του, όπου παραμένει σε κατ' οίκον περιορισμό. Καταφέρει και στέλνει κρυφά στη Γαλλία το *Πέτρες Επαναλήψεις Κιγκλίδωμα* που μεταφράζεται και εκδίδεται. Επίσης, αργότερα, στέλνει τα *Δεκαοχτώ Λιανοτράγουδα της Πικρής Πατρίδας* που τα μελοποιεί ο Μίκης Θεοδωράκης και τα παρουσιάζει σε συναυλίες ανά τον κόσμο. Ξεσηκώνεται νέο διεθνές κίνημα συμπαράστασης.

1970: Τον Ιανουάριο αίρεται ο κατ' οίκον περιορισμός και επιστρέφει στην Αθήνα. Αιτία, το κίνημα αλληλεγγύης και ειδικά η πρόσκλησή του στην Αγγλία για ένα παγκόσμιο συνέδριο ποίησης. Ο Παττακός του προτείνει να του χορηγήσει διαβατήριο με τον όρο ν' απόσχει από κάθε επίκριση του καθεστώτος. Αρνείται κατηγορηματικά. Στις 8 Φεβρουαρίου πεθαίνει η αδερφή του Νίνα. Τον Απρίλιο τον συλλαμβάνουν και τον οδηγούν ξανά στη Σάμο σε κατ' οίκον περιορισμό. Προς το τέλος της χρονιάς αίρεται η απαγόρευση μετακίνησής του στην Ελλάδα. Επιστρέφει στην Αθήνα και εγχειρίζεται, το Δεκέμβριο, στη Γενική Κλινική Αθηνών, γιατί η αρρώστια του έχει υποτροπιάσει. Το Νοέμβριο ανακηρύσσεται μέλος της Ακαδημίας Λογοτεχνών και Επιστημών Μάιντς της ΟΔΓ.

1971: Δημοσιεύεται, στον τόμο *Νέα Κείμενα* που εκδίδεται από τον «Κέδρο», ο *Αφανισμός της Μήλος*. Έχει προηγηθεί άρση της λογοκρισίας. Πολλά έργα του κυκλοφορούν στο εξωτερικό.

1972 <κ.εξ.: Απανωτές εκδόσεις έργων του>. [...]

1973: [...] Στα γεγονότα του Πολυτεχνείου βρίσκεται στην Αθήνα και συμμετέχει στη διαδήλωση των οικοδόμων και των φοιτητών που έγινε την πρώτη μέρα.

1974: [...] στις 24 Ιουλίου, η πολιτειακή μεταβολή. Ή λογοκρισία αίρεται.

1975: [...] Το Μάιο τού απονέμεται στη Σόφια το Διεθνές Βραβείο «Γκεόργκι Ντιμίτροφ». Ένα μήνα αργότερα, αναγορεύεται επίτιμος διδάκτορας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης μετά από πρωτοβουλία του Γ.Π. Σαββίδη. Την ίδια εποχή τού απονέμεται το Μέγα Γαλλικό Βραβείο Ποίησης «Αλφρέ ντε-Βινί» και προτείνεται για το Νόμπελ.

1976: [...] Του απονέμονται το διεθνές βραβείο ποίησης «Σερένιο-Μπριάντσα» και το διεθνές βραβείο ποίησης «Αίτνα-Ταορμίνα» (ιταλικά και τα δύο).

1977: [...] Του απονέμεται στη Μόσχα το διεθνές βραβείο «Λένιν» για την ειρήνη.

1978: [...] Ανακηρύσσεται επίτιμος διδάκτορας του Πανεπιστημίου του Μπέρμινγχαμ [...].

1979: [...] Αναγορεύεται επίτιμος δημότης Λευκωσίας, του απονέμεται το Διεθνές Βραβείο Ειρήνης για τον πολιτισμό, από το Παγκόσμιο Συμβούλιο Ειρήνης, και το σοβιετικό παράσημο της «Φιλίας των Λαών». [...]

1983: [...] Γίνεται μέλος της επιτροπής απονομής του διεθνούς βραβείου «Λένιν».

1984: [...] Αναγορεύεται επίτιμος διδάκτορας του Πανεπιστημίου Καρλ Μαξ της Λιψίας.

1985: [...] Του απονέμονται τα ιταλικά βραβεία «Φελίτσε Μαστρογιάνι», «Λα Τσιτά ντέλο-Στρέτο» και της Ακαδημίας της Μπιέλα και το γιουγκοσλαβικό «Χρυσό Στεφάνι».

1986: [...] Του απονέμεται το βραβείο «Ποιητής Διεθνούς Ειρήνης» του ΟΗΕ, μετάλλιο από το Εθνικό Νομισματοκοπείο Γαλλίας και το Διεθνές Βραβείο «Λυτές».

1987: [...] Αναγορεύεται επίτιμος διδάκτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Αθήνας και του απονέμεται το χρυσό μετάλλιο του Δήμου Αθηναίων. [...]

1989: [...] Του απονέμεται το μετάλλιο ειρήνης «Γρηγόρη Λαμπράκη»,

της ΕΕΔΥΕ, ο μεγάλος αστέρας «της Φιλίας των Λαών» (ΓΛΔ) και ο μεγαλόσταυρος του τάγματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γαε(Κύπρος).

1990: Του απονέμεται το μετάλλιο «Ζολιό-Κιουρί», ανώτατη διάκριση του Παγκόσμιου Συμβουλίου Ειρήνης. Πεθαίνει στις 11 Νοεμβρίου και ενταφιάζεται στη Μονεμβασιά στις 14.

Αγγελική Κώπη, «Χρονολόγιο Γιάννη Ρίτσου»: *Νέα Εστία*, έτ. 65., τ. 130., αρ. 1547 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1991), σσ. 4-9 ~ [με μικροδιορθώσεις] ΙΔ., *Γιάννης Ρίτσος: Ένα Σχεδιάσμα Βιογραφίας*, Αθ.: Ελληνικά Γράμματα <Λογοτεχνικά Δοκίμια, 1>, 1996, σσ. 211-226.¹

1.2. Εκδόσεις και Έργα Αναφοράς

ΕΚΔΟΣΕΙΣ (ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ)

Συγκεντρωτική Έκδοση των Ποιημάτων

Ποιήματα, 12 ττ., Αθ.: Κέδρος, 1961-1997. Οι επιμέρους τίτλοι των τόμων:

- 1.: *1930-1942*, 1961.
- 2.: *1941-1958*, 1961.
- 3.: *1939-1960*, 1964.
- 4.: *1938-1971*, 1972.
- 5.: *Τα Επικαιρικά, 1945-1969*, 1975.
- 6.: *Τέταρτη Διάσταση, 1956-1972*, 1977.
- 7.: *Γίγνεσθαι*, 1970-1977, 1977.
- 8.: *Επινίκια*, 1984.
- 9.: *1958-1967*, 1989.
- 10.: *1963-1972*, 1989.

1. [Σ.τ.Σ.] Το χρονολόγιο αυτό στηρίχθηκε: στο «Σχεδιάσμα Χρονολογίας Γιάννη Ρίτσου» του Γ. Βαλέτα (*Αιολικά Γράμματα*, τχ. 32-33) και στο «Χρονολόγιο του Γιάννη Ρίτσου» του Θ. Πετρόπουλου (*Διαβάζω*, τχ. 205). Επίσης στα: *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989* της Αικατερίνης Μακρυνικόλα, *Τα Παιδικά Χρόνια του Αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου* της Λούλας Ρίτσου-Γλέζου, *Γιάννης Ρίτσος: Προβλήματα Μελέτης του Έργου του* του Γ. Βελουδή, *Η Μακριά Πορεία ενός Ποιητή* του Ζεράρ Πιερά. Ακόμα, σε αφηγήσεις του ποιητή από την ταινία *Γιάννης Ρίτσος* του Γ. Σγουράκη, σε προφορικές αφηγήσεις του, σε υλικά του Θεατρικού Μουσείου και σε δημοσιεύματα εφημερίδων. Τα έργα που έγραψε ο ποιητής κάθε χρονιά (πολλά από τα οποία παραμένουν ανέκδοτα) δεν αναφέρονται, εκτός από μερικά νεανικά του.

11. 1972-1974, 1993.

12. 1975-1976, 1997.

Οι 2 τελευταίοι τόμοι (μεταθανάτιες εκδ.) με επιμ. Αικατερίνης Μακρου-
νικόλα.

Πεζογραφία: Κύκλος Εννέα Αφηγημάτων

Εικονοστάσιο Ανωνύμων Αγίων, 9 ττ., Αθ.: Κέδρος, 1982-1986. Οι τίτλοι:

1.: *Αρίοστος ο Προσεχτικός αφηγείται Στιγμές του Βίου του και του
Ύπνου του: Πεζογράφημα*, 1982.

2.: *Τι Παράξενα Πράγματα: Μυθιστόρημα* (;), 1983.

3.: *Με το Σκούνημα του Αγκώνα*, 1984.

4.: *Ίσως να 'ναι κι Έτσι: Μυθιστόρημα*, 1985.

5.: *Ο Γέροντας με τους Χαρταϊτούς: Μυθιστόρημα*, 1985.

6.: *Όχι μονάχα για Σένα: Μυθιστόρημα*, 1985.

7.: *Σφραγισμένα μ' ένα Χαμόγελο: Μυθιστόρημα*, 1986.

8.: *Λιγαστεύουν οι Ερωτήσεις: Μυθιστόρημα*, 1986.

9.: *Ο Αρίοστος αρνείται να γίνει Άγιος: Πεζογράφημα*, 1986.

Θεατρικά Έργα

Πέρα απ' τον Ίσκιο των Κυπαρισσιών, 1958.

Μια Γυναίκα πλάι στη Θάλασσα, 1959.

Δοκίμια (Συγκεντρωτική Έκδοση)

Μελετήματα, 1974.

Μεταφράσεις

Αλέξη Τολστόη, *Η Γκρινιάρα Κατοίκα*, 1956 [απόδ. πάνω σε μτφρ. του
Α. Σαραντόπουλου].

Αλέξανδρος Μπλοκ, *Οι Δώδεκα*, 1957.

Ανθολογία Ρουμανικής Ποίησης, 1961.

Ατίλα Γιόζεφ, *Ποιήματα*, 1963 [συνεργ. με τον Νικηφόρο Βρεττάκο].

Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκη, *Ποιήματα*, 1964 [συνεργ. με τον Άρη Αλεξάν-
δρου].

Ντόρα Γκαμπέ, *Εγώ, η Μητέρα μου κι ο Κόσμος*, 1965.

Ναζίμ Χικμέτ, *Ποιήματα*, 1966.

Ηλία Έρενμπουργκ, *Το Δέντρο (Ποιήματα)*, 1966.

Νικόλας Γκύλιεν, *Ο Μεγάλος Ζωολογικός Κήπος*, 1966.

Ανθολογία Τσέχων και Σλοβάκων Ποιητών, 1966.

Σεργκέη Γεσένιν, *Ποιήματα*, 1981 [απόδ. πάνω σε μτφρ. της Κατίνας
Ζορμπαλά].

Φερεΰντουν Φάριαντ, *Όνειρο με Χαρταετούς και Περιστέρια*, 1988.

Ατομική Ανθολογία

Επιτομή: Ιστορική Ανθολόγηση του Ποιητικού του Έργου, επιλ.-επιμ. Γιώργος Βελουδής, Αθ.: Κέδρος, 1977.

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

Η Συνέχεια, αρ. 1 (Μάρτιος 1973).

Αντί, αρ. 23 (19 Ιουλίου 1975).

ΑΑ.VV., *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το Έργο του*, Αθ.: Διογένης <Οι Έλληνες Ποητές>, ¹1975 - ²1976.

Αιολικά Γράμματα, έτ. 6., αρ. 32-33 (Μάρτης-Ιούνης 1976).

Νέα Δομή, αρ. 6 [μικρό αφιέρωμα] (1 Νοεμβρίου 1976).

ΑΑ.VV., *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθ.: Κέδρος, 1981 – αρκετά σε ανάτ.

Η Λέξη, αρ. 8 [μικρό αφιέρωμα] (Οχτώβρης '81).

ΑΑ.VV., *Γιάννης Ρίτσος: Για τη Ζωή και την Τέχνη*, Αθ.: έκδ. της εφ. «Ριζοσπάστης», 1987.

Διαβάζω, αρ. 205 (21 Δεκεμβρίου 1988), επιμ. Γιώργος Γαλάντης.

ΑΑ.VV., *Ο Ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Τρεις Ομιλίες*, Αθ.: Βιβλιοθήκη της Πανελληνίας Ένωσης Φιλολόγων, χ.χ. [1991;].

Νέα Εστία, έτ. 65., τ. 130., αρ. 1547 (Χριστούγεννα 1991).

Γραφή, 1996.

ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ: ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, *Συν-Ποταμοφόρητοι (Βίοι Παράλληλοι και Συνακόλουθοι)*, Αθ. 1977.

Ζεράρ Πιερά, *Γιάννης Ρίτσος: Η Μακριά Πορεία ενός Ποιητή*, μτφρ. διαφ., επιμ. Αικ. Μακρυνικόλα, Αθ.: Κέδρος <Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο, 1>, 1977.

Λούλα Ρίτσου-Γλέζου, *Τα Παιδικά Χρόνια του Αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, καταγραφή της αφήγησης και επιμ. Μιχάλης Δημητρίου, Αθ.: Κέδρος, 1981.

Α. Κώττη, ό.π. - πβ. και υποσημ.

ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ: ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Γ.Π. Σαββίδης, «Σχεδιάσμα για Ένα Χρονολόγιο Εργογραφίας του Γιάννη Ρίτσου»· Αικατερίνη Μακρυνικόλα, «Εργογραφία Γιάννη Ρίτσου»: ΑΑ.VV., *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθ.: Κέδρος, 1981, σσ. 701-794 - και ανάτ.

Αικατερίνη Μακρυνικόλα, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου, 1924-1989*, Αθ.:

Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Ιδρύματος Μωραΐτη, 1993.

ΥΛΙΚΑ ΣΤΗΡΙΞΗΣ ΤΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ

Θεατρικές Παραστάσεις (της *Σονάτας του Σεληνόφωτος*)

Ερμηνεία Τιτίκα Νικηφοράκη, συμμετοχή Θανάσης Ευαγγελινός και Θάνος Κωτσόβολος: «Θίασος Ρεπερτορίου» Ν. Χατζίσκου - Τ. Νικηφοράκη [διασκευή], στο Θέατρο Κάβα, Αθ. 1975.

Ερμηνεία Ειρήνη Ιγγλέση: Εταιρεία Θεάτρου «Διάλογος», Αθ. 1989.

Ερμηνεία Έφη Ροδίτη, βουβό πρόσωπο Αλέξανδρος Καμαρινέας: Καλλιτεχνική Εταιρεία «Μυθολογία», σκηνοθ. Γιώργος Μπινιάρης, στο Θέατρο Αποθήκη και στο Πειραματικό της Πόλης, Αθ. 1995.

Ιδιαίτερα λειτουργικές οι παρακολουθήσεις μαγνητοσκοπήσεων από παραστάσεις του έργου στην τάξη. Αρκετά σκηνικά ποιήματα του Ρίτσου («αρχαιόθεμα») ανεβάστηκαν στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Ταινίες Παρουσίασης

Αρκετά υλικά στα αρχεία των κρατικών τηλεοπτικών δικτύων. Ιδιαίτερα:

Γ. Σγουράκης, *Γιάννης Ρίτσος*.

Απαγγελίες

Ο Ρίτσος διαβάζει Ρίτσο, 2LP, συνοδ. κιθάρας Βασίλης Τενίδη, Αθ.: Διόνυσος <Ελληνικά Ποιήματα>, 1966 [μεταξύ άλλων και η *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, με υπόκρουση την ομώνυμη Σονάτα του Μπετόβεν που υποδεικνύεται στην καταληκτική «σκηνική οδηγία» του ποιήματος].

Ο Ρίτσος διαβάζει την «Ρωμιούση», Αθ.: ό.π.

Ο Ρίτσος διαβάζει τον «Αποχαιρετισμό», Αθ.: ό.π.

Ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου, ερμηνεία Ασπασία Παπαθανασίου.

Η Κυρά των Αμπελιών [απαγγελία του ποιητή].

Η Σονάτα του Σεληνόφωτος, απαγγελία Μελίνα Μερκούρη (από εκπομπή του Τρίτου Προγράμματος).

Επίσης, αποσπασματικά ακούγεται η φωνή του ποιητή σε δίσκους με μελοποιήσεις ποιημάτων του, όπως στο *Καπνισμένο Τσουνάλι*, στις *Γειτονιές του Κόσμου* κ.α. – βλ. στη συνέχεια.

Δισκογραφία: Μελοποιήσεις

Τάκης Βούης, *Τραγούδια στο Αμόνι* [στίχοι, μεταξύ άλλων, και Γ. Ρίτσου], Αθ.: Music Box [ερμηνεία Τ. Βούης, Αφ. Βούη].

Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος-Επιφάνεια*, ποίηση Γ. Ρίτσου και Γ. Σεφέρη, Αθ.: EMIAL [ερμηνεία Γρ. Μπιθικώτσης, Καίτη Θύμη].

Μίκης Θεοδωράκης, *Λιανοτράγουδα*, ποίηση Γ. Ρίτσου, Αθ.: Minos,

[ερμηνεία Γ. Νταλάρας, Άννα Βίσσου].

Μίκης Θεοδωράκης, *Ρωμοσύνη*, ποίηση Γ. Ρίτσου, Αθ.: EMIAL [ερμηνεία Γρ. Μπιθικώτσης].

Μίκης Θεοδωράκης, *Συμφωνία αρ. 7, Εαρινή, για Μονωδούς, Χορωδία και Ορχήστρα*, 1982, ποιήματα Γ. Ρίτσου και Γ. Κουλούκη, Ρωσία: Melodia, 1984 [Χορωδία Λεττονικής Ακαδημίας, Συμφωνική Ορχήστρα Μόσχας με διευθ. τον Dmitri Kitaenko, και τέσσερις φωνές]· κατόπιν Βουλγαρία 1988· τέλος, στη συγκεντρωτική έκδ. *Symphonies*, Αθ.: ΜΤΙ, 1990 [Μικτή Χορωδία Pavel Kühn, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας με διευθ. τον Frantisek Vajnar, κλπ.].

Γιώργος Κοτσώνης, *Κυρά των Αμπελιών*, ποίηση Γ. Ρίτσου, Αθ.: Lyra [ερμηνεία Κ. Καμένος, Σόνια Κρουτάλλη, Ελένη Βιτάλη].

Γιώργος Κοτσώνης, *Ύμνος και Θρήνος για την Κύπρο*, ποίηση Γ. Ρίτσου [που επίσης απαγγέλλει] κ.ά., Αθ.: Zodiac [ερμηνεία Κ. Καμένος, Αρετή Χασάπη].

Ντίνος Κωνσταντινίδης [D. Constantinides], *Four Greek Songs* για Φωνή και Πιάνο [ένα ποίημα του Γ. Ρίτσου]: ΙΔ., *Chamber Works*, ΗΠΑ (Louisiana State University): Vestige, 1989 [υψίφωνος Evelyn Petros, πιάνο Stephen Brown].

Χρήστος Λεοντής, *Καπνισμένο Τσουκάλι*, ποίηση Γ. Ρίτσου [που επίσης απαγγέλλει] κ.ά., Αθ.: EMIAL [ερμηνεία Ν. Ξυλούρης, Τάνια Τσανακλίδου, Β. Μπαρνής].

Νίκος Μαμαγκάκης, *Εαρινή Συμφωνία για Φωνές, Κιθάρα και Κουιντέτο Εγγόρδων, 1972-1991*, ποίηση Γ. Ρίτσου, Αθ.: Lyra, 1991 [κιθάρα Έλενα Παπανδρέου, φωνές Τάσης Χριστογιαννόπουλος, Μπέσυ Μάλφα, Αντιγόνη Κερεντζή].

Θάνος Μικρούτσικος, *Καντάτα για τη Μακρόνησο*, ποίηση Γ. Ρίτσου, Αθ.: Lyra [ερμηνεία Μαρία Δημητριάδη].

Θάνος Μικρούτσικος, *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος για Βαθύφωνο και Πιάνο* (1981), ποίημα Γιάννη Ρίτσου: Β. Τσομπλ / Μ. Γρηγορίου / Θ. Μικρούτσικος: *Αντιθέσεις...*, Αθ.: ETNEM, 1985 [βαθύφωνος Φραγκίσκος Βουτσίνος, πιάνο Θ. Μικρούτσικος].

Δήμος Μούτσης, *Τετραλογία*, ποίηση Κ. Καβάφη, Γ. Σεφέρη, Κ. Καρυωτάκη, Γ. Ρίτσου, Αθ.: EMIAL [ερμηνεία Μ. Μητσιάς, Άλκ. Πρωτοψάλτη, Χρ. Λεπτόνος και Χορωδία].

Σπ. Σαμοΐλης, *Οι Γειτονιές του Κόσμου*, ποίηση Γ. Ρίτσου [που επίσης απαγγέλλει], Αθ.: Lyra [ερμηνεία Νίκος Περγιάλης, Μάρω Λύτρα, Στέλιος Αλεξανδράκης].

Μιχάλης Τερζής, Γ. Ρίτσου, *Ύμνος και Θρήνος για την Κύπρο*. Κ. Παλαμά, *Έξι Τραγούδια*, Αθ.: Μίνος [ερμηνεία Γιώργος Ζωγράφος, Άννα Βίσσυ και Χορωδία].

Καλλιόπη Χατζηπατέρα / Βαγγέλης Πιτσιλαδής, *Εαρινή Συμφωνία*, ποίηση Γ. Ρίτσου, Αθ.: Ελληνική Εταιρεία Επικοινωνιών [ερμηνεία Νίκος Βασταρδής].

ΣΗΜ.: Για όσους έχουν τη δυνατότητα χρήσης επιδιασκοπίου, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα εικαστικά έργα του Γ. Ρίτσου· πολλά απ' αυτά κοσμούν αφιερώματα στην ποίησή του, μελετήματα (π.χ. της Α. Κώττη), αλλά και μερικές πολυτελείς εκδόσεις έργων του.

1.3. Βίος και Πνευματική Δημιουργία: Συνόψιση

Ο Γιάννης Ρίτσος είναι, πιστεύω, μια σπάνια περίπτωση ολοκληρωμένου, συνολικού καλλιτέχνη, «ποιητή», με όλη τη σημασία του όρου σε όλες του τις εκφάνσεις. Γράφει ποίηση (αλλά και πεζογραφία), παίζει πιάνο (δεν είναι τυχαίο που η ποίησή του και οι τίτλοι των έργων του γέμουν από μουσικούς όρους – χωρίς να λογαριάζουν τη μουσική που αναδύει η ποίησή του και που τόσο σωστά τη συνέλαβε ο Μίκης Θεοδωράκης), ζωγραφίζει όμορφα, διετέλεσε ηθοποιός (χορευτής σε επιθεώρηση), μέλος σε χορό αρχαίας τραγωδίας), απαγγέλλει με τρόπο μοναδικό, γράφει με έναν έξοχο βυζαντινίζοντα γραφικό χαρακτήρα, είναι πολύ ωραίος στη μορφή και στο παράστημα, ξέρει να ζει και να γεύεται όλες τις στιγμές της ζωής – γενικά η φύση φέροθηκε με εξαιρετική γενναιοδωρία σ' αυτόν τον άνθρωπο σε χαρίσματα και σε таланτα. Ακόμη και η υγεία του, που χτυπήθηκε νωρίς από τη φυματίωση –την αρρώστια που έστειλε πρόωρα στον τάφο σε μια χρονιά (1921) τον αδελφό του και τη μητέρα του– τελικά, παρόλες τις κακουχίες και τις ταλαιπωρίες, παρόλη τη σκληρή εργασία του, άντεξε, και σήμερα [1986] στα 76 του χρόνια εξακολουθεί όχι μόνο να δημιουργεί, αλλά και να ανανεώνεται και να μας ξαφνιάζει με την τόλμη και τη ζωντάνια του.

Ο Ρίτσος, με τις σπάνιες δωρεές, που θα μπορούσε να γίνει το χαϊδεμένο παιδί της αστικής τάξης, δεν ενέδωσε στις σειρήνες του ευδαιμονισμού, αλλά τάχτηκε από την αρχή και για πάντα εκεί που είναι η θέση του αληθινού πνευματικού ανθρώπου, δηλαδή κοντά στον πάσχοντα συνάνθρωπο –απανταχού της γης– που καταπιέζεται, που αδικείται, που γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης και εξευτελισμού, που γίνεται θύμα του πολέμου, του φασισμού, της βίας – τάχτηκε στην παράταξη του κοινωνικού αγώνα για μια καλύτερη, δικαιότερη, ανθρωπινότερη, ειρηνική ζωή...

Κώστας Μπαλάσκας, «Ο Ποιητής Γιάννης Ρίτσος»: ΑΑ.ΥΥ. [ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΩΝ

2. Το Έργο του Γιάννη Ρίτσου: Γενική Θεώρηση

2.1. Περιοδολόγηση και Χαρακτηριστικά της Ποίησής του

1. Περιοδολόγηση και σχολιασμός

Πρώτη Φάση (1926-1936):

Αρχίζει με μερικά μικρά ποιήματα, δημοσιευμένα στα χρόνια 1927-1928⁴, που αντανakλούν απόλυτα το κλίμα μιας ήδη υπερώριμης νεορομαντικής-νεοσυμβολικής ποίησης, της οποίας νόμιμοι εκπρόσωποι είχαν σταθεί κι οι πιθανότατα πρώτοι ποιητικοί δάσκαλοι του Ρίτσου, ο Λάμπρος Πορφύρας κι ο Τέλλος Άγρας. Τα ποιήματα αυτά τα χαρακτηρίζει η ίδια αναζήτηση της στροφικής ποικιλίας, η ίδια υπόκρουση μιας ούτε εκζητημένα πλούσιας ούτε ενσυνείδητα παραμελημένης ρίμας και τα ίδια μοτίβα: οι θλιμμένες θύμησες, τα δάκρυα των πραγμάτων, τα μαραμμένα φύλλα, οι θαμπές εσπέρες, οι καμπάνες της ερμιάς κι οι φανταστικές κι ως εκ τούτου ανεκπλήρωτες αγάπες. Παρόλο που μερικές μοτιβικές μονάδες τους, όπως το παλιό (νεκρό, πατρικό) σπίτι, το βιογραφικά πραγματικό και ποιητικά εφιαλτικό πιάνο κι ο υπαρξιακός καθρέφτης, θα επιβιώσουν μέσα στην ώριμη και στην όψιμη ποίησή του, τα πρώτα του αυτά ποιητικά δοκίμια δεν προδικάζουν την τεχνική και συνειδησιακή εξέλιξη του δημιουργού τους: Η αρρώστια, ο θάνατος, η πίκρα, ο ανεκπλήρωτος έρωτας κι ακόμα κι η μοναξιά υφίστανται στην πρώιμη αυτή ποίηση του Ρίτσου ως αποκλειστικά προσωπικά-ατομικά βιώματα. Η πρώτη καλλιτεχνική και κοσμοθεωρητική ρήξη του με τον κόσμο της εφηβείας του παρουσιάζεται στα ποιήματα που έγραψε μετά τα 1930 και που ενσωματώθηκαν κατ' εκλογήν στις δυο πρώτες του ποιητικές συλλογές, τα *Τρακτέρ* (1934) και τις *Πυραμίδες* (1935). Έχοντας τώρα δυο νέους ποιητικούς οδηγούς, τον Καρυωτάκη και το Βάρναλη, θα εκφράσει ακριβώς αυτή τη μετάβαση απ' την προσωπική οίμωγή στην κοινωνική κριτική, περνώντας απ' τη γέφυρα του σαρκασμού, που στη μορφή του αυτοσαρκασμού θα έχει τη λειτουργία της προσωπικής, ταυτόχρονα ψυχολογικής, κοινωνικής και καλλιτεχνικής, κάθαρσης. Η ανατροπή της παράδοσης θα επιτευχθεί μέσα στ' απόλυτα «παραδοσιακά» αυτά ποιήματα και καθαρά μορφικά: με την εσχατοποίηση, την ειρωνική υπερεξά-

ντληση και συνακόλουθα τη διακωμώδηση του πιο τετριμμένου εκφραστικού μέσου της ποίησης της εποχής του, της ρίμας.

Η πρώτη αυτή φάση θα κλείσει με τον *Επιτάφιο* (1936), που εμπεριέχει κατάδηλες μαρτυρίες για τη μετάβαση του δημιουργού του απ' την κοινωνική διαμαρτυρία στην κοινωνική εξέγερση. Κι η ποιητική μορφή του *Επιτάφιου*, μια δημιουργικότητα ανάπλαση του δημοτικού δεκαπεντασύλλαβου και των τρόπων του λαϊκού μοιρολογιού, πρέπει να εννοηθεί όχι ως το τελευταίο υπόλειμμα παραδοσιακής έκφρασης στο πρώιμο έργο του Ρίτσου, αλλ', αντίθετα, ως ποιητικός νεωτερισμός, αφού αξιοποιεί θαρραλέα, πρώτος αυτός, ποιητικούς τρόπους που στην εποχή του θεωρούνταν παρωχημένοι. Η δικτατορία της 4ης Αυγούστου θα επισφραγίσει (και θα επιβάλει) ιστορικά-πολιτικά το κλείσιμο της πρώτης αυτής φάσης.

Δεύτερη Φάση (1936-1943):

Η πρώτη περίοδος αυτής της φάσης, απ' τα 1936 ως τα 1941, συγκαθορίζεται απ' τη λογοκρισία (και την αυτολογοκρισία) που επέβαλε το καθεστώς του Μεταξά και των διαδόχων του ξένων κατακτητών πάνω σ' όλη τη λογοτεχνική δημιουργία της εποχής αυτής. Η φυγή απ' τη σύγχρονη πραγματικότητα στην ιστορία, η εσωτερίκευση κι η μυστικοποίηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ήταν τα επακόλουθά της, όπως έχουν ήδη διαπιστωθεί για την ελληνική πεζογραφία μετά τα 1936. Τα «εξωτερικά» τεκμήρια για τη λειτουργία αυτής της εξωτερικής κι εσωτερικής λογοκρισίας και πάνω στο Ρίτσο παρέχονται απ' το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος του έργου του της εποχής αυτής το άφησε «οικειοθελώς», δηλαδή αναγκαστικά, ανέκδοτο, απ' το γεγονός ότι η έκδοση ορισμένων ποιημάτων του δεν εγκρίθηκε απ' τη λογοκρισία κι απ' το γεγονός ότι και στα τότε δημοσιευμένα ποιήματα της ίδιας εποχής ο Ρίτσος φρόντισε να παρεμβάλει σήμερα εύγλωττους υπαινιγμούς για την καταπίεση, στην οποία ήταν κι αυτός «υποταγμένος», όπως κι άλλοι απροσκύνητοι συμπατριώτες του.

Ανάλογα πρέπει να ερμηνευτεί κι η στροφή του Ρίτσου στα θέματα φυγής, εσωτερικής αναζήτησης και δυικής αγάπης, καθώς κι οι νέοι εκφραστικοί τρόποι, ο ελεύθερος «λυρικός» στίχος κι ο συμβολιστικός υπαινιγμός, που κυριαρχούν από τότε στο έργο του. Μολοντούτο ο Ρίτσος κατορθώνει, παρά την επιβεβλημένη κρυπτικότητα κι υπαινικτικότητα αυτών των έργων και σ' αντίθεση με τους προσκυνημένους συναδέλφους του, να δώσει λ.χ. στο *Τραγούδι της αδελφής μου* (1936-1937) και στην *Εαρινή συμφωνία* (1937-1938) την έκφραση της ιδιωτικής-δυικής αγάπης μέσ' στις υπερατομικές της διαπλέξεις και να συνδέσει στο *Εμβατήριο του ωκεανού* (1939-

1940) το θέμα του ταξιδιού και της φυγής με την επίμονη αναζήτηση και κατάφαση της ζωής.

Και στη δεύτερη αυτή φάση μια δεύτερη περίοδος (1941-1943) θα σημαδέψει μια μετάβαση του δημιουργού, παράλληλη προς την αντίστοιχη εξέλιξη στις κοινωνικές ομάδες στις οποίες ο Ρίτσος είχε συνειδητά ενταχτεί – τη μετάβαση απ’ την καταπίεση στη μάχιμη άρνησή της. Τα ποιήματα της περιόδου αυτής θα εκφράσουν αρχικά την ταπείνωση, τον εξευτελισμό και την εκμηδένιση των συνανθρώπων του στα χρόνια της σκλαβιάς με πρώτο δείγμα τη *Σιωπηλή εποχή* (1941-1942), για να καταλήξουν στον ελπιδοφόρο ή θριαμβικό ευαγγελισμό της αντίστασης (*Η τελευταία π.Α. εκατονταετία*, 1942· *Παραμονές ήλιου*, 1943). Στα ποιήματα αυτά ο σύντομος, κοφτός στίχος του *Τραγουδιού της αδελφής μου* και των δυο ακόλουθων ποιητικών του συνθέσεων θα επεκταθεί συχνά πέρα απ’ τα όρια της τυπογραφικής γραμμής, αποβάλλοντας ταυτόχρονα τη «μουσική» ρυθμικότητά του για χάρη μιας στοχαστικής λυρικής «πρόζας» – μια εξέλιξη του στίχου του, που είχε αρχίσει ήδη στα 1937 (*Μια πυγολαμπίδα φωτίζει τη νύχτα*) κι είχε συνεχιστεί και στα επόμενα χρόνια (*Όνειρο καλοκαιρινού μεσημεριού*, 1938· *Χώμα και φως*, 1939).

Τρίτη Φάση (1944-1955):

Ολοκληρώνεται σε δυο στάδια: Το πρώτο αρχίζει απ’ την αποκορύφωση της αντίστασης, που οδηγεί στην πρώτη ανοιχτή σύγκρουση με τις δυνάμεις της νέας κατοχής το Δεκέμβριο του 1944, περνάει μέσ’ από μια νέα, μακρόχρονη κι αιματηρή αναμέτρηση με τις δυνάμεις της παλινόρθωσης και κλείνει με την ολοκληρωτική συντριβή του κινήματος στα 1949. Το δεύτερο περιλαμβάνει την περίοδο της νέας καταπίεσης με τις οδυνηρές της συνέπειες, εκτελέσεις, εκτοπίσεις, διώξεις (1949-1952), περνάει από μιαν ενδιάμεση φάση ανασύνταξης, επανασύνδεσης κι αναπροσαρμογής (1952-1953), για να καταλήξει στις πρώτες πράξεις της απομνημόνευσης, καταγραφής κι εσωτερικής επεξεργασίας (1954-1955).

Το πλούσιο έργο του Ρίτσου στην τρίτη του αυτή φάση, που στο μεγαλύτερό του μέρος μπόρεσε μόλις μετά από μερικές δεκαετίες να γίνει δημόσια γνωστό και προσιτό, παρουσιάζει μια μοναδική ένταση βιωμάτων και ποικιλία εκφραστικών πραγματοποιήσεων, που βεβαιώνουν την ταυτόχρονη συνειδησιακή και καλλιτεχνική ωρίμανση του δημιουργού του.

Στο πρώτο στάδιο της φάσης αυτής δεσπόζει στο έργο του η επική-ηρωική ανάπλαση της αντίστασης και του αγώνα: Εκτός απ’ τους πρώτους του πειραματισμούς με εντελώς νέες για την τέχνη του μορφές, όπως το θεατρό-

μορφο διάλογο, που χρησιμοποιείται τώρα για πρώτη φορά στα *Τρία χορικά* (1944-1947) προαναγγέλλοντας τόσο πρώιμα μια μεγάλη σειρά ώριμων και όψιμων συνθέσεών του, κι εκτός από μερικά μικρότερα ποιήματα, όπως τα «Κλειδωμένα τοπία» (1946), το «Τέλος καλοκαιριού» (1947) και το «Ανοιχτός κύκλος» (1947), στα οποία, με τους ίδιους εκφραστικούς τρόπους των ποιημάτων της *Δοκιμασίας*, θα εκφράσει τον ψυχικό αποκλεισμό της νέας κατοχής, δυο κυρίως ευρύτερες συνθέσεις του, η *Ρωμοσύνη* (1945-1947) κι *Η Κυρά των Αμπελιών* (1945-1947), θα σημαδέψουν τη νέα αυτή μορφική και συνειδησιακή κατάκτηση της τέχνης του: Μέσ' από μιαν ιδιοφυή και πρωτοφανέρωτη στην ελληνική ποίηση σύντηξη και σύζευξη των πιο ετεροθαλών εκφραστικών τρόπων (δημοτικοί αντίλαλοι, συμβολιστικοί υπαινιγμοί κι υπερρεαλιστικά άλματα) ξεπηδάει μια πολύβουη και πολύμορφη κι εντούτοις μονόκορμη και μονόψυχη, αγωνιώσα κι εντούτοις αγωνιζόμενη Ελλάδα – έκπαγλο πλάσμα μιας ποιητικής φαντασίας που ξέρει να μετουσιώνει τα διαχρονικά στοιχεία της παράδοσης, το Μεγαλέξαντρο με το Μακρυγιάννη, το Σολωμό με τον Παπαδιαμάντη, την Μπουμπουλίνα με τη Γοργόνα, την Παναγιά με την Αρετούσα, το Διγενή και τους ακρίτες με τους κλέφτες και τους αντάρτες, σε μιαν ιστορικά και συνειδησιακά καταξιωμένη συγχρονία.

Η τεχνική του στα έργα της δεύτερης περιόδου αυτής της φάσης θα προσαρμοστεί περισσότερο από κάθε άλλη φορά στη σκληρότητα του βιώματος, ώστε να μπορεί να λέει «τα σύκα σύκα και τη σκάφη σκάφη». Η γλώσσα του δε θ' αποφύγει ούτε τις πιο κοινές, «αντιποιητικές» λέξεις, προκειμένου ν' αποδώσει μια πραγματικότητα που αρνείται η ίδια την ποίηση, κι ο στίχος του, στερημένος τώρα πέρα για πέρα τη «λυρική μουσικότητα» της ειρηνικής ποίησης, θα συρρικνωθεί, στα *Μακρονησιώτικα* (1949), ως τα ελάχιστα επιτρεπόμενα όρια της μοντέρνας γραφής, ώσπου να εξαντληθεί, στα *Ημερολόγια εξορίας* (1948-1950) και στις *Γειτονιές του κόσμου* (1949-1951), στην ανυπέρβλητη βραχύτητα της ποιητικής κραυγής.

Στα έργα αυτά κυριαρχεί η καταγραφή των εφιαλτικών βιωμάτων του ποιητή στους τόπους της εξορίας του. Ωστόσο ούτε σ' αυτά, τα «επικαιρικά», ποιήματα περιορίζεται ο ποιητής τους σε μιαν – οσοδήποτε «ποιητική» – νατουραλιστική περιγραφή. Τα εξωτερικά γεγονότα λ.χ. των *Ημερολογίων* καταγράφονται συντηγμένα με την εσωτερική, ψυχική και νοητική, αντανάκλασή τους· μέσα στην πέτρινη κόλαση των *Μακρονησιώτικων* ο ποιητής θα βρει τη δύναμη να διασώσει ένα απόθεμα τρυφερότητας, πίστης κι ελπίδας· στις *Γειτονιές του κόσμου* η «επικαιρότητα» θα περάσει για πρώτη φορά στο έργο του Ρίτσου αναδρομικά μέσ' απ' το φίλτρο της ιστορι-

κής μνήμης, προοιωνίζοντας με τον τρόπο αυτό τις ευρύτερες αναλυτικές συνθέσεις της επερχόμενης αναδιφητικής ωριμότητάς του: Τα ρήματα του πρώτου αυτού «χρονικού» της επώδυνης δεκαετίας 1941-1951 κινούνται κατά προτίμηση στον παρατατικό· η αποφυγή του «τετελεσμένου» αορίστου αφήνει ανοιχτή την πόρτα στη χρήση του ενεστώτα για την απόδοση γεγονότων και πραγμάτων που είναι κι «επικουρικά» παρόντα – απ’ την πόρτα αυτή θα διαβεί για μιαν ακόμα φορά το μέλλον.

Στα ποιήματα της τελευταίας περιόδου της τρίτης φάσης του έργου του, απ’ την απελευθέρωσή του (1952) ως τα 1955, ο Ρίτσος συστηματοποιεί την καλλιέργεια του μακρόσυρτου, τυπογραφικά αδέσμευτου «στίχου», που θα του επιτρέψει μιαν ελεύθερη, συνθετότερη και στοχαστικότερη έκφραση των πρόσφατων βιωμάτων του: Στο κέντρο τους θα στηθεί η προσπάθεια για μιαν επανασύνδεση του χαμένου παρελθόντος με το ξανακερδισμένο παρόν (*Ανυπότακτη πολιτεία*, 1952-1953), η εγρήγορση ανάμεσα στα ερείπια (*Αγρύπνια*, 1941-1953) κι η πίστη για τη δυνατότητα μιας νέας αρχής («Για μια σωστή άθροιση» και «Επανασύνδεση», 1954). Τέλος, πριν απ’ την «παρένθεση» του αλλότροπου *Πρωινού άστρου* (1955), που, με την υποκοριστική του τρυφερότητα, θα υπογραμμίσει την επανασύνδεση του «πατέρα» με τον ομφάλιο λώρο της ειρηνικής ζωής, δυο ποιήματα της ίδιας εποχής, η *Κυκλική δόξα* (1954) και το *Άσπρο και μαύρο* (1954), προανακρούουν ήδη την επόμενη φάση του έργου του, τη σύντηξη του ιστορικού χώρου με τον ιστορικό χρόνο το πρώτο, τους εταστικούς μονολόγους των άχρονων γυναικών του το δεύτερο – ποιητικές συλλήψεις που θα βρουν αργότερα τη συστηματικότερη έκφρασή τους στις πολύ ωριμότερες συνθέσεις της *Τέταρτης διάστασης*.

Τέταρτη Φάση (1956-1966):

Αρχίζει μ’ ένα πολύ ευδιάκριτο χρονικό όριο: Το Φεβρουάριο του 1956 γίνεται το 20ό συνέδριο του ΚΚ της Σοβιετικής Ένωσης, κατά το οποίο πραγματοποιείται η μεταθανάτια «καθαίρεση» του Στάλιν και καταγγέλλεται η προσωπολατρία· ένα μήνα αργότερα η 6η ολομέλεια της ΚΕ του ΚΚΕ επικυρώνει και για τον ελληνικό πολιτικό χώρο τη διαδικασία της μετάβασης με την καθαίρεση του Ν. Ζαχαριάδη· το καλοκαίρι του ίδιου έτους ο Ρίτσος θα επισκεφτεί τη Σοβιετική Ένωση ως δημοσιογράφος-ανταποκριτής της *Αυγής*· τέλος ο χειμώνας θα συμπληρώσει τις ιστορικές αυτές διαδικασίες με τις βίαιες πολιτικές συγκρούσεις στην Ουγγαρία. Είναι αναμφισβήτητο ότι οι ιδεολογικοπολιτικές ανακατατάξεις που εγκαινιάζονταν με το 20ό συνέδριο του ΚΚ της ΕΣΣΔ επιβεβαίωναν κι ενέτειναν συνειδησια-

κές ζυμώσεις στον ιδεολογικοπολιτικό κόσμο του Ρίτσου και στον ίδιο προσωπικά, που είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται δυο ή τρία χρόνια νωρίτερα. Η απήχησή τους στο έργο του της φάσης αυτής, ως τη νέα κρίση του «κόσμου» του στα 1966/1967, στάθηκε ριζικότερη απ' οποιαδήποτε άλλη περίοδο της ζωής του. Η επίσημη διαπίστωση της κρίσης επιτάχυνε τα φαινόμενα της διάλυσης στον «κόσμο» του, «αναγκάζοντάς» τον να προσφύγει στην τεχνική της ανάλυσης, απ' την οποία και μόνο ήταν δυνατό να προέλθει μια αναμενόμενη ανανέωση της ποιητικής του έκφρασης.

Καταρχήν η καταπληχτική παραγωγικότητα της έμπνευσής του στη φάση αυτή (πάνω από τριάντα πέντε πρωτότυπες ποιητικές μονάδες κι εννιά βιβλία με μεταφράσεις) βρίσκει την απλή της εξήγηση στην πρώτη ειρηνική δεκαετία της ζωής του, που του εξασφάλισε την εξωτερική, υλική άνεση για την άσκηση της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Σημαντικότερη ωστόσο απ' την ποσοτική επιβεβαίωση της τέχνης του είναι η τολμηρή ανακάλυψη νέων, συνθετότερων ποιητικών μορφών, που θα του επιτρέψουν να εκφράσει τα νέα, ριζικότερα βιώματα της απόλυτης ωριμότητάς του. Κάτω απ' το πρίσμα αυτό μπορούν να διακριθούν τρεις βασικές ποιητικές ενότητες ή ομάδες, που παρέχουν στη φάση αυτή του δημιουργού τους τ' αδιάψευστα χαρακτηριστικά μιας νέας καλλιτεχνικής αναζήτησης και πραγμάτωσης:

α) *Ο κύκλος των πραγμάτων*. Αποτελείται από ένα μεγάλο αριθμό σύντομων ή και κυριολεκτικά μικροσκοπικών ποιημάτων, που τα πρώτα τους μορφικά δείγματα μπορεί ν' ανιχνεύσει ο μελετητής του Ρίτσου αναδρομικά και στις δυο προηγούμενες φάσεις του έργου του, ως τις *Σημειώσεις στα περιθώρια του χρόνου* (1938-1941), και που, σ' εξελιγμένη μορφή, θα τα ξανασυναντήσουμε ως τα *Χάρτινα* (1973-1974) της υπερώριμης φάσης του.

Η συμπαγέστερη συγκέντρωσή τους εδώ βρίσκεται στους δυο μικρούς τόμους των *Μαρτυριών*, που διασώζουν ποιήματα της εποχής 1957-1965. [...]

β) *Ο κύκλος των χορικών*. Περιλαμβάνει επτά συνολικά έργα, που το παλιότερό τους, *Οι γερόντισσες κι η θάλασσα*, γράφτηκε στα 1958 και το νεότερό τους, ο *Τειρεσίας*, θα συμπληρωθεί στην τελευταία φάση του δημιουργού τους, στα 1971. Επίκεντρο των διαλογικών αυτών ποιημάτων είναι ο πόλεμος, η καταστροφή κι ο χαμός των αγωνιστών, ιδωμένα απ' την οπτική γωνία της ειρήνης, της σπιτίσιας ζωής και του πένθους κι εκφρασμένα με το θρηνητικό στόμα των γριών-μανάδων και των γέρων-πατεράδων. [...]

γ) *Ο κύκλος της «Τέταρτης διάστασης»*, που περιλαμβάνει στην πραγματικότητα περισσότερα ποιήματα απ' όσα έχουν συγκεντρωθεί απ' τον ποιητή

τους στον ομότιτλο τόμο, εγκαινιάζεται με τη *Σονάτα του σεληνόφωτος*, που γράφτηκε ακριβώς το καλοκαίρι του ριζοσπαστικού εκείνου έτους 1956. Η δομή αυτών των έργων καθορίζεται από ένα σχοινοτενή μονόλογο με μετρικά-ρυθμικά αδέσμευτους, μακρόσυρτους «στίχους», που «απαγγέλλεται» μονορούφι μπροστά σ' ένα βουβό πρόσωπο· ο μονόλογος πλαισιώνεται, με δυο ή τρεις εξαιρέσεις, από μια «σκηνική» εισαγωγή κι ένα «σκηνικό» επίλογο μέσα σε παρενθέσεις, που λειτουργούν ως ειρωνική αποστασιοποίηση κι ως διαλεχτική άρση του μονόλογου. Η λειτουργία της ποιητικής διαδικασίας στα ποιήματα αυτά είναι η *ανάλυση* (που περιλαμβάνει και την ενδοσκοπική αυτοανάλυση) και *στόχος* της η γνώση. Η ώριμη αυτή γνώση παρουσιάζει μια πλήρη πολυεδρικότητα· την τέταρτή της διάσταση, μ' άλλα λόγια τη διαλεχτική της υπόσταση, την κερδίζει με την αποδοχή της οπτικής γωνίας του αντικειμένου της.

Αξιοποιώντας πρωτότυπα, δηλαδή δημιουργικά το δίδαγμα του Καβάφη ο ποιητής τους κατασκευάζει βαθμιαία ένα ποιητικό-συνειδησιακό αμάγαλμα, που αποτελείται από μιαν αξεδιάλυτη σύντηξη τριών αφηγηματικών-βιωματικών στρωμάτων, του αυτοβιογραφικού (πατρικό σπίτι), του μυθικού (οίκος των Ατρείδων) και του ιστορικού (δεκαετία 1936-1946 ή 1946-1956). Οι βασικές έννοιες της θεματικής αυτών των ποιημάτων πρέπει εντούτοις να εννοηθούν *κυρίως* μέσα στη σύγχρονη, ιστορική τους συνάφεια: Η «ευθύνη», η «φθορά», τα «λάθη» κι οι «λογοδοσίες» λ.χ. πρέπει να ερμηνευτούν ως ποιητικές αποστάξεις των συνειδησιακών βιωμάτων του ποιητή τους, όπως συγκαθορίζονταν απ' τη ζύμωση στον ιδεολογικοπολιτικό του χώρο μετά τα 1953 κι ιδίως μετά τα 1956. Αλλά κι η κεντρική έννοιά του, ο θάνατος, δεν έχει τίποτα το κοινό μ' εκείνο το μεταφυσικό επιδόρπιο που επιστέφει τα συμπόσια των καλοζωισμένων πλεϊμπόηδων. Ο θάνατος, όπως τον είχε πραγματικά γνωρίσει ο Ρίτσος, περιφερόταν στους θαλάμους των λαϊκών σανατορίων, εισέδνε στις τρώγλες των εργατικών συνδικατισμών, χτυπούσε τις μπότες του στους δρόμους της κατεχόμενης πατρίδας, παράτασσε τα εκτελεστικά του αποσπάσματα μπροστά στους συναγωνιστές του στα σκοπευτήρια ή ακόνιζε το δρεπάνι του στους κίονες του «Νέου Παρθενώνα» της εξορίας του. Η φυσική του θανάτου είχε αποδειχτεί για το Ρίτσο ισχυρότερη κι οδυνηρότερη απ' τη μεταφυσική του.

Πέμπτη Φάση (1967-1976):

Την τελευταία αυτή φάση στη ζωή και στο έργο του Ρίτσου τη δημιούργησε «απροσδόκητα» και τη συγκαθόρισε σε μεγάλο ποσοστό η νέα, εφτάχρονη δικτατορία στην Ελλάδα (1967-1974). Ο Ρίτσος είχε φτάσει ήδη στην

απόλυτη καλλιτεχνική και συνειδησιακή του ακμή· είχε διαμορφώσει «οριστικά» τους πιο διαφορετικούς, πιο λεπτούς και πιο βαθιούς εκφραστικούς τρόπους. Κι όμως: Μετά την αναγκαστική απαγόρευση κυκλοφορίας του έργου του, απ' τα 1971 κι ύστερα, έγινε φανερό ότι δεν τους είχε εξαντλήσει.

Το έργο του κι η ζωή του την εποχή αυτή φαίνονται καταρχήν σαν μια επιταχυμένη ανακύκλωση όλου του προηγούμενου έργου του κι όλης της βιωμένης του ζωής: Τέσσερις τουλάχιστον συνθέσεις της *Τέταρτης διάστασης*, δυο χορικά κι εφτά ομάδες ποιημάτων της οικογένειας των *Μαρτυριών* δίνουν την εντύπωση ότι δεν πρόκειται –όπως υποβάλλει ο τίτλος μιας απ' τις τελευταίες αυτές συλλογές– παρά για απλές «επαναλήψεις» παλιότερων επιτεύξεών του· δυο μικρότερα έργα του, τα *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* (1968-1970) κι ο *Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο* (1974), δε διστάζουν μάλιστα να «επαναλάβουν» την τεχνική του δημοτικού τραγουδιού κι ειδικότερα του λαϊκού μοιρολογιού, που την είχε «οριστικά» εγκαταλείψει πριν από 35 χρόνια. Η «ανακύκλωση» κι η «επανάληψη» ήταν εντούτοις καταρχήν ιστορικές, η νέα δικτατορία κι η νέα εξορία «επανάληψη» των παλιών – το λυρικό σκαρίφημα με τον τίτλο «Επανάληψη» απ' την *Κάτοψη* (1971) εκφράζει με πλήρη διαύγεια αυτήν ακριβώς την ιστορική και συνειδησιακή πραγματικότητα. Κι η ποιητική τους ανάπλαση δεν αποτελεί απλή, γραμμική επανάληψη· εμπεριέχει όλες τις αντίστοιχες «καλλιτεχνικές» εμπειρίες του, ενσωματωμένες κι απόλυτα χωνεμένες στο νέο του έργο, που αποτελεί με τον τρόπο αυτό και την ποιητική αντανάκλαση της «βιολογικής» του επιμονής στις αξίες για τις οποίες αγωνίστηκε κι έγραψε σ' όλη του τη ζωή – πρόκειται μ' άλλα λόγια για μια νέα σύνθεση: συμβολιστικοί υπαινιγμοί και σουρεαλιστικά σάλτα, μικρογραφικά στιγμιότυπα και ξεχειλισμένα κατεβατά, κοφτοί στίχοι κι ακατάσχετες αράδες διακηρύσσουν μια ποιητική μορφική συνύπαρξη στην υπηρεσία μιας πρισματικής και διεισδυτικής έκφρασης. Μέσα στη νέα ταπείνωση, τα νέα βασανιστήρια, τη νέα τρομοκρατία, το νέο χάος, τη νέα σύγχυση της γλώσσας και τον ευνουχισμό των λέξεων, αλλά και την παλιά, ακόρεστη δίψα της ελευθερίας, όπως τα εξέφρασε μικρογραφικά-υπαινικτικά στο *Πέτρες Επανάληψεις Κιγκλίδωμα* (1968-1969), στο *Διάδρομος και σκάλα* (1970), στο *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη* (1971), στις *Νύξεις* (1971) και στην *Κάτοψη* (1971) ή ρεαλιστικά-υπερρεαλιστικά στο *Κωδωνοστάσιο* (1972), θα πετύχει την επανασύνδεσή του με τον αγώνα και την αγωνία των συνανθρώπων του με μια νέα, ταυτόχρονα δική του και δική τους, λέξη: *Γκραγκάντα* (1972).

Γιώργος Βελουδής, «Για μιαν Ιστορική “Ανθολογία Ρίτσου”» [εισαγ. στην *Επιτομή*:

Ιστορική Ανθολόγηση του Ποιητικού του Έργου, επιλ.-επιμ. Γ. Βελουδής, Αθ.: Κέδρος, 1977]: *ΙΔ., Προσεγγίσεις στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθ.: Κέδρος < Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο, 7>, 1984, σσ. 15-42: 19-32.

2. <Τα Ποιοτικά Γνωρίσματα της Ποίησής του>

1. Η έκταση, η ποικιλία και η συνεχής εξέλιξη του έργου του Ρίτσου –όπως και στην περίπτωση του Κλωντέλ ή του Μπρεχτ– επικύρωσε την πεποίθηση πως, και στην νεοτερική λογοτεχνία, η ποσότητα δεν είναι κατ' ανάγκην ασυμβίβαστη με την ποιότητα. Διότι, κάθε ποίημα της ωριμότητάς του, είναι τεχνουργημένο από μάστορα που ένιωθε υπόλογος απέναντι στον λαό του και στη γλώσσα του.

2. Επιπλέον, η ένταση και το πολύτροπο αυτής της προπάντων ποιητικής δημιουργίας επιβεβαίωσε πως η λεγόμενη στρατευμένη λογοτεχνία δεν είναι ισόβια καταδικασμένη να βαλτώνει ανάμεσα στην δογματική σάτιρα και την εφήμερη σκοπιμότητα – ή, ακόμη χειρότερα, μέσα στον γραφειοκρατικό ρεαλισμό. [...]

3. Ο εγγενής ρεαλισμός του Ρίτσου, συνδυασμένος με σπάνια οπτική και απτική μνήμη, τον οδήγησε στην καταγραφή άπειρων φευγαλέων εικόνων: αντικείμενα, χειρονομίες και στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής. Σε βαθμό που μια ολόκληρη μελλοντική αρχαιολογία θα μπορούσε να βασιστεί σε στίχους του, για να αποκαλύψει ποιοι ήσαν «οι θησαυροί των ταπεινών», πριν από την αμερικανοποίηση της Ελλάδας. [...]

4. Ανάμεσα στην απλότητα και στην απλοϊκότητα, συνήθως ανοίγεται αμήχανο χάσμα σιωπής. Το χάσμα αυτό, ο Ρίτσος το γεφύρωσε, όταν ανακάλυψε πως οι σημερινοί ποιητές αναγκάζονται –δανείζομαι δική του έκφραση– να «φτιάχνουν τις φράσεις τους πάνω στο πρότυπο της σιωπής». Δηλαδή, χρησιμοποιώντας όλη την κλίμακα των δυνατοτήτων τις οποίες προσφέρει ο πλάγιος λόγος, η διακριτική έμφαση του δισταγμού, το δραματικό άλλοθι, η νόμιμη άμυνα της ειρωνείας. [...]

5. Βλέπει κανείς αρκετά καθαρά πως ο ρεαλισμός του Ρίτσου τού επέτρεψε να ανακαλύψει, βαθμηδόν, το πραγματικό νόημα του σουρεαλισμού: τις επαναστατικές του γητιές, τις δικές του κοινωνικές διεκδικήσεις, άρα τον απόκρυφο του ανθρωπισμό. Έργο ιδιαίτερα επίμοχθο για έναν Έλληνα κομμουνιστή [...].

6. Αφ' ετέρου, κομμουνισμός και σουρεαλισμός προϋποθέτουν κάποια πίστη – υπερβατική, αν όχι ιδεαλιστική. Ο Ρίτσος ποτέ δεν έπαψε να θεωρεί τον εαυτό του χριστιανόν ορθόδοξο, λατρεύοντας συνάμα τους μύθους της αρχαίας Ελλάδας και της σύγχρονης Ρωσίας. Τούτο δεν είναι παρά εν

μέρει ορατό στην σειρά των μειζόνων συνθέσεών του που συνάχθηκαν από τον ίδιο κάτω από τον απαιτητικό τίτλο *Τέταρτη Διάσταση*. Ως προς αυτήν την τετριμμένη έκφραση, ο ποιητής έγραψε μερικές προτάσεις εσκεμμένα φευγαλέες, παρενθέτοντάς τις στις σκηνικές οδηγίες με τις οποίες κλείνει ο δραματικός του μονόλογος *Η Γέφυρα*:

Μια αίσθηση σαν όταν ένας ανειδίκευτος διαβάζει για την ιδιοσυστασία της ύλης και αντιύλης, για τη διάσπαση του ατόμου ή για την τέταρτη διάσταση – μια μπερδεμένη αίσθηση θαυμασμού και κούρασης, παντοδυναμίας κι ασημαντότητας, ακριβόλογης ασάφειας και αθανασίας. Μια αίσθηση, τέλος, ανεξήγητης μοναδικότητας του ανθρώπου – των αναγκών του και των δυνατοτήτων του. Με μια λέξη, θα λέγαμε: κάτι το αποκαλυπτικό, αν δεν τρομάζαμε κάτι τέτοιες λέξεις.

7. Τούτο το θεληματικό νεφελώδες ύφος δεν είναι χαρακτηριστικό του Ρίτσου. Διότι ακριβώς, το αίσθημά του αλληλεγγύης και συννεοχής με τους αναγνώστες του, τον ώθησε να καλλιεργήσει την ακριβολογία και την κοινή λέξη που, εκ πρώτης όψεως, μοιάζει να είναι προσιτή στον καθένα. [...]

8. Μολαταύτα ο Ρίτσος υπήρξε λόγιος ποιητής, ένας αυτοδίδακτος σοφός, του οποίου η φιλόρεσκη λογιосύνη ενίοτε διαφαίνεται σε κάποιους στίχους.

[...] η ίδια λογία, αισθητική και τεχνουργική έγνοια δηλώνεται και στο παραμικρό χειρόγραφο του Ρίτσου, ο οποίος επεδίωξε να συνεχίσει την υψηλή καλλιγραφική παράδοση των Βυζαντινών.

9. Στον φαντεζίστικον απολογισμό του ποιητικού του βίου, που τιτλοφορείται *Το Τερατώδες Αριστούργημα*, ο Ρίτσος μάς εκληροδότησε έναν στίχο αξιόθυμητο για την βιωμένη διαλεκτική του:

γέρασα από μια νιότη απέραντη που δεν εννοεί να γεράσει.

Μέρος από το μυστικό της αέναης νιότης αυτού του διδασκάλου της γραφής και του αισθάνεσθαι, αποτελεί το γεγονός ότι ποτέ δεν έπαψε να διδάσκεται και να αφομοιώνει – άρα, διαρκώς να ανανεώνεται. [...]

10. Όμως, εν τέλει, νομίζω πως το μεγαλύτερο μυστικό του Γιάννη Ρίτσου ήταν απλώς η απόλυτη, αδιάκοπη και καθημερινή αφοσίωσή του στην κλήση του, ήτοι στην διπλή θητεία του ως κομμουνιστή και τεχνίτη. Και στο επίπεδο αυτό, επιμένω, θα μπορούσε ωφέλιμα να συγκριθεί με τον Πάμπλο Πικάσο.

Γ.Π. Σαββίδης, «Η Διπλή Θητεία του Γιάννη Ρίτσου»: *Νέα Εστία*, ό.π., σσ. 14-16.

2.2. Θέματα της Ποίησης του Ρίτσου

1. Σχηματικά, θα μπορούσαμε να κατατάξουμε τα θέματα όπου ασκείται ο προβληματισμός αυτός σε δυο βασικές κατηγορίες: α) Προβλήματα που αναφέρονται στην κοινωνική ύπαρξη και δράση του ανθρώπου και στις ιδέες του. β) Προβλήματα που αναφέρονται στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, στα συναισθήματα και τις αντιδράσεις του. Στο κοινό σημείο επαφής αυτών των δυο κατηγοριών βρίσκεται η αναζήτηση της ομορφιάς που υπάρχει στο κάθε θέμα, με κέντρο πάντα τον άνθρωπο. Σκοπός δηλ. που κάθε φορά τοποθετείται ένα πρόβλημα κι αναζητιέται η λύση του, δεν είναι απλώς η κοινωνική του σκοπιμότητα, από κοινωνιολογική ή φιλοσοφική άποψη, αλλά μαζί μ' αυτήν και πέρα απ' αυτήν, η αισθητική αξιολόγηση και προβολή τους.

Κώστας Κουλουφάκος, «Ο Προβληματισμός στην Ποίηση του Γιάννη Ρίτσου» [1957]: ΑΑ.VV., *Γιάννης Ρίτσος: Μελέτες για το Έργο του*, Αθ.: Διογένης <Οι Έλληνες Ποιητές>, 1975-1976, σσ. 205-224: 207.

2. Αισθάνομαι, και το λέω ως υπόθεση εργασίας, ότι τρεις είναι οι διαδοχικές πηγές που τροφοδοτούν και ποτίζουν αυτή την καθημερινότητα στην ποίηση του Ρίτσου.

α) Ο καταγωγικός ομφαλός της Μονεμβασιάς.

β) Η συνοικιακή Αθήνα και το αποκλεισμένο περιβάλλον του Σανατορίου.

γ) Οι κλειστοί τόποι της εξορίας.

Πάντως πλάι και παράλληλα προς κάποιες ιδέες που μόνιμα κυβερνούν την ποίηση του Ρίτσου –κάποτε μάλιστα με το στανιό– κυλά αυτός ο ταπεινός ποταμός πραγμάτων, τοπογραφικών σημείων, χειρονομιών, στάσεων και κινήσεων του απλού ανθρώπου. Θα έλεγα ότι ο μικρόκοσμος αυτός συνθέτει τις νέες πρώτες ύλες μιας ποίησης που αποστρέφεται την πολυτέλεια και δεν αυτονομεί τα πολύτιμα μέταλλα.

Δ.Ν. Μαρωνίτης, «Η Τιμή του Χρυσού και η Τιμή της Πέτρας» [1981]: ΑΑ.VV., *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθ.: Κέδρος, 1981, σσ. 693-699 ~ ΙΔ., *Πίσω Μπρος: Προτάσεις και Υποθέσεις για τη Νεοελληνική Ποίηση και Πεζογραφία*, Αθ.: Στιγμή, 1986, σσ. 153-162: 160.

3. Ο Ρίτσος έσκαψε μόνος του και εξάντλησε ένα αδαμαντωρυχείο: την ελληνική μνήμη, μ' ένα μικρό και αθόρυβο, βασικό εργαλείο: την οικειότητα.

Νόρα Αναγνωστάκη, «Ποιητικά 1973» ΙΔ., *Η Κριτική της Παντομίμας (1970-1975)*, Αθ.: Κέδρος, 1977, σσ. 69-100: 77-78 ~ *Νέα Εστία*, ό.π., σσ. 231.

2.3. Αρχές Ποιητικής του Γιάννη Ρίτσου

1. α) Ο όγκος του ποιητικού έργου του Γιάννη Ρίτσου αναλογεί στο μέγεθος του δημόσιου βίου του.

β) Η αδιάπτωτη παραγωγή πίστης στην περίπτωση του είναι το αποτέλεσμα μιας σταθερής, ποιητικής και πολιτικής, απόφασης, η οποία κατοχυρώνει έμπρακτα το χρέος και την αξία της εργασίας, ενώ ταυτόχρονα απορρίπτει το προνόμιο της ιδιοκτησίας, ακόμη και στον τομέα της ποίησης. Όπως ο βίος, έτσι και η ποιητική συγκίνηση δεν επιτρέπεται να θησαυρίζεται, αλλά πρέπει να δημοσιεύεται και να αναλώνεται αμέσως σε ένα συνεχόμενο ποιητικό έργο.

Δ.Ν.Μαρωνίτης, «Προβλήματα Ποιητικής Οικονομίας στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου»: *Η Λέξη*, αρ. 8 [μικρό αφιέρωμα] (Οχτώβρης '81), σσ. 596-598 ~ *ΙΔ., Πίσω Μπρος: Προτάσεις και Υποθέσεις για τη Νεοελληνική Ποίηση και Πεζογραφία*, Αθ.: Στιγμή, 1986, σσ. 163-169: 163-164.

2. Πού τελειώνει το χρέος και πού αρχίζει η ποίηση; Οι άνθρωποι εύκολα αναγνωρίζουν και επικροτούν μέσα στους στίχους τις ιδέες που αγαπούν, μα δύσκολα πολύ προσεγγίζουν την ποίηση.

Μη νομίσεις πως θέλω να επαναλάβω το χιλιοειπωμένο και σαν λογοπαίγνιο πια «η ποίηση δε γράφεται με ιδέες αλλά με λέξεις» σάμπως οι λέξεις να μην υποδηλούν έννοιες, πράγματα, ιδέες. Όχι. Αλλά μπορώ να πω πως η ποίηση δε γράφεται μόνον με ιδέες. Ας τ' αφήσουμε αυτό γιατί θα μας πάει πολύ μακριά κι ας δούμε έναν άλλο κίνδυνο που αφορά στην ποίηση άμεσα, στο ύφος και στο ήθος του ποιητή. Η μεγάλη ιδέα που μπορεί να σχηματίσει ο ποιητής για τον εαυτό του απ' την αγάπη και το θαυμασμό του πλήθους καθώς και η διάθεσή του να διατηρήσει και να επαυξήσει αυτόν το θαυμασμό, μπορεί να τον κάνει κάποτε να «φουσκώσει» ως τη γελοιοότητα, να στρεβλώσει το χαρακτήρα του, να πιστέψει πως είναι ο «εκπρόσωπος του λαού του ή της χώρας του ή του κόσμου», και, το χειρότερο, αυτό το «φούσκωμα», αυτή η αυταρέσκεια να περάσει στο ύφος του, στην ποίηση, περιβλημένο τάχα την δικαιωμένη «αντικειμενική έπαρση» των δυνάμεων που «αντιπροσωπεύει» [...] Αν γλύτωσα κάπως εγώ απ' αυτό τον κίνδυνο, είναι γιατί αρκετά νωρίς απόχτησα την «καλλιτεχνική πονηρία» να βάζω τους τρίτους να μιλάνε.

Μα πάλι, και παρ' όλ' αυτά, παρ' όλους τους αναπότρεπτους κινδύνους που επισημαίνω, δε γλυτώνω κι εγώ ο ίδιος όχι πια απ' την έννοια του κοινωνικού χρέους, αλλά απ' την ανάγκη της άμεσης ανταπόκρισης στα ιστορικά γεγονότα της εποχής και στο κοινό αίσθημα. Και τότε, όχι μονάχα ρίχνω στην μπάντα όλες μου τις αισθητικές επιφυλάξεις, αλλά αισθάνομαι και άκρατη περιφρόνηση προς κάθε αισθητική που μπορεί να εμποδίσει ή ν'

αλλοιώσει τη γνήσια, τη δίκαιη (όπως λέω αυτές τις ώρες) ανθρώπινη φωνή στον πόνο της ή στην οργή της. [...] Ξαναδιαβάζοντας τις «Μαντατοφόρες», τα «Στίγματα», το «Δίχτυ», το «Κωδωνοστάσιο», τα βρίσκω πολύ πιο κάτω απ' τα «αρχαία» μου, όπως τα λες. Κι όχι γιατί τους λείπει η διάσταση του μύθου, η προϋπάρχουσα μαγεία της απόστασης, η άξαφνη μουσική των αναχρονισμών, η ελευθερία κίνησης της φαντασίας, η ευκολία της μεταμφίσεως και της ακραίας ομολογίας κάτω απ' την προσωπίδα του άλλου, η στοχαστική κίνηση του λόγου απ' το φιλτραρισμένο μέσω των εποχών αίσθημα και νόημα που δεν υπόκειται στην αναγκαιότητα της λαχανιασμένης στιγμής. Όχι γι' αυτά. Ίσως και γι' αυτά. Μα είναι και άλλα: η ένταση του αισθήματος που αλλοιώνει το λόγο, η στιγμιαία επιταγή που περιορίζει την όραση σ' ένα ορισμένο τμήμα του χρόνου σαν νά 'ναι όλος ο χρόνος, ο μόνος χρόνος, χωρίς πριν και πιο πέρα, η ανάγκη να φωνάξεις για ν' ακουστείς, να συμμετάσχεις, να συνδράμεις, να παρηγορηθείς, να παρηγορηθείς, να αρνηθείς μαζί, να πετύχεις μαζί, να πιστέψεις, να σε πιστέψουν, να πιστέψετε, κι όλα σε μιαν ειλικρινή υπερβολή που υπαγορεύει αναπότρεπτα το πάθος, όποιο πάθος, και που βρίσκεται σε αναλογία μ' αυτό (λέω η εκφραστική υπερβολή), όλ' αυτά μπορούν να καταστρέψουν το ποίημα (κι ας το ξέρεις από πριν κι ας προσπαθήσεις να φυλαχτείς), περιορίζουν τη «διάρκειά» του, το εντοπίζουν στενά σε πρόσωπα και γεγονότα κι υποχρεώνουν το λόγο να κουτσαίνει ή να πηδάει κι ας βρίσκεται σε σωστές αναλογίες με την ένταση απ' όπου εκπορεύεται. Του λείπει η τρίτη αναλογία που δεν είναι πια ζήτημα ειλικρίνειας συναισθηματικής, αλλά ακρίβειας αισθητικής (και δεν ξέρω καλά-καλά τι πάει να πει τούτη «η τρίτη αναλογία της αισθητικής ακρίβειας» κι ούτε μπορώ να την εξηγήσω – ξέρω μόνο πως είναι). Και τέτοια ελαττώματα έχουν και τα καλύτερα ποιήματά μου αυτού του είδους, παρ' όλα τους τα γνήσια βιώματα και την καθάρια ειλικρίνειά τους και την «ελεγχόμενη» (ακόμη και την ώρα της έξαρσης) τεχνική τους. [...]

Συνήθως οι άνθρωποι δε διακρίζουν ούτε χειροκροτούν μπροστά σε μια τελειωμένη σκέψη, σε μια ξεκάθαρη, ανένδοτη, οδυνηρή κι απαρηγόρητη αλήθεια, όπως είναι η μοίρα του ανθρώπου. Και πάλι ο πόνος των άλλων κι ο πόνος του εαυτού μας μας κρατούν να μη μιλήσουμε ως το τέλος.

Γ. Ρίτσος, από επιστολή (15 Μαΐου 1972) προς την Χρύσα Προκοπάκη: ΙΔ., *Ο Πολίτης*, αρ. 109 (Νοέμβριος 1990) ~ [αναδημ.] *Νέα Εστία*, ετ. 65, τ. 130, αρ. 1547 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1991), σσ. 94-97: 94-96.

3. < Πώς εννοούσε τον όρο «συνθετικό ποίημα» >

Υπάρχουν δυο τύποι λογικής: η συνθετική και η αναλυτική. Αυτή η τελευταία είναι ευθύγραμμη, δεν πάει σε βάθος και δε φτάνει σε κορυφές. Ένας ποιητής δεν μπορεί να τη χρησιμοποιήσει, κι άλλωστε κι ο λαός δεν τη χρησιμοποιεί. Η λαϊκή γλώσσα, που είναι στρωματοποιημένη, περιλαμβάνει και τη γλώσσα της ποίησης. Απ' αυτά που ο καθένας βλέπει, ακούει και ζει, δημιουργείται συχνά μια ευθύγραμμη αφήγηση. Η ζωή όμως δεν είναι ευθύγραμμη. Το τριξίμο των φρένων στο δρόμο, η μουσική που ακούγεται απ' τα σπίτια, οι φωνές των μανάδων, το κουδούνισμα της πόρτας, η σειρήνα ενός μακρινού εργοστασίου, όλα αυτά μπερδεύονται, για όποιον περπατάει από το σπίτι του στο γραφείο του, γαντζώνονται πάνω του, φτιάχνουν γέφυρες ανάμεσα στο παρελθόν και στα μελλοντικά του σχέδια. Είναι σαν τα διαγράμματα ενός ηλεκτροκαρδιογραφήματος, που είναι το ένα πάνω από το άλλο. Ο ποιητής ανακατεύει όλες τις εποχές και διαλέγει να αποδώσει μες στην πολυπλοκότητά τους τις διάφορες όψεις της ζωής.

Μεταφράζει την κίνηση και τη μνήμη, αντανακλά τα πράγματα έτσι όπως τα συνέλαβε διατηρώντας αχνά την ιδιαιτερότητά τους: Υπάρχουν στρώματα συναισθημάτων και ιδεών, ακόμα κι αν οι δεσμοί ανάμεσά τους δεν είναι ορατοί, ο ποιητής τους συλλαμβάνει - ενστικτωδώς. Η στίξη και τα κενά διαστήματα μπορούν να είναι μια μεταγραφή αυτού που δεν ειπώθηκε αλλά που, τουλάχιστον, έγινε αισθητό. Η λαϊκή γλώσσα είναι κι αυτή πολυδιάστατη, γνωρίζει αποκλίσεις και ρήξεις τέτοιες, που μπορεί να θεωρηθούν ακόμα και εκτροπές. Δουλειά του ποιητή είναι να υποκλέπτει. Είναι η μεταμόρφωση και όχι η εγκαθίδρυση μαθηματικών σχέσεων με τα πράγματα, τα γεγονότα και την πραγματικότητα.

Γ. Ρίτσος, συνέντευξη στον Οζντεμίρ Ιντσέ: Ο. ΙΝΤΣΕ, «Συνάντηση με τον Γιάννη Ρίτσο», μτφρ. Τίτικα Δημητρούλια: *Διαβάζω*, αρ. 205 [αφιέρωμα] (21 Δεκεμβρίου 1988), σσ. 112-119: 117.

2.4. Γενικά για την Τέταρτη Διάσταση

1. Η επιθυμία της απόκρυψης μεγαλώνει, ο δημιουργός σβήνεται πίσω από τα πρόσωπα που τα παρουσιάζει σύντομα μ' έναν πρόλογο και που, στη συνέχεια, τα βάζει να μιλάνε σ' ένα μακρύ μονόλογο. Από τη *Σονάτα του σεληνόφωτος* κι ύστερα, σε κάθε του έργο ξαναπαίρνει και τελειοποιεί αυτό το εντελώς πρωτότυπο ποιητικό είδος που επιτρέπει απεριόριστες δυνατότητες μέσ' απ' αυτήν την αέναη μετακίνηση στο εσωτερικό του ποιήματος, αυτή τη διακύμανση που αποδίδει όλες τις αποχρώσεις του ονείρου, του στοχασμού, της ανάμνησης. Κρίκο τον κρίκο, η αλυσίδα αυτών των προ-

σώπων ανασυγκροτεί, επομένως, ένα σύμπαν που με την ευρύτητά του και την ενότητά του συγγενεύει με τα μεγάλα έργα της μυθιστοριογραφίας. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια οικειοποίηση του μυθιστορήματος από μέρος της ποίησης, όπου οι έννοιες «αφήγηση», «χαρακτήρας», «τόπος», «δραματική εξέλιξη» χάνουν την παραδοσιακή τους αξία. Από την άποψη αυτή, το έργο πλησιάζει τις πιο πρόσφατες απόπειρες, και καμιά φορά προηγείται απ' αυτές – ιδιαίτερα με το ενδιαφέρον του να αξιοποιεί τον κόσμο των αντικειμένων. Δεν φοβάται να πάει κόντρα στις τάσεις που επικρατούν εδώ κι έναν αιώνα στην ευρωπαϊκή ποίηση, να παραβιάσει τα ταμπού που εφαρμόζονται και απαγορεύουν τη χρησιμοποίηση π.χ. της αφήγησης, της περιγραφής, των προσώπων, του διδακτισμού, μιας πλατιάς και γενναίας πνοής.

Ζεράρ Πιερά, *Γιάννης Ρίτσος: Η Μακρινή Πορεία ενός Ποιητή*, μτφρ. διαφ., επιμ. Αικ. Μακρυνικόλα, Αθ.: Κέδρος <Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο, 1>, 1977, σσ. 68-69.

2. ...ο Ρίτσος δεν καταλαμβάνει «εξ εφόδου» το αντικείμενό του επιβιάζοντας τη δική του όραση. Το κυκλώνει διακριτικά, αφήνοντας το δέχτη να το δει και να τ' ακούσει με τις δικές του αισθήσεις. Κι αυτός είναι ένας απ' τους λόγους που δημιουργείται η εντύπωση του πλατυασμού που αποδίδεται στον ποιητή. Ένας άλλος λόγος είναι η ως την κατάχρηση χρησιμοποίηση των αλυσιδωτών παρομοιώσεων και του διαζευκτικού που κι αυτά δε θα πρέπει να τα δούμε μεμονωμένα, γιατί ποτέ η παρομοίωση δε γίνεται για επιφανειακά αισθητικούς λόγους· εξυπηρετεί οργανικά την αναγκαιότητα του ποιήματος...

Χρύσα Λαμπρινού [=Προκοπάκη], «Για την Τριλογία του Γιάννη Ρίτσου»: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 19, σφ. 110 (Φεβρουάριος 1964), σσ. 159-172: 171 [και ανάλ. – ομοίως και στη γαλλ. μελέτη της: Chrysa Papandréου, *Yannis Ritsos*, Paris: Seghers, 1973].

3. 1. Οι αρχαίοι μύθοι, ενώ διατηρούν τον αρχετυπικό τους χαρακτήρα, μέσα από σύγχρονα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, αποκτούν οικείους τόνους, με συνέπεια να γίνεται απρόσκοπτα η αφομοίωσή τους από τους σημερινούς αναγνώστες. Για τους εξοικειωμένους με την αρχαία γραμματεία, η πρόσβασή τους δεν συγκρούεται με την παιδεία τους, καθώς διαπιστώνουν ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια επεξεργασία που *ανανεώνει τον μύθο*, φανερώνοντας τις διαχρονικές του διαστάσεις και την επιβίωσή τους στην εποχή μας.

2. Ο Ρίτσος αναπτύσσοντας τα μυθολογικά μοτίβα *θέτει* μάλλον νέα προβλήματα παρά *δίνει απαντήσεις*. Έτσι τα ποιήματα αυτά διατηρούν την

αμφισημία και την πολυσημία τους. Πρόκειται για μια θέση και αντίληψη που εγγράφεται στην πιο προωθημένη προβληματική. Δεδομένου ότι στο σημερινό κόσμο, και στο σημείο που έχει φτάσει, τα διλήμματα είναι περισσότερα από τις προτάσεις διεξόδου. Αν είναι έτσι τα πράγματα, ή όσο είναι έτσι, η δουλειά του ποιητή δεν είναι να εφεύρει απαντήσεις εκεί που δεν υπάρχουν.

Η διαφορά του Ρίτσου από άλλους ομότεχνούς του είναι πως, όταν αφήνει τα ερωτηματικά του αναπάντητα, δεν εγκαταλείπει τα πράγματα στο σκοτάδι. Έμμεσα υποβάλλεται μια εμπιστοσύνη στην ανθρώπινη πρωτοβουλία και τις δυνατότητές της.

3. Στην ποίηση του Ρίτσου το κοινωνικό πρόβλημα συμβαδίζει και πλουτίζεται με το γενικότερο ανθρώπινο πρόβλημα με συνέπεια να μην παρουσιάζεται μια μονοδιάστατη εκδοχή. [...]

4. Αν περάσομε στην τεχνική του, οι φορείς σημασίας (ρήμα, ουσιαστικό) είναι ιδιαίτερα αυξημένοι, σε ποσοστό που κυμαίνεται από το 38 έως το 46% (προσωρινή και ενδεικτική μέτρηση), ενώ το επίθετο πέφτει συνήθως κάτω από το 10%.

5. Η ώριμη ποίηση του Ρίτσου δεν ανήκει σε καμιά λογοτεχνική σχολή. Κάνει χρήση όλων των κατακτήσεών τους, κρατώντας για τον εαυτό του το δικαίωμα της επιλογής. Ρομαντικός, συμβολιστής, φουτουριστής, ρεαλιστής, υπερρεαλιστής, όλα μαζί συγχρόνως, και συγχρόνως αποστασιοποιημένος από τις αρχές της καθεμιάς. Ο λόγος του βαρύς και αναγνωρίσιμος στο επάνω στρώμα του, αν τον μελετήσομε όμως προσεκτικά, διαπιστώνομε ότι έχει πολλές διαστρωματώσεις.

6. Είναι πηγαίος και παρορμητικός στο πρώτο στάδιο γραφής του ποιήματος. Οι μεταγενέστερες όμως επεξεργασίες του καταστρώνουν ένα παλίμψηστο, με αποτέλεσμα το ποίημα να κατασταίνεται αισθητικά άρτιο στην τελική του γραφή και μορφή.

7. Δεν επιζητά την πρωτοτυπία και δεν επιδιώκει την έκπληξή μας. Το αναμφισβήτητο προσωπικό του στοιχείο προκύπτει από το δημιουργικό του οίστρο και από τη μεγάλη ποιητική του παιδεία, και

8. Προσωρινά τελευταίο, σύμφωνα με τα χρονικά μου περιθώρια. Ο ποιητής μας δεν επεξεργάζεται μόνο πολλές φορές ένα έκαστο ποίημα, αλλά και όλη η πορεία του, βρίσκω ότι παίζεται επάνω σε κάποιες επαναλαμβανόμενες σταθερές αξίες, να τις πω: ιδεολογικές, θεματικές, αισθητικές, οι οποίες, κοιταγμένες μέσα στο χρόνο, φανερώνουν το μεταβλητό τους στοιχείο, αντλημένο από την συμπληρωματική εμπειρία και τα καινούρια βιώματα. Με συνέπεια αυτές οι επαναφορές, επαναλήψεις, να δίνουν τον πρι-

σματικό χαρακτήρα των φαινομένων. Είναι ο λόγος για τον οποίο μίλησα για σπειροειδή εξέλιξη της ποίησής του...

Αλέξ. Αργυρίου, «Η Ποίηση του Γιάννη Ρίτσου: Μια Σπειροειδής Εξέλιξη»: *Νέα Εστία*, ό.π., σσ. 40-51: 50-51.

4. Μονόλογοι που εκφράζουν, με ποικίλες διαδικασίες, διαφορετικές και συχνά αντιφατικές στάσεις του ποιητή, μέσα από προσωπεία. Συνθέσεις με ιδιότυπη ανέλιξη, όπου συγχωνεύονται εμπειρίες προσωπικές και ιστορικές αφ' ενός, λυρικοί, δραματικοί και «δοκιμιακοί» ποιητικοί τρόποι αφ' ετέρου. Και προπάντων, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με ποιήματα «σκηνοθετημένα». Η σταθερή αρχιτεκτονική τους: Ένας πρόλογος-«σκηνική οδηγία» σε πεζό, μια μακρόπνοη εξομολόγηση κάποιου σημερινού ή μυθολογικού προσώπου –ο κορμός δηλαδή του ποιήματος,– ένας επίλογος, πάλι σε πεζό. Τελευταίο αλλά βασικό στοιχείο: η παρουσία ενός βουβού προσώπου, κάθε φορά διαφορετικού, του σιωπηλού ακροατή των μονολόγων. Αυτά όλα τα μέρη της «σκηνοθεσίας» πρέπει να πάψουμε να τα βλέπουμε συμβατικά. Και μόνο αν λειτουργήσουν μαζί, μπορούμε να αντιληφθούμε και να απολαύσουμε το έργο, πράγμα που είναι τελικά το ζητούμενο.

Χρύσα Προκοπάκη, «Η Αλεπού, ο Πελαργός και ο Μυθοπλάστης: Ακόμα μια πρόταση για τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*»: Εταιρεία Θεάτρου «Διάλογος», *Η Σονάτα του Σεληνόφωτος* [πρόγραμμα παράστασης], Αθ. 1989 ~ [αναδημ. με διορθώσεις] *Νέα Εστία*, ό.π., σσ. 146-156: 147.

5. Στη συλλογή αυτή [στην *Τέταρτη Διάσταση*] έχουμε να κάνουμε με μια ποίηση πολυεδρική και πυκνή, στην οποία συνυφαίνεται το αυτοβιογραφικό με το μυθικό και ιστορικό στοιχείο. Με την *Τέταρτη Διάσταση* ο Ρίτσος ανατρέχει στον αρχαίο μύθο, που τον μεταπλάθει, όπως και τους χαρακτήρες των ηρώων. [...]

[...] Πιστεύω πως οι θεατρόμορφοι μονόλογοι, με θέματα από την αρχαιότητα ή όχι, πρόσφεραν στη νεοελληνική ποίηση μιαν άλλη μορφή αναδίπλωσης του εσωτερικού προβληματισμού του δημιουργού, μειώνοντας την αυθαιρεσία του ποιητικού λόγου μέσα από την παρουσία του βουβού κριτή/ακροατή. [...]

Το αυτοβιογραφικό στοιχείο στο έργο του Ρίτσου [που υπερβαίνει την *Τέταρτη Διάσταση*] παρατηρούμε ότι: I) Αποτελεί ένα είδος εξομολόγησης, που συνοδεύεται από την ψυχική λύτρωση του ποιητή, μετατρέπεται όμως και σε καλλιτεχνικό λυρικό δημιούργημα. II) Συνδέεται άμεσα με το ιστορικό παρόν και συνενώνει στοχαστικά το προσωπικό βίωμα με το κοινωνικό

γίνεσθαι. ΙΙΙ) Καθώς συνδυάζεται με το μυθικό αναχρονισμό, αναδύεται συνθετικά, συνδέεται με το ευρύτερο ιστορικό στοιχείο και αποκτά, μέσα από τη χρονική απόσταση του μύθου, διάρκεια.

Άντα Κατοίκη-Γκίβαλου, «Ο Μύθος και η Πραγματικότητα στην Ποίηση του Γιάννη Ρίτσου (Μερικές Επισημάνσεις)»: *Νέα Εποχή* [Λευκωσία], αρ. 206 (Γενάρης-Φλεβάρης 1991), σσ. 8-20 ~ ΙΔ., *Φιλολογικές Διαδρομές Βαε*, Αθ.: εκδ. Πατάκη <Κριτική-Ερμηνεία-Ιστορία Λογοτεχνίας>, 1998, σσ. 125-149: 129, 131, 143.

ΠΡΟΣΘΕΤΗ ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ: ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

Βάσος Βαρίκας, *Η Μεταπολεμική μας Λογοτεχνία (Σχέδιο για Μελέτη)*, Αθ. ¹1939 – με πρόλ. Αλεξ. Αργυρίου, Αθ.: Πλέθρον <Θεωρία Λογοτεχνίας και Κριτικής>, ²1979, σσ. 97-100.

Αντρέας Καραντώνης, *Γύρω από τη Σύγχρονη Ελληνική Ποίηση*, Αθ. ¹1962: επισυναπτ. στο ΙΔ., *Εισαγωγή στη Νεώτερη Ποίηση* [¹1958], Αθ.: εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, ⁵1978 [και ανατ.], σσ. 284-286 κ.ά.

Σπύρος Αλ. Γκίνης, *Για τον Γιάννη Ρίτσο*, Αθ.: εκδ. Ιστορική Έρευνα <1975>.

Θ.Δ. Φραγκόπουλος, «Γιάννης Ρίτσος: “Μια Τύψη από τα Δεξιά”»: ΙΔ., *Καθημερινές Τομές*, Αθ. 1975 ~ [αναδημ.] *Νέα Εστία*, ετ. 65, τ. 130, αρ. 1547 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1991), σσ. 232-239.

Γ.Π. Σαββίδης, «Ακαδημαϊκή Εισήγηση για τον Γιάννη Ρίτσο» [1975]: ΙΔ., *Εφήμερον Σπέρμα (1973-1978): Επιφυλλίδες, Βιβλιοκρισίες, Ομιλίες κυρίως με Φιλολογικές και Εικαστικές Αφορμές, καθώς και Άγνωστα Κείμενα του Παλαμά, του Καβάφη, του Σεφέρη κ.ά.*, Αθ.: «Ερμής», 1978, σσ. 221-230.

Γ.Π. Σαββίδης, *Οι Μεταμορφώσεις του Ελπήνορα (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*, Αθ.: Ερμής, 1981 [και επανεκδ.], σσ. 23-29.

Ευτυχία Καρούδη, *Φυλλομετρώντας Σελίδες του Γιάννη Ρίτσου*, Αθ.: εκδ. «Οδηγητής», 1984.

Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική Πολιτική Ποίηση: Ιδεολογία και Πολιτική*, Αθ.: Κέδρος, 1995, *passim*.

3. Για τη Σονάτα του Σεληνόφωτος

3.1. Γενικά για τη Σύθεση (Εισαγωγικά)

1. Το θέμα αυτό [οι κακουλίες, προσωπικές και οικογενειακές των ετών '25-'27] θα προχωρήσει σε βάθος, από ποίημα σε ποίημα, προβάλλοντας εδώ κι εκεί σαν τριγμός που γρήγορα πνίγεται, για να αναδυθεί και πάλι

τριάντα χρόνια αργότερα και να αναπτυχθεί στις συμφωνίες *Η σονάτα του σεληνόφωτος*, *Το νεκρό σπίτι* και *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*. Ο τελευταίος αυτός τίτλος μπορεί να χρησιμεύσει σαν υπέρτιτλος σε όλο το έργο.

Ζεράρ Πιερά, *Γιάννης Ρίτσος: Η Μακριά Πορεία ενός Ποιητή*, μτφρ. διαφ., επιμ. Αικ. Μακρυνικόλα, Αθ.: Κέδρος <Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο, 1>, 1977, σσ. 68-69.

2. Η μεγάλη ποίηση του Ρίτσου, ποίηση με ολοκληρωμένο σχηματισμό και απaráμιλλη γονιμότητα, αρχίζει με τη «Σονάτα του σεληνόφωτος», προανάκρουσμα των απλόχωρων ποιητικών συνθέσεων που θ' ακολουθήσουν χωρίς διακοπή επί δεκαπέντε περίπου χρόνια, για να φτάσουν στο αποκορύφωμά τους με την «Γκραγκάντα» (1972), σύνοψη της τέχνης του.

Κρεσέντσιο Σανζίλιο, *Μύθος και Ποίηση στον Ρίτσο*, μτφρ. Θόδωρος Ιωαννίδης, Αθ.: Κέδρος <Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο, 2>, 1978.

3. Ήταν τότε που είχε πεθάνει ο σύζυγος της Μελισσάνθης και μετά, από σαράντα μέρες, μέσα στο βαρύ πένθος της μας είχε καλέσει με την Ζωή Καρέλλη ένα βράδυ στο σπίτι της. Με τα μαύρα κρόσια παντού τριγύρω. Με τις μαύρες γάτες που απόμειναν για συντροφιά στην ευγενική ποιητριά μας. Είχα συγκινηθεί με το πένθος της, με την επιμονή της να μας συνοδεύσει «μέχρι πάρα κάτω». Και το «πάρα κάτω» δεν τελείωνε. Τότε πρόσεξα ένα τεράστιο φεγγάρι πάνω από την πλάτη της Μελισσάνθης. Είχαμε φτάσει πια στις σκάλες της οδού Αναγνωστοπούλου. Και τελικά η Μελισσάνθη επέστρεψε ολομόναχη, με την Πανσέληνο, στο σπίτι της. Την άλλη μέρα το πρωί ταραγμένος και συνεπαρμένος τα ιστορούσα όλα αυτά τα περιστατικά στον Γιάννη Ρίτσο. Και το πραγματικό μαγικό χέρι του ποιητή τα μετέτρεψε στη «*Σονάτα του Σεληνόφωτος*».

Δημήτρης Δούκαρης, «Ο Μοναδικός Έλληνας Υποψήφιος για το Βραβείο Νόμπελ...»: *Τομές*, αρ. 52 (Σεπτέμβριος 1979), σσ. 3-6: 5.

4. Αυτό το στάδιο, της εχθρότητας προς το παρελθόν και της υπερβολικής εμπιστοσύνης στο άμεσο μέλλον, το πέρασε όλη σχεδόν η προοδευτική ποίηση (ο όρος καταχρηστικά, μια κι έτσι έχουμε συνηθίσει να ονομάζουμε την ποίηση που προέρχεται από τους φορείς μιας προοδευτικής ιδεολογίας). Κι ο ίδιος ο Ρίτσος άλλωστε δεν ξέφυγε ένα διάστημα. Κι ήταν πολύ φυσικό, το αντίθετο θα ήταν παράξενο, μέσα στην έξαρση μιας εποχής γεμάτης από το σφρίγος της επαναστατικής δράσης, όταν η πίστη ήταν όχι μόνο ζωτική ανάγκη αλλά και μια πραγματικότητα τόσο ισχυρή, ώστε το θαύμα να χάνει το χαρακτήρα του και να γίνεται καθημερινή πράξη. Κι ακόμα τη μεγέθυνση και την υπερβολή θα τη βρούμε σ' ένα μέρος της προο-

δευτικής ποίησης μετά την ήττα και προέρχεται ακριβώς απ' αυτή τη θέληση για πίστη, σαν οι ποιητές να δυναμώνουν τη φωνή τους για να την ακούν οι ίδιοι, να θερμαίνονται και να πείθονται (κι αυτή η ποίηση αποτελεί φαινομενικά μόνο τον αντίποδα της «ποίησης της ήττας». Δεν έχει ούτε το ήθος ούτε το βάρος της).

Σήμερα, μετά την οδυνηρή αυτή εμπειρία του πολέμου, της κατοχής, του εμφυλίου πολέμου, της ήττας, η ποίηση, συσπειρωμένη γύρω απ' τον πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης και την αγωνία της, ζητάει να προσεγγίσει και να ανακαλύψει την εποχή, τον άνθρωπο, τον εαυτό της και τον ίδιο το ρόλο της.

X. Λαμπρινού, *ό.π.*, σ. 168.

3.2. Θέματα και Τεχνική στη Σονάτα του Σελινόφωτος

1. ...το μικρό ποίημα, είναι στο Ρίτσο εξαίρεση, κάτι σαν πάρεργο ή παραλειπόμενο του μεγάλου. Μας απασχολεί, λοιπόν, το μεγάλο ποίημά του, αυτό που τον εκφράζει. Είναι οργανωμένο «συμφωνικά». Στηρίζεται σε επί μέρους ενότητες που τείνουν στην εξυπηρέτηση μιας ευρύτερης ενότητας. Η βάση της συγκίνησης δε βρίσκεται στον απομονωμένο στίχο, αλλά διαρρέει σε μεγάλες ομάδες στίχων και πιο βαθιά στο σύνολο του ποιήματος. Δεν έχουμε τόσο πλήρεις στίχους, όσο έχουμε πλήρεις μεγάλες στροφές. Στη διαδοχή τους, όχι σπάνια, παρατηρούμε μιαν ανισότητα.

Πάνος Θασίτης, «Η Μεγάλη Δύναμη»: *Η Συνέχεια*, αρ. 1 (Ιανουάριος 1973) - ΑΑ.VV.,
Γιάννης Ρίτσος: *Μελέτες για το Έργο του*, *ό.π.*, σσ. 151-160: 154-155.

2. Η παραίτηση

Δεν υπάρχει άνθρωπος που οι απρόβλεπτες περιστάσεις να μην υποχρέωσαν, τουλάχιστον μια φορά, να «αλλάξει διαστάσεις» ή ακόμη και να καταργήσει το περιεχόμενο της θέλησής του και των προσδοκιών του, φτάνοντας στο σημείο να «αποσυρθεί» σε μιαν «απραξία» που υποχρεωτικά επιβάλλεται στον εαυτό του, ή να προσαρμοστεί σε μιαν αδυναμία μη –δράσης λίγο–πολύ ολοκληρωτική. Και στη μια και στην άλλη περίπτωση έχουμε την «απάρνηση» – μια παραίτηση από μια πράξη, από μια κατάσταση, από μια ιδέα, από μια παρουσία, ένα σκοπό, μια πραγματικότητα, μια προοπτική [...παράθ. στ: θέμα της αρκούδας].

Και είναι η πρώτη, η πιο απλή και ριζωμένη μορφή απάρνησης, η απάρνηση της ζωής, μ' ένα «σύμμαχο» πιστό και σιδερένιο, το θάνατο, και η

απάρνηση του θανάτου με τη δύναμη μιας σταθερής και συνειδητής βεβαιότητας, τη ζωή. Κατά βάθος, αν είναι αλήθεια ότι ο θάνατος αποτελεί εξέλιξη της ζωής στο επίπεδο της μετα-φυσικής και υπερβατικότητας, και η ζωή, με τη σειρά της, είναι η ηθική δικαιολόγηση του θανάτου στο επίπεδο της αιώνιας, γήινης μονιμότητας, η μια και η άλλη απάρνηση ταυτίζονται, μπαίνουν η μια στην άλλη, μέχρι που δημιουργούν μιαν αδιάσπαστη ενότητα όπου η ύπαρξη και η μη ύπαρξη βρίσκουν το κρίσιμο σημείο συνάντησης αλληλοαφομοιούμενες έτσι ώστε να οργανώνουν τις οντολογικές-εσχατολογικές αιτιολογήσεις της αιώνιας ανθρωπίνης οντότητας.

Κ. Σανζίλιο, *ό.π.*, σσ. 116-117.

3. Ο σιωπηλός ακροατής

Στο «δραματουργικό» επίπεδο το βουβό πρόσωπο, στην *Τέταρτη Διάσταση* γενικότερα, είναι αυτό που υποκινεί την εξομολόγηση του λυρικού ήρωα. Ακόμα περισσότερο, την κατευθύνει, αποδεσμεύοντας με τις αντιδράσεις του ή την αδιαφορία του απρόοπτες ομολογίες, ή, αντίθετα, προκαλώντας αντιστάσεις που αποκαλύπτουν διαφορετικές πτυχές της ψυχολογικής κατάστασης του άλλου προσώπου και διαφορετικές πλευρές της πραγματικότητας. Επιπλέον, αυτός ο σιωπηλός ακροατής, ως διαμεσολαβητικό στοιχείο ανάμεσα στον ήρωα και στον αναγνώστη, κάνει το ποίημα να διαθλάται, και ο λόγος να λειτουργεί έμμεσα, φιλτραρισμένος και φορτισμένος από τη δική του παρουσία και την ειδική σχέση του με τον ήρωα [...].

Οι σχέσεις των δύο προσώπων στους μονολόγους κάποτε είναι αρμονικές και παραπληρωματικές. Συχνά όμως χαρακτηρίζονται από μια κρυφή αντιπαλότητα, που προέρχεται από διαφορές της ηλικίας, του φύλου, ή κοινωνικές, ακόμα και προσωπικές διαφορές. Στην περίπτωση αυτή η σύγκρουση (που μπορεί να είναι συγχρόνως και έλξη) πυροδοτεί το ποίημα.

Το βουβό πρόσωπο όμως μέσα σ' αυτή τη σύγκρουση δεν είναι μόνο ο καταλύτης για να απελευθερωθεί ο λόγος του άλλου. Εκφράζει κι εκείνο με τον τρόπο του τη δική του αλήθεια και τη δική του δικαιοσύνη. Και ακριβώς αυτή η «άλλη πλευρά» προσθέτει στις εσωτερικές συγκρούσεις του εξομολογούμενου ήρωα μιαν ακόμα –μιαν άλλη– αντίθεση και μια δραματική αιχμή. Το ποίημα στο σύνολό του ζυγιάζεται πάνω σ' αυτές τις αντιθέσεις.

Η Γυναίκα με τα Μαύρα και ο Νέος

Μια σχέση σύγκρουσης και έλξης –έστω μονής κατευθύνσεως– έχουμε στη *Σονάτα του σεληνόφωτος*. Η παρουσία και μόνο του βουβού προσώπου, η βουβή και αδρανής παρουσία του θα έφτανε για να υποδηλώσει την αδυναμία κάποιας εξόδου, την αδυναμία δηλαδή του μονολόγου να εξελιχθεί σε διάλογο. Από την άλλη, η παρουσία του Νέου υποδαυλίζει την ανάγκη της επικοινωνίας, της εξομολόγησης: πικρίες, απογοητεύσεις, στερήσεις του παρελθόντος, αποχές απ' την απόλαυση, αλλά και τρυφερές μνήμες μιας διαψευσμένης εφηβείας ανακαλούνται με τρόπο εκρηκτικό. Η φωνή της περιφρονημένης ζωής ηχεί εκκωφαντικά («*Η μεταμέλεια, λένε, φοράει ξυλοπάπουτσα*»).

Ας δούμε όμως πώς διαγράφεται η μορφή και η συμπεριφορά του Νέου μέσα απ' τα λόγια της Γυναίκας και πώς προβάλλει η δική της προσωπικότητα μέσα από την οριακή της εξομολόγηση [...].

Ο Νέος είναι βέβαια και ωραίος [...]. Ωραίος, [...] γιατί είναι ανυποψίαστος, σαν ο βασανισμός του στοχασμού να γερνάει και ν' ασχημαίνει [...].

Από την αντίθεση νέος - γέρος προκύπτει, λοιπόν, μια ομολογη αντίθεση άγνοια - γνώση [...].

«Άφησέ με νά 'ρθω μαζί σου».

Η Γυναίκα με τα Μαύρα μιλάει για τη μοναξιά, το «*γήρασμα του σώματος*», όχι όμως και της ψυχής.

Η εσωτερική της σύγκρουση δηλώνεται και με την παρουσία, την υλική παρουσία των νεκρών. Συγχρόνως η προσκόλληση στο παρελθόν της προκαλεί αφόρητο αίσθημα ασφυξίας. Το αντίθετο συμβαίνει με άλλα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης*, όπου η παρουσία των νεκρών, μειλίχια, συγκαταβατικά, αντιμετωπίζεται με συγκατάβαση και με κάποιο πικρό χιούμορ, μέσα σ' ένα κατευνασμένο παρόν και κατευναστικό λυκόφως. Γι' αυτό η ερωτική έκκληση της Γυναίκας με τα Μαύρα σημαδεύει μιαν έκρηξη, μιαν εξανάσταση· η τελική της παραίτηση και η μοναχική έξοδος προς την πολιτεία που αναγγέλλει, όσο κι αν φαίνεται έξοδος προς τη ζωή, είναι η οδυνηρή υποταγή της στο απραγματοποίητο, ο συμβιβασμός της με την πραγματικότητα.

Η επαναλαμβανόμενη ικεσία «*άφησέ με νά 'ρθω μαζί σου*», μετά από κάθε περιγραφή οριακού αδιεξόδου, δηλώνει την ανάγκη της ν' αγκιστρωθεί απ' τη ζωή. Έκφραση ερωτικής περιπάθειας αλλά και υπαρξιακής αγωνίας, η φράση - στίχος εκφέρεται με κάποια εφηβική αιδημοσύνη και με «ηλικιωμένη» διακριτικότητα. Ολόκληρη η εξομολόγησή της ταλαντεύεται ανάμεσα στη νεανική διάθεση και την απαγορευτική αξιοπρέπεια της ηλι-

κίας της, ανάμεσα στον αυθορμητισμό, την απογύμνωση, την ομολογία μιας αποτυχημένης ζωής και τις «διορθωτικές» φράσεις - επικαλύψεις, που κάποτε ζητούν να αναδείξουν μια αγέρωχη στάση από μια θέση υπεροχής. Ξέρει ότι δεν μπορεί πια να απαιτεί, αλλά και δεν επιτρέπει στον εαυτό της να απαιτεί. Όπου την προδίδουν τα λόγια της, π.χ. όταν θα πλησιάσει να κουμπώσει «προστατευτικά» το πουκάμισο του Νέου, σπεύδει να μεταθέσει την προσοχή κάπου αλλού, γρήγορα κι ασύνδετα: *«Άσε να σου κουμπώσω το πουκάμισο – τι δυνατό το στήθος σου, / – τι δυνατό φεγγάρι, – η πολυθρόνα, λέω – κι όταν σηκώνω το φλιτζάνι απ’ το τραπέζι / μένει από κάτω μια τρύπα σιωπή»*. Στο ελάχιστο άγγιγμα του σώματός του ανεβαίνουν αθέλητα λόγια της: *«τι δυνατό το στήθος σου»*. Σαστισμένη, αποδίδει στο δυνατό φεγγάρι την υποβολή που της έχει ασκηθεί και, περνώντας από το δυνατό στήθος στο δυνατό φεγγάρι, νομίζει πως ισοπεδώνει τα πράγματα και σαν να εξουδετερώνει την «τολμηρή» φράση που μόλις ξεστόμισε. Αμέσως όμως στρέφει την προσοχή στην πεζή πολυθρόνα: *«–η πολυθρόνα, λέω–»* χωρίς να θέλει τίποτα να πει – δεν μπορεί να ολοκληρώσει. Αλαφιασμένη, «θυμάται» το φλιτζάνι και, με ποια «ποιητική» εικόνα (*«κι όταν σηκώνω το φλιτζάνι απ’ το τραπέζι, / μένει από κάτω μια τρύπα σιωπή»*), πάει ν’ απομονώσει τον Νέο από τον κόσμο της. Συνειρμικά, το φεγγάρι γίνεται *«μια τρύπα στο κρανίο του κόσμου»* κι ύστερα, *«ένα μαρμάρινο πηγάδι»*. Έτσι μπορεί να παραδοθεί στον *«εξαίσιο ίλιγγο»* τον οποίον αποδίδει ρυθμικά, ενώ αυτή αποδίδεται σ’ έναν κόσμο δικό της, αιωρούμενη σε ονειρικό ύψος και χαοτικό βάθος, προσπαθώντας να διαφυλάξει τον άλλον από τους ψυχικούς κλυδωνισμούς της, από μια θέση πια μαζοχιστικής ανωτερότητας: *«μην κοιτάξεις μέσα», «–πρόσεξε, θα πέσεις, «εμένα η θέση μου είναι το ταλάντευμα – ο εξαίσιος ίλιγγος»*. Ένα παραλήρημα γεμάτο φιλοσοφικές ενατενίσεις και φροϋδικούς συμβολισμούς [...].

Η ταλάντευση ανάμεσα στις αντίρροπες δυνάμεις που αναφέραμε χαρακτηρίζει την ψυχολογία της, αλλά υπαγορεύει και τη συμπεριφορά της απέναντι στον Νέο, καθώς του εκθέτει μέσα στο φεγγαρόφωτο, έναν οδυνηρό απολογισμό ζωής κι ένα υπόκωφο πάθος, με τρόπο συγκρατημένο και προδοτικό. Ένα *adagio sostenuto*, όπως θέλει ο συνθέτης της άλλης σονάτας. Και ο ποιητής...

Ένας λόγος για την ποίηση

Συμπεριφορές που υπαγορεύονται από υπόγειες διεργασίες και καθορίζονται από την παρουσία του άλλου προσώπου· δραματικότητα που οδηγεί σε μιαν οριακή λειτουργία ενός ποιήματος, σε μια δαιδαλώδη, και «πονηρή» γραφή. Στη *Σονάτα* όλα αυτά τα χαρακτηριστικά είναι ιδιαίτερα έντονα. Από μιαν άποψη, πρόκειται ίσως για τον πιο «θεατρικό» μονόλογο της *Τέταρτης Διάστασης*.

Εδώ όμως χρειάζεται μια διευκρίνηση. Το ποίημα δεν παύει να είναι ποίημα, δεν είναι ρεαλιστικός μονόλογος. Ο στοχασμός της ηρωίδας, η εικονοπλασία δεν ανταποκρίνονται σε κάποιο αίτημα αληθοφάνειας. Στα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* δεν διαφοροποιείται ο λόγος ανάλογα με τους χαρακτήρες ή την ιδιότητα των ηρώων.

Θα πρέπει ωστόσο να προσεχτεί ιδιαίτερα κάτι άλλο: Ο Ρίτσος συνηθίζει να παρεμβάλλει μέσα στο ποίημα έναν λόγο για την ίδια την ποίηση, ακόμα και την ποιητική (του). Κάθε τόσο ανασύρει –εν μέρει όμως– το προσωπείο. Εν μέρει, γιατί ο στίχος είναι πάντα διττός και διαφορούμενος. Συμβαίνει η Γυναίκα της *Σονάτας* να είναι ποιήτρια· σε άλλες συνθέσεις της *Τέταρτης Διάστασης* οι λυρικοί ήρωες έχουν άλλες ιδιότητες. Το γεγονός ότι είναι ποιήτρια κάνει ίσως να περνούν απαρατήρητες αυτές οι άμεσες παρεμβάσεις «παραβάσεις» του ποιητή [...].

Την ίδια διπλή γλώσσα διακρίνουμε και στη σκηνή του ιλίγγου. Η Γυναίκα παραδίδεται στον ίλιγγο μετά από από το αισθησιακό άγγιγμα, όταν κουμπώνει το πουκάμισο του Νέου. Μέσα στο παραλήρημα όμως του ιλίγγου, ανακαλύπτει πάλι έναν ολόκληρο κόσμο ονειρικό και απτό, σαν να επικοινωνεί μ' έναν συμπαντικό χώρο επίφοβο και ζωογόνο. Δίνει υλική υπόσταση στο αφηρημένο, το «στερεοποιεί»: «*Το αέρινο άγαλμα κρουστό μες στ' ανοιχτά φτερά του*». (Ας προσέξουμε τον αιφνίδιο δεκαπεντασύλλαβο). Το παραλήρημα ξεκινά με μια εικόνα που ανήκει σε παλαιότερη φάση της ποιητικής του Ρίτσου: «*Κι όταν σηκώνω το φλιτζάνι απ' το τραπέζι, / μένει από κάτω μια τρύπα σιωπή*». Έχουμε κι άλλες παρόμοιες εικόνες αυτοαναφοράς στη *Σονάτα* (λ.χ., «*όπως πέφτει το μάλλινο τριμμένο γάντι της σιωπής απ' τα γόνατά της*») και η παρεμβολή τους δεν φαίνεται τυχαία. Όπως και να 'χει, τα επίπεδα είναι κι εδώ πολλαπλά. Η τρύπα κάτω απ' το φλιτζάνι μας υπενθυμίζει τη σκόνη, που έχει επικαθίσει γύρω του, στο τραπέζι και στα έπιπλα. Μέσα απ' αυτό το «κενό» της σκόνης θα διαφύγει ονειρικά η Γυναίκα, ξεφεύγοντας συγχρόνως, όπως είδαμε, από την επιτήρηση του Νέου. Το παραλήρημα όμως εξελίσσεται σ' ένα έντονα ρυθμικό, λαχανιαστό ποίημα, ένα ποίημα μέσα στο ποίημα, που παραπέμπει πάλι στον

φαντασιακό χώρο του ποιητή μας. Η ταλάντευση («μην κοιτάς εμένα, εμένα η θέση μου είναι το ταλάντευμα – ο εξαίσιος ίλιγγος») είναι επίσης γνωστή «θέση» της ποίησης του Ρίτσου, μια στάση του ίδιου του ποιητή απέναντι στα πράγματα – εκείνου η θέση του είναι το ταλάντευμα, θα λέγαμε. Το ίδιο ισχύει και για το «βαθύ πέσιμο» και το «βαθύ ανέβασμα», αυτή τη συνεχή κίνηση καταβύθισης και απογείωσης τόσο γνώριμη στο έργο του.

Δυο λόγια ακόμα για τις αναφορές στην ποιητική τέχνη, συγκεκριμένα εδώ στην παρομοίωση:

Τα χείλη του ποτηριού γυαλίζουν στο φεγγαρόφωτο [...]

Διπλή και πάλι η λειτουργία των στίχων. Η δίψα, που είναι βαθύτερη δίψα ζωής, δίψα ερωτική, δεν μπορεί να ικανοποιηθεί. Η ικανοποίηση θα είναι «τραυματική», ματώνει – το ποτήρι, ξυράφι, και μάλιστα κυκλικό. Τα χείλη του ποτηριού και τα χείλη της Γυναίκας, ένας λεκτικός συνειρισμός με την αναφορά του στο αδύνατο φίλημα. Η Γυναίκα, λοιπόν, μιλάει αλληγορικά. Κι όμως προσπαθεί να στρέψει την προσοχή του ακροατή από την αλληγορία στο ποιητικό σχήμα της παρομοίωσης. Την παρομοίωση ο Ρίτσος τη χρησιμοποιεί ως την κατάχρηση. Κι ακόμα περισσότερο, μέσα σε πολλά ποιήματά του, όπως κι εδώ, την υποστηρίζει θεωρητικά. Η αναφορά στην παρομοίωση καλύπτει την αλληγορία, είναι ένας ακόμα τρόπος της Γυναίκας να κρυφτεί. Κι ωστόσο η παρομοίωση είναι πράγματι για κείνην, αλλά προπάντων για τον ποιητή, μια επιβεβαίωση ζωής, δηλαδή διανοητικής λειτουργίας: «αυτό με βεβαιώνει ακόμη πως δε λείπω» [...]

Ο «εξυγιαντικός» επίλογος

[...] Οι επίλογοι της *Τέταρτης Διάστασης* σχολιάζουν το ποίημα ή προεκτείνουν τη δράση –το αποτέλεσμα είναι το ίδιο, του δίνουν έναν άλλο φωτισμό. Ο επίλογος, σε αντίθεση με τον περίκλειστο χώρο της εξομολόγησης, μας μεταφέρει συνήθως στον έξω χώρο. Αν ο εσωτερικός διάκοσμος του σπιτιού καθρεφτίζει τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων και αν η στατικότητα του μονολόγου καλύπτει και αποκαλύπτει έναν εσωτερικό αναβρασμό, ο εξωτερικός χώρος μάς επαναφέρει σε μια κίνηση, στο ύπαιθρο ή στην πολιτεία, όπου «συμβαίνουν» πράγματα, όπου η ζωή προχωρεί με το δικό της ρυθμό, βουερή, μουγκή, αμείλικτη. Είναι «τα μεγάλα βήματα της πολιτείας» που λέει η Γυναίκα. Είναι μαζί το «δυνατό» και «ασυγκράτητο» γέλιο του Νέου.

Ο επίλογος, μ' αυτή την απόσπαση από τον μέσα χώρο, το δράμα ή τη γοητεία του, είναι, υποτίθεται, μια αντικειμενική, ψυχραιμη θεώρηση. Και πράγματι είναι, από την πλευρά της ποιητικής οικονομίας: Ακούγεται συνή-

θως σε τρίτο πρόσωπο ή και σε πρώτο, σε πεζό λόγο, από κάποιον «αφηγητή» ή τον ίδιο τον ακροατή, που λύνει τη σιωπή του. Χωρίς τον επίλογο το ποίημα θα κινδύνευε να βουλιάξει σε μια ναρκισσιστική αυτοσυμπάθεια και θα έμενε έκθετο σ' έναν πληθωρικό λυρισμό. Ο επίλογος είναι ένα στοιχείο ποιητικής ειρωνείας, δηλαδή δηλώνει μιαν απόσταση. Ωστόσο, κι αυτό θέλω να επισημάνω, η αντικειμενικότητα και ο κάπως συμπερασματικός χαρακτήρας του, εδώ τουλάχιστον, είναι επίσης αμφίβολα και αμφίσημα [...].

Αλλά ποιος μας μιλάει; Στον πρόλογο η αφήγηση έμοιαζε ουδέτερη. Υπήρχε ωστόσο ένα «δραματικό στοιχείο, το επίθετο «αμείλικτο» (για το φεγγαρόφωτο), που έδινε μια προσωπική φόρτιση στην περιγραφή του σκηνικού. Μα και κάτι ακόμα: η φράση «ξέχασα να πω», του προλόγου, μας υποχρεώνει να διακρίνουμε ένα υποκείμενο [...].

«Ολότελα ήσυχος πια». Είναι σαφής ο σαρκασμός για τη φράση του Νέου, που προηγήθηκε και έλυσε ξαφνικά τα προβλήματα της δικής του συμπεριφοράς αλλά προπάντων τα κοσμοθεωρητικά. Έτσι, ο Νέος θα ξεκουμπώσει πάλι το πουκάμισό του, κίνηση απαλλαγής από την τρυφερή φροντίδα της Γυναίκας, μα γενικότερα, απελευθέρωσης κι ανεμελιάς, «και θα τραβήξει το δρόμο του», μια ακόμα πικρόχολη αιχμή.

Εδώ όμως σπάζει η σύμβαση, αίρεται για μια στιγμή η παντογνωσία του αφηγητή, δεν ξέρει, λέει, αν η Γυναίκα με τα Μαύρα βγήκε τελικά απ' το σπίτι. Κάτι που, βέβαια, αφήνει ανοιχτή σε πολλές εκδοχές την τελική «τιράντα» της ηρωίδας για την «πολιτεία του μεροκάματου». Η σύμβαση σπάει όμως προδοτικά για τον αφηγητή μας. Γιατί την ίδια στιγμή μας περιγράφει πάλι τι συμβαίνει μέσα στο δωμάτιο. Με τη διαφορά ότι η περιγραφή τώρα δεν αφορά τα διαδραματιζόμενα αλλά είναι η προβολή ενός συναισθήματος: «Και στις γωνιές του δωματίου οι σκιές σφίγγονται από μιαν αβάσταχτη μετάνοια, σχεδόν οργή, όχι τόσο για τη ζωή, όσο για την άχρηστη εξομολόγηση».

Μα τίνος, λοιπόν, τίνος μπορεί να είναι αυτή η αίσθηση της μετάνοιας και της οργής; Τίνος άλλου από την ίδια τη Γυναίκα; Και, αναδρομικά, μήπως η πικρή ειρωνεία για τον Νέο, το γέλιο του, τα λόγια του –ειρωνεία και ταυτόχρονα αναγνώριση μιας ανελέητης πραγματικότητας– μήπως κι αυτά είναι της Γυναίκας; Μήπως του αφηγητή, που ταυτίζεται με τη Γυναίκα και που δεν χρειάζεται πια να πούμε τ' όνομά του; Η εξομολόγηση μέσα στη σύμβαση του ποιήματος και η εξομολόγηση που είναι πάντα το ίδιο το ποίημα: «άχρηστη». Ο ποιητής, ο κάθε ποιητής, εκθέτει τις πληγές του, εκτίθεται με χίλιους τρόπους, για να μένει πάντα με τη στυφή γεύση του αμετά-

δοτου.

Χ. Προκοπάκη, *ό.π.*, σσ. 148-156

4. Σε όλη την ποίησή του [...], είτε είναι γραμμένη σε παραδοσιακό είτε σε ελεύθερο νεωτεριστικό στίχο, η καθημερινότητα είναι κυρίαρχη. Όταν μιλάμε για καθημερινότητα, εννοούμε τόσο έναν τρόπο ζωής, όσο και τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Τα αντικείμενα του μικρόκοσμου εκφράζουν τότε τις μικροχαρές της ζωής, που πιστοποιούν την καθημερινή ευτυχία, την ανάταση και δημιουργία, και τότε τις μικρολύπες, που σηματοδοτούν την εγκατάλειψη, τη μοναξιά και τα ανθρώπινα αδιέξοδα.

Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, *ό.π.*, σ. 144

3.3. Πάνω σε Μερικά Σύμβολα του Ποιήματος

1. Ίσως βέβαια να μην είναι και πολύ ευχάριστο ή ποιητικά νόμιμο και αντρίκιο, να συλλογίζεται κανείς τον ποιητή Ρίτσο, ψυχολογικά ταυτισμένο με μια βαριεστημένη γεροντοκόρη (μας παρακινεί σ' αυτή τη σκέψη η ομολογία πως η γεροντοκόρη «γράφει ποιήματα»), είναι όμως ωραία παράξενο (από κείνα τα παράξενα που συμβαίνουν κάποτε στην «αλχημεία των γραμμμάτων») να βλέπει κανείς πως αυτός ο δογματικός επαναστάτης, έγραψε ένα ωραίο «κείμενο - ποίημα» αποκαρδίωσης, άγονης αναμονής, και τελικά, φιλοσοφημένης δραματικής υποταγής. Κι αυτό το ποίημα που κυματίζει άθυμα ανάμεσα στον ρεαλισμό ενός θλιβερού κόσμου, ιδωμένου σαν φανταστικού (αυτό το σχήμα θα είναι στο εξής η πιο σημαντική ανακάλυψη ή «χρήση» του Ρίτσου), φτάνει στην ωραιότερη στιγμή του, κι ίσως την ωραιότερη μέσα στην ως τα σήμερα ποίηση του Ρίτσου, στο απόσπασμα, που άξαφνα μας εμφανίζει μια αρκούδα. Είναι η δεύτερη «συμβολική άρκτος» στην ποίησή μας, ύστερ' από την κλασική πλέον, την ιερή, την τελετουργική αρκούδα του Σικελιανού της «Ιεράς Οδού» – αυτό το τραγικό «ζων και μαρτυρικό σύμβολο της ανθρώπινης δουλείας». Αλλά το γεγονός πως η αρκούδα του Ρίτσου, λεκτικά πιο μεγαλόσωμη και πιο βαρειά από τη σικελιανή, έρχεται δεύτερη, δεν μειώνει την ποιητική της σημασία, αφού μάλιστα, τούτη η αρκούδα, μετενσάρκωση της γεροντοκόρης στην οποία είχε μετενσαρκωθεί ο Ρίτσος, κρατάει μιαν άλλη στάση μέσα στη ζωή: δεν είναι ο άβουλος και βασανισμένος δούλος που τον σέρνει αλυσόδετον ο τύραννος Γύφτος (Σικελιανός), αλλά μια ύπαρξη που καρτερικά γέρασε μέσα στη δουλεία, που έχει συνείδηση της θέσης της και της μοίρας της μέσα στη ζωή, που έχει κατακτήσει ένα είδος εσωτερικής ελευθερίας, και

που έτσι ήρεμα και καρτερικά, πορεύεται προς τον θάνατο, χωρίς να τον έχει αποδεχτεί και σαν αναπόδραστη μοίρα, αφήνοντάς μας να υποψιαστούμε όλα τα ενδεχόμενα μιας τέτοιας ύπαρξης και μιας τέτοιας πορείας. Ακόμα και το ενδεχόμενο μιας εξέγερσης. Άλλωστε, αυτό το «ενδεχόμενο», πάντοτε υποκρύπτεται «τεχνηέντως» στα ποιήματα του Ρίτσου. Είναι, να πούμε, το κρυφό, το πονηρό του χαμόγελο...

Αντρέας Καραντώνης, «Γιάννης Ρίτσος» [1935-1975]: ΙΔ.,
Η Ποίησή μας μετά τον Σεφέρη, Αθ.: εκδ. «Δωδώνη», 1976,
σσ. 275-306: 286-293 ~ [αναδημ.] *Νέα Εστία*, ό.π., σσ. 215-219: 218.

2. Χωρίς ν' αναλάβουμε την υποχρέωση μιας κριτικής επαλήθευσης των όσων είπαμε πιο πάνω, πράγμα που ξεφεύγει απ' τους σκοπούς αυτού του βιβλίου, θ' αναφερθούμε σύντομα στο στοιχείο εκείνο που στο ποίημα παίζει αποφασιστικό ρόλο καταλύτη: το σπίτι (το σπίτι, που στη «Σονάτα» μοιάζει να συμβολίζει την πατρίδα, θα το συναντήσουμε αρκετές φορές και στην κατοπινή παραγωγή, με νέα ή ανάλογα νοήματα). Συμπληρωματικές είναι οι έννοιες της κατάρρευσης του σπιτιού και του βασανιστικού επίμονου αισθήματος φυλάκισης μέσα του. Το επαναλαμβανόμενο λάιτ-μοτίβ «Άφησέ με νάρθω μαζί σου» θα καταλήξει στην έξοδο προς «την πολιτεία με τα ροζιασμένα χέρια της, την πολιτεία του μεροκάματου, την πολιτεία που ροζίζεται στο ψωμί και στη γροθιά της».

Από την άλλη, εξάλλου, πιστεύουμε πως είναι πολύ εύκολο ν' αναγνωρίσουμε στην εικόνα της «βαρειάς αρκούδας» τη συνολική παρουσίαση του πολλαπλού λαού. Κι έτσι στην «αρκούδα» δε μένει παρά να δείξει

...την τρομερή της δύναμη για παραίτηση, [...]

δίχως ν' αποκλείεται η δυνατότητα να επεκτείνουμε μια παρόμοια θεώρηση στον ιδιαίτερο αυτοβιογραφικό χώρο του ποιητή, για να διακρίνουμε μια προκλητική στάση που ξεπερνάει το υπαρκτικά αναπόφευκτο συνδεδεμένο με τη «συνέχεια του θανάτου», δυο όψεις του ίδιου νομίσματος, κι έτσι η παραδοχή της εμπειρίας αυτής μεταφράζεται σε ακαταμάχητη πνευματική ανάγκη.

Κ. Σανζίλιο, ό.π., σσ. 32-33

3. Κατά τη γνώμη μου ο βουβός ακροατής κάθε άλλο παρά βουβός είναι. Πρόκειται μάλλον για έναν υποβολέα.

[...] ο τρόπος που ο ποιητής διαλέγει να αναφέρει ότι η Γυναίκα με τα Μαύρα είναι μία ποιήτρια και μάλιστα μία ποιήτρια θρησκευτική, δηλαδή «οντολογική», δεν πρέπει να μας παραπλανήσει. Το στοιχείο αυτό δεν είναι

καθόλου επουσιώδεις. Είναι το πιο ουσιαστικό απ' όλα. Ουσιαστικό, επίσης, στοιχείο του σκηνικού είναι το γεγονός ότι υπάρχουν δύο παράθυρα και όχι ένα: Το ένα θα πρέπει ν' αντιστοιχεί στην ηλικιωμένη ποιήτρια και το άλλο στον Νέο. Πράγμα που σημαίνει ότι ο Νέος είναι κι εκείνος ποιητής: Είναι δε, όσον αφορά την «ποιητική ιδεολογία», διαμετρικά αντίθετος προς τη Γυναίκα με τα Μαύρα. Δηλαδή ένας κοινωνικός ποιητής. Η μαρτυρία του ποιητή Δημήτρη Δούκαρη σχετικά με το ερέθισμα που έδωσε στον Ρίτσο την ιδέα να γράψει το συγκλονιστικό αυτό ποίημα επιβεβαιώνει την άποψη αυτή ακριβώς, ότι δηλαδή έχουμε να κάνουμε με την επίσκεψη ενός νέου μαρξιστή ποιητή στο σπίτι μιας ηλικιωμένης ιδεαλίστριας ποιήτριας. Καθώς ο νέος ποιητής ακολουθώντας το κάλεσμα του δικού του παραθύρου, εγκαταλείπει το σπίτι και την ποιήτρια στοιχειωμένη στη μοναξιά της, ξεστομίζει τη φράση: «Η παρακμή μιας εποχής». Και είναι, με τη φράση αυτή, σα να συνοψίζει ολόκληρο το μονόλογο της ηλικιωμένης ποιήτριας. Κάτι που σημαίνει ότι στην πραγματικότητα τα λόγια της Γυναίκας με τα Μαύρα ανήκουν στον Νέο. Με τα χείλη της μοιάζει να μιλάει εκείνος, η δυναμική παρουσία του σα να έχει υπαγορεύσει όλες τις εξάρσεις του μονόλογου της ηλικιωμένης ποιήτριας.

Βαγγέλης Κάσος, «Ανάμεσα στον Τοίχο και στο Τζάμι (Η Θέση του Ποιητή μέσα στον Κόσμο)»: *Διαβάξω*, αρ. 205 [αφιέρωμα] (21 Δεκεμβρίου 1988), σσ. 59-66 ~ [αυτοτελώς με μικροεπεμβάσεις] ΙΔ., Η «*Τέταρτη Διάσταση*» του Γιάννη Ρίτσου (Μια Ανάγνωση), Αθ.: Σμίλη, 1991.

3.4. Συνολικές Θεωρήσεις

1. [...] ίσως μας ξενίζει η αποφασιστική της έξοδος στην «πολιτεία του μεροκάματου», ή τουλάχιστον η απόφαση για έξοδο, στοιχείο που δε θα πρέπει να δούμε σα λύτρωση μα σαν προσπάθεια αντιπεριπασμού ή διάβημα απόγνωσης μιας άγρυπνης συνείδησης, που αναγνωρίζει μεν αλλά δεν μπορεί και να συμπορευτεί, και που η μόνη διέξοδος στην οποία μπορεί να οδηγηθεί είναι η τελεσίδικη αναγνώριση του προσωπικού της αδιεξόδου, του δικού της αναπόφευκτου τέλους. Η έξοδος στην πολιτεία άλλωστε, δεν υπαγορεύεται από μια ανάγκη συμμετοχής. Παρουσιάζεται εδώ σαν διάθεση της Γυναίκας να εξαφανιστεί σαν μονάδα μέσα στο απρόσωπο σύνολο, να αποξενωθεί από την ίδια της τη σκέψη και το συναίσθημα και προπάντων να λυτρωθεί απ' την τυραννική αυτοπαρακολούθηση. («Να μην ακούω πια τα βήματά σου, μήτε τα βήματα του θεού, μήτε και τα δικά μου βήματα»). Κι αυτό ήδη είναι μια κάθαρση...

2. Είπαν ότι η «Σονάτα του σεληνόφωτος», «εκφράζει το τραγικό αδιέξοδο μέσα στο οποίο έχει πέσει ο ατομισμός κι ολόκληρος ο αστικός πολιτισμός», (αυτά λέει ο Αλέκος Καταζάς, πρώτος μεταφραστής της «Σονάτας» στα γαλλικά), ίσως εξαιτίας της συμπερασματικής φράσης «Η παρακμή μιας εποχής» η οποία, στο στόμα του Νέου που μόλις βγήκε από το ετοιμόροπο σπίτι της μαυροντυμένης Γυναίκας, μας δίνει καθαρά την εντύπωση ότι αναφέρεται ακριβώς στην αυθόρμητη και ασυγκράτητη φθορά του κοινωνικού ιστού (ή μπουρζουαζία, η μέση και ανώτερη αστική τάξη, πηγή της εγωιστικής υπεροχής του ανθρώπου-ατόμου σε βάρος της ομαδικής διεύρυνσης) που τώρα πια έχει φτάσει σε μια μοιραία κατάσταση αγιάτρευτης σαπίλας.

Νομίζουμε πως η άποψη δεν είναι αδικαιολόγητη, έστω κι αν δεν μπορούμε να τη θεωρήσουμε σαν αξίωμα. Πράγματι, πιστεύουμε ότι στο ποίημα του Ρίτσου μπορούμε να διακρίνουμε αρκετά παραδειγματικά δεδομένα, τέτοια που να υποπτευόμαστε μια συνειδητή πρόθεση του ποιητή ν' αναπτύξει έναν αλληγορικό λόγο που – παίρνοντας υπόψη μας τη γενική κατάσταση στα χρόνια εκείνα – μοιάζει με αληθινή «επέκταση» ποικίλων λεπτομερειών της ίδιας της κατάστασης στη σφαίρα της ποίησης. Δεν πρέπει, βέβαια, να ξεχνάμε ότι μετά το τέλος του αιματηρού εμφύλιου πολέμου (1949) και μετά από πέντε μόλις χρόνια, μια ολόκληρη σειρά από εργατικές ταραχές ήρθε να συγκλονίσει την εσωτερική τάξη που επιβάλανε οι κυβερνήσεις (ή μάλλον τα κόμματα) που τότε κατείχαν την εξουσία, με μια βαθμιαία αύξηση της έντασης που κορυφώθηκε στα περίφημα γεγονότα του χειμώνα του 1956. Πράγμα που δε φαίνεται τυχαίο, όπως, εξάλλου, τίποτε στον Ρίτσο δε μοιάζει να εκφράζεται μόνο και μόνο εξαιτίας της επιθυμίας «να κάνει ποίηση», ξεκομμένο δηλαδή από τις ρίζες των συγκεκριμένων γεγονότων.

3. ...μια από τις βασικότερες επιδιώξεις της «Σονάτας», κατά τη γνώμη μου, είναι το να δείξει την «ποιητική ιδεολογία» του δημιουργού της, τη θέση του μέσα στον κόσμο και την αντίθεσή του προς τους «οντολογικούς» ποιητές. Οι τελευταίοι αναγορεύουν σε ζωτικό χώρο το εργαστήριό τους. Αντίθετα, ζωτικός χώρος για τον Ρίτσο είναι ολόκληρος ο κόσμος. Μέσα εκεί θα πρέπει να μεταφέρεται πάντοτε και το εργαστήριό του ποιητή. Θα πρέπει δηλαδή ο ποιητής να βρίσκεται *μέσα* στο κοινό που τον ακούει. Τα

παράθυρα, οι καθρέφτες, οι έννοιες της διαύγειας και της διαφάνειας που περισσεύουν μέσα στην «Τέταρτη Διάσταση» ανοίγουν και φέγγουν το δρόμο του ποιητή προς τον κοινωνικό χώρο ή μάλλον αφήνουν το εργαστήριο του ποιητή περιβλεπτό, στο κέντρο της κοινωνικής συνείδησης.

B. Κάσσοις, *ό.π.*, σσ. 25-26

4. Θα ήταν αφελές να θεωρούσαμε τη Γυναίκα, που τροφοδοτεί με τέτοιους χυμούς τον κορμό του ποιήματος, κατασκευή «προς κατεδάφισιν», παράδειγμα προς αποφυγήν, καταδικασμένο από την Ιστορία, έστω κι αν είναι θύμα της –και πάλι εν μέρει–, δηλαδή θύμα μιας κοινωνικής, πολιτισμικής συγκρότησης, με τις προκαταλήψεις, τις απαγορεύσεις, τις απωθήσεις, τις «αναπληρώσεις» της. Είναι αφελές να υποστηρίζουμε πως το ψυχικό και ποιητικό φορτίο που εναποτίθεται σ' όλα αυτά τα εμπνευσμένα ποιήματα της *Τέταρτης Διάστασης* υπάρχει για να ακυρωθεί είτε από τον «αντικειμενικό» βουβό ακροατή είτε από κάποιον «εξυγιαντικό» επίλογο.

Αν ο ποιητής δεν βρίσκεται μέσα στο ποίημα, αν δεν μεταδίδει τους δικούς του κραδασμούς, δεν βρίσκεται πουθενά. Αν, από την άλλη, ο σιωπηλός ακροατής είναι ένα ξύλινο φερέφωνο για μια ιδεολογική περιχαράκωση του ποιήματος, ένα άλλοθι, δεν μπορεί να λειτουργήσει. Το θέμα όμως είναι αν στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Νέος πράγματι «περιχαράκωνει» κάτι και τι. Αντιμετωπίζεται κι αυτός με συμπάθεια αλλά και ειρωνεία. Πρέπει, λοιπόν, να θεωρήσουμε ότι ο ποιητής δημιουργεί ένα πλάσμα με τις θετικές αλλά και τις αρνητικές πλευρές του, που, όσο κι αν φαίνεται παράξενο, τον εκφράζει επίσης, εκφράζει κάτι δικό του. Μια θέληση υγείας, ανεξαρτησίας, μια αναζήτηση χοϊκής στερεότητας και ξενοιασίας, πέρα από τους τυραννισμούς του στοχασμού, είναι δυνατόν να προβάλλεται σ' αυτόν τον «ανυποψίαστο νέο». Αρκεί κανείς να διαβάσει τα πλέον εσωστρεφή ποιήματα του Ρίτσου, ποιήματα ενός καταλυτικού σκεπτικισμού, παράλληλα με τα αγωνιστικά και δοξαστικά του, για να καταλάβει αυτή την ανάγκη του. Είναι η κατάφαση στη ζωή, κάθε τόσο, μπροστά στο θάνατο –κάθε λογής θάνατο– και η αγέρωχη φωνή του «σχοινοβάτη» που μετεωρίζεται, αγέρωχη ακριβώς γιατί μετεωρίζεται. Συγχρόνως, ειρωνικός, αυτοειρωνικός και σαρκαστικός ίσως, μπορεί να βάζει στο στόμα του Νέου κάποια εύκολα κλισέ μιας παρωχημένης εποχής. Να του δανείζει την αράγιστη φωνή της αλώβητης πίστης που συχνά δικαιολογεί, χωρίς να δικαιώνει, τις απλοϊκές απαντήσεις στο δράμα, την όποια απλουστευτική αντιμετώπιση. Είναι σαφές ότι αναφέρομαι στην περιφημη φράση «η παρακμή μιας εποχής», στην οποία θα επανέλθουμε. Τα ποιήματα του Ρίτσου είναι

τόσο συχνά το χρυσοστόλιστο εικόνισμα μιας θηριοκτονίας, με τον Αι-Γιώργη ή τον Αι-Δημήτρη καβαλάρη και με το διαβρωτικό σκουλήκι προσεκτικά κρυμμένο πίσω από την απαστράπτουσα, βυζαντινίζουσα υπογραφή του καλλιτέχνη. Αυτό δεν πρέπει να το ξεχνάμε.

Χ. Προκοπάκη, *ό.π.*, σσ. 153-154

5. ...*Η Σονάτα του Σεληνόφωτος* [...] τον προφυλάσσει [τον Γ. Ρίτσο] από την τρέλα, την ευτέλεια, τη φθαρτότητα, και [...] περιέχει ένα βασικό χαρακτηριστικό της ποίησής του: την ταλάντευση. Ο ποιητής, φορώντας το προσωπίδιο της Γυναίκας με τα Μαύρα, θα ακροβατήσει στο κενό, νιώθοντας τον εξαίσιο ίλιγγο {βλ. στ. 203}...

Αγγ. Κώττη, *ό.π.*, σ. 129

3.5. Για τη Γλώσσα και τα Εκφραστικά Υλικά του Ρίτσου

Συνήθως στον Γιάννη Ρίτσο, από την συνολική ποιητική του πράξη, ιδίως στα νεότερα επιτεύγματά του, νομίζω, απουσιάζει η «λεκτική» μαγεία, η *magic verbale*, που υπάρχει στους παλαιότερους, τον Σολωμό, τον Κάλβο, κάποτε και στον Παλαμά ή στους μεσοπολεμικούς νεωτερικούς ποιητές, ιδίως στον Ελύτη, εσωτερικευμένη και υποβλητική στον Σεφέρη και στον ομόλογο του Ρίτσου και συνοδοιπόρο του εξαρχής Νικηφόρο Βρεττάκο και σε αρκετούς νεωτερικούς μετέπειτα, όπως και της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς. Λείπει στην απλωσιά της ποίησής του και στην ευρύτερη ανάσα της, το δροσερό αεράκι, που φυσάει ιδίως στη «Σονάτα του Σεληνόφωτος» και σε μερικά ποιήματά του [...].

Το ένστικτό του τον οδηγούσε προς μια λυρική ποίηση νεότερης εκφραστικής με ρεαλιστικά περιγράμματα και συνεχές καθημερινό άπλωμα που συνιστούσε μια δική του επική αντίληψη. Ήταν από εσώψυχη διάθεση ένας εκ πεποιθήσεως επικολυρικός [...].

Ήταν ο ποιητής που δεν τον ενδιέφεραν τα «κεντήματα», αλλά το συνολικό όραμα.

Γιώργης Κότσιρας, «Γιάννης Ρίτσος: Η Ποίηση που με Πλησμονή της αναζητεί το Κέντρο της»: *Νέα Εστία*, *ό.π.*, σσ. 32-39: 36-37.

ΠΡΟΣΘΕΤΗ ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Κώστας Τοπούζης, «Η Σονάτα του Σεληνόφωτος»: ΙΔ., *Γιάννης Ρίτσος: Πρώτες Σημειώσεις στο Έργο του...*, Αθ.: Κέδρος < Μελέτες για τον Γιάννη Ρίτσο, 3 >, 1979, σσ. 45-78.

Παντελής Πρεβελάκης, *Ο Ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική Θεώρηση του Έργου του*, Αθ.: εκδ. Κέδρος, 1981, σσ. 203-208.

Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, «Προτάσεις επάνω στη Σονάτα του Σεληνόφωτος [του Γιάννη Ρίτσου]»: ΑΑ.VV., *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Αθ.: Κέδρος, 1981, σσ. 582-661 ~ [διευρ.] ΙΔ., *Τα Άδεια Γήπεδα: Ποιητικές Κριτικές Δοκιμές*, Αθ.: εκδ. Σοκόλη, 1994, σσ. 39-78.

4. Προτάσεις Διδακτικής Οργάνωσης

4.1. Επισημάνσεις

● Αναφορικά με την εποχή όπου έζησε και δημιούργησε ο Ρίτσος (Μεσοπόλεμος, Μεταπόλεμος, Μεταπολίτευση), ιστορικές πληροφορίες θα έχουν οι μαθητές ήδη. Η σχέση του με τη Γενιά του '30 συνολικά (εκπρόσωπος μιας ολόκληρης τάσης που με δυσκολία έγινε αποδεκτή) θα έχει κατά το παρελθόν θιγεί.

● Από τα βιογραφικά του Ρίτσου ενδιαφέρουν όσα υπηρετούν τη μελέτη του έργου του: βιώματα της νιότης, πολιτική στράτευση (και συνέπειες).

● Καλό είναι να εντοπισθούν οι αρετές των σημαντικών του έργων: η εικονοπλασία, τα θέματα, η σχέση με τα πράγματα. Επίσης η ειδική αντίληψή του για τη στράτευση.

● Το εγχείρημα της *Τέταρτης Διάστασης* πιο προσεχτικά: αρχαιοθεμες μακρές συνθέσεις, χρήση του μύθου, στόχος της σκηνικότητας.

● Η *Σονάτα του Σεληνόφωτος* προσφέρεται για μια βαθιά πρόσληψη των κατακτήσεων αυτής της ποίησης.

● Τα μεγάλα σταθερά θέματα της ποίησης στη *Σονάτα*: μνήμη, βίωση, μοναξιά, θάνατος, έρωτας, επικοινωνία, αυτοαντίληψη, κόσμος, σιωπή. Τα σύμβολα: το σπίτι, ο καθρέφτης, το πιάνο, η αρκούδα κλπ. Οι παραστάσεις της ζωής στο βυθό, των θορύβων, των καθημερινών κινήσεων και πραγμάτων. Αισθήσεις και παραισθήσεις, ευχάριστα όνειρα και εφιάλτες, η ζωή σε καιρούς ραγδαίων μεταβολών ως ολότητα.

● Ερμηνευτικά ζητήματα που απασχολούν στην ανάγνωση της σύνθεσης αυτής είναι τα σχετιζόμενα με το πλήθος και τις λειτουργίες των εμπλεκόμενων (παρόντων) προσώπων, το ρόλο του σιωπηλού ακροατή, την ταυ-

τότητα της Γυναίκας με τα Μαύρα, την κεντρική, τέλος, τοποθέτηση του ποιητή. Ως προς τα δυο τελευταία σημαντικό είναι οι μαθητές να μπορούν να παίρνουν θέση αξιοποιώντας στοιχεία έμμεσα ή άμεσα απορρέοντα από το κείμενο και να επιχειρηματολογούν με συνέπεια. Το ιδιωτικό και το δημόσιο, πολιτεία και σπίτι, αισιοδοξία-παραίτηση.

● Κατ' οίκον εργασίες θα διευκόλυναν τις εγγύτητες που έχουν επισημανθεί ανάμεσα στη Σονάτα και τον Καβάφη ή την «Ιερά Οδό» του Α. Σικελιανού και την «Αρκούδα» του Μ. Μητσάκη (αμφότερα στα ΚΝΙ της Βα Λυκείου, σσ. 135-139 και 210-216 αντίστοιχα) κλπ.

● Αν πρέπει να μείνουν δυο λέξεις από τη διδασκαλία της Σονάτας, αυτές είναι μάλλον (όσο μπορούν να διακριθούν): *χρόνος* (βιωματικός και ιστορικός) στο επίπεδο του θέματος (νεότητα-γήρας, άγνοια-γνώση, ελπίδα-απελπισία, ακμή-παρακμή – βαίνοντας ολοένα και πιο ερωτηματικά), ευρύ πολιτισμικό *διακείμενο* στο επίπεδο της μορφής (εικαστική εικονοπλασία που καθορίζει το ύφος, δραματοποίηση που καθορίζει την ανέλιξη του μύθου και μουσική δομή που εξασφαλίζει την ιδιότυπη συνοχή επεμβαίνοντας καίρια και στο νόημα).

● Ορθό φαίνεται να καταφανεί αφενός η μέριμνα του πολιτικώς πάσχοντα ποιητή αλλά και η τόλμη της αβεβαιότητάς του: ένας άνθρωπος με τόσο θαυμασμό και για τα πιο ασήμαντα, τα καθημερινά και τετριμμένα, δε θα ήταν δυνατό να επιμένει σε άκαμπτες πεποιθήσεις για τα ανθρώπινα.

● Αντίστοιχα όμως δε θα πρέπει να μας διαφεύγει και η βούληση που προσανατόλισε το ποίημα στο θέατρο και τη μουσική: το ενδιαφέρον για τις αντιθέσεις, τις συγκρούσεις, τις δοκιμασίες, τη διαλεκτική πάλη και την υπέρβαση.

4.2. Ιδέες για την Προσέγγιση μέσα στην Τάξη

Τα προβλήματα διδασκαλίας με τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος* πρέπει να ομολογήσουμε ότι αρχίζουν νωρίς: Η απαγγελία της δεν είναι εύκολη· απαιτεί μια καλλιεργημένη υποκριτική ικανότητα. Μιλάει σ' αυτήν ένας πραγματικός «ρόλος», και είναι αλήθεια ότι οι γυναίκες τη διαβάζουν γενικά καλύτερα. Επίσης, ο χρόνος που απαιτείται για μια σωστή και ολοκληρωμένη ανάγνωση καταλαμβάνει μια από τις διαθέσιμες διδακτικές ώρες, χωρίς την προκαταρκτική έλξη που ασκεί ένα αφηγηματικό κείμενο. Η παρακολούθηση μιας παράστασης μαγνητοσκοπημένης ή η ακρόαση μιας αξιόλογης απαγγελίας του έργου (π.χ. από τον ίδιο τον ποιητή: βλ. «Απαγγελίες») θα μπορούσε να σταλεί εκτός ωρολογίου προγράμματος. Ειδικά, μένει λύση μοναδική η αποσπασματική ανάγνωση του κειμένου σε συνδυασμό με προετοιμασία των μαθητών στο σπίτι. Τα «πέρ» και τα «κατά» των δύο λύσεων μπορεί κάθε δάσκαλος των ερμηνευτικών μαθημάτων, κάθε φιλόλογος δηλαδή, να τα σταθμίσει.

Το κείμενο προσφέρεται για ποικίλες τεχνικές προσέγγισης. Ακολουθούν, εντελώς ενδεικτικά, δυο προτάσεις για προγραμματισμό διδασκαλίας του κειμένου σε έξι (6) και σε πέντε (5) ώρες, με κάποια διαφοροποίηση στη διδακτική πορεία τους. Και στις δύο προβλέπεται ανάγνωση αποσπασμάτων του κειμένου - περισσότερων στη δεύτερη.

1. Διδασκαλία σε έξι (6) διδακτικές ώρες με συγκέντρωση της προσπέλασης στο κείμενο στις τρεις πρώτες απ' αυτές:

- 1. Δ. Ώρα: Παρουσίαση της εποχής σύνθεσης (Μεταπόλεμος): το στίγμα του δημιουργού μέσα σ' αυτήν. Οι βιογραφικές και ιδεολογικές αφηγήσεις. Αναζήτηση επαληθεύσεων, μετά από σύντομη αναφορά στο περιεχόμενο και το είδος του ήδη διαβασμένου ποιήματος, σε μια ενότητα και στις επαναδιαπραγματεύσεις του θέματός της – π.χ. σπ. 37-43, 102-118 κλπ. («σπίτι»). Προεκτάσεις μέσα στη ζωή και δομική αξιοποίηση μέσα στο ποίημα.

- 2. Δ. Ώρα: Δυο άλλες ενότητες, που μπορεί και να έχουν προετοιμαστεί από τους μαθητές στο σπίτι, με αντίστοιχη προσέγγιση. Επέκταση όσον αφορά στον πολιτικό ποιητή, τις σχετικές του αντιλήψεις, τον τρόπο που επέδρασαν στο έργο του. Ασκήσεις για το σπίτι έχουν νόημα πλέον.

- 3. Δ. Ώρα: Σχολιασμός δυο-τριών ακόμη ενοτήτων, όπως πριν. Παράλληλα, ευκρινέστερος καθορισμός της ποιητικής σταδιοδρομίας του Ρίτσου (περίοδοι γενικά) και των χαρακτηριστικών γραφής του. Μπορούν και πάλι να δοθούν ασκήσεις για το σπίτι.

- 4. Δ. Ώρα: Διερεύνηση των βιοματικών στοιχείων – η ανταπόκρισή τους σε ποιητικούς τρόπους και θέματα του μεσοπολέμου. Παρακολούθηση παραδειγμάτων του συνειρμικού λόγου (κατά προτίμηση από διαφορετικούς θεματικούς πυρήνες) – αναλογία με τη μουσική επεξεργασία και αξιοποίηση της υπερρεαλιστικής εμπειρίας. Αναφορά στο επικολυρικό πνεύμα της ποιητικής του. Οι μακρές συνθέσεις, αρχαιόθεμες και μη, τα σκηνικά

του ποιήματα. (Επίδειξη δειγμάτων).

● 5. Δ. Ώρα: Η θεμελιώδης αντίθεση νέου-παλιού και το ζήτημα του χρόνου· παρακολούθησή τους συνολικά στο ποίημα. Νιότη και γηρατειά μέσα στην εποχή, μέσα στο συγκεκριμένο τοπίο, μέσα στις συγκεκριμένες συνθήκες. Συμπλήρωση κενών από γενικές θεωρήσεις των προηγούμενων ωρών. Ανάγνωση εργασιών (καλύτερα να μην αφηθεί για την τελευταία ώρα).

● 6. Δ. Ώρα: Δομή, δραματική και μορφολογική (μουσική) παράμετρος, ήθος των προσώπων, αντιστοιχίσεις με την πραγματικότητα: συνδυασμένα προς ανάδειξη της διαλεκτικής αντίθεσης και της υπέρβασής της (αντανάκλαση των ιδεών του στα ίδια τα εκφραστικά του μέσα και τις τεχντροπικές του επιλογές). Ερμηνευτικά σχόλια: απόψεις που διατυπώθηκαν, πρόσωπα που είναι παρόντα και τρόπος λειτουργίας τους.

2. Διδασκαλία σε πέντε (5) διδακτικές ώρες με την επιφύλαξη της τελευταίας απ' αυτές για γενική θεώρηση:

● 1. Δ. Ώρα: Με βάση το πρωτογενώς τουλάχιστον διαβασμένο από τους μαθητές κείμενο, προσδιορίζονται οι βασικές «δυνάμεις» που δρουν μέσα στο λόγο της ηρωίδας: χρόνος, στέρηση, μνήμη, λαχτάρα της υπέρβασης. Προσδιορίζονται επίσης, προσέχοντας ιδιαίτερα τις «σκηνικές οδηγίες» του ποιητή, ο τόπος που λαμβάνει χώρα η σκηνή (αφηγηματικά και δραματικά: ένα δωμάτιο - ενώπιόν μας), ο χρόνος (τότε-ώρα-διαρκώς), τα πρόσωπα που κατονομάζονται και εξυπακούονται.

● 2. Δ. Ώρα: Παρακολουθείται το στοιχείο της δοκιμασίας μέσα από χαρακτηριστικές επεξεργασίες θεμάτων. Συνειρμοί: η ποιητική τους παράδοση στον αιώνα μας. (Νύξεις μόνο για κάθε τέτοια προέκταση, και κατά τις επόμενες δύο διδακτικές ώρες). Δυνατότητα ανάθεσης εργασιών.

● 3. Δ. Ώρα: Μελετάται η συνάρτηση θεατρικής, μουσικής και ποιητικής φόρμας. Πώς αυτά όλα ανταποκρίνονται στο στόχο και τις ιδεολογικές πεποιθήσεις του Ρίτσου.

● 4. Δ. Ώρα: Αναζητώνται τα υλικά της εικονοποιίας του κειμένου και αιτιολογείται κατά το δυνατό η προσέλευση και η λειτουργία τους. Τα μεγάλα θέματα και τα μικρά «πράγματα» στον Ρίτσο, τα σύμβολα, οι γραμματολογικές αφητηρίες. Μέχρι και αυτή τη διδακτική ώρα ολοκληρώνεται μια γρήγορη περιδιάβαση στο κείμενο, με έκτακτες αναδρομές, κατά τις ανάγκες του σχεδιασμού και της στοχοθεσίας, αλλάζοντας όμως ανά ώρα κέντρο βάρους στην ευθεία της ανάγνωσης, ώστε μερικά κυρίαρχα θέματα να αποσπούν ειδικότερα την προσοχή μας – ώρα σε τέσσερις ενότητες, π.χ.

σττ. 1-73, 74-134, 135-181 και 182-227.

● 5. Δ. Ώρα: Ανακεφαλαίωση και γενικές θεωρήσεις που διευρύνουν τη μέχρι εδώ κειμενοκεντρική εργασία (ο ποιητής, η εποχή, οι ιδέες, τα γεγονότα και τα βιώματα). Αποτίμηση του κειμένου με βάση την αναγνωστική εμπειρία των μαθητών (διευκολύνσεις του διδάσκοντα).

ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

Ειδικοί στόχοι

Μέσα από τη θεματική αυτή ενότητα επιδιώκεται:

- Η εξοικείωση με τη **θεματική** διερεύνηση των λογοτεχνικών κειμένων.
- Η αποκάλυψη της ποικιλίας και της πολυμορφίας του ποιητικού φαινομένου με υλικό την ίδια την ποίηση.
- Η κατάδειξη πως η ποίηση είναι πράξη ευθύνης απέναντι στον κόσμο είτε ο δημιουργός της υπηρετεί την υψηλή είτε τη χαμηλόφωνη ποίηση.
- Η ανάδειξη της ποιητικής δημιουργίας ως συνεχούς διαλόγου με το έργο των άλλων ποιητών (*Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας*, Γιώργος Σεφέρης).
- Η ουσιαστικότερη γνωριμία με την «ποιητική» ως τεχνική και ως τέχνη.
- Η επισήμανση εκείνων των όρων που γεννούν το ποίημα ως καλλιτεχνική ανταπόκριση στα κελεύσματα της πραγματικότητας.

Ειδικότερα, μέσα από τα ενδεικτικώς ανθολογημένα ποιήματα μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τον πολυφωνικό διάλογο των ποιητών με την τέχνη τους:

1. «Καισαριών» (Κων/νος Καβάφης): Η ποίηση ως επανορθωτική της ιστορικής αδικίας.
2. «Ο Δαρείος» (Κων/νος Καβάφης): Το δίλημμα γύρω από την προσαρμογή του ποιητή στις επιταγές της εκάστοτε εξουσίας.
3. «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου..» (Κων/νος Καβάφης): Η ποίηση ως φάρμακο κατά της φθοράς του χρόνου.
4. «Μικρή ασυμφωνία εις α μείζον» (Κώστας Καρυωτάκης): Η αναμέτρηση ενός «μικρού» ποιητή με ένα «μεγάλο» ομότεχνό του, που έχει ως τελικό αίτημα την κατάκτηση της υστεροφημίας.
5. «Μόνο γιατί μ' αγάπησες» (Μαρία Πολυδούρη): Ένα τυπικό δείγμα ενός ακραιφνούς λυρισμού· η ποίηση υπάρχει σε αναφορά με τον άλλο.
6. «Χορός συρτός» (Γιάννης Σκαρίμπας): Ένα ποίημα που αρνείται την ποίηση του γραφείου για να επιλέξει την ποίηση της ζωής.
7. «Ο ελεγκτής» (Μίλτος Σαχτούρης): Η ευθύνη του ποιητή απέναντι στον *ουρανό*.

8. «Επίλογος» (Μανόλης Αναγνωστάκης): Η ποίηση ως πράξη πολιτικής ευθύνης.

9. «Ποίηση 1948» (Νίκος Εγγονόπουλος) και *Στον Νίκο Ε.* (Μανόλης Αναγνωστάκης): Ένας ποιητικός διάλογος γύρω από τη σχέση της ποίησης με την ιστορική πραγματικότητα.

10. «Μικρή Πράσινη Θάλασσα» (Οδυσσέας Ελύτης): Η ερωτική σχέση με την ποιητική δημιουργία.

11. «Τα αντικλείδια» (Γιώργης Παυλόπουλος): Μια απόπειρα να παραβιασθεί η ανοικτή πόρτα της ποίησης.

1. Κ.Π. Καβάφης, «Καισαρίων»

1. Σ' ένα άλλο ποίημά του, «Καισαρίων» μας δίνει αναλυτικά την τεχνική της έμπνευσής του· το όνομα του γιου της Κλεοπάτρας περνά τις σελίδες ενός βιβλίου που ξεφυλλίζει ο ποιητής, κι αυτό προκαλεί την έμπνευση.

.....

Α, να ήρθες συ με την αόριστη

[...]

εθάρρεψα που μπήκες μες στην κάμαρά μου.

Ο ποιητής, λοιπόν, οραματίζεται, και η ποίησή του πηγάζει από τους οραματισμούς του. Κατέχει την τεχνική του οραματισμού, του ερωτικού βασικά, χωρίς ωστόσο να μας είναι δύσκολο να ξεχωρίσουμε τον τελευταίο αυτόν από τον ιστορικό οραματισμό. Έτσι φθάνει στην ιδιότυπη υποβολή του, που δεν είναι καμωμένη από αφαίρεση ή ασάφεια, αλλά από ένα πλήθος πολύ συγκεκριμένες λεπτομέρειες. Ο ποιητής, δηλαδή, δεν υποβάλλει δίνοντας ευκαιρία να δουλέψει η φαντασία του αναγνώστη, αλλά καταλήγει στο αποτέλεσμα του δεσμεύοντας και υποτάζοντας, με λεπτομέρειες και με ακριβέστατες περιγραφές, την φαντασία του αναγνώστη στους δικούς του οραματισμούς.

Κ.Θ. Δημαράς, *Σύμμικτα, Γαε, Περί Καβάφη*, φιλολογική επιμέλεια, Γ.Π. Σαββίδης, Γνώση, 1992, σ. 119-120

2. ...Το «Καισαρίων» (γρ. 1914, δημ. 1918), καθώς μας έδειξε ο Κ.Θ. Δημαράς, είναι ποίημα-κλειδί για την τεχνική της έμπνευσης του Καβάφη. Φυσικά προϋποθέτει όλα τα πολεμαϊκά ποιήματα που ως τότε είχε γράψει ή σχεδιάσει ο Καβάφης –ιδίως το «Αλεξανδρινοί Βασιλείς»– και βέβαια το

«Τυανεύς Γλύπτης». Πλήθος είναι οι αναγνώστες που συγκλονίστηκαν από την ποιητική νεκρομαντεία που αναπαριστάνεται –ή μάλλον ξανασυντελείται– μπροστά στα μάτια μας. Ανάμεσα σε αυτούς τους αναγνώστες ανακαλώ τις σκιές του Γρυπάρη και του Σινόπουλου.

Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τόμ. Α, Ερμής 1996, σ. 299

3. Ο Κ.Θ. Δημαράς έχει παρατηρήσει ότι στο ποίημα αυτό ο Καβάφης «μας δίνει αναλυτικά την τεχνική της έμπνευσής του». Το όνομα του Καισαρίωνα ο ποιητής το συναντά εντελώς τυχαία σε μια συλλογή επιγραφών, και η «μικρή κι ασήμαντη μνεία» ωθεί τη μνήμη του σε μια αντίστροφη διαδρομή. Έχουμε επίσης στο «Καισαρίων» ένα δείγμα της προτίμησης που δίνει ο Καβάφης στα περιφερειακά ιστορικά πρόσωπα, για τα οποία «λίγες γραμμές μονάχα βρίσκονται» στα κείμενα. Τις μορφές τους μπορεί να τις πλάσει με μεγαλύτερη ελευθερία, να κάνει πιο ζωντανές τις επαφές της σημερινής μνήμης μαζί τους. Μετά τη μαζική σκηνή στο «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» η μορφή του Καισαρίωνα απομονώνεται, τώρα δίνεται σε μεγάλο πλάνο, και, χάρη στο ρίγος που προκαλεί η σκηνή, όλο το ιστορικό δράμα ξυπνά στον αναγνώστη μια ξεχωριστή αίσθηση ζωντανίας και αλήθειας.

Σόνια Γλίνσκαγια, *Κ.Π. Καβάφης, Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Κέδρος 1983, σ. 182-183

4.

I

Προχωρώ περιληπτικά:

Το ποίημα έχει τρία μέρη: 1) οι πρώτοι 10 στίχοι, 2) οι επόμενοι 4 και 3) οι τελευταίοι 16.

Στο πρώτο μας ανακοινώνει ο ποιητής ότι από περιέργεια ιστορικού και από διάθεση να περάσει την ώρα του πήρε «χθες τη νύχτα» μια συλλογή από επιγραφές των Πτολεμαίων να διαβάσει. Οι εντυπώσεις του είναι ότι οι «άφθονοι έπαινοι και κολακείες εις όλους μοιάζουν», είναι δηλαδή τυπικές και στερεότυπες και ίσου υπερβολικού τόνου για όλους, χωρίς διάκριση, όλοι κοσμούνται με τα ίδια υμνητικά επίθετα, άντρες και γυναίκες που είναι κι αυτές όλες σ' ένα ύψος: «θαυμαστές».

Στο δεύτερο μέρος λέει ότι θ' άφηνε πια το βιβλίο, αλλά μία λεπτομέρεια ασήμαντη, «μια μνεία μικρή κι ασήμαντη» για το βασιλέα Καισαρίωνα, του τράβηξε την προσοχή.

Στο τρίτο μέρος αλλάζει ξαφνικά ο τόνος. Ο ποιητής μιλάει με συγκίνηση, οραματίζεται τον Καισαρίωνα, αυτόν που τόσο «λίγες γραμμές» του

έχει αφιερώσει η ιστορία. Η φαντασία του, η νοσταλγική του διάθεση, τον «πλάθει ελεύθερα», τον βλέπει «ωραίο κι αισθηματικό, με μια ονειρώδη συμπαθητική ομορφιά». Το όραμα είναι τόσο «πλήρες», τόσο ζωντανό, που φτάνει σε αληθινή ψευδαισθησία: σβήνει επίτηδες τη λάμπα και θαρρεί πως ο Καισαρίων μπαίνει μέσα στην κάμαρα, στέκεται εμπρός του, όπως θα ήταν τότε μέσα «στην κατακτημένη Αλεξάνδρεια, γλωμός και κουρασμένος, ιδεώδης εν τη λύπη του», έχοντας την ελπίδα πως θα τον λυπηθούν οι φαύλοι αυλοκόλακες και θα πάνουν να ψιθυρίζουν το ομηρικό: «ουκ αγαθόν πολυκαισαρίη» (αντί «πολυκοιρανίη»).

II

Στο πρώτο μέρος, που έχει έναν άκρως πεζολογικό τόνο, ο ποιητής μέσ' απ' την δικιά του ιστορική περιέργεια και αργοσχολία, μας δίνει με σύντομους χαρακτηρισμούς την κυρίαρχη ατμόσφαιρα της εποχής. Πίσω από τα ομοιόμορφα, υπερβολικά και στερεότυπα επίθετα που αποδίδονται στους Πτολεμαίους, υποβάλλεται το νόημα μιας παρακμής όπου κυριαρχεί η ψυχρή εθιμοτυπική αυλοκολακεία που είναι αφειδής και δεν κάνει προσωπικές διακρίσεις. Όλοι, άντρες γυναίκες, εμφανίζονται να 'χουν τελειότητα εξαιρετική.

Το πρώτο τούτο μέρος είναι το άνοιγμα του χώρου και του χρόνου ως ατμόσφαιρα ηθική και πνευματική που χρωματίζει την εποχή για να 'ρθει το δεύτερο μέρος με μια έξοχη αντίθεση. Θ' άφηνε, λέει, το βιβλίο, αν δεν του «είλκυε την προσοχή» μια «μικρή κι ασήμαντη μνεία» για τον βασιλέα Καισαρίωνα. Δεν είναι μόνο τα επίθετα «μικρή κι ασήμαντη» που εξευτελίζουν τη θέση του Καισαρίωνα εν σχέσει με τη ρητορική έξαρση που έχουν πάρει όλοι οι άλλοι Πτολεμαίοι, αλλά η ευτέλεια γίνεται έντονα αισθητή, σα μια απροσδόκητη έκπληξη, από το γεγονός ότι ήταν έτοιμος ν' αφήσει το βιβλίο, οπότε πρόσεξε την «ασήμαντη μνεία». Παρά λίγο να διαφύγει την προσοχή του, τόσο «ασήμαντη», τόσο ανύπαρκτη ήταν αυτή η «μνεία» που χαρακτηρίζει τον Καισαρίωνα.

Το δεύτερο μέρος μάς δίνει την ανυπαρξία του προσώπου από άποψη αξίας ιστορικής, για να ακολουθήσει το τρίτο μέρος με μια νέα αντίθεση που εξαίρει αυτό το «ασήμαντο» και αποτυχημένο πρόσωπο, το υψώνει σε ποθητό και θαυμαστό όραμα. Η αντίθεση σημειώνεται και με την ξαφνική αλλαγή του τόνου: από το άκρως πληροφοριακό - πεζολογικό ύφος πέφτουμε σ' ένα θερμό λυρισμό γεμάτο αγάπη κι ενδόμυχη συμπάθεια. Ο σχεδόν ανώνυμος και ανύπαρκτος στην ιστορία Καισαρίων προβάλλει στα μάτια του ποιητή ωραίος και λυπημένος, «ιδεώδης εν τη λύπη» του, γλωμός και κουρασμένος από τη μοίρα του κι από την ασπλαχνία των φαύλων γύρω

του, που προσπαθούν να του εμβάλουν φιλοδοξία, και να τον κινήσουν σε μάταιη δράση [...].

IV

Ο Καβάφης πήρε κι εδώ, όπως πάντα, ένα πρόσωπο της ιστορίας από τα πιο αδικημένα, από κείνα που σημειώνουν πάντα το τέλος ενός πολιτισμού, σηκώνουν πάνω τους το δυσβάσταχτο βάρος της παρακμής και το πληρώνουν με το συντριμμό τους.

Ο Καβάφης ανασέρνει από την αφάνεια αυτού του είδους τον άνθρωπο. Όχι τον ήρωα που αγωνίζεται με τη μοίρα πιστεύοντας αισιόδοξα στη δημιουργική δύναμη της ζωής, αλλά την αντίθετη όψη, τον άνθρωπο που είναι «χλωμός και κουρασμένος», δεν πιστεύει, δεν διαπνέεται από αισιοδοξία και δεν αγωνίζεται, υπομένει τη βαρειά του μοίρα, αφήνεται να παρασυρθεί και να πέσει, τον άνθρωπο της παρακμής.

Γ. Θέμελης, *Η διδασκαλία των Νέων Ελληνικών – Το πρόβλημα της ερμηνείας*, Αε τόμ., Εκδ. Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 216-220.

5. Το δεύτερο παράδειγμα, το νομίζω οριστικά πειστικό, στην αναλυτικότητα του. Πρόκειται για ένα ζεύγος ποιημάτων των οποίων την έμπνευση καθοδηγεί ο Καισαρίων, ο πρεσβύτερος γιος της Κλεοπάτρας: *Αλεξανδρινοί βασιλείς* (1912), και *Καισαρίων* (1918). Ανάμεσα στα δύο έχουμε κάτι περισσότερο από την κοινότητα των θεμάτων: έχουμε μια εσωτερική ανταπόκριση, μια συμπλήρωση του πρώτου από το δεύτερο, κάτι σαν την «ουρά» την οποία βάζει σε μερικά του ποιήματα ο Καβάφης, ή, μάλλον, εδώ, κάτι σαν ένα ερμηνευτικό σχόλιο. Συνάμα, το πέραςμα της λυρικής πνοής, αντί με τον τυπικό τρόπο του ποιητή να γίνει μέσα στο ίδιο ποίημα, «έξι χρόνους διάβηκε· και τώρα ήλθε να μείνει μέσ' στην ποίησιν αυτή». Όμως, μόνο εκ των υστέρων, μόνο επειδή μας εδόθηκε η δεύτερη λυρική δημιουργία, μπορούμε να αποδώσουμε το ακέραιο νόημά του στο πρώτο.

Οι Αλεξανδρινοί βασιλείς είναι ποίημα που θα μπορούσαμε, έτσι μόνο του κοιταγμένο, να το νομίσουμε καθαρά περιγραφικό· της ομάδας που δένει την τέχνη του Καβάφη με μια πλευρά του παρνασισμού. Θα έπρεπε μόνο να προσέξει κανείς ότι ο Καισαρίων, το κύριο πρόσωπο του μύθου, ο Καισαρίων που, καθώς λέει ο ποιητής, στέκονταν πιο εμπροστά, περιγράφεται σε όλες τις λεπτομέρειες της ενδυμασίας του, με μιαν επιμονή και μιαν εξαντλητικότητα την οποία μόνο το ξύπνιο όνειρο μπορεί να δώσει· κάτι που αγγίζει τον φετιχισμό: χρώματα, σχήματα, όλος.

*Ντυμένος σε μετάξι τριανταφυλλί,
στο στήθος του ανθοδέσμη από νακίνθους,
η ζώνη του διπλή σειρά σαπφείρων κι αμεθύστων,
δεμένα τα ποδήματά μ' άσπρες
κορδέλλες κεντημένες με ροδόχροα μαργαριτάρια.*

Και πιο κάτω πάλι παριστάνεται ο Καισαρίων όλο χάρις κ' εμορφιά. Ένα όραμα, που περνάει και χάνεται μέσα από το ποίημα χωρίς να προκαλέσει καμμιά αισθητή συγκίνηση.

Μα το άλλο ποίημα θα μας πληροφορήσει την αιτία του οραματισμού αυτού, θα μας δείξει με τι τρόπο, και με πόσην επιμονή, ο ερωτισμός του ποιητή είχε κρυσταλλώσει επί χρόνια γύρω στην ίδια φαντασίωση. Αν το εγώ του ποιητή λείπει εντελώς από το πρώτο, αντίθετα, στο δεύτερο επιβάλλεται από την αρχή. *Καισαρίων* επιγράφεται, αλλά στα αληθινά αποτελεί μια λυρική εξομολόγηση, περιγραφή του τρόπου με τον οποίον ο ποιητής αντλεί την ηδονή μέσα από την ιστορία. Και πάλι η πεζολογία, από τον πρώτο στίχο, προσεχτικός μα αδύναμος φρουρός του συναισθηματικού κόσμου:

*Εν μέρει για να εξακριβώσω μια εποχή,
εν μέρει και την ώρα να περάσω,
την νύχτα χθες πήρα μια συλλογή
επιγραφών των Πτολεμαίων να διαβάσω.*

Τίποτε δεν μας επιτρέπει να προμαντεύσουμε την εξέλιξη του βραδιού, μετά την οποία θα εταίριαζε ίσως, αν το αφήγημα ήταν πραγματικό, να γραφεί ένα από τα παρεξηγημένα σημειώματα του ποιητή *Εις εαυτόν*:

*Όταν κατόρθωσα την εποχή να εξακριβώσω
θ' άφηνα το βιβλίο αν μια μνεία μικρή,
κι ασήμαντη, του βασιλέως Καισαρίωνος
δεν είλκυε την προσοχή μου αμέσως...*

Κι εδώ, χωρίς καμμιά προπαρασκευή, γίνεται απότομα η μετάβαση στην λυρική έκφραση. Ο Καβάφης σχολιάζει το παλιότερό του ποίημα, και συνάμα αναλύει τον τρόπο με τον οποίο επροκάλεσε τον καινούριο οραματισμό του:

[...]

Η παλιά και η καινούρια εμπειρία σμίγουν τώρα μέσα στην ίδια λυρική εξομολόγηση: η τεχνική της έμπνευσης, ο οραματισμός που προκαλείται από έναν μικρό και ασήμαντο εξωτερικό ερεθισμό, η δημιουργία των καταλλήλων όρων για την ολοκλήρωση του οραματισμού, η επεξεργασία

της λεπτομέρειας επάνω σε ένα ανάλαφρο περιστατικό: μια διασταύρωση σε ένα καζίνο, ένα συναπάντημα στον δρόμο, μια επιτύμβια πλάκα, μια επιγραφή, και ύστερα οι αναμνήσεις όλες, πραγματικών ή φανταστικών περιστατικών, από την ζωή του ποιητή ή από την ιστορία. Η τεχνική της έμπνευσης· ας μην ξαναδώσουμε για τρίτη φορά τον ορισμό της.

Κ.Θ. Δημαράς, «Η τεχνική της έμπνευσης στα ποιήματα του Καβάφη»,
Φιλολογική Πρωτοχρονιά, 1956, σ. 100-102.

6. Από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του Καβαφικού έργου που έχει παραγνωρίσει η κριτική, το σημαντικότερο παραμένει η αυτοαναφορικότητα – το γεγονός ότι σε ένα μεγάλο ποσοστό των ποιημάτων του, η ποίηση στρέφεται στον ίδιο τον εαυτό της και το κείμενο αναπαριστά τη διαδικασία της δημιουργίας του ή αναφέρεται στις συνθήκες της ύπαρξής του.

[...] Ένα κείμενο που συνιστά ενδεικτικό παράδειγμα καλλιτεχνικής αυτοαναφορικότητας είναι το ποίημα «Καισαριών».

Η πρώτη στροφή αναφέρεται στις απαρχές της έμπνευσης. Παρατηρούμε ότι στην πηγή της δε βρίσκονται το συναίσθημα, η πραγματικότητα ή η ιστορία, αλλά το βιβλίο, και συγκεκριμένα μια συλλογή επιγραφών· έτσι ένα κείμενο αναφέρεται σε ένα άλλο. Πράγματι, η Καβαφική ποίηση (όπως και ο Μοντερνισμός γενικά) μπορεί να χαρακτηριστεί ως ποίηση της βιβλιοθήκης, όπου τα κείμενα αποκαθιστούν μια συνειδητή σχέση με προηγούμενα κείμενα – σ' αυτό, όμως θα επανέλθω παρακάτω.

Στη δεύτερη στροφή δηλώνεται η πηγή αυτού του ποιήματος, η οποία βρίσκεται σε μια περιστασιακή μνεία του Καισαριώνα. Ο ποιητής αναφέρει ότι, αν η μνεία δεν ήταν ασήμαντη, δεν θα τον ενδιέφερε και έτσι θα άφηνε το βιβλίο. Η αφορμή, λοιπόν, του ποιήματος είναι μια περιθωριακή αναφορά σε ένα σχεδόν άγνωστο βασιλιά, ενώ οι άλλοι φημισμένοι βασιλείς αγνοούνται. Με αυτή την εκλογή ο ποιητής παραγνωρίζει τα γνωστά και διάσημα πρόσωπα της συλλογής και προτιμά να γράψει ένα ποίημα για το πιο ασήμαντο.

Αυτή η στρατηγική εκφράζει μια αντιθετική στάση απέναντι στην παράδοση που βασίζεται κυρίως στις θαυμαστές Βερενίκες και Κλεοπάτρες, καθώς και στους λαμπρούς, ένδοξους και κραταιούς αυτοκράτορες· ενώ δηλαδή το αντικείμενο της παράδοσης, στην οποία αντιτίθεται ο ποιητής, είναι το μεγάλο και το σημαντικό, το αντικείμενο του δικού σου ποιήματος είναι μια περιθωριακή μορφή.

Η σύνθεση αυτού του ποιήματος γίνεται το θέμα του δεύτερου μέρους της τρίτης στροφής: «Σ' έπλασα ωραίο κι αισθηματικό. / Η τέχνη μου στο

πρόσωπό σου δίνει / μιαν ονειρώδη συμπαθητική εμορφιά». Βλέπουμε εδώ καθαρά τη συνειδητή και ενεργητική στάση του ποιητή κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, καθώς διατηρεί τον απόλυτο έλεγχο χωρίς να παραδίδεται στο συναίσθημα ή στη ρομαντική έμπνευση. Όλα καθορίζονται από τη θέλησή του, εφόσον αυτός αποφασίζει να ανοίξει το βιβλίο, να διαλέξει τον Καισαρίωνα, να τον φαντασθεί και να αφήσει τη λάμπα να σβήνει. Τίποτα δεν έγινε τυχαία ή αυθόρμητα. Φυσικά ο ποιητής αποτελεί τον κύριο παράγοντα της σύνθεσης, αλλά διαφέρει από το ρομαντικό ποιητή, αφού δεν κυριαρχείται από υπερβολικό συναίσθημα ή υπερβατική έμπνευση.

[...] Εξετάζοντας το ποίημα ως σύνολο, μπορούμε τώρα να αντιληφθούμε τον ισχυρά αυτοαναφορικό του χαρακτήρα. Βλέπουμε ότι αναφέρεται στον εαυτό του, αναλύει τις συνθήκες της ανάδυσής του, της εμφάνισής του στον κόσμο, και συγχρόνως ασκεί κριτική στην παράδοσή του. Με άλλα λόγια, παρουσιάζεται πρώτα και κύρια σαν ποίημα και μας αναγκάζει να το δούμε σαν τέτοιο. Είδαμε πως στην αρχή αναφέρεται στην πηγή του, ύστερα στη στάση του ποιητή απέναντι στην παράδοση, στο ρόλο του και στη σύνθεση την ίδια. Συνεπώς το ποίημα εξιστορεί τη δημιουργία του, κάνοντας αναφορά στα στοιχεία που το συνιστούν.

Γρηγόρης Τζουσδάνης, «Η αυτοαναφορικότητα και αυτογνωσία της ποίησης του Καβάφη», *Το Δέντρο*, αρ. 1, Σεπτ.-Οκτ. 1983, σ. 49-57.

2. Κ.Π. Καβάφης, «Ο Δαρείος»

1. Ο ποιητής Φερνάζης είναι φανταστικό πρόσωπο, αλλά το ιστορικο-πολιτικό πλαίσιο είναι αυθεντικό. Κλειδί του ποιήματος είναι το γεγονός ότι ο Δαρείος είχε σφετεριστεί τον θρόνο ύστερα από αιματηρές δολοποκίες, και ότι ο Μιθριδάτης έγινε απόλυτος μονάρχης αφού σκότωσε τον συμβασιλέα αδελφό του· τόσο ο ένας όσο και ο άλλος έπεσαν θύματα της υβριστικής τους φιλοδοξίας.

Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τόμ. Αα, Ερμής 1996, σ. 293

2. Ο ποιητής Φερνάζης είναι ένα από τα πολλά φανταστικά πρόσωπα είτε και προσωπεία του Καβάφη, των οποίων το δράμα γίνεται πειστικό, όχι απλώς επειδή είναι ζυμωμένα με την κοσμική εμπειρία του δημιουργού τους, αλλά και γιατί είναι επιμελώς τοποθετημένα στα πλαίσια της «ιστορικής δυνατότητας» (η έκφραση αυτή ανήκει στον Καβάφη).

3. [Τελείως διαφορετικό ψυχολογικό πορτραίτο έχουμε ένα χρόνο αργότερα στο ποίημα που τιτλοφορείται «Ο Δαρείος» – πρόκειται για τον Πέρση βασιλιά που μας είναι κυρίως γνωστός από την ήττα του εκστρατευτικού του σώματος στον Μαραθώνα. Πρωταγωνιστής του ποιήματος είναι ένας φανταστικός ελληνόγλωσσος Καππαδόκης ποιητής, ονόματι Φερνάζης, που, όπως ο Καβάφης, γράφει ένα ιστορικό ποίημα με τίτλο «Ο Δαρείος». Αλλά με την εξής ουσιώδη διαφορά: ότι ο Φερνάζης γράφει το ποίημά του για να καλοπιιάσει τον εξελληνισμένο απόγονο του Δαρείου, Μιθριδάτη ΣΤ϶, βασιλιά του Πόντου, και συνεπώς δυσκολεύεται να πει την ιστορική αλήθεια: πως ο Δαρείος, πριν από 400 χρόνια, είχε σφετεριστεί τον θρόνο της Περσίας, πατώντας επί πτωμάτων. Ξαφνικά, όμως, η παράτολμη απόφαση του Μιθριδάτη να επιτεθεί στους Ρωμαίους, ανατρέπει μεν όλα τα αυλικά σχέδια του Φερνάζη, μα τον ελευθερώνει να γράψει την αλήθεια. Σύμφωνα με την πάγια αντίληψη του Καβάφη, η σύγχρονη ιστορική πραγματικότητα επικυρώνει, και επικυρώνεται από, την αρχαία ιστορία.

Σημειωτέον πως ο Καβάφης αποφεύγει –όπως και σε ένα άλλο του ποίημα– να πάρει θέση *εναντίον* του Μιθριδάτη. Προφανώς επειδή ο φιλέλληνας αυτός μονάρχης υπήρξε, από τα 88 ως τα 63 π.Χ., ο πιο επίφοβος αντίπαλος της Ρώμης στην καθ' ημάς Ανατολή: όσο υστερούσε σε στρατηγική, σχεδόν άλλο τόσο υπερείχε σε τακτική.

4. ... Όταν αρχίζει το ποίημα, ο Φερνάζης βρίσκεται σκυμμένος πάνω στο επικό του έργο· γράφει για τον Δαρείο, θέλοντας έτσι, έμμεσα, να λαμπρύνει τον βασιλιά της χώρας, τον Μιθριδάτη, φορτωμένο κιόλας με πολλές δόξες· μια δόξα παραπάνω τώρα, να τονιστεί η καταγωγή του από τον μεγάλο Δαρείο. Είναι λοιπόν ο Φερνάζης ένας απλός κόλακας της εξουσίας; Ας μη σπεύσουμε να βγάλουμε ένα τόσο εύκολο συμπέρασμα, γιατί τότε η κρίση μας θα έπρεπε να πέσει και στον Πίνδαρο πάνω, όπως επίσης και σε πολλούς άλλους σπουδαίους και φημισμένους ποιητές της αρχαιότητας ή και των νεωτέρων χρόνων. Ας πούμε καλύτερα πως ο Φερνάζης είναι ένας επαγγελματίας ποιητής, κι όχι ένας «ανιδιοτελής» τεχνίτης, παραδομένος μόνο στις επιταγές της Μούσας του. Επιτέλους έπος γράφει ο άνθρωπος· και είναι γνωστό ότι τα έπη, από τα ομηρικά ακόμη χρόνια, ακούγονται σε βασιλικές αυλές.

Ότι ο Φερνάζης δεν είναι ένας φτηνός κόλακας, το δείχνει και η δυσκο-

λία που τον σταματά: αναρωτιέται για τα αισθήματα του Δαρείου, την ώρα που ο Πέρσης μονάρχης παίρνει την εξουσία στα χέρια του· για να ορίσει λοιπόν ο Φερνάξης τα ακραία όρια της ψυχολογίας του Δαρείου, ταλαντεύει τον ήρωά του ανάμεσα στην υπεροψία (και τη μέθη) και στην κατανόηση της ματαιότητας των μεγαλείων· αν πούμε πως το δεύτερο όριο είναι ένας έπαινος για τον Μιθριδάτη, το πρώτο όμως (η υπεροψία και η μέθη – μια μορφή αρχαιοελληνικής ύβρεως) θα κολάκευε τον βασιλιά του Πόντου; Ο Φερνάξης φιλοσοφεί, δεν ρητορεύει.

Ξαφνικά όμως πέφτει στη μέση μια είδηση βαρυσήμαντη: ο πόλεμος. Η προσεκτική διατύπωση του Καβάφη στο σημείο αυτό (άρχισε ο πόλεμος με τους Ρωμαίους) δείχνει πως η καταγίδα δεν ξεσπά τόσο απροσδόκητα· υπήρχαν κιόλας σύννεφα στον ουρανό που την προμηνούσαν. Ο Φερνάξης όμως μένει εβρόντητος, δεν το περίμενε τώρα το κακό· πίστευε πως είχε τον καιρό μαζί του. Έτσι η συμφορά προκαλεί στην αρχή αποκλειστικά και μόνο τα αντανakλαστικά του ως ποιητή: πού τώρα να βρει την όρεξη ο Μιθριδάτης, για να προσέξει το έπος του Φερνάξη, και μάλιστα ελληνικά γραμμένο – «μέσα σε πόλεμο – φαντάσου, ελληνικά ποιήματα». Ο ειρωνικός τόνος, που δεν έλειπε ολότελα και στην αρχή του ποιήματος (η φιλοσοφική εμβριθεία του Φερνάξη και η βαθιά του περίσκεψη ηχούσαν και εκεί κάπως διφορούμενα), τώρα ακούγεται καθαρότερα. Ωστόσο η ειρωνεία δεν βγαίνει τόσο από τις χειρονομίες του Φερνάξη, όσο από την ίδια την κατάσταση· το πλαίσιο του πολέμου είναι που κάνει τις κινήσεις του Φερνάξη ιλαρές. Το πρόβλημα είναι σε τελευταία ανάλυση θέμα προσαρμογής σε μια αδόκητη και δυσάρεστη πραγματικότητα. Ποιος την πετυχαίνει εύκολα και αμέσως; Τα αντανakλαστικά λοιπόν του Φερνάξη λειτουργούν φυσικά και αυτόματα: η ατομική έγνοια σκεπάζει στην αρχή την ομαδική συμφορά. Ένα τέτοιο θέαμα είναι παράξενο, ενοχλητικό ή ακόμη και κωμικό, όταν έχουμε την ευχέρεια να το παρακολουθήσουμε στους άλλους· ο τόνος όμως και η διάθεσή μας αλλάζουν αυτόματα, μόλις πλησιάσουμε το προσώπιο του Φερνάξη στο δικό μας πρόσωπο· με έκπληξή μας διαπιστώνουμε πόσο μας ταιριάζει.

Δεν ξεπερνά εύκολα τον ατομικό του κλοιό ο ποιητής Φερνάξης. Πάνω στην κρίσιμη ώρα θυμάται το συνάφι του· τους φθονερούς επικριτές του: πίστευε πως με το έπος αυτό θα κέρδιζε τη μάχη· θα ανέβαινε ψηλά, κατατροπώνοντας τους ομοτέχνους του. Ο πόλεμος ματαιώνει, ή μάλλον αναβάλλει (άλλη μια λεπτομέρεια εκπληκτική, που δείχνει την ψυχολογική διείσδυση του Καβάφη μέσα στα ποιητικά του πρόσωπα) αυτό το τόσο καλά προγραμματισμένο σχέδιο.

Η φιλοδοξία του Φερνάζη εδώ κινδυνεύει να φανεί επαγγελματική μωροφιλοδοξία. Προτού όμως καταδικάσουμε τον Φερνάζη, χρειάζεται να ψάξουμε μέσα στην καβαφική ποίηση, για να δούμε πώς συμπεριφέρονται οι ομότεχοί του σε λιγότερο κρίσιμες στιγμές: λ.χ. ο Δάμων στη «Συνοδεία του Διονύσου», ο Τυανεύς Γλύπτης, ή ο χαράκτης στο «Φιλέλλην», ή ο άγνωστος Εδεσσηνός στο «Ούτος Εκείνος». Εκείνο που μας χρειάζεται στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι ένα ιδεατό μέτρο – και ποιός ποιητής, νεκρός ή ζωντανός, θα το αντιπροσώπευε απόλυτα; – αλλά ένα μέτρο ρεαλισμού. Μετρημένος έτσι ο Φερνάζης, δεν είναι τόσο μωροφιλόδοξος ή αφελής. Εξάλλου ας μη ξεχνάμε ότι μέσα στους στίχους αυτούς, όπως και παρακάτω, δεν μιλά απευθείας ο Φερνάζης – αλλιώς, θα ήξερε να εκφραστεί κομψότερα· τις σκέψεις και τα λόγια του τα αρπάζει ένας υποβολέας και μας τα μεταδίνει, δίχως κανένα πρόσχημα. Με αυτή όμως την απροσημάτιστη χειρονομία του υποβολέα, ο Φερνάζης απογυμνώνεται, και μορφάζει αμήχανα ή διασκεδαστικά – για μας φυσικά, τους ανίδεους θα έλεγε ο Καβάφης.

Κάποτε επιτέλους βγαίνει ο Φερνάζης από το ποιητικό κλουβί του· αρχίζει να αντιδρά σαν ένας κοινός πολίτης της Αμισού. Τώρα μπαίνει σε λειτουργία το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, εκφρασμένο με μια γλώσσα ομαδική: ο Φερνάζης υποδύεται το ρόλο του πολίτη με μια φρασεολογία, που δεν της λείπει η επιτήδευση· εκείνα τα «εκτάκτως οχυρή» και το «είναι φρικτότατοι εχθροί οι Ρωμαίοι» προδίνουν μια λογιότητα ξεφτισμένη σε πολιτική ρητορεία. Δεν φταίει ο Φερνάζης· ως ποιητής ήξερε να μιλήσει καλύτερα. Ας όψεται ο καταραμένος πόλεμος και οι Ρωμαίοι λεγεωνάριοι.

Αλλά ο Φερνάζης δεν χάνει ολότελα τον οίστρο του τον ποιητικό μέσα στην πολεμική παραζάλη. Το μυαλό του δουλεύει διπλά· μια με τα αντανάκλαστικά του κοινού ανθρώπου, μια με τα αντανάκλαστικά του ποιητή. Το περίεργο είναι πως τα πρώτα βοηθούν τώρα τα δεύτερα, και η δυστοκία της αρχής καταλήγει σε τοκετό: «υπεροψίαν και μέθην θα είχαν ο Δαρείος». Ο Δαρείος; Ή μήπως ο Φερνάζης, οι όμοιοί του και οι όμοιοί μας;

Το ποίημα, πριν ακόμη αρχίσει, προϋποθέτει ήσυχια νερά. Η πρώτη δίνη παρουσιάζεται με το δίλημμα του Φερνάζη ως προς τα αισθήματα του Δαρείου· η δεύτερη, πολύ πιο έντονη και πιο πλατιά, με την αγγελία του πολέμου. Κι όμως ο δεύτερος αυτός κύκλος πολιορκεί, αλλά δεν καταργεί αμέσως τον πρώτο κύκλο· τον περισφίγγει, ωστόσο από το κέντρο του ξεπηδά η υπεροψία και η μέθη, για να καταβρέξει όχι μόνο τον Δαρείο, αλλά και τον Φερνάζη, και εμάς.

Γιατί ποια άλλη αιτία λύνει το δίλημμα του Φερνάζη προς τη μεριά της

υπεροψίας και της μέθης, αν όχι η πολεμική ατμόσφαιρα που μεσολάβησε; Έτσι η υπεροψία περνά από τον Δαρείο στον Μιθριδάτη, ρίχνει τη σκιά της στους Ρωμαίους λεγεωνάριους, και στο τέλος σκεπάζει και τον ίδιο τον Φερνάξη. Η ανικανότητα του Φερνάξη για μια πιο ενεργητική συμμετοχή στο ιστορικό γεγονός, αιτιολογημένη από την εγωκεντρική ψυχολογία του ανθρώπου γενικότερα και του ποιητή ειδικότερα, βρίσκει το ποιητικό της όνομα στην έξοδο του ποιήματος με τις λέξεις «υπεροψία και μέθη». Τώρα μάλιστα η λέξη «μέθη» αποκτά ένα πιο συγκεκριμένο νόημα εφαρμοσμένη πάνω στον ποιητή Φερνάξη, νόημα που δεν το είχε, όταν στην αρχή του ποιήματος ψυχογραφούσε τον Δαρείο.

Ο Φερνάξης δεν τελειώνει το ποίημά του για τον Δαρείο, καταθέτοντας όμως την ιλαροτραγωδία της περιπτώσεώς του, βοηθεί τον Καβάφη να τελειώσει το δικό του ποίημα. Οι ποιητές το ξέρουν: οι άνθρωποι εξαπατώνται, όχι όμως τα ποιήματα. Για να τελειώσει ένα ποίημα απαιτεί από τον ποιητή του απόλυτη ειλικρίνεια· αλλιώς δεν βγαίνει σωστό, ή αν βγει, μορφάζει και διαμαρτύρεται για τις ατέλειές του. Για να πει την αλήθεια του ο Καβάφης – μια αλήθεια φυσικά περιστατική και όχι απόλυτη – χρειάστηκε το προσωπείο του Φερνάξη. Ο ίδιος ο Καβάφης μπορεί να κρύβεται πίσω από το προσωπείο αυτό, όπως και εμείς που διαβάζουμε το ποίημα· ο Φερνάξης όμως είναι απόλυτα ειλικρινής και ρεαλιστικός. Ή μήπως σε τελευταία ανάλυση πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, αφού ο Φερνάξης είναι μορφή φανταστική; Δεν θέλω φυσικά να πω ότι ο Καβάφης ταυτίζεται με τον Φερνάξη· είναι όμως κι οι δυο τους ποιητές, κι έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ τους: δεν μπορούν να κάνουν ποίηση δίχως να πουν την αλήθεια, όσο πικρή κι αν είναι· αυτή είναι η υπεροψία τους, η πιο αβλαβής μορφή υπεροψίας που ξέρω.

Δημ. Μαρωνίτης, «Υπεροψία και μέθη», (Ο ποιητής και η ιστορία),
Δεκαοχτώ Κείμενα, Κέδρος 1971, σ. 135-154.

5. ... Είναι φανερό ότι η στάση του Καβάφη απέναντι στο ποιητικό του είδωλο είναι ειρωνική: Ο – οππορτουμιστής – ποιητής Φερνάξης αποφασίζει να δώσει στο έργο του «γραμμή» ευδιάκριτα αντιμιθριδατική (η «υπεροψία» και η «μέθη» του προγόνου του Μιθριδάτη Δαρείου αποτελούσαν βέβαια κάθε άλλο παρά εγκώμιο για τον απόγονό του), απ' τη στιγμή που διαβλέπει ότι η είσοδος των ρωμαίων, των μελλοντικών αφεντικών του, στην Αμισό είναι αναπόφευκτη – ο Φερνάξης έχει ήδη περάσει, ψυχολογικά και διανοητικά, στο στρατόπεδό τους.

Ωστόσο, μια μερική αλλά βασική όψη του προβλήματος (που ο Καβάφης

το αποδίδει σ' όλη του την πρισματικότητα) κρύβεται στο στίχο που αποτελεί και τον τίτλο αυτού του σημειώματος: «Μέσα σε πόλεμο – φαντάσου, ελληνικά ποιήματα». Είναι ένας ενδοιασμός που βασανίζει προσωρινά τη σκέψη του Φερνάζη (για να τον υπερνικήσει, όπως δείξαμε, με τρόπο οππορτουνιστικό) και που εκφράζει ταυτόχρονα ένα θεμελιακό προβληματισμό του ίδιου του Καβάφη: τη σχέση της τέχνης με τις επιταγές της ιστορικής πραγματικότητας, συμπυκνωμένης στην πιο κρίσιμη στιγμή της: τη «στιγμή» του πολέμου.

Θα μπορούσαμε να τεκμηριώσουμε τον προβληματισμό αυτό του Καβάφη υποδεικνύοντας τις πιο διαφορετικές του εκφράσεις σ' ένα μεγάλο μέρος του έργου του, θα περιοριστούμε εντούτοις εδώ στην τεκμηρίωση της ψυχολογικής ταύτισης του ποιητή Καβάφη με το ποιητικό του είδωλο, τον ποιητή Φερνάζη – ταύτιση που υποστηρίζει την κοινότητα του προβληματισμού τους: Η φωνητική ομοιότητα του ονόματος του – φανταστικού – ποιητή Φερνάζη με τ' όνομα του – πραγματικού – γιου του Μιθριδάτη Φαρνάκη έχει ήδη επισημανθεί· στην πραγματικότητα πρόκειται για δυο φωνητικές παραλλαγές του ίδιου ονόματος. Επιπλέον, η προδοσία του ποιητή Φερνάζη απέναντι στον κύριό του αντιστοιχεί στην προδοσία του γιου Φαρνάκη απέναντι στον πατέρα του.

Πρόθεσή μου τώρα είναι να δείξω ότι πίσω απ' αυτό το όνομα κρύβεται ο ίδιος ο Καβάφης, και για το σκοπό αυτό είμαι αναγκασμένος να προσφύγω σε μια τυπογραφική απόδοση της τεχνικής αυτής της απόκρυψης:

φΑρνΑκΗς
κΑβΑφΗς

Και για να μη νομίσει ο καχύποπτος αναγνώστης μου ότι η απόκρυψη αυτή δεν αποτελεί τεχνική του Καβάφη αλλά τέχνασμα του Βελουδή, υποδεικνύω μια παρόμοια απόκρυψη/ταύτιση του Καβάφη μ' ένα άλλο ποιητικό του είδωλο («Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», 1915/17).

ρΑφΑΗλ
κΑβΑφΗς

Η ψυχολογική ταύτιση του Καβάφη με το Φερνάζη/Φαρνάκη υποδηλώνεται εξωτερικά απ' τη σύμπτωση στα φωνήεντα του ονόματός τους, υποστηρίζεται όμως κι εσωτερικά απ' τη σύμπτωση στην καταγωγή τους: Η – υποτιθέμενη – περσική καταγωγή του Φερνάζη υπενθυμίζει τη – φημολογούμενη – περσική καταγωγή του Καβάφη, που τη σχολιάζει κι ο ίδιος στην αυτόγραφη «Γενεαλογία» του, αλλά και την περσική προέλευση του ονόματός του (Καβάφης = τσαγκάρης· ένα «σκυτέα», δηλ. τσαγκάρι, εισάγει ο

Καβάφης σ' ένα απ' τα πρώιμα ποιήματά του). Αλλά κι ο τίτλος του ποιήματος υποδεικνύει αυτή την ταύτιση του Καβάφη με το Φερνάξη: Ο τίτλος αυτός («Ο Δαρείος») είναι ταυτόχρονα ο τίτλος του ποιήματος του Καβάφη (που τον αφήνει χωρίς εισαγωγικά) και του ποιήματος που σχεδιάζει ο Φερνάξης (που μέσα στο κείμενό του ο Καβάφης τον κλείνει σε εισαγωγικά).

Το αποφασιστικότερο όμως σημείο επαφής ανάμεσα στον πραγματικό ποιητή Καβάφη και τον πλασματικό ποιητή Φερνάξη μας οδηγεί κατευθείαν στον πυρήνα του κοινού τους προβληματισμού: Όπως κι εκείνος, ο Φερνάξης, έτσι κι αυτός, ο Καβάφης, γράφει το ποίημά του «μέσα σε πόλεμο» το Μάιο του 1917. Για να φανεί το ιστορικό και βιογραφικό κλίμα (στο αποκορύφωμα του αε παγκοσμίου πολέμου), μέσα στο οποίο ο Καβάφης γράφει το ποίημά του, παραθέτω εδώ το σχετικό τμήμα απ' το «Σχεδιάσμα χρονολογίας» του Καβάφη, που μας κληροδότησε η αγαθή φιλοπονία του αξέχαστου Στρ. Τσίρκα: «1917. Μάρτιος, 1922: Ανακοινώνεται τελεσίγραφο του «Αγγλου Αρχηγού» ζητώντας εμπρόθεσμες δηλώσεις προσχώρησης στο Κίνημα της Θεσσαλονίκης. Μάρτιος, 14/17 (;): Ο Κ(αβάφης) υπογράφει δήλωση. Απρίλιος, 1: Υποτιμηματάρχης. Αύξηση. Λίρες αιγ. 26». Όστε κι ο Καβάφης, αυτός ο τέως βασιλικός, περνάει, «μέσα σε πόλεμο», στο αντίπαλο στρατόπεδο, στους βενιζελικούς, και παίρνει μάλιστα προβίβασμό κι αύξηση μισθού απ' τους άγγλους συμμάχους τους;

Κι όμως δεν έχω την παραμικρή πρόθεση να κατηγορήσω τον Καβάφη για οππορτουνισμό. Γιατί εκείνο που τον διαφοροποιεί ουσιαστικά απ' τον πλασματικό του ομότεχνο, είναι ακριβώς ο αντικατοπτρισμός του σ' αυτόν και η μέσω του αντικατοπτρισμού αυτού συνειδητοποίηση και διατύπωση ενός θεμελιακού καλλιτεχνικού διλήμματος («Μέσα σε πόλεμο – φαντάσου, ελληνικά ποιήματα») – αυτού που υποδήλωσα με τον υπότιτλο του σημειώματος αυτού: της κρίσης της καλλιτεχνικής συνείδησης.

Η κρίση αυτή της καλλιτεχνικής συνείδησης είναι ένα φαινόμενο που πάει πολύ πέρα απ' την προσωπική περίπτωση του Καβάφη. Για να την εικονογραφήσω, θα περιοριστώ εδώ σε μερικά σκόρπια δείγματα, που, ακριβώς επειδή προέρχονται από τρεις απαραγνώριστα διαφορετικούς μεταξύ τους μάρτυρες, σηματοδοτούν με αρκετή πειστικότητα την κοινότητα του προβληματισμού τους:

Το πρώτο, μια έμμεση μαρτυρία για το Σολωμό, τεκμηριώνει την κρίση της καλλιτεχνικής συνείδησης, που του προξένησε ο «πόλεμος» – ο απελευθερωτικός αγώνας του 1821: «Δε θέλω να δημοσιευτούν ποιήματα όπως «Ο θάνατος του βοσκού», για να μη νομίζει ο κόσμος ότι, την ώρα που νικούν οι

δικοί μας στο Μαραθώνα, εγώ κάθομαι και τραγουδώ για ένα βοσκόπουλο
ξαπλωμένο απάνω στο νεκροκρέβατο».

Το δεύτερο μας το προσφέρει ο Εγγονόπουλος, όταν βρίσκεται κι αυτός
«μέσα σε πόλεμο», τον «εμφύλιο πόλεμο» (1946-1949):

*Ποίηση 1948
Τούτη η εποχή
του εμφυλίου σπαραγμού
δεν είναι εποχή
για ποίηση:
σαν πάει κάτι
να
γραφεί
είναι
ως αν
να γράφονταν
από την άλλη μεριά
αγγελτηρίων
θανάτου.*

.....

Το τρίτο προέρχεται από έναν ποιητή με πολύ πιο προωθημένη ιστορική
συνείδηση, τον Μπρεχτ, που θέτει και ταυτόχρονα αίρει την κρίση αυτή της
καλλιτεχνικής συνείδησης (Μόνο σ' ένα απ' τα «Σβεντμποργκιανά ποιήμα-
τα», 1935/36):

*Και στα μαύρα τα χρόνια
και τότε θα τραγουδάμε;
Και τότε θα τραγουδάμε.
Για τα μαύρα τα χρόνια.*

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι ποιητές που αναφέραμε, παρ' όλη τη διαφορε-
τική τους προέλευση, αντιμετωπίζουν το κοινό τους δίλημμα, την κρίση της
καλλιτεχνικής τους συνείδησης, μ' ένα κοινό τρόπο: Όταν βρεθούν «μέσα σε
πόλεμο», δε σωπαίνουν· εξακολουθούν να γράφουν — όχι όμως «ελληνικά
ποιήματα» ή «για ένα βοσκόπουλο ξαπλωμένο απάνω στο νεκροκρέβατο»,
αλλά «για τα μαύρα τα χρόνια». Μ' άλλα λόγια, συνειδητοποιούν το πρόβλη-
μά τους και το «αντανακλούν» στο έργο τους.

Γιώργος Βελουδής, «Μέσα σε πόλεμο – φαντάσου ελληνικά ποιήματα»
(Η κρίση της καλλιτεχνικής συνείδησης), *Προτάσεις (δεκαπέντε
γραμματολογικές δοκιμές)*, Κέδρος, 1981, σ. 155-161.

6. ... Ο Καβάφης δεν πλάθει τον Φερνάζη κατ' εικόνα του. Μπορεί στην πορεία του ποιήματος ο ένας ποιητής να παραπέμπει στον άλλον. Όχι όμως στην αρχή: Ένας επικός ποιητής (όπως δεν είναι επικός ο Καβάφης) καταπιάνεται να γράψει για τον ένδοξο πρόγονο του βασιλέα του. Σύμφωνα με τη λογική του Νικόλα Κάλας, που θεωρεί τον Καβάφη «ποιητή του ελληνισμού» αλλά όχι καθόλου «πατριωτικό ποιητή», ο Φερνάζης θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «πατριωτικός». Ας προστεθεί ότι στα 154 ποιήματα ο Δαρείος είναι ο μοναδικός επώνυμος «ένδοξος πρόγονος» – κι αυτός Πέρσης.

Άλλωστε και αν ακόμα ο Καβάφης βρίσκονταν στη θέση του Φερνάζη, δεν είναι βέβαιο ότι θα επέλεγε τον Δαρείο για να μεγαλύνει τον οίκο του Μιθριδάτη –αυτός που και στο «βαρβαρότερο» του Μιθριδάτη Οροφέρνη επεσήμανε και επέμεινε στην ελληνική σύνδεση. Την ελληνική σύνδεση του Μιθριδάτη ο Φερνάζης την επικαλείται μόνο μια φορά (τα *ελληνικά ποιήματα*), εμμέσως, ακριβώς για να την θάψει. Ο προσανατολισμός του στις ασιατικές ρίζες του Μιθριδάτη και όχι στο αίμα Σελευκιδών που επίσης κουβαλάει μέσα του (χώρια οι φήμες για την γραμμή Μ. Αλεξάνδρου), είναι το σημείο εκείνο στο οποίο –σε σχέση με τον Καβάφη– ο Φερνάζης πρωτοτυπεί. Και αν είχε επιλέξει να υποδυθεί στα σοβαρά και με συνέπεια τον ρόλο αυλοκόλακα, θα δίσταζε να αντιπαρέλθει έτσι εύκολα –αυτός ο ελληνίζων– ό,τι ενισχυτικό της *τιμιωτέρας* ιδιότητας της ανθρωπότητας (κατά τον περίπου σύγχρονό του συντάκτη του επιτυμβίου για τον Αντίοχο Κομμαγηγής). Όλα αυτά υποδηλούν μια στάση απέναντι στο ιστορικό παρόν (όσο και απέναντι στο ιστορικό παρελθόν) που διαφοροποιείται αισθητά από εκείνην του Καβάφη.

Βέβαια, παρελθόν και παρόν του Φερνάζη, για τον Καβάφη είναι απλώς παρελθόν –και μια σύγκριση των δύο σ' αυτήν την βάση είναι εκ των προτέρων άνιση. Ωστόσο η κατά Φερνάζη ακύμαντη ιστορική ροή είναι πολύ δύσκολο να μπορέσει να τον ξεβγάλει ως τους καβαφικούς λιμένας. Ένα βαθύ χάσμα ανοίγεται ανάμεσα στους *Καππαδόκες* του Φερνάζη και τους *εν Μηδία και εν Περσίδι* του «200 π.Χ.». Η Αμισός του Φερνάζη, αντίστοιχα, δεν έχει τίποτα το ελληνιστικό, τίποτα απ' τη βασιλική της αίγλη, είναι απλώς ένα ανοχύρωτο σημείο – επικράτειας που δεν κατονομάζεται. Η αντιπαράθεση ποίησης και ιστορίας πραγματοποιείται, αλλά πάνω από το κεφάλι του. Ο απευθείας διάλογος ποιητικής ιδέας και Δαρείου βρίσκεται σε εντυπωσιακή αντίθεση με τις κατολισθήσεις όγκων ιστορίας που φράζουν τον δρόμο του Φερνάζη. Αλλιώς στον Καβάφη, ο οποίος διαλέγεται και διεκδικεί.

Έλλη Σκοπετέα, «Νεότερα περί του Φερνάζη», *Χάρτης*, 5/6, αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη, Απρίλιος 1983, σ. 669-676.

3. Κ.Π. Καβάφης, «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.»

1. Από μόνη της η πράξη της δημιουργίας είναι μέγιστη απόλαυση κι ευτυχία. Η Τέχνη της Ποιήσεως είναι πολύτιμο βάλσαμο που κάνει «να μη νιώθεται η πληγή» («Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.», 1918, 1921). Ακόμη πιο ευτυχής είναι ο καλλιτέχνης που η τέχνη του βρίσκει δρόμο στην καρδιά του αναγνώστη κι οι μορφές που έπλασε εμφυλώνουν τη νέα γενιά – «με την δική του έκφραση του ωραίου συγκινούνται». («Πολύ σπανίως», 1911, 1913).

Σόνια Ιλίνσκαγια, Κ.Π. Καβάφης, *Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Κέδρος, 1983, σ. 215.

2. Αρκεί να θυμηθούμε το «Πολύ Σπανίως» (γρ. 1911, δημ. 1913), το «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου» (γρ. 1918; δημ. 1921) και το «Κατά τες συνταγές αρχαίων ελληνοσύρων μάγων» (δημ. 1931), για να νιώσουμε την πρόοδο του βιώματος του γήρατος στον Καβάφη.

Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τόμ. Β, Ίκαρος, σ. 152.

3. Αρχίζω από τον τίτλο. Το ποίημα κάλλιστα θα μπορούσε να επιγραφεί: «Μελαγχολία του Κωνσταντίνου Καβάφη/ποιητού εν Αλεξανδρεία· 1921 μ.Χ.». Χρήση λοιπόν, του ποιητικού προσωπείου, ταύτιση του Καβάφη με τον φανταστικό ποιητή του. Στον πρώτο στίχο έχουμε το μοτίβο των γηρατειών που τοποθετούνται στο σώμα και στη μορφή του ποιητή. Η ύπαρξη δύο λέξεων αρκετά συναφών (σώμα/μορφή) και η γνωστή αντιπάθεια του Καβάφη για την περιπτολογία, με οδηγεί στο συμπέρασμα πως η λέξη μορφή είναι πιο πολυεδρική απ' όσο φαίνεται με την πρώτη ματιά. Πιστεύω πως αντιδιαστέλλεται με τη λέξη σώμα, υπονοώντας την ψυχική μορφολογία του ποιητή. Στο δεύτερο στίχο υπάρχει η λέξη πληγή, που επαναλαμβάνεται άλλες δύο φορές σε καίρια σημεία του ποιήματος, ίσως γιατί είναι η χαρακτηριστικότερη μορφή φθοράς στο ανθρώπινο σώμα. Το φριχτό μαχαίρι είναι βέβαια ο χρόνος. Δεν έχω εγκατέρευση καμιά. Αδυναμία του ποιητή να παρηγορηθεί ή να υπομείνει. Στον επόμενο στίχο υπάρχει η λύση: η προσφυγή στην Τέχνη της Ποιήσεως που κάπως ξέρει από φάρμα-

κα. Σημειώνω τη λέξη κάπως και το εμφαντικό – για λίγο – που βρίσκεται στον τελευταίο στίχο. Αυτόματα αναιρούν τη λύση παρουσιάζοντάς την πρόσκαιρη και περιστασιακή. Άλλωστε, οι προσδιοριστικές λέξεις φάρμακα και νάρκης υποβάλλουν άμεσα στον αναγνώστη την εντύπωση της πρόσκαιρης, της μη οριστικής θεραπείας. Η ποιητική πράξη λειτουργεί σαν ναρκωτικό. Η διαδικασία της φθοράς παρουσιάζεται αναπόφευκτη και παραβάλλεται με αγιάτρευτη αρρώστια της θνητής ανθρώπινης φύσης. Απόπειρες, λοιπόν νάρκωσης του πόνου με τη Φαντασία και το Λόγο.

Ας σταθούμε λίγο σ' αυτές τις δύο έννοιες. Σίγουρα η Φαντασία (με κεφαλαίο) δεν υπαινίσσεται πλαστική ή δημιουργική φαντασία. Μάλλον πρόκειται για αναπαραστική φαντασία, μ' άλλα λόγια για ένα είδος παραμορφωμένης μνήμης. Όλη η ποίηση του Καβάφη χαρακτηρίζεται από την έντονη τάση για επιστροφή στο παρελθόν, από την έντονη αναζήτηση ήχων από την πρώτη ποίηση της ζωής μας, από την αγωνία να βρεθεί το απόσταγμα το καμωμένο κατά τις συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων που θα επαναφέρει κάτι αβέβαιες μνήμες ικανές να ναρκώσουν το σύγχρονο πόνο.

Με τον Λόγο έχουμε μια αναγωγή του προβλήματος στο χώρο της μεταφυσικής. Ο Λόγος, ως γνωστικό μέσο του απόλυτου, υπήρξε η βάση πολλών φιλοσοφικών θεωριών και μάλιστα των Επικούριων, που τ' όνομά τους συνδέθηκε αρκετές φορές με την καβαφική ποίηση. Αν ο Καβάφης απέδιδε στον όρο την έννοια της λογοτεχνίας, δεν μπορούμε να το ξέρουμε με σιγουριά. Βέβαιο είναι ότι μέσα στα (διόλου στενά) καλούπια της λέξης μπορούν να χωρέσουν αρκετές ερμηνείες.

Αν χρειαστεί να εντάξουμε το συγκεκριμένο ποίημα σε μία από τις καβαφικές ομάδες θα πρέπει να το τοποθετήσουμε στα φιλοσοφικά ποιήματα ή «της σκέψεως». Ωστόσο, το ποίημα είναι κάτι περισσότερο από φιλοσοφικό είναι τραγικό. Κάθαρση αριστοτελική του ποιητή με τη βοήθεια της τέχνης του. Μοτίβο που χρησιμοποίησε σε μεγάλη κλίμακα και ο Γκαίτε και που οι ρίζες του φτάνουν ως τον «Κύκλωπα» του Θεόκριτου:

*Γινώσκειν δ' οίμαι τυ καλώς, ιατρόν εόντα
και ταις εννέα δη πεφιλαμένον έξοχα Μοίσαις.*

Αγωνία, λοιπόν, για τη φθορά, όχι για το θάνατο ή για τον έρωτα. «Ο θάνατος αντικρύζεται σαν φυσικό φαινόμενο, κι αυτό εξ άλλου είναι ένα από τα φωτεινά σημεία της καβαφικής ποίησης». Όσον αφορά τα «ηδονικά» ή «αισθησιακά» ποιήματα του Καβάφη ελάχιστες φορές δονούνται από ένα τραγικό πάθος. Ο ερωτισμός του Καβάφη δεν είναι παρά ένας ερωτισμός οραμάτων. Απέναντι στη φθορά ο ποιητής θα αντιπαρατάξει την Τέχνη της

Ποιήσεως. «Η ποίηση είναι γι' αυτόν μια υψηλή παρηγοριά, που κατευνάζει το άλγος της φθοράς με την μνημονική αναδρομή». Και η φθορά αυτή, άλλοτε εφαρμοσμένη στα έμψυχα, άλλοτε στα άψυχα και άλλοτε στα ίδια τα συναισθήματα, στις ψυχικές καταστάσεις, θα σημαδέψει βαθιά τον Καβάφη και την ποίησή του. «Ο άνθρωπος του τύπου τούτου είναι όλος αίσθηση και μνήμη. Έντονη «σωματική» μνήμη που παρατείνει τη διάρκεια των εντυπώσεων, τις ανανεώνει κι έτσι διασώζει το παρελθόν, που πάει να σβήσει μέσα σ' ένα αφύσικα απεριόριστο παρόν».

Μεταθανάτια ικανοποίηση του Καβάφη, του ανθρώπου που έδωσε στο έργο του όλην την δύναμίν του, όλην την μέριμναν, πρέπει να είναι ότι αυτό το ίδιο το έργο του νίκησε τον πανδαμάτορα χρόνο, έδωσε την άνισή του μάχη με τη φθορά και βγήκε κερδισμένο.

Έτσι θαυμάσιος είν' ο έπαινόσ του...

Σωτήρης Τριβιζάς, «Μελαγχολία του Ιάσωνα Κλεάνδρου», *Τομές*, αρ. 77-78, Οκτ.-Νοέμ. 1981, σ. 48-49

4. Είναι από τις λίγες φορές που η αγωνία του ποιητή για το επερχόμενο γήρας φαίνεται τόσο έντονα στην επιφάνεια του ποιήματος, το οποίο αρχικά ίσως είχε τίτλο «Μαχαίρι». Ένα τίτλο που υπογράμμισε τη φρίκη των γηρατειών, άφηγε όμως ξεγυμνωμένη την προσωπική πληγή του ποιητή. Για τούτο ο Καβάφης σπεύδει να χρεώσει τη μελαγχολία, και την οδύνη, στο φανταστικό ποιητή Ιάσωνα Κλεάνδρου. Ισχύουν δηλαδή απολύτως και εδώ τα όσα επισημαίνει ο Γ.Π. Σαββίδης για το ξαναγράψιμο του ποιήματος «Ίμενος»: «Μας παρουσιάζει [ο Καβάφης] ένα άρτιο ποίημα, που δεν μπορούμε σίγουρα να το χαρακτηρίσουμε ως πολιτικό, ούτε καλά-καλά ως ιστορικό ποίημα, αλλά όπου η υποκειμενική εξομολόγηση, χωρίς να χάνει τη γνησιότητά της, κατακυρώνεται μέσα σε μιαν αντικειμενική ιστορικοπολιτική προοπτική». Έτσι ο ποιητής στα τέλη του βου μ.Χ. αιώνα στην Κομμαγηνή –τόπος και εποχή ανακατατάξεων και αλλαγών, όπως και του Καβάφη όταν γράφει (1918;) και δημοσιεύει (1921) το ποίημα– μελαγχολεί όχι για το όσα αλλάζουν γύρω του, όχι για την υποχώρηση της ελληνικής λαλιάς –η Κομμαγηνή τότε βρισκόταν περίπου στα όρια της ελληνικής γλώσσας, όπως και η Αλεξάνδρεια του Καβάφη–, όχι λοιπόν γι' αυτά ή ίσως και γι' αυτά, αλλά κυρίως για κάτι εντελώς προσωπικό· και –όπως ο Καβάφης– ο Ιάσων Κλεάνδρου βρίσκει –για λίγο– ανακούφιση στα φάρμακα της ποιητικής γραφής.

Έχουμε λοιπόν ένα δυσανάλογα μεγάλο τίτλο, με προσεκτικά τοποθετημένη στίξη, ώστε να προβάλλει τα μέρη από τα οποία απαρτίζεται, που υπο-

στηρίζει και συμπληρώνει ποικιλοτρόπως το ποίημα· ορίζει το (ψευδο)ιστορικό πλαίσιο και τον αφηγητή και δίνει έτσι διαχρονική ισχύ στα λεγόμενά του, αποστασιοποιεί τους υπόγειους διδακτικούς απόηχους και επιπλέον τονίζει (με τη μουσική σημασία) πρωτότυπα την ανάγνωσή του. (Σκεφτείτε π.χ. να είχε μόνο την πρώτη λέξη ως τίτλο· «Μελαγχολία»· λέξη κακοπαθημένη από τις ρομαντικές και συμβολιστικές υπερβολές, που ο Καβάφης –κλείνοντας το μάτι στον αναγνώστη– την ανανεώνει μέσα στη διαχρονική διάσταση και το ξάφνιασμα του μεγάλου στίχου). Ενός στίχου, τελικά, που θα μπορούσε να πάρει τη θέση του μέσα στο κείμενο, όπως π.χ. συμβαίνει στα ποιήματα «Τα επικίνδυνα», «Ίμενος», «Αιμιλιανός Μονάη...», «Κίμων Λεάργου...», κ.ά., όπου όνομα, ιδιότητα και εποχή δίνονται μέσα στο ποίημα και όχι (μόνο) στον τίτλο. Κάτι δηλαδή σαν «Έτσι μελαγχολούσε» ή «Λόγια της μελαγχολίας του Ιάσωνος Κλεάνδρου», κλπ., κλπ.

Στέφανος Διαλησμάς, «Ο τίτλος ως κειμενικό στοιχείο σε ποιήματα του Καβάφη», *Οι ποιητές του Γ.Π. Σαββίδη*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, 1998, σ. 277-292.

4. Κώστας Καρυωτάκης, «Μικρή ασυμφωνία εις α μείζον»

1. Σ' ένα σύνολο 166 ποιημάτων του Κ.Γ. Καρυωτάκη, συμπεριλαμβανομένων και των μεταφράσεών του, που η ως τώρα έρευνα έχει δείξει με ιδιαίτερη σαφήνεια ότι αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα του έργου του, τα 74 είναι ποιήματα «ποιητικής». «Δηλαδή ποιήματα που έχουν, άμεσα είτε έμμεσα, ως αντικείμενό τους την ποιητική πράξη και γενικότερα την καλλιτεχνική δημιουργία: τις προϋποθέσεις της, τις ατομικές και κοινωνικές συνθήκες της, και τις συνέπειές της». Η αναλογία αυτή γίνεται ακόμη πιο εντυπωσιακή αν μετρήσουμε μόνο τις τρεις συλλογές που ο ίδιος εξέδωσε, προσθέτοντας τα τρία τελευταία ποιήματα: «Αισιοδοξία», «Όταν κατέβουμε τη σκάλα, τι θα πούμε» και «Πρέβεζα». Τότε προκύπτει η αναλογία 113+3 ποιήματα από τα οποία 65+1 άπτονται θεμάτων σχετικών με την ποιητική πράξη. Η διαπίστωση αυτή δε θα είχε, ίσως, καμιά σημασία, αν δεν υπογράμμιζε εμφαντικά την αγωνία γραφής που κατείχε τον Καρυωτάκη και αν δεν δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για να κατανοήσουμε όχι αποκλειστικά την «ποιητική» του αλλά και την ανταπόκριση του έργου του στους μεταγενεστέρους ποιητές. Και τολμώ να υποστηρίξω πως αν η αυτοκτονία του Καρυωτάκη τον έφερε στο προσκήνιο και του προσέφερε την αποδοχή από μέρους ενός μεγάλου κοινού μέσα από τη δημιουργία του μύθου του που αφορά, κυρίως, στη ζωή ιδομένη από τη σκοπιά του θανάτου του, ο εναγώνιος προβληματισμός του για την ποίηση είναι που τον έκανε να λογα-

ριάζεται ακόμα ως σήμερα ο κατεξοχήν ποιητής των ποιητών.

Άντεια Φραντζή, «Η ποίηση της ποίησης», *Αντί*, τεύχ. 623, 13-12-1996, σ. 62-64

2. Περισσότερο από τον Παπαροηγόπουλο, ο Καρυωτάκης των *Ελεγείων* θαρρώ πως διδάχθηκε αρκετά από το πάθος του Μαλακάση. Αλλά όχι του Μαλακάση που έγραψε τον «Μπαταριά». Από το ποίημα εκείνο, το υπερτιμημένο, με τη θορυβώδη στιχουργία και γλώσσα· όπου δυο ολόκληρες, οι πρώτες, στροφές, δεν είναι παρ' απλή απαρίθμηση ονομάτων· από το ποίημα όπου οι «Νάρκισσοι κι Ερμαί» του Μεσολογγίου κάνουν επίδειξη στους φτωχούς κατωτέρους των· όπου για ευθυμία της νιότης δεν περιγράφεται άλλη, παρά η ευθυμία των γηρατειών –η εξωτερική, η συμβατική: το κρασί και η κραιπάλη–, από και ο Καρυωτάκης δεν είχε, βέβαια, να πάρει τίποτε απολύτως. Επήρεν από τον Μαλακάση των *Ασφοδέλων* και των *Αντιφώνων*, ιδίως των *Αντιφώνων*, με τη δύναμη και την πλαστική του ύφους, με την ακεραία πληρότητα της εκφράσεως, που απορώ πώς ακόμη δεν την εγκωμίασαν όσο της έπρεπε! Έπειτα, μήπως και προς τον άνθρωπο Μαλακάση ο Καρυωτάκης δεν αισθανόταν τρυφερότητα; Εγώ πιστεύω ότι μόνο άκακο πείραγμα εκφράζει, με τον δικό του τρόπο, ο μοναχικός κι απόκοσμος και μισάνθρωπος Καρυωτάκης, γράφοντας τη «Μικρή Ασυμφωνία εις Άλφα μείζον», όπως τρυφερότητα και κλίση αισθανόταν κι ο Ευριπίδης προς το πλάσμα που φαινόταν πως μισεί. (Το ποίημα είναι στιχουργημένο ολόκληρο σε ομοιοκαταληξίες που αρχίζουν από *άλφα*, σύμφωνα με πολλά πρότυπα της γαλλικής ποιητικής εποχής που μελετούσε):

(παρατίθεται ολόκληρο το ποίημα)

Τέλλος Άγρας, «Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες», Κ.Γ. Καρυωτάκης, *Ποήματα και Πεζά*, επιμέλεια Γιώργος Σαββίδης, Ερμής 1982, σ. 197-198.

3. Ο Μαλακάσης είναι γεννημένος κωζέρ και η κοσμικότης του είναι φυσική και ανεπιτήδευτη. Ο μακαρίτης ο Καρυωτάκης τον αδίκησε πολύ με το σκίτσο που του έκαμε «Μικρή Ασυμφωνία εις Α μείζον». Την παραθέτω για να έλθει στη μνήμη όσων την έχουν διαβάσει και για να την γνωρίσουν όσοι έτυχε να μην δουν τη συλλογή του πεθαμένου ποιητή: Α! κύριε, κύριε Μαλακάση ποιος θα βρεθεί να μας δικάσει... (ακολουθεί όλο το ποίημα του Καρυωτάκη). Πρέπει να ομολογηθεί από όσους τουλάχιστον εγνώρισαν από κοντά τον Μαλακάση, ότι ο Καρυωτάκης τον αδίκησεν, ότι δεν τον είδε παρά ολότελα εξωτερικά δίχως ποτέ να τον σχετισθεί από κοντά και να ιδεί, ότι το φέρεσιμό του απλό και φυσικό, ευγενικό και πράο, δεν έχει τύπο-

τε κοινό με το φέροσιμο των ανθρώπων που ξιπάζονται μπροστά σε μερικά πράγματα.

Βλ. Μ. Μαλακάση, *Απαντα*, τόμ. Βα, επιμ. Γ. Βαλέτας, σ. 785-786

4. Ενδιαφέρον ιδιαίτερο παρουσιάζει το ποίημα «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον», στο οποίο ο Καρυωτάκης παρουσιάζεται να διαθέτει ιδιαίτερη ποιητική αυτοπεποίθηση για την έκβαση της αναμέτρησής του με το χρόνο.

[...]

Στο ποίημα αυτό ο Καρυωτάκης προσκαλεί τον ποιητή Μαλακάση σε έναν ποιητικό αγώνα που μοιάζει σαν μία καρυωτακικού ύφους παρωδία του ποιητικού αγώνα μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη στην κωμωδία του Αριστοφάνη *Βάτραχοι*. Παρά το ότι ο ίδιος ο Καρυωτάκης στην υποσημείωση προσπαθεί να αμβλύνει την εντύπωση της ποιητικής αναμέτρησης –εντύπωση που δικαίως προκαλεί το ποίημα– γράφοντας πως «*οι σίχιοι απευθύνονται στον κοσμικό κύριο, και όχι στον ποιητή Μαλακάση, του οποίου δεν θα μπορούσε να παραγνωρίσει κανείς το σημαντικό έργο*», εντούτοις το ίδιο το ποίημα στην ουσία του αντιπαραθέτει στη γελοιογραφική απεικόνιση του Μαλακάση, τον Καρυωτάκη ως ποιητική ουσία. Και παρόλο που πρέπει κανείς να αναγνωρίσει στον Καρυωτάκη τη γενναιότητα να αυτοσαρκάζεται ενώ σαρκάζει, δεν μπορεί επίσης παρά να δει πως στους *τρόπους, στο παράστημα, στο θελκτικό μειδίαμα, στο μονόκλ, στην περιποιημένη φάτσα και στην υπεροπτική γκριμάτσα* του Μαλακάση, αντιπαρατίθεται το *μισητό σκήνωμα, το θανάτου άθυρμα, το συντριμμένο βάζον, το αλαλάζον κύμβαλον* –στοιχεία συστατικά όχι της εξωτερικής εμφάνισης του Καρυωτάκη, αλλά υλικά της ίδιας του της τέχνης, δοσμένα έτσι ώστε να αποτελούν την αυτοσαρκαστική αποτίμηση του ποιητικού του έργου. Και είναι το έργο του ακριβώς που κάνει την πλάστιγγα να μη γέρνει απλώς, αλλά να «βροντάει κάτω» –προφανώς κάτω από το μεγάλο βάρος της ποιητικής ουσίας. Δεν χωράει καμιά αμφιβολία πως πρόκειται για μία ποιητική αναμέτρηση. Στο μετέωρο ερώτημα

ποιος θα βρεθεί να μας δικάσει;

ο αναγνώστης του σήμερα απαντάει: ο χρόνος.

Ο Καρυωτάκης, όπως όλοι οι μεγάλοι ποιητές, έχει πλήρη συνείδηση της ποιητικής του αξίας και, όπως όλοι οι μεγάλοι, προφητεύει το μέλλον ή μάλλον δημιουργεί μέλλον. Προφητεύοντας πως θα γελάσει τελευταίος προκαλεί το μέλλον και βεβαίως νικάει στην πρόκληση.

Τασούλα Καραγεωργίου, «Ο Καρυωτάκης και η υστεροφημία», *Φιλολογική*,

5. «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον»

[...]

Ξέρουμε ότι ο Καρυωτάκης, στα *Ελεγεία και Σάτιρες*, όπου περιέλαβε το ποίημα αυτό, είχε προσθέσει μια σημείωση εξηγώντας ότι οι στίχοι του δεν είχαν στόχο τους τον Μαλακάση ως ποιητή, αλλά τον Μαλακάση ως «κοσμικό κύριο». Προηγουμένως του είχε μάλιστα ζητήσει και εγγράφως συγγνώμην σ' ένα γράμμα που του έστειλε αμέσως μετά την πρώτη δημοσίευση του ποιήματος (στην *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος* της 28.11.1927).

Όπως και να 'χει το πράγμα και μολονότι η ποίηση του Μαλακάση δίδαξε πολλά στον Καρυωτάκη, είναι σαφές ότι στο ποίημα δυο ποιητές, ο Καρυωτάκης και ο Μαλακάσης, αναμετρώνται και ότι το αποτέλεσμα της αναμέτρησης αυτής δεν είναι καθόλου ευνοϊκό για τον δεύτερο. Στην ουσία πρόκειται για δυο διαφορετικές αντιλήψεις της θέσης και της στάσης του ποιητή στον κόσμο. Από τη μια μεριά ο ποιητής που ζει συμφιλιωμένος με την κοινωνία του, τιμημένος κι ευτυχής, κι από την άλλη ο ποιητής που ζει σ' αντίθεση με την κοινωνία του και του οποίου το έργο εκφράζει την απέχθειά του γι' αυτήν. Ο πρώτος, ο κοσμικός, μένει στην επιφάνεια των πραγμάτων καταδικάζοντας το έργο του στη λήθη· ο δεύτερος βαθαίνει τη σχέση του με τον κόσμο τρέφοντας το έργο του με την ίδια του τη σάρκα.

Έχουμε αρκετά επιμείνει προηγουμένως σ' αυτή τη σχέση και τις συνέπειές της για το πρόσωπο του ποιητή και το έργο του, ώστε να μη χρειάζεται να επανέλθουμε στο θέμα αυτό. Εξ άλλου, για ένα τέτοιο θέμα, θέμα πραγματικά ζωής και θανάτου, δύσκολα θα βρίσκαμε έναν τρόπο υποβλητικότερο από την εικόνα της ζυγαριάς, που ανακαλεί στον νου και την ομηρική και τη χριστιανική ψυχροστασία.

Αντίθετα, θα θέλαμε να μελετήσουμε εδώ κυρίως τα γλωσσικά και μετρικά μέσα με τα οποία ο Καρυωτάκης καταφέρνει να δώσει στις ιδέες του για την κοινωνική απομόνωση του ποιητή και για την πορεία του προς την ίδια την καταστροφή του την ιδιαίτερη εκείνη αισθητική μορφή που χαρακτηρίζει και ξεχωρίζει την ποίησή του.

Όσον αφορά, πρώτον, τη γλώσσα, διαπιστώνουμε μια καθαρή αλλαγή επιπέδου στους τρεις στίχους 16-18. Στο πρώτο (φλύαρο) μέρος, όπου ο λόγος είναι για την προσποιητή και ακατάδεκτη συμπεριφορά του Μαλακάση, τύποι καθαρευουσιάνικοι και τύποι της δημοτικής, λέξεις και εκφράσεις ψευτολόγιες και λαϊκές, συνδυάζονται μεταξύ τους σε κωμικά υβρίδια: «μικρόν εμέ κι εσάς μεγάλο», «να βλέπετε μόνο στο πλάι», «να χαιρετάτε /

όσοι μοιάζουν αριστοκράται» (που αγγίζει τα όρια του βαρβαρισμού και γελοιοποιεί), «περιποιημένη φάτσα» (που είναι μάγικο), / «υπεροπτική γκρομάτσα». Επί πλέον η εισαγωγή στο κείμενο με λατινικούς χαρακτήρες της λέξης «*monocle*» προσθέτει στο ποζάτο ύφος μια δόση σνομπισμού και λοξεύει ακόμη περισσότερο τα πλάγια βλέμματα.

Αντίθετα, στο δεύτερο μέρος, πολύ πιο λακωνικό, στους στίχους 16-18, όπου ο λόγος για την καρωτακική πλήγη, οι ευαγγελικές εκφράσεις προσδίδουν στη γλώσσα έναν άκρως σοβαρό τόνο και βαραίνουν έτσι με το κύρος της αυθεντίας τους ακόμη περισσότερο στον δίσκο της άνισης αυτής ζύγισης: «μιαστό σκήνωμα» (2. Πέτρο. 1.13), «θανάτου άθυρμα, συντριμμένο βάζον, κύμβαλον αλαλάζον» (1. Κορινθ. 13.1).

Εξ ίσου εύγλωττη είναι και η μετρική. Οι είκοσι ιαμβικοί άτμητοι 9σύλλαβοι στίχοι, η ζευγαρωτή, ειρωνική ομοιοκαταληξία (ά-συστηματικό), η επανάληψη του πρώτου στίχου και της ομοιοκαταληξίας -άσι στο πρώτο και στο τελευταίο ζευγάρι στίχων, εξασφαλίζουν στην παραδοσιακή στιχουργία μια αρκετά σφιχτή φόρμα. Στο εσωτερικό ωστόσο του πλαισίου αυτού, ο άψογος, γενικά, ιαμβικός ρυθμός περνάει μια μικρή κρίση, χωρίς όμως σοβαρές συσπάσεις, στους στίχους 7-10 (όπου τα τροχαϊκά πιασγυρίσματα των στίχων 7 και 10 και ο μεσοτονικός ρυθμός ολόκληρου του στίχου 8 συμβάλλουν όσο και το «*monocle*» και οι «*αριστοκράται*» στην απεικόνιση των λοξών βλέψεων), και συνταράσσεται κυριολεκτικά στους στίχους 14-18, όπου, μόλις η ζευγαριά κλίνει προς τη μεριά του Καρωτάκη, το βάδισμα του στίχου ανακόπτεται σε πολλά σημεία και με ποικίλους τρόπους. Η πυκνή στίξη (αλληπάλληλα κόμματα), ο διασκελισμός και, κυρίως, οι δικαιολογούμενοι δήθεν ως μετρικές ατονίες παρατονισμοί της τρίτης συλλαβής των στίχων 16 και 18, καθώς και οι δημιουργούμενες έτσι τομές, κλονίζουν σοβαρά τον ιαμβικό ρυθμό (που, σημειωτέον, παραμένει, τύποις τουλάχιστον, κανονικά ζυγοτόνιστος) και κομματιάζουν τη σύνταξη. Σαν αποτέλεσμα έχουμε μια ανάγνωση ασθμαίνουσα, σπασμένη, τα κομμάτια της οποίας μόλις και μετά βίας συγκρατούνται από την κουδουνιστή ρίμα: «*συντριμμένο βάζον / κύμβαλον αλαλάζον*», μοναδικό συγκράτημα των ορίων των στίχων. Έτσι, η ομοιοκαταληξία και η συστηματική ισοσυλλαβία των στίχων παραμένουν, ως ένα είδος άκαμπτου σκελετού, τα μοναδικά ανέπαφα στηρίγματα της φόρμας, «το γράμμα του μετρικού νόμου», σύμφωνα με το οποίο όλοι οι στίχοι του ποιήματος, τυπικά, μπορούν να θεωρηθούν σωστοί, ενώ, στην ουσία, ο ρυθμός κυριολεκτικά παραπαίει. Ο τίτλος, άκρως επιτυχής, σχολιάζει ταυτόχρονα μορφή και περιεχόμενο: «*ασυμφωνία*» = και «*παραφωνία*».

Χρήστος Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική – Μελέτη για τον Καρωτάκη*, Κέδρος,

1988, σ. 97-100

5. Μαρία Πολυδούρη, «Μόνο γιατί μ' αγάπησες»

1. Συνήθως η αυθορμησία είναι το έδαφος της πρώτης ύλης, που έρχεται άμεσα από την ψυχή μαζί με τη φωνή, η ίδια η φυσική φωνή ως φορέας αισθημάτων. Χρειάζεται πάντα και κάτι άλλο για να γίνει ποίηση αυτή η πρώτη ύλη. Χρειάζεται η τέχνη, που θα μετουσιώσει την ύλη σε μουσική, αφού την απαλλάξει από το βάρος της ζωτικής ανάγκης, που την κρατεί στο επίπεδο των αισθηματικών εκκενώσεων. Και όμως η ποίηση της Μαρίας Πολυδούρη μοιάζει να 'ναι ευθύς αμέσως έτοιμη, χωρίς νά 'χει ανάγκη να υποστεί αυτή την αλλοίωση και διαμόρφωση, σάμπως ο παράγων Τέχνη νά 'ναι σύμφυτος με την ύλη και βγαίνει μαζί της με τη φωνή. Κινδυνεύει να μην είναι αποτέλεσμα από τη διαμορφωτική ενέργεια του πνεύματος, αλλά κατάσταση της ψυχής.

[...] Τα αισθήματα επίσης είναι γνωστά, μάλλον ένα και μόνον αίσθημα: ο έρωτας και μάλιστα ο πιο γνήσια γυναικείος αισθηματικός έρωτας με τις αποχρώσεις της μελαγχολίας, νοσταλγίας, περιπάθειας, τρυφερότητας, θανάσιμης απελπισίας. Όμως όλα τούτα τα γνωστά τα σώζει μια πνοή αλήθειας, που ενώ είναι κατάσταση ζωής, δεν βουλιάζει στη πεζολογία που πληγώνει, κατορθώνει και κινείται τις περισσότερες στιγμές επάνω απ' την τριβή, είναι, να πει κανείς, το τριμμένο διασωμένο μέσα σ' έναν αέρα μουσικής, που βεβαιώνει την παρουσία της ψυχής, μιας ψυχής γυναικείας με την ιδιαίτερη εκείνη υφή της θηλυκότητας.

[...] Το βλέπει κανείς πως η ποίηση αυτή είναι σκέτη, απλή ομιλία και εξομολόγηση.

[...]

*Μόνο γιατί με κράτησες στα χέρια σου
μια νύχτα και με φίλησες στο στόμα,
μόνο γι' αυτό είμαι ωραία σαν κρίνο ολάνοιχτο.*

...

*Μόνο γιατί τα μάτια σου με κοίταξαν
με την ψυχή στο βλέμμα,
περήφανα στολίστηκα το υπέρτατο
της ύπαρξής μου στέμμα.*

...

*Μόνο γιατί μ' αγάπησες γεννήθηκα.
Μονάχα γιατί τόσο ωραία μ' αγάπησες.*

Ο έρωτας από αισθηματική πληρότητα ξεπερνάει τον ίδιο το χώρο του αισθηματισμού και γίνεται δύναμη, που μεταμορφώνει την ύπαρξη, μέσα στο λαμπρό φως μιας μυστικής γέννησης.

Γιώργος Θέμελης, *Νεοέλληνες Λυρικοί*, (Βασική Βιβλιοθήκη, τόμ. 29), εκδοτ. οίκος Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, 1959, σ. 50-52

2. Όμως και πάλιν, για να βαστάξει τον πόνο της και να δικαιώσει τη ζωή της –με την πιο μεστή και εξαισία δικαίωση– και για ν’ αντιπροβάλει ένα φως στο μέγα σκοτάδι του φριχτού Οράματος, της φτάνει που ένας άνθρωπος την αγάπησε, της φτάνει που ένας άνθρωπος την κράτησε στα χέρια του μια νύχτα και την φίλησε στο στόμα. Είναι τόσο πλούσια, τόσο μεγάλη αυτή η χαρά, ώστε την γεμίζει ακόμα και νικάει τον πόνο της, και η ματωμένη φωνή που σκίζεται –μα και πού βρίσκει πάντα τη δύναμη να ’ναι ένας γλυκύτατος κελαϊδισμός– ξεχύνεται στο πιο θεσπέσιο κι ακράτητο ερωτικό υμνολόγημα:

Μόνο γιατί με κράτησες στα χέρια σου

.....

Κ[λέων] Π[αράσχος], *Νέα Εστία*, τόμ. 2, τεύχ. 78, 15-3-1930 και Μαρία Πολυδούρη, *Απαντα*, Εισαγωγή - Επιμέλεια - Σχολιασμός, Τάκης Μενδράκος, εκδ. Αστέρι, 1982, σ. 257-265.

3. Γιατί η Πολυδούρη έγραφε τα ποιήματά της όπως και το ατομικό της ημερολόγιο. Η μεταστοιχείωση γινόταν αυτόματα και πηγαία. Κι αν στους περισσότερους της νεορρομαντικής σχολής το βιωματικό στοιχείο –τόσο κυριαρχικό σε όλους τους– ήταν μια πρώτη ύλη που περνούσε από διαδοχικές διαφοροποιήσεις, ώσπου να φτάσει στο ποίημα, γι’ αυτήν η έκφραση εσήμαινε κατ’ ευθείαν μεταγραφή των γεγονότων του συναισθηματικού της κόσμου στην ποιητική γλώσσα της εποχής, με όλες τις εξιδανικεύσεις, τις ωραιοποιήσεις και τις υπερβολές, που της υπαγόρευε η ρομαντική της φύση κι η ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος.

[...] Γιατί, πέρα απ’ τις κοινότοπες συναισθηματικές διαχύσεις, η Πολυδούρη έχει κατά βάθος κάτι το δαιμονικά ανυποχώρητο. Παρόμοια με τον Καρυωτάκη, θηρεύει κι εκείνη με τον τρόπο της το απόλυτο, που γίνεται μάλιστα στην περίπτωση της πιο τελεσίδικα ανέφικτο, καθώς ο ασίγαστος ερωτισμός της τη σπρώχνει τελικά να το εντοπίσει στη μορφή του αυτόχειρα ποιητή, όταν ο θάνατος τον είχε κάνει απλησίαστο, ώσπου δεν της μένει πια παρά «στου έρωτα την άγρια καταιγίδα να ιδεί να μετρηθούν γι’ αυτήν

θάνατος και ζωή».

Κώστας Στεργιόπουλος, *Η ανανεωμένη παράδοση*, Η Ελληνική Ποίηση, Εκδ. Σοκόλη, 1980 και Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, επιμ. Τ. Μενδράκος, ό.π., σ. 267-271.

4. Η ποιητική γλώσσα και η ομοιοκαταληξία της Πολυδούρη ως και η στιχουργία αυτής, παρ' όλην την ποικιλία των ευχερώς χρησιμοποιηθέντων ρυθμών, από της οποίας μετέστη τέλος εις τον ελεύθερον στίχον, χαρακτηρίζεται υπό φυσικότητα.

[...] Είναι λυρική και όχι μόνον υπό την γραμματολογικὴν ἔννοιαν, ἀλλὰ και υπό την τεχνικὴν, τουτέστιν εις την ουσίαν και την υφήν της ποιητικῆς μορφῆς, όπου επιδιώκει την λεπτότητα, την λιτότητα, την διαφάνειαν και την οξύτητα. Η λυρική ελεγεία εμφανίζεται εις σημεία τινά του έργου της μετ' αριότητος ουχί συνήθους.

Τέλλος Άγρας, άρθρο στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* και Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, επιμ. Τ. Μενδράκος, ό.π. 266-270.

5. Από τα τραγούδια της Μαρίας δεν ήξερα κι ακόμα δεν καλοξέρω παρά μόνο ένα τραγούδι, εκείνο που καθιέρωνε τον έρωτά της στον αγαπημένο της που δεν υπήρχε πια, αυτό που λέγεται «Γιατί μ' αγάπησες» και που 'φτανε για τη ψυχή μου, γιατί η λυρική γυναίκεια της φωνή ανέβαινε σε τούτο το τραγούδι με την καθαρότητα ενός αηδονίσσιου τραγουδιού μέσα στη νύχτα που ολοένα υψώνονταν κυρίαρχη γύρωθε κι απάνωθέ της μ' όλα της τα σκότη, αλλά και μ' όλα της τ' αστέρια ακόμα.

Άγγελος Σικελιανός, *Ελληνικόν Ημερολόγιον «ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ»*, 1945, τόμ. Βαε και Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, επιμ. Ι. Μενδράκος, ό.π., σ. 272-274.

6. Δεν ξέρουμε αν η ίδια η ποιήτρια είχε συνείδηση της εξαιρετικής οξύτητας των ερωτικών της κραυγών. Προπάντων, αν είχε σκεφθεί άμεσα τον αναγνώστη, αν έγραφε για τον αναγνώστη, μ' άλλα λόγια για τη φήμη. Ο συνηθισμένος τύπος του λογοτέχνη είναι εκείνος που ζει για να γράφει. Εκείνος, δηλαδή, για τον οποίο τα ίδια τα πάθη αποκτούν αξία μόνο απ' τη στιγμή που θα βρουν έκφραση καλλιτεχνική. Η Πολυδούρη όμως ζει για να ζήσει. Κι όταν χαράζει στο χαρτί τους στίχους της, δεν αποβλέπει στον αναγνώστη, αλλά στην ίδια τη δική της ανάγκη να δώσει στο ηφαίστειό της διέξοδο.

[...] Παρ' όλα αυτά, νομίζω πως φτάνει ν' αγγίξουμε με το δάχτυλο την πληγή της Πολυδούρη, για να νιώσουμε να μας διαπερνάει το ρίγος που

έκανε και την ίδια να βγάζει αυτές τις κραυγές:

Μόνο γιατί με κράτησες στα χέρια σου

.....

Πότε άλλοτε η ποίησις μας ανέβασε σε τέτοιες κορυφές ερωτικής απελπισιάς;

Γιάννης Χατζίνης, «Η ζωή και η ποίηση της Μαρίας Πολυδούρη», *Καθημερινή*, 29-9-1954 και Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, ό.π., σ. 282-289.

6. Γιάννης Σκαρίμπα, «Χορός συρτός»

1. Η ποίησή του, αποτελεί ένα μικρότερο δείγμα της όλης ιδιορρυθμίας του. Εξωτερικά μονότροπη και σχεδόν φτωχή σε θεματική ποικιλία κι εναλλαγή μοτίβων, διατηρεί την ομοιοκαταληξία και τα στροφικά συστήματα, ίσα - ίσα για να ξεκλειδώνει την παραδοσιακή στιχουργία με τους αδιάκοπους διασκελισμούς, τους παρατονισμούς και τις αρρυθμίες, χαλαρώνοντας και τη νοηματική συνοχή με πολλές λέξεις και φράσεις παρένθετες μέσα σε παύλες κόβοντας κάποτε την τελευταία λέξη του στίχου, για να συνεχίσει τη ροή του λόγου στον επόμενο, και κάνοντας συχνή χρήση τετράστιχων στροφών με τον τελευταίο τους στίχο λιγούσυλλαβο, πράμα που δημιουργεί κάθε τόσο ένα απότομο σταμάτημα στη ρυθμική κίνηση του ποιήματος και τονίζει τη σπασμωδικότητά του. Φυσικά, δεν ήταν ο πρώτος που δοκίμαζε τότε τέτοιες καινοτομίες, μια και στο ξεκλείδωμα της παραδοσιακής μετρικής είχαν προηγηθεί κιόλας άλλοι.

[...]

Αλλά η ανανέωση που έφερε η ποίηση του Σκαρίμπα, έστω κι αν ανήκει στιχουργικά πιο πολύ στους επίγονους της ανανεωμένης παράδοσης ή κι αν δεν παρουσίασε στη συνέχεια σπουδαία εξέλιξη, δε βρίσκεται τόσο στην ανανέωση της μορφής όσο στην οπτική της γωνία, στη διατάραξη των λογικών συνειρμών, στο φανταζίστικο χρώμα, στο γκροτέσκο και την παραμόρφωση του πραγματικού, καθώς διχάζει την πραγματικότητα στο πραγματικό και το ως πραγματικό θεωρούμενο και διχάζεται κι η ίδια. Σα να εμφανίζει μια φάρσα αντί για δράμα και δράμα αντί φάρσα ή σάμπως να παίζει και με τα ίδια του τα αισθήματα, στηρίζοντας συχνά το ποίημα σε υποθετικά δεδομένα, ενώ πίσω απ' το σαρκασμό, την ειρωνεία και τη μιμική του κλόουν ακούγεται ο μεσοπολεμικός συναισθηματισμός, όσος δεν πρόφτασε να γίνει κλαυσίγελως. [...]

Πρόκειται για μια ποίηση, βγαλμένη απ' τη λαϊκή νοοτροπία ενός παράξενου και ιδιόρρυθμου ανθρώπου, που διασταυρώθηκε με ορισμένα διαβάσματα: τον Καρυωτάκη, τον Φιλύρα, τον Ροε κι ίσως –μολονότι δεν ξέρω κατά πόσο μπορεί να τον είχε υπ' όψη του– και τον Laforgue, για να εκφράσει και ποιητικά την ιδιοτυπία του. Το σκηνικό και τα πρόσωπα μένουν στην ποίησή του παντού αναλλοίωτα: η Χαλκίδα, τα βαπόρια, και τα τραίνα, οι αρλεκίνοι, οι πιερότοι κι οι παλιάτσοι, οι μοιραίες κυρίες, στόχος για σάτιρα και πόλος έλξης, όλα κοιταγμένα μέσα απ' τις διαθλάσεις του δικού του πρίσματος κι όλα προσχήματα και μέσα για απόδραση. Γιατί ο Σκαρίμπα κατά βάθος αναζητεί τη φυγή «*απ' την τρικυμία αυτού του κόσμου*», όπως το λέει στο ποίημα της πρώτης του συλλογής «Φαντασία», ακόμα κι αν αυτή η φυγή, μισοσοβαρά – να 'ναι κι ο θάνατος.

Κώστας Στεργιόπουλος, «Η ιδιόρρυθμη ποίηση του Γιάννη Σκαρίμπα, *Νέα Εποχή* [Λευκωσία], περ. Γα, τχ. 208, Μάης-Ιούνης 1991, *Για τον Σκαρίμπα*, επιμ. Κατερίνα Κωστίου, Αιγαίον, Λευκωσία, 1994, σ. 219-223.

2. Μέσα στην πλούσια συγγραφική παραγωγή του Γιάννη Σκαρίμπα, που στάθηκε κατεξοχήν τεχνίτης του πεζού λόγου (παραβλέπουμε εδώ τις «εκτροπές» του προς την ιστοριογραφία, που δεν πρέπει, νομίζω, με αυστηρότητα να του χρεωθούν), η Ποίηση έχει ένα κάπως περιορισμένο ποσοτικά μερίδιο, πάντα, όμως, με τη σφραγίδα μιας ιδιοτυπίας και μιας άκρως αναγνωρίσιμης γραφής.

[...]

Μέσα σ' αυτόν το χώρο της παράδοσης, η ποίηση του Γιάννη Σκαρίμπα προσεγγίζει, για να μην πούμε σε καμιά περίπτωση τη λέξη «εντάσσεται» (μια λέξη τόσο αταίριαστη με την εικονοκλαστική και ασυμβίβαστη ιδιοσυγκρασία του), σ' έναν τρόπο ποιητικής γραφής, που έμεινε γνωστή σαν «φανταιζίστικη ποίηση» ή «Ποίηση φανταιζί» – κι ας μας επιτρέψει ο αναγνώστης να θεωρήσουμε αυτό το: γνωστή, κάπως σαν σχήμα λόγου, μιας και το ποιητικό αυτό ιδίωμα, που άφησε σοβαρά ίχνη σ' όλη την τελευταία περίοδο της νεοελληνικής παραδοσιακής ποίησης, έχει περιστασιακά μονάχα επισημανθεί και ελάχιστα ή καθόλου αξιολογηθεί ανάλογα με τη σημασία του.

[...]

Ο στίχος όχι πολύ φροντισμένος, ατημέλητος, με την ατημελησία του ανθρώπου που είναι πάντα κομψός, χωρίς ίχνος εκζήτησης, στίχος τολμηρός, α-συμβατικός, συχνά εξαρθρωμένος. Η ρίμα κρατά έναν βασικό ρόλο στο ποίημα. Ξεπηδά απροσδόκητη, ευρηματική, συχνά σα σκέτο καλαμπού-

ρι, για να ξαφνιάσει, να κρύψει ένα χαμόγελο ή ένα λυγμό.

[...]

Όλη η ποίηση του Σκαρίμπα ελίσσεται μέσα σ' ένα κλίμα σκέρτσου, αφέλειας, πονηριάς, σαν κλόουν, που παίζει με τα αισθήματα και τις λέξεις, που αναποδογυρίζει την τάξη των πραγμάτων, που εξαρθρώνει την τρέχουσα λογική, που κάνει τούμπες ανάμεσα στη σοβαροφάνεια και την ανεμελιά.

Μανόλης Αναγνωστάκης, «Η φανταζίστικη ποίηση και ο Γιάννης Σκαρίμπας», *Τα συμπληρωματικά*, εκδ. Στιγμή, 1985, σ. 141-149 και *Για τον Σκαρίμπα*, ό.π., σ. 212-218.

3. Το 1950 κυκλοφορούν οι *Εαυτούληδες*, *στίχοι* του Σκαρίμπα. Διαβάζω τις τρεις πρώτες από τις πέντε στροφές του ποιήματος.

ΧΟΡΟΣ ΣΥΡΤΟΣ

*Κάλλιο χορευταράς να 'μωνα, πέρι
κόλες που να κρατώ και μολυβάκια,
θα 'σερνα συρτό χορό χέρι με χέρι
μ' όλα μας του γιαλού τα καραβάκια.*

*Κι έν' αφηλό τραγούδι για σιρόκους
θα 'ρχιζα, γι' αφροπούλια και για ένα*

*γλαρό καράβι με πανιά και κόντρα φλόκους
που θα 'ρχονταν να μ' έπαιρνε κι εμένα.*

*Με χωρίς Καρυωτάκη - Πολυδούρη,
μόνο να τραγουδάν τριγύρω οι κάβροι
– κι οι πένες μου, πενιές σ' ένα σαντούρι,
άσπρα πανιά σου, οι κόλες μου, καράβι!
(...)*

Μετά είκοσι έτη κυκλοφορεί η συγκεντρωτική, ας πούμε έκδοση *Άπαντες στίχοι* (1970). Εκεί ο στίχος *Με χωρίς Καρυωτάκη - Πολυδούρη* χάνει την άμεση αναφορά στον ποιητή και γίνεται *Με δίχως τους αναστεναγμούς της Πολυδούρη*.

(Παρένθεση για μια όχι μόνο μορφική παρατήρηση: Ο στίχος του 1970 είναι υπέρμετρος και άρρυθμος· και ο ρυθμός αποκαθίσταται, αν διαβάσουμε –και ο Σκαρίμπας ήταν ικανός να το θέλει– τ'ς αντί τους· τις έντεκα

όμως συλλαβές της προηγούμενης εκδοχής του στίχου θα τις φτάναμε, αν αφαιρούσαμε είτε το *Με* και το *ανα-* (στεναγμούς αντί αναστεναγμούς) είτε το *τους* και το *ανα-* και οι δύο όμως «λύσεις», αν δεν κάνω λάθος, θα απέβαιναν επί ζημιά του νοήματος. Εξάλλου, τις όχι σπάνιες μετρικές ατασθαλίες του Σκαρίμπα ίσως να τις ενίσχυε το παράδειγμα του Καρυωτάκη. Αλήθεια, θα άξιζε τον κόπο να διερευνηθεί το ζήτημα των *μετρικών* επιγόνων του ποιητή μας).

Επιστρέφουμε στο ποίημα του Σκαρίμπα. Αντί να είμαι γραφιάς με *μολυβάκια* κι άσπρα χαρτιά, μας λέει, καλύτερα να ήμουν *χορευταράς* και ταξιδευτής και να 'παιζα *σαντούρι*, με *χώρις Καρυωτάκη - Πολυδούρη*: τα ονόματα συνδέονται με ενωτικό.

Ο στίχος τελικά μοιάζει αντι-καρυωτακισμ-ικός: σαν απόκρουση του καρυωτακισμού· καθυστερημένη κάπως απόκρουση, το 1950. (Πότε όμως γράφεται άραγε το ποίημα; Μήπως προπολεμικά;). Όταν έρχεται η ώρα να ξαναεκδοθεί ο «Χορός συρτός» (1970), ο Σκαρίμπας λειτουργεί αυτοκριτικά, θα έλεγα: απαλείφει το όνομα του *Καρυωτάκη* και το ενωτικό, αφήνει μόνη της την, ούτως ή άλλως, μέτρια *Πολυδούρη* και της προσθέτει *τους αναστεναγμούς*. Ανεξάρτητα από το ποια εκδοχή του επίμαχου στίχου μάς φαίνεται «καλύτερη» (οι καρυωτακόλογοι θα προτιμούσαν, φαντάζομαι, την παλαιότερη), και πέρα από τη δεδηλωμένη βούληση του δημιουργού, ο οποίος έχει (προφτάσει να) απαλείψει την αναφορά στον Καρυωτάκη, το μικροφαινόμενο που επισημάνσαμε δεν είναι, πιστεύω, δίχως σημασία.

Οι προηγούμενες σελίδες δεν έλυσαν προβλήματα· έθεσαν όμως κάποιους πυρήνες προβληματισμού, κυρίως γύρω από:

1) Την εμφάνιση –και τις πιθανές αιτίες της– του ονόματος του Καρυωτάκη στον στίχο του 1950.

2) Την εξαφάνιση –και τις αιτίες της– αυτού του ονόματος το 1970.

3) Τη σχέση ανάμεσα στους αλλοτριωμένους, μισούς ανθρώπους του Καρυωτάκη και τους «*κινητανθρώπους*» του Σκαρίμπα.

4) Τον παραλληλισμό Καρυωτάκη - Σκαρίμπα, που θέλησε, πέντε χρόνια πριν από το θάνατό του, ο Χαλκιδραίος.

Ξενοφών Κοκόλης, «Ο Καρυωτάκης του Σκαρίμπα», Επιστημονικό Συμπόσιο, *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός*, (31 Ιαν. και 1 Φεβρ. 1997), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολής Μωραΐτη, 1998, σ. 363-369.

7. Μίλτος Σαχτούρης, «Ο ελεγκτής»

1. Να, λ.χ., ένα ποίημα που απαρτίζεται από τρεις ιδεοπλαστικές –και– σκηνικές εικόνες, «Ο ελεγκτής»:

*Ένας μπαξές γεμάτος αίμα
είν' ο ουρανός
και λίγο χιόνι,*

η ιδεοπλαστική εικόνα και σκηνή του κακοποιημένου ουρανού.

*Έσφιξα τα σκοινιά μου
πρέπει και πάλι να ελέγξω
τ' αστέρια,*

η ιδεοπλαστική εικόνα και σκηνή του ουράνιου μηχανοδηγού.

*Εγώ
κληρονόμος πουλιών
πρέπει
έστω και με σπασμένα φτερά
να πετάω,*

η ιδεοπλαστική εικόνα και σκηνή του ποιητή ως ιερού πτηνού που σακατεύτηκε στους «δύσκολους –και– στυγερούς καιρούς».

Και αμέσως έπειτα η τελευταία εικόνα-στοχασμός αναδιπλώνεται για να χωρέσει και τις άλλες, έτσι διακλαδισμένη: Ο ποιητής πρέπει να κάνει τη διαδρομή του – πέταγμα έστω και με σπασμένα, ξέσφιγγα φτερά-σκοινιά. Και ως μηχανοδηγός, ελέγχοντας το σύστημα των άστρων, στάσεις-φανάκια –και– λαμπτήρες της διαδρομής, να τερματίσει εκεί, στη χώρα της επαγγελίας του, που μολαταύτα γέμισε και αυτή, αίμα και χιόνι· και ως κληρονόμος των πουλιών – πτηνός, κατά τον *Ίωνα* του Πλάτωνα – να φτάσει στον «μπαξέ με τ' άστρα». Τι μας θυμίζει αυτή η πολύκλωνη εικόνα-στοχασμός; Παλιές ταινίες με βαγόνια μέσ' από τοπία στέπας; Ή χιόνια και αίματα του αλβανικού μετώπου ή του σκληρού κατοχικού χειμώνα του '42; Τότε που ακόμη κι ο Θεός, στα μάτια των μικρών παιδιών και του Σαχτούρη, φάνταζε:

*σαν παγοπώλης του θανάτου
με κόκκινα απ' τον πυρετό
τα μάτια.*

Και αυτές οι εμπειρίες της ζωής διασταυρώνονται με άλλες πνευματικές της φαντασίας, καθώς η τελική σκηνή αναδιπλώνεται στην αρχική εικόνα του μπαξέ με τ' άστρα. Μέσα και πέρα από κρυπτομνησίες του ή πέρα από τους δικούς μας συνειρμούς, του τύπου: Ο ουρανός

σαν περιβόλι ευώδησε και τ' άνθη του ήταν τ' άστρα

(Σολωμός) – «το ουράνιο περιβόλι» του Σεφέρη! – ή προπαντός «ουράνιος παράδεισος» –ή– κήπος» (Κάλβος). Οπότε, σαν αντίλαλος μεθόδου από το παρελθόν, και ας μη λειτούργησε στην ώρα της, μας έρχεται η γεφυρωμένη εικόνα:

*αναχωρεί και η νύκτα
ιδού που τ' άστρα αχνύζουσι,
και οι καθαροί λευκαίνονται
αιθέριοι κάμποι.*

Και πάλι πίσω του, αλειτούργητος ο ετερόνομος και ετερομεγέθης Κάλβος. Αυτός που είδε επίσης μέσα «εις το χάος αμέτρητον των ουρανίων ερήμων» να κρέμονται κρέπια θανάτου· και όπου ανάμεσά τους «τα φώτα σιγαλέα κινώνται των αστέρων λελυπημένα». Που υπήρξε προπαντός και δεν το ξέραμε, από άλλη, εποπτικότερη σκοπιά, ο πρωτοπόρος και θεμελιωτής της «ιδεοπλαστικής» εικόνας, που ανανέωσε την ποίησή μας.

Γιάννης Δάλλας, *Ο ποιητής Μίλτος Σαχτούρης*, Κέδρος, 1997, σ. 61-62.

2. Ο ποιητής όμως είναι σαν τον ευγενικό γόνο παλιάς γενιάς και τον βαραίνει η ευθύνη μιας αποστολής και μιας παράδοσης:

*Εγώ
κληρονόμος πουλιών
πρέπει
έστω και με σπασμένα φτερά
να πετάω*

(Τα φάσματα)

Αλλά πώς πετάει;

Κι' η καρδιά του αερόστατο γελούσε στο κενό

(Τα φάσματα)

Αυτό το αερόστατο μην το περάσετε για πασίχαρο πασχαλινό χαρταετό. Ένα αερόστατο που γελάει στο κενό είναι σαν την καρδιά του ανθρώπου μέσα στο χάος του κόσμου. Μόνο τρόμο και δέος μπορεί να προκαλέσει αυτό το αιωρούμενο γέλιο του πανικού.

*Τη μιν ημέρα έτρεμα
την άλλη ανατρίχιαζα
μέσα στο φόβο
μέσα στο φόβο
πέρασε η ζωή μου*

(Τα φάσματα)

Μέσα σ' όλ' αυτά τι να ζητήσουμε από τον ποιητή; Οι στίχοι του τουλάχιστον ν' ανατέλλουν σαν άστρα στη σφιγμένη καρδιά μας και να καταυγάζουν το γλυκό φως ενός άλλου κόσμου στις μικρές στιγμές του καθημερινού βίου, ένα φως που να φωτίζει όλη μας την ασημαντότητα και να μας δίνει υπόσταση επειδή μπορούμε και το διακρίνουμε. Κι όλα τα πολύ «σημαντικά» ανθρώπινα να σμικρύνονται απελπιστικά και να σβήνουν, ενώ κάτω από ένα άλλο φως ή ένα άλλο χρώμα να μεγεθύνονται τα απλούστατα σ' ένα μέγεθος απροσδόκητης σημασίας, λες και το μάτι που τα επισημαίνει καθορίζει την πλατιά έκτασή τους και τα καθαγιάζει, σύμβολα της φτωχής ζωής μας, μέσα σ' όλα τα απίθανα μεγέθη που μας περιστοιχίζουν και μας συντρίβουν. Να πάψουμε πια να ονομάζουμε τα πράγματα «μικρά» και «μεγάλα». Όλα μπορούν να είναι μικρά και μεγάλα εξαρτώμενα συνεχώς από κάποιον καημό. Ο άνθρωπος, μόνος του, με το μικρό του σχήμα, γίνεται ένα μακρύβολα ακτινοβόλο σώμα, ανοίγοντας απροσδόκητους δρόμους φωτός.

Θέλω να διαβάσετε την «Πορτοκαλιά» για να καταλάβετε τι θέλω να πω για τη φτωχή ζωή του κάθε ανθρώπου:

Τι θλιβερός χειμώνας, Θε μου! Τι θλιβερός χειμώνας! Ένα πορτοκαλί μεσοφόρι κρέμεται, ένα ροζ ξεσκονόπανο και βρέχει. Ένας γέρος κνιτάζει μέσ' απ' το τζάμι. Ένα ξερό δέντρο, ένα φως αναμμένο χρώμα πορτοκαλιού. Ένα δέντρο με πορτοκάλια πιο πέρα. Και το κορίτσι αναποδογυρισμένο και το φλυτζάνι σπασμένο κι όλοι, Θε μου, να κλαίνε να κλαίνε.

Κι ύστερα χρήματα χρήματα χρήματα πολλά

Τι θλιβερός χειμώνας. Θε μου! Τι θλιβερός χειμώνας, Θε μου!

Τι θλιβερός χειμώνας.

(Όταν σας μιλώ)

Ο ποιητής ξέρει πού μας οδηγεί, πόσο μπορεί ν' αναστατώσει την καρδιά μας: ως εκεί που κι η ίδια δεν μπορεί να υποψιαστεί:

Δυο άνθρωποι ψιθυρίζουν

Τι κάνει, την καρδιά μας καρφώνει;

Ναι, την καρδιά μας καρφώνει

ώστε λοιπόν είναι ποιητής.

(Παραλογαίς)

Νόρα Αναγνωστάκη, *Διαδρομή*, δοκίμια κριτικής (1960-1995), Νεφέλη 1995, σ. 33-35.

8. Μανόλης Αναγνωστάκης, «Επίλογος»

1. Στόχος και σκοπευτής, αλληλοεξαρτιώνται: είναι αναγκαία η προσήλωση στο «θέμα», άρα η απουσία ποιητικών ακκισμών. Τα σατυρικά ημιτόνια, όπου υπάρχουν, τα θεωρώ εξαρτήματα του κύριου τόνου, της βολής. Έτσι πετυχαίνεται η ενεργητική ποιητική αποτύπωση της περιπέτειας, χωρίς κλαυθμηρισμούς είτε ασύστατες –και εύκολες– αισιοδοξίες: γύφτικα σφυροκοπάμε στο ίδιο αμόνι.

Αλλά, ακόμη κι αυτό που αποκλειστικά απασχολεί τους αδιάλλακτους της «ποιητικής» ποίησης, κατ' ουσίαν έχει επιτευχθεί: η μορφή είναι σκληρή και λογικά διαρθρωμένη, γιατί τέτοιο είναι το περιεχόμενο· άρα, το εκδηλώνει καθαρά και ισορροπημένα. Η διαφορά έγκειται στη στάση –στο ότι ο «Στόχος», παρ' όλα, αυτά, είναι υποζύγιον. Αν θεωρούμε πως προδίδεται η ποίηση όταν υποτάσσεται σε τέτοιες σκοτεινές επιδιώξεις, ας μην ξεχνάμε τι δεν προδίδεται, όταν τασσόμαστε δογματικά υπέρ της αυτοδιάθεσης της μορφής, υπέρ της αναψυκτικής στιλπνότητας εις βάρος του –ποιητικού– περιεχομένου. Κι αυτό που λέω δεν αναιρεί καθόλου το ότι η ποίηση είναι πρώτ' απ' όλα, μορφή, παρά το συμπληρώνει, απορρίπτοντας τις ποιητικότητες.

«Κι όχι ανταπάτες προπαντός»: σε περιόδους υπερέντασης, τα πάντα επιτάσσονται – μήπως οι κυρίαρχοι δε δείξαν το δρόμο; Αυτή είναι η Αισθητική του «Στόχου» – κι αυτό ήθελα να δείξω με το σημείωμά μου.

Μίμης Σουλιάτης, «Ένα στόχαστρο για το “στόχο” του Μαν. Αναγνωστάκη», περ. *Δοκίμασία*, αρ. 8-9, Ιούλ.-Οκτ. 1974, σ. 225-229 και *Για τον Αναγνωστάκη, Κριτικά Κείμενα*, Επιλογή Νάσος Βαγενάς, Αιγαίον, Λευκωσία 1996, σ. 116-123.

2. Αλλά αν δεν ξεχνάμε ότι μιλάμε για ποιητικό έργο, η καυστική γλώσσα του «Στόχου» όπως και στα «Σατιρικά Γυμνάσματα» του Κωστή Παλαμά, αν διαβαστεί ως λυρική φαίνεται αναποτελεσματική, ενώ αν θεωρηθεί όπως και είναι ως σατιρική δείχνει την ποιητική της υπόσταση.

Συλλογίζομαι τον Σεφέρη που γράφει, στο κατώφλι των γηραιών του, τα «Τρία κρυφά ποιήματα», τα οποία βλέπω (και νομίζω είναι η αποδεκτή άποψη) ως απολογισμό της ποιητικής και της εν γένει στάσης ζωής του. Έτσι μπορούν να μας δώσουν, εκτός των άλλων, και κάποια ερμηνευτικά κλειδιά είτε της συμπεριφοράς του απέναντι στα πράγματα είτε για τα υποκείμενα του ποιητικού του έργου. Και αναρωτιέμαι αν μπορούμε να κάνουμε το ίδιο και με τα ποιήματα του «Στόχου». Παρατηρώ και σημειώνω μια

ουσιαστική διαφορά: αυτά γράφονται στην ηλικία της ωριμότητας (και όχι του γήρατος) του Αναγνωστάκη. Επομένως δεν υπάρχει και βιολογικά η ψυχολογική προετοιμασία ενός απολογισμού ζωής. Ωστόσο η συνεχώς αναγγελλόμενη από τον ίδιο τον Αναγνωστάκη ποιητική του σιωπή, μπορεί τη συγκεκριμένη κρίσιμη ιστορική ώρα να θεωρηθεί ως ψυχολογική προϋπόθεση οριστικής παραιτήσης από την ποίηση για επιπλέον εξωτερικούς λόγους. Έτσι πιθανώς να λανθάνει μια πρόθεση απολογητική. Η οποία όμως (για αιτίες που δεν μπορούμε να τις ξέρομε) στράφηκε προς τα έξω. Είναι έκδηλο ότι τα ποιήματα του «Στόχου» είναι σαφέστατα μη κρυπτικά και σκοπεύουν να παίξουν ρόλο πολιτικής τάξεως έστω και σε κοινό με ποιητικά ενδιαφέροντα· ίσως και στον περίγυρο αυτού του κοινού. Χωρίς να φαίνεται περίεργο η αναστολή «μέσα σε πόλεμο, φαντάσου, ελληνικά ποιήματα», μεταβλήθηκε σε επιταγή «ναι, σε δύσκολους καιρούς, να μιλάμε για τους δύσκολους καιρούς». Ωστόσο υποπτεύομαι ότι η απολογητική ανάγκη δεν καταπνίγηκε τελικά, αλλά αναστάλθηκε προσωρινά η δημόσια κοινοποίησή της. «Το περιθώριο '68-'69» γραμμένο τα ίδια χρόνια με το «Στόχο» αποτελείται από σπαράγματα μνήμης και στοχασμών, κρατημένων πάντως σε ένα όριο, όπου το ιδιωτικό αξιολογείται όχι μέσα στα στενά του πλαίσια αλλά με τη δημόσια αποτίμησή του.

Αλέξανδρος Αργυρίου, «Στοχασμοί επάνω στις αφετηρίες του ποιητικού έργου του Αναγνωστάκη», *Η Λέξη*, τεύχ. 19, Ιαν. 1982, σ. 4-11 και *Για τον Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 172-182.

3. Δεν ξέρω πόσο επίκαιρα και αποτελεσματικά ακούγονται σήμερα τα μηνύματα - βέλη του Στόχου. Προσωπικά, νομίζω πως είναι πολύ πιο χρήσιμα απ' ό,τι χθες, ακριβώς γιατί, πέρα από την κατ' απόλυτη τιμή αισθητική τους αξία, επαναπροσδιορίζουν ηθικά μεγέθη και ιδεολογικο-κοινωνικούς συσχετισμούς που απειλούνται μέσα σε έναν κόσμο, όχι πια δυναμικά ανελεύθερο, αλλά τόσο ελευθέριο σε πολλές εκφάνσεις και εξελίξεις του, τόσο εκτεθειμένο στη διάβρωση της αφθονίας, που εγκυμονεί την πλήρη σύγχυση ή την αποφασιστική απώλεια των οραμάτων από τον ορίζοντα. Τότε το ζητούμενο ήταν προφανές. Σήμερα, ο στόχος είναι διπλός: Πρώτα η αναζήτηση και ο προσδιορισμός του στόχου αυτού ανάμεσα σε πληθώρα προσφορών και προτάσεων, και μετά η ίδια η στόχευσή του.

Η προσωπική κατάθεση του ποιητή εμβάζεται τώρα σε μας ως κώδικας ζωής:

Ανάπηρος. Δείξε τα χέρια σου. Κρίνε για να κριθείς.

Μια κατάθεση παράλληλη με εκείνην όλων των καλών ποιητών αυτής

(και της επόμενης) γενιάς της λεγόμενης ήττας και της ηθικής νίκης: του Άρη Αλεξάνδρου, του Τάσου Λειβαδίτη, του Τίτου Πατρίκιου, του Κλείτου Κύρου, του Βύρωνα Λεοντάρη, του Δημήτρη Δούκαρη, κι ακόμη του Πάνου Θασίτη, του Γιάννη Δάλλα, του Θανάση Κωσταβάρα, του Γεράσιμου Λυκιαρδόπουλου.

Παράπερα, η νομιζόμενη δική μας αρτιμέλεια μπορεί να συνιστά την ουσιαστικότερη αναπηρία – σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο, κι ας μην το υποψιαζόμαστε. Η μεγαλύτερη παγίδα ίσως καραδοκεί στις συνειδήσεις που νομίζουν πως κατακτήσανε το στόχο. Ο στόχος πάντα μετατοπίζεται, αφού μεταβάλλονται και μάλιστα με πυρετικό πια ρυθμό οι συνθήκες. Γι' αυτό κι ο στίχος του ποιητή ευεργετικά παραμονεύει:

Κι όχι αυταπάτες προπαντός.

Γιάννης Βαρθέλης, «Ο “Στόχος” τότε και τώρα» *Αντί*, τεύχ. 527-528, 30-7-1993, σ. 22-23.

4. Με το «Στόχο» ο Αναγνωστάκης δείχνεται διαφορετικός: Δυνατός, αποφασισμένος να μιλήσει. Δεν προσπαθεί πλέον να κρύψει στον τοίχο το πρόσωπό του, αλλά να βρει κάποιον τρόπο να μιλήσει. Η σιωπή του διασπάται. Γίνεται ρητορικός, πεισματάρης, επιθετικός. Ο ίδιος παρομοιάζει τον εαυτό του με τον ανάπηρο εκείνο που δείχνει τα χέρια του και κρίνει. Κρίνει για να κριθεί ο ίδιος (ΣΧ:134). Τώρα η ποίησή του λες και βρίσκει τις ιδανικότερες συνθήκες για να γίνει πράξη. Θέλει τις λέξεις του πρόκες, έτσι που «να καρφώνονται» και «να μην τις παίρνει ο άνεμος» (ΣΧ:121).

Στέφανος Μπεκατώρος, *Μανόλης Αναγνωστάκης. Η εποχή και το πρόσωπο. Ένα πλησίασμα*, Μπουκουμάνης, 1974, σ. 26-29 και *Για τον Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 105-115.

9. Νίκος Εγγονόπουλος, «Ποίηση 1948» και Μανόλης Αναγνωστάκης, «Στον Νίκο Ε. ...1949»

1. Συγκριτική ανάγνωση

1. Είναι φανερό πως το ποίημα του Αναγνωστάκη αποτελεί «απάντηση» στο ποίημα του Εγγονόπουλου. Αυτό το φανερώνει ο τίτλος (Στο Νίκο Ε...), η χρονολογία (1949, δηλαδή το έτος που κυκλοφόρησε η συλλογή του Εγγονόπουλου), η σκόπιμη μίμηση της ποιητικής γραφής του Εγγονόπουλου από τον Αναγνωστάκη και –πάνω απ' όλα– η θεματική σχέση.

2. Ο Εγγονόπουλος γράφει το ποίημά του το 1948, έτος που ο εμφύλιος βρίσκεται στο κορύφωμά του. Χαρακτηριστικά της εποχής: ο σπαραγμός, ο θάνατος. Μια τέτοια εποχή θεωρείται αντιποιητική. Η ποίηση δείχνει μάταιη και εξωπραγματική πολυτέλεια. Τι νόημα μπορεί να έχει η ποίηση σε μια τόσο σκληρή εποχή; Πώς είναι δυνατό να λειτουργήσει; Καλύτερα λοιπόν η σιωπή· αυτή θα έδινε ίσως περισσότερο αποκαλυπτικά τη διάσταση της τραγικότητας. Ωστόσο ο Εγγονόπουλος τα επισημαίνει αυτά γράφοντας ποίηση. Τα ποιήματά του διακρίνονται εξαιτίας όλων αυτών για την –πρόσθετη– πίκρα τους και για την ποσοτικά περιορισμένη παραγωγή (τόσο λίγα).

3. Κοιτάζοντας τη μορφή του ποιήματος σταματάμε πρώτα στον τεμαχισμένο λόγο. Βέβαια ο τρόπος αυτός γραφής του Εγγονόπουλου είναι γνωστός από τη θητεία του ποιητή στον υπερρεαλισμό (μαζί με τον Εμπειρικό και το Γκάτσο της *Αμοργού* μπορεί να θεωρηθεί από τους πιο αυθεντικούς υπερρεαλιστές). Σε συσχετισμό όμως με το θέμα και την εποχή ο τεμαχισμένος λόγος παίρνει μια πρόσθετη διάσταση: Μοιάζει σα να σπαράχτηκε κι αυτός από το μακελειό. Λόγος ακρωτηριασμένος, σχεδόν συλλαβικός, ένα μοναχικό ψέλλισμα.

4. Αυτόν τον ακρωτηριασμό του λόγου στην εποχή του εμφύλιου σπαραγμού ο Αναγνωστάκης τον υιοθετεί στο δικό του ποίημα γιατί τον αναγνωρίζει. Όμως δεν συμφωνεί με την άποψη της **ποιητικής παραίτησης**, που προτείνει ο Εγγονόπουλος. Η πολιτική συνείδηση του Αναγνωστάκη, διαμορφωμένη στο χώρο της Αριστεράς, δεν του υπαγορεύει μόνο την ποίηση αλλά και την ποιητική. Περισσότερο αγωνιστικός και περισσότερο κοντά στην ιδέα της στρατευμένης ποίησης, ο Αναγνωστάκης πιστεύει στη ρεαλιστική άποψη της τέχνης – «καθρέφτη» της ζωής και της πραγματικότητας. Πιστεύει τέλος στον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη που συνίσταται στη συμμετοχή και στην **καταγραφή του καιρού** του, μια καταγραφή που γίνεται ισοδύναμη με την καταγγελία. Με το σκεπτικό αυτό κάθε ιδέα ποιη-

τικής παραίτησης θα μπορούσε να θεωρηθεί λιποταξία.

5. Η εποχή, που στον Εγγονόπουλο απλώς ονομάζεται (του εμφυλίου σπαραγμού) και μόνο υπαινικτικά καθορίζεται (αγγελτήριο θανάτου) στον Αναγνωστάκη προσδιορίζεται με συγκεκριμένο περιεχόμενο: χαμός, θάνατοι, φωνές, ερημιά, ερείπια, εφιάλτες. Ποιος, αν όχι ο ποιητής, θα μιλήσει «με πόνο» γι' αυτά; Η ευαισθησία δηλαδή του ποιητή είναι η μόνη εγγύηση για τη σωστή καταγραφή που θα κάνει εντονότερη την καταγγελία για την απανθρωποποίηση της ζωής. Η τάση του Αναγνωστάκη να λέει τα πράγματα με τ' όνομά τους είναι χαρακτηριστικό της ρεαλιστικής ποιητικής γραφής του.

6. Μια παρατήρηση του Δ.Ν. Μαρωνίτη: Η ροπή του Αναγνωστάκη τείνει ακριβώς στο να καθηλώσει και να συντηρήσει μέσα στις ποιητικές του «Εποχές» και στις «Συνέχειές» τους ό,τι η πρόοδος του χρόνου ζητά να αναλώσει, να εξαγοράσει ή να ευτελίσει: δημιουργούνται έτσι συνεχή φράγματα στη ροή του χρόνου, στερεοποιώντας κρίσιμες παρωχημένες εποχές, και προβάλλονται αργότερα τα ρημαγμένα τους πια είδωλα συνεχώς και επίμονα στο ποιητικό παρόν. (Από το βιβλίο *Ποιητική και πολιτική ηθική*, Κέδρος, 1976).

Κώστας Μπαλάσκας, *Νεοελληνική Ποίηση, Κείμενα, Ερμηνεία, Θεωρία*,
Επικαιρότητα, 1980, σ. 123-125

2. Στον Νίκο Ε... 1949

[...]

Αυτό είναι ένα από τα λίγα ποιήματα που στο στίχο του, μεγαλόπνοο, αρθρωτό και δραματικό, υπεισέρχεται ο γυμνός λόγος, ουσιαστικός και υπαινικτικός, και εκφράζει στον πολυσήμαντό του μονόλογο την τραυματική εμπειρία του πόνου. Μια εμπειρία που θα γίνει τραγικότερη από την απόγνωση μπρος στην αδυναμία επικοινωνίας.

Ο ποιητής κλείνεται στον εαυτό του, ανίκανος να ξεμπερδέψει το κουβάρι των συναισθημάτων του και για να επικαλεστεί τα φαντάσματα που κατακλύζουν την ψυχή του, δοκιμάζει τον σύντομο δρόμο του συμβολικού λόγου. Αλλά οι λέξεις του φαίνονται ανεπαρκείς, ασύνδετες, εργαλεία κατάλληλα για να δημιουργήσουν μια επαφή με τον κόσμο. Από εδώ απορρέει αυτή η απεγνωσμένη τελική αυτο-εξέταση που επισκιάζει την οντολογική αβεβαιότητα των λέξεων και που με τον καιρό θα τον οδηγήσει στην ποιητική σιωπή.

Είναι ακριβώς σ' αυτά τα ποιήματα συμβολικής καταβολής που εμφανίζεται μεγαλύτερο το χρέος του Αναγνωστάκη στη γενιά του '30· ιδιαίτερα

στον Γ. Σεφέρη, από τον οποίο δανείζεται ρυθμούς και ιδιώματα, τα οποία ανανεώνει δίνοντας έναν προσωπικό τόνο.

Για παράδειγμα, θα μπορούσαμε να αναγάγουμε το απόσπασμα από «τους εφιάλτες στα σιδερένια κρεβάτια» του ποιήματος που μόλις παραθέσαμε στο «Σπίτι κοντά στη Θάλασσα» του Γ. Σεφέρη:

*καμιά φορά, κοντά στη θάλασσα, σε κάμαρες γυμνές
μ' ένα κρεβάτι σιδερένιο χωρίς τίποτε δικό μου.*

Εκτός όμως από τις ομοιότητες που μπορούμε να εντοπίσουμε στο κείμενο, η ύπαρξη μιας σχέσης ανάμεσα στους δύο ποιητές μας επιβεβαιώνεται και από τη σύγκριση που μπορεί να θεσπιστεί ανάμεσα στις βασιανιστικές ιστορικές εμπειρίες τους (αντίστοιχα η Μικρασιατική Καταστροφή και ο εμφύλιος πόλεμος), από τις οποίες διαποτίστηκαν και οι δύο, στα βάθη του είναι τους.

Σ' αυτές επιστρέφουν επίμονα και οι δύο ποιητές για να ξαναβρούν τις ρίζες τους.

Γράφει ο Σεφέρης:

*Τα σπίτια που είχα μου τα πήραν. Έτυχε
να 'ναι τα χρόνια δίσεχτα· πολέμοι χαλασμοί ξενιτεμοί*

και ο Αναγνωστάκης:

*Όσα επιζήσαν, εννοείτε, γιατί ήρθαν βαριές
αρρώστιες από τότε
πλημμύρες, καταποντισμοί, σεισμοί, θωρακι-
σμένοι στρατιώτες.*

Οπωσδήποτε δεν μου φαίνεται θεμιτό να ωθήσουμε αυτή την παρομοίωση πέρα από το όριο που καθορίζεται από τη διαφορά της έμπνευσής τους. Στον Σεφέρη από την αρχή ήδη εμφανίζεται ουσιαστικά υπαρξιακή και μετα-ιστορική, ενώ ο Αναγνωστάκης φαίνεται συνεχώς απασχολημένος με τη μη υπέρβαση του επιπέδου της συγκεκριμένης ιστορικότητας.

Μένοντας πάντα στο χώρο του ποιήματος που αναφέρθηκε παραπάνω, βλέπουμε ότι οι έννοιες δεν φορτίζονται με οντολογικές αξίες· μας παρουσιάζονται μόνο σαν μια συμβολική και συγχρόνως ρεαλιστική εικόνα της μαρτυρικής μεταπολεμικής Ελλάδας.

Η έμπνευση του Αναγνωστάκη, πράγματι, δεν έχει τίποτε το μεταφυσικό, ούτε ψάχνει εξωτικές παρηγορίες στην ομορφιά της φύσης· μια που η ζωτική τροφή της δημιουργικής του φλέβας απορρέει από τη διαλεκτική σχέση που ο ποιητής πλέκει με τους ομοίους του, από τη δραματικότητα της

ιστορίας που βιώνει.

Vincenzo Orsina, *Ο στόχος και η σιωπή. Εισαγωγή στην ποίηση του Μ. Αναγνωστάκη*, Πρόλογος - επιμέλεια Αλέξης Ζήρας, μετάφραση Αυγή Καλογιάννη, Νεφέλη, 1995, σ. 19-30 και *Για τον Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 213-226.

3. Όταν λέμε πως ο Αναγνωστάκης είναι ποιητής με έντονη πολιτική συνείδηση ή ακόμη και με ορισμένη πολιτική συνείδηση, δεν πρέπει να απομονώνουμε τη συνείδηση αυτή από το βιοματικό της πυρήνα. Εκείνο που στοιχειώνει το μεταπολεμικό τοπίο στην Ελλάδα είναι οι πράξεις και οι εικόνες των ανθρώπων που τις πραγματοποίησαν. Η καταστροφή του τοπίου, οι γκρεμισμένοι τοίχοι, τα χαλάσματα είναι αντίγραφα και αντίστοιχα ζωής κατεστραμμένων ανθρώπων. Την καταστροφή ακολούθησε η ανοικοδόμηση, η πράξη –για το κέρδος– του θύτη που έχει πλουτίσει στη χώρα της αντιπαροχής. Οι συνέπειες της καταστροφής αλλά και της καταστροφικής ανοικοδόμησης που έθρεψε την παρασιτική κοινωνία και τράφηκε απ’ αυτήν – γιατί η υφαρπαγή της εξουσίας οδήγησε σ’ ένα κόσμο στον οποίο η δυστυχία και η προσβολή μετατρέπονται σε μάνα του εξουσιαστή, του τυχάρπαστου, του ευκαιριακού και, σε τελευταία ανάλυση, του ανήθικου – δεν προβάλλουν απλώς την οδυνηρή έλλειψη ενός ενδεχόμενου κόσμου που δεν κερδήθηκε. Δείχνουν και την αξιακή κρίση εκείνου που τον υποκατέστησε.

Τα παραπάνω δίνονται μ’ έναν τόνο χαμηλό και πικρό ή καθαρό και σκληρό (όπως στην τελευταία συλλογή του Αναγνωστάκη, τον *Στόχο*), Όχι μόνο γιατί καμιά λογοτεχνία δεν μπορεί να έχει την ένταση της ίδιας της ζωής (και, επομένως, η λογοτεχνία και η ποίηση που επιχειρούν να δημιουργήσουν ένταση διογκώνοντας το νόημα και αλλοιώνοντας τα εκφραστικά τους μέσα προδίνουν και την ποίηση και τη ζωή) αλλά και για έναν άλλο λόγο, επίσης σημαντικό. Όταν οι αξίες εκπίπτουν ή υφαρπάζονται, το γενετικό τους κύτταρο μπορεί να διατηρηθεί ζωντανό μόνο μέσα σ’ ένα περιβάλλον αξιοπρέπειας, δηλαδή συνέπειας, καθαρότητας και, με άλλα λόγια, επίγνωσης της βαρύτητας και του περιεχομένου των πραγμάτων. Τα πράγματα ουσίας απαιτούν και μια ποίηση ουσίας που, ως τέτοια, δεν μπορεί παρά να εκφράζει ένα απόσταγμα ζωής. Γιατί καμιά γραφή δεν έχει νόημα αν δεν είναι, πρωτίστως, συνειδησιακή εγγραφή.

Αντώνης Βιστωνίτης, «Ο λόγος και η σιωπή στον Μανόλη Αναγνωστάκη», *Αντί*, Μανόλης Αναγνωστάκης (αφιέρωμα), τεύχ. 527-528, 30-7-1993, σ. 28-31 και *Για τον Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 258-269.

10. Οδυσσέας Ελύτης, «Μικρή πράσινη θάλασσα»

1. ... και ο Ελύτης του «Φωτόδεντρου», γυρίζοντας πίσω μα αρματωμένος με την τέχνη που έχει πια κατακτήσει, μεταμορφώνει την ίδια θάλασσα σε νησιωτοπούλα δεκατριών χρονών και ονειρεύεται γι' αυτήν μια ποιητική αγωγή που θα αρχίζει από τον έρωτα και την ομηρική γνώση της φύσης, από τα λαϊκο-χριστιανικά Κυριελέησον και θα τελειώνει μ' ένα σκυμμένο κεφαλάκι απάνω από τους χρησμούς των αρχαίων θεών και τα βαθυνόητα για το κοσμικό τους επιστημονικο-φιλοσοφικό νόημα αποσπάσματα των προσωκρατικών φιλοσόφων.

Τότε μόνον ο ποιητής «θα κοιμηθεί παράνομα», δηλαδή ελεύθερα, μ' αυτό το κορίτσι. Ο έρωτας, βέβαια, δεν μπορούσε να λείπει ανάμεσα στον ποιητή και την παιδούλα, μα αυτός ο έρωτας εξυπονοεί μια συνουσία βαθύτερα πνευματική, απ' αυτές που ξαναγεννάνε ή ανανεώνουν τις Ελλάδες όλων των καιρών, αναζωογονώντας τη φύση τους με το σπέρμα του πνεύματος.

Ανδρέας Καραντώνης, *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Εκδ. Παπαδήμα, 1980, σ. 211

2. Με το που απευθύνεται και μόνο στη «Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ», ο ποιητής ανακαλεί συνειρμικά ένα πλήθος αλληλένδετων γνώσεων και αισθήσεων. Η θάλασσα αποκτά επίθετα ανθρώπινα, «Μικρή», «δεκατριώ χρονώ», έτσι ώστε και το ρεαλιστικά ερμηνεύσιμο «πράσινη» να κερδίζει ένα ανθρώπινο αντίκρισμα. Πρόκειται, βέβαια, για μια μετωνυμία που συγκεντρώνει σε μια και μόνη έκφραση λέξεις προερχόμενες από εμπειρίες χαραγμένες βαθιά στην ψυχή του ποιητή. Η Ιωνία, όπως την έχει στο νου του ο ποιητής, είναι ένα συνειρμικό πλέγμα που συγκεκρινά παραστάσεις χαραγμένες στην παιδική ηλικία, τότε που, όπως θυμάται, ήτανε, δεκατριώ χρονώ παιδί, στη Μυτιλήνη. «Με άσπρο γιακά και την κορδέλα, και γνώσεις αποκτημένες ύστερα, ως τη σημερινή του ηλικία, όπως «τ' αποσπάσματα» του εφεσίου Ηράκλειτου.

Η τρυφερότητα για την Ιωνία, που χάνεται στις προσωπικές μνήμες και στις μνήμες της φυλής, δεμένη με τόπους και ιστορίες, είναι βέβαια νοσταλγική, προξενεί ένα άλγος που συμπυκνώνεται ρυθμικά στην επωδική μελαγχολική επίκληση «Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ» (1, 5, 12, 19). Η σκόπιμα αμφίσημη εικόνα «θάλασσα δεκατριώ χρονώ» δημιουργεί την αίσθηση ότι ο λόγος είναι για ένα κορίτσι· και η αίσθηση αυτή ενισχύεται από την επιθυμία που εκφράζεται στο δεύτερο στίχο: «Που θα 'θελα να σε υιοθετήσω». Ξεκινώντας με μια σχέση πατρότητας, που προϋποθέτει στορ-

γή και προστασία, ο ποιητής καταλήγει, περνώντας από τη μια παράσταση της μνήμης στην άλλη, σε ένα σμίξιμο που είναι συνάμα ερωτικό και πνευματικό: «Για να σε κοιμηθώ παράνομα» (20)· καταλήγει δηλαδή σε μια σχέση που είναι “παράνομη”, δηλαδή μη σύμφωνη με κάποιο νόμο, όχι αναγκαστικά κοινωνικό, ίσως επειδή παραβιάζει τη νομοτέλεια του ιστορικού χρόνου. Στο συγκινησιακό επίπεδο, η ερωτική πράξη, δηλωμένη ως συνουσία σωμάτων αλλά και ένωσης με την ηρακλείτεια σοφία, υποτάσσει στις επιταγές των αισθήσεων την ιστορία μετατρέποντάς την έτσι από ξεροί χρονολογική απαρίθμηση γεγονότων σ’ ερωτικό βίωμα.

Οι ανθρώπινες ιδιότητες που η μετωνυμία «Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ» επιχειρεί να υποβάλει, προσιδιάζουν σε μια παιδούλα με τα χαρακτηριστικά της Ίριδας, έναν “άγγελο” που φέρνει μηνύματα από αλλού. Αν όμως προσέξουμε καλύτερα, θα διαπιστώσουμε ότι η θαυμάσια αυτή σύλληψη του Ελύτη, που αποδίδει με αισθησιακά μέσα αισθήματα που δεν έχουν πραγματικά καμία σχέση με παιδούλες και κοριτσάκια, πραγματώνεται με εκφράσεις και λέξεις που πουθενά δεν αναφέρονται ρητά σε κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό θηλυκότητας.

Mario Vitti, *Οδυσσέας Ελύτης - Κριτική μελέτη*, Ερμής 1984, σ. 300-303.

3. «ΜΙΚΡΗ ΠΡΑΣΙΝΗ ΘΑΛΑΣΣΑ». Ένα ποίημα όπου ο Ελύτης συνδέει το απλό και καθαρό ιδίωμα με μian Ομηρική πρωτομυθολογική προσωποποίηση. Στα μάτια του, η θάλασσα (το Αιγαίο της Ιωνίας) παρουσιάζεται σαν ένα κορίτσι δεκατριώ χρονώ που ο ίδιος θα ήθελε πολύ να το διαπαιδαγωγήσει, να του διδάξει τους τρόπους που έχουν οι άνθρωποι για να συνεννοούνται· κι αυτό με τον σκοπό να διαπαιδαγωγηθεί τελικά κι εκείνος, δηλαδή να μνηθεί στα «λόγια των Θεών».

Η όλη σύνθεση θυμίζει αρχαϊκή Ιωνία, μια περίοδο γεμάτη από έντονη δημιουργικότητα και νέες μορφές στον τομέα του λυρισμού και του στοχασμού και που, γι’ αυτό το λόγο, μας αγγίζουν σήμερα περισσότερο απ’ ό,τι η περίοδος της υψηλής κλασικής τελειότητας. Μεταφορικά μιλώντας, το νόημα εδώ είναι και πάλι ερωτικό: «Για να σε κοιμηθώ παράνομα». Η βαθύτερη ουσία του δεν έχει σχέση με τη λογική πληρότητα ενός φιλοσοφικού στοχασμού, αλλά με τα αινιγματικά, λυρικά και, απεριορίστα υπαινικτικά, «αποσπάσματα του Ηράκλειτου». (Σε κάποιο από τ’ αποσπάσματα ο Ηράκλειτος λέει: «Φύσις κρύπτεσθαι φιλεί»· και σε κάποιο άλλο: «Ει μη ήλιος ήν ένεκα των άλλων άστρον ευφροσύνη αν ην»).

Jeffrey Carson, *49 σχόλια στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, Ύψιλον, 1983, σ. 111.

4. Η μικρή πράσινη θάλασσα είναι και πάλι η ερωτική μεταστοιχείωση και, στη συνέχεια, προσωποποίηση.

Ο Ελύτης ζει ερωτικά μέσα σ' αυτή την αέναη μεταλλαγή των στοιχείων. Το νέο Κορίτσι είναι το σύμβολο της αγνότητας και της ομορφιάς. Είναι μια σχέση αγαπητική του Ποιητή προς το ποιητικό του αντικείμενο. Και ζει ερωτικά, αλλά και με μιαν αγιοσύνη αυτή τη «σχέση».

[...] η θάλασσα αυτή δεν είναι παρά η ροϊκή κατάσταση των πραγμάτων, και το «πράσινη» δείχνει πως δεν είναι μόνο θάλασσα, αλλά και λιβάδια, δηλαδή ολόκληρη η κοσμική έκταση, ο Ποιητής την έπλασε με την πικασσική και πάλι όρασή του, δεκατριώ χρονώ και την έστειλε στη Σμύρνη ν' αντιγράψει τις αντιφωγίες στην οροφή από τα Κυριελέησον και τα δόξα σοι:

[...] Κι αφού οι Μυστικοί όλων των καιρών μας έμαθαν πως πάνω στα «κύτταρα» αυτής της κοσμογονικής ουσίας είναι εγχαραγμένες όλες οι σοφίες και οι μνήμες, η ερωτική ένωση μαζί τους δεν είναι άλλο παρά μια συμμετοχή στον υπερβατικό Νόμο τους, και έτσι φαίνεται πολύ φυσικό ότι ο Ποιητής βρίσκει μέσα στην αγκαλιά της θεϊκά πετράδια και ηρακλείτεια αποσπάσματα.

Γιατί εκείνος ψαύει τη γνώση και τη σοφία του κόσμου, αφού ξέρει πως πριν γίνει Λόγος ήταν Σύμβολο.

Μαρία Λαμπαδαρίδου - Πόθου, *Οδυσσέας Ελύτης, ένα όραμα του κόσμου*, Φιλιππότης 1981, σ. 128-129.

5. Η προσωποποίηση της θάλασσας, με τη βοήθεια του μηχανισμού της ταύτισης, αποτελεί τον άξονα του ποιήματος. Ταυτόχρονα, προσφέρει πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης και ερμηνείας, έτσι ώστε να μην μπορούμε να εξαντλήσουμε τις διάφορες πιθανές προσεγγίσεις. Ο στίχος *Μικρή πράσινη θάλασσα δεκατριώ χρονώ* αποτελεί έξοχο παράδειγμα αναίρεσης των αντιφάσεων σύμφωνα με τις θεωρίες της υπερπραγματικότητας. Ο στίχος είναι παραδομένος σε μια συνεχή μεταμορφωτική ροή. Μπορούμε να τον ερμηνεύσουμε από τη σκοπιά της θάλασσας και, ταυτόχρονα, από τη σκοπιά ενός νεαρού κοριτσιού, ή γενικότερα της νιότης. Η θάλασσα είναι μικρή, μα υπάρχει εδώ και χιλιετηρίδες και φέρει μέσα της τις αξίες του ελληνισμού: *κομμάτια πέτρες τα λόγια των Θεών / κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηράκλειτου*. Τα συσχετιζόμενα όντα ή στοιχεία προσδίδουν τις ιδιότητές τους, το ένα στο άλλο. Η νιότη αποκτά έτσι έναν κατεξοχήν ερωτικό χαρακτήρα, αφού ενσαρκώνεται από το δεκατριάχρονο κορίτσι. Ταυτόχρονα όμως αυτή η «πρόσκαιρη» δεκατριάχρονη νιότη διαιωνίζεται, καθώς συσχετίζεται με τη θάλασσα. Από την πλευρά της, η θάλασσα είναι, εξ αντι-

κειμένου, ανεξάρτητη από το χωρόχρονο. Ενσαρκωμένη όμως από ένα δεκατριάρχρονο κορίτσι, γίνεται οικεία, στοργική, τρυφερή κι ερωτική. Με το μεταμορφωτικό αυτό μηχανισμό της «ταύτισης», ο Ελύτης επιτυγχάνει να «ενεστωτικοποιήσει» τη χρονική διάρκεια και να υπερβεί τη φθορά. Κάνει, πράγματι, *άλμα πιο γρήγορο από τη φθορά* (Μ.Ν., σ. 87). Μια άποψη λοιπόν της ελυτικής υπερπραγματικότητας είναι αυτή που βρίσκεται μέσα στο Αιγαίο και που αποκαλύπτεται συνεχώς από την οργιάζουσα ποιητική αίσθηση, τόσο στις συγχρονικές, όσο και στις διαχρονικές της διαστάσεις, (αν και δε δηλώνεται ρητά, είναι φανερό ότι πρόκειται για το Αιγαίο, αν λάβουμε υπόψη τις γεωγραφικές και πνευματικές αναφορές: Ιωνία, Σμύρνη, Ηράκλειτος). Ακολουθώντας μια δεύτερη προσέγγιση –με βάση τα παραπάνω και σύμφωνα με τις ελυτικές θεωρίες– η θάλασσα είναι κάτι το κεκτημένο για τον Έλληνα, ένα καθημερινό βίωμα, που η ταύτιση το υπογραμμίζει ιδιαίτερα. Ταυτόχρονα όμως διαπιστώνουμε, βασικά από τη χρήση της υποτακτικής και του υποθετικού *θα ήθελα, να σε στείλω, να μπεις, και να βρίσκω* κ.τ.λ., ότι η κεκτημένη αυτή πραγματικότητα παραμένει ασύλληπτη, όλο και φεύγει μπροστά, προς το μέλλον, καλώντας σ' ένα συνεχές ηδονικό ταξίδι! Έτσι, ο Ελύτης, όσο κοντά κι αν βρίσκεται στη θαλάσσια πραγματικότητα, όσο κι αν την κάνει κτήμα του, δεν καταφέρνει ποτέ να την εξαντλήσει, κι επομένως να τη φθείρει. Όσο εντονότερο είναι το βίωμα, τόσο περισσότερο αυξάνεται κι ο πόθος. Η ιδιομορφία αυτή όχι μόνο εκφράζει την τεχνική και την πνευματική ολοκλήρωση του Ελύτη, αλλά και υπογραμμίζει, με τρόπο μοναδικό στη νεοελληνική ποίηση, την ιδιωτικότητα που διέπει τη σχέση ανάμεσα στο Αιγαίο και τον Έλληνα, μια ιδιωτικότητα σχεδόν ερωτική, που βρίσκεται σε συνεχή έξαρση.

Γιάννης Ιωάννου, *Οδυσσέας Ελύτης – Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Καστανιώτης, 1991, σ. 119-121.

6. Στην ποίηση του Ελύτη ο Ηράκλειτος αναφέρεται ονομαστικά τρεις φορές:

α. «Δοξαστικόν Γα», *Άξιον Εστί* σ. 87: «στην καταστραμμένη του φωνή ο Ηράκλειτος».

β. «Μικρή πράσινη θάλασσα», *Το Φωτόδεντρο* σ. 27: «κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηράκλειτου».

γ. «Το αμύγδαλο του κόσμου» (*Τρία ποιήματα* σ. 26): «ολομόναχος κρέμομαι από τους καιρούς του Ηράκλειτου», ενώ μία φορά (*Το Φωτόδεντρο* σ. 45) χρησιμοποιείται ως τίτλος ποιήματος η λέξη *παλίντροπον* που ανακαλεί στη μνήμη το απόσπασμα του Ηράκλειτου, όπως μας το παραδίδει ο Ιππόλυτος (απ. 27 α Μ.): *παλίντροπος αρμονία όκωσπερ τόξου και λύρης*.

Δανιήλ Ιακώβ, *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη*, Πολύτυπο, 1983, σ. 49-51.

7. Σε ένα άλλο ποίημα ο ποιητής γνέφει σε μια «Μικρή Πράσινη Θάλασσα» δεκατριώ χρονώ (τη θάλασσα της Ιωνίας των παιδιατικών του), καλώντας την να κοιμηθεί μαζί της πνευματικά.

*Για να σε κοιμηθώ παράνομα
Και να βρίσκω βαθιά στην αγκαλιά σου
Κομμάτια πέτρες τα λόγια των Θεών
Κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηρακλείτου.*

όσο για το ομώνυμο ποίημα «Το Φωτόδεντρο», το δέντρο αυτό μοιάζει να 'ναι μια ηλιαχτίδα μεγαλωμένη στο πισαύλι του ποιητή, όταν ήταν μικρός και γύρευε την ευτυχία και τον καλούσε ο θάνατος. Κι εδώ πάλι είναι η αναζήτηση της αλήθειας.

*Θα ερχόταν κάποιος όμως Ίσως κι η αγάπη αλλά Στις δυο το μεσημέρι που
έσκυβα στο παράθυρό μου να πετύχω κάτι θυμωμένο ή άτυχο ήταν μόνο το
φωτόδεντρο
Εκεί στο πίσω μέρος της αυλής μέσ' στις βρωμούσες και στα παλιοσίδερα
όμως δίχως κανείς ποτέ να το ποτίσει αλλά Παίζοντας με το σάλιο μου να το
ξαμώσω από ψηλά Περονούσαμε τις μέρες ώσπου
Μονομιάς σπούσε η άνοιξη τους τοίχους μου 'φενγε το περβάζι απ' τον αγκώ-
να κι έμενα μπρούμυτα μέσ' στον αέρα να κοιτώ
Τι λογής είναι η αλήθεια*

Η λέξη φωτόδεντρο αυτή καθ' εαυτή σμίγει μέσα της το δέντρο της ζωής με όλον τον ηλιακό - ερωτικό συμβολισμό του ηλιολάτρη Ελύτη, εκφράζοντας το ηλιόφως σαν πλαστοουργό της ζωής να περιδιαβάζει και να μελετά τα κτίσματα της κτίσης του, μα τώρα ερημωμένα. Καταλήγει το ποίημα:

*Αχ πού 'σαι τώρα καημένο μου φωτόδεντρο πού'σαι φωτόδεντρο παραμιλούσα
κι έτρεχα τώρα σε θέλω τώρα που έχασα ως και τ' όνομά μου
Που πια κανένας δεν πενθεί τ' αηδόνια κι όλοι γράφουνε ποιήματα*

Σύντομο πικρό σχόλιο για την ποιητική παρακμή που βρίσκει να τον περιοριχίζει με την έλλειψη της ουσιαστικής δημιουργικότητας.

Αντώνης Δεκαβάλλες, «Ο έρωτας, η δύναμή του, οι μορφές και οι μεταμορφώσεις του στην ποίηση του Ελύτη», *Αιολικά Γράμματα*, Γεν.-Απρ. 1978, τεύχ. 43-44, σ. 54-79.

11. Γιώργης Παυλόπουλος, «Τα αντικλείδια»

1. Αν ό,τι λέμε ποίηση δεν είναι μόνο και τόσο το άθροισμα των εκατομμυρίων ποιημάτων που γράφτηκαν πάνω στη γη, αλλά προπάντων ο ρυθμός που συνέχει τον μέσα και τον έξω κόσμο (το μοναχικό τραγούδι των Μουσών στο προοίμιο της *Θεογονίας* του Ησιόδου), τότε η τύχη του ποιήματος εξαρτάται από το κατά πόσον αναπολεί και ανακαλεί αυτόν τον κρυφό ρυθμό, που κάποτε γίνεται και ονειρικός εφιάλτης. Ας πούμε λοιπόν πως το κάθε ποίημα είναι ένα βέλος μοναχικό που σκοπεύει το ρυθμικό κέντρο του κόσμου και φαντάζεται πως είναι και μοναδικό, σημάδι και σύμβολο, εκείνης της κρυμμένης ποίησης. Αν καθ' οδόν πολλαπλασιάζεται, τούτο συμβαίνει γιατί ο ποιητής αισθάνεται πως η βολή κάπως και κάπου αστόχησε, και ξαναδοκιμάζει.

Το παράκανα ίσως με τις μεταφορές και τις παραβολές, προσπαθώντας να πω πως *Τα Αντικλείδια* του Παυλόπουλου πρέπει πρώτα να ακουστούν μόνα τους: ως δοκιμές για να οριστεί το άπιαστο είδωλο της ποίησης και το φάντασμα του ενός ποιήματος. Κι αυτή, νομίζω, είναι η πρώτη αρετή τους.

Δημ. Μαρωνίτης, «Τα αντικλείδια της ποίησης», *Διαλέξεις*, Στιγμή, 1992, σ. 135-151

2. Τόσο στα *Αντικλείδια* όσο και στον *Λίγο άμμο*, λοιπόν, έχουμε να κάνουμε με ποιήματα ποιητικής, τα περισσότερα από τα οποία αποπνέουν την αίσθηση του ανικανοποίητου και του φευγαλέου, του χειροπιαστού –σώματος ή πράγματος– που όμως ξαφνικά εξαϋλώνεται και εξαφανίζεται, από κοντινό και οικείο γίνεται μακρινό και απρόσιτο, από φιλικό γίνεται απροσδόκητα άφιλο ή και εχθρικό ακόμη, κάποτε μάλιστα γίνεται επίβουλα εχθρικό, όπως συμβαίνει συνήθως με το εκάστοτε γραφόμενο –τη στιγμή που γράφεται– ποίημα.

Κώστας Παπαγεωργίου, «Ο ποιητής Γιώργης Παυλόπουλος», *Γράμματα και Τέχνες*, ό.π., σ. 29-30.

3. Ας πάρουμε ως πρώτο παράδειγμα το ποίημά του «Τα Αντικλείδια» από την ομώνυμη συλλογή του. Ο Παυλόπουλος γράφει:

Πολλά έχουν γραφεί για αυτό το ποίημα. Αυτό όμως είναι εντελώς φυσικό, γιατί ένα ποίημα που έχει ως θέμα την υφή της ίδιας της ποίησης αναπόφευκτα θα τραβήξει το ενδιαφέρον των κριτικών και θεωρητικών της ποίησης. Αλλά το ποίημα δεν προσφέρει εύκολες απαντήσεις στα ερωτήματα για την φύση της ποίησης που απασχολούν και τον ίδιο τον ποιητή. Οι

δυσκολίες γίνονται μεγαλύτερες καθ' όσον προσπαθούμε να διατυπώσουμε τις ιδέες του ποιητή για τη φύση της ποίησης ανεξάρτητα από το ποίημα. Έτσι πολλοί, στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν τις ιδέες του ποιητή ανεξάρτητα από το ποίημα, έχουν αντιμετωπίσει ερωτήσεις που φαίνονται αναπάντητες. Αν η ποίηση είναι μια πόρτα ανοιχτή, γιατί χρειαζόμαστε αντικλειδιά; Αν η ποίηση είναι πόρτα, σε τι είναι πόρτα; Όταν κοιτάμε μέσα, σε τι μέσα κοιτάμε;

Ίσως όμως κάτι μπορεί να καταλάβουμε από το νόημα του ποιήματος χωρίς να απαντήσουμε όλες αυτές τις ερωτήσεις. Η ποίηση, μας λέει ο ποιητής, είναι μια πόρτα ανοιχτή. Μερικοί συναντούν την πόρτα και την προσπερνούν. Δεν κοιτάζουν για τίποτα, αλλά ούτε και βλέπουν τίποτα. Αυτοί όμως που βλέπουν κάτι και που συναρπάζονται από τη μαγεία του, προσπαθούν να μπουν μέσα – προσπαθούν να δουν περισσότερα. Η πόρτα (η ποίηση) τότε κλείνει και δεν υπάρχει κλειδί γι' αυτήν. Αναπόφευκτα μερικοί χάνουν όλη τους τη ζωή ψάχνοντας για το ανύπαρξτο κλειδί που θα τους ανοίξει την πόρτα της ποίησης – θα τους επιτρέψει να εννοήσουν τη φύση της. Δυστυχώς ή ευτυχώς, το μόνο που μπορεί να κάνει κανείς, είναι αντικλειδιά – δηλαδή, ποιήματα. Με άλλα λόγια, η κατανόησή μας του ποιητικού κόσμου, αυτό που προσπαθούμε να αρπάξουμε με το μάτι μας όταν κοιτάμε μέσα, μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τα ποιήματα που δημιουργούμε.

Γιώργος Αναγνωστόπουλος, «Γιώργης Παυλόπουλος – Ποιητής ολίγων λέξεων και πολλών ιδεών», *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχ. 83, Φεβρ.-Μάιος 1998, σ. 31-36.

4. Η ποιητική δημιουργία είναι μια πράξη ερωτική και συνάμα μια υπέρτατη δοκιμασία, παλεύοντας στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου να φτάσεις στην αλήθεια της τέχνης σου. Η στιγμή αυτής της αλήθειας είναι απατηλή και πρόσκαιρη όπως η στιγμή κάθε ευτυχίας. Γρήγορα ξαναρχίζεις, πέφτοντας πάλι στην ίδια κατάσταση. Και η μόνη φιλοδοξία σου είναι, να μην καταλάβει ποτέ κανείς την αγωνία σου όταν έγραφες το έργο σου, να μην φανεί ποτέ μέσα στο έργο το παραμικρό σημάδι αυτής της αγωνίας.

Τα πράγματα που αγγίζουν σε βάθος, τη ζωή μας, όπως η Ποίηση, μπορεί να ειπωθούν μονάχα μέσα από τις προσωπικές εμπειρίες μας. Δεν ορίζονται μέσα από θεωρίες και αφηρημένες έννοιες. Νομίζω ότι δεν υπάρχει κανένας ορισμός για την Ποίηση. Ωστόσο ας μου επιτραπεί να την φαντάζομαι και να την ονειρεύομαι σαν μια πόρτα ανοιχτή.

«Ο Γιώργης Παυλόπουλος μιλάει για την ποίηση και το έργο του», *Γράμματα και Τέχνες*, τεύχ. 83, Φεβρ.-Μάιος 1998, σ. 24-26

5. Και τώρα μπορώ να πω ότι θεωρώ τον Γιώργη Παυλόπουλο ένα πολύ σημαντικό ποιητή γιατί πέρα από θαυμάσιους στίχους και εξαιρετικά ποιήμα-

τα έχει ντύσει ένα ολόκληρο ποιητικό έργο, έναν πολυδιάστατο ποιητικό κόσμο. Ο Παυλόπουλος δεν μας αναγκάζει να διαρρήξουμε τις πόρτες αυτού του κόσμου. Ούτε όμως αφήνει πάντα τις πόρτες του ανοιχτές. Μας δίνει τα *αντικλείδια*, όπως λέει ο ίδιος, για να μπούμε μέσα του, να τον αναγνωρίσουμε, να δούμε ότι οι πόρτες του είναι άπειρες, και να ξαναβρούμε στο δικό μας κόσμο πολύ πιο πλούσιοι από πριν.

Τίτος Πατρίκιος, «Ο Γιώργης Παυλόπουλος και τα αντικλείδια της ποίησης», *Γιώργης Παυλόπουλος Νέο Επίπεδο*, Μάρτιος 1995, σ. 3-8

6. Η μετακίνηση του Παυλόπουλου από τη συμβολική διαστρωμάτωση του ποιητικού μύθου, στην παραβολική διαχείρισή του, που ήδη αναγνωρίζεται εύκολα στα ποιήματα των «Αντικλειδιών» και στα επόμενα, νομίζω ότι σχετίζεται άμεσα με την ταυτόχρονη μετάβασή του από το ποίημα-γεγονός, έστω και αν αυτό λειτουργεί μέσα σε μια συστοιχία άλλων ομοειδών ποιημάτων, στο ποίημα εκείνο όπου η δοκιμασία του δημιουργού της ποιητικής σύνθεσης αποτελεί την κυρίως υπόθεση του ποιήματος. Κατ' αναλογία, εξασθενίζουν οι ιστορικές συνδηλώσεις απ' όπου άλλα προγενέστερα συνήθως ποιήματα αντλούσαν τη δραματική τους απόγευση και, αντίθετα, δυναμώνουν οι αποστασιοποιητικοί μηχανισμοί, ενεργοποιώντας συνάμα τη φαντασία του ποιητή η οποία και καταλαμβάνει ολοένα και μεγαλύτερο χώρο ως προς τα όρια της συμμετοχής της στη διαμόρφωση του ποιήματος. Είναι αυτό που διαπιστώνει αμέσως ο αναγνώστης, διαβάζοντας «Τα αντικλείδια», με τη μυθική ατμόσφαιρα να εξαρτάται όλο και πιο λίγο από τις προπονητικές εμπειρίες, ενώ οι σκηνοθετικοί χειρισμοί του ποιητή, είναι αυτοί που υποβάλλουν στον αναγνώστη τα ερωτήματα που τον έχουν ήδη δοκιμάσει.

Αλέξης Ζήρας, «Ο καθρέφτης ως σύμβολο του μεταίχμιου. Μια ανασκευή του μύθου στην ποίηση του Γιώργη Παυλόπουλου», *Νέο Επίπεδο*, ό.π., σ. 3-10.

7. Το ποίημα είναι αφήγηση ενός προσώπου – δεν ενδιαφέρει νομίζω αν ταυτίζεται ή όχι με τον ποιητή· η αφήγηση δεν αφορά ένα συγκεκριμένο συμβάν, αλλά μια επαναλαμβανόμενη ανά τους αιώνες διαδικασία απόπειρας να παραβιασθεί η ανοιχτή πόρτα της ποίησης. Το πρόσωπο που αφηγείται δεν εμφανίζεται στο ποίημα ως υποκείμενο ενός άμεσου πρώτου ρηματικού προσώπου· τα όσα λέγει διεκδικούν την εγκυρότητα του αντικειμενικού, αυτού που αορίστως επαναλαμβανόμενο συμβαίνει και που περιγράφεται στο ποίημα από ένα πρόσωπο που διαθέτει μία συνολική εποπτεία στον χώρο – που είναι ο κόσμος –το σύμπαν– και στον χρόνο που είναι από τότε που υπάρχει ο κόσμος.

[...] Αλλά ας επιστρέψουμε στην αναζήτηση του κλειδιού. Το κλειδί είναι ένα – τα αντικλείδια πολλά, όμως, *Η πόρτα δεν ανοίγει πια. Δεν άνοιξε ποτέ για όσους μπόρεσαν να δουν στο βάθος*. Το βάθος είναι απροσπέλαστο; Αυτό σημαίνει ότι η ποίηση δεν μπορεί να κατακτηθεί ως ουσία; Ας θυμηθούμε την πλατωνική αντίληψη για το σπήλαιο· μόλις βγουν οι ψυχές απ' αυτό και αντικρύσουν το φως της ιδέας, τυφλώνονται από την λάμψη του· στιγμιαία μόνο μπορούν να το κοιτάξουν.

Τα ποιήματα είναι αντικλείδια δεν είναι κλειδιά· είναι αντικλείδια –για ν' ανοίξουμε την πόρτα, που είναι ανοιχτή όσο δεν θέλουμε να την διαβούμε και που κλείνει, όταν θελήσουμε να την περάσουμε–. Αναζητούμε την μαγεία της ποίησης και μόλις θελήσουμε να γίνουμε κοινωνοί της, η πόρτα κλείνει, όπως όταν πας σε μια πηγή να ξεδιψάσεις και εκείνη στερεύει, όπως δηλ. σε ένα εφιάλτη – επομένως ο ποιητής είναι ένας εξόριστος από τον κόσμο της ποιητικής μαγείας. Ανήκει όμως σ' αυτόν· γι' αυτό και η αγωνιώδης προσπάθεια να διαβεί την κλειστή της πόρτα. Επομένως η Ποίηση δεν είναι το σύνολο των ποιημάτων που γράφτηκαν από τότε που υπάρχει ο κόσμος· είναι αυτό που ποτέ δεν ειπώθηκε και ούτε πρόκειται ποτέ να ειπωθεί.

Το ποίημα τελειώνει όπως άρχισε (κύκλος). Η Ποίηση είναι μια πόρτα ανοιχτή· η πρόσκληση ανανεώνεται· η περιπέτεια δεν έχει τέλος· η πόρτα θα ξανακλείσει, αλλά θα παραμένει ανοιχτή. Αντίφαση λογική, όχι όμως ποιητική, ούτε φιλοσοφική:

Ξυπνόν γαρ αρχή και πέρας επί κύκλου περιφερείας

[Ηράκλειτος]

Τασούλα Καραγεωργίου, «Τα αντικλείδια του Γιώργη Παυλόπουλου μία διδακτική δοκιμή», *Γράμματα και Τέχνες*, ό.π., σ. 37-39.

Επισημάνσεις

● Τα ποιήματα συνδιαλέγονται με ποικίλους τρόπους: α. μεταξύ τους, β. με άλλα κείμενα του βιβλίου και γ. με τα Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.

● Έτσι, ο «Καισαρίων» μπορεί να διδαχθεί μαζί με την καβαφική «Μελαγχολία», δεδομένου ότι και στα δύο κείμενα η ποίηση αντιμετωπίζεται ως αντίδοτο κατά της φθοράς. Η διδασκαλία του «Καισαρίωνος» προϋποθέτει αναφορά στους «Αλεξανδρινούς βασιλείς» (ΚΝ1, Βα Λυκείου). Για συγκριτική ανάγνωση (και για επισημάνση διαφορών και ομοιοτήτων) με το

ποίημα «Καισαρίων» προτείνεται το «Επί ασπαλάθων» του Γιώργου Σεφέρη (ΚΝ1, Αε Λυκείου) δεδομένου ότι α) και στα δύο υπάρχει το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, β) και τα δύο είναι και ποιήματα ποιητικής γ) και στα δύο υπάρχει σχέση ποίησης και ιστορίας. Η «Μικρή ασυμφωνία...» του Καρυωτάκη, μπορεί να εξετασθεί συγκριτικά με την «Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων» (ΚΝ1, Βε Λυκείου).

- Ως **προαιρετική εργασία** δίνονται σε κάποιες περιπτώσεις παράλληλα κείμενα τα οποία έχουν μία άμεση σχέση με τα προς διδασκαλίαν ποιήματα. Έτσι, δίνεται το «Διερώτηση για να μην κάθομαι άνεργος» του Καρούζου, το οποίο άμεσα αναφέρεται στην καβαφική «Μελαγχολία»: το ποίημα Καβάφησ «Ο Δαρείος» του Κούσουλα· οι Στίχοι-2 του Πατρίκιου που προκάλεσαν τον «Επίλογο» του Αναγνωστάκη κ.ά.

- Στο τρίτο μέρος («Συνοδευτικά κείμενα») δίνονται αρκετά ποιήματα που έχουν ως θέμα τους την ίδια την ποίηση, για να φανεί η μεγάλη ευρύτητα του θέματος, αλλά και για να υπάρξει μια πρώτη γνωριμία γύρω από το πώς αντιμετωπίζει το θέμα αυτό η σύγχρονη ποιητική παραγωγή.

- Το εικαστικό υλικό που συνοδεύει την ενότητα είναι λειτουργικό –κάτι που γενικώς προβλέφθηκε για όλο το βιβλίο– και σε αρκετές περιπτώσεις αποτελεί μέρος της διδασκαλίας (π.χ. ο πίνακας του Εγγονόπουλου με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Μελαγχολία του ποιητού Ιάσονος Κλεάνδρου», ο «Εμφύλιος πόλεμος» πάλι του Εγγονόπουλου, το κολάζ του Ελύτη).

- Οι ερωτήσεις κατά κανόνα προσανατολίζουν τη διδασκαλία στη διερεύνηση του θέματος και δεν προορίζονται όλες για γραπτή εργασία στο σπίτι, αλλά κάποιες διευκολύνουν τον προφορικό διάλογο κατά τη διδασκαλία του κειμένου.

- Κείμενα μικρότερης έκτασης ή άλλα στα οποία λόγω του ποιητικού του είδους απουσιάζει το εννοιολογικό βάρος όπως το «Μόνο γιατί μ' αγάπησες» της Πολυδούρη μπορούν να καλύψουν λιγότερη της μιας διδακτική ώρα.

- Ένα μεγάλο μέρος των παραλλήλων και των συνοδευτικών κειμένων προορίζονται για ανάγνωση, στόχος που ανταποκρίνεται στους γενικότερους σκοπούς του μαθήματος και αποτελεί ένα πάγιο αίτημα του μαθήματος της Λογοτεχνίας.

- Το ποίημα «Ο Δαρείος» προσφέρεται για ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Τα κριτικογραφικά αποσπάσματα που περιέχονται στο παρόν βιβλίο προσφέρουν υλικό για μία ανοιχτή ανάγνωση του πολυσυζητημένου αυτού καβαφικού ποιήματος.

- Στη διδασκαλία της «Μικρής ασυμφωνίας εις α μείζον» καλό είναι

να αποφευχθούν μειωτικά για τον ποιητή Μαλακάση σχόλια. (Εξάλλου το καρωτακικό ποίημα –πέρα από την αξία του– είναι μία πράξη ποιητικής εκδίκησης).

- Το «Μόνο γιατί μ' αγάπησες» της Πολυδούρη δεν παρατίθεται ολόκληρο, αλλά όπως το ανθολογεί ο Μανόλης Αναγνωστάκης (*Η Χαμηλή Φωνή*, Νεφέλη, 1990), για λόγους ποιητικής οικονομίας (χωρίς, όπως πιστεύουμε, να αδικείται).

- Χρήσιμα ως παράλληλα κείμενα στον «Χορό Συρτό» του Σκαρίμπα είναι τα ποιήματα «φυγής», όπως η «Θάλασσα» του Κώστα Βάρναλη (*ΚΝ1*, Γαε Γυμνασίου), «Το τελευταίο ταξίδι» του Κ.Γ. Καρυωτάκη (*ΚΝ1*, Γαε Γυμνασίου).

- Για συνανάγνωση με το ποίημα «Ο ελεγκτής» του Μίλτου Σαχτούρη προσφέρεται και «Ο στρατιώτης ποιητής» του ίδιου ποιητή (*ΚΝ1*, Γαε Λυκείου).

- Για συνανάγνωση με το ποίημα «Επίλογος» του Αναγνωστάκη προσφέρεται και το ποίημα «Ποιητική» του ίδιου ποιητή (*ΚΝ1*, Γυμνασίου - Λυκείου, τεύχ. 4 *Βιβλίο του καθηγητή*, Αθήνα 1999, σ. 71).

- Σύμφωνα με την (προφορική) δήλωση του Μανόλη Αναγνωστάκη, το ποίημα «Στον Νίκο Ε... 1949» αφιερώνεται στον συναγωνιστή του Αναγνωστάκη Νίκο Ε(υστρατιάδη). [Η ψιλή στον τίτλο του ποιήματος του Αναγνωστάκη να απαλειφθεί από το Βιβλίο του Μαθητή (σ. 85)]. Πάντως, τα ποιήματα «Ποίηση 1948» του Νίκου Εγγονόπουλου και «Στον Νίκο Ε... 1949» του Μανόλη Αναγνωστάκη προσφέρονται ούτως ή άλλως για συγκριτική ανάγνωση, αφού η θεματική, αλλά και η μορφική τους συγγένεια είναι απολύτως διακριτές.

- Για το ποίημα «Ποίηση 1948», βλ. και σ. 171 του παρόντος βιβλίου.

- Στο ποίημα «Μικρή Πράσινη Θάλασσα» του Ελύτη καλό είναι να τονισθεί ότι η ερωτική ατμόσφαιρα δεν αναιρεί την πνευματικότητα της σχέσης του Ποιητή με την *Μικρή πράσινη θάλασσα* των δεκατριών χρόνων. Εξάλλου δεν πρέπει να αγνοείται ο αλληγορικός χαρακτήρας του ποιήματος.

- «Τα αντικλείδια» του Γιώργη Παυλόπουλου είναι ένα ποίημα που δεν τελειώνει ποτέ (αυτή την έννοια έχει και το σχόλιο του βιβλίου ότι το ποίημα γίνεται το ίδιο φορέας της εμπειρίας που περιγράφει). Ίδιας τεχνικής είναι και τα ποιήματα του Γιώργη Παυλόπουλου «Το παιδί και οι ληστές» και «Η στάχτη» από την ομώνυμη συλλογή (*Τα αντικλείδια*, 1988).

- Εννοείται ότι οι προτάσεις για συνανάγνωση δεν έχουν δεσμευτικό χαρακτήρα.

Παραθέτουμε ένα ενδεικτικό προγραμματισμό της διδασκαλίας της ενότητας:

A/A	ΕΡΓΟ	ΩΡΕΣ
1	<i>Καισαρίων Ο Δαρείος Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου</i>	3-4
2	<i>Μικρή ασυμφωνία εις α μείζον Δεν τραγουδώ παρά γιατί μ' αγάπησες Χορός συρτός</i>	2
3	<i>Ο ελεγκτής Επίλογος Ποίηση 48 Στον Νίκο Ε.</i>	3
4	<i>Μικρή πράσινη θάλασσα</i>	1
5	<i>Τα αντικλείδια</i>	1

Η ΠΟΙΗΤΡΙΑ ΚΙΚΗ ΔΗΜΟΥΛΑ

Ειδικοί Στόχοι

Μέσα από την ενότητα αυτή επιδιώκεται:

- Η γνωριμία με τη γυναικεία γραφή μέσω μιας από τις πλέον ποιητικές σύγχρονες εκφράσεις της.
- Η ανάδειξη της ξεχωριστής θεματικής που γεννά η γυναικεία οπτική, καθώς δίνει ένα στίγμα φορτισμένο από τα ιδιαίτερα βιώματα και την ξεχωριστή ιδιοσυγκρασία του φύλου της.
- Η γνωριμία με μια σύγχρονη έκφραση του νεοελληνικού λυρισμού, η οποία μάλιστα χαιρετίστηκε και ως ανανέωσή του.
- Η ανάδειξη μιας πρωτότυπης ποιητικής τεχνικής στην οποία κυριαρχούν τα σχήματα λόγου.
- Η εξοικείωση με μια ποίηση που αντλεί το υλικό της από την καθημερινότητα για να εξακτινώσει τελικώς τις αναζητήσεις της στο βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης.

Τα ανθολογημένα ποιήματα:

1. *Ο πληθυντικός αριθμός* (η ποιητική ανατροπή των γραμματικών κανόνων που συνοδεύει μία ανατροπή ψυχική).
2. *Τα πάθη της βροχής* (η ερωτική αναζήτηση μέσα από ένα σύγχρονο δείγμα συμβολισμού).
3. *Σημείο αναγνώρισεως* (ο ποιητικός διάλογος με το μαρμάρινο άγαλμα μιας αλυσοδεμένης γυναίκας, αφορμή για ένα σχόλιο για τη θέση της γυναίκας, ανά τους αιώνες).
4. *Σκόνη* (ένας θεατρικής λειτουργίας γυναικείος μονόλογος που με υλικό τη γυναικεία καθημερινότητα, αντιμετωπίζει εντέλει τη σκόνη ως σύμβολο της φθοράς των ανθρώπινων σχέσεων).
5. *Κονιάκ μηδέ αστέρων* (με αφετηρία μια παλιά φωτογραφία μια νοσταλγική αναπόληση της νεότητας).
6. *Γας ομφαλός* (ένας αρχαιολογικός περίπατος στον χώρο των Δελφών και ένα σχόλιο για τις ορατές συνέπειες του χρόνου πάνω στα πράγματα).

1. Βιογραφικό Σημείωμα

Το ώριμο έργο της Κικής Δημουλά είναι μια εξαιρετικά στιβαρή και πρωτότυπη έκφραση της σύγκρουσης ανάμεσα στην ύπαρξη και στην ανυπαρξία, ανάμεσα και στην απουσία νοήματος και στη νοσταλγία του. Η ποιητική διαδρομή της χωρίζεται καθαρά σε δύο στάδια. Στο πρώτο, που καλύπτει τις δεκαετίες του '50 και του '60, η Δημουλά προσπαθεί να βρει την προσωπική φωνή της, αφομοιώνοντας τις εμφανείς καβαφικές επιδράσεις της, και να συγκεντρώσει τα ποικίλα μοτίβα της γύρω από μια βαθύτερη διάθεση, που θα γινόταν αργότερα ο πυρήνας του προβληματισμού της. Τα ιδιαίτερα χαρίσματά της –η τολμηρή ως ανατρεπτική, αλλά εντυπωσιακά εναργής και πειστική χρήση της γλώσσας, η ευρηματικότητα των εικόνων της, η ικανότητά της να δημιουργεί ένταση με αφηρημένες λέξεις (συχνά δικής της επινόησης)– γίνονται προοδευτικά όλο και πιο ορατά σ' αυτή την πρώτη φάση, που περιλαμβάνει τις συλλογές *Ποιήματα* (1952), *Έρεβος* (1956), *Ερήμην* (1958) και *Επί τα ίχνη* (1963). Έπειτα από μια αρκετά μεγάλη άπαυλα, που αποδείχτηκε ότι ήταν διαδικασία εσωτερικής ωρίμανσης, αυτά τα προσόντα παρουσιάζονται στο έπακρο ανεπτυγμένα και αξιοποιημένα με την επόμενη συλλογή της Δημουλά, *Το λίγο του κόσμου* (1971), με την οποία εγκαινιάζεται η δεύτερη φάση της δημιουργίας της και, από μια άποψη, κορυφώνεται ολόκληρο το έργο της. Ο διάλογος της συνείδησης με τη ματαιότητα, της μνήμης με το φευγαλέο της ύπαρξης, βρίσκει εδώ την καλύτερη ίσως έκφρασή του σε ολόκληρη την ελληνική μεταπολεμική ποίηση, με τη λιτότητα του λόγου να συναγωνίζεται την πρωτοτυπία και τη δραστηριότητά του. Χαρακτηριστικό και συνεχώς επανερχόμενο θεματικό στοιχείο σ' αυτή τη συλλογή – και στα επόμενα έργα της Δημουλά – είναι η φωτογραφία, ως υποστασιοποιημένη μορφή της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο ον και στο μη ον, στη διάρκεια και στη φθορά· ίσως τα ωραιότερα ποιήματα της Δημουλά είναι οι στοχασμοί της πάνω σε φωτογραφίες. Το *Λίγο του κόσμου* ακολούθησαν οι επίσης σημαντικές συλλογές *Το τελευταίο σώμα μου* (1981), *Χαίρε ποτέ* (1988) και *Η εφηβεία της λήθης* (1994).

Απ' όλους τους Έλληνες εν ζωή ποιητές, η Κική Δημουλά φαίνεται ότι είναι εκείνη που βρίσκεται πιο κοντά στη δυτική ποιητική και φιλοσοφική παράδοση. Ποιήματά της έχουν μεταφραστεί σε περισσότερες από δέκα ξένες γλώσσες.

(Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Έλληνες Μεταπολεμικοί Συγγραφείς*,
ένας κριτικός οδηγός, εκδ. Πατάκη, 1995 σ. 67-68)

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

- 1952 ΠΟΙΗΜΑΤΑ
 1956 ΕΡΕΒΟΣ (²1990 «Στιγμή»)
 1958 ΕΡΗΜΗΝ (²1990 «Στιγμή»)
 1963 ΕΠΙ ΤΑ ΙΧΝΗ «Φέξης» (²1989 «Στιγμή»)
 1971 ΤΟ ΛΙΓΟ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (²1983 «Νεφέλη» -³1990 «Στιγμή»)
 1981 ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ, «Κείμενα» (²1989 «Στιγμή»)
 1988 ΧΑΙΡΕ ΠΟΤΕ, «Στιγμή»
 1994 Η ΕΦΗΒΕΙΑ ΤΗΣ ΛΗΘΗΣ, «Στιγμή»
 1998 ΕΝΟΣ ΛΕΠΤΟΥ ΜΑΖΙ, Ίκαρος
 Συγκεντρωτική έκδοση:
 1998 Ποιήματα, Ίκαρος

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς, ένας κριτικός οδηγός*, εκδ. Πατάκη 1995, σ. 67-68.
 Τάσος Κόρφης, άρθρο στην Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα, τόμ. 20, Αθήνα 1986.
 Μάριος Μαρκίδης, *Είναι και ποτέ*, ερμηνευτική πρόσβαση στα ποιήματα της Κικής Δημουλά, Ίερασμος 1989.
 Νίκος Δήμου, *Στην τετράγωνη νύχτα της φωτογραφίας, Σημειώσεις σε ποιήματα της Κικής Δημουλά, Στιγμή*, Αθήνα 1991.
 Πένυ Αποστολίδη, «Το ανεξήγητο αίνιγμα, Γνώση και φως στην Ποίηση της Κικής Δημουλά και της Έμιλυ Ντίκινσον», *Γράμματα και Τέχνες*, Φεβρουάριος-Μάιος 1998, σ. 14-18.
 Άρης Δικταίος, «Εγεννήθη ημίν ποιήτρια...», *Αναζητητές προσώπων*, Φέξης 1963, σ. 109-114.
 Ευγένιος Αρανίτσης, «Τι θα φοράς συνεννόηση;» *Ελευθεροτυπία*, 20-11-1994.
 Αντρέας Καραντώνης, «Κικής Δημουλά, *Επί τα ίχνη*», *Μεσημβρινή*, 8-11-1963.
 Αντρέας Καραντώνης, «Κικής Δημουλά, *Το λίγο του κόσμου*», *Νέα Εστία*, τεύχ. 1146, 1-4-1975.
 Αντρέας Καραντώνης, «Κικής Δημουλά, *Το τελευταίο σώμα μου*», *Νέα Εστία*, 15-8-1981.
 Τάσος Ρούσος, «Κικής Δημουλά, *Χαίρε Ποτέ*», *Το Βήμα*, 12-3-1989.

- Τάκης Καρβέλης, «Υπαρξιακή ποίηση, Κική Δημουλά», *Η νεότερη ποίηση - Θεωρία και Πράξη*, Κώδικας 1983, σ. 207-212.
- Τάκης Καρβέλης, «Η ποίηση της “πολλαπλασιαστικής ευαισθησίας» και της “λυρικής αφαίρεσης”», *Δεύτερη ανάγνωση*, Καστανιώτης, 1984, σ. 90-95.
- Αντώνης Φωστιέρης, «Κική Δημουλά, Το τελευταίο σώμα μου», *Η Λέξη*, τεύχ. 5, 1981, σ. 402-403.
- Σωτήρης Τσιαμπηράς, «Απέναντι στην ακατάσχετη ροή των ημερών», *Φιλολογική Καθημερινή*, 2-7-1981.
- Ευγένιος Αρανίτσας, «Τι θα φοράς συνεννόηση;», *Ελευθεροτυπία*, 20-11-1994.
- Ευγένιος Αρανίτσας, «Τυφλόμυγα», *Ελευθεροτυπία* (βιβλιοθήκη), 14-5-1999.
- Στέφανος Ροζάνης, «Οι περιπέτειες του [ποιητικού] σώματος» (Σχόλιο στην ποιητική της Κικής Δημουλά), *Ποίηση*, τεύχ. 13, Άνοιξη-Καλοκαίρι, 1999, σ. 251-255.
- Θανάσης Νιάρχος, «Κική Δημουλά: πέρα και πίσω από τις λέξεις», *Ο έρωτας για τους άλλους*, Καστανιώτης, 1999.
- Δήμητρα Παυλάκου, «Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων», *Αυγή*, 25-12-1998.
- Παντελής Μπουκάλας, *Καθημερινή*, 20-12-1994 και *Ενδεχομένως, Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, Άγρα 1996.
- Ανέστης Ευαγγέλου, *Η δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1950-1970), ανθολογία - Εισαγωγή Γιώργος Αράγης, Παρατηρητής Θεσσαλονίκη 1994*, (για την Κική Δημουλά, σ. 99-112) όπου και βιβλιογραφικά για την Κική Δημουλά, ό.π. σ. 99.
- Saskia Petroff, *Memoire de licence, Unité des Greques Modernes, Faculté des lettres, Το λίγο του στίχου, Μια προσέγγιση στο έργο της Κικής Δημουλά, (διδασκαρική διατριβή)*, Université de Génève, Ιούνιος 1998.
- Συνέντευξη της Κικής Δημουλά στη Μαρία Κυρτζάκη, *Ποίηση*, τεύχ. 10, Φθιν.-Χειμ. 1997, σ. 6-24.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

- Θάνος Μικρούτσικος, *Κική Δημουλά, Στην αγκαλιά της άκρης*, MINOS-EMI, 1998.

2. Για τη συλλογή *Ερήμην* (1958)

Ερήμην... Ο όρος είναι παρμένος από το λεξιλόγιο των δικαστηρίων. Η δίκη διεξάγεται ερήμην του κατηγορουμένου· ο κατηγορούμενος καταδικάζεται ερήμην του, –αθώς κατά κανόνα, οπωσδήποτε αθώς. Εδώ, στα ποιήματα της Κικής Δημουλά, είναι η ζωή, που συνιστά αυτό το δικαστήριο. Κι η ζωή, διεξάγεται, συμβαίνει, ερήμην της ποιητρίας.

[...] Έτσι, η ποιήτρια, χωρίς να περάσει από κανένα κατηγορητήριο, από καμιά δίκη, βρέθηκε, εξ αιτίας της ιδιοσυγκρασίας της και του απροσαρμόστου της, αλλά και της αδυναμίας της να επαναστατήσει κατά των συμβάσεων, καταδικασμένη να παραμείνει έξω από την πορεία της ζωής, γι' αυτό και η ζωή συμβαίνει με τους άλλους, και με τους βιαστές της και με τους μακάριους βολεμένους, ερήμην της ποιητρίας:

*Ένα κίτρινο φύλλο σου,
φθινόπωρο,
σ' έναν άνεμο ράθυμο κάθησε
και μ' ακολούθησε επίμονα.
Το πήρα
και το κρατώ
σαν κάτι συμβολικό από μέρους σου,
σαν φιλικό αυτόγραφο,
ίσως σαν ένα «ευχαριστώ»
που διόλου μέρος δεν έλαβα
στο καλοκαίρι τούτο...
Το πήρα
κι εξιχνιάζω
τις φετεινές προθέσεις σου
απέναντί μου.*

«Αυτόγραφο»

Είναι φανερή η κατάφαση της ποιητρίας στην ζωή. Αλλ' εξ ίσου φανερή κι η αδυναμία της, η έλλειψη τόλμης να παλέψει γι' αυτή τη συμπόρευση με την ζωή, προτιμώντας τη διάψευση του εαυτού της (στ' ωραιότατο ποίημα «Παρανομίες») ή την επιβλημένη, άνωθεν, πειθώ του χρόνου, –στο «Εν τέλει»:

*Έπειτα από γερή
φιλονεικία μεταξύ τους,
να γίνει πιο σύντομη*

την είχε πείσει,
πιο τελειωμένη.
Να καταργήσει
τις μακρυγορίες των ονείρων
και να κρατήσει
την εντυμνηγορία τους.
Την είχε πείσει.
Ο χρόνος.

Λόγος λιτός, αλλά πυκνός. Λόγος, κι αυτός είναι κι ο πιο δύσκολος να επιτευχθεί, έμμεσος, υπαινικτικός και, ταυτόχρονα, καίριος. Ευαισθησία οξυτάτη ως το νευροπαθές. Παρατηρητικότητα σπάνια επί του πραγματικού κι αναμφισβήτητη ικανότητα να δοθεί πλαστικά το αφηρημένο των συναισθηματικών αποχρώσεων.

Η Κική Δημουλά είναι το σημαντικώτατο κέρδος της νεοελληνικής ποιήσεως αυτής της ώρας.

Άρης Δικταίος, «Εγεννήθη ημίν ποιήτρια (Η Κική Δημουλά)», *Αναζητητές προσώπου*, Φέξης 1963, σ. 109-114

3. Για τη συλλογή *Επί τα ίχνη* (1963)

Η ματιά της, καθώς συναρτά τις εικόνες αυτές στον παλμό της ευαισθησίας της και στον πυρήνα του ποιητικού της στοχασμού, έχει μια ρεαλιστική οξύτητα που κάνει εντύπωση και που συχνά μας επιβάλλεται ποιητικά για την αμεσότητά της και την ολιγολογία της, για κάτι το σφιχτό και το έντονο, που επιτρέπει ακόμη και στην πεζολογία να ενεργήσει δραστικά, μέσα μας. Παράδειγμα, το ποίημα «Πώς έρχομαι σ' επαφή το πρωί με το δρόμο μου», όπου κάθε περιγραφική λεπτομέρεια μετατρέπεται σε εύρημα με παράλληλη ποιητική σημασία: *Εν πρώτοις / αναβιώνουν τα χθεσινά μου βήματα. / Δεξιά, το διαφιλονικούμενο οικόπεδο / κι ο πρώτος μορφασμός της μέρας. / Αριστερά, στην πόρτα / νεόδμητης πολυκατοικίας, / τα κοινόχρηστα: η θυρωρός κι η ατμόσφαιρά της. / Πιο πίσω η εντύπωση: σαγρέδες και απλίκες δίκηνη άνθους. / Και μέσα, / σε δυνατότητες τριών ή δύο δωματίων, / ή σε συναίσθημα υπογείου, / ο εσωτερικός της κόσμος / στεγασθείς / από εφάπαξ και εισοδήματα ονείρων.* Το ποίημα προχωρεί με εξίσου επιτυχημένες «συστοιχίες παραλλήλων εικόνων», όπου η μια είναι πίνακας και η άλλη νόημα, και τελειώνει με την προβολή του απαραίτητου συνοικιακού ανθοπωλείου και φωτογραφείου, «για των μορφών την ανατύπωση: μια έγχρωμη σειρά – χρόνου εν πλω – μετά από μια αναμνηστική περιοδεία του – στη συνοικία μου».

Στο μεταξύ, χαράζεται μέσα μας ένας σαφέστατος κύκλος ζωής, όχι βέβαια ρόδινης. Η Δημουλά ανήκει στην εποχή της – δηλαδή στο σήμερα. Δεν αυταπατάται, ή τουλάχιστο δε θέλει να αυταπατάται. Αλλά, επειδή πολλές δυνάμεις μέσα της την ωθούν με πάθος προς τη ζωή, η προσγειωτική της ψυχολογία γίνεται αφορμή να αισθάνεται τη ζωή σαν κάτι το δυσάρεστο, σα μια κατάσταση που σε προκαλεί να την διασύρεις, να την ψέξεις, να τη σαρκάσεις. Αυτό κάνει και η Δημουλά, σε όλα της σχεδόν τα ποιήματα, και πραγματικά το πετυχαίνει. Δεν έχει, απλώς, διάθεση για σαρκασμό, νοιώθει την ανάγκη του. Κι αυτή η ανάγκη είναι η ποίησή της, συσσωρευμένη κάτω από αλλεπάλληλους και γραφικά δοσμένους σαρκαστικούς μορφασμούς. Έτσι μπορούμε να εξηγήσουμε το δέσιμό της με καθαρεύουσα και, ειδικά, με την καβαφική γλώσσα. Όμως, η εσώτατη φύση της Δημουλά είναι λυρική, κι όταν αυτός ο λυρισμός ισοζυγιάζεται με τη σαρκαστική της διάθεση, που – τι παράξενο! έχει βαθείς τόνους συμπόνιας για ό,τι σαρκάζει, μας δίνει απροσδόκητες ποιητικές παραστάσεις: *Βρέχει... / μια κυρία εξέχει στη βροχή, / μόνη, / πάνω σ' ένα ακυβέρνητο μπαλκόνι. / Κι είναι η βροχή σαν οίκτος, / κι είναι η κυρία αυτή / σα ράγισμα στη γυάλινη βροχή.* Η Κική Δημουλά βαδίζει «επί τα ίχνη» του βαθύτερου εαυτού της με βήματα σταθερά, με μια περπατησιά που έχει και κομπόση και χάρη και στοχασμό. Ο Παλαμάς δεν είναι που είπε *κάποια περπατήματα μιλάνε / σα λογάκια, αργά, στοχαστικά;*

Ανδρέας Καραντώνης, *Μεσημβρινή*, 8/11/1963

4. Για Το Λίγο του Κόσμου (1971)

Εκείνο όμως που βαραίνει σ' αυτές τις δύο συλλογές [*Επί τα ίχνη*, *Το λίγο του Κόσμου*] είναι πως με την ποίησή της η Κ. Δημουλά, ενώ διατήρησε τα βασικά της χαρακτηριστικά, προσπαθεί να αποτυπώσει μέσα από τις πιο συνηθισμένες εικόνες της καθημερινής ζωής όχι μόνο την ένταση της εσωτερικής της διάθεσης, αλλά και τις διαθλάσεις της. Η συνεχής εναλλαγή ανάμεσα στον κόσμο του συγκεκριμένου και του εσωτερικού θα εξακολουθήσει (λ.χ. «Λερώνει τους απάνω δρόμους ένα βρώμικο σύννεφο / η καθαρή ψυχή κάτω αναβάλλεται πάλι»)· τώρα όμως ο στίχος κατορθώνει να μετεωρίζεται, με την ίδια λιτότητα, σε μια κατάσταση διάχυτη και να δημιουργεί την επιδιωκόμενη έκσταση και έξαρση, όπως στο ποίημα:

ΤΑ ΔΕΜΕΝΑ

*Η θάλασσα του Σκαραμαγκά είναι δεμένη,
πηχτή. Από τα πετρελαιοφόρα
βγαίνει μαύρος καπνός ακινησίας.
Ας πούμε πως υπάρχουν.
Η διαδρομή ξεχειλώνει κρεμασμένη στο βλέμμα.
Λερώνει τους απάνω δρόμους ένα βρώμικο σύννεφο,
η καθαρή ψυχή κάτω αναβάλλεται πάλι.
Ας πούμε πως υπάρχουν.
Το άλογο θα μείνει δεμένο στο δέντρο.
Στο μυαλό μου πολλοί τέτοιοι κόμποι,
πολλά τέτοια δεσίματα.
Ας πούμε πως υπάρχουν.
Στου αυτοκινήτου τον καθρέφτη
κοιτάζεται ένα ξεροπήγαδο.
Στη γη εδώ-εκεί κάτι φρεσκοσκαμμένο.
Η ίδια φροντίδα
για τους νεκρούς και για τους σπόρους.
Η γη αναρριγεί.
Ας πούμε πως υπάρχουν.*

.....

(Το λίγο του κόσμου)

Αν θα 'θελε κανείς να επισημάνει συνοπτικά μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά της ποίησής της πριν από τη συλλογή *Το τελευταίο σώμα μου*, θα μπορούσε να ξεχωρίσει τα εξής: α) Αυστηρή οργάνωση του ποιήματος και προοδευτική ανέλιξή του. β) Στάση, βιωματικά, καβαφική και γλώσσα μικτή, με καθαρευουσιάνικους ακκισμούς, και γυμνή από κάθε έκδηλη συναισθηματική φόρτιση. γ) Διαλεκτική ανάπτυξη του ποιήματος, που ξεκινά συνήθως από το συγκεκριμένο, το υλικό, για να καταλήξει στο αφηρημένο, το εσωτερικό. Σ' αυτή τη διαλεκτική εναλλαγή του είναι που παίζεται, και κερδίζεται ή χάνεται, το ποίημα. Τεχνική που, κατά την άποψή μου, αφορμάται από την ποίηση του Παπατσώνη· εντούτοις, με την πάροδο του χρόνου και από συλλογή σε συλλογή καλλιεργήθηκε συστηματικά από την Κική Δημουλά και κατέληξε σε προσωπικό επίτευγμα και άθλο. Αν η γραφή αυτή αποφεύγει την ψυχρότητα και λειτουργεί ποιητικά, αυτό, νομίζω, οφείλεται στους μηχανισμούς της «πολλαπλασιαστικής ευαισθησίας» και της «λυρικής αφαίρεσης». Με τον πρώτο όρο εννοώ το πώς η Κ. Δημουλά κατορθώνει, αφορμώμενη από τα πιο ασήμαντα ερεθίσματα,

να προκαλεί τη γέννηση του ποιήματος και να το αναπτύσσει με μια δημιουργική προσθετική ικανότητα. Με το δεύτερο, το πώς και πάλι κατορθώνει, στις πιο ευτυχημένες στιγμές της ποίησής της, να προχωρεί συμφύροντας τον εξωτερικό κόσμο με τον εσωτερικό, αποτυπώνοντας τις πιο λεπτές αποχρώσεις (βλ. και το απόσπασμα από το ποίημα «Τα δεμένα»).

Τάκης Καρβέλης, «Η ποίηση της “πολλαπλασιαστικής ευαισθησίας” και της “λυρικής αφαίρεσης”», *Δεύτερη Ανάγνωση*, δοκίμια, Καστανιώτης, 1984, σ. 90-95

5. Για την ποιητική της γλώσσα

[...] Τώρα, μου μένει να αναζητήσω τον πιο ευδιάκριτο βηματισμό του θανάτου, – το βήμα προδιαγράφει τις διαθέσεις του, το μέγεθος της νίκης του ή το μέγεθος της ήττας μας. Να τον αναζητήσω.

α) Στο αιχμηρό γλωσσικό όργανο της Δημουλά, στη δημοτικοκαθαρευουσιάνικη σύμμετρη που βάζει τις δυο γραμματικές εκδοχές ν' αλληλοσφάζονται, στις κωμικοτραγικές μετενδυμασίες των λέξεων («μακροσκελή σκοτάδια»...), που ανοίγουν ολοένα και καινούργια κανάλια στο καρυωτακικό ξεκούρντισμα («σώμα εκ τερρακότας και απορίας μεγάλης», «λογική τεσσάρων παραθύρων», «ευωδιάζει ο ίλιγγος», «εξ ύψους παραφονία», «μονοκατοικίες ενδόμυχες»), στην ειρωνική χαραγματιά («Οξύ το πρόβλημα των εικοσιτετραώρων», «είμαι ασφαλώς / ένας από τους κύριους λόγους / που είχε η μέρα να βρέξει»), – χαραγματιά που σχίζει την ανάγνωσή μας, όπως ραγίζουνε σ' ένα στραβοπάτημα τα κόκκαλα (υποπτεύομαι πως τα πρώτα κόκκαλα που εράγισαν ήταν της Δημουλά). Παράδειγμα: Υπό φθινόπωρον... Υπό, – διότι το φθινόπωρον, που ονειρεύεται ο Αύγουστος να γίνει όταν μεγαλώσει, είναι εκεί ψηλά, στα δέντρα, προς εποπτεϊάν των διαθέσεών μας. Και λιγότερο ψηλά, μέσα στο πάρκο, είναι αυτή η μαρμαρίνη γυναίκα, εξέχουσα λίγο του βάρθρου της (ότι δήθεν μπορεί και να ξεφύγει όποτε θέλει από το μάρμαρο), ανάλλαχτη από το χρόνο, ανιαρή καθό ανάλλαχτη, μετριάς νοημοσύνης ίσκιος στον ύπνο ενός εφήβου, – στιγμιαίου εφήβου, σημείου της φθοράς των πραγμάτων, από την οποία παίρνει επιτέλους μια ιδέα το βραδύστροφο άγαλμα, το χωρίς αυτοβιογραφία, αλλά και η ποίηση (αυτοβιογραφία σημαίνει φθορά).

β) Προχωρώ την αναζήτηση (μέχρις εκεί φτάνω) σ' ένα επόμενο ποίημα, – Επί τα αυτά:

*Νύχτωσε πάλι όπως χθες.
Πάλι όπως χθες νύχτωσε.*

Νύχτωσε.

Χθες.

Πάλι.

Εδώ, η ποίηση, ο θεματοφύλακας των λέξεων και της συνουσίας των λέξεων, το μεγαλύτερο θησαυροφυλάκιο δουλεμένων λέξεων του πνεύματος, προσβεβλημένη από μια τρέλα που το χτεσινό κρούσμα της ήταν ο Μπέκετ (ο Ιονέσκο, κατά τη γνώμη μου, τη γλύτωσε με λίγο πυρετό), ειρωνεύεται τα προικιά της, εξοντώνει τον εαυτό της, σχολιάζει με θανάσιμα σχόλια, παίζοντας πέντε ολόκληρους στίχους με τέσσερις νυσταγμένες λέξεις, – ούτε καν λέξεις, λέξεις προπαρασκευαστικές, θα λέγαμε, του ποιήματος, σα να έχει μουγγαθεί ξαφνικά η τραγουδίστρια, σα να ξέχασε τα λόγια και το σκοπό της από ένα όραμα απροσδόκητο θανάτου, κι έντρομη δοκιμάζει και ξαναδοκιμάζει την ακουστική μνήμη της.

Μάριος Μαρκίδης, *Είναι και ποτέ*, Ερμηνευτική πρόσβαση στα ποιήματα της Κ. Δημουλά, Έρασμος, 1989, σ. 18-19

6. Ο χώρος και ο χρόνος στην ποίηση της Δημουλά

Θα επιμείνω στην έμμομη εικόνα της πτήσης που μου γεννάει η ποίηση της Δημουλά – και που τίποτα δεν έχει να κάνει βέβαια με τις «αναβάσεις στα ύψη του πνεύματος» και άλλα ηχηρά παρόμοια.

[...] Δεν θεωρητικολογεί, δεν περιγράφει· αναπαράγει, με γλώσσα αντισθηματική, το αίσθημα· αποκρυσταλλώνει συλλήψεις διανοητικές, βουτώντας τις πρώτα στη λάβα του βιώματος κι αφήνοντάς τις ύστερα να στεγνώσουν στον αέρα μιας ήρεμης αποδοχής.

Όλα εδώ συντελούνται σα νάχουν κιόλας πλήρως συντελεστεί. Ο χώρος χαρτογραφείται εκ των άνω, με μιαν απόσταση που αυξάνει το εύρος του οπτικού πεδίου· απόσταση χρόνου, απόσταση πάθους. «Μπαίνει μια νέα απόσταση / ανάμεσα σε μένα και σ' ό,τι προσβλέπω» / Αλλιώς δε βλέπω. / Θέλω να πω, η όραση, / για να ενωθεί μ' αυτό που θέλει, / πρέπει να προζήσει / ένα χωρισμό»: χωρισμό από το παρελθόν αλλά και χωρισμό από το μέλλον. Η ελπίδα είναι το εγγόνι του τετελεσμένου. Και, όταν η απώλεια έχει ήδη συμβεί (μα τότε αλήθεια δεν έχει;), τότε καμιά ελπίδα δεν τολμάει να σηκώσει κεφάλι· η πρόγευση του μέλλοντος, η γεύση δηλαδή του παρόντος, είναι πάλι η ίδια η απώλεια. «Λες και δε χάνεις γευστικά / χάνοντας μια φορά αυτό που χάνεις, / πρέπει και να προ-χάνεις / από το χέρι του προδήμιου / της προαίσθησης, / της μαρτυριάρας του Επερχόμενου». Στη

Δημουλά ο χρόνος παύει να διαιρείται σε πριν, σε τώρα και σε μετά – παύει να τριχοτομείται· είναι ολόκληρος μια τρίχα λεπτή απ’ όπου κρέμεται, φθαρτός και «παρτός», τρεμάμενος ο κόσμος, έρμαιο μιας μοίρας ερμητικής, μιας σταθερής ερήμωσης. «Σπίθα απ’ την επίμονη τριβή / μιας προσημωτικής και μιας παραίτησης» η ποίησή της, θεοποιεί, μυθοποιεί «το Κάτι», μυθοποιεί ακόμα και «το Τίποτα», ίσα ίσα «για να μη πάει χαμένο το χαμένο», μπας και μπορέσουν να σωθούν (σα μνήμη έστω) τα μάταια και θνησιγενή αυτού του κόσμου, του παρτού: «φύλαγέ μου, Θε μου, τουλάχιστον / όσα έχουν πεθάνει».

[...] Θάθελα κι άλλα πάμπολλα να πω (για την απερίγραπτη ικανότητά της να υποκειμενοποιεί τα άψυχα και να αντικειμενοποιεί τις λέξεις, για τους νεολογισμούς που αβίαστα πλάθει, για τις κορυφώσεις των γνωμικών της στίχων, για την εξοντωτική ειρωνεία και τον αυτοσαρκασμό της, για τη σύμπλεξη των ίδιων θεμάτων – από βιβλίο σε βιβλίο κι από ποίημα σε ποίημα – με νέους κάθε φορά συνδυασμούς).

Αντώνης Φωστιέρης, «Κική Δημουλά, Το τελευταίο σώμα μου»,
Ηλέξη τεύχ. 5, 1981, σ. 402-3

7. Για το ποιητικό της ύφος

Το αληθινό θέμα της Δημουλά, και μαζί ο *τρόπος* της, υπήρξε ανέκαθεν η *προσωποποιητική* κίνηση της γλώσσας, από τις έννοιες (η φθορά, η λήθη, ο χρόνος, η πίστη, οι αισθήσεις, η πραγματικότητα, η βεβαιότητα, η απάθεια, η πληρότητα, η ομοιότητα, η περιέργεια, η απόσταση, η τύχη, η αναπόληση...), απ’ όλες τις έννοιες που δόθηκαν στο χρήστη της γλώσσας για να ονομάσει τη μοίρα του, σ’ ένα διάλογο μ’ αυτές, σα να ήταν υπαρκτά, ζωντανά όντα. Δημιούργησε έτσι το ποιητικό σχήμα ενός νοητού σύμπαντος κυριολεκτικά πολυφωνικού, το σενάριο ενός εκφραστικού πανδαιμόνιου των ουσιών της σκέψης, μια περιοχή όπου οι έννοιες φορούσαν μάσκες ηρώων και ηρωίδων [...].

Με τούτη την τέχνη η Δημουλά έφτασε στην κατάκτηση ενός ύφους υπερβολικά θελκτικού και τέλεια ζωηρού στις μεταφορικές του δυνατότητες, ενός ύφους επίσης που ζει, δονούμενο, τα πάθη τούτης της προαιώνιας κι ωστόσο πρωτοφανούς έμμονης ιδέας: ότι οι σκέψεις, οι ιδέες, οι έννοιες, οι συμπεριφορές, οι αξίες, τα συναισθήματα, οι κινήσεις, οι διαστάσεις, οι εκφράσεις της βούλησης – όλα είναι πρόσωπα, μετέχουν ενεργά στο πεπρωμένο του ποιητή με τη ζωή του οποίου τα συνδέει το ρήμα, συνθέτουν έναν πυκνοκατοικημένο κόσμο, ανοιχτό στην αλληγορία και τη διακύμανση, για

τον οποίο δεν απαιτείται παρά ένα σκίρτημα του νου.

Ευγένιος Αρανότσης, «Τι θα φοράς συννεύση;», *Ελευθεροτυπία*, 20-11-1994

8. Φωτογραφία και ποίηση

Η φωτογραφία είναι από τα κύρια θέματα της Κιικής Δημουλά. Και πώς θα γινόταν αλλιώς; Κάθε φωτογραφία, και η πιο ταπεινή, είναι η παρουσία μιας απουσίας. Και η ποίηση της Δημουλά, ως ποίηση του μη όντος, όλο γύρω στην απουσία τριγυρίζει. Τα «όσα έχουν πεθάνει» μπορεί να μην υπάρχουν όλα σε φωτογραφία – αλλά όσα υπάρχουν σε φωτογραφία έχουν σίγουρα πεθάνει. Η στιγμή πεθαίνει στο στιγμιότυπο.

Άντε, σε συγχωρώ στιγμή που ήμουν.

Η φωτογραφία είναι παγωμένο παρελθόν. Σύμβολο μνήμης – παραπάνω: η ίδια η μνήμη τυπωμένη στο χαρτί. Ήδη σε παλαιότερη συλλογή της, πριν ακόμα διαμορφώσει το τελείως προσωπικό της ύφος, η ποιήτρια γράφει:

*από τα πέρατα μιας νοσταλγίας
παίρνω ειδήσεις σου:
κατάντησες θαμών
κάποιας παλιάς φωτογραφίας σου
διαπρέποντας στη χάριτη έντασή της.*

Αυτή η χάριτη ένταση στα επόμενα βιβλία θα πάρει διαστάσεις τραγικές. Γιατί μπορεί να έλεγαν οι παλιοί φωτογράφοι «απαθανατίζω», ωστόσο ξέρουμε όλοι τι είναι μια χάριτη αθανασία. Και η Δημουλά έγραφε στο *Λίγο του Κόσμου*, πολύ πριν τη σκεπάσει η μεγάλη απουσία:

*κι είναι το χέρι σου μόνο
στην τετράγωνη νύχτα της φωτογραφίας.*

[...] «Η φωτογραφία σου στάσιμη». Στα ποιήματα της Κιικής Δημουλά οι φωτογραφίες δεν είναι πάντα «στάσιμες». Συνήθως ζούνε μια ζωή δική τους, αυτόνομη. Σαν φυτά, έχουν ανάγκη από τη φροντίδα των ανθρώπων. Ένα ποίημα απουσίας κλείνει με τους στίχους:

*Τουλάχιστον
ν' αλλάξεις πότε-πότε το νερό στις φωτογραφίες μου.*

Δέκα χρόνια πριν έγραφε:

Ποτίζεις, φαίνεται, συχνά τους τοίχους με ρέμβη

κι ευδοκισμούν εδώ-εκεί φωτογραφίες.

Είναι το νερό της μνήμης, αντίδοτο του νερού της Άρνας, του νερού της λησμονιάς.

Άλλες φορές (στο ποίημα «Ανάσκελος χρόνος») η φωτογραφία γίνεται μαγικό alter ego, είδωλο που υποκαθιστά το πρόσωπο:

*Τετράπαχο γρασίδι στα συρτάρια μου
ρηγή μαλακωσιά σαν του βελούδου
και του πατημένου όρκου
και ρίχνει κάτι ξάπλες
μα κάτι ξάπλες η φωτογραφία σου.*

Οι αναφορές στη φωτογραφία είναι περισσότερες στο πρώτο και το τρίτο από τα βιβλία της «ώριμης» Δημουλά. Μόνο τρεις εντόπισα στο *Τελευταίο Σώμα μου* ενώ έξι στο *Λίγο του Κόσμου* και επτά στο *Χαίρε Ποτέ*. Μάλιστα, στα βιβλία αυτά, υπάρχουν ολόκληρα ποιήματα με θέμα τη φωτογραφία, ενώ στο *Τελευταίο Σώμα μου* οι αναφορές είναι παρενθετικές (αλλά καιρίες, σε στίχους καταληκτικούς).

Φυσικό. Τα δύο αυτά βιβλία είναι ελεγειακά, με περισσότερη έμφαση στη μνήμη. Ιδιαίτερα στο *Χαίρε Ποτέ*, βιβλίο μεγάλου αποχαιρετισμού, η φωτογραφία μοιάζει να είναι ένα από τα ελάχιστα σωσίβια στον ωκεανό του Τίποτα.

Νίκος Δήμου, «Στην τετράγωνη νύχτα της φωτογραφίας»,
Σημειώσεις σε ποιήματα της Κικής Δημουλά, Στιγμή, Αθήνα 1991

9. Για τη σχέση Κικής Δημουλά - Έμιλυ Ντίκινσον

Στο «Απροσδοκίες» η Δημουλά δεν αναφέρει τη λέξη «απόγνωση» κι ας έχει δείξει μια προτίμηση στις λέξεις που αρχίζουν με το στερητικό α- ή το από-. Το «Χάος», η «απελπισία» που τόσο τόνισε η Dickinson βρίσκονται ωστόσο παντού. Η τελευταία στροφή ανοίγει και κλείνει με έναν στίχο παράδοξο, απόλυτα αινιγματικό:

*Όσο δε ζεις να μ' αγαπάς
Ναι ναι μου φτάνει το αδύνατον
Κι άλλοτε αγαπήθηκα απ' αυτό.
Όσο δε ζεις να μ' αγαπάς.
Διότι νέα σου δεν έχω.
Και αλίμονο αν δε δώσει
σημεία ζωής το παράλογο.*

«Όσο δε ζεις να μ' αγαπάς». Στίχος νοσταλγικός για την αγάπη που υπήρχε και που τώρα χάθηκε ή παράλογος προσδοκώντας την αγάπη τώρα που εκείνος δεν ζει πια (για να την διαψεύσει ίσως); Το τέλος τονίζει αυτή την αίσθηση του παράλογου με την επίκληση και την ενσάρκωσή του, «Και αλίμονο αν δε δώσει / σημεία ζωής το παράλογο». Αμφίσημες γραμμές σαν τις πλευρές πρίσματος. Είναι παράλογο να ζητά κανείς αγάπη από ένα νεκρό, αλίμονο όμως αν δεν μπορεί κανείς να το απαιτήσει, είναι παράλογο τα λόγια προς τον νεκρό, («Θα συναντιέστε υποθέτω τακτικά / εσύ κι ο θάνατός του. / Δίνε του χαιρετίσματα, πες του να ρθει / κι αυτό μαζί εξάπαντος όταν συναντηθούμε...»). Ωστόσο αλίμονο αν δεν πιστέψει κανείς στιγμιαία ίσως σ' αυτά.

Παράλογο όμως είναι και το κενό, το μυστήριο της ύπαρξής μας. Αυτό που γεμίζει τρόμο και απελπισία την Dickinson. Παράλογο είναι να επιζητεί σημεία ζωής ένα ποίημα που μιλά για το θάνατο. Εν τέλει το μόνο που πραγματικά είναι αποδεδειγμένα ζωντανό είναι το παράλογο. Το τέλος, «Και αλίμονο αν δε δώσει / σημεία ζωής το παράλογο» είναι ταυτόχρονα και ένα γλωσσικό παιχνίδι, όπου η ζωή και η συντριβή της (από το παράλογο) συνυπάρχουν.

Πέννυ Αποστολίδη, «*Το Ανεξήγητο Αίνιγμα, Γνώση και Φως στην Ποίηση της Κιρκής Δημουλά και της Έμιλυ Ντίκινσον*», Γράμματα και Τέχνες, τεύχ. 83, Φεβρουάριος - Μάιος 1998, σ. 14-18

10. Για το ποίημα *Σημείο αναγνωρίσεως*

Η συνομιλία με τα αγάλματα, που συναντά κανείς ως μοναχικός περιπατητής σε ένα πάρκο, είναι ένα θέμα οικείο στην ποίηση της Κιρκής Δημουλά. Το συναντάμε εκτός από το «Σημείο αναγνωρίσεως» και στο ποίημα «Υπό φθινόπωρον...» της συλλογής *Επί τα ίχνη* (1963):

Υπό φθινόπωρον

σκηνή σε πάρκο με άγαλμα

Γυναίκα μαρμάρινη
πλαγιασμένη κ' εξέχουσα
λίγο του βάθρου σου
κατά μία υποψία φυγής,
στον ίσκιο της ανίας σου,
στην άπλα του μεσημεριού,
παιδί εργατικό κοιμάται.

Η σκισμένη του μπλούζα
αυτοβιογραφία του.
Τη διαβάζουμε, εγώ και συ·
επί τη ευκαιρία,
παίρνεις μία ιδέα
των φθειρομένων πραγμάτων,
του προς στιγμὴν εφήβου,
και κάτι από το απίθανο της ποιήσεως,
όταν συμπίπτει
να στέκουν τα φθινόπωρα
στα δέντρα
προς εποπτεία των διαθέσεων.

(Κική Δημουλά, *Επί τα ίχνη*, 1963)

Επισημάνσεις

● Η ποίηση της Δημουλά είναι εκτός των άλλων μία καλή μαθητεία στην ποιητική τεχνική (στο **πώς** της ποίησης), γι' αυτό και ενδείκνυται η συνεχής επισήμανση της μεταφορικής χρήσης της γλώσσας.

● Τα έξι ανθολογημένα ποιήματα της Δημουλά συνδιαλέγονται ανά δύο. Τα δύο πρώτα ποιήματα («Ο πληθυντικός αριθμός» και «Τα πάθη της βροχής») μπορούν να συνεξετασθούν λόγω της κοινής θεματικής τους που σχετίζεται με την ερωτική απώλεια και την ερωτική αναζήτηση. Το τρίτο και το τέταρτο («Σημείο αναγνωρίσεως» και η «Σκόνη») αναδεικνύουν μία γυναικεία θεματική σχετιζόμενη με τη θέση της γυναίκας και την ποιητική μετάπλαση βιωμάτων προερχόμενων από τον χώρο της σύγχρονης γυναικείας καθημερινότητας. Το πέμπτο και το έκτο ποίημα («Κονιάκ μηδέν αστέρων» και «Γας ομφαλός») είναι σχόλια για τη φθοροποιό επενέργεια του χρόνου και νοσταλγικές αναπολήσεις της χαμένης νεότητας.

● Ιδιαίτερος θα πρέπει να επισημανθεί η ηχητική υπόκρουση που το πλήθος των παρηγήσεων δημιουργεί στο ποίημα *Τα πάθη της βροχής*.

● Θα άξιζε να επισημανθεί ότι η ποίηση της Δημουλά αναδεικνύει συχνά το σκηνικό ενός αστικού χώρου: το άγαλμα που κοσμεί ένα πάρκο («Σημεο αναγνωρίσεως») ή τον «μέσα» χώρο, όπως είναι το διαμέρισμα μιας πολυκατοικίας («Σκόνη»).

● Το «Σημείο αναγνωρίσεως» ανοίγει εκτός των άλλων έναν ενδιαφέ-

ροντα διάλογο γύρω από την πρόσληψη του έργου της τέχνης (στην περιήγηση μας ενός αγάλματος) από το κοινό, του οποίου τον ρόλο στο ποίημα διαδραματίζει η ίδια η ποιήτρια. Ο προβληματισμός υποβοηθείται από τη σχετική εικόνα του αγάλματος.

- Η «Σκόνη» μπορεί να εξετασθεί συγκριτικά με τη *Σονάτα του Σελιγνόφωτος* του Ρίτσου, ώστε να αναζητηθούν ομοιότητες και διαφορές που σχετίζονται κυρίως με τη διαφορετική κοινωνική προέλευση των δύο ηρωίδων.

- Στο ποίημα «Γας ομφαλός» ανοίγει ένας ενδιαφέρων διάλογος γύρω από το τραύμα της συνάντησης του αρχαιοελληνικού κόσμου με τη νεοελληνική πραγματικότητα που θα μπορούσε να ενισχυθεί και από την ανάγνωση της «Δελφικής εορτής» του Καρυωτάκη (Παράλληλα Κείμενα).

Παρουσίαση της ενότητας «Η ποιήτρια Κική Δημουλά»¹

Η ενότητα αυτή επελέγη με τη συνειδητή πρόθεση να εκπροσωπηθεί η γυναικεία γραφή με μία από τις πλέον ποιοτικές σύγχρονες εκφράσεις της.

Το καινούργιο που κομίζει η ενότητα, δεν είναι ασφαλώς η συνεισφορά σε ένα εν πολλοίς άγνοο και μη απασχολούντα ούτως ή άλλως μαθητές και διδάσκοντες διάλογο γύρω από το αν υπάρχει ή όχι γυναικεία λογοτεχνία. Η άμεση απάντηση εξάλλου που εν προκειμένω θα μπορούσε να δοθεί είναι αρνητική, συνοδευμένη όμως με την αναγκαία επισήμανση ότι η ιδιαιτερότητα της γυναικείας γραφής παρέχει εντούτοις ένα στίγμα, φορτισμένο από τα ιδιαίτερα βιώματα και την διαφορετική ιδιοσυγκρασία του φύλου της, η οποία οδηγεί αναπόφευκτα σε μία διακριτή θεματική, αλλά και σε μία ξεχωριστή οπτική.

Εκείνο που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η γνωριμία με μία ποίηση που διαβάσθηκε ιδιαίτερα και εκτιμήθηκε ως συμβολή στην ανανέωση του νεοελληνικού λυρισμού. Έτσι το σχολείο δεν μένει αμέτοχο των πνευματικών ζυμώσεων που συντελούνται στον χώρο της νεότερης ποίησής μας. Αυτή είναι εξάλλου και η έννοια του Βιβλίου-Περιοδικού που σας παρουσιάζουμε σήμερα και στο οποίο είναι απολύτως διακριτός ο αρμονικός, «πολυφωνικός» –όπως χαρακτηρίζεται στον πρόλογο του βιβλίου μας– συγκερασμός του κλασικού με το σύγχρονο, ώστε να μην αντιμετωπίζεται η λογοτεχνία στην ιστορική και μνημειώδη μόνον διάστασή της, αλλά να παρουσιάζεται

1. Πρόκειται για την εισήγηση που έγινε στα πλαίσια της παρουσίασης του βιβλίου «Νεοελληνική Λογοτεχνία» στο ξενοδοχείο Κάραβελ της Αθήνας στις 29 Μαΐου 1999.

δεκτική στα ακούσματα του παρόντος και της ζώσας λογοτεχνικής δημιουργίας.

Δεν είναι, πιστεύουμε, άσκοπο το να επαναλάβουμε και σ' αυτή την αίθουσα αυτό που επανειλημμένως τονίζεται ως βασικό κριτήριο της προσέγγισης ενός λογοτεχνικού και μάλιστα του ποιητικού κειμένου: «Στην ποίηση αυτό που έχει σημασία δεν είναι το **τι** λέγεται, αλλά από το **πώς** λέγεται». Εξάλλου για να θυμηθούμε τη γνωστή αποφθεγματική πλέον φράση, το ποίημα δεν γράφεται με ιδέες, αλλά με λέξεις.

Αυτό το **πώς** που απασχολεί κατ' εξοχήν τη λυρική ποίηση, θα παρακολουθήσουμε σήμερα παρουσιάζοντας το πρώτο από τα ανθολογημένα στην ενότητά μας ποιήματα που έχει τον τίτλο, Ο ΠΛΗΘΥΝΤΙΚΟΣ ΑΡΙΘΜΟΣ και είναι ένα από τα πλέον προβεβλημένα ποιήματα της Δημουλά. Το ποίημα ανήκει στη συλλογή *Το Λίγο του Κόσμου*, η οποία συνολικά χαιρετίστηκε ως μία σημαντική συμβολή στην ανανέωση του λυρισμού μας:

«Ο Πληθυντικός Αριθμός»

[...]

Το ποίημα, ήδη με τον τίτλο του, μοιάζει ωσάν να επιδιώκει να ορίσει τι είναι μία γραμματική έννοια: Ο ΠΛΗΘΥΝΤΙΚΟΣ ΑΡΙΘΜΟΣ και συνολικά σαν να είναι η γραμματική τεχνολόγηση τεσσάρων ουσιαστικών: του Έρωτα, του Φόβου, της Μνήμης και της Νύχτας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το παιχνίδι με τις αμφισημίες των λέξεων, το οποίο ήδη από τους πρώτους στίχους του ποιήματος αίρει την τυπικότητα του γραμματικού ορισμού, εισάγοντας έντεχνα στο ποιητικό σκηνικό τα πάθη του ποιητικού υποκειμένου.

Η πρώτη αμφισημία *ουσιαστικόν/πολύ ουσιαστικόν*, υπογραμμίζει τη σημασία του έρωτα όχι πλέον ως γραμματικού είδους, αλλά ως βασικού στοιχείου της ζωής.

Το λεκτικό παιχνίδι συνεχίζεται με τη δισημία του *γένους*, λέξης στην οποία παρατηρούμε την παρά προσδοκίαν σύζευξη με το ουσιαστικό *ανυπεράσπιστος*, ακριβώς για να υπογραμμισθεί ότι συνιστά ένα όχι γραμματικό, αλλά ένα κανόνα ζωής (*πληθυντικός αριθμός / οι ανυπεράσπιστοι έρωτες*) ότι υπάρχει κάτι το ευάλωτο στον έρωτα ή μάλλον στα θύματά του.

Ακολουθεί η γραμματική αναγνώριση του φόβου: *Ο φόβος όνομα ουσιαστικόν / στην αρχή ενικός αριθμός / και μετά πληθυντικός*. Πρόκειται για ένα έντεχνα διατυπωμένο σχόλιο γύρω από τον φόβο, ο οποίος «αναγνωρί-

ζεται» από την ιδιότητά του να δρα πολλαπλασιαστικά τρεφόμενος κυριολεκτικά από τις σάρκες του, όταν τρυπώνει στο *από δω και πέρα*, στο όριο δηλ. που σηματοδοτεί τη συναισθηματική ματαιώση και την απουσία του άλλου. Αντεστραμμένη η ίδια ποιητική ιδέα συναντάται και στον Μανόλη Αναγνωστάκη: *Αγάπη είναι ο φόβος που μας ενώνει με τους άλλους*.

Το κενό της απουσίας αναλαμβάνει να αναπληρώσει η μνήμη *ενικού αριθμού / μόνο ενικού αριθμού*, μοναδικά και αποκλειστικά προσηλωμένη στο πρόσωπο που λείπει. Μια μνήμη *άκλιτη, κύριο όνομα των θλίψεων*, πηγή δηλ. ψυχικού πόνου, όπως σχεδόν κατά κανόνα είναι η μνήμη στη λυρική ποίηση (*στο σώμα στην ενθύμηση πονούμε*, Καρυωτάκης, ή *στάζει τη μέρα στάζει στον ύπνο μνησιπήμων πόνος*, Σεφέρης) ακάλεστη μνήμη που με την επανάληψη, *η μνήμη, η μνήμη, η μνήμη*, επίμονα υπογραμμίζει την πεισματική παρουσία της και ταυτόχρονα μας παγιδεύει στο παιχνίδι της γραμματικής ανατροπής, της μετατροπής δηλ. ενός ουσιαστικού σε μία άκλιτη λέξη.

Και η γραμματική τεχνολόγηση ολοκληρώνεται με την αναφορά στο χρόνο, στη νύχτα που ισορροπώντας πάνω στο αιχμηρό όριο του *από δω και πέρα*, της απουσίας δηλ. και της απώλειας κάνει πιο βασανιστική την αναζήτηση του άλλου, πιο έντονο τον υπαρξιακό φόβο, πιο οδυνηρή την παρουσία της μνήμης.

Το ποίημα λοιπόν αυτό, σε ένα πρώτο επίπεδο ακολουθεί την τυπολογία μιας γραμματικής αναγνώρισης για να την υπονομεύσει και για να ανατρέψει εντέλει γλωσσικούς και γραμματικούς κανόνες προβάλλοντας στη γλώσσα την ανατροπή που έχει συντελεσθεί στο επίπεδο των συναισθημάτων και του βιώματος. Έτσι ανοίγει τον δρόμο για να λειτουργήσει σε ένα δεύτερο βαθύτερο επίπεδο, να αφηγηθεί δηλ. μία μικρή ερωτική ιστορία: ο άλλος έφυγε, το κενό του το αναπλήρωσε ο φόβος και η επίμονη και βασανιστική μνήμη της απουσίας του που γίνεται εντονότερη και βασανιστικότερη τη νύχτα.

Η ιστορία είναι συνηθισμένη (το **τι** που λέγαμε): η ποιητική της όμως διαπραγμάτευση, πρωτότυπη (το **πώς**). Αυτή η πρωτοτυπία ενισχύεται και από δύο ακόμη στοιχεία: την ορατή απουσία του ποιητικού εγώ και την παντελή απουσία ρηματικών τύπων, η οποία προσδίδει στο ποίημα την χαρακτηριστική ακινησία της μοναξιάς.

Εξάλλου η έκπληξη που προκαλεί η επαφή με μία μη δοκιμασμένη ποιητική τεχνική, είναι ακριβώς αυτή που μας επιτρέπει να εξερευνούμε το ποιητικό τοπίο έχοντας την πολύτιμη αίσθηση ότι δεν κινούμαστε σε ένα χώρο στατικό και ανιαρά γνώριμο, αλλά σε ένα περιβάλλον οικείο μεν, που μας

χαρίζει όμως την ανεπανάληπτη εμπειρία να ξαναανακαλύπτουμε αενάως τα πράγματα.

Τασούλα Καραγεωργίου, *Νέα Παιδεία*, τεύχ. 91, Δεκ. 1999.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΙΖΥΗΝΟΣ ΤΟ ΑΜΑΡΤΗΜΑ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΜΟΥ

Ειδικοί Στόχοι της Διδασκαλίας

Με τη διδασκαλία της ενότητας αυτής επιδιώκεται οι μαθητές:

- Να απολαύσουν ένα από τα ωραιότερα διηγήματα του Βιζυηνού.
- Να διεισδύσουν στον κόσμο του συγγραφέα, στην τεχνική της γραφής του, στην πολυμορφία της γλώσσας του.
- Να εσιιάσουν το αναγνωστικό και ερμηνευτικό τους ενδιαφέρον στα κορυφαία σημεία του διηγήματος.
- Να παρακολουθήσουν την πλοκή, να αναζητήσουν και να σχολιάσουν το στοιχείο της έκπληξης, της αγωνίας και του αινίγματος, κάνοντας αρχή από τον τίτλο του διηγήματος.
- Να εξοικειωθούν με τις αφηγηματικές επιλογές του συγγραφέα, το είδος της αφήγησης, τη χρήση του αφηγηματικού χρόνου, αξιολογώντας την εξέλιξη της ιστορίας με βάση τα αφηγηματικά στοιχεία του κειμένου.

1. Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896): Χρονολόγιο

1849, 8 Μαρτίου: Γεννιέται στη Βιζύη ή Βιζώ ή Βίζα –μια κωμόπολη της ανατολικής Θράκης στο δρόμο που περνώντας από τις Σαράντα Εκκλησιές και την Τσατάλτζα ενώνει την Αδριανούπολη με την Πόλη. Η κωμόπολη αυτή ήταν μικρή και ταπεινή, αλλά είχε ένα ιστορικό παρελθόν που έφτανε έως τα χρόνια των προελληνικών φύλων. Πέρα από αυτό το πλούσιο ιστορικό παρελθόν η Βιζύη χαρακτηρίζεται από μια μεγάλη φυσική ομορφιά: βρίσκεται πάνω σ' έναν ψηλό λόφο που αποτελεί μέρος των δυτικών υπωρειών του Μικρού Αίμου (Στράντζας), και δεσπόζει στη μεγάλη και εύφορη θρακική πεδιάδα που τη διαρρέει ο ποταμός Εργίνος που πηγάζει από τις κατάφυτες χαμηλές υπώρειες της Στράντζας.

Οι γονείς του ήταν άνθρωποι του χωριού· άπραγοι, θρησκευόμενοι και φτωχοί. Η μητέρα του, η Δεσποινιά, γεννημένη το 1827, βρέθηκε σε ηλικία τεσσάρων χρονών ορφανή από πατέρα και μητέρα στο χωριό Τζόγγαρα. Από το χωριό αυτό περνώντας ο Γιώργης ή, όπως τον έλεγαν οι δικοί του, Παπουγιωργάκης –που ήταν πραγματευτής με κάποια περιουσία και με σπίτι δικό του στη Βιζύη– βρήκε τη μικρή Δέσποινα στο σπίτι ενός προύχοντα

του χωριού και μια και ήταν άτεκνος την πήρε μαζί του για παιδί του στη Βιζύη.

Ο πατέρας του, ο Μιχαήλος, γεννήθηκε το 1813, και σε ηλικία δεκατεσσάρων χρονών εγκαταστάθηκε στη Βιζύη, όπου έως το 1834 ασκούσε το επάγγελμα του μπακάλη. Το 1840 αρραβωνιάστηκε με τη Δεσποινιώ και μετά τέσσερα χρόνια παντρεύτηκαν. Τώρα πια έκανε την ίδια δουλειά με τον πεθερό του:πραματευτής.

1854: Γυρνώντας ο πατέρας του μεπραμάτειες από ένα μακρινό ταξίδι από τις ορεινές περιοχές της Βουλγαρίας αρρώστησε και πέθανε από τύφο. Άφησε τέσσερα ορφανά: τον Χρηστάκη που γεννήθηκε το 1846, τον Βιζυηνό, την Αννιώ και στην κοιλιά της μάνας του τον Μιχαήλο. Είχαν αποκτήσει και ένα κορίτσι, την Άννα, που μωρό τη σκότωσε άθελά της η Δεσποινιώ όταν την πήρε ο ύπνος και την πλάκωσε με το σώμα της καθώς τη θήλαζε. Αλλά και των υπολοίπων παιδιών η μοίρα δεν ήταν καλύτερη: ο Χρηστάκης σκοτώθηκε δουλεύοντας ως αγροτικός ταχυδρόμος· η Αννιώ πέθανε μικρή από βαριά αρρώστια· ο Μιχαήλος έπαθε αποπληξία και πέθανε σε ηλικία 41 ετών. Όσο για τον Βιζυηνό, αυτός είχε την τραγικότερη από όλους μοίρα.

1861-1862: Αφού φοίτησε «μετά πολλών διακοπών», όπως αναφέρει ο ίδιος, στο δημοτικό σχολείο της Βιζύης ο αδελφός του Χρηστάκης, που έκανε ήδη τονπραματευτή, τον πήρε μαζί του στην Πόλη και τον έβαλε σ' ένα ραφτάδικο για να μάθει την τέχνη.

Ο ράφτης στον οποίο πήγε να δουλέψει υπήρξε τυραννικός για το Γιωργί, και το ραφτάδικο ήταν γι' αυτόν σαν φυλακή. Έστειλε μηνύματα στη μάνα του και την παρακαλούσε να τον καλέσει πίσω και να τον βάλει να μάθει κάποια ανθρωπινότερη τέχνη. Από το μαρτύριο αυτό –που κράτησε δύο με τρία χρόνια– τελικά τον λύτρωσε ο θάνατος του ράφτη που είχε σαν συνέπεια το κλείσιμο του ραφτάδικου.

1865: Ο Βιζυηνός ζήτησε τότε την προστασία του Κύπριου εμπόρου Τσελεμπή Γιάγκου Γεωργιάδη που πρέπει να τον είχε γνωρίσει στο ραφτάδικο· αυτός τον κράτησε κοντά του δύο έως τρία χρόνια και τον βοήθησε στην αγάπη που ο Βιζυηνός είχε ήδη επιδείξει για τα γράμματα και την εκκλησία. Στην περίοδο αυτή ανήκουν και οι πρώτοι στίχοι του Βιζυηνού.

1867-1868: Συνέπεια του ενδιαφέροντός του για την εκκλησία υπήρξε η μετάβασή του στη Λευκωσία το 1867 με 1868, ως προστατευόμενου και υπο-

τακτικού του αρχιεπισκόπου Κύπρου Σωφρόνιου του Αε, στον οποίο τον συνέστησε μάλλον ο συμπατριώτης του αρχιεπισκόπου Γιάγκος Γεωργιάδης. Στην Κύπρο ο Βιζυηνός φόρεσε το ράσο του αναγνώστη και ετοιμαζόταν για κληρικός, ενώ παράλληλα φοιτούσε στην Ελληνική Σχολή της Λευκωσίας. Η ποιητική του δραστηριότητα εντείνεται, υποκινημένη και από τον έρωτα που νιώθει για ένα νεαρό μελαχρινό κορίτσι, την Ελένη Φυσεντζίδη. Ο Δεσπότης τον τιμωρεί με νηστείες, γονυκλισίες και προσευχές. Ο νεαρός ποιητής προβληματίζεται σχετικά με την επιλογή του ιερατικού σταδίου.

1872, Αρχές Ιουλίου: Απρόοπτη λύση σ' αυτό το πρόβλημα δόθηκε όταν, μέσα στο πλαίσιο της αντιμετώπισης του προβλήματος που δημιούργησε στο Φανάρι το βουλγαρικό σχίσμα, προσκάλεσαν τον Σωφρόνιο στην Πόλη. Σ' αυτό το ταξίδι του ο Δεσπότης διάλεξε ανάμεσα σε πολλά καλογεροπαίδια τον νεαρό Βιζυηνό για συνοδό του. Πηγαίνει για λίγες μέρες στη Βιζύη για να δει –μετά από τέσσερα τουλάχιστον χρόνια– τους δικούς του. Στην Πόλη ήταν τότε συγκεντρωμένοι οι δεσπότες που συμμετείχαν στην τοπική σύνοδο του 1872 κατά την οποία οι Βούλγαροι επρόκειτο να κηρυχθούν σχισματικοί. Ανάμεσα σ' αυτούς ήταν και ο αρχιεπίσκοπος Σύρου Λυκούργος στον οποίο κατέφυγε ο Βιζυηνός εμπιστευόμενος τα σχέδια που έκανε για το μέλλον του. Ο Λυκούργος τον σύστησε στον Γ. Χασιώτη που ήταν την περίοδο εκείνη διευθυντής στο Ελληνικό Λύκειο του Πέρα.

Ο Βιζυηνός τού ζητεί να τεθεί κάτω από την προστασία και την κηδεμονία του. Ο Χασιώτης δέχεται να τον βοηθήσει, και με τη μεσολάβησή του ο Βιζυηνός γράφεται ιεροσπουδαστής στη σχολή της Χάλκης. Στη Χάλκη, παράλληλα με τις σπουδές του, ασχολείται με πιο συστηματικό τρόπο με το γράψιμο της ποίησης. Στη δραστηριότητά του αυτή τον βοηθεί ο τυφλός Φαναριώτης ποιητής, «η τυφλή αηδών του Βοσπόρου», ο Ηλίας Τανταλίδης που δίδασκε Ελληνικά στη Σχολή.

1873, Απρίλιος-Μάιος: Με τη βοήθεια του Τανταλίδη τυπώνει την πρώτη ποιητική συλλογή του, τα *Ποιητικά πρωτόλεια*, που πηγαίνει αμέσως και τα προσφέρει στον Γ. Χασιώτη. Χάρη σ' αυτή τη μικρή συλλογή κερδίζει αρκετές συμπάθειες, και ιδιαίτερα της Ιφιγένειας Συγγρού, χήρας τότε Αντωνιάδη, που μιλά για τον Βιζυηνό στον πάμπλουτο και γνωστό Μαικήνα της εποχής Γεώργιο Ζαρίφη. Παρακινημένος αυτός από τις συστάσεις της, καθώς και από όσα του είχε πει ο Ηλίας Τανταλίδης, ζήτησε να γνωρίσει προσωπικά τον νεαρό ποιητή και του πρόσφερε την προστασία του που μεταφραζό-

ταν σε μια πλούσια χορηγία.

Τέλη Ιουνίου: Εγκαταλείπει τη Χάλκη, βγάζει το ράσο και πηγαίνει στη Βιζύη για να περάσει εκεί το καλοκαίρι. Δεν φορά πια ράσο, είναι ντυμένος κοσμικός· το βασανισμένο ραφτάκι γύρισε τώρα κύριος, με αλλαγμένο πια και το πατρικό όνομά του: δεν είναι πια το Γιωργί του Μιχάλη ή, αργότερα, ο Γιωργής της Μιχαλιέσας, αλλά ο Γεώργιος Μ. Βιζυηνός.

Σεπτέμβριος: Χάρη στη χορηγία πάντα του Γ. Ζαρίφη, κατεβαίνει στην Αθήνα και γράφεται –είκοσι τεσσάρων πια χρονών– μαθητής της τελευταίας τάξης στο γυμνάσιο της Πλάκας. Μαζί του έχει φέρει και ένα επικολυρικό ποίημα, τον *Κόδρο* –που είχε γράψει στη Χάλκη κάτω από την εποπτεία προφανώς του Τανταλίδη– καθώς και μερικά άλλα λυρικά ποιήματα, για να τα εκδώσει στην Αθήνα.

1874, 5 Μαΐου: Πριν τυπώσει τον *Κόδρο*, τον στέλνει στον Βουτσιναίο ποιητικό διαγωνισμό, όπου παίρνει το πρώτο βραβείο, ενώ από τους συνυποψηφίους του ο Άγγελος Βλάχος και ο Κλέων Ραγκαβής παίρνουν έπαινο. Μέσα στον ίδιο μήνα τυπώνεται *Ο Κόδρος*.

18 Ιουνίου: Τελειώνει το Βαθ Γυμνάσιο Αρρένων Αθηνών με βαθμό «κάλλιστα».

Σεπτέμβριος: Γράφεται φοιτητής στη Φιλοσοφική Σχολή. Η κατάσταση, όμως, που επικρατεί εκεί, τον απογοητεύει, γι' αυτό βάζει στο μυαλό του να συνεχίσει τις σπουδές του στο εξωτερικό.

1875, Καλοκαίρι: Ολοκληρώνοντας τις σπουδές του πρώτου έτους, πηγαίνει το καλοκαίρι του 1875 πρώτα στο χωριό του και μετά στην Πόλη, όπου συναντά τον Γ. Ζαρίφη και συζητεί μαζί του τα νέα του σχέδια για σπουδές στο εξωτερικό. Ο Ζαρίφης συμφωνεί.

21 Σεπτεμβρίου: Κατεβαίνει στην Αθήνα για να θεωρήσει το πιστοποιητικό σπουδών του.

Οκτώβριος: Βρίσκεται στο Γκαίτιγκεν της Γερμανίας για να σπουδάσει φιλοσοφία. Από το αποδεικτικό των σπουδών του στη Βασιλική Αυγουσταία Ακαδημία του Γκαίτιγκεν μαθαίνουμε πως από τις 23 Οκτωβρίου 1875 έως τις 21 Φεβρουαρίου του 1877 συμπλήρωσε τρία ακαδημαϊκά εξάμηνα παρακολουθώντας μαθήματα Αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας, Ιστορίας της Φιλοσοφίας, Φιλοσοφίας της Φύσεως, Λογικής, Ψυχολογίας, Ερμηνευτικής και Κριτικής από τους φημισμένους πανεπιστημιακούς δασκάλους Saupre, Baumann και Lotze.

1876, 13 Μαΐου: Συμμετέχει και πάλι στον Βουτσιναίο διαγωνισμό με τη συλλογή *Άραις, Μάραις, Κουκουνάραις* και παίρνει πάλι το πρώτο βραβείο! Στη συλλογή αυτή προσθέτει μερικά νεότερα ποιήματα και της δίνει τον επισημότερο τίτλο *Βοσπορίδες Αύραι*: μετά από συνεννόηση με τον Τανταλίδη προσπαθεί να την τυπώσει με το σύστημα της εγγραφής συνδρομητών που συνηθιζόταν την εποχή εκείνη, αλλά τελικά οι *Βοσπορίδες Αύραι* δεν τυπώνονται.

1877, Μάρτιος: Μετακινείται από το Γκαίτιγκεν στη Λειψία για να συνεχίσει τις σπουδές του στο εκεί Πανεπιστήμιο. Από τις 30 Μαΐου 1877 έως τις 6 Αυγούστου 1878 συμπλήρωσε σύμφωνα με το βιβλιάριο των σπουδών του και εδώ τρία ακαδημαϊκά εξάμηνα παρακολουθώντας τις παραδόσεις των Wundt, Drobisch, Ribbet κ.ά.

6 Ιουνίου: Παίρνει έπαινο στον τελευταίο Βουτσιναίο διαγωνισμό με τη συλλογή του *Εσπερίδες*.

1878: Μετά από τρία χρόνια συνεχούς παραμονής στη Γερμανία έρχεται στην Ελλάδα: πρώτα περνά από τη Βιζύη και βλέπει τους δικούς του, τη μάνα του· μετά πηγαίνει για λίγο στην Πόλη, συναντά τον Ζαρίφη, προσκυνά τον τάφο του πεθαμένου πια δασκάλου του, του Ηλία Τανταλίδη· καταλήγει στην Αθήνα όπου προσπαθεί να γνωριστεί με τους εκεί φιλολογικούς κύκλους.

1879: «Ο Άραψ και η κάμηλος αυτού»: το πρώτο δημοσιευμένο παιδικό διήγημά του (*Διάπλασις των παιδών*).

1880, Απρίλιος: Γυρίζει και πάλι στο Γκαίτιγκεν. Φοιτά για έναν ακόμη χρόνο στο Γεώργιο Αυγουσταίο Πανεπιστήμιο και γράφει τη διδακτορική διατριβή του.

1881, Αρχές του έτους: Υποβάλλει τη διατριβή του με τον τίτλο «Das Kinderspiel in Bezug auf Psychologie und Pädagogik» (Το παιχνίδι υπό έποψη ψυχολογική και παιδαγωγική). Η διατριβή εγκρίνεται και τυπώνεται, με έξοδα πάντα του Ζαρίφη, τον ίδιο χρόνο στη Λειψία.

Μάιος: Ταξίδι στο Σαμάκοβο. Αρχίζει να εκδηλώνει ενδιαφέρον για το μεταλλείο.

1882, Ιανουάριος: Έρχεται στην Αθήνα για να φύγει και πάλι, για το

Παρίσι αυτή τη φορά, τον Μάιο. Εκεί γνωρίζει τον Δ. Βικέλα και απ' αυτόν τη Juliette Lambert-Adam που εξέδιδε τη *Nouvelle Revue*, τον μαρκήσιο de Queux de Saint-Hilaire και άλλους πολλούς εκπροσώπους των γραμμιάτων.

1883, Αρχές του έτους: Βρίσκεται στο Λονδίνο όπου γνωρίζεται με τον πρεσβευτή, φιλόσοφο Πέτρο Βράιλα-Αρμένη. Είναι η εποχή που ο Βιζυηνός έχει αρχίσει να γράφει τα διηγήματά του. Εδώ πρέπει να έγραψε το πρώτο –ως προς τη σειρά δημοσίευσης τουλάχιστον– διήγημα: «Το αμάρτημα της μητρός μου», που το στέλνει πρώτα στην Lambert-Adam μέσω Βικέλα –και δημοσιεύεται μεταφρασμένο στα γαλλικά στη *Nouvelle Revue* τον Μάρτιο του ίδιου έτους– και αμέσως μετά, τον ίδιο μήνα, το στέλνει στο περιοδικό *Εστία*, όπου δημοσιεύεται σε δύο συνέχειες στις 10 και 17 Απριλίου.

21 και 28 Αυγούστου: «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως» (*Εστία*).

23 Οκτωβρίου-6 Νοεμβρίου: «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» (*Εστία*).

Στο Λονδίνο ετοιμάζει και μάλλον ολοκληρώνει την επί υφηγεσία διατριβή του που θα τυπωθεί τον επόμενο χρόνο στην Αθήνα με τίτλο *Η φιλοσοφία του Καλού παρά Πλωτίνω*. Επίσης, τους τελευταίους μήνες του 1883 εκδίδει με έξοδα του Γ. Ζαρίφη, σε πολυτελέστατη έκδοση του Trübner, τη νέα συλλογή ποιημάτων του, *Αττίδες Αύραι*.

1884, Τέλη Μαρτίου: Επιστροφή στην Αθήνα.

1-29 Ιανουαρίου: «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» (*Εστία*).

1 και 2 Μαΐου: «Πρωτομαγιά» (*Ακρόπολις*).

17 Ιουνίου-1 Ιουλίου: «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» (*Εστία*).

Νοέμβριος-Δεκέμβριος: «Ο Τρομάρας» (*Διάπλασις των παιδων*). *Η φιλοσοφία του Καλού παρά Πλωτίνω* (Εν Αθήναις). *Αττίδες Αύραι* (Εν Λονδίνω, δευτέρα και τρίτη –«δημώδης» έκδοσις).

1885: Υποβάλλει στη Φιλοσοφική Σχολή την επί υφηγεσία διατριβή του, και στις 6 Φεβρουαρίου του 1885 δίνει μπροστά στους καθηγητές της Σχολής το καθιερωμένο μάθημα που έχει τη σημασία της προφορικής δοκιμασίας. Ανακηρύσσεται παμψηφεί υφηγητής και του δίνεται άδεια διδασκαλίας στο μάθημα της Ιστορίας της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο. Διδάσκει σε γυμνάσια τα φιλοσοφικά μαθήματα. Δημοσιεύει σε δύο τεύχη το *Ψυχολογικά μελέται επί του Καλού*, καθώς και ένα σχολικό εγχειρίδιο: *Στοιχεία Λογικής*.

1886: Αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον του για το μεταλλείο. Κάνει ταξίδια στο Σαμάκοβο μαζί με τον αδελφό του. Κατεβαίνει δεμένος με σχοινιά στο βάθος των εγκαταλειμμένων στοών για να πάρει δείγματα που τα στέλνει στην Αγγλία και Γαλλία αναζητώντας χρηματοδότη, χωρίς κανένα τελικό αποτέλεσμα.

1888, 6-27 Αυγούστου: «Οι Καλόγεροι και η λατρεία του Διονύσου εν Θράκη» (*Εβδομάς*).

Σεπτέμβριος: Κυκλοφορεί το δεύτερο σχολικό εγχειρίδιο, *Στοιχεία Ψυχολογίας*.

19 Οκτωβρίου: «Αι εικαστικά τέχνη κατά την Αε εικοσιπενταετηρίδα του Γεωργίου Αε» (*Εφημερίς*).

1889, Απρίλιος: Αποτυγχάνει στον Αε Φιλαδέλφειο διαγωνισμό.

15 Οκτωβρίου: Το τελευταίο του ταξίδι στη Βιζύη.

1890: Διορίζεται καθηγητής της δραματολογίας ή, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Ν. Βασιλειάδη, «διευθυντής του Δραματικού τμήματος», στο Ωδείο Αθηνών. Συνεργάζεται με φιλολογικά και ιστορικά άρθρα του στο «Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν» Μπαρτ και Χιρστ.

Αύγουστος-Σεπτέμβριος: Άρρωστος από «νόσημα του μυελού»: ακολουθώντας τη συμβουλή των γιατρών πηγαίνει για λουτρά στο Gastein που βρίσκεται στις κεντρικές Άλπεις της Αυστρίας. Επιστρέφοντας δεν δίνει την εντύπωση πως η κατάστασή του έχει βελτιωθεί: έχει μιαν υπερβολική νευρική κατάσταση, πολύ συχνά ξαγρυπνά, δουλεύει με αφύσικη ένταση: διδάσκει στο Ωδείο, γράφει μια μελέτη για την Ιστορία της Φιλοσοφίας του Zeller, μεταφράζει τις γνωστότερες ευρωπαϊκές μπαλάντες –ή Βαλλίσματα, σύμφωνα με τη δική του απόδοση του όρου. Βρίσκεται μέσα σε μια παραφορά.

1892: Ξεσπά το πάθος του για τη δεκατετράχρονη Μπετίνα Φραβασίλη και, παράλληλα, η φρενοβλάβειά του.

14 Απριλίου: κλείνεται στο Δρομοκαΐτειο.

9 Ιουλίου: Θάνατος του αδελφού του Μιχαήλου από αποπληξία.

1894: «Ανά τον Ελικώνα / Βαλλίσματα» (*Εικονογραφημένη Εστία*).

1895, 28 Απριλίου-16 Μαΐου: «Ο Μοσκόβ-Σελήμ» (εφ. *Εστία*).

1896, 15 Απριλίου: Πεθαίνει στο Δρομοκαίτειο «συνεπεία μαρασμού, τελευταία περίοδος προϊούσης Γενικής Παραλύσεως».

16 Απριλίου: Κηδεύεται στο Αε Νεκροταφείο Αθηνών με δημόσια δαπάνη.

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*,
Εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1996

ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΩΝ ΤΩΝ ΔΙΗΓΗΜΑΤΩΝ

1. «Το αμάρτημα της μητρός μου», *Εστία*, Εα, αρ. 380, 10 Απριλίου 1883, σσ. 225α-229β, και αρ. 381, 17 Απριλίου 1883, σσ. 241α-247α.

2. «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως», *Εστία*, ΙΣΤαε, αρ. 399, 21 Αυγούστου 1883, σσ. 528β-535β, και αρ. 400, 28 Αυγούστου 1883, σσ. 541α-548β.

3. «Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου», *Εστία*, ΙΣΤαε, αρ. 408, 23 Οκτωβρίου 1883, σσ. 669α-677β, αρ. 409, 30 Οκτωβρίου 1883, σσ. 685α-689β, και αρ. 410, 6 Νοεμβρίου 1883, σσ. 701α-707β.

4. «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας», *Εστία*, ΙΖαε, αρ. 418, 419, 420, 421 και 422, της 1, 8, 15, 22 και 29 Ιανουαρίου 1884, σσ. 1α-8α, 17α-24β, 33α-41β, 49α-53α και 65α-68α.

5. «Πρωτομαγιά», εφ. *Ακρόπολις*, 1 και 2 Μαΐου 1884, σ. 1.

6. «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον», *Εστία*, ΙΖαε, αρ. 442, 17 Ιουνίου 1884, σσ. 385α-391α, αρ. 443, 24 Ιουνίου 1884, σσ. 403α-407β, και ΙΗαε, αρ. 444, 1 Ιουλίου 1884, σσ. 417α-421β.

7. «Διατί η μηλιά δεν έγεινε μηλέα», *Εβδομάς*, αρ. 48, 27 Ιανουαρίου 1885, σσ. 37α-39α.

8. «Ο Μοσκώβ-Σελήμ», *Εστία*, επιφυλλίδες (σ. 4) από 28 Απριλίου έως 14 Μαΐου 1895.

ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

1. Γ. Βιζυηνού, *Τα Άπαντα*, πρόλογος Σπύρου Μελά, Εισαγωγή Κλ. Παράσχου - Κ. Μαμώνη, επιμέλεια Κ. Μαμώνη, Εκδοτικός οίκος Βίβλος, 1955.
2. Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, επιμέλεια: Παν. Μουλλάς, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Ερμής, Αθήνα 1980.
3. Γ.Μ. Βιζυηνού, *Τα Διηγήματα*, Φιλολογική επιμέλεια: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη: Νεοελληνική Βιβλιοθήκη (Γενική φιλολογική εποπτεία: Απόστολος Σαχίνης), τ. 14, Αθήνα, 1991.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Νικόλαος Ι. Βασιλειάδης, «Ο ποιητής Γεώργιος Βιζυηνός» (Αναδημοσίευση από το *Εθνικόν Ημερολόγιον* Κωνστ. Φ. Σκόκου, Έτος 9ον, 1894, σσ. 297-313, του «Γεώργιος Μ. Βιζυηνός. Ο Έλλην Γκυ δε Μωπασσάν»), «Η τρέλλα του ποιητού», «Σελίδες Δρομοκαϊτείου», *Εικόνες Κωνσταντινούπολεως και Αθηνών*, Εν Αθήναις, Τυπογραφείον «Εστία» Κ. Μάισονερ και Ν. Καργαδούρη, 1910, σσ. 301-339.
- Κωστής Παλαμάς, «Βιζυηνός», *Άπαντα*, τ. Βα, Μπίρης, [χ. χρ.], σσ. 150-162, και: «Γεώργιος Βιζυηνός», στο ίδιο, τ. Ηα, [χ. χρ.], σσ. 484-502.
- Γεώργιος Χασιώτης, «Γεώργιος Βιζυηνός», *Βυζαντιναί σελίδες*, τόμ. Αα, Αι Προγκηπόννησοι, Εν Αθήναις, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1910, σσ. 256-279.
- Αντώνης Γιαλούρης, *Στερνοί φαναριώτες λόγιοι. Γεώργιος Βιζυηνός. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Κριτικό σημείωμα, Ανατύπωση από το περιοδικό *Ρυθμός*, Πειραιάς, 1934.
- Γ. Βαλέτας, «Φιλολογικά στο Βιζυηνό», *Θρακικά*, Ηα, 1937, σσ. 211-304.
- Νικολ. Β. Τωμαδάκης, «Η βιογράφηση του Βιζυηνού», *Κυπριακά Γράμματα*, Έτος Αα, αρ. 19-20, Λευκωσία, 15 Ιουν.-1 Ιουλ. 1935, σσ. 597-599.
- Κώστας Κόντος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Κριτική ανάλυση του έργου του*. (Ανατύπωσις εκ του Περιοδικού *Νέον Κράτος* τεύχη 15ον, 16ον, 17ον και 18ον), Αθήναι, Τύποις «Πυρσού», 1939, σσ. 36.
- Άγγελος Σικελιανός, «Γεώργιος Βιζυηνός», *Ελεύθερα Γράμματα*, περίοδος Γα, Χριστούγεννα 1949, σσ. 246-262.
- Μαρίνος Ξηρέας, *Άγνωστα βιογραφικά στοιχεία και κατάλοιπα του Βιζυηνού*, Λευκωσία - Κύπρος, 1949, σσ. 82.
- Τάκης Ακρίτας, *Γεώργιος Βιζυηνός (Ο Θρακιώτης ποιητής που τραγούδησε*

- την Ελλάδα), Αθήνα, 1952, σσ. 85.
- Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896)», (Εισαγωγή στο *Γεώργιος Βιζυηνός*, Επιμέλεια Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Βασιική Βιβλιοθήκη, 18, «Αετός», Αθήναι 1954, σσ. 7-36· ²1960, Εκδοτικός οίκος Ιωάννου Ν. Ζαχαροπούλου, σσ. 3-32).
- Ευάγγ. Γ. Καμαρινάκης, *Ο Γ. Βιζυηνός. Η ζωή του, ο άνθρωπος, η θέση του στα Νεοελληνικά Γράμματα. Βασικά γνωρίσματα του έργου του*, Εταιρεία Θρακικών μελετών, Αθήναι, 1961.
- Άλκης Θρούλος, *Μορφές της ελληνικής πεζογραφίας*, τ. 2, Δίφρος, Αθήνα, 1963, σσ. 9-44.
- Κυριακή Μαμώνη, *Βιβλιογραφία Γ. Βιζυηνού (1873-1962) / Ανέκδοτα ποιήματα από το χειρόγραφο. «Λυρικά»*, Ανάτυπον εκ του 29ου τόμου του *Αρχείου του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* (1963), Αθήναι, 1963, σσ. 131.
- Της ίδιας, «Γεώργιος Βιζυηνός», *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού θησαυρού*, τ. 32 (1966), σσ. 464-468· «Το Ξενοκράτειον κληροδότημα. Ο Γ. Βιζυηνός και τα σχολεία της Αν. Θράκης», Αθήνα, ΟΓæ-ΟΔæ (1973), σσ. 379-401· «Η ακαδημαϊκή σταδιοδρομία του Βιζυηνού», *Θρακικά Χρονικά*, 30 (1973), σσ. 57-59· «Το ποιητικό έργο του Γεωργίου Βιζυηνού», *Θρακικά Χρονικά*, 39 (1984), σσ. 42-50.
- Απόστολος Σαχίνης, «Το διήγημα του Γ.Μ. Βιζυηνού», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, 10 (1968), σσ. 311-361 [= «Γεώργιος Βιζυηνός», *Παλαιότεροι πεζογράφοι*, Βιβλιπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, ¹1973, ²1982, σσ. 117-186].
- Πέτρος Χάρης, «Γεώργιος Βιζυηνός», *Έλληνες πεζογράφοι*, 3, Βιβλιπωλείον της «Εστίας», 1968, σσ. 27-28.
- Κ. Μητσάκης, *Αναδρομή στις ρίζες: Γεώργιος Βιζυηνός*, Αθήνα, «Ελληνική Παιδεία», 1977 [= *Πορεία μέσα στο χρόνο / Μελέτες Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα, 1982, σσ. 101-123].
- Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ.Μ. Βιζυηνός» (Εισαγωγή στο: Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, Επιμέλεια Παν. Μουλλάς, *Ερμής*, Αθήνα, 1980, σσ. ιξ-ρλστæ).
- Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Μεταξύ φαντασίας και μνήμης: «Το μόνον της ζωής του ταξίδιον» του Γ.Μ. Βιζυηνού», περ. *Ο Πολίτης*, 38 (1980), σσ. 64-69. Του ίδιου, «Reality and imagination: the use of history in the short stories of Yeoryios Viziiinos», στο Rod. Beaton (έκδ.), *The Greek Novel: A.D. 1-1985*, London, Croom Helm, 1988, σσ. 11-22.
- Καλ. Παπαθανάση-Μουσιοπούλου, *Λαογραφικές μαρτυρίες Γεωργίου*

- Βιζυηνού, Αθήνα, 1982, σσ. 142.
- Massimo Peri, «Το πρόβλημα της αφηγηματικής προοπτικής στα *Διηγήματα* του Βιζυηνού», *Ελληνικά*, τόμ. 36ος (1985), τεύχ. 2ον, σσ. 286-316.
- Gerhard Einrich, «Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου: Παρατηρήσεις πάνω στο διηγηματικό τρόπο του Γεωργίου Βιζυηνού», *Θρακικά Χρονικά*, 40 (1985), σσ. 5-9.
- Γ. Καιροφύλλας, «Γ. Βιζυηνός», *Αυτοί οι ωραίοι τρελοί*, Φιλιππότης, Αθήνα, 1986, σσ. 45-76.
- William F. Wyatt, «Vizyenos and His Characters», *Journal of Modern Greek Studies*, 5, 1 (1987), σσ. 47-64.
- (Γεώργιος Βιζυηνός), *Ανά τον Ελικώνα (Βαλλίσματα)*, Πρόλογος Στ. Ιωαννίδη, *Θρακικά Χρονικά*, 42 (1987-1988), σσ. 37-75.
- Ε.Ν. Μόσχος, «Ο Βιζυηνός στα αγγλικά», *Νέα Εστία*, 1473 (15-11-1988), σσ. 1728-1729.
- Θανάσης Μουσόπουλος, «Ο Κωστής Παλαμάς για το Γεώργιο Βιζυηνό», *Θρακικά Χρονικά*, 42 (1987-1988), σσ. 32-36.
- Georgios Vizyenos, *My Mothers's Sin and Other Stories*, Translated from the Greek by William F. Wyatt, Jr., (Foreword by Roderick Beaton), Published for Brown University Press by University Press of New England, Hanover and London, 1988.
- Γ.Μ. Βιζυηνός, *Τα Διηγήματα*, Φιλολογική επιμέλεια: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη: Γενική φιλολογική εποπτεία: Απόστολος Σαχίνης, Αθήνα, 1991, σσ. 390.
- Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου, *Ο Γεώργιος Βιζυηνός ως Ποιητής και Διηγηματογράφος*, Αθ. 1947.
- Κώστας Στεργιόπουλος, «Γεώργιος Βιζυηνός»: ΙΔ., *Η Νεοελληνική Αφηγηματική Πεζογραφία: Περίληψη των Μαθημάτων...*, τ. 1. [*Τα Πρώτα Έργα και οι Πρώτοι Σημαντικοί Πεζογράφοι*], Ιωάννινα: Πανεπιστήμιον Ιωαννίνων, 1977, σσ. 93-106.
- Γιώργος Βελουδής, «Βιζυηνός και Άουερμπαχ» (1980): ΙΔ., *Μονά Ζυγά*, Γνώση, 1992, σσ. 37.
- Γιώργος Παγανός, «Γεώργιος Βιζυηνός»: ΙΔ., *Η Νεοελληνική Πεζογραφία: Θεωρία και Πράξη* [τ. 1], Θεσσαλονίκη: Κώδικας, Φιλολογικά, 1983, σσ. 71-77.
- Κώστας Στεργιόπουλος, «Ο Βιζυηνός και το Διήγημα» [1985]: ΙΔ., *Περιδιάβαζοντας*, τ. 2. [*Στο Χώρο της Παλιάς Πεζογραφίας μας*], Κέδρος, 1986, σσ. 36-51.
- Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι Μύθοι της Ζωής και του Έργου του Γ. Βιζυη-*

- νού, εκδ. Καρδαμίτσα, 1992.
- Χριστόφορος Μηλιώνης, «Γεώργιος Βιζυηνός»: *Γράμματα και Τέχνες*, περ. 3, αρ. 75 (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1995), σσ. 29-
- Κώστας Στεργιόπουλος, «Γεώργιος Βιζυηνός» [παρουσίαση-ανθολόγηση]: ΑΑ.ΥΥ., *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας: Από τις Αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, τ. 5 [1880-1900], επιμ.-εισαγ. Κώστας Στεργιόπουλος, εκδ. Σοκόλη, 1997, σσ. 34-113.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

- Νίκος Ξυδάκης, *Το Αμάρτημα της μητρός μου*, Γεωργίου Βιζυηνού, Lyra, (Μουσική που πρωτογράφηκε το 1996 για το «Αμάρτημα της μητρός μου» του Γ. Βιζυηνού που είχε παρουσιαστεί στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος από τον Θοδωρή Γκόνη).

ΘΕΑΤΡΟ

- Το *αμάρτημα της μητρός μου* συμπεριλήφθηκε στην παράσταση του θεάτρου Σφενδόνη «Μορφές από το έργο του Βιζυηνού» – παράσταση για ένα μόνο ηθοποιό, που ανέβηκε το Μάη του 1993 σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη με την ηθοποιό Άννα Κοκκίνου.

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

- Περιοδικό *Διαβάζω*, αριθ. 278, 8-1-1992.
- Περιοδικό *Ενδοχώρα*, Συναξάρι Γεωργίου Μ. Βιζυηνού, 100 έτη από τον θάνατό του, τεύχος 3 (48), Αλεξανδρούπολη, Δεκέμβριος 1996 (έτος Γ. Βιζυηνού).
- Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για τη ζωή και το έργο του Γεωργίου Βιζυηνού*, Κομοτηνή, 28-30 Μαρτίου 1997, Δήμος Κομοτηνής σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού και το Υπουργείο Μακεδονίας - Θράκης με την υποστήριξη του Οργαν. Πολιτιστικής Πρωτεύουσας, Θεσσαλονίκη 1997.
- Ελληνική Δημιουργία, τόμ. 4ος, τεύχ. 40, 1 Οκτωβρίου 1949· *Θρακικά Χρονικά*, αρ. 17-18, Χειμώνας-Ανοιξη 1965· *Τετράδια «Ευθύνης»*, τόμ. 29, 1988· *Διαβάζω*, αρ. 278 (8-1-92).

2. Το κλίμα της πνευματικής μας ζωής ως τη στιγμή

που εμφανίζεται το έργο του Βιζυηνού

Ας δούμε όμως, πολύ σύντομα, ποιο ήταν το κλίμα της πνευματικής μας ζωής μέσα στον ΙΘα αιώνα, ως τη στιγμή που εμφανίζεται το έργο του Βιζυηνού, κι εννοώ εδώ το πεζογραφικό έργο του *μεγάλου* Θρακιώτη συγγραφέα. Όλος ο ΙΘα αιώνας είναι ένας αιώνας που τον χαρακτηρίζει πέρα για πέρα ο ρομαντικός τρόπος σκέψης και δράσης. Αυτό δε μας εκπλήσσει, τη στιγμή που επισημαίνεται η επιβίωση ορισμένων ρομαντικών στοιχείων και σήμερα ακόμη στο γενικότερο νεοελληνικό βίο. Ο ρομαντισμός ως λογοτεχνικό κίνημα ήρθε βέβαια από έξω, υπήρχαν όμως και οι προϋποθέσεις για μια γνήσια ελληνική συντήρηση και ανάπτυξη του ρομαντικού κινήματος στον τόπο μας. Στο χώρο της πεζογραφίας έδωσε το καθαρευουσιάνικο ιστορικό μυθιστόρημα και ουσιαστικά στέρεψε. Όταν έκανε την εμφάνισή της η λεγόμενη γενιά του '80, δηλαδή η γενιά του Παλαμά, ο ρομαντισμός ως ιδεολογία, κι αν ακόμη δεν είχε ξεφλήσει εντελώς, στο χώρο τουλάχιστο της λογοτεχνίας είχε αποτύχει παταγωδώς. Έτσι η γενιά του '80, στην οποία ανήκε και ο Βιζυηνός, βρέθηκε στην ανάγκη να αρχίσει από το άλφα, όχι φτιάχνοντας –εδώ ήταν το λάθος της– μια νέα γλώσσα, αλλά δουλεύοντας τη γλώσσα του λαού για να την υψώσει σε άρτιο εκφραστικό όργανο. Αξιοσημείωτο είναι ότι από τους πεζογράφους της γενιάς αυτής οι πιο σημαντικοί, αυτοί που συνήθως αποκαλούνται *πατέρες* του νεοελληνικού διηγήματος, ο Γ. Βιζυηνός (1849-1896), ο Α. Παπαδιαμάντης (1851-1911) και ο Α. Καρκαβίτσας (1865-1922), είναι και οι τρεις τους καθαρευουσιάνοι. Ο Παπαδιαμάντης έμεινε πιστός στην καθαρεύουσα σε όλη του τη ζωή. Άλλο ζήτημα, αν η καθαρεύουσα του Παπαδιαμάντη έχει μια τέτοια στίλβη, που το ψυχρό γλωσσικό υλικό μετουσιώνεται τελικά σε υψηλή ποίηση. Η περίπτωση Παπαδιαμάντη μάς βάζει όμως σε σκέψεις. Ό,τι γράφτηκε στην καθαρεύουσα δεν είναι πάντοτε για πέταμα, όπως ό,τι γράφτηκε στη δημοτική, ιδίως στην περίοδο του «Νουμά», δεν είναι γι' αυτό μόνο αναμφισβήτητης λογοτεχνικής ποιότητας. Καιρός είναι να γίνει κάποτε και ο απολογισμός της καθαρεύουσας από την άποψη αυτή. Συμπέρασμα: Ο προικισμένος λογοτέχνης, ο σφραγισμένος αν θέλετε, από τη μοίρα, κι από το πιο ακατάλληλο γλωσσικό υλικό, όπως η καθαρεύουσα, θα φτιάξει το προσωπικό του όργανο για να εκφραστεί.

Κ. Μητσάκης, *Πορεία μέσα στο χρόνο*, Εκδ. Φιλιππότη, 1982, σσ. 104, 105

3. Ο διηγηματογράφος Βιζυηνός

1. ...ο Βιζυηνός πολύ τελειότερον του ποιητού των επικολυρικών και των

ερωτοσατυρικών στίχων είναι ο διηγηματογράφος ποιητής. Η γη της Θράκης, εις την φύσιν και την ιστορίαν της οποίας συνεκεντρώθη ό,τι λαμπρότερον και ωραιότερον, ό,τι ζοφερότερον και σπαρακτικώτερον έχει να επιδείξει η Ανατολή, η μαγική αύτη πυξίς, μέσα εις την οποίαν περιφυλάσσονται ανεκτίμητα κειμήλια του εθνικού βίου και της ποιητικής εμπνεύσεως από της μυριοποθήτου βασιλίσσης, της Σταμπούλ, μέχρι της πτωχικής και μαρτυρικής Βιζύης, όπου εγεννήθη ο ποιητής, γοργώς, παροδικώς, αλλά με καινοπρεπή ζωηρότητα, εμφανίζεται μέσα εις τα διηγήματα εκείνα, όσον το επιτρέπουν τα στενά όρια του είδους...

Εις τα διηγήματα του Βιζυηνού εναρμόνιον αποτελούσι κράμα τα αναπτυσσόμενα πράγματα και το υποκείμενον του αναπτύσσοντος αυτά συγγραφέως, αχωρίστου εξ αυτών και εξηγούντος και νόημα παρέχοντος εις εκείνα. Εις τα διηγήματα αυτά, εντυπώσεις και αναμνήσεις των παιδικών χρόνων, της νεανικής ηλικίας, ως είδος τι οικογενειακών απομνημονευμάτων, το πρόσωπον του συγγραφέως, εξερχόμενον επί της σκηνής, διαδραματίζει ουσιώδες μέρος· διά τούτο και η αλήθεια αυτών έχει τι το οικειόν και το ψηλαφητόν, το αρρήτως ειλικρινές, το προκαλούν ευθύς εξ αρχής την εμπιστοσύνην, το επιτείνουν την συγκίνησιν...

Ενώ τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη προβαίνουν σχεδόν χωρίς δέσιν τινα και λύσιν, και τα διηγήματα του Καρκαβίτσα, μάλλον περίτεχνα, μετέχουσιν ουχ ήττον λυρικής τινος εξάρσεως και απλότητας, αι ιστορίαι του Βιζυηνού, πλεκόμεναι διά συγκρούσεων και περιπετειών, λύονται και δραματικώς. Το «Αμάρτημα της μητρός μου» είναι δράμα, και με κάθαρσιν μάλιστα.

Κωστής Παλαμάς, *Το ελληνικόν διήγημα*, Άπαντα, Τα πρώτα κριτικά, σσ. 157-159

2. Η πριν από το Βιζυηνό νεοελληνική μυθιστοριογραφία έπαιρνε τα πρότυπά της από το ιστορικό μυθιστόρημα του Walter Scott κι από τα χειρότερα συχνά επιφυλλιδογραφικά κατορθώματα της γαλλικής παραγωγής. Ο περίπλοκος μύθος ή η λυρική αισθηματολογία ήταν το κέντρο του βάρους της. Φεουδαρχική αρχοντιά, πολέμαρχοι και μαρκήσιοι και βαρόνοι και κόμητες, τραγικές περιπέτειες με τραγικότερα νόθα παιδιά, εραστές φορτωμένοι όλες τις δυστυχίες του κόσμου, χωρίς λόγο, έτσι για το κέφι του πεζογράφου και του κοινού, πολιτικές μηχανορραφίες, κοινωνικές δολοπλοκίες, ήθη και έθιμα βαρβάρων λαών και γενναιοτάτες δόσεις μυστήριου κι αγωνίας έθρεφαν τη φιλαναγνωστική μανία όχι μονάχα των απαιδευτων, μα και των πλουσιότερα μορφωμένων κύκλων. Βέβαια, είχε ήδη κυκλοφο-

ρήσει σ' επανειλημμένα τυπώματα ο χαριτωμένος εκείνος «Παπα-Τρέχας» του Κοραή, είχε δημοσιευτεί στην «Πανδώρα», το σοφό περιοδικό, και σε τόμο ξεχωριστό ο και σήμερ' αξιολογότατος «Θάναος Βλέκας» του Παύλου Καλλιγά, είχαν διαβαστεί με πολλή αγάπη οι «Κρητικοί γάμοι» του Ζαμπέλιου, είχε ξεσηκώσει θύελλες «Η πάπισσα Ιωάννα» του Ροΐδη, είχε υμνηθεί περισσότερο ίσως από όσο του άξιζε ο «Λουκής Λάρας» του Βικέλα, μα όλα τούτα δεν ήταν παρά σταλαματιές, θολές κιόλας κάποτε, μέσα στην απέραντη θάλασσα της ανεύθυνης και ασύδοτης προχειρογραφίας. Ο Βιζυηνός, θεμελιώνοντας τη διηγηματογραφική του παραγωγή, δεν έχει κανένα νεοελληνικό πρότυπο μπροστά του, δε βρίσκει καμιά παράδοση άξια να την πλουτίσει με τη δική του προσωπικότητα. Πρέπει ν' αρχίσει από την αρχή. Μα έχει ήδη γνωρίσει ένα σωρό ξένα πρότυπα. Έχει ζήσει το ευρωπαϊκό κλίμα του τελευταίου τέταρτου του περασμένου αιώνα κι έχει παρακολουθήσει τη γενναία στροφή από το μυθιστόρημα το ρομαντικό προς το κοινωνικό και ψυχογραφικό μυθιστόρημα. Έχει συνεπαρθεί από τη δραματική μεγαλοφυΐα του Ίψεν. Έχει νιώσει, τέλος, πως μια τέχνη καινούρια πλάθεται ολόγυρά του, όπου η εξωτερική περιπέτεια δε λογαριάζεται, όπου ο άνθρωπος παίζει τον πρώτο ρόλο. Η φιλοσοφική του σπουδή, από την άλλη μεριά, τον έχει συνηθίσει να προσέχει τα ψυχικά φαινόμενα, την κίνηση και την περιπέτεια την εσωτερική, της ψυχής, κι έτσι του είναι ευκολότερο να οικειωθεί το νόημα της νέας σχολής του μυθιστορημάτος.

I.M. Παναγιωτόπουλος, «Γεώργιος Βιζυηνός», *Βασική Βιβλιοθήκη*, αριθ. 18, Εκδόσεις I. Ζαχαρόπουλου, Αθήναι, 1959, σσ. 26, 27.

4. Το διήγημα

Στο διήγημα ο Βιζυηνός έδειξε πως ένιωσε ελεύθερος κατά πολλούς τρόπους: κατ' αρχήν εξ αιτίας των δυνατοτήτων που πρόσφερε το είδος για μια κλιμάκωση δραματική που τόσο τον είλκυε, καθώς και για μιαν άντληση του αφηγηματικού υλικού του από τις παραδόσεις αλλά και από τις δικές του αναμνήσεις, οι οποίες παραδόσεις και αναμνήσεις αποτέλεσαν τους δύο πόλους έλξης και δημιουργικούς πυρήνες της τέχνης του. Το διήγημα, επίσης, τον έκανε να νιώθει ελεύθερος γιατί δεν υπήρχε πριν απ' αυτόν μια ελληνική λογοτεχνική διηγηματογραφική παράδοση που θα τον δέσμευε –όπως, αντίθετα, συνέβη με το ποιητικό έργο του, όπου είχε πίσω του την ποιητική παράδοση των Φαναριωτών και της Αθηναϊκής Σχολής.

Ίσως, όμως, από το γεγονός αυτό να ξεκινά και ο λόγος για τον οποίο ο Βιζυηνός εγκατέλειψε το διήγημα: από το γεγονός, δηλαδή, πως έχοντας τη

δυνατότητα να κινηθεί τόσο ελεύθερα μέσα σ' αυτό το λογοτεχνικό είδος, μπόρεσε –ή αφέθηκε– να βάλει μέσα σ' αυτό μεγάλο μέρος από τον εαυτό του και τη ζωή του, μεγάλο δηλαδή μέρος από αυτό που ονομάσαμε «μύθους» της ζωής του.

Με το διήγημα, λοιπόν, έκανε αυτό το μεγάλο τόλμημα: τους μύθους της ζωής του, που έως τότε λάνθθαναν ή περιστασιακά προέκυπταν μες στο ποιητικό έργο του, να τους κάνει σαφώς προσδιορισμένους μύθους του πεζογραφικού έργου του, να τους κάνει δηλαδή μοτίβα πάνω στα οποία βασίστηκε και αναπτύχθηκε η μυθοπλασία του. Το γεγονός αυτό είχε για τον Βιζυηνό τη σημασία ενός διακριτικού αλλά και βαθύτατου παράπνου που έμεινε, όμως, χωρίς ανταπόκριση. Αυτή η έλλειψη ανταπόκρισης πρέπει να τον έπεισε πως δεν είχε πια σε ποιους ν' απευθυνθεί· κι επειδή η λογοτεχνική γραφή για τον Βιζυηνό –είτε ποιητική είτε πεζογραφική είναι αυτή– προϋποθέτει την παρουσία του δευτέρου προσώπου, η απόσυρση - αφάνεια - απουσία αυτού του προσώπου στο οποίο απευθύνεται ο λόγος του αναιρεί και την αιτία ή το κίνητρο της γραφής.

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*,
Εκδ. Καρδαμίτσα, 1996, σσ. 154, 155

4. Ο Βιζυηνός και η γλώσσα

Στην κατηγορία των λογοτεχνών που φέρνουν τη σφραγίδα της θείας δωρεάς ανήκει και ο Βιζυηνός. Μόνο που ο Βιζυηνός υπήρξε σε όλη του τη ζωή ένας *επαμφοτερίζων*. Με το νου και με την καρδιά είναι ένας *δημοτικιστής*, όπως δείχνει και το πεζογράφημά του «Διατί η μηλιά δεν έγινε μηλέα», αλλά στην πράξη προτιμά να φοράει το ψηλό κολάρο και τον «πομπέ» της καθαρεύουσας. Σε αυτή την αμφίρροπη στάση ίσως βασικά να επηρεαζόταν και από τη διπλή του ιδιότητα, του λογοτέχνη αλλά και του επιστήμονα...

Η θέση λοιπόν και η ιδεολογία του Βιζυηνού απέναντι στο γλωσσικό πρόβλημα και γενικότερα το πρόβλημα της νεοελληνικής πνευματικής ζωής είναι ξεκαθαρισμένη. Θεωρητικά θερμός υπέρμαχος της δημοτικής, στην πράξη όμως ένας μετριοπαθής καθαρευουσιάνος...

...Τα διηγήματα του Βιζυηνού είναι γραμμένα σε μιαν απλούστερη, σχετικά κομψή και –πράγμα παράξενο– σχετικά θερμή καθαρεύουσα...

Όχι σπάνια όμως η αφήγηση αποβάλλει και αυτόν το μετριοπαθή γλωσσικό καθωσπρεπισμό και πλησιάζει το λόγο της καθημερινής ζωής και πράξης...

Αυτό γίνεται κυρίως στα σημεία εκείνα που υπάρχει διάλογος. Και στα πεζογραφήματα του Βιζυηνού, στα οποία η αφήγηση δεν είναι στατική, υπάρχει πυκνή δράση και συχνός διάλογος. Σε τέτοιες ακριβώς στιγμές είναι που η καθαρεύουσα παθαίνει καθίζηση και τα διάφορα πρόσωπα, κατά κανόνα απλοί άνθρωποι του λαού, εκφράζονται το καθένα με τη γλώσσα της δικής του καρδιάς και του δικού του περιβάλλοντος.

Παρατηρείται όμως και το αντίθετο φαινόμενο, τα λόγια δηλαδή των απλών ανθρώπων να ευπρεπίζονται «επί το καθαρότερον». Ωστόσο και η γλώσσα αυτή έχει τη δική της γοητεία. Ίσως να οφείλεται τούτο στο ότι τα πεζογραφήματα του Βιζυηνού δεν εξαντλούνται μέσα στις περιγραφικές τους δυνατότητες, αλλ' απλώνουν τις ρίζες τους βαθιά μέσα στην ανθρώπινη ψυχή. Η αλήθεια των προσώπων, λοιπόν, δίνει στο τέλος αλήθεια και στη γλώσσα τους.

Πολλές φορές επίσης η γλώσσα του Βιζυηνού διανθίζεται με ευφυολογήματα που θυμίζουν πολύ έντονα το Ροϊδη, χωρίς όμως να έχουν ούτε την τολμηρότητα των αντιθέσεων, ούτε το δηκτικό σαρκασμό εκείνου.

Κ. Μητσάκης, *Πορεία μέσα στο χρόνο*, ό.π., σσ. 105-107

5. Η χρήση του αυτοβιογραφικού στοιχείου

1. Πραγματικά, πέρα απ' αυτήν την πρώτη ύλη του βιώματος, αρχίζει η τέχνη της αφήγησης και της πλοκής. Γιατί ο Βιζυηνός δεν περιορίζεται στο αυτοβιογραφικό στοιχείο. Χρησιμοποιεί συνήθως το πρώτο πρόσωπο, επειδή, όπως πιστεύει κι ο Απόστολος Σαχίνης, του χρειάζεται «ένας τρόπος εκφραστικής αμεσότητας, ένας τρόπος προσωπικής συναισθηματικής συμμετοχής». Μα σκοπός του δεν είναι ν' αυτοβιογραφηθεί και ν' αφηγηθεί τα ατομικά του παθήματα και τα παθήματα της οικογένειάς του, αλλά να συνθέσει έργα ικανά να δώσουν μια εικόνα του ανθρώπινου δράματος, όπου ο μύθος, η πλοκή και τα πρόσωπα να κινούνται και να συμπλέκονται με τη δύναμη του μοιραίου. Ιδιαίτερα πρέπει να εξαρθεί η δραματική πυκνότητα και οι επεμβάσεις της μοίρας, που φέρνουν τους χαρακτήρες αντιμέτωπους, καθώς από το ένα, το αρχικό μοιραίο γεγονός προκύπτουν στη συνέχεια άλλες δραματικές συνέπειες, με αντίχτυπο πάνω σε όλους.

Κώστας Στεργιόπουλος, *Περιδιαβάζοντας*, Τόμος Βα, Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας, Εκδόσεις Κέδρος, σ. 47

2. Η καταφυγή, επίσης, αυτή δεν εξαρτάται αποκλειστικά από εκείνη την υπερβολική –και παιδικότροπη– ευαισθησία του που τον ωθούσε στην αναζήτηση παρηγοριάς ή και βοήθειας από τους άλλους, ευαισθησία που εκδηλώθηκε από πολύ νωρίς με τα ποιήματά του.

Η καταφυγή του σε αυτοβιογραφικό υλικό θα μπορούσε, επίσης, να αποτελεί εκδήλωση της προσπάθειάς του για διατήρηση κάποιων στοιχείων από το παρελθόν του και για την αναζήτηση ανάμεσα σ' αυτά κάποιων βασικών στοιχείων της ύπαρξής του. Θα μπορούσε ακόμη να αποτελεί ένδειξη κάποι-ας πιθανής ευχαρίστησης του συγγραφέα να μιλά –έστω και χωρίς να το δηλώνει άμεσα– για τον εαυτό του, δηλαδή για τη ζωή του.

Πέρα, όμως, από όλους αυτούς τους λόγους της καταφυγής του Βιζυηνού σε αυτοβιογραφικό αφηγηματικό υλικό, την κυριότερη σχετική αιτία αποτελεί η ανάγκη του να διαθέτει η διήγησή του μια πραγματολογική διάσταση.

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Οι μύθοι της ζωής..., ό.π., σ. 159

6. Οι προσωπικοί μύθοι του Βιζυηνού

Στην περίπτωση του Βιζυηνού η αναζήτηση των προσωπικών μύθων έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί αυτοί αντανakλούν τις ψυχολογικές συγκρούσεις του συγγραφέα. Οι συγκρούσεις αυτές υφίστανται ανάμεσα σ' αυτόν και στην κοινωνική ή όποια άλλη περιβάλλουσα πραγματικότητα κυρίως, αλλά κι ανάμεσα σ' αυτόν και στον εαυτό του κατά δεύτερο λόγο.

Ακόμη, μέσα από τους προσωπικούς μύθους διαφαίνονται οι ιδανικές ή δυνατές λύσεις που ο συγγραφέας θα ήθελε, ή που αυτός κατορθώνει να δώσει σ' αυτές τις ψυχολογικές συγκρούσεις. Οι προσωπικοί μύθοι, λοιπόν, με τη λειτουργία τους αυτή γίνονται πολύ διαφωτιστικοί σε ό,τι αφορά τις αιτίες ή τις συνθήκες δημιουργίας του πεζογραφικού έργου του Βιζυηνού, καθώς και τις αιτίες ή τις συνθήκες της διακοπής αυτής της δημιουργίας.

Έχει γίνει, βέβαια, σαφές πως οι μύθοι που εμψυχώνουν το έργο του Βιζυηνού δεν είναι αποκλειστικός καρπός της δημιουργικής φαντασίας του. Ο Βιζυηνός δεν κατεσκεύασε με το έργο του μύθους· αντίθετα, διαπιστώνουμε πως κατά τη συγκρότηση του πεζογραφικού έργου του κατά βάση καταφεύγει σ' έναν προσωπικά υπαρκτό κόσμο –έστω κι αν αυτό γίνεται μέσα από την ανάμνηση. Αυτό είναι απόρροια της προσπάθειάς του να υλοποιήσει μέσα στη ζωή του κάποιους μύθους, καθώς και του συνακόλουθου γεγονότος πως η λογοτεχνία ουσιαστικά υπήρξε ένα μέσο υπηρετήσης αυτών των μύθων της ζωής του. Αυτός είναι και ο λόγος που το πεζογραφι-

κό έργο του διαθέτει μια τόσο έντονη πραγματολογική διάσταση που ξεκινώντας από την περισσότερη ή λιγότερη μακρινή ανάμνηση, συχνά επεκτείνεται προς την περιοχή της επιστήμης (της ψυχολογίας κυρίως) και των λαϊκών παραδόσεων.

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*,
ό.π., σσ. 156, 157

7. Στοιχεία της αφήγησης στον Βιζυηνό

1. ...Η διαφορά στο χειρισμό της οπτικής γωνίας ανάμεσα στο Βικέλα και το Βιζυηνό, θα μπορούσε να πει κανείς ότι εκφράζει μικροσκοπικά και τη διαφορά ανάμεσα στο ευθύγραμμο απομνημόνευμα και το έντεχνο λογοτέχνημα ή σημαίνει κατά κάποιο τρόπο τη μετάβαση του ελληνικού αφηγηματικού λόγου από τη διήγηση στην αφήγηση, από την ιστοριογραφία στην πεζογραφία, ένα πέρασμα που σημαδεύεται έντονα από την περιπλοκότερη και την εσωτερικότερη αφηγηματική προοπτική του Βιζυηνού.

Σε αυτόν τελικά η οπτική γωνία είναι ιδιαίτερη, γιατί και η πλοκή των περισσότερων διηγημάτων του είναι σχεδόν μοναδική. Ο Βιζυηνός είναι ο πρώτος νεοέλληνας πεζογράφος που βασίζει την πλοκή του στο αίνιγμα και το στοιχείο αυτό μαζί με το χρονικό ανάπτυγμα της έδωσαν την ευκαιρία σε αρκετούς, με πρώτο τον Παλαμά, να υποστηρίξουν ότι τα διηγήματά του έχουν τις προϋποθέσεις μυθιστορήματος. Πολύ δύσκολα θα ξαναβρούμε στην ελληνική πρόζα πλοκή σαν του Βιζυηνού που να εκμεταλλεύεται τόσο καλά την εσωτερική εστίαση και αυτό γιατί το κυρίαρχο μοντέλο οργάνωσης της δράσης σε αρκετές νουβέλες και διηγήματα είναι τελείως διαφορετικό. Βασίζεται, κυρίως, στην τριμερή διάταξη των συμβάντων ακολουθώντας το σχήμα: αρχική κατάσταση - ανατροπή της - νέα κατάσταση, παρά στο αίνιγμα ή στην απορία.

Δημήτρης Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*,
Εκδ. Οδυσσέας, 1993, σσ. 49-50.

2. Μελετώντας την αφηγηματική προοπτική στα διηγήματα του Βιζυηνού, ο Massimo Peri υποστηρίζει ότι ο αφηγητής σε πρώτο πρόσωπο βάζει συχνά κάποιους περιορισμούς στον εαυτό του αποσιωπώντας τις πληροφορίες που απέκτησε εκ των υστέρων και δίνοντάς μας μόνο τις πληροφορίες που είχε κατά τη στιγμή της δράσης, κάτι που ο αφηγητής ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο συνήθως δεν κάνει. Και αυτός ακριβώς ο περιορισμός διαφοροποιεί, σύμφωνα με τον ίδιο, τα διηγήματα του Βιζυηνού από το

Λουκή Λάρα του Βικέλα. Αν και η παρατήρηση αυτή είναι ορθή, ο Peri παραγνωρίζει εδώ τις επιταγές που επιβάλλει η πλοκή στο Βιζυηνό, μολονότι αργότερα τις επισημαίνει παρεμπιπτόντως. Μια πλοκή-αίνιγμα δύσκολα θα μπορούσε να λειτουργήσει πετυχημένα χωρίς περιορισμένη εσωτερική εστίαση, κάτι που δεν είναι απαραίτητο στο Βικέλα, εφόσον η δομή του *Λουκή Λάρα* είναι ελάχιστα αινιγματική και ο αφηγητής τείνει να βλέπει τα γεγονότα ελεύθερα, μέσα από την προοπτική του παρόντος του και όχι του παρελθόντος του...

Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 49

3. Η χωροχρονική απόσταση, ιδιαίτερα στην ελληνική ηθογραφία, ανάμεσα στο συγγραφέα και το θέμα του ενέχει δυνάμει διαλογικό χαρακτήρα, αν λάβουμε υπόψη ότι ορισμένοι συγγραφείς είτε ζούσαν στο εξωτερικό και έγραφαν για τους Έλληνες της διασποράς (Δροσίνης, Εφταλιώτης) είτε μακριά από το γενέθλιο τόπο τους (Παπαδιαμάντης). Ο συγγραφέας λειτουργούσε εν είδει ανταποκριτή/διαμεσολαβητή στο διάλογο ή στη διαμάχη εσωτερικού και εξωτερικού, μητρόπολης και επαρχίας, χωρικών και λογίων, αγροτικού και αστικού τρόπου ζωής. Διάλογος που μεταφέρεται ενίοτε και στον ίδιο τους τον εαυτό, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Βιζυηνού, ανάμεσα στο συγγραφέα/αφηγητή ως ενήλικα και πεπαιδευμένο που εκφράζεται στην καθαρεύουσα και στην παιδική του ηλικία ή εφηβεία που αναφέρεται στην αγροτική ζωή του γενέθλιου χώρου του και αναπαρίσταται μέσω της δημοτικής των διαλόγων. Αυτή η ιδιότυπη διγλωσσία αποκαλύπτει ένα συγγραφικό/αφηγηματικό υποκείμενο διαλογικά διαμορφωμένο μέσα από τη συνύπαρξη ή την αντιπαλότητα διαφορετικών φωνών, λόγων, χώρων, τρόπων ζωής και αναμνήσεων.

Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 167

8. Ο χρόνος

Ο αφηγηματικός χρόνος δεν ταυτίζεται (και δεν πρέπει να συγχέεται) με το χρόνο της υπόθεσης. Ο πρώτος κατανέμεται εδώ σε πολυσέλιδα αφηγηματικά σύνολα, μολονότι όχι ισομεγέθη. Ο δεύτερος παρουσιάζει αξιοσημείωτη ποικιλία, έτσι που να μπορεί να καλύπτει ένα διήμερο («Το μόνον της ζωής του ταξειδίου»), λίγες μέρες ναυσιπλοΐας («Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως»)... Το συντομότερο διήγημα του Βιζυηνού, «Το αμάρτημα της μητρός μου», εκτείνεται σ' ένα διάστημα 28 περίπου χρόνων.

Παν. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ.Μ. Βιζυηνός»
(Εισαγωγή στο Γ.Μ. Βιζυηνός, Νεοελληνικά Διηγήματα,
επιμέλεια Παν. Μουλλάς, NEB, Ερμής, Αθήνα, 1980, σ. ιηα

9. Οι περιγραφές

Τι λειτουργίες καλύπτουν οι περιγραφές μέσα στο αφηγηματικό έργο του Βιζυηνού; Ασφαλώς θα ήταν λάθος να τις αντιμετωπίσουμε σαν διακοσμητικές παρενθέσεις ή, τουλάχιστο, σαν συνειδητά ξεστρατίσματα προορισμένα να καθυστερήσουν για λίγο την αφήγηση... Έχουμε λοιπόν να κάνουμε όχι με παρεμβλήτα «ξένα σώματα», αλλά με οργανικά μέρη του κειμένου και της αφήγησης. Ο ρόλος τους είναι πολλαπλός: να συμπληρώνουν τα κενά, να δημιουργούν αντιθέσεις, να εντείνουν τις δραματικές καταστάσεις, να στήνουν μυστικές γέφυρες ανάμεσα στους ανθρώπους και στα πράγματα.

Παν. Μουλλάς, *ό.π.*, σ. ρα

10. «Το αμάρτημα της μητρός μου»

1. Δίνει την εντύπωση αυτοβιογραφικού κειμένου, λόγω της κτητικής αντωνυμίας στον τίτλο, της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και των ονομάτων του αφηγητή –το Γιωργί, ο Γιωργής (7, 16)– και της μητέρας του –Δεσποινιώ η Μηχαλιέσσα (15)– που ταυτίζονται με τα ονόματα του συγγραφέα και της μητέρας του.

Η αφήγηση ανελίσσεται με το διάλογο του αφηγητή και της μητέρας του. Ο λόγος της μητέρας είναι το αντικείμενο του λόγου του αφηγητή και συγκεκριμένα η σχέση μεταξύ του λόγου του παρόντος (των πράξεων της μητέρας, των οποίων είναι αυτόπτης μάρτυς ο αφηγητής) και του παρελθό-

ντος (της αφήγησης της μητέρας για τα συμβάντα). Η διάκριση αυτή όμως παρουσιάζει μια ρωγμή, διότι ο λόγος της μητέρας ορίζει το λόγο του αφηγητή, ο λόγος του αφηγητή δηλαδή δεν μπορεί να παρατηρήσει εκ των έξω το λόγο της μητέρας, δεν μπορεί να τον εξηγήσει αντικειμενικά, αλλά βρίσκεται ταυτόχρονα σε κριτική απόσταση και συναισθηματική εξάρτηση από αυτόν.

Ο αφηγητής και η μητέρα του είναι τα μόνα πρόσωπα με αφηγηματικές λειτουργίες στο κείμενο· τα υπόλοιπα πρόσωπα αποτελούν απλώς σημεία αναφοράς, σημάδια ότι υπάρχει κοινωνία και οικογένεια. Έτσι, η δυαδική αφηγηματική δομή προσφέρει δύο δυνατότητες εισόδου: από την οπτική γωνία του αφηγητή ή από την οπτική γωνία της μητέρας...

...η οπτική γωνία της μητέρας παραμένει αμετάβλητη καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, ενώ η οπτική γωνία του αφηγητή μεταβάλλεται, καθώς κατανοεί καλύτερα τόσο το τι έχει συμβεί όσο και από ποια αίτια διέπεται η συμπεριφορά της μητέρας. Η μεταβολή της οπτικής γωνίας του αφηγητή υποβοηθείται από τη μεγάλη διάρκεια της αφήγησης και από το γεγονός ότι αυτός δεν αφηγείται από ένα ορισμένο χρονικό σημείο αλλά παρακολουθεί τα γεγονότα αφηγούμενος ταυτόχρονα, από μικρό παιδί έως ώριμος άνδρας.

Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*,
Αναγνώσεις 3 - Εστία, 1994, σσ. 31, 32.

2. Το διήγημα, ήδη στην πρώτη του σελίδα, προσδιορίζει τα αντιθετικά ζεύγη που θα καθορίσουν το νόημα: το πρώτο ζεύγος, ο ενικός και ο πληθυντικός αριθμός· το δεύτερο, το κορίτσι και τα αγόρια· το τρίτο, ο νεκρός (πατέρας, που τα ρούχα του ντύνουν τα αγόρια) και οι ζωντανοί (μητέρα και παιδιά)· το τέταρτο, το συναίσθημα ή η πρόθεση (η αδέκαστος ενδόμυχος στοργή της μητρός) και οι πράξεις, που φυσικά γεννούν ζηλοτυπίες· το πέμπτο, η γνώση και οι απορίες. Τα πέντε αυτά ζεύγη θα οροθετήσουν την αναζήτηση του νοήματος, τον προσδιορισμό δηλαδή του αμαρτήματος, που προεξαγγέλλεται ήδη με τον τίτλο του διηγήματος.

Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, ό.π., σ. 36

3. Στο πρώτο μέρος του διηγήματος, ο λόγος του αφηγητή περιστρέφεται γύρω από την εμπειρία του από την αδελφή του, την Αννιώ. Στο δεύτερο μέρος, ο λόγος του αφηγητή, ο οποίος επιστρέφει «μετά μακράν απουσίαν» (19), ασχολείται με το λόγο της μητέρας που περιστρέφεται γύρω από την εμπειρία της από την πρώτη κόρη της, την Αννιώ. Η χρονικά πρότερη εμπει-

ρία στο επίπεδο της ιστορίας παρουσιάζεται μετά τη χρονικά ύστερη (ανάληψη, κατά Genette). Όμως ο αναχρονισμός αυτός λειτουργεί ερμηνευτικά ως προς τον αναγνώστη, διότι του δείχνει ότι ο λόγος του αφηγητή της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, ο λόγος της αυθεντίας δηλαδή, έχει διαμορφωθεί με βάση την πλάνη. Ο αναγνώστης καλείται να βρει ο ίδιος ποιος είναι αξιόπιστος και να μην αρκείται στις συμβάσεις.

Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, ό.π., σ. 40

4. Το αμάρτημα ορίζεται ως παράβαση του ηθικού ή του θεϊκού νόμου. Στο διήγημα η μητέρα αναφέρεται στην αμαρτία της, όταν εξηγεί στον αφηγητή πως, έχοντας περάσει ένα βράδυ χορού και διασκέδασης, πήγε να θηλάσει το παιδί της, την πήρε ο ύπνος από την κούραση, «το πλάκωσε» κι όταν ξύπνησε «ήταν απεθαμένο» (21-23). Η αμέλειά της οδήγησε στο θάνατο του παιδιού της, διότι παρέβη τον ηθικό νόμο που καθορίζει τα μητρικά της καθήκοντα. Αυτό είναι το αμάρτημα της μητέρας, ή μάλλον το πρώτο της αμάρτημα στο χρόνο της ιστορίας. Είναι όμως το δεύτερό της αμάρτημα στο χρόνο –και στο χώρο– της αφήγησης...

Η εκπεφρασμένη επιθυμία της μητέρας να «πάρει» ο Θεός τα αγόρια της και να της «αφήσει» το κορίτσι συνιστά αμάρτημα...

Το δεύτερο, ως προς τον ιστορικό χρόνο, αμάρτημα είναι το πρώτο ως προς τον αφηγηματικό χρόνο, διότι μόνο έτσι γίνεται σαφής η σημασία της επιθυμίας ως συστατικού στοιχείου του αμαρτήματος.

Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, σσ. 45-47

Επισημάνσεις

- Αναγκαία είναι η ανάδειξη του αυτοβιογραφικού και βιωματικού στοιχείου του κειμένου.
- Κατά τη διδασκαλία πρέπει να εντοπιστούν τα ψυχογραφικά χαρακτηριστικά του διηγήματος.
- Θα πρέπει να καταδειχθεί επίσης η κυριαρχία του μέτρου στην απόδοση του δράματος και η απουσία ακροτήτων και υπερβολών.
- Θα πρέπει να συζητηθούν επίσης όσα σημεία του κειμένου αποκαλύπτουν τη διείσδυση στο ψυχικό βάθος των κειμενικών προσώπων.
- Ο λαογραφικός θησαυρός στο *Αμάρτημα της μητρός μου* (λαϊκές αντιλήψεις για την έκβαση της αρρώστιας, ιεροτελεστικό ανακάλυμμα της ψυχής ενός πεθαμένου προσφιλούς προσώπου, το εθιμικό της υιοθεσίας

κ.ά.), μπορεί να αποτελέσει υπόβαθρο για γόνιμες συζητήσεις.

● Μπορεί επίσης να διερευνηθεί το ηθογραφικό στοιχείο του κειμένου, όπως προκύπτει, εκτός των άλλων, από τον κύκλο της ζωής: γέννηση, θάνατος, χαρές, πίκρες...

● Αξιοπρόσεκτος είναι ακόμα ο μικρόκοσμος που αναδύεται μέσα από τις πολλαπλές σχέσεις των ατόμων.

● Αναγκαία είναι η εστίαση της προσοχής στα εξής ζητήματα:

– την ωριμότητα στην τεχνική της δομής

– τη λειτουργία των περιγραφών στο σώμα της αφήγησης

– τη μυθοπλασία του Βιζυηνού

– τη δυαδική αφηγηματική δομή (οπτική γωνία του αφηγητή και οπτική γωνία της μητέρας).

● Καθώς το διήγημα αποτελεί ψυχολογική ανάλυση οικογενειακών σχέσεων, ας προσεχθούν ιδιαίτερα η σχέση αφηγητή-μητέρας και η σχέση μητέρας με τα αρσενικά και τα θηλυκά παιδιά. Η μελέτη αυτών των σχέσεων θα βοηθήσει την κατανόηση των χαρακτήρων.

● Η ενασχόληση με την αποκάλυψη και κάθαρση του τέλους θα ήταν χρήσιμη από κάθε άποψη.

Προγραμματισμός Διδασκαλίας και Στόχοι

Επειδή ο συνολικός χρόνος που απαιτείται για την ανάγνωση του έργου του Γεωργίου Βιζυηνού «Το αμάρτημα της μητρός μου» είναι περίπου 60α και, κατά δεύτερο, οι προτεινόμενοι διδακτικοί στόχοι (σε κάθε περίπτωση ο διδάσκων είναι ελεύθερος να ακολουθήσει το ερμηνευτικό μοντέλο και τις ερμηνευτικές διόδους που κρίνει ο ίδιος ως καταλληλότερες), αφορούν στην παρουσίαση των **αφηγηματικών τεχνικών**, στην επισήμανση των χαρακτηριστικών του ως **ψυχογραφήματος** και, τέλος, στην ανάδειξη των ιδιαίτερων **λαογραφικών στοιχείων** του συγκεκριμένου διηγήματος, προτείνεται στον διδάσκοντα ο ακόλουθος διδακτικός προγραμματισμός:

1η διδακτική ώρα: Γνωριμία της τάξης με το έργο και την προσωπικότητα του Γεωργίου Βιζυηνού. Παρουσίαση και πρώτη επαφή με «Το αμάρτημα της μητρός μου». Συστήνεται στους μαθητές η κατ' οίκον ανάγνωσή του.

2η διδακτική ώρα: Ανάγνωση από τον διδάσκοντα και γλωσσική, λεξιλογική προσέγγιση του κειμένου από την αρχή: «*Άλλην αδελφήν δεν είχομεν...*» έως του σημείου «*...εγλύτωσεν από τα βάσανά του!*».

3η διδακτική ώρα: Ανάγνωση από τον διδάσκοντα και γλωσσική, λεξιλογική προσέγγιση του κειμένου από το: «*Πολλοί είχαν κατηγορήσει την μητέ-*

ρα μου...» μέχρι το τέλος «...και εγώ εσιώπησα».

4η διδακτική ώρα: Εξέταση των αφηγηματικών στοιχείων και αρετών του διηγήματος.

5η διδακτική ώρα: Ανάλυση και εξέταση των ψυχογραφικών χαρακτηριστικών.

6η διδακτική ώρα: Παρουσίαση των λαογραφικών στοιχείων.

7η διδακτική ώρα: Γενική θεώρηση, συνθετικές εργασίες, συζήτηση.

Στην περίπτωση, ωστόσο, κατά την οποία ο διδάσκων θα προτιμούσε να εξετάσει τα τρία ζητήματα (**αφηγηματικές τεχνικές, ψυχογραφική πλευρά και λαογραφικά στοιχεία**) όχι σε μεμονωμένες διδακτικές ώρες, αλλά ταυτόχρονα με την ανάγνωση του έργου, τότε κρίνεται σκόπιμη η σχετική αναδιάρθρωση του προηγούμενου διδακτικού σχεδιασμού και ο διαχωρισμός του κειμένου σε επιμέρους ενότητες. Με αυτό το σκεπτικό κατατίθεται ένας δεύτερος προγραμματισμός:

1η διδακτική ώρα: Γνωριμία της τάξης με το έργο και την προσωπικότητα του Γεωργίου Βιζυηνού. Παρουσίαση και πρώτη επαφή με «Το αμάρτημα της μητρός μου». Συστήνεται στους μαθητές η κατ' οίκον ανάγνωση του βιβλίου.

2η διδακτική ώρα: «*Άλλην αδελφήν δεν είχομεν... και εκράτησεν μόνον εμέ πλησίον της*». Ανάγνωση και ερμηνευτική προσέγγιση.

3η διδακτική ώρα: «*Ενθυμούμαι ακόμη... εγλύτωσεν από τα βάσανά του!*». Ανάγνωση και ερμηνευτική προσέγγιση.

4η διδακτική ώρα: «*Πολλοί είχαν κατηγορήσει την μητέρα μου... και απηρχόμην εις τα ξένα*». Ανάγνωση και ερμηνευτική προσέγγιση.

5η διδακτική ώρα: «*Η μήτηρ βεβαίως... αλλ' ισχυρού τινος φόβου*». Ανάγνωση και ερμηνευτική προσέγγιση.

6η διδακτική ώρα: «*Η μήτηρ μου εκρέμασε την κεφαλή... και εγώ εσιώπησα*». Ανάγνωση και ερμηνευτική προσέγγιση.

7η διδακτική ώρα: Γενική θεώρηση, συνθετικές εργασίες, συζήτηση.

Αε ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

- **Σχολιασμός αφήγησης:** η ιστορία δίνεται μέσα από την περιορισμένη προοπτική του αφηγητή-πρωταγωνιστή. Η αφήγηση είναι μεταγενέστερη των γεγονότων και η εστίαση τείνει να γίνει συγχρονική, με αποτέλεσμα να συμμεριζόμαστε τις ανησυχίες, τους φόβους και τις απορίες μιας παιδικής συνείδησης. Παράλληλα, είναι εμφανής η διάσταση ανάμεσα στον ώριμο αφηγητή και στην παιδική συνείδηση που προσλαμβάνει τα

συμβάντα. Επίσης, πιο περίπλοκη και εσωτερικότερη είναι η αφηγηματική προοπτική του Βιζυηνού· οριοθετεί τη μετάβαση από τη διήγηση στην αφήγηση, από την ιστορία στην πεζογραφία.

- Σχολιασμός πλοκής: έντονα είναι τα χαρακτηριστικά της έκπληξης, της αγωνίας και του αινίγματος. Το διήγημα εξυφαίνεται και παρουσιάζεται κατά τέτοιο τρόπο, που θα ταίριαζε σε αστυνομικές ιστορίες.
- Άλλα στοιχεία: η ποικιλία της γλώσσας και ο τρόπος που υπηρετεί το κείμενο –η χρήση του χρόνου (προλήψεις - αναλήψεις) που σπάει την ευθύγραμμη αφήγηση και έτσι παύει να είναι γραμμικός –ο ρυθμός στην εξέλιξη του μύθου σε αναλογία με το «μπρος-πίσω» του χρόνου –η ωριμότητα στην τεχνική της δομής–, η χρήση του διαλόγου, καθώς αποβάλλεται ο καθωσπρεπισμός και πλησιάζει τον λόγο της καθημερινότητας (αν και μερικές φορές συμβαίνει το αντίθετο: λόγια απλών ανθρώπων ευπρεπίζονται «επί το καθαρότερον»).
- Εστίαση του αναγνωστικού και ερμηνευτικού ενδιαφέροντος στις σημαντικότερες σκηνές του διηγήματος: *...πάρε μου όποιο θέλεις κι άφησέ μου το κορίτσι...* –διάσωση του Γιωργή στο ποτάμι– επίκληση του πνεύματος του πεθαμένου πατέρα πριν από τον θάνατο της Αννιώς –αναδρομική αφήγηση - «εξομολόγηση» του αμαρτήματος στον Γιωργή– εξομολόγηση στον Πατριάρχη.

Βα ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

- Το διήγημα αποτελεί ψυχολογική ανάλυση οικογενειακών σχέσεων: σχέση αφηγητή-μητέρας, σχέση μητέρας με τα αρσενικά παιδιά της, σχέση μητέρας με τα θηλυκά παιδιά της.
- Έντονο το αυτοβιογραφικό και το βιοματικό στοιχείο.
- Η επιμονή του συγγραφέα στον εσωτερικό κόσμο των κειμενικών προσώπων, η διεύδυση στο ψυχικό βάθος, οι αληθινές σχέσεις των προσώπων.
- Η σωστή περιγραφή και απόδοση του ψυχικού δράματος της μητέρας.
- Κυριαρχία του μέτρου στην απόδοση του δράματος, χωρίς ακρότητες και υπερβολές.
- Η αποκάλυψη και η κάθαρση του τέλους.

Γα ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

- Από το διήγημα περνάει όλος ο κύκλος της θρακιώτικης ζωής: γέννηση,

θάνατος, χαρές, πίκρες...

- Ο λαογραφικός θησαυρός στην πεζογραφία του Γ.Βιζυηνού και ειδικότερα στο «Αμάρτημα της μητρός μου»: λαϊκές αντιλήψεις για την έκβαση της αρρώστιας, ιεροτελεστία επίκλησης της ψυχής ενός πεθαμένου προσφιλούς προσώπου, το εθιμικό της υιοθεσίας κ.ά.π.
- Στο διήγημα συντελείται η αποκάλυψη ενός ολόκληρου μικρόκοσμου μέσα από τις πολλαπλές σχέσεις των ατόμων που το αποτελούν με το φυσικό και μεταφυσικό τους περιβάλλον και όχι απλώς η διερεύνηση ενός συγκεκριμένου και περιορισμένου ανθρώπινου τοπίου.
- Έντονο και προς εξέταση το ανάγλυφο ηθογραφικό στοιχείο.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΟΝΕΙΡΟ ΣΤΟ ΚΥΜΑ

Ειδικοί Στόχοι της Διδασκαλίας

Με τη διδασκαλία της ενότητας αυτής επιδιώκεται οι μαθητές:

- Να κατατοπιστούν καλύτερα για τον κόσμο ενός συγγραφέα μείζονος και ιδιότυπου σαν τον Παπαδιαμάντη: τη σχέση του με την ηθογραφία και τις επιμέρους εκφάνσεις της, τους ιδεολογικούς του προσανατολισμούς, τις γλωσσικές και θεματικές του προτιμήσεις, τη σταθερή προς τα πάντα σκοπιά της θρησκευτικότητας, του χριστιανικού ανθρωπισμού και της φυσιολατρίας του.

- Να σχολιάσουν, με πιο πολλές (απ' ό,τι σε προηγούμενες τάξεις) απαιτήσεις, ζητήματα της αφήγησης και της λογοτεχνικής γραφής γενικότερα που έχουν σχέση με το διηγηματικό είδος και την τεχνική του.

- Να γνωρίσουν τον κύκλο των λεγόμενων «αυτοβιογραφικών» διηγημάτων του Παπαδιαμάντη, και ειδικότερα των «ερωτικών», που συνδέονται με μνήμες της εφηβικής ηλικίας.

- Να παρακολουθήσουν με αίσθημα και πνεύμα ερευνητικό την ανέλιξη του μύθου σε αυτό το διήγημα που είναι από τα αριότερα και πλέον γοητευτικά του Παπαδιαμάντη, έτσι ώστε να είναι σε θέση να επιχειρηματολογήσουν αναφορικά με ζητήματα ερμηνείας και αξιολόγησής του, εξοπλισμένοι με εποπτεία ευρύτερη και διάθεση δημιουργική.

1. Βιογραφικά και εργογραφικά του Παπαδιαμάντη

1.1. Χρονολόγιο

1851, *Μαρτ. 4*: Γέννηση στη Σκιάθο. Γονείς: παπα-Αδαμάντιος Εμμανουήλ - Αγγελική (Γκιουλώ) Μωραϊτή.

1856-1860: Στο δημ. σχολείο Σκιάθου με τον εξάδελφό του Αλ. Μωραϊτίδη (γενν.1850). ακολουθεί τον πατέρα του στις λειτουργίες. «Μικρός εξωγράφιζα αγίους» (*Αυτοβ.*¹)

1860, *Αυγ. 14*: Απολυτήριο δημοτικού («μέτριος»). - *Σεπτ. 8*: Εγγραφή

1. Συντομογραφική παραπομπή στο αυτοβιογραφικό σημείωμα του Παπαδιαμάντη: βλ. *Σχόλια*, 1.2.

στην αε τάξη σχολαρχείου Σκιάθου.

1862, *Ιουν.* 28: Τελειώνει την βε τάξη του σχολαρχείου Σκιάθου.

1865: Σκόπελος. Φοιτά στην γε τάξη του σχολαρχείου.

1866, *Ιουλ.* 4: Απολυτήριο σχολαρχείου Σκοπέλου («κάλλιστα»). - Γυρισμός στην Σκιάθο.

1867: Χαλκίδα. Φοιτά στην αε τάξη του Γυμνασίου, «είτα έγγραφα στίχους κα ειδικίμαζα να συντάξω κωμωδίας» (Αυτοβ.).

1868: Γράφεται στη βε τάξη του Γυμνασίου Χαλκίδας. Στη μέση της χρονιάς, τσακώνεται με καθηγητή του και γυρίζει στη Σκιάθο. - «επεχείρησα να γράψω μυθιστόρημα» (Αυτοβ.).

1869: Πειραιάς. *Οκτ.* 18: Γράφεται στην γε τάξη του Γυμνασίου.

1870, *Τέλη Ιαν.*: Γυρισμός στην Σκιάθο, «.....είτα διέκοψα τας σπουδάς μου κ' έμεινα εις την πατρίδα» (Αυτοβ.).

1872, *Ιούλιος*: Ταξίδι στο Άγιον Όρος «χάριν προσκυνήσεως, όπου έμεινα ολίγους μήνας». (Αυτοβ.).

1873: Αθήνα. Φοιτά στην δε τάξη του Βαρβακειού. Συγκατοικεί με τον εξαδέλφό του Σωτήρη Οικονόμου (1849-1909).

1874, *Σεπτ.* 9: Απολυτήριο γυμνασίου («καλώς»). *Οκτ.*: Γράφεται στη Φιλοσο[φική] Σχολή του Παν/μίου Αθηνών, «όπου ήκουα κατα εκλογήν ολίγα μαθήματα, κατα ιδίαν δε ησχολούμην εις τα ξένας γλώσσας» (Αυτοβ.).

1875, *Σεπτ.* 25: Γράφεται στο βε έτος της Φιλολογίας. Δεν θα πάρει ποτέ πτυχίο.

1876: Φτωχοζει στην Αθήνα με προγυμνάσεις. - *Σεπτ.* 25: Τσακώνεται με τον Αλ.Μωραϊτίδη.

1877: Προφασίζεται τις «σπουδές» του και δεν γυρίζει στην Σκιάθο.

1879: *Η Μετανάστις*.

1880: Στρατεύεται στο αε Σύνταγμα Αθηνών. - Ο Μωραϊτίδης καθηγητής στην πρωτεύουσα.

1881: Ταξίδι στην Σκιάθο με αναρρωτική. - *Ιουν.* 13: Απόλυση από τον στρατό. Ποιήματά του «Δέησις» και «Η Έκπωτος Ψυχή».

1882: Μεταφραστής στην *Εφημερίδα* του Κορομηλά (-1892). Σκοπεύει να δώσει εξετάσεις για καθηγητής των γαλλικών. - *Οι Έμποροι των Εθνών*.

1884: Συνεργάζεται στην Ακρόπολη του Γαβριηλίδη. Συγκατοικεί με τον Ν.Διανέλο (Νήφωνα) που πίνει. - *Η Γυφτοπούλα*.

1885: *Χρήστος Μηλιόνης* [Το τελευταίο του μυθιστόρημα].

1887: Αρχίζει να συχνάζει στις αγρυπνίες του Αγίου Ελισσαίου στο Μοναστηράκι. - «Το Χριστόψωμο» (πρώτο διήγημά του). <Ακολουθεί μια

μακρά σειρά διηγημάτων ως το έτος του θανάτου του> [...].

1890, *Ιουν.-Οκτ.*: Διαμονή στη Σκιάθο [...].

1891, *Αυγ. I*: Τυπώνει αγγελία για *Θαλασσινά Ειδύλλια* [Συλλογή διηγημάτων που δεν κυκλοφόρησε ποτέ]. - Ποίημά του «Η Κοιμάμενη Βασιλοπούλα» [...].

1892: Δουλεύει στην *Ακρόπολη* [...].

1894, *Απρ. 7*: Πασχαλινό ταξίδι στη Σκιάθο. Υποφέρει από το στομάχι του. αυτοχαρακτηρίζεται «αποκαμωμένος παλαιστής του βίου» [...].

1895, *Ιουν. 2*: Θάνατος του πατέρα του. - *Ιουλ.-Σεπτ.*: Διαμονή στη Σκιάθο [...].

1897: Μακρόχρονη [= παρατεταμένη] διαμονή στη Σκιάθο.

1899: Ταχτικός μεταφραστής στο *Άστρ* του Κακλαμάνου [...].

1902, *Μάιος*: Δημοσιεύει αγγελία για πεντάτομη έκδοση επιλογής διηγημάτων του. - Αύγουστος: Αποσύρεται στη Σκιάθο αποκαμωμένος (-1904). [...].

1904: Ο αδελφός του Γιώργος τρελλαίνεται στον Βόλο. - *Οκτ. 28*: Επιστροφή στην Αθήνα (-1908). [...].

1905: Θάνατος του αδελφού του. - Υποφέρει από ρευματισμούς. [...].

1906: Ο Βλαχογιάννης τον φέρνει στη Δεξαμενή. - Ο Νιρβάνας τον φωτογραφίζει [...].

1907: Περιμένει, μάταια, να τυπωθούν τα έργα του στη Βιβλιοθήκη Μαρασλή. [...].

1908, *Μαρτ. 13*: Φιλολογική εσπερίδα για τα 25χρονά του στον «Παρνασσό». - *Απρίλιος*: Φεύγει για την Σκιάθο για πάντα. [...].

1911, *Ιαν.3*: Θάνατός του στη Σκιάθο.

Παν. Μουλλάς, «Ο Α. Παπαδιαμάντης και η Εποχή του» *ΙΔ.* [επιμ.], *Α.Παπαδιαμάντης Αντοβιογραφούμενος*, Αθ.: Ερμής <NEB/ΔΠ, 29>, 1974, σσ. <δα -ιβα>.

1.2. Έργα Αναφοράς (Πρόσθετη Επιλογή)

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ: ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ

Νέα Ζωή [Αλεξάνδρεια], έτ.4., αρ. 44 (Απρίλιος 1908) - ανατ. στη σειρά «Τα Ελληνικά Περιοδικά», IV <Αφιερώματα Περιοδικών, 1>, Αθ.: Ε.Λ.Ι.Α., 1981.

Χαραυγή [Μυτιλήνη], έτ.1., αρ.8 (31 Ιανουαρίου 1911).

Ο Καλλιτέχνης, έτ. 1, αρ. 11 (Φεβρουάριος 1911).

Νέον Πνεύμα [Κωνσταντινούπολη], έτ. 3, αρ. 3 (1 Φεβρουαρίου 1911).

Μποέμ, χρ. 1., αρ.3 (15 Ιανουαρίου 1921).

Σκιάθος, χρ.2., αρ.5 (Απρίλης - Μάης - Ιούνης 1977).

Σκιάθος, χρ.5., αρ.17 (Απρίλης - Μάης - Ιούνης 1980).
Σκιάθος, χρ.6., αρ.20 (Γενάρης - Φλεβάρης - Μάρτης 1981).
Νέα Εστία, έτ.73., τ. 145., αρ. 1709 (Φεβρουάριος 1999): *Ο Παπαδιαμάντης του Λάκη Προγκίδη*.

ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ: ΓΛΩΣΣΙΚΑ

Κ. Ρωμαίος, «Το Γλωσσικό Ιδίωμα της Σκιάθου και οι Διάλογοι του Παπαδιαμάντη»: *Νέα Εστία*, τ.30., αρ.355 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1941), σσ.64-70 ~ ΑΑ.VV., *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: Είκοσι Κείμενα για τη Ζωή και το Έργο του*, πρόλ.-επιλ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΑΘ.: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1979, σσ.189-206.

Κώστας Καραποτόσογλου, *Ετυμολογικό Γλωσσάρι στο Έργο του Παπαδιαμάντη*, ΑΘ: εκδ. Δόμος, 1988.

ΣΗΜ: Επίσης τα Γλωσσάρια στις εκδόσεις Απάντων του Παπαδιαμάντη.

ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ: ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Γ.Κ. Κατσιμπαλής, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: Πρώτες Κρίσεις και Πληροφορίες, Βιβλιογραφία*, ΑΘ.: Τυπ. «Εστία», 1934.

Ιδ., *Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας Α.Παπαδιαμάντη*, ΑΘ.: Τυπ. «Εστία», 1938.

Γ. Βαλέτας, «Αναλυτική Βιβλιογραφία»: ΙΔ., *Παπαδιαμάντης: Η Ζωή, το Έργο, η Εποχή του. φιλολογική Μελέτη...*, Μυτιλήνη: Τυπ. «Πρωϊνής», 11940 - ΑΘ.: εκδ. Δ.Δημητράκου/εκδ. «Βίβλος», 21955 [ως 6. τ. των Απάντων Αλ. Παπαδιαμάντη], σσ.618-631.

Ιω.Ν. Φραγκούλας, «Χρονολογικός Δείκτης της Ζωής του Παπαδιαμάντη»: Αλ. Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, Κριτική Έκδοση, επιμ.Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, τ.1., ΑΘ.: Δόμος, 1981, σσ.λγ' -λς'.

Γ.Ι. Φουσάρας, «Βιβλιογραφικά στον Παπαδιαμάντη»: *Αρχείον Ευβοϊκών Μελετών* 26. (1927-1941), σσ. 43-72 - και ανάτ., πρόλ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, επιμ.Χαράλ.Δ.Φαράντος, ΑΘ.: Ε.Λ.Ι.Α., 1991.

Γ. Βαλέτας, «Η Νέα Εστία για τον Παπαδιαμάντη: Αυτοτελή Άρθρα και Μελέτες στη Νέα Εστία (1927-1941)»: *Νέα Εστία*, τ.30., αρ.355 [αφιέρωμα] (Χριστούγεννα 1941), σσ.207-208.

Ένη Βέη-Σεφερλή, «Το Μεταφραστικό Έργο του Α.Παπαδιαμάντη» [Αναγραφή]: ΙΔ.[επιμ.], Αλ. Παπαδιαμάντης, *Άπαντα...*, τ.3., ΑΘ.: εκδ. «Σεφερλής», 1962, σσ.495-501.

Χρήστος Β. Χειμωνάς, «Συμβολή στην περί Παπαδιαμάντη Βιβλιογρα-

φία»: Σκιαθός, χρ.2., αρ. 5 [αφιέρωμα] (Απρίλιος - Ιούνιος 1977), σσ.98-121- και αυτοτελώς: Σκιαθός 1977, Αθ.<Αρχείον Σκιαθου,1>, 1977.

Μάρθα Καρπόζηλου, «Τα Αφιερώματα των Περιοδικών στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη»: ΑΑ.ΥΥ., *Φώτα Ολόφωτα: Ένα Αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον Κόσμο του*, επιμ.Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθ.: Ε.Λ.Ι.Α., 1981, σσ.445-462.

Χρήστος Β. Χειμωνάς, «Συμβολή στην περί Παπαδιαμάντη Βιβλιογραφία: Σειρά Βα»: ΑΑ.ΥΥ., *Φώτα Ολόφωτα...*, ο.π., σσ. 473-504.

Ιδ., «Συμβολή στην περί Παπαδιαμάντη Βιβλιογραφία: Σειρά Γ' «: *Διαβάξω*, αρ.165 [αφιέρωμα] (8 Απριλίου 1987), σσ.113-118.

ΥΛΙΚΑ ΣΤΗΡΙΞΗΣ ΤΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ

Θεατρική Παράσταση

Τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη δραματοποίησε και ανέβασε πρόσφατα ο Μ. Χατζάκης στην Αθήνα, με πρωταγωνίστρια την Λ. Κονιόρδου.

Ταινίες

Από τη Λ. Βουδούρη και από τον Ευθ. Χατζή γυρίστηκαν το 1998 σε ταινίες μεγάλου μήκους τα *Ρόδινα Ακρογιάλια*.

Ταινίες παρουσίασης για τον Παπαδιαμάντη, συχνά σε συνάρτηση με το νησί του, τη Σκιάθο, στα αρχεία των τηλεοπτικών δικτύων.

Μελοποίηση

Δίων Αρύβας-Αττικός, *Τα Πάθια και οι Καϋμοί του Κόσμου* για Βαρύτονο και Πιάνο, ποιήματα Αλ.Παπαδιαμάντη [φωνή ο συνθέτης, πιάνο Δανάη Γρηγοράτου] Αθ.: Διάνα, 1968.

2. Το Έργο του Παπαδιαμάντη: Γενική Θεώρηση

2.1. Ρεαλισμός, Ηθογραφία κ.α.

1. Κατά ταύτα δεν πρόκειται περί απλής ηθογραφίας, λαογραφικών διαπιστώσεων περί των ηθών, εθίμων, ενδυμάτων, κατοικιών, τραγουδιών και παραμυθιών των νησιωτών, ανάμεσα εις τους οποίους έζησε. Διότι κάλλιστα είναι δυνατόν να περιγραφούν ούτοι λεπτομερέστατα και να διαφύγη η ψυχή των. Η Λαογραφία πολλάκις υπό τα ειδυλλιακά φορέματα των χωρικών δεν διείδε τα δράματα της ψυχής των. Ο Παπαδιαμάντης δεν είναι φωτογράφος, είναι ψυχογράφος. Δεν μένει εις όσα ακούει και βλέπει, εις το περίγραμμα, προχωρεί εις όσα διαισθάνεται, έτσι δε δεν ζωγραφίζει απλώς, αλλά δημιουργεί ανθρώπους, κοινωνίας, χώρους.

Νικόλαος Β. Τωμαδάκης, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (1851-1911), ο Χριστιανός Συγγραφέας* [ομιλία], Αθ.1961: ΙΔ., *Απανθίσματα: Γραμματολογικά και Βιογραφικά της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας (Μελέται και Άρθρα)*, Αθ: εκδ. Γ. Φέξη <Νέα Βιβλιοθήκη>, 1962, σσ.177-190: 186-187.

2. [...] Ο Παπαδιαμάντης δεν είναι ρομαντικός ονειροπόλος πραγμάτων φανταστικών ή εκφραστής συναισθημάτων επιθυμητών χωρίς αντίκρισμα. Είναι ένας ρεαλιστής συγγραφέας. Ερωτεύεται το συγκεκριμένο κι όχι το αφηρημένο. Κάθε ήρωάς του έχει το όνομα και το επώνυμό του, κάθε τοποθεσία την ονομασίαν της. Η επιμονή του να αραδιάζει ένα σωρό ονόματα δεν είναι λογοτεχνική μανιέρα. Στον Παπαδιαμάντη δεν υπάρχουν ήρωες πρώτης και δευτέρας κατηγορίας. Όλοι είναι καταξιωμένοι: πρωταγωνιστές και κομπάρσοι. [...]

Όλοι αυτοί βαραίνουν το ίδιο στη ζυγαριά, γιατί όλοι, με τα ντέρτια και τα μεράκια τους, με τις μεγαλοσύνες και τις μικρότητές τους, είναι τέκνα Θεού, καταξιωμένα και καθαγιασμένα απ' Αυτόν.

Κυριάκος Πλησής, «Ο Παπαδιαμάντης και ο Κόσμος του» ΑΑ.VV., *Τετράδια «Ευθύνης»*, αρ.15 [*Μνημόσυνο του Αλεξ.Παπαδιαμάντη: Εβδομήντα Χρόνια από την Κοίμησή του*] (Αθ.1981), σσ.148-155 ~ ΙΔ., *Προσεγγίσεις: Λογοτεχνικά Δοκίμια για 12 Νεοέλληνες Συγγραφείς*, Αθ.: εκδ. «Αστήρ» Αλ.και Ε. Παπαδημητρίου, 1995, σσ.77-86: 78-79.

3. Ο Παπαδιαμάντης [...] προς απελπισίαν των κριτικών και ευφροσύνη των αναγνωστών του, αποτυγχάνει ως (ρεαλιστής) πεζογράφος, όχι γιατί δεν είχε τις οικείες λογοτεχνικές ικανότητες, αλλά γιατί είχε, ως άνθρωπος, το θείο χάρισμα να θεάται τον κόσμο σαν ποιητής και κατόρθωσε, ως δημιουργός, να ενοφθαλμίσει στην (ρεαλιστική και νατουραλιστική!) πεζογραφία του τους τρόπους και τις δυνατότητες της ποίησης. [...]

[...] με μεγαλύτερη ποιητική ένταση και αντίστοιχη υποχώρηση του ρεαλιστικού στοιχείου, είναι και τα διηγήματα «Όνειρο στο κύμα», «Υπό την Βασιλικήν δρυν», «Αμαρτίας φάντασμα», «Τα Δαιμόνια στο ρέμα», «Η Φαρμακολύττρια», όπου ο ήρωας αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την ιστορία του. Όλα κινούνται στον χώρο του Συμβολισμού, τόσο του προσωπικού, όσο και του υπερβατικού, σύμφωνα με τον οποίον αντικείμενα, εικόνες ή καταστάσεις του υπαρκτού κόσμου ανάγονται σε σύμβολα ενός κόσμου άχρονου, τέλειου και θείου. Στο πλαίσιο αυτό η αντίθεση ανάμεσα στο θλιβερό παρόν του ήρωα - αφηγητή και το ευτυχισμένο - παιδικό ή νεανικό - παρελθόν του, αποτέλεσμα της φθαρτικής επίδρασης του χρόνου, συμβολοποιείται, σε προσωπικό επίπεδο, με την τότε παρουσία του *περικαλλούς δέντρου, της ανάσσης του δρυμού και την τωρινή εξαφάνισή της* («Η Βασι-

λική δρυσ») ή με το τότε «Όνειρο στο κύμα», από το οποίο τώρα δεν μένει παρά η ονειρώδης ανάμνησις της λουομένης κόρης. Σε επίπεδο όμως υπερβατικού συμβολισμού, αυτή η έκπτωση από μια προηγούμενη, ανώτερη και ευτυχέστερη κατάσταση σε ένα ατελές και θλιβερό παρόν, συμβολίζει της Πτώση του Ανθρώπου από τον παράδεισο της Εδέμ.

Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης» [παρουσίαση - ανθολόγηση]: ΑΑ.ΥΥ., *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας: Από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, τ.5. [1880-1900], επιμ.-εισαγ. Κώστας Στεργιόπουλος, Αθ. Εκδ.Σοκόλη, 1996, σσ.114-209: 140,146.

4. [...] τον όρο «ειδύλλιο» και την «ειδυλλιακή διάσταση» προκειμένου για τον Παπαδιαμάντη δεν πρέπει να τα δούμε στενά, απλώς ως απόδοση της ζωής της αγροτικής κοινωνίας της Σκιάθου με εξιδανικευμένη πιστότητα. Πρέπει μάλλον να τα δούμε ως εξεικονίσεις του θέματος της «επιστροφής» (στο χωριό, στην αθωότητα, στην παράδοση κ.τ.λ.). Με άλλα λόγια ο Παπαδιαμάντης δεν είναι απλώς ένας «ρεγιοναλιστής» συγγραφέας που «σπουδάζει εκ του σύνεγγυς» και συγχρονικά το ελληνικό χωριό, αλλά ένας συγγραφέας ο οποίος από την πρωτεύουσα που εξευρωπαϊάζεται και εκμοντερνίζεται εστιάζει τη ματιά του σε μια συγκεκριμένη περιοχή, τοπικά (εγγύς αγροτοποιμενικό παρελθόν της Σκιάθου) και αργότερα και χρονικά απομακρυσμένη (παιδική ηλικία), προκειμένου να αναδημιουργήσει έναν «μικρόκοσμο», μέσω του οποίου συλλαμβάνει ό,τι θεωρείται κάθε φορά γι' αυτόν πρόσφατη εκδοχή του Παραδείσου ή της Χρυσής Εποχής. Με αυτόν τον τρόπο το παπαδιαμαντικό κείμενο γίνεται ένα ταξίδι μέσω της μνήμης για την ανα-απο-κάλυψη της χαμένης ενότητας του ανθρώπινου προσώπου και του φυσικού κόσμου.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η μνεία αυτοβιογραφικών στοιχείων ή αναμνήσεων της παιδικής ηλικίας δεν εξαντλείται αν διαβαστεί ως συγκεκριμένη πληροφορία. Μάλλον κερδίζει, όταν λειτουργεί ως εξιδανικευμένη απεικόνιση ενός απομακρυσμένου τρόπου ζωής που ανταποκρίνεται στην κοινή ανθρώπινη (και εθνική) εμπειρία, όπως και πάλι πρώτος παρατήρησε ο Παλαμάς.

Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η Ειδυλλιακή Διάσταση της Δραματογραφίας του Παπαδιαμάντη: Μερικές Παρατηρήσεις και Προτάσεις»: ΑΑ.ΥΥ., *Η Αδιάπτωτη Μαγεία: Παπαδιαμάντης, 1991 - Ένα Αφιέρωμα*, Αθ.: Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν, 1992, σσ.39-90: 48-49, 77-79.

5. Μέσα στο ηθογραφικό πλαίσιο ο Παπαδιαμάντης ζωντανεύει τον κόσμο του με τη γραφή του, τον τρόπο της ομιλίας του, που συνιστά τη μονα-

δικότητά του. σε ένα γλωσσικό αμάγαλμα καθαρεύουσας, εκκλησιαστικής, δημοτικής και ιδιοματισμών ξεδιπλώνει την αφηγηματική του άνεση, διαποτισμένη αφενός από γνήσια ποιητική πνοή [...] η οποία όμως «δένει» αρμονικά με το ρεαλισμό στην απόδοση των καταστάσεων και τη διαγραφή των απλών και ταπεινών «ηρώων» του της Σκιάθου ή της Αθήνας. Αυτός ακριβώς ο «μαγικός ρεαλισμός» συνιστά ίσως την ιδιαίτερη γοητεία και τη μοναδικότητα του Παπαδιαμάντη.

Κώστας Μπαλάσκας. Εισαγωγή στο τευχίδιο: Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Έρως - Έρως, Όνειρο στο Κύμα*, Αθ.: Επικαιρότητα <Νεοελληνική Ανθολογία, 4>, 1996, σσ.7-10: 8-9.

2.2. Τα Θέματα και οι Έρωτες του Παπαδιαμάντη

1. Όλα τα πρόσωπα και τα γεγονότα προέρχονται από την αντικειμενική πραγματικότητα, - καθώς αυτή έχει περάσει στην ανάμνηση -, από την οποία κρατούν μιά έκτακτη ζωντάνια και μία σχεδόν φυσική παρουσία. Συχνά δίνουν την εντύπωση, ότι προκύπτουν μέσ από τη ζωή σαν έξω από την τέχνη ή πριν απ' αυτήν, σαν να συνεχίζουν τον εαυτό τους περνώντας από τη γήινή τους κίνηση και υπόσταση έξαφνα μέσα στο χώρο της τέχνης.

Έρθαν μέσα στην τέχνη από τη ζωή και επιστρέφουν σ' αυτή. Η τέχνη δείχνεται σαν προέκταση της ζωής.

Παρά ταύτα μέσα στην αντικειμενικότητα τούτη περνά η προσωπική αίσθηση και συγκίνηση του συγγραφέα. Υπάρχει κατά βάθος μέσα στο αντικείμενο η έκφραση του υποκειμένου, η διάχυση της ατομικής του ψυχής. Τα πρόσωπα, ενώ έχουν δικιά τους, ρεαλιστικά δοσμένα, υπόσταση και ανεξαρτησία, είναι συνάμα και κατά κάποιο τρόπο «σύμβολα» του υποκειμένου. Υπάρχει μια βαθύτερη σύμπτωση ή συμφωνία, με την ψυχική ή μουσική σημασία του όρου, ανάμεσα στο συγγραφέα και στα πλάσματά του, μέσα σε μια λυρική θεώρηση των ανθρώπων και των πραγμάτων. Έχουν τις ιδέες του, τις αντιλήψεις του, τη νοοτροπία του, το πάθος του, την πίστη, την μελαγχολία, την αδράνεια, όλο τον ιδιότυπο ψυχικό πλούτο του, σα νάναι άλλες τόσες περιπτώσεις αποχρώσεων του προσώπου του. Ο αυστηρά καθορισμένος χώρος, όπου κινείται, και η υποκειμενική θεώρηση μέσα στην αντικειμενική ανάπλαση, χαράζουν κάποια όρια και δίνουν και κάποια μονομέρεια στον οριζοντά του.

Μα κ' εδώ υπάρχει μια ανάλογη σύνθεση αντιθέσεων. Μέσα στο στενό χώρο τοπίου και ζωής ο συγγραφέας κατορθώνει και δίνει έκταση και πλάτος εποπτείας ψυχικών καταστάσεων και ανθρωπίνων φυσιογνωμιών.

Γιώργος Θέμελης, «Ο Παπαδιαμάντης και ο Κόσμος του»: *Χρονικά του Πειραματικού Σχο-*

λείου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τ.15., αρ.58 (Απρίλιος - Ιούνιος 1961) - και ανάτ.αυτοτελώς, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθ.: Διάττων, 1991, σσ. 66-67.

2. Πολλοί αποθαυμάζουν [...] τον αισθησιασμό που φανερώνουν ορισμένα κομμάτια, όπως το «Όνειρο στο κύμα» ή άλλα και τονίζουν αυτή την πλευρά. Αλλά αυτό δε σημαίνει τίποτα. Αυτό δείχνει πώς και εκείνος ήταν άνθρωπος με αισθήσεις και εξερευνούσε κάποτε την περιοχή τους. Μόνο που ο Παπαδιαμάντης (ή ο άνθρωπος της παράδοσης) δε σταματούσε εκεί. Δε ζητούσε να κάνει τις αισθήσεις του κοσμοθεωρία ή τρόπο ζωής, και προπαντός ήξερε από την παράδοση πώς *πᾶς ἰ πίνων ἂκ τοῦ ἴδατος τούτου διψῆσει πάλιν*.

Ο Παπαδιαμάντης βρισκόταν στους αντίποδες όσων πέφτουν με το κεφάλι μέσα στη δίνη των παλατιών της Κίρκης ή των λεγόμενων «ανδρείων της ηδονής» (Καβάφης). Έτσι όπως παρουσιάζεται σαν καταξίωση, η ανδρεία της ηδονής είναι δειλία του πνεύματος, αδυναμία να αναγνωρίσουμε το αόρατο πίσω από το φαινόμενο, το υπερφυσικό πίσω από τη φύση, εγκλωβισμός στο φυσικό. Η ανδρεία του Παπαδιαμάντη κρατούσε από άλλη ρίζα πνευματική. Δε σταματούσε στις φυσικές αισθήσεις που μοιραζόμαστε με τα ζωντανά, αλλά ήξερε να παίρνει από τις άλλες (αυτές που θεωρούμε ανύπαρχτες σήμερα), από εκείνες που όποιος πιεί μιά φορά *οὐ μὴ διψῆσῃ ἔτι πάλιν*.

Ο κόσμος του ολόκληρος, φύση και άνθρωποι, φωτίζεται χαρακτηριστικά από το παράξενο εκείνο μοναδικό φώς και λαβαίνει την ύπαρξή του μοναχά επειδή έχει πίσω του τη βαθιά ρίζα, *fons vitae* την πλαστουργική αιτία ή τον κόσμο του πνεύματος. Και ο κόσμος αυτός ξεπερνάει τα όρια της ανθρώπινης διανόησης ή των αισθήσεων. Το πνεύμα δεν το έχεις, το καταχτάς ή βιάζεις τη βασιλεία του. Τη διανόηση ή τις αισθήσεις τα έχεις (και, αν θέλεις, τα καλλιεργείς). Ο Παπαδιαμάντης ποτέ δε λάτρεψε, όπως λέει η παράδοση, *τὸ ἔκτισε παρά τὸν κτίσαντα*. Η Σκιάθος που πλέει στο κύμα, μαζί με τη φύση και τους ανθρώπους της, υπάρχει μόνο επειδή αυτός την έχει αποθέσει σα μικρή χιβάδα μέσα στο χέρι του παντοδύναμου ἄν χειρὶ Θεοῦ.

Ζήσιμος Λορεντζάτος, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης [Αε]: Πενήντα Χρόνια από το Θάνατό του» [1961]: ΙΔ., *Μελετήματα*, τ.ι., Αθ.:Δόμος, 1994, σσ. 235-258: 244-245.

2.3. Αφηγηματική Τεχνική στον Παπαδιαμάντη

1. Ότι ο Παπαδιαμάντης έκλεισε μέσ στις «αναμνήσεις» του ένα υπολογίσιμο τμήμα της ζωής του, δεν χωρεί αμφιβολία. Αρκεί μιά πρώτη, θάλεγα

οριζόντια, ανάγνωση για να δείξει πώς τα «διηγήματα» αυτά αποτελούν, ανάμεσα στα άλλα, και μιάν αναντικατάστατη βιογραφική πηγή. Έχουμε να κάνουμε μ' ένα χρονικό, όπου όχι μόνο τα παιδικά χρόνια στη Σκιάθο, αλλά και η αθηναϊκή περίοδος του συγγραφέα μας, και τα βιώματα και τα οράματα και τα αδιέξοδά του, μας προσφέρονται πλουσιοπάροχα.

Κάποτε, η εντύπωση πως στο διήγημα ενσωματώνονται σελίδες από ένα προσωπικό ημερολόγιο είναι κυριαρχική. Ο αφηγητής εμφανίζεται με την πραγματική ταυτότητα του ή κρύβεται πίσω από ψευδώνυμο.

Π. Μουλλάς, «Το Διήγημα, Αυτοβιογραφία του Παπαδιαμάντη» [Εισαγωγή]: ΙΔ. [επιμ.], ό.π., σσ. λδ' -λε'.

2. Είναι αληθινό αυτό, ο Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφείται. Εξίσου αληθινό όμως είναι ότι όλοι οι γνήσιοι συγγραφείς, λίγο ως πολύ αυτοβιογραφούνται. Εγώ θα ήθελα κάτι άλλο να μου πούν: Ποιος γνήσιος συγγραφέας δεν είναι κατά κάποιο τρόπο αυτοβιογραφικός στα πιο αντιπροσωπευτικά του έργα. Και λέγω «αντιπροσωπευτικά», γιατί και ο Παπαδιαμάντης έχει ορισμένα έργα όπου δεν βάζει τίποτε από τον εαυτό του και είναι τα ιστορικά μυθιστορήματά του, μα αυτά δεν βρίσκονται σε κανένα ύψος.

Με αυτά, δεν συνηγορούμε για την αυτοβιογράφηση στη λογοτεχνία, ούτε και καταδικάζουμε –κάθε άλλο– το πλάσιμο μιάς κατάστασης ολότελα νέας μέσα στα έργα. Μακάρι... Απλώς προϊόντος του χρόνου, κάνουμε τη διαπίστωση ότι κανένας συγγραφέας δεν πέφτει στο έργο του έξω από τα βιώματά του.

Από τα παρακάτω θα έγινε ίσως αντιληπτό τι ακριβώς νομίζουμε όταν λέμε, ότι κάθε συγγραφέας –και ο Παπαδιαμάντης– «αυτοβιογραφείται». Εννοούμε ότι κάθε άξιος συγγραφέας αντλεί τη γλώσσα του, τη φρασεολογία του, τις εμπειρίες του, τις εμπνεύσεις του, ιδίως την επένδυση των εμπνεύσεών του, από μέσα του, από την τεράστια παρακαταθήκη βιωμένων πραγμάτων, καταστάσεων και γεγονότων, μεταμορφωμένων πια σε λέξεις και φράσεις, που ο κάθε συγγραφέας –και ο κάθε άνθρωπος– διαθέτει. Δεν εννοούμε ότι ο συγγραφέας αναπαριστάνει τη ζωή του, αν και δεν είναι εκ των προτέρων καταδικάσιμο, ούτε και αυτό. Εξαορτάται από την τομή και το δόσιμο που θα γίνει [...].

Ο Παπαδιαμάντης μπορεί, νομίζω να ονομασθεί πιο πολύ βιωματικός παρά αυτοβιογραφικός συγγραφέας. Ο Παπαδιαμάντης δημιουργεί την ίδια εντύπωση με όλους εκείνους τους συγγραφείς που είναι παραστατικοί και μερακλήδες σκηνογράφοι. Δημιουργεί δηλαδή την εντύπωση ότι τα έζησε όλα αυτά για τα οποία γράφει, ενώ ακόμη και δια της κοινής λογικής

μπορούμε να βρούμε ότι αυτό δεν ήταν δυνατό. Υπάρχει στο έργο του ένα πλήθος ιστοριών τις οποίες για λόγους απλούς δεν μπορεί να τις έζησε ο ίδιος, αλλά πρέπει να τις άκουσε, να τις είδε ίσως εκ του μακρόθεν και προπαντός να τις έμαθε από άλλους ή παλαιότερους.

Οι ιστορίες αυτές είναι πλασμένες ή ξαναπλασμένες από τον συγγραφέα με τα υλικά του χώρου τους, που τα παρέχει η μετά αγάπης αναστροφή του μέσα σ' αυτό το περιβάλλον. Και έτσι οι αλλότριες ιστορίες του γίνονται αφορμή για την πιο μεγάλη απόλαυσή του. Να βγάλει και να ξαναβγάλει από μέσα του τα αγαπητά του πράγματα, τις φορτωμένες ξεχωριστή αχλύ και περιεχόμενο λέξεις και να τις αραδιάσει για μια ακόμα φορά μέσα σ' ένα κομμάτι του χώρου του. Θέλει να κλείνεται μέσα στον αγαπημένο χώρο του και να βγάζει από μέσα του.

Και προκύπτει έτσι ένα κράμα ζεστής ζωής, με όλα τα συμπαρομαρούντα της επαρχιακής ζωής του καιρού του. Φτώχειες, θαλασσοπνιγμούς, μαρασμούς, συννοικέσια, μικρότητες, γάμους, βαφτίσια, γιορτές και γλέντια, έθιμα, κουτσομπολιά, λόγια πικρά, μίση, νεραϊδες και αεριικά, θρησκευτικές αναβάσεις, χειμερινές περιπέτειες, αθώες ψυχές ποιμένων.

Λοιπόν, οι απόμακρες αυτές ιστορίες δεν είναι αυτοβιογραφικές, αλλά αποτελούν αφορμές για ανάπλαση ζωής.

Γιώργος Ιωάννου, «Ο της Φύσεως Έρωσ»: *Τετράδια «Ευθύνης»*, αρ.15 [*Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη: Εβδομήντα χρόνια από την Κοίμησή του*] (Αθ. 1981), σσ. 55-63: 58-59 ~ ΙΔ., *Ο της Φύσεως Έρωσ: Παπαδιαμάντης, Καβάφης, Λαπαθιώτης*, Αθ.: Κέδρος, 1985.

3. Όλες οι ιστορίες στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη διαδραματίζονται στη σύγχρονη με τον συγγραφέα πραγματικότητα που ταυτίζεται με τη διάρκεια της ζωής του. Η σύνδεση του χρόνου των ιστοριών με τον χρόνο μιας αντικειμενικής, εξωτερικής πραγματικότητας γίνεται φανερή απο το πρώτο κιόλας διήγημα με την παράθεση συγκεκριμένης, σχεδόν, χρονολογίας [...].

Ιδιαίτερη και από πολλές απόψεις σημαντική κατηγορία συγκροτούν τα διηγήματα, στα οποία ο αφηγητής παρουσιάζει σε πρώτο πρόσωπο τη δική του ιστορία ή μια ιστορία όπου ο ίδιος είναι ένας από τους κεντρικούς ήρωες [...].

Όσα συγκροτούν την αφήγηση στα «πρωτοπρόσωπα» αυτά διηγήματα δεν διαδραματίζονται πια απλά και μόνο στην εποχή του συγγραφέα, αλλά φαίνεται να αποτελούν κομμάτι της ζωής του. Δεν είναι, λοιπόν, παράξενο το ότι τα διηγήματα αυτά έχουν χαρακτηριστεί από την κριτική «αυτοβιογραφικά» και έχουν χρησιμοποιηθεί για την άντληση πληροφοριών ή την εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν τη ζωή του συγγραφέα τους, ερωτι-

κή και μη, την προσωπικότητα, τον ψυχισμό ή τη δοκιμασία του ηθικού του κόσμου. [...].

Ο τόπος όπου διαδραματίζονται οι ιστορίες του Παπαδιαμάντη, με άλλα λόγια το σκηνικό μέσα στο οποίο ξετυλίγεται η δράση των διηγημάτων του, είναι κατά πρώτο, βέβαια, λόγω ο τόπος της γεννήσεώς του, η Σκιάθος, «νησί ελληνικό», αλλά και η Αθήνα, δεύτερη του πατρίδα, όπου έζησε «υπέρ το ήμισυ της ζωής του» [...]. Οι δύο λοιπόν αυτοί τόποι της διηγηματογραφίας του συνθέτουν μαζί με το χρόνο της, τον βιωμένο χωρόχρονο, απ' όπου ο συγγραφέας αντλεί διαρκώς το προκειμενικό υλικό του.

Την Σκιάθο ο Παπαδιαμάντης περιγράφει από κάθε δυνατή πλευρά και με τόσο πιστό και αναπαραστατικό τρόπο, ώστε ο αναγνώστης του είναι σχετικά εύκολο να ταυτίσει το σκηνικό πολλών διηγημάτων με τα πραγματικά σκιαθίτικα τοπία. Τα τελευταία παρουσιάζονται στο κείμενο άλλοτε πανοραμικά, από έναν υψηλότερο ή μακρύτερο σημείο θέασης. [...] και άλλοτε με μεγεθυντική και σχεδόν φωτογραφική εστίαση σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες [...].

Κάθε τι από τους εξωτερικούς αλλά και τους εσωτερικούς σκιαθίτικους τόπους και χώρους αξιοποιείται από τον συγγραφέα για τις διαφορετικές κάθε φορά σκηνογραφικές ανάγκες του διηγήματος και όλα τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα και τα ονόματά τους: Το λιμάνι και το χωριό, τα νησάκια και οι όρμοι, οι αμμουδιές και οι βράχοι, τα βουνά και οι ρεματιές, τα μοναστήρια και τα ξωκκλήσια, τα σπίτια, τα μαγαζιά του λιμανιού και οι ταβέρνες, τα κοιμητήρια και οι καλύβες των βοσκών, οι κήποι και οι σπηλιές. Ειδικά η θάλασσα, στοιχείο αναπόσπαστο του νησιού και της ζωής των κατοίκων του, είναι επίμονα και με ποικίλους τρόπους παρούσα [...]

Παράλληλα με την ακινητοποίηση του χρόνου βαίνει, στο τυπικό παπαδιαμαντικό διήγημα, και η έλλειψη έντονης και φανερής δράσης. Αυτό ο οφείλεται είτε στον ασήμαντο ή και ανύπαρκτο μύθο [...]

Είτε στην εσωτερίκευση της δράσης και την αντικατάστασή της με «γεγονότα» του ψυχικού βίου προς όφελος των χαρακτήρων [...].

Οι ήρωες και οι ηρωίδες του Παπαδιαμάντη, πράγματι, αντί να δρουν, παραδίδονται συχνά στις σκέψεις και τις αναμνήσεις τους, στοχάζονται για το παρόν και το παρελθόν τους, αποκαλύπτοντας αόρατες ψυχικές διεργασίες που διαγράφουν μιαν εσωτερική αλλαγή, αποτέλεσμα της σταδιακής τους συνειδητοποίησης και αυτογνωσίας [...]. Με την τεχνική αυτή το παπαδιαμαντικό διήγημα διαψεύδει τις προσδοκίες για κίνηση μέσα στο χρόνο που δημιουργεί το ρεαλιστικό πεζογράφημα, υποχρεωμένο να «αφηγηθεί μια ιστορία», και δίνει αντίθετα στον αναγνώστη την εντύπωση μιας στοχα-

στικής στάσης, μέσα στον χρόνο, με την οποία, όπως ακριβώς και στο λυρικό ποίημα, αποτυπώνεται ένα βίωμα ή αποκαλύπτεται μια ψυχική κατάσταση.

Τη στατικότητα του διηγήματος ενισχύει και ο τρόπος παρουσίασης του σκηνικού με τις χαρακτηριστικές εκτενείς παπαδιαμαντικές περιγραφές που αναστέλλουν τη δράση. Η λειτουργία των περιγραφών αυτών, στις οποίες εκδηλώνεται με όλη της την ένταση η ποιητικότητα της παπαδιαμαντικής γλώσσας, δεν περιορίζεται στη μετάδοση των αναγκαίων ρεαλιστικών πληροφοριών για το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζουν, κινούνται και δρουν οι χαρακτήρες. Οι περιγραφές επιτελούν και μια λειτουργία οδηγητική για τον αναγνώστη, ώστε να συλλάβει το βαθύτερο νόημα του διηγήματος. Αυτό γίνεται δυνατό κάθε φορά που τόποι, τοπία ή εξωτερικές εικόνες, επειδή περιγράφονται με τρόπο αφαιρετικό ή μεταφορικό που υπογραμμίζει την αναλογία τους με κάτι άλλο, ανάγονται τελικά σε σύμβολα ποιητικά [...].

[...] Σε άλλες περιπτώσεις πάλι μια εξωτερική εικόνα της φύσης περιγράφεται ρητά ή υπαινικτικά με βάση την αναλογία προς την ψυχική κατάσταση του ήρωα, αποκτά δηλαδή τη λειτουργία «αντικειμενικής συστοιχίας» που έδωσε στην εικονοποιία του ο Συμβολισμός:

Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, *ό.π.*, σσ 130-133, 144-145.

5. Τρόποι και Σημασία των «Πρωτοπρόσωπων» Αφηγήσεων στον Παπαδιαμάντη.

<Για μιά ομάδα πέντε παπαδιαμαντικών αφηγημάτων του είδους (ανάμεσα τους και το «Όνειρο στο Κύμα»>.

Ο όρος «πρωτοπρόσωπη» αφήγηση είναι πλεοναστικός όταν αναφέρεται στο αφηγείσθαι, επειδή το υποκείμενο της αφηγηματικής πράξης είναι πάντα στο πρώτο πρόσωπο. Συνηθέστερα όμως ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλωθεί η ταυτότητα του αφηγητή μ' έναν από τους ήρωες της ιστορίας. Για να αποφύγουμε κάποια ενδεχόμενη ανακρίβεια, υιοθετήσαμε, ήδη στην Εισαγωγή, τους όρους του Genette ομοδιηγητική και ετεροδιηγητική αφήγηση σε αντικατάσταση των όρων πρωτοπρόσωπη και τριτοπρόσωπη αφήγηση αντίστοιχα.

Τα πέντε διηγήματα [...] ανήκουν στον ισχυρό τύπο ομοδιηγητικής αφήγησης, όπου ο αφηγητής δεν παρουσιάζεται με δευτερεύοντα ρόλο, ως περαστικός, στην ιστορία που αφηγείται, αλλά είναι ο κεντρικός ήρωας της δικής του ιστορίας, ο πρωταγωνιστής. Στον τύπο αυτό δόθηκε η ονομασία αυτοδιηγητική αφήγηση.

Τα πέντε αυτά διηγήματα [...] παρουσιάζονται ως ήδη γραμμένα κείμενα

(πβ. το «*Διά την Αντιγραφήν*» ή το «*Εξ Αντιγραφής*». Σύμφωνα με τον Romberg [...] και τουλάχιστον αναφορικά με τις κλασικές μορφές της ομοδιηγητικής αφήγησης είναι τα πλασματικά απομνημονεύματα, τα ημερολόγια και το επιστολικό μυθιστόρημα. Τα πέντε διηγήματα θα μπορούσαμε δοκιμαστικά να τα κατατάξουμε στις αναμνήσεις που μοιάζουν με απομνημονεύματα και περιορίζονται σε κάποιες στιγμές της προσωπικής ιστορίας του αφηγητή.

Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι, ενώ τα απομνημονεύματα αναφέρονται σε αναδρομική εξιστόρηση εξωτερικών επί το πλείστον γεγονότων, που δικαιώνουν την παρελθούσα ζωή, ο Παπαδιαμάντης υιοθετεί το ακόλουθο σχήμα: Προκρίνει δυο στιγμές, που είναι συνήθως χρονικά απομακρυσμένες η μία από την άλλη. Κατά κανόνα η πρώτη αναφέρεται στην παιδική ηλικία του ήρωα, ενώ η δεύτερη δηλώνει το πέραςμα προς την ωριμότητα. Αυτό λοιπόν που υπογραμμίζεται είναι κάποιο γεγονός που σχετίζεται από τον αφηγητή με την ιδιωτική πλευρά της ύπαρξής του, αυτό προβάλλει την τάση μετάβασης από τα εξωτερικά γεγονότα στον έσω άνθρωπο, κοντολογίς μια εξομολογητική τάση. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι οι παπαδιαμαντικές αυτοδιηγητικές αφηγήσεις βρίσκονται ανάμεσα στο απομνημόνευμα και στην εξομολόγηση.

1. Και στις περιπτώσεις αυτές ο αφηγητής - πρωταγωνιστής κοιτάζει πίσω στο χρόνο και βλέπει τα γεγονότα της προηγούμενης ζωής του αναδρομικά. Από τη χρονική διαφορά προκύπτει η διφυΐα της αυτοδιηγητικής αφήγησης, που αγνοήθηκε όμως, γενικά, από τους μελετητές της οπτικής γωνίας.

Το Εγώ αυτών των αφηγήσεων έχει διπλή υπόσταση: είναι το Εγώ της ιστορίας και το Εγώ της αφήγησης που συνήθως αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα τον εαυτό που βιώνει και τον εαυτό που αφηγείται. Οι δυο αυτές πλευρές του Εγώ χωρίζονται μεταξύ τους από ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο διάστημα χρόνου (την αφηγηματική απόσταση).

Αυτό το διάστημα και η ίδια η πράξη της αφήγησης είναι δυο παράγοντες που θέτουν σε αμφισβήτηση την ταυτότητα που η προσωπική αντωνυμία δημιουργεί μεταξύ του Εγώ που βιώνει και του Εγώ που αφηγείται. Αυτός που έζησε το παρελθόν και αυτός που το διηγείται είναι και δεν είναι το ίδιο πρόσωπο. Αυτός που έζησε «είδε» τα γεγονότα (αντιληπτική οπτική γωνία), ενώ αυτός που τα διηγείται δεν περιορίζεται στην απλή αναμετάδοση της όρασης, αλλά επενδύει κάθε περιστατικό με κάποια ιδεολογία (εννοιολογική οπτική γωνία).

Έτσι στην αυτοδιηγητική αφήγηση η φωνή μπορεί να είναι μία (αφού

δεν υπάρχει διαφορά στην προσωπική αντωνυμία), αλλά υπάρχει ενδεχομένως διαφορά στην προοπτική ανάμεσα στο Εγώ που αφηγείται, ιδιαίτερα όταν η αφηγηματική απόσταση είναι μεγάλη. Στο σημείο αυτό μπορεί να εκτιμήσει κανείς τη χρησιμότητα του διαχωρισμού της προοπτικής από τη φωνή, που αναφέραμε στην Εισαγωγή.

Δεδομένου ότι ο λόγος ανήκει στο Εγώ που αφηγείται (εκτός από τις λίγες περιπτώσεις που παραχωρεί το λόγο στον εαυτό του ως ήρωα) το ερώτημα είναι ποιου την προοπτική υιοθετεί η αφήγηση. Ο Genette υποστηρίζει ότι ο αυτοδιηγητικός αφηγητής «πρέπει να σεβαστεί την εστίαση που καθορίζεται σε σχέση με την πληροφορία του ως αφηγητή κι όχι σε σχέση με την παρελθοντική πληροφορία του ως ήρωα» [...].

Αυτό σημαίνει ότι η αυτοδιηγητική αφήγηση είναι η περιοχή της εσωτερικής εστίασης μέσω του αφηγητή. Τυχόν εναλλαγές στην εστίαση, που μπορεί να μη μείνει αμετάβλητη σ' όλο το μήκος του κειμένου, συνιστούν παραλήψεις (paralepsis), και παραλείψεις (paralipsis) αντίστοιχα [...].

Στην παράληψη εφοδιαζόμαστε με περισσότερες πληροφορίες «απ' ό,τι επιτρέπεται κανονικά στον κώδικα της εστίασης που κυβερνά το σύνολο», ενώ στην παραλείψη με λιγότερες. Στην περίπτωση των διηγημάτων που μας απασχολούν η παράληψη έγκειται στον έμμεσο εφοδιασμό μας με περισσότερες πληροφορίες, απ' όσες αρχικά υποπτευόμαστε, ενώ η παραλείψη στον περιορισμό του αφηγητή στα όρια του εαυτού του ως ήρωα. Οι παραλείψεις εγείρουν αγωνία, δημιουργούν μυστήριο, και από τη γενικότερη άποψη της αναγνωστικής διαδικασίας ειρωνεία, αυτό οφείλεται αφ' ενός στην ανισότητα ήρωα - αφηγητή (οπότε φαίνεται ότι το Εγώ δεν είναι ενιαίο) και αφ' ετέρου στην ανισότητα μεταξύ της πληροφορίας που δίνεται από τον ήρωα και της ερμηνείας που προσφέρει ο αναγνώστης. Έτσι, οι μεταβολές στην εστίαση διασπούν κατά κάποιο τρόπο την ταυτότητα που δημιουργεί η πρωτοπρόσωπη αντωνυμία [...].

Τα διηγήματα αυτά παρουσιάζονται κάπως αργά στη διηγηματογραφική παραγωγή του συγγραφέα, γύρω στο 1900, γράφτηκαν σε διάστημα μικρότερο της διετίας (1899-1901) [...].

Σχεδόν κατά γενική ομολογία τα διηγήματα αυτά θεωρούνται «αυτοβιογραφικά», «αυτοψυχογραφικά», «ντοκουμέντα για το πλησίασμα της προσωπικότητας και του έργου του συγγραφέα» που μαρτυρούν ότι «ο ηθικός κόσμος του Παπαδιαμάντη δοκιμάζεται από τον κρυφό κι ανικανοποίητο ερωτισμό του, από τα πάθη του, από τις εισβολές του πονηρού» [...].

Υπάρχουν όμως και αντίθετες απόψεις [...].

Με δυο λόγια, η μέχρι σήμερα κριτική κυμαίνεται ανάμεσα στη σημασία

και στην αξία των έργων αυτών. Και όσον αφορά στη σημασία τα εξηγεί –πράγμα όχι και τόσο δύσκολο– σύμφωνα με μια βιογραφική προοπτική την οποία όμως ασκεί με απλουστευτικό τρόπο. Οι κριτικοί, δηλαδή, δεν αρκούνται να δείξουν ότι το κείμενο «βρίσκεται σε μια ορισμένη σχέση με το συγγραφέα του και ότι μπορεί γι' αυτό να γίνει κατανοητό, εάν τα στοιχεία του συσχετιστούν με μια ψυχολογική αληθοφάνεια» [...] αλλά θεωρούν τα έργα αυτοβιογραφικά με την περιορισμένη και περιοριστική μάλλον έννοια της συμπερίληψης συμπαγών κομματιών της ζωής του συγγραφέα στο κείμενο. Έτσι, καταλήγουν στην απομόνωση στοιχείων που θεωρούνται ενδεικτικά είτε των ψυχολογικών τραυμάτων του συγγραφέα, που προέρχονται από την κοινωνική του μειονεξία, είτε εκφράσεις του απωθημένου και ανολοκλήρωτου ερωτισμού του.

Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές Τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, 1887-1910, Αθ.: Κέδρος, 1987, σσ.243-249.

2.4. Η Γλώσσα και το Ύφος του Παπαδιαμάντη

1. Η περιγραφή του! Γίνεται πάντα με τόση λεπτολογία! Θάλεγε κανείς, αληθινά, με τόση θρησκευτική τυπικότητα! Ας θυμηθούμε, τουλάχιστον, τις «Μάγισσες», με το παλιό σπιτάκι του γέρου και το άλλο το γειτονικό, το ακατοίμητο ερείπιο....

Πώς αγαπά, αλήθεια, να ενδιατρίβη στις περιγραφές τούτου του νησιού, έστω και μόνος του, έστω κι αφού ο αναγνώστης κάποτε κουρασθείνα τον παρακολουθεί, και τον αφήνει στη μέση, και πηδά από πίσω του - ο αναγνώστης - φράσεις και φράσεις, τρυγώντας μόνο, εδώ κάπου, κάποιο εξαισιο κοσμητικό επίθετο, εκεί κάποια παρομοίωση που μοσχοβολά από αίσθημα! Ω, ζυμωμένος με την παράδοση ο Παπαδιαμάντης, πώς να μην αγαπά την πρώτη και την πιο αισθητή της Παραδόσεως ρίζα –την πατρίδα, την πατρίδα του! Την αγαπά και την κατοικεί– και γι' αυτό την χλιοπλασιάζει με τις απέραντες περιγραφές που η μια δε συμπίπτει ποτέ με μίαν άλλη. Μέσα απ' την ελάχιστη Σκίαθο, με τους δυο - τρεις όρμους και τα δύο μικρά ακρωτήρια, έβγαλε εκατό τουλάχιστον διηγήματά του, όπως ένας ταχυδακτυλουργός μέσα από ένα μικρό, ελάχιστο κουτί, τραβά κορδέλες, αυγά, νομίσματα, σπαθιά, τραπουλόχαρτα, σπίρτα, πουλιά.

Από δω αρχίζει η τέχνη του Παπαδιαμάντη κι' εδώ περιορίζεται σχεδόν ο ρωμαντισμός του.

Η περιγραφή είναι, αληθινά, το πρώτο απ' τα στοιχεία τα ρωμαντικά του Παπαδιαμάντη. Αλλ' όταν λέγω ρωμαντικά, δεν παίρνω, φυσικά, τον όρο με

την ηθική, μα –να προσέξωμε σε τούτο– με τη φιλολογική του σημασία, ειδικότερα, με την ιστορικο - φιλολογική. Ο Παπαδιαμάντης γίνεται ρομαντικός, για να γίνη πραγματικός. Περνά, μαζί στην πραγματικότητα και στο ρομαντισμό. Και μόνον έτσι, και μόνο σε τούτο θα ημπορούσε βέβαια να γίνη εκείνος ρομαντικός. Γίνεται, άλλως τε, θέλει και δε θέλει – τι σημαίνει! Γιατί μόνο ο ρομαντισμός περιγράφει, κι' όποιος περιγράφει, είναι ρομαντικός, κι' όλ' αυτά δεν έχουν σημασία ούτε πολεμικής, ούτε άμυνας, εννοείται, απλώς σημασία κατατάξεως, ακαδημαϊκή. [...]

Στην περιγραφή υπάγεται –και φιλολογικός ρομαντισμός είναι και τούτο– κ' η πιστότητα των διαλόγων του Παπαδιαμάντη. Κι' όχι μόνο τη φυσικότητα, όχι μόνο τη δύναμη, όχι μόνο το τυπικό, μα ακόμα και το φωνητικό μέρος το διασώζει ακέραιο - και τούτο μαζί μ' όλους τους ξενισμούς, ή με τους παιδισμούς, ή μ' ό,τι το ιδιότροπο, το ανώμαλο, το πρωτότυπο - φθάνει να είναι πραγματικό.

Τέλος Άγρας, «Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη» [1936]: *Κριτικά*, επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος, τ.3. [*Μορφές και Κείμενα της Πεζογραφίας*], Αθ.: Ερμής, <Φιλολογική Βιβλιοθήκη,4>, 1984, σσ.11-74: 42-43.

2. Ο Παπαδιαμάντης δεν έκαμε ποτέ στη γλώσσα το αποφασιστικό βήμα από την καθαρεύουσα προς τη δημοτική όπως πολλοί άλλοι της γενιάς του (ο Καρκαβίτσας π.χ ή ο Ξενόπουλος). Η καθαρεύουσά του είναι όμως εντελώς προσωπική και ιδιότυπη, ακόμα και ανόμοια. Συχνά λέγεται πως η γλώσσα του Παπαδιαμάντη είναι επηρεασμένη από τη βυζαντινή ή την εκκλησιαστική γλώσσα. Πρώτος, θαρρώ, ο Παλαμάς (σ' ένα κριτικότατο άρθρο στην «Τέχνη», το 1899), επιφυλακτικά όμως και όχι αποκλειστικά, πρόβαλε μιά τέτοια άποψη. Διατυπωμένη απόλυτα η άποψη αυτή μένει ωστόσο ανεύθυνη και ατεκμηρίωτη, και μιά επιστημονική «ανάλυση» της γλώσσας του (που δεν έχει επιχειρηθή ως τώρα) θα την αποδείκνυε, νομίζω, λαθεμένη.

Θα έλεγα μάλλον πως υπάρχουν στη γλώσσα του τρεις (ή τέσσερις) αναβαθμοί: Στους διαλόγους του χρησιμοποιεί, σχεδόν φωτογραφικά αποτυπωμένη, την ομιλουμένη λαϊκή γλώσσα, πολλές φορές και με τους σκιαθίτικους ιδιωματισμούς. Υπάρχει και μιά άλλη γλώσσα για την αφήγηση, με βάση βέβαια την καθαρεύουσα, μιά καθαρεύουσα όμως αρκετά χαλαρή και καθόλου ψυχρή, και με πρόσμειξη (όχι μόνο στο λεξιλόγιο, αλλά και στο τυπικό και στη σύνταξη) πολλών στοιχείων της δημοτικής, αυτό είναι ίσως το πιο προσωπικό του ύφος. Και τέλος υπάρχει και μια προσεγμένη και αμιγής καθαρεύουσα, η κληρονομημένη, θα έλεγα, από την παλαιότερη πεζο-

γραφία του Π. Καλλιγά ή του Α.Ρ. Ραγκαβή, που ο Παπαδιαμάντης την επιφυλάσσει στις περιγραφές, καθώς και στις λυρικές του παρεκβάσεις.

Λίνος Πολίτης, «Εισαγωγή στο “Βαρδιάνο στα Σπόρκα”» [Αθ.Γαλαξίας]: ΑΑ.ΥΥ.,
Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: Είκοσι Κείμενα για τη Ζωή και το Έργο του, πρόλ. επιλ. Δ.
Τριανταφυλλόπουλος, Αθ.: Οι Εκδόσεις των Φύλων, 1979, σσ.237-244: 243-244.

3. Τον Παπαδιαμάντη πρέπει να τον καθιερώσουμε πατέρα του ελληνικού ύφους στην γενικότητά του, να τον κρατήσουμε «μεταποιημένο» στη δημοτική διανοητικά, και να τον κοιτάξουμε όχι ευθέως σαν τάχατες καθαρευουσιάνικο ιδίωμα, αλλά σαν γεγονός που παρήγαγε ο κρύφιος δημοτικός λόγος. Κάτω από μιá «απερχόμενη» γλώσσα που δεν ήταν ποτέ του λαού ξεκινούσε τώρα στην εποχή του με νέες δυνάμεις μετά από λανθάνουσα υπνηλία, βασισμένη στην διορατικότητα της προφητικής μορφής του, η νέα γλώσσα (ή παλιά γλώσσα) που έχει τώρα κατακτήσει την ελληνική έκφραση.

Νίκος Αθανασιάδης, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης» ΑΑ.ΥΥ., Τετράδια «Ευθύνης», αρ.15, ο.π. σσ.34-46:46.

4. Η λιτότητα δεν είναι ζήτημα αριθμού χρωμάτων, σχημάτων ή λέξεων, είναι ζήτημα καταλλήλου χειρισμού, έτσι ώστε να δραστηριοποιείται ολόκληρο το δυναμικό της εκφραστικής και να μπαίνει στην υπηρεσία του τεχνίτη χωρίς να δείχνει ότι ξεχειλίζει, ότι περισσεύει, ότι αποτελεί ένα βάρος που θα μπορούσε ο τελευταίος να το αποφύγει, κατά συνέπεια και ο δέκτης – ο θεατής ή αναγνώστης – να μην το υποστεί.

Το πιο πλούσιο υλικό, η πιο μεγάλη χλιδή, αν υποταχθούν στην τάξη του πνεύματος αυτοεξουδετερώνονται σαν ποσότητες και αυτοαξιοποιούνται σαν ποιότητες - κάτι που βρίσκουμε να συμβαίνει κατ' εξοχήν στα αρχαία κείμενα.

Οδ. Ελύτης, *ό.π.*, σσ. 99-100.

5. Διαβάζεις τον Παπαδιαμάντη και νιώθεις την ελληνική γλώσσα να σαλεύει και να φουσκώνει, όπως η θάλασσα, και να σου τραγουδάει τα άρρητα, να σου μολογάει τα αμολόγητα, να σου ξεσκεπάζει τα αμπαρωμένα. Ως το σημείο, φυσικά, που η έκφραση μπορεί ακόμα και λειτουργεί, προτού να φτάσουμε στο ανέκφραστο, μπροστά στο οποίο όλοι απαραίταμη ανήμποροι και τα μολύβια και τα χαρτιά και, από εκεί και πέρα, ο λόγος μηδέ που λέγεται μηδέ που γράφεται και ο άνθρωπος σωπαίνει. Και όμως ο Παπαδιαμάντης (όπως κάθε παρόμοιος άνθρωπος) καμιά φορά βρίσκει λόγια και για εκείνο που βρίσκεται πέρα από τα λόγια. Όταν κάποτε καταγραφούν όλες οι λέξεις από το έργο του θα απορήσουμε δίκαια για το απο-

θησαύρισμα της γλωσσικής παρακαταθήκης του. Δεν υπάρχει άλλος Έλληνας συγγραφέας με τέτοια εξουσία απάνω στη χρήση της γλώσσας της ελληνικής, που να ξέρει όλα τα πράγματα με τα ονόματά τους (ακόμα και για περιπτώσεις ή λεπτομέρειες που δε θα φανταζόταν κανένας πώς πλάστηκαν τα αντίστοιχα ονόματα) [...].

Η γλώσσα μας πριν από αυτόν δεν ήταν ίδια με τη γλώσσα μας ύστερα από αυτόν. Κάθε μεγάλος ποιητής ή πεζογράφος αυτό κάνει στη γλώσσα του, την πλουταίνει με τη μεσολάβησή του. Από εκεί παίρνει καθένας και το όνομά του και λογίζεται μεγάλος ή όχι μεγάλος. Χαράζει άσβηστα το αχνάρι του απάνω στη γλώσσα μας, ανεπανάληπτο και παντοτινό. Προτού τη γράψει εκείνος η γλώσσα μας δεν είχε τα όσα έχει τώρα που εκείνος την έγραψε. Και δεν είχαμε και εμείς, μέσα στο μακρόκοσμο της γλώσσας μας, το μικρόκοσμο της γλώσσας του Παπαδιαμάντη. Αβγάτισε τη λαλιά μας.

Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Δίπτυχο*, Αθ.: Δόμος, 1986, σσ.11-18: 12-18 ~ [με τίτλο: «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης» - Βαε] ΙΔ. *Μελετήματα*, τ.ι.Αθ.: Δόμος, 1994, σσ. 259-265: 261-265.

ΠΡΟΣΘΕΤΗ ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ: ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

Κωστής Παλαμάς, «Η Μούσα του Παπαδιαμάντη» [«Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης» (1898) και «Ο Παπαδιαμάντης» (1911)]: ΙΔ, *Άπαντα*, τ.10., Αθ.: εκδ. Μπίρης [και Γκοβότσης], <1966>, σσ.310-323.

Παύλος Νιρβάνας, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης» (1906) και «Το Έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη» (1908): ΙΔ., *Τα Άπαντα*, επιμ. Γ.Βαλέτας, τ.4., Αθ.: εκδ. Χρήστου Γιοβάνη, 1968, σσ.152-158 - αλλά και σε πιο πρόσφατα αφιερώματα.

Φάνης Μιχαλόπουλος, *Αλεξ. Παπαδιαμάντης: Ένα Ψυχομετρικό Σημείωμα*, Αθ. 1935.

Τέλλος Άγρας, «Πώς βλέπομε σήμερα τον Παπαδιαμάντη» [1936], «Η Τέχνη του Παπαδιαμάντη» [1921], «Οι Στίχοι του Παπαδιαμάντη» [1941]: *Κριτικά*, επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος, τ.3 [*Μορφές και Κείμενα της Πεζογραφίας*], Αθ.: Ερμής <Φιλολογική Βιβλιοθήκη, 4>, 1984, σσ.11-74, 271-272.

Ηλίας Π. Βουτιεριδής, *Αλ. Παπαδιαμάντης, Αλ. Μωραϊτίδης: Η Ζωή τους και το Έργο τους*, Αθ.: εκδ. Μιχαήλ Σ.Ζηκάκη, 1931.

Πέτρος Σ. Σπανδωνίδης, «Η Μαγική Γνώση και ο Παπαδιαμάντης»: *Νέα Εστία*, τ.24(1938), σσ.942-950.

Γ. Βαλέτας, *Παπαδιαμάντης: Η Ζωή, το Έργο, η Εποχή του. Φιλολογική Μελέτη...*, Μυτιλήνη: Τυπ. «Πρωϊνής», 11940- Αθ.: εκδ.Δ. Δημητράκου /

- εκδ. «Βίβλος», 21955 [ως 6.τ.των Απάντων Α.Παπαδιαμάντη].
- Άγγελος Ν. Παπακώστας, *Οι Παναγίες του Παπαδιαμάντη*, Αθ.1947.
- Κώστας Παπαχρίστος, *Ο Άγνωστος Παπαδιαμάντης*, Αθ.1947.
- Μ.Μ. Παπαϊωάννου, *Η Θρησκευτικότητα του Παπαδιαμάντη: Μελέτη*, Αθ.1948.
- Δ.Γ. Σερεμέτης, *Ο Παπαδιαμάντης και η Κοινωνία*, Θεσσαλονίκη 1955.
- Βαγγέλης Σκουβαράς, *Το Υμνογραφικό Έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη, με Ανέκδοτα Φιλολογικά και Μουσικά Κείμενα*, Αθ.1960.
- Πέτρος Σ. Σπανδωνίδης, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ο Θεατής της Γης»: *Ηπειρωτική Εστία*, 9. (1960), σσ.267 κ.εξ.
- Μανώλης Χαλβατζάκης, *Ο Παπαδιαμάντης μέσα από το Έργο του*, Αλεξάνδρεια 1960.
- Κωστής Μπαστιάς, *Παπαδιαμάντης: Δοκίμιο*, Αθ.1962-1974.
- Νικόλαος Β. Τωμαδάκης, «Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος»: *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, επιμ. Βασ.Μουστάκης, τ.9, Αθ.: εκδ. Αθ. Μαρτίου, 1966, στλλ.1165-1187.
- Γ. Θέμελης, *Η Διδασκαλία των Νέων Ελληνικών: Το Πρόβλημα της Ερμηνείας*, τ.2., Θεσσαλονίκη: εκδ.Κωνσταντινίδη, 1969, σσ. 287 κ.εξ.
- Ανδρέας Καραντώνης, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης [Βαε]» (1971: ΙΔ., *Νεοελληνική Λογοτεχνία: Φυσιολογίες*, τ.2., Αθ.119600- Αθ.: εκδ. Δημ.Παπαδήμα, 1977, σσ.429-442.
- Αλεξ. Αργυρίου, «Ένα Ανεπανάληπτο Παράδειγμα» [1972]: ΙΔ., *Αναψηλαφήσεις σε Δύσκολους Καιρούς*, Αθ.: εκδ. «Κέδρος», 1986, σσ. 206-211.
- Απόστολος Σαχίνης, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης»: ΙΔ., *Παλαιότεροι Πεζογράφοι*, Αθ.: Βιβλ.της «Εστίας», 1973-1982.
- Νικόλας Τωμαδάκης, «Ο Αμαρτωλός Παπαδιαμάντης Η Αγωνία - Η Μετάνοια - Η Λύτρωση»: ΑΑ.VV., *Μορφαί της Μαγνησίας, Βόλος: εκδ. Νομαρχίας Μαγνησίας*, 1973, σσ.197-217 ~ ΙΔ., *Νεοελληνικά: Δοκίμια και Μελέται*, τ.2., Αθ.: Η εν Αθήναις Επιστημονική Εταιρεία / «Αθηνά» <Σειρά Διατριβών και Μελετημάτων, 22>, 1983, σσ. 346-365.
- Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Δαιμόνιο Μεσημβρινό: Έντεκα Κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθ.:εκδ.Γρηγόρη, 1978.
- Γιάννης Σακελίων, *Σύγχρονες Πολιτικές Διαστάσεις στο Έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Θεσσαλονίκη 1978.
- Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Οι Ρωμίες (o altra cosa)*, Αθ.: Δόμος, 1979: ΙΔ., *Μελετήματα*, τ.ι., Αθ.: Δόμος, 1994, σσ.317-320.
- Κώστας Στεργιόπουλος, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης»: ΙΔ., *Η Νεοελλη-*

νική Αφηγηματική Πεξογραφία: Περίληψη των Μαθημάτων..., τ.ι. [*Τα Πρώτα Έργα και οι Πρώτοι Σημαντικοί Πεξογράφοι*]. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιον Ιωαννίνων, 1977, σσ. 106-134.

Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη», «Ο Έρωτας στα Χιόνια: Γραμματική, Λογική και Ποιητική του Μεσαιού Έρωτα»: ΑΑ.ΥΥ., *Φώτα Ολόφωτα: Ένα Αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον Κόσμο του*, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθ.: Ε.Λ.Ι.Α., 1981, σσ. 233-285 ~ ΙΔ., «Ο Έρωτας στα Χιόνια» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη: *Μια Ανάγνωση*, Αθ: εκδ. «Πολύτυπο» <Νεοελληνικές Ψηφίδες, 5>, 1984.

Δημήτρης Γιάκος, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης»: ΙΔ., *Μορφές της Ελληνικής Λογοτεχνίας: Καλλιγιάς - Παπαδιαμάντης - Παλαμάς - Ξενοπούλος - Παπαντωνίου - Έλλη Αλεξίου - Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος*, Αθ.: εκδ. Φιλιππότη, 1982.

Δ.Ν. Τριανταφυλλόπουλος, *Μινύρισμα Πτηνού Δεινώς Χειμαζομένου: Φιλολογικά στον Παπαδιαμάντη*, Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1986.

Δ.Ν. Τριανταφυλλόπουλος, «Αναιρετικός, η Η Φωνή των Πραγμάτων»: *Παλίμψηστον*, αρ.9-10 (Δεκέμβριος 1989 - Ιούνιος 1990), σσ. 119-140.

Ιωακείμ - Κίμων Κολυβάς, *Λογική της Αφήγησης και Ηθική του Λόγου: Μελετήματα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθ.: εκδ.Νεφέλη <Οι Νεώτεροι για τον Παπαδιαμάντη, 1>, 1991.

Βούλα Λαμπροπούλου, *Οι Γυναίκες στο Έργο του Παπαδιαμάντη: Το Γένος και το Φύλο - Μια Φεμινιστική Προσέγγιση και Ερμηνεία*, Αθ: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1992.

Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Τα Αθηναϊκά Διηγήματα και Δύο Δοκίμια για το Χρόνο*, Αθ.: εκδ.Νεφέλη <Οι Νεώτεροι για τον Παπαδιαμάντη, 2>, 1992.

Άγγελος Καλογερόπουλος, *Ο Θρόνος του Δέρατος: Η Μουσική στον Παπαδιαμάντη*, Αθ.: εκδ. «Αρμός», 1993.

Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλος, *Επί Πτίλων Αύρας Νυχτερινής: Πέντε Κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθ.: εκδ.Νεφέλη <Οι Νεώτεροι για τον Παπαδιαμάντη, 3>, 1993.

Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «Το Υπερφυσικό Στοιχείο στον Παπαδιαμάντη και σε Ομολόγους Γάλλους Συγγραφείς»: *Αρχείο Θεσσαλικών Μελετών* 10. (1992), σσ. 183-197.

Φ.Α. Δημητρακόπουλος / Γ.Α. Χριστοδούλου, «Φύλλα Εσκορπισμένα»: *Τα Παπαδιαμαντικά Αυτόγραφα, Γνωστά και Άγνωστα Κείμενα*, Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1994 [δημοσ.χωρίς τον πρώτο τίτλο: ΑΑ.ΥΥ., *Πρακτικά Αε Διεθνούς Συνεδρίου για τον Παπαδιαμάντη: Σκιάθος, 20-24 Σεπτεμβρίου 1991*, Αθ.: εκδ. Δόμος, 1996, σσ. 97-122].

Δημ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Πελιδνός ο παράφρων τύραννος...»: *Αρχαιολογικά στον Παπαδιαμάντη*, Αθ.: εκδ. Νεφέλη <Οι Νεώτεροι για τον Παπαδιαμάντη, 6>, 1996.

Στρατής Αλ. Μολινός, *Με τους Ήρωες του Αλεξ. Παπαδιαμάντη*, Αθ.: εκδ. Φιλιππότη <Αρχείο Παπαδιαμαντικών Μελετών, 1>. 1998.

3. Για το «Όνειρο στο Κύμα»

ΣΗΜ. ΓΙΑ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ: Οι εκδόσεις του κειμένου δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερες μεταξύ τους διαφορές. Μνημονευταίες μεταξύ των πρόσφατων, εκτός από την εγκυρότερη που χρησιμοποιήθηκε στο ανθολόγιο (του Δ. Ν. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΥ), εκείνη της ατομικής θεματικής ανθολογίας Διηγήματα της Αγάπης (Αθ.: Αρμός, 1993) και η δίγλωσση (ελληνογερμανική) Ο Αλιβάνιστος, Όνειρο στο Κύμα, επιμ. ΦΩΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ (Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1997). Αρκετές άλλες σε μικρότερες ή μεγαλύτερες συλλογές, «Βιβλία τσέπης» κ.λ.π. Σημειωτέα η αντίστροφη διάταξη των εισαγωγικών στο κείμενο (της εκδ. Τριανταφυλλόπουλου): στην αρχή και το τέλος του κειμένου τίθενται «ανωφερή» («»), ενώ τα περικλειόμενα όλα είναι κανονικά («γαλλικού τύπου»), εικάζει κανείς την προέκταση του «συγγραφικού δόλου» (της πλαστοπροσωπίας του Παπαδιαμάντη): ότι δηλαδή αποβλέπει στη λήθη του αναγνώστη, μόλις απομακρυνθεί από την αρχή του κειμένου, και στη διατήρηση της πλάνης αυτής (μιας πλάνης της αυτοβιογραφικότητας) μέχρι το τέλος, οπότε το κλείσιμο των αρχικών εισαγωγικών και η υπογραφή «(Διά την αντιγραφήν) Α. Παπαδιαμάντης» να καταργήσουν κάθε υπόνοια.

3.1. Ερωτισμός και Βιωματικότητα

1. Μέσα του παλαιού, μα και συμβιβάζονται ο πόθος με την αγνότητα, ο έρωτας με την έκσταση, η γήινη ομορφιά με την αγιωσύνη. Όλος ο ιδιότυπος συμφυρισμός των αντιφάσεων της ελληνικής ψυχής. Ταράζεται βαθειά, μα δε διχάζεται, νικάει μέσα του ο αγγελισμός.

[...] ο βοσκός στο διήγημα «Όνειρο στο Κύμα», που έσωσε την ωραία Μοσχούλα από τον πνιγμό, κ' έμεινε πάνω του για πάντα η αίσθηση της επαφής, αργότερα ηλικιωμένος διαλογίζεται: «Τάχα η ονειρώδης εκείνη ανάμνησις της λουόμενης κόρης μ' έκαμε να μη γίνω κληρικός; Φεύ! Ακριβώς, η ανάμνησις εκείνη έπρεπε να με κάμη να γίνω μοναχός». «Ω, ας ήμην ακόμη βοσκός εις τα όρη!» Μέσα από το βοσκό μιλάει ο Παπαδιαμάντης, εξομολογείται. Μας λέει πώς στέκει στο μεταίχμιο: ανάμεσα στον πόθο και στην αγνότητα.

Γ. Θέμελης, *ό.π.*, σ. 20

2. Ότι μπορούμε να ξέρουμε λοιπόν με βεβαιότητα δεν είναι οι έρωτες του Παπαδιαμάντη, αλλά ο ερωτισμός του: αυτό το φουσκωμένο ποτάμι που, μολονότι ξεστρατισμένο από την κοίτη του, ξεχύνεται ακράτητο και, ταυτόχρονα, υποδεικνύει τις ρωγμές ενός ακρωτηριασμένου ανθρώπου. Γιατί εδώ η συνεργασία των αισθήσεων, απόδειξη ερωτικής πληρότητας κι ανταπόκρισης, είναι σχεδόν αδιανόητη. Η όραση, αυτόνομη, γίνεται τις περισσότερες φορές το κύριο μέσο διαφυγής για την ανεκπλήρωτη επιθυμία. Η θέα του γυμνού γυναικείου σώματος, κυρίαρχη φαντασίωση του Παπαδιαμάντη [...] είναι η μόνη δυνατή προσέγγιση του απαγορευμένου

καρπού, κάτι σαν υποκλοπή του από έναν ένοχο επιδρομέα.

[...] ο αφηγητής του «Όνειρο στο κύμα» θ' αγγίξει το σώμα της γυμνής κόρης μόνο μισοπνιγμένο κι αναισθητο.

Πολλές φορές, ο ερωτισμός του συγγραφέα μας μεταφέρεται στη φύση και αγκαλιάζει τα άψυχα αντικείμενα σαν ανθρωπόμορφα υποκατάστατα του γυναικείου κορμιού. Θα ήταν εύκολο, στις περιπτώσεις αυτές, να μιλάμε για απλή φυσιολατρεία ή για παγανιστική αίσθηση του ελληνικού τοπίου, αφού, πραγματικά, ο «ειδωλολάτρης» Παπαδιαμάντης δεν είναι λιγότερο υπαρκτός από το χριστιανό. Ωστόσο, αυτό που δεν προσέχτηκε εδώ, είναι νομίζω, το επίμονο μοτίβο της μεταμόρφωσης [...]

Άλλες φορές η μεταμόρφωση γίνεται στο πρώτο πρόσωπο, σαν αλλαγή ταυτότητας και σαν υπόδυση ενός ξένου ρόλου, έτσι λ.χ. ο άνθρωπος που μιλά στο «Όνειρο στο κύμα» υπήρξε ένας ωραίος δεκαοχτάχρονος έφηβος, βοσκός και «σατυρίσκος του βουνού» [...]. Ο «αληθινός» Παπαδιαμάντης δεν είναι καλός ή κακός, υποκριτής ή άγιος, εγκρατής ή λάγνος, άγγελος ή δαίμονας, αλλά, πριν απ' όλα, ένας άνθρωπος με συγκεκριμένους τραυματισμούς και με ακόμα πιο συγκεκριμένες ανάγκες, ακρωτηριασμένος κι ωστόσο ενιαίος, ένας άνθρωπος που αγωνίζεται να ισοσκελίσει τις υποχρεώσεις και τα δικαιώματά του, να επιζήσει ή και να αυτοκαταστραφεί με τον τρόπο του, σύμφωνα με τις δυνατότητές του.

Έτσι κοιταγμένες, οι συμπεριφορές του δεν παρουσιάζουν καμιάν ουσιαστική αντίφαση. Ο χριστιανός και ο παγανιστής Παπαδιαμάντης είναι το ίδιο πρόσωπο, και ο πρώτος και ο δεύτερος επισημαίνουν την πίεση των ίδιων απαγορεύσεων, των ίδιων ακρωτηριασμών και των ίδιων αναγκών, μόνο που ό, τι δαμάζεται συνειδητά στη μιά περίπτωση διαφεύγει ασυνείδητα στην άλλη. Ο άνθρωπος της εκκλησίας, ο νοσταλγός διηγηματογράφος και ο άνθρωπος της ταβέρνας υπακούουν στην ίδια λογική: παντού εκφράζεται η ίδια ανάγκη της φυγής και της αναχώρησης.

Π. Μουλλάς, *ό.π.*, σσ. νβ' -νε'.

3.2. Η Μοσχούλα

1. Συνεχώς η δυσπιστία προς την ασφάλεια που μπορεί να προσφέρει το έδαφος των ανθρωπίνων είναι –και με πολύ έντονο τρόπο– αναπτυσσόμενη στον Παπαδιαμάντη, αλλά και το πάτημα του άλλου του ποδιού στα πέραν του κόσμου τούτου, πολύ σταθερό. Η επί γης ευτυχία είναι μιά στιγμή και η στιγμή αυτή ένα σκαλοπάτι για να περάσεις από το άλλο μέρος του θανάτου.

Έτσι του δόθηκε του υποθετικού βοσκού, στην ιστορία της Μοσχούλας, της γυμνής εκείνης κολυμβήτριας που κινδύνεψε να πνιγεί μιά νύχτα στο φέγγος της σελήνης, έτσι του δόθηκε η χάρη...[...]

[...] Είναι χαρακτηριστικά τα διαδοχικά στάδια κι έχουν σημασία επειδή επαναλαμβάνονται με μικρές παραλλαγές, πολύ συχνά: η καθαρή αίσθηση που γίνεται πρώτα μια στιγμή ευτυχίας, ύστερα γίνεται ιδανικό υψηλό, τέλος χάνεται για να προβληθεί στο επίπεδο το πέραν του θανάτου. Κι αν στην περίπτωση που αναφέραμε η γυμνή κολυμβήτρια σώζεται, την ίδια στιγμή, συμβολικά, χάνεται το αγαπημένο του ζωάκι, η ευνοούμενή του κατσίκια που –άλλος ένας συνειρμός ηθελημένος αυτή τη φορά– έχει το ίδιο όνομα με την κοπέλα, τη λένε κι αυτήν Μοσχούλα.

Στα παρασκήνια της μυστικόπαθης ψυχής του, η μία αγάπη πληρώνει για την άλλη, η μία Μοσχούλα «που εσχοινάσθη κι επνίγη» για την άλλη Μοσχούλα που εξακολουθεί να ζει ώσπου να μεταβληθεί, μαζί με όλες τις άλλες, σε μια γυναίκα συμβατική απ' αυτές που δεν τον ενδιαφέρουν καθόλου.

Είναι μιά διαρκής μετατόπιση παλινδρομική ανάμεσα στην αίσθηση και στην καθαρότητα της αίσθησης, ένα είδος αντικατοπτρισμού στο ηθικό επίπεδο, που του είναι ήδη στο αισθητικό, προσφιλής.

Οδ. Ελύτης, *ό.π.*, σσ.80-81.

2. ...οι νεαρές ηρωίδες απολαμβάνουν μιά πλούσια ζωή, απαραίτητη, εξάλλου, για να προφυλάξει την καλλονή τους από τους κινδύνους και τα βάσανα του μόχθου. Σε αντίθεση με τους δύο νέους, έχουμε εδώ άφθονες πληροφορίες για την οικογενειακή τους κατάσταση. Τα στοιχεία που μας δίνονται είναι τυπικά δείγματα μιάς παραμυθικής παράδοσης γύρω από την πριγκιποπούλα ή τη χαϊδεμένη μοναχοκόρη [...].

[...] υπάρχει ένας στοργικός και αφοσιωμένος πατέρας (ο κυρ Μόσχος, ο καπετάν Λιμπέριος) που φροντίζει να τις αναθρέψει μέσα σε μιά άνετη ατμόσφαιρα, απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάπτυξη μιας λεπτής και

εύθραυστης γυναικείας ομορφιάς. Ακόμα πιο τυπικό στοιχείο του αρκαδικού τοπίου είναι ο *hortus conclusus*, το κλειστό περιβόλι, μια μικρή Εδέμ, μακριά από τον πολύβουο κόσμο, όπου σε διαρκή αιθρία καλλιεργούνται τα πιο λεπτά και ευγενικά αισθήματα. Και οι δυο ηρωίδες του Παπαδιαμάντη διαθέτουν ένα τέτοιο περιβόλι. [...]

Ο αρκαδικός κόσμος εκδιπλώνεται σαν ένας λαμπρός πίνακας χωρίς προοπτική βάθους, τα ψυχικά χαρακτηριστικά των ηρώων τυποποιούνται και υποτονίζονται. Ο πολύπλοκος ψυχικός κόσμος ανήκει σε όσους, σαν την Φωτεινή και τον ώριμο δικηγόρο, έχουν γευτεί τη φθορά και την απογοήτευση. Οι νεαροί ήρωες είναι ωραίοι μόνον όπως οι εικόνες της φαντασίας μπορεί να είναι. Πράγματι, σε ολόκληρη της παράδοση του ποιμενικού ειδυλλίου ισχύει ένας ευδαιμονισμός με κέντρο της ερωτικής ζωή.

Ο έρωτας είναι παρθενικός, αγνός και ειλικρινής, αλλά ταυτόχρονα ελεύθερος από ηθικούς και κοινωνικούς περιορισμούς. Τα πρόσωπα είναι ερωτικά. Και στα δύο κείμενα τα ερωτικά χαρακτηριστικά των νεαρών ανδρών και γυναικών περιγράφονται λεπτομερώς. Η ερωτική τους ακμή ακτινοβολεί στο γύρω τοπίο, και η απαλλαγή από τις βιοτικές μέριμνες είναι η απαραίτητη σύμβαση για να καλλιεργηθούν τα ερωτικά αισθήματα.

Ιωακείμ Κίμων Κολυβάς, «Αρκαδικά Θέματα και Ποιητική σε Δύο Διηγήματα του Αλ. Παπαδιαμάντη»: *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, αρ.1 (Πρωτοχρονιά 1992), σσ.14-31: 25-26.

3.3. Ερμηνευτικά για το «Όνειρο στο Κύμα»

1. Το «Όνειρο στο Κύμα» [...] αποτελεί χωρίς αμφιβολία το χαρακτηριστικότερο διήγημα με θέμα την αντιπαράθεση της ευτυχισμένης εφηβείας στη φθορά της ωριμότητας.

Η αντίθεση γίνεται καθαρότερη στο διήγημα αυτό, επειδή ο αυτοδιηγητικός αφηγητής δεν παρουσιάζεται ως απλή φωνή, αλλά ως πλήρης βιολογική ύπαρξη που διαφοροποιείται σε τέτοιο βαθμό από το συγγραφέα, ώστε είναι δύσκολο να τους ταυτίσουμε. Έτσι, μυθοποιώντας τα απαραίτητα στοιχεία, ο Παπαδιαμάντης δημιουργεί αυτόν τον τύπο του εξομολογούμενου αφηγητή που αποφασίζει να καταγράψει το μετασχηματισμό του από «βοσκού εις τα όρη» σε δικηγόρο με «δίπλωμα προλύτου» [...], που αντιστοιχεί με το πέρασμα του από το βουνό στην Αθήνα, από τη εφηβεία στην ωριμότητα και από την παραδεισιακή ελευθερία στην όλο μέριμνες δουλειά αυτού του κόσμου (μ' έμφαση στο κοινωνικό στοιχείο).

Ο πρόλογος στον τύπο της εσωτερικής ομοδιηγητικής πρόληψης μας παρέχει το μετασχηματισμό «ιστορικά», δηλαδή ως πέρασμα από τη μιά

κατάσταση στην άλλη. Η μεταβολή είναι το αποτέλεσμα του οποίου αγνοούμε το αίτιο. Πληροφορούμαστε ακόμη την κυκλική ιστορία του μοναχού Σισώη: μια πορεία από τη σωτηρία στην απώλεια και πάλι στη σωτηρία. Η κύρια αφήγηση, που ακολουθεί, περιέχει μ' έναν πρωθύστερο τρόπο και την αιτία της ευτυχίας και το αίτιο της μεταβολής στο χειρότερο.

Η ιστορία που μας μεταδίδεται έχει μια εξαιρετικά απλή υπόθεση που θα μπορούσε να σκιαγραφηθεί ως εξής: Ο νεαρός βοσκός είναι ευτυχισμένος (κατάσταση ισορροπίας). Η εμφάνιση της Μοσχούλας και της ομώνυμης κατσίκας προοιωνίζεται μια κατάσταση ανατροπής. Για να κατοχυρωθεί η ισορροπία πρέπει ο βοσκός να διαλέξει μια από τις δυο. Η επιλογή γίνεται αρχικά προς την πλευρά της κατσίκας (επιστροφή στην αρχική κατάσταση), αλλά τελικά ευνοεί την κοπέλα, πράγμα που οδηγεί σε μια κατάσταση μεταμφιεσμένης ισορροπίας, ουσιαστικά όμως ανισορροπίας. Περαιτέρω το δίλημμα –παραμονή σε μοναστήρι ή απόκτηση γνώσης– λύνεται υπέρ του δεύτερου σκέλους, πράγμα που οδηγεί στην τελεσίδικη δυστυχία του ήρωα - αφηγητή.

Η νοσταλγία για την αρχική κατάσταση περιπλέκει τα πράγματα σ' ένα φαύλο κύκλο, πβ. αρχή και τέλος του διηγήματος [...]. Το πρόβλημα θα μπορούσε να λυθεί, εάν ο αφηγητής ακολουθούσε την πορεία του Σισώη, του οποίου η ιστορία έχει θεματική σχέση με την κυρίως αφήγηση. Η μόνη δυνατότητα –που πάντως δεν επιχειρείται– είναι η αντικατάσταση του χαμένου παραδείσου μ' έναν εσωτερικό παράδεισο.

Η απλή υπόθεση που αναφέραμε περιπλέκεται από την ευφυή ομωνυμία στην οποία δυο διαφορετικά νοήματα (της κόρης και της κατσίκας) αντιστοιχούν σε ενιαία φωνητική πραγματικότητα. Επειδή όμως η ομωνυμία πηγάζει από τον ίδιο τον ήρωα και βασίζεται στην κατά γνώμη του εξωτερική ομοιότητα των δυο αντικειμένων αναφοράς, με τη σειρά της κατοχυρώνει τη μερική συνωνυμία. Αυτό σημαίνει πως τα δυο παραδείγματα (Μοσχούλα – κόρη και Μοσχούλα – κατσίκια) συμφύρονται με τέτοιο τρόπο στη συνείδηση του βοσκού, ώστε το ένα μπορεί να υποκαθιστά το άλλο. Η υποκατάσταση όμως είναι σχεδόν αδύνατη, επειδή οι διαφορές είναι περισσότερες από τις ομοιότητες. Αυτό που ξεκίνησε ως ανώδυνη υποκατάσταση προχωρεί εκ των πραγμάτων σε αντικατάσταση που γίνεται ολοένα και περισσότερο το αποτέλεσμα μιας επίμονης επιλογής.

Το κείμενο υποβάλλει, όπως ήδη θίξαμε, τέσσερις τέτοιες περιπτώσεις επιλογής: Η κατσίκια επιλέγεται αντί για την κοπέλα χωρίς προβληματισμό [...], η κοπέλα επιλέγεται αντί για την κατσίκια, όταν πολύ ειρωνικά η τεχνική του διλήματος ευνοεί την τελευταία [...]. Η κατσίκια επιλέγεται σε σχέση

με την κοπέλα, πράγμα που αντιστρέφεται, πριν καν πραγματοποιηθεί, οριστικά και τελεσίδικα υπέρ της κοπέλας που σώζεται [...]. Επομένως η σωτηρία της μιας συνεπάγεται την θυσία της άλλης. Η αγάπη και η φιλοστοργία για τη μια δε συμβιβάζεται με την αγάπη προς την άλλη. Ότι με την ομωνυμία σήμαινε πιθανόν προσπάθεια ασύνειδης ταύτισης σ' έναν ενιαίο κόσμο αποδεικνύεται ανεπίτευκτο. Ο κόσμος φανερώνει τη θραυσματικότητά του.

Την ιστορία την αφηγείται, ο ώριμος δικηγόρος. (Άλλωστε η επικοινωνία του ήρωα - βοσκού με τον κόσμο είναι σχεδόν αλεκτική). Ο αφηγητής χωρίζεται από τον εαυτό του ως ήρωα με μια σεβαστή χρονική διαφορά. Αυτό εκτός από ωρίμανση σημαίνει και γνώση, που επιτρέπει στον αφηγητή ν' ανασυλλάβει με το λόγο τα στοιχεία που μορφοποιούσαν το παρελθόν του. Σε τέτοιες περιπτώσεις, βέβαια, ο αφηγητής κρίνει τις σκέψεις και τις πράξεις του εαυτού του ως ήρωα. Επειδή όμως ο αναγνώστης είναι υποκείμενο που κρίνει το αντικείμενο, ο αναγνώστης είναι σε θέση να εκτιμήσει την ύπαρξη ή μη, την ορθότητα ή μη της κρίσης του αφηγητή και συνακόλουθα να φτάσει σε συμπεράσματα για τον αφηγητή ως αφηγητή.

Προκαταρκτικά μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται το αίτιο της ευτυχίας και το αίτιο της μεταστροφής δεν είναι ο ίδιος. Και επειδή και στις δυο περιπτώσεις υπάρχει κοινότητα φωνής, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το Εγώ - αφηγητής χρησιμοποιεί κάποιο δοκίμιο ή υφολογικό σχήμα για να επενδύσει διαφορετική κάθε φορά προοπτική. Επιπρόσθετα, πρέπει να παρατηρηθεί ότι η έννοια «κρίνω» για τον αφηγητή δε σημαίνει αναγκαστικά μεγαλύτερη πληροφόρηση. Σημαίνει συνήθως διαφορετική εκτίμηση του μηνύματος.

Τρία στοιχεία κυριαρχούν στην αφήγηση της ευτυχισμένης ζωής, της παιδικής και εφηβικής ηλικίας, του ήρωα: α) η χρήση της θαμιστικής αφήγησης [συνόψιση επαναλαμβανόμενων καταστάσεων], β) οι παρομοιώσεις που δηλώνουν την σχέση του ανθρώπου με τα φυσικά φαινόμενα και γ) η επίμονη χρήση της κτητικής αντωνυμίας προκειμένου να περιγραφεί η σχέση του ήρωα με τα πράγματα του κόσμου. Και τα τρία μπορούν ν' αποδοθούν στην εστίαση του ήρωα. Αυτός είναι ο τρόπος που αισθάνεται τη φύση, το χρόνο και τον εαυτό του. Το γεγονός ότι η προοπτική του Εγώ - ήρωα υιοθετείται από την αφηγηματική φωνή σημαίνει ότι τα παραπάνω στοιχεία διευρύνονται μέσω της συνειδητοποίησης του Εγώ - αφηγητή που συνέβη στο μεταξύ. Αυτό σημαίνει ότι τα τρία στοιχεία δε δηλώνουν απλώς τη σχέση του πρωτόγονου («φυσικού» [...]) ανθρώπου με τη φύση, αλλά παρουσιάζονται ως συστατικά της ευτυχίας («Χωρίς να το ηξεύρω, ήμην ευτυχής» [...]) και νοηματοδοτούνται, επειδή διαφέρουν από την κατάσταση του ώρι-

μου ήρωα κατά τη διάρκεια της αφήγησης.

Πιο συγκεκριμένα: η «φυσική ζωή» είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς πράξεων ή καλύτερα καταστάσεων που γίνονται σ' έναν καθορισμένο τόπο και σ' έναν απροσδιόριστο χρόνο. Ο τόπος αυτός, μια ποικιλία απ' όλα τα στοιχεία της φύσης (λόγγοι, φάραγγες, κοιλάδες, αιγιαλοί, βουνά), βρίσκεται μακριά από την πόλη κι έχει απεριόριστες δυνατότητες για να τραφεί ο ήρωας, που πάντως περιορίζεται στα αναγκαία. Ο τόπος αυτός έχει όνομα: Ξάρμενο [...]. Έτσι, ως προς την ονοματολογία και τα κατηγορήματα βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα «Αρκαδικό» τοπίο, το οποίο, εξαιτίας του περιορισμού και του προσδιορισμού από το όνομα αποτελεί την εξιδανίκευση του πραγματικού χώρου.

Αντίστοιχα ο χρόνος υποδηλώνεται μέσω της απουσίας κάθε συγκεκριμένου στοιχείου χρονολόγησης. Ορίζεται μόνον από την επανάληψη ορισμένων γεωργικών εργασιών (στις οποίες δε συμμετέχει ο ήρωας) με συγκεκριμένο καθορισμό (σπορά, θερισμός) και ειδίκευση (μια φορά το χρόνο). Ο χρόνος, με άλλα λόγια, υπολογίζεται σε σχέση με την επαναδρομή συγκεκριμένων εθιμικών εργασιών στο χώρο και επομένως συναρτάται στο χώρο.

Μέσα σ' αυτόν το χωρόχρονο ο ήρωας βιώνει τη σχέση του με τη φύση, πράγμα που γίνεται αφηγηματικά αντιληπτό μέσω της παρομοίωσης. Η παρομοίωση που δηλώνει μια σχέση ομοιότητας μεταξύ πραγμάτων κατά τ' άλλα ανόμοιων, δεν προχωρεί στην ταύτιση του ανθρώπου με τα πράγματα, όσο σε μια αντιστρέψιμη σχέση, όπου ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο έχοντας ως κέντρο τον εαυτό του και τον εαυτό του έχοντας ως κέντρο τον κόσμο.

Γι' αυτό και η επίμονη χρήση της κτητικής αντωνυμίας («το κατάμερον... ήτο ιδικόν μου... η ακτή μου... Όλα εκείνα ήσαν ιδικά μου...» [...]) δε δηλώνει κτήση (ο αφηγητής είναι δικηγόρος!), αλλά επιτείνει τη συνάφεια και την ενότητα του ανθρώπου με τον κόσμο, όχι μέσω νομικών διαδικασιών, αλλά μέσω του συναισθήματος.

Η συναισθηματική σχέση μεταξύ νέου ανθρώπου και φύσης σ' έναν ενιαίο κόσμο που αγνοεί τη χρονική φθορά, συνδηλώνει την αλλοτινή χωρίς όρια ελευθερία, την κυριαρχικότητα και την ανένδεια ακόμη και για την ανθρώπινη γνώση. Η παιδική ηλικία παρουσιάζεται ως σύμβολο της ευτυχίας και η συνάφεια ανθρώπου - φύσης ως σύμβολο της προοπτικής κατάστασης του ανθρώπου. Κοντολογίς βρισκόμαστε σ' ένα παραδεισιακό περιβάλλον που γίνεται ρεαλιστικό, επειδή αντιπαράθεται πρώτα με το νόμο κι ύστερα με την ιδιοκτησία.

Ο παρείσακτος νόμος της πόλης αποτιμάται ειρωνικά από το δικηγόρο - αφηγητή ως πρόφαση προκειμένου να επιβληθεί η προσωπική βούληση και το δίκαιο του ισχυρότερου. Εξάλλου η περίπτωση του Κυρ Μόσχου [...] εύκολα συμβολοποιεί τη διαφορά ανάμεσα στην προπρωτική κυριαρχία και τη μεταπρωτική ιδιοκτησία. Η πρώτη προϋποθέτει ελευθερία, αυτάρκεια και ποιμενική ησυχία. Η δεύτερη υποσημαίνει περιουσία, περιφραξη, «χωριστόν... βασιλείον» [...].

Η αφηγηματική έκθεση της παιδικής ηλικίας, όπως την περιγράψαμε, αξιολογεί την εφηβική προοπτική στο πλαίσιο της παροντικής στέρησης. Ένας ενδεχόμενος περιορισμός στην προοπτική του ήρωα και μόνο, θα αφαιρούσε από το ειδύλλιο τη σκιά του παρόντος και θα το μετέδιδε μονοδιάστατα.

Η παρουσίαση της μεταστροφής είναι, όπως είπαμε παραπάνω, διαφορετική. Ο αφηγητής ξέρει όλες τις λεπτομέρειες της ιστορίας που περιγράφει. Δεν την παρουσιάζει όμως από την προοπτική του μέλλοντος. Αυτή η προοπτική μόνο θ' αφαιρούσε όλη την αγωνία της επιλογής που καταλήγει στην υποκατάσταση και υποδηλώνει την εισαγωγή στην ωριμότητα. Μιας και ξέρουμε το αποτέλεσμα εκ των προτέρων, η αφήγηση δεν εξυπηρετεί την αγωνία, όσο κατοχυρώνει τις συνθήκες που θα ωθήσουν αφ' ενός στην αντικατάσταση και αφ' ετέρου στην ίδια τη βασανιστική στιγμή της επιλογής.

Τα δύο αυτά στοιχεία επιτυγχάνονται με δυο εναλλαγές της εστίασης μέσω του αφηγητή, δηλαδή με παράληψη και παράλειψη. Τον όρο παράληψη τον χρησιμοποιούμε εδώ κάπως καταχρηστικά, για να χαρακτηρίσουμε την περιγραφή της Μοσχούλας [...]. Η περιγραφή αυτή, που αποτελεί μερική απόκλιση από τους κώδικες ομορφιάς της κόρης, αποκτά πλήρες νόημα από τη σημασιολογική της αναλογία με το απόσπασμα στο οποίο παραπέμπει άμεσα και έμμεσα.[...] Η άμεση παράθεση ενός αποσπάσματος από το ίδιο βιβλίο [το Άσμα Ασμάτων], που ακολουθεί, αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο παλαιοδιαθητικό ποίημα και παίζει σπουδαίο ρόλο στην αρχή της εκτεταμένης περιγραφής της Νύφης από το Νυμφίο. Η περιγραφή αυτή δεν αναφέρεται στο «Όνειρο στο Κύμα», αλλά υποδηλώνεται με αποσιωπητικά. Έτσι η σημασία της περιγραφής της κοπέλας δεν αποκομίζεται από την αναφορά στον εξωτερικό κόσμο, αλλά υπονοείται από ένα άλλο κείμενο. Η περιγραφή της Μοσχούλας μπορεί αρχικά να διαβαστεί ως παραπομπή σ' ένα στερεότυπο ομορφιάς, πράγμα που φαίνεται να είναι και η πρόθεση του περιγράφοντος. Εάν λάβουμε όμως υπόψη μας τις συνδηλώσεις του Άσματος, «ποίημα ερωτικό, ποιμενικό», τότε είναι πολύ πιθανόν

να τις προσθέσουμε στην περιγραφή της Μοσχούλας και να την ερμηνεύσουμε κατά διαφορετικό τρόπο.

Η περιγραφή αυτή, μαζί με την περιγραφή της θάλασσας που ακολουθεί, ανήκει στην προοπτική του Εγώ - αφηγητή. Από τις περιγραφές, ο αφηγητής μπορεί να θεωρηθεί θύμα της αφέλειάς του, εξαιτίας της οποίας του ξεφεύγουν πληροφορίες. Μπορεί όμως και να θεωρηθεί ως πληροφοριοδότης που με βάση την αφηγηματική απόσταση παρουσιάζει συγκαλυμμένα αυτό που ξέρει και αφήνει τον αναγνώστη να βγάλει τα συμπεράσματά του. ταυτόχρονα όμως η αφήγηση κατοχυρώνει την αθωότητα που θα δοκιμαστεί από την αντιμετώπιση των διλημάτων. [...].

Είναι κοινός τόπος ότι οι αναδρομικές αφηγήσεις που παρουσιάζονται από την προοπτική του Εγώ-αφηγητή –ιδιαιτέρως όταν υπάρχει μεγάλη αφηγηματική απόσταση– αφαιρούν από την εμπειρία του παρελθόντος αυτή τη σταθερή ένταση, το βάρος του αγνώστου, που αντιστοιχεί στο τόξο του βιωμένου χρόνου, επειδή ο αφηγούμενος ξέρει το τέλος της ιστορίας. Μια τέτοια παρουσίαση θα κατέστρεφε την ουσία του διλήματος. Στο «Όνειρο στο Κύμα» το δίλημμα διατηρείται, επειδή ο αφηγητής υιοθετεί, εκτός από την απλή αφήγηση της εξέλιξης και της έκβασης των γεγονότων, και την αρχική πρόθεση του εαυτού του ως ήρωα που μένει τελικά ανεκτέλεστη. Ο αναγνώστης δεν πληροφορείται μόνο τι έγινε, αλλά κι αυτό που επρόκειτο να γίνει και δεν έγινε. Η σύγκρουση ανάμεσα στην πρόθεση και στην έκβαση υπογραμμίζει την τραγωδία και η παράθεση του (ανενεργού) μέλλοντος του παρελθόντος από την προοπτική του μέλλοντος συνιστά δραματική ειρωνεία.

Η άλλη τεχνική για τη διατήρηση της έντασης είναι η μετάδοση όλων των συλλογισμών του Εγώ - ήρωα χωρίς καμιά, έστω και στοιχειώδη, διευθέτησή τους. Απ' αυτή την τακτική της αφηγηματικής φωνής, να υιοθετεί κάθε προοπτική του ήρωα, προέρχονται οι διάφορες αντιφάσεις. Έτσι, στην απόφαση του ήρωα να παραμείνει κρυμμένος φαινομενικά προς χάρη της κασίκας, στην ουσία προς χάρη της Μοσχούλας, αντιτίθεται η διδασκαλία του μοναχού για την αποφυγή του γυναικείου πειρασμού [...]. Η αθωότητα της συνείδησης αντιφάσκει με την περιέργεια [...]. Το ονειρώδες σώμα της Μοσχούλας (που καθεαυτό περιγράφεται μάλλον στερεότυπα) αντιπαρατίθεται στην ένταση της όρασης («έβλεπα...διέβλεπα...εμάντευα» [...]). Τέλος, η μεταρσίωση από τα επίγεια εξαιτίας του γυμνού κοριτσίστικου σώματος συνυπάρχει με τους πονηρούς λογισμούς [...] και η αναγωγή του κοριτσιού σε ίνδαλμα με την αποφυγή του πειρασμού [...].

Αν θέλαμε να «εξηγήσουμε» το διήγημα σ' ένα θεματικό επίπεδο, θα

μπορούσαμε να πούμε πως εξεικονίζει την ουσία του πειρασμού: ο πειρασμός δεν είναι επιλογή ανάμεσα σε πράγματα θετικά ή αρνητικά, αλλά η επιλογή αποδοχής ή απόρριψης πραγμάτων που είναι ταυτόχρονα και γοητευτικά και αποκρουστικά. Αν θέλαμε να «εξηγήσουμε» το διήγημα στο επίπεδο του αφηγείσθαι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι σημαίνει μια προσπάθεια της γλώσσας να διατηρήσει την αμφισημία μέσω της πολλαπλότητας των στοιχείων που δεν μπορούν να μπουν σε αντιθετικά ζεύγη και να μεταδώσουν κάποιο συγκεκριμένο νόημα. Μ' αυτόν τον τρόπο η ακριβής αιτία της μεταστροφής, δηλαδή το πέραςμα από το «φυσικό» στο δυστυχημένο άνθρωπο παραμένει απροσδιόριστο και φευγαλέο. (Ο τίτλος του διηγήματος είναι ενδεικτικός: «Όνειρο στο Κύμα»).

Και τα δυο διλήμματα λύνονται τελικά απέξω (το βέλασμα της Μοσχούλας / η εμφάνιση της βάρκας). Μπορούμε να πούμε πως ο ήρωας δεν αποφασίζει, αλλ' αποφασίζεται. Η μετάδοση της διάσωσης της κόρης περιέχει συγκινησιακά στοιχεία, που θα μπορούσαν να είναι αυτά του ήρωα κατά το χρόνο της εμπειρίας. Περαιτέρω αξιολογεί την εμπειρία από την προοπτική του αφηγητή με το να τη συγκρίνει με τις εμπειρίες και τη γνώση που αποκτήθηκε στο μεταξύ.

Η αφηγηματική παρουσίαση της αγωνίας του ήρωα, που προέρχεται από την αυθόρμητη συμπαράθεση αντιδράσεων που είναι ασύμβατες η μια με την άλλη, μπορεί να θεωρηθεί όχι μόνο ως παρουσίαση της αμηχανίας του ήρωα, αλλά και ως προσπάθεια απόδειξης ότι δε ζούμε σ' ένα λογικό και ηθικό κόσμο. Ακόμη και σ' αυτό που με τις τεχνικές της επανάληψης, της παρομοίωσης και της θαμιστικής αφήγησης περιγράφηκε ως επίγειος παράδεισος, οι ηθικές επιλογές μεταξύ εξίσου αγαπητών πραγμάτων είναι τόσο περίπλοκες, ώστε κάθε επιλογή εξαφανίζει κάτι, κάτι που δε θα θέλαμε να χάσουμε.

Η δυστυχία βρίσκεται στη μεταπτωτική αβεβαιότητα, όπου δεν είναι απαραίτητο δυο πράγματα που έχουν την ίδια μορφή (σημαίνουν) να έχουν και το ίδιο περιεχόμενο (σημαινόμενο). Από την άλλη μεριά όμως, αυτό στο οποίο αποτυγχάνει η μετωνυμία της αθωότητας (ονομασία μέσω της τοπικής συνάφειας), το κατορθώνει η γνώση και το εκφράζει η γλώσσα. Τα «γράμματα» [...] μπορούν να συνδέουν φαινομενικά άσχετα σημαίνοντα και ν' ανακαλύπτουν αντωνυμίες (ομοιότητες), ακόμη και μεταξύ τυχαίων ομωνύμων (*σχοινίον, σχοίνισμα, σχοινιάζομαι*) [...].

Η ταυτότητα των σημαινόντων (ομωνυμία) που καταλήγει στην αμφισημία (Μοσχούλα - κασίκα, Μοσχούλα - κοπέλα) οδηγεί σε σύγκρουση και χαρακτηρίζει την παιδική ηλικία. Η ανακάλυψη ενός περιβάλλοντος ανα-

φοράς στο οποίο η κατάσταση του θύτη (ήρωας - αφηγητής) και του θύματος (κατσίκας) αποκτούν την ίδια σημασία (συνωνυμία) χαρακτηρίζουν την ωριμότητα.

Το «Όνειρο στο Κύμα» είναι το πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη.

Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές Τεχνικές...*, ό.π., σσ. 265-274.

2. Είναι γνωστό ότι πρωταγωνιστής του ποιμενικού ειδυλλίου είναι ο βοσκός που ζει ανέμελος με το κοπάδι του, δεν αγωνιά ιδιαίτερα για τη διαβίωση ή επιβίωσή του, και κοπιάζει τόσο, όσο για να έχει τον απαραίτητο χρόνο να χαρεί τις βασικές αρχές της ζωής. Ο βοσκός του Παπαδιαμάντη ζει, βέβαια, σε ορισμένο χωρόχρονο, στη Σκιάθο του 19ου κυρίως αιώνα, άρα δεν παρουσιάζεται ως άχρονη εξιδανικευμένη παρουσία, αλλά ως συγκεκριμένος τύπος. [...].

Το δίλημμα του βοσκού να επιλέξει ανάμεσα στη σωτηρία του ποιμνίου του και στη σωτηρία του συνανθρώπου επανέρχεται με ειρωνικό τρόπο στο διήγημα «Όνειρο στο Κύμα» (1900). Το διήγημα αυτό παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, διότι παρέχει δυο σειρές αντιθέσεων. Η μια είναι συγχρονική: ο νέος βοσκός με την ελευθερία του, την απλότητα, την αυτάρκεια, την απραγατοσύνη και την έλλειψη φιλοδοξίας αντιπαρατίθεται στον ιδιότροπο κύρ Μόσχο που ζει στην εξοχή, μετά από «επιχειρήσεις και ταξίδια» [...] αλλά αφού πρώτα μεταφέρει στο παραδεισένιο τοπίο τον νόμο και τις συνήθειες της πόλης (ιδιοκτησία, περιττειχισμός, «χωριστόν [...] βασιλείον [...]).

Η άλλη αντίθεση είναι διαχρονική και αφορά την αντιπαράθεση μεταξύ του νεαρού βοσκού και του εαυτού του ως ώριμου δικηγόρου. Ο νεαρός βοσκός είναι «φυσιικός άνθρωπος», χαίρεται την ελευθερία του στην πανέμορφη φύση και την ησυχία του, ζει με αυτάρκεια από το μικρό επιμίσθιο που του δίνει το μοναστήρι για τη φύλαξη του κοπαδιού και από το κορφολόγημα του γεωργικού μόχθου των άλλων. Ο ίδιος, ως δικηγόρος, υπηρετεί τον νόμο, προφανώς αναγκάζεται να ψευδολογεί, αισθάνεται έγκλειστος και παγιδευμένος στο γραφείο του με «θέσιν οιονεί αυλικού» [...], έχει το αίσθημα του ανικανοποίητου και αντιπαθεί τον εργοδότη του. Κατά συνέπεια το «Όνειρο στο Κύμα» τοποθετεί την Χρυσή Εποχή σε κάποια πρώιμη εποχή του ανθρώπινου γένους (Αρκαδία), όσο και στην αρχή της ζωής κάθε ανθρώπου (Εδέμ). Από τη μια πλευρά ο βοσκός (ο άνθρωπος ως τύπος) και από την άλλη το παιδί (ο άνθρωπος ως άτομο). Στο διήγημα αυτό οι δύο αυτές εκδοχές του ειδυλλιακού / ποιμενικού δένονται αξεδιάλυτα.

Ο συνδυασμός των δύο ειδυλλίων που μοιάζει να ισχυροποιεί την έννοια

του ποιμενικού (όχι μόνο αμέριμος βοσκός, αλλά και αθώς νέος), στην πραγματικότητα προξενεί προβλήματα που οφείλονται αρχικά στη διαφορετική προοπτική από την οποία προσεγγίζεται η έννοια του ποιμενικού. Και αυτό φαίνεται από την αμφισημία ορισμένων λέξεων: Τι σημαίνει π.χ. «φυσικός άνθρωπος» [...]; Στο κλασικό ειδύλλιο σημαίνει αυτός που ζει σ' ένα παραδεισένιο περιβάλλον σε οργανική και αρμονική σχέση με τη φύση, άρα με «ησυχία» που είναι και αποτέλεσμα μετριοπάθειας και έλλειψης φιλοδοξιών. «Κατά φύσιν άνθρωπος» στην χριστιανική ορολογία σημαίνει προπρωτικός άνθρωπος, με κύρια χαρακτηριστικά τη δυναμική ενότητα ανάμεσα στον υλικό κόσμο και το σώμα του, το σώμα του και την ψυχή του, την ψυχή του και τον Θεό. Ο έρωτας, φυσικό και απαραίτητο συστατικό του κλασικού ειδυλλίου, που προκαλεί κάποια ένταση στην «ησυχία» χωρίς ποτέ να οδηγεί στο πάθος, γίνεται στον χριστιανισμό το αίτιο της διάλυσης της δυναμικής αυτής ενότητας που περιγράψαμε παραπάνω. Στο «Όνειρο στο Κύμα» το Αρκαδικό και το Εδεμικό που αρχικά συνυπάρχουν, γρήγορα αποδεικνύονται ασύμβατα.

Η Πτώση είναι μια πραγματικότητα που δεν μπορεί να την παραβλέψει κανείς, ακόμη κι όταν ισχυρίζεται ότι είναι «ευτυχής [...] βοσκός εις τα όρη». Η αγάπη προς το ποίμνιο (Μοσχούλα - κασίκα) αποδεικνύεται ατελέσφορη μπροστά στην αθωότητα με την οποία προσεγγίζεται το μυστήριο του έρωτα (Μοσχούλα - κοπέλα). Ο λόγος υποβιβάζεται σε σχέση με το πάθος. Η αγάπη που χαρακτηρίζει τον τυπικό ποιμένα και το ποίμνιό του αντικαθίσταται εντελώς ειρωνικά από την ερωτική θέαση του γυμνού σώματος της Μοσχούλας. Υπ' αυτή την έννοια, αντί ο νεαρός βοσκός να θυσιάσει την ψυχή του «υπέρωτων προβάτων», θυσιάζει το ζώο του προς χάριν της κοπέλας και χάνει την ψυχή του (δηλ. την αθωότητά του).

Ακόμη περισσότερο, η «ονειρώδης ανάμνησις της λουομένης κόρης» [...] που τον ακολουθεί γίνεται το αίτιο της οριστικής απώλειας του εδεμικού παραδείσου. Γι' αυτό ο αφηγητής δεν δοκιμάζει καν τη δυνατότητα του ειδυλλίου της αθωότητας, δηλαδή την ένταξή του στον μοναχισμό ως παραίτηση από τη φύση με σκοπό να αντλήσει ζωή από την κλήση της αγάπης του Χριστού στον άνθρωπο. Ο πρώην βοσκός και νυν δικηγόρος μπορεί να μην υποκαθιστά τον απολεσθέντα παράδεισο με κάποιον εσωτερικό παράδεισο, μαθαίνει όμως γράμματα και μέσω της τέχνης, δηλαδή των απείρων δυνατοτήτων της γλώσσας, κατορθώνει να ενοποιεί σε ποιητικό σύνολο τα θραύσματα της ατομικής του εμπειρίας.

Μετά το «Όνειρο στο κύμα» η ειδυλλιακή εικόνα του βοσκού σχεδόν εξαφανίζεται από το έργο του Παπαδιαμάντη, είτε με την εισβολή του

θανάτου στην ποιμενική κοινότητα, είτε με μια πιο «ρεαλιστική» εικόνα του βοσκού.

Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Η Ειδυλλιακή Διάσταση...», *ό.π.* σσ. 50-51, 56-59.

3. Φυσικά, ο ήρωας του διηγήματος, όπως μας λέγει ο ίδιος ο συγγραφέας, ήταν κάποτε τσοπάνος κ' έπειτα –τα χρόνια που γραφόταν το διήγημα– δικηγόρος και βοηθός κοντά σ' ένα μεγάλο δικηγόρο και πολιτευτή στην Αθήνα. Ωστόσο, ακούσια σχεδόν, επειδή το διήγημα είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο, πάει ο νούς μας στον κυρ - Αλέξανδρο. Αλλά, κι αν ακόμα ήταν ήρωας και πρωταγωνιστής αυτός ο ίδιος, τίποτε δεν βρίσκεται μέσα στο λυρικότατο αυτό κείμενο, που να μπορεί να σπιλώσει ή ν' αλλοιώσει την οσιακήν εικόνα που έχουμε για τον άγιο της Νεοελληνικής λογοτεχνίας. Σπάνια συναντά κανείς στην ερωτική μας φιλολογία τόσο δυνατές μα και τόσο αιθέριες σελίδες, όπως αυτή που κλείνει τ' «Όνειρο στο Κύμα» [...].

Τέτοιες στιγμές έχει κανείς πιά βέβαιη την εντύπωση, πως η ποίηση δεν είναι θέμα στίχων και τόνων μετρικών, αλλά θέμα εσωτερικών τόνων και κραδασμών, και ότι πολλά στιχουργήματα είναι πεζολογίες έμμετρες, ενώ τέτοια λυρικά πεζογραφήματα είναι γεμάτα ποιητικόν άρωμα και ουσία καμωμένα από τη μουσική του ονείρου, κατά το Σαίκσπηρ.

Π. Β. Πάσχος, *Παπαδιαμάντης: Μνήμη Δικαίου μετ' Εγκωμίων*, Αθ.: εκδ. «Αρμός», 1991, σσ. 64-66.

4.ο αφηγητής [...] αναθυμάται τον καιρόν όπου ήτο «φυσικός άνθρωπος», κι είχε όλα τα βουνά και τις θάλασσες και τις ομορφιές δικές του, πέρα στη Σκιάθο, τότε που έδεσε την κατσικά του, έδεσε τις βιοτικές του μέριμνες, και την άφησε να πνιγεί για να πάει να σώσει την ομορφιά της νιας, που κλεφτά και στιγμιαία την απολάμβανε, λαθροθεατής της ομορφιάς της και λαθροβαστάζος της καλλονής της, κατ' ευτυχή συγκυρία ναυαγοσώστης της ωραιότητας.

Όλοι μας στη ζωή μας χρησιμοποιούμε τα ίδια «υλικά». Οι περισσότεροι από μας τα εξευτελίζουμε, τα εκχυδαίζουμε, τα εκφυλίζουμε, τα εκμαυλίζουμε, τα εκπορνεύουμε. Υπάρχουν όμως ελάχιστοι που τα εξαγιάζουν, και τα εξαυγάζουν. Άλλοι τα εξαγιάζουν και άλλοι τα «εξαγυιάζουν», τα πετούν, τα ρίχνουν στο δρόμο. Το γυναικείο κάλλος είναι το μέγιστον κάλλος της φυσικής ωραιότητας, την οποία παρατηρεί και μετ' έρωτος περιγράφει ο Παπαδιαμάντης. Φυσικά και δεν έχει αυτή τη θέαση, ενατένιση και περιγραφή, καμιά σχέση με πορνογραφία. Μια Γερμανίδα γνωστή μου

παρατήρησε ότι τη νέα δεν τη γδύνει ο Παπαδιαμάντης. Βεβαίως, παρατήρησα εγώ, αφού από μόνη της κολυμπούσε θεόγυμνη. Θεόγυμνη! Ίσως αυτά που βλέπουμε ως αισχρά, πονηρά, άσεμνα και ανήθικα, να προβάλλουν απλώς αυτά που κρύβουμε μέσα μας, ίσως οι αγνοί άνθρωποι ακόμα και μέσα απ' τα κοινωνικώς ανεπίτρεπτα να βλέπουν μόνο την Ωραία τους Όψη, να αναγνωρίζουν μόνο την Εικόνα του Όντως Ωραίου και της Όντως Ωραίας.

Φώτης Δημητρακόπουλος, «Επισημείωση»: Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Ο Αλιβάνιστος, Όνειρο στο Κύμα*, επιμ.Φ.Δημητρακόπουλος, Αθ.: εκδ.Καστανιώτη, 1997, σσ.81-95:86.

5. Τα σύνθετά του, άλλοτε διαλεγμένα για ν' αρμόσουν στην ανάγκη της στιγμής (μυριοπτέρυγος, λιναροξάνθοι, χρυσαυγίζουσα) και άλλοτε για την σπανιότητά τους προτιμημένα, (νεοδρεπή, κυνέρωτες) που και που ένας υπερθετικός αυθαίρετος αλλά γοητευτικός (πελαγιώτερα) τέλος κάτι συζεύξεις νεόκοπες, με κριτήρια καθαρά ποιητικά (χνοώδη πάλλευκον χρώτα) συναποτελούν το ένα, το γλωσσικό, από τα πολλά στρώματα της ιδιάζουσας του ύφους της μαγείας. [...].

Κι ύστερα τι είναι αυτά τα παιχνίδια με τις προσωνυμίες; Μια απλή σύμπτωση; Δεν το πιστεύω. Ας ξαναθυμηθούμε όσα είπαμε πιο πάνω: Μοσχούλα δεν λένε την κοπέλα που βλέπει ένα βράδυ ολόγυμνη, Μοσχούλα και την αγαπημένη του κατσίκια. Σώζει την πρώτη από πνιγμό και την ίδια στιγμή πνίγεται η δεύτερη.

[...] Αν δεν εφευρίσκει, διαλέγει. Και διαλέγει έξυπνα, με το ένστικτο που μόνον ο ποιητής διαθέτει: συνδυάζοντας τα πρόσωπα ή τους τόπους με ονόματα που το συμβολικό τους νόημα εντείνει τον υπαινιγμό σε μια κατάσταση, όπως θα λέγαμε, υπερβατική.

Οδ. Ελύτης, *ό.π.*, σ.102.

4. Προτάσεις Διδακτικής Οργάνωσης

4.1. Επισημάνσεις

- Ο Παπαδιαμάντης πρέπει να ενταχθεί στο περιβάλλον της ηθογραφίας (θεματολογικά και γραμματολογικά), με τονισμό των πολλών ιδιαιτεροτήτων του (ψυχογράφηση των ηρώων, θρησκευτική αφετηρία ποιητική, γλωσσική ιδιοτυπία κλπ.).

- Το είδος που κυρίως καλλιέργησε ο Παπαδιαμάντης (διήγημα: γενικά γνωρίσματα και ειδικότερη μορφή του), καλό θα ήταν να σχολιαστεί με βάση και τις προηγούμενες αναγνωστικές εμπειρίες των μαθητών.

- Παρά το πλήθος των ερμηνειών, στο συγκεκριμένο διήγημα η προσέγγιση κρίνεται σκόπιμο να αφορμάται και από αφηγηματολογικές παρατηρήσεις. Η παρακολούθηση των φωνών και των οπτικών γωνιών θα διευκολύνει αποφασιστικά την εργασία μέσα στην τάξη.

- Αναγκαία είναι η αναφορά στον τόπο, στον χρόνο, και στα αφηγηματικά επίπεδα, στις ηλικίες, στα ταξικά και εμφανισιακά χαρακτηριστικά των ηρώων, στις ονοματολογικές συμπτώσεις, στις αμφισημίες, και στις εναλλαγές στον συναισθηματικό κόσμο του πρωταγωνιστή.

- Κατά τη διδασκαλία πρέπει να διερευνηθεί η σχέση συγγραφέα - αφηγητή.

- Το κείμενο προσφέρεται σε ποικίλες αναγνώσεις (αισθητικές, ψυχοβιογραφικές, αλληγορικές, ηθικοθησκευτικές, κοινωνιολογικές κλπ.).

- Αξιοσημείωτες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν από τη διερεύνηση της σκοπιάς του εφήβου, μέσα στην αφήγηση του ασκούμενου δικηγόρου, και από την εξέταση των διλημματικών καταστάσεων που συναρτώνται με τις θρησκευτικές αρχές του ήρωα. Χρήσιμο θα ήταν να αναρωτηθεί η τάξη κατά πόσο οι ιδέες του αφηγητή ανταποκρίνονται και σε θεμελιώδεις απόψεις του πραγματικού συγγραφέα.

- Σημαντική βοήθεια θα μας δώσουν και τα τεχνάσματα: ο συγγραφικός δόλος (πλαστοπροσωπία), ο εγκλιβωτισμός της ιστορίας του π. Σισώη, οι συνειρμοί από τη λέξη «σχοινί», η χρήση των κτητικών, ο τρόπος αποτύπωσης του θέματος στον τίτλο, η αξιοποίηση εικονιστικών στοιχείων με περιεχόμενο συμβολοποιημένο από τη χρήση (όπως η θάλασσα, ο οχυρός κήπος, το αγοροκόριτσο...) κλπ.

- Θα πρέπει επίσης να αξιολογηθεί και η ίδια η ατμόσφαιρα του διηγήματος και η ποιητική λειτουργία του.

- Χρήσιμες είναι οι αναφορές σε παράλληλα κείμενα (Ο Κρητικός του Σολωμού, Η Παναγιά η Γοργόνα του Μυριβήλη) ή σε άλλα διηγήματα του συγγραφέα (όπως π.χ. το «Θέρος-Έρως»).

4.2. Ιδέες για την Προσέγγιση μέσα στην Τάξη

Το κείμενο αυτό του Παπαδιαμάντη, όχι μόνο λόγω της σπουδαιότητάς του για τη νεοελληνική γραμματεία και της ερμηνευτικής του πολυπλοκότητας, αλλά κι εξαιτίας δυσχερειών που μπορεί να προκύψουν από την έκταση και τη γλώσσα του, δε θα πρέπει να μας απασχολήσει διδακτικά σε λιγότερες από έξι (6) ώρες (εκ των

οποίων μία ολόκληρη θα καταλάβει η ανάγνωσή του στην τάξη). Δίνονται στη συνέχεια δυο δυνατοί τρόποι οργάνωσης της διδασκαλίας του (ο δεύτερος πολύ συνοπτικά) σε έξι ώρες.

1. *Διδασκαλία με διεξοδική παρακολούθηση του κειμένου στις πέντε πρώτες διδακτικές ώρες:*

1. Δ. ΩΡΑ: Μετά από σύντομη κατατοπιστική εισαγωγή (που μπορεί και ν' αντικατασταθεί από την ανάγνωση του εισαγωγικού σημειώματος εκμέρους μαθητή), ο καθηγητής –κατά προτίμηση– διαβάσει το κείμενο ολόκληρο. Προκειμένου να απαλλάξει το ακροατήριό του από το άγχος προσφυγής στις υποσημειώσεις για λεξιλογικά, μπορεί σε καίρια σημεία να διακόπτει με βιαστικές σύντομες πληροφορίες (π.χ. «προλύτου: ασκησίου», «οιωνεί αυλικού: σάμπως αυλικού», «αιμασιάς: ξερολιθιές» κλπ.) σε τόνο ομιλίας, «παρενθετικά» ούτως ειπείν - διακριτό σε σχέση προς τη μετ' ήθους ανάγνωση του λογοτεχνήματος. Τα περιγραφικά μέρη και τα αφηγηματικά σχόλια επιβάλλουν ένα μάλλον αργό ρυθμό ανάγνωσης, με προσεχτικό τονισμό των γλωσσικών επιτηδεύσεων (λυρικές επιλογές) μιαν ανάγνωση που να καταδεικνύει ότι η ιστορία και η πλοκή δεν είναι πρωτεύοντα στοιχεία της συγκεκριμένης «ποιητικής». Με την ολοκλήρωση της ανάγνωσης, μπορούν να τεθούν ερωτήσεις για το σπίτι, που θα παραπέμψουν τους μαθητές για αναζήτηση πληροφοριών σε υποσημειώσεις ή στα Σχόλια· επίσης και ερωτήσεις επί της διάρθρωσης του διηγήματος (τιτλοφόρηση των ήδη χωρισμένων ενότητων, επισήμανση του κεντρικού επεισοδίου κλπ.: από τις 8 ενότητες του κειμένου το ίδιο εύρος χρόνου της ιστορίας καλύπτουν –ή ανήκουν σε κοινά αφηγηματικά επίπεδα– οι ενότητες 1. και 8., οι 2. και 3., και οι 4.-7., με σταδιακή εστίαση στο κεντρικό επεισόδιο).

2. Δ. ΩΡΑ: Αναφορά στην πρώτη και τη δεύτερη ενότητα. Επισημαίνονται οι ενδείξεις τόπου, χρόνου, ηλικίας κλπ., η εγκιβωτισμένη διήγηση για τον π. Σισώη και οι πλέον ευδιάκριτες αναλογίες με την ιστορία του πρωταγωνιστή. Σχόλια για τον αφηγητή με βάση τις αυτοαναφορές στο παρελθόν, κατά το ξεκίνημα και στις ενότητες 2.-7. (ευρύτητα προοπτικής ενός πρωτοπρόσωπου ομοδιηγητικού αφηγητή), και στο παρόν (εσωτερικότητα της οπτικής του γωνίας): προετοιμασία για κριτική στάση απέναντι στις απόψεις του. Η θρησκευτικότητα του Παπαδιαμάντη ως βίωμα. Η δεύτερη ενότητα δίνει επίσης την ευκαιρία ν' αναφερθούμε στην ηθογραφία: η ευδαιμονική παράσταση του παρελθόντος επιτρέπει την παραπομπή στο βουκολικό είδος: αναζητούνται πρώτες αναλογίες (το αμέριμο βοσκόπουλο, το οχυρό κτήμα-καταφύγιο της ηρωίδας κλπ.) - και άλλες στις επόμενες διδακτικές ώρες. Σχολιάζεται η έννοια της πενίας και του πλούτου· διαγράφεται ένα

κοινωνικό μήνυμα (βλ. εδώ 2.5. και υποσημειώσεις του ανθολογίου). Η περιγραφική δεινότητα, το χιούμορ, η υπαινικτικότητα ας μην περάσουν ασχολίαστα. Μπορούν να δοθούν για το σπίτι ασκήσεις ερευνητικού χαρακτήρα στο κείμενο και σε πηγές.

3. Δ. ΩΡΑ: Αναφορά στις ενότητες 3.-5. Σχολιάζονται αναλυτικά το εγκώμιο στην ομορφιά της κόρης, το πρότυπο που ενσαρκώνει, η πολυσημία των ομωνυμιών, οι συμβολισμοί, το διακειμενικό κύρος των περιγραφών, οι ενδείξεις έρωτα του ήρωα προς το πρόσωπό της, αλλά και η δική της διακριτική ανταπόκριση, οι παρασιωπήσεις (όπως εκείνη με την οποία κλείνει η 3. ενότητα – όπου άλλωστε κορυφώνεται η δυναμική της πλοκής· οι μαθητές μπορούν να εικάσουν άλλες δυνατές εξελίξεις της υπόθεσης)· ψυχολογικότερες οι παρατηρήσεις μας με την εμφάνιση της κατσίκας-Μοσχούλας. Η εκστασιακή σχέση με τη φύση κορυφώνει τις αναλογίες με το ποιμενικό είδος· η ψυχική διάθεση και η όλη πνευματική συγκρότηση του ήρωα έχει να κάνει με τη βαθύτερη αιτιότητα που συνέχει την εξέλιξη. Η παρακολούθηση του νεαρού ποιμένα στην εναλλαγή των συναισθημάτων του και στον απροσποίητο θαυμασμό του για την ερωτική φιγούρα της λουόμενης Μοσχούλας (κορυφαία στιγμή του «ποιητή» Παπαδιαμάντη), στην 5. ενότητα, μπορούν να προσφέρουν ποικιλία στοιχείων για τον διλημματικό κόσμο και τη βιοθεωρία που εκτίθενται μέσα στο διήγημα. Ευκαιρία για αναδρομή σε αλληγορικές, ηθικοθηρησκευτικές και άλλες προσεγγίσεις. Καθώς οι αναφορές στο κείμενο συνολικά πληθαίνουν, μπορούν να δοθούν και θέματα για σύνθετες δημιουργικές εργασίες.

4. Δ. ΩΡΑ: Αναφορά στις ενότητες 6.-7. (πυρήνας του κεντρικού επεισοδίου). Οι αμφισημίες (σχοινί, Μοσχούλα) και τα αντιφατικά συναισθήματα που δεσπόζουν στην 6. ενότητα μπορούν ν' αναπτύξουν μέσα στην τάξη ένα λόγο πιο σύνθετο στο επίπεδο των συμβολισμών. Επισημαίνεται η διηγηματική δεινότητα (αφηγηματικός ρυθμός, επιβραδύνσεις ενονόματι της αιτιολόγησης κ.ά.) καθώς ανεβαίνει η δράση, που θα προσφέρει στον ήρωα, εκτός από την οπτική, και μίαν απτική εμπειρία του «ονείρου του». Ευκαιρία αναφοράς σε παράλληλα κείμενα (σχετικές εργασίες). Επανεμφάνιση της τωρινής προοπτικής του αφηγητή προς το περιστατικό - γεφύρωση με τον επίλογο.

5. Δ. ΩΡΑ: Αναφορά στην τελευταία ενότητα. Συζητιέται το θέμα του ανολοκλήρωτου έρωτα και της ανάμνησής του, ως στοιχείο βίου. Εξετάζονται συνολικά πλέον μερικά σύμβολα (το «σχοινί», η ιστορία του π. Σισώη) και το αυτοσχόλιο του αφηγητή (οπτική γωνία)· αναζητούνται οι λόγοι της αναφώνησής του στο κλείσιμο του διηγήματος. Σχολιάζεται η γενικευτική

του αποστροφής προς τις γυναίκες, προς τα γράμματα, προς τη μισθωτή εργασία του γραφείου, καθώς και η τελική του κρίση για την απώλεια της κατοίκας του. Η λειτουργία, τέλος, των εισαγωγικών και η πλαστοπροσωπία: ενίσχυση της εσωτερικής σκοπιότητας του ήρωα-αφηγητή. Δίδονται, προαιρετικά πάντα, εργασίες για το σπίτι.

6. Δ. ΩΡΑ: Τίθεται, σε γενική θεώρηση του κειμένου, η θεμελιώδης ιστοπία ευτυχία-δυστυχία = φύση-πολιτισμός (βλ. Επισημάνσεις, στο τέλος). Εξετάζεται σε συνάρτηση με τις πεποιθήσεις του συγγραφέα και με τις αναζητήσεις των χρόνων δημιουργίας του. Εκτιμάται, κατά το δυνατόν, η ευστοχία των επιλογών του σε παραπεμπτικό υλικό (αρκαδισμός, χωρία των γραφών κλπ.) και η δεξιότητά του στη λυρική αφήγηση και την ατμοσφαιρική περιγραφή (γλώσσα και τεχνική) και γίνεται μια προσπάθεια ένταξής του στο γραμματολογικό συγκείμενό του από τους ίδιους τους μαθητές. Διαβάζονται στην τάξη κάποιες από τις εργασίες (και σ.δ.ε.).

2. Διδασκαλία με διεξοδική παρακολούθηση του κειμένου στις τρεις πρώτες διδακτικές ώρες:

1. Δ. ΩΡΑ: Μετά από σύντομη κατατοπιστική εισαγωγή, ο καθηγητής διαβάζει το κείμενο ολόκληρο (όπως παραπάνω).

2. Δ. ΩΡΑ: Αναφορά στις ενότητες 1.-3. Οι βασικές ενδείξεις και οι επισημάνσεις που θα επιτρέψουν μια συνολικότερη θεώρηση κατά τις δυο τελευταίες διδακτικές ώρες: δεν επιχειρούνται δηλ. προεκτάσεις σε συγκεκριμένες ερμηνείες (όπως στον προηγούμενο προγραμματισμό).

3. Δ. ΩΡΑ: Αναφορά στις ενότητες 4.-7 (με το ίδιο πνεύμα).

4. Δ. ΩΡΑ: Αναφορά στην τελευταία ενότητα - όπως παραπάνω, αλλά τη φορά αυτή με ενισχυμένη την προσοχή της τάξης σε ζητήματα κεντρικών ερμηνειών που δεν αναπτύχθηκαν επαρκώς στις προηγούμενες ώρες.

5. Δ. ΩΡΑ: Βασικές ερμηνείες: οι μαθητές καλούνται να συζητήσουν τις απόψεις που επιλέγονται και παραπάνω, με αφετηρία τις αντιθέσεις που διέπουν τις σκέψεις του ήρωα και την ανέλιξη του μύθου.

6. Δ. ΩΡΑ: Το αντικείμενο και οι τρόποι του κειμένου γίνονται κριτήρια αποτίμησης του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, ενώ αναπτύσσονται εποπτικότερες θεωρήσεις για τον συγγραφέα, τον πνευματικό του περίγυρο, τη θέση του στην ιστορία των γραμμάτων μας.

5. Ζητήματα Θεωρίας και Κριτικής

5.1. Σχετικά με την Ηθογραφία και τους Τρόπους της

1. Η **ηθογραφία**: όρος με τον οποίο εννοούμε γενικά την αναπαράσταση, περιγραφή και απόδοση των ηθών, των εθίμων, της ιδεολογίας και της ψυχοσύνθεσης ενός λαού, όπως αυτά διαμορφώνονται υπό την επίδραση του φυσικού περιβάλλοντος και των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Η αναπαράσταση αυτή, που επιχειρείται ειδικότερα με τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τη γλυπτική, προϋποθέτει μια περισσότερο ή λιγότερο ρεαλιστική αντίληψη για την τέχνη, αφού στηρίζεται στην παρατήρηση και στοχεύει στην αντικειμενική απεικόνιση. Ειδικότερα, ως όρος της **Ιστορίας της λογοτεχνίας** η ηθογραφία δηλώνει την τάση της πεζογραφίας να αντλεί τα θέματά της από κοινωνίες της υπαίθρου κι από την κοινωνία και το περιβάλλον της αστικής γειτονιάς. Η τάση αυτή διαμορφώθηκε στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και επομένως εντάσσεται στο ρεύμα του ρεαλισμού και αργότερα του νατουραλισμού, χωρίς να λείπουν - από την ελληνική ιδίως ηθογραφία - τα λυρικά και ποιητικά στοιχεία.

Ωστόσο, στην ευρωπαϊκή πεζογραφία της εποχής αυτής η ηθογραφία δεν αποτέλεσε αυτόνομο λογοτεχνικό είδος [...].

Η αλήθεια είναι, ότι με αφετηρία το κοινό, βέβαια, μα και πολύ εξωτερικό στοιχείο σκηνικού, που τοποθετείται στον εξωαστικό χώρο, ομαδοποιήθηκαν έργα με πολλές, βαθιές και βασικές διαφορές στην πραγματικότητα μεταξύ τους. Γι' αυτό και πρέπει να γίνει βασική διάκριση ανάμεσα στα έργα εκείνα του 19ου αιώνα που τοποθετούν τη δράση τους στην ύπαιθρο, αλλά εντάσσονται στην παράδοση του ρομαντισμού, την οποία και συνεχίζουν, και στα έργα που ανήκουν στον ρεαλισμό ή, έστω, τον προετοιμάζουν.

Στα έργα της πρώτης κατηγορίας επιβιώνει, μπορεί να πει κανείς, κατά κάποιον τρόπο, η φιλοσοφία του Rousseau και, μέσα σε μια καλόβολη και ειδυλλιακά περιγραφόμενη φύση, εκτυλλίσσονται απλές ερωτικές ιστορίες των ανθρώπων της υπαίθρου [...].

Αντίθετα, τα έργα της δεύτερης κατηγορίας έχουν ως θεωρητική τους αφετηρία τα δύο ρεύματα του ρεαλισμού και του νατουραλισμού με τις γενικότερες προϋποθέσεις τους [...].

Στην Ελλάδα η ηθογραφία εμφανίζεται γύρω στα 1880, εποχή δηλαδή που πραγματοποιείται αισθητή αλλαγή στον προσανατολισμό της λογοτεχνίας μας. Την εγκαινιάζει ο Δημήτριος Βικέλας [...].

Αλλά εισηγητής του διηγήματος με μεγαλύτερες αξιώσεις, μολονότι είχε προηγηθεί και μια προκαταρκτική φάση του είδους, είναι ο Θρακιώτης Γεώργιος Βιζυηνός [...].

[...] είναι ανάγκη να διακρίνουμε την ηθογραφία - όχι τόσο χρονολογικά, όσο από την άποψη του τρόπου αναπαράστασης - σε δυο κατηγορίες: α) ηθογραφία έτσι όπως την προπαγάνδισε η Εστία και την πραγματοποιήσαν οι πρώτοι διηγηματογράφοι, δηλαδή την ωραιοποιημένη, ειδυλλιακή αναπαράσταση, με έντονο λαογραφικό χαρακτήρα, των ηθών της ελληνικής υπαίθρου, και β) ρεαλιστική ή νατουραλιστική ηθογραφική πεζογραφία, η οποία ασχολείται βέβαια με τις μικρές, κλειστές κοινωνίες της υπαίθρου, αλλά με τον τρόπο που να προβάλλονται και οι σκοτεινές πλευρές τους. [...].

Στη δεύτερη κατηγορία της ηθογραφίας κυριαρχούν τα ονόματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη [...] και του Ανδρέα Καρκαβίτσα....

Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, «Ηθογραφία»: ΑΑ.ΥΥ., *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος - Λαρούς - Μπριτάννικα*, τ. 26., Αθ.: Πάπυρος, 1984, σσ. 219-221.

2. Η περιγραφή αποτελεί ένα τμήμα της αφήγησης ή του αφηγηματικού λόγου, όπου όχι σπανίως αναστέλλεται η δράση για να διατυπωθούν πληροφορίες που αφορούν πρόσωπα ή πράγματα. Τις περισσότερες φορές αυτό συμβαίνει όταν ο αφηγητής ανήκει στην κατηγορία του παντογνώστη αφηγητή, η αληθοφάνεια που επιτυγχάνεται τότε αποβλέπει σε μια πληροφόρηση που πάει να αντικαταστήσει τη ζωγραφική περιγραφή (ut pictura poesis). Αντίθετα, όταν η πληροφόρηση δεν προέρχεται από τον αφηγητή, αλλά αναφέρεται σαν βίωμα ενός προσώπου της δράσης (ο αφηγητής βλέπει ό,τι βλέπει και ο ήρωας τίποτα παραπάνω), η αίσθηση αληθοφάνειας είναι ισχυρότερη, ιδίως επειδή χάρη σ' αυτή την επινόηση, εξορκίζεται το σφάλμα του νεκρού χρόνου για το προχώρημα της ιστορίας. Πρόκειται όμως για επινοήσεις που κατακτούν την ελληνική αφηγηματογραφία σε μιά προχωρημένη φάση της ιστορίας της.

M. Vitti, *ό.π.* σ.174.

3. 1. Ο όρος *ηθογραφία* χρησιμοποιήθηκε από τους γραμματολόγους μας χωρίς να διασαφηνισθεί με επάρκεια το περιεχόμενό του.

2. Χρησιμοποιήθηκε σε διαπλοκή με τους όρους ρεαλισμός και νατουραλισμός χωρίς να προσδιορίζεται η ειδοποιός διαφορά, αν υπάρχει.

3. Χρησιμοποιήθηκε κυρίως για τα αφηγηματικά έργα της περιόδου 1880-1900, αλλά και για έργα μεταγενέστερων συγγραφέων.

4. Χρησιμοποιήθηκε για συγγραφείς ανόμοιους, αλλά και εξαιρετικά άνισους ποιοτικά.

5. Χρησιμοποιήθηκε, και μάλιστα με έμφαση, ως αξιολογικός όρος με αρνητική, πάντοτε, σημασία.

6. Παρά τη ρευστότητά του, αλλά και την ποικίλη χρήση του, ο όρος επανεμφανίζεται είτε με την απλή μορφή του είτε ως «ανανεωμένη ηθογραφία» για σύγχρονους πεζογράφους, πράγμα που επιτείνει τη σύγχυση - και την επεκτείνει.

Για όλους τους ανωτέρω λόγους προτείνω την απόρριψη του όρου ηθογραφία και των εκδόχων του (και εκδοχών του).

Χριστόφορος Μηλιώνης, «Παπαδιαμάντης και Ηθογραφία, ή Ηθογραφίας Αναίρεσις»: *Γράμματα και Τέχνες*, αρ.64-65(1992) ~ *ΙΔ., Σημαδιακός κι Αταίριαστος*, Αθ.: εκδ. Νεφέλη <Οι Νεώτεροι για τον Παπαδιαμάντη, 4>, 1994, 47-72:71-72.

ΣΤΡΑΤΗ ΔΟΥΚΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΥ

Ειδικοί στόχοι

Με τη διδασκαλία της ενότητας αυτής επιδιώκεται οι μαθητές:

- Να γνωρίσουν σε βάθος ένα κλασικό έργο της νεοελληνικής πεζογραφίας.
- Να αντιληφθούν το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα της αφήγησης.
- Να παρακολουθήσουν την ψυχογράφηση των προσώπων.
- Να κατανοήσουν την τεχνική της αφήγησης του κειμένου και να εντοπίσουν όσα στοιχεία κάνουν έκδηλη την προφορικότητά του.

1. Ο Συγγραφέας: Αναλυτικό Χρονολόγιο Βίου και Έργου

(Τα λόγια μέσα στην παρένθεση είναι από συνεντεύξεις του Στρατή Δούκα στον Γιώργο Πηλιχό για την εφημερίδα Τα Νέα και στη Θεοδώρα Ζερβού για το περιοδικό Διαβάζω)

1895 (6 Μαΐου): γέννηση του Στρατή, δευτερότοκου γιου του Κωνσταντή και της Αιμιλίας Δούκα, το γένος Χατζηαποστόλη, στα Μοσχονήσια του Αδραμυττινού κόλπου. Εδώ τελείωσε το σχολαρχείο.

(«Εγώ είμαι από το Μοσχονήσι, το πιο μεγάλο από τα τριανταεννιά νησάκια που βρίσκονται στην αρχή του Αδραμυττινού κόλπου, απέναντι από την αρχαία Τροία. Επομένως είμαι Τρως...»)

1907: φοιτά στο γυμνάσιο του Αϊβαλί. Φίλος και συμμαθητής με τον Φώτη Κόντογλου.

(«Δεν μπορώ να εκφράσω ποια ενότητα αισθημάτων υπήρχε ανάμεσα στους Έλληνες και τους Τούρκους. Θα σου πω μόνο τούτο το περιστατικό: Έμενα στα Μοσχονήσια, όπου γεννήθηκα, αλλά ο πατέρας μου έμενε στην Ανατολή. Εκεί είχε έναν κουμπάρο, τον Ισμαήλ. Απ' όλα τα παιδιά είχε διαλέξει εμένα κι έγιναν κουμπάροι. Πατέρας κουμπάρος, γιος κουμπάρος. Μ' έπαιρνε στο κνήγι που πάγαινε. Εγώ από φανατισμό χριστιανικό τον έβαζα να σκοτώσει δεκοχτούρα, που είναι αμάρτημα για τους Τούρκους. Αλλά κι αυτός μ' έκανε κάτι. Μ' ανέβασε στο μιναρέ μια φορά και είδα το χωριό κάτω. Κατεβαίνοντας μου είπε: “Ε, Ισρατή” –παρεφθαρμένα λίγο ελληνικά

μιλούσε– “τρεις φορές γυρίζει μιναρέ, ντυθείς Τούρκος”. Τον πήγα, λοιπόν, λιθοβολώντας ως εκεί που δούλευε ο πατέρας μου. Λέγω: “Ο Ισμαήλ με ανέβασε στον μιναρέ και μ’ έκανε Τούρκο”. Βγήκε τότε ο Ισμαήλ γελώντας. “Αχ, βρε αχμάκι”, μου λέγει ο πατέρας μου, “δεν γίνεσαι έτσι Τούρκος”. Τέτοιες ήταν οι σχέσεις μας, στενές, με τους Τούρκους.»)

1912: γράφεται στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Συγκατοίκηση με τον Κόντογλου στη Νεάπολη. Συχνάζουν στη Σχολή Καλών Τεχνών και σε παλαιοβιβλιοπωλεία. Ο κοινός πόθος τους για μια κοπέλα, τη Φιλομήλα, γίνεται βασική αιτία να καταρρακωθεί ψυχικά ο Σ.Δούκας.

(«Συγκατοικούσα, τότε, με τον Κόντογλου σ’ ένα από κείνα τα μικρά σπίτια, που αφθονούσαν εκείνη την εποχή στην Αθήνα των διακοσίων χιλιάδων κατοίκων... Έτσι η Φιλομήλα ερχόταν πότε πότε στο σπίτι που έμενα. Το κακό όμως ήταν ότι κι ο Κόντογλου ήταν κρυφά ερωτευμένος μαζί της, χωρίς όμως να μου το φανερώσει, ως τη μέρα που πήγε ν’ αυτοκτονήσει για χάρη της, όταν κατάλαβε πως η κοπέλα αγαπούσε εμένα. Αυτό με συντάραξε, αγαπούσα πολύ τον Κόντογλου σαν φίλο. Η φίλια, για μένα, μετρούσε περισσότερο απ’ οτιδήποτε άλλο, ακόμη περισσότερο κι απ’ τον έρωτα.»)

1914: διακόπτει τις σπουδές του και επισκέπτεται για πρώτη φορά το Άγιο Όρος.

(«...μου ήρθε η επιθυμία κι έφυγα για το Άγιον Όρος. Σ’ αυτό μ’ έσπρωξε και η ρούσικη λογοτεχνία.»)

1915: με τον συγγραφέα και φίλο του Αντώνη Πρωτοπάτη και άλλους γνωστούς του ασχολείται στη Μυτιλήνη με λαογραφικές μελέτες.

1916: κατατάσσεται εθελοντής στην «Εθνική Άμυνα». Υπηρετεί ως στρατιώτης και αξιωματικός στο μακεδονικό και αργότερα στο μικρασιατικό μέτωπο, όπου τραυματίζεται.

(«Όταν έγινε η υποχώρηση υπηρετούσα στο μέτωπο Προύσης. Ήμουν κατάκοπος. Με την πρώτη στάση που κάναμε έπεσα αναίσθητος από την κούραση. Θα ν’ έπεφτα στα χέρια των Τούρκων. Με γλίτωσε ο υπηρέτης μου, ο οποίος με τα παρακάλια του και με τριψίματά του με σήκωσε. Στη δεύτερη στάση έπεσα πάλι αναίσθητος και ήρθε και με γλίτωσε ένας υπολοχαγός του δικού μου λόχου. Στο τέλος κοιμήθηκα δύο ώρες και συνήλθα. Τότε άκουσα –είχαν μπει οι Τούρκοι στην Προύσα, κι είχαν ανέβει σ’ ένα μιναρέ– τους άκουσα να ευχαριστούν το Θεό. Είμαι ο τελευταίος που έφυγε απ’ την Προύσα»)

1923: απολύεται από τον στρατό. Ενδιαφέρεται για τη μεταφύτευση στην Ελλάδα των ανατολίτικων βιοτεχνιών (της αγγειοπλαστικής της Κιουτάχειας και της ταπητουργίας). Οργανώνει στο Λύκειο Ελληνίδων έκθεση

προϊόντων τους, μαζί με έργα των Κόντογλου και Παπαλουκά. Τον Νοέμβριο δεύτερο ταξίδι στο Άγιο Όρος, όπου μελετάει την αρχιτεκτονική, τα ζωγραφικά έργα και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα των μοναστηριών.

1924: οργάνωση έκθεσης στη Θεσσαλονίκη με έργα του Παπαλουκά.

1925: μαζί με τον Στρατή Μυριβήλη ιδρύει στη Μυτιλήνη τον «Σύλλογο Μουσικών Τεχνών». Επιστρέφει στην Αθήνα και συγκροτεί την εταιρεία «Διακοσμητικής Τέχνης» με τον Κόντογλου και τον Παπαλουκά. Συμμετέχει στην έκδοση του περιοδικού «Φιλική Εταιρεία».

1926-1927: προσλαμβάνεται ως καλλιτεχνικός διευθυντής στην «Αγγειοπλαστική της Κιουτάχειας» και παράλληλα δημοσιεύει κείμενά του στις εφημερίδες της Θεσσαλονίκης και της Μυτιλήνης.

1927: ύστερα από σοβαρό κλονισμό της υγείας του, καταφεύγει κοντά στους δικούς του στη Θεσσαλονίκη και αρχίζει να καταγίνεται με τη ζωγραφική. Περιοδεύει στην ύπαιθρο της Μακεδονίας και συνεχίζει τη συνεργασία του με το περιοδικό *Φραγγέλιο*.

(«*Το καλοκαίρι του 1927, λόγω της κλονισμένης υγείας μου, βρέθηκα στη Θεσσαλονίκη, στους δικούς μου. Συγκατοικούσαν με μία συγγενική μας οικογένεια και είχα κάθε βράδυ 16 μοντέλα. Εκεί άρχισα να ζωγραφίζω. Σ' αυτό το στάδιο μ' απασχολούσε ο φωτισμός. Αργότερα, σ' ένα χωριό που βρέθηκα κι είχα φίλια με το δάσκαλο, ζωγράφιζα τα παιδιά του σχολείου, αγόρια και κορίτσια. Τότε πέρασα στη μονοκοντυλιά, που είναι πολύ δύσκολη...»)*

1929: πρώτη έκδοση του κορυφαίου έργου του *Ιστορία ενός Αιχμαλώτου*. Επίσης, δημοσίευση της δημοσιογραφικής έρευνας «Ορεινή Ελλάδα» σε εννιά συνέχειες στην εφημερίδα *Πρωία*, με τον τίτλο «Ληστρική κοινωνία».

1930: έκθεση ζωγραφικής στο Λύκειο Ελληνίδων της Αθήνας. Ταυτόχρονα δημοσιεύει μικρά λυρικά κείμενα και δημοσιογραφεί σε αθηναϊκές εφημερίδες.

1931: επιμελείται τη μεταθανάτια έκδοση του Νίκου Βέλμου *Νέος Κόσμος* και αρχίζει να μελετάει τη ζωή και το έργο του γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπά. Γνωρίζεται με τον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη, με τον οποίο αλληλογραφεί μέχρι το 1937.

(«*Βλέπω κάτι προπλάσματα του Χαλεπά και λέγω: "Αυτό δεν μπορούσε να το κάνει κανένας Ευρωπαίος. Ούτε ο Ροντέν, ούτε... Αυτό είναι η αρχαία πλαστική [...] Αφιέρωσα 50 χρόνια σχεδόν στον Χαλεπά. Ήταν προβληματική η μορφή του. Πράγμα που έκανε τους άλλους μελετητές να μη μπαίνουν στο βάθος»)*

1934: ιδρυτικό μέλος της «Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών».

(«Γι' αυτό σε όλο το διάστημα που ήμουν γενικός γραμματέας της Εταιρείας, κάπου δέκα χρόνια, προσπάθησα να φέρω την ενότητα και κατάφερα τότε να ενωθούν ο Σύνδεσμος και η Εταιρεία σε ένα σωματείο»)

1935-1937: μαζί με τον Πικιώνη, τον Παπαλουκά, τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα και τον Καραντινό εκδίδει το πρωτοποριακό περιοδικό *Το τρίτο μάτι*.

1937: περνάει λίγους μήνες κοντά στους δικούς του στις Σέρρες, αναζητώντας λίγη ανάπαυση στην ταραγμένη ζωή του.

1937-1939: γραμματέας της τουριστικής επιτροπής στη Θεσσαλονίκη.

1939-1940: συνεργάτης του περιοδικού «Νεολαία».

1940-1941: υπηρετεί ως αξιωματικός στον ελληνοϊταλικό πόλεμο.

1942: παντρεύεται τη Δήμητρα Δούκα η οποία, μετά από δική του προτροπή, εξελίσσεται σε συγγραφέα. Την ίδια περίοδο εντάσσεται στο ΕΑΜ, φυλακίζεται και κακοποιείται από τους Γερμανούς, ενώ για μεγάλο διάστημα κρύβει στο σπίτι του μια εβραϊκή οικογένεια από τη Θεσσαλονίκη.

(«...Μου 'στειλε ο Πεντζίκης μια εβραϊκή οικογένεια, για να τους κρύψω στο σπίτι μου. Πρώτα έφτασαν τα παιδιά, ο Αρνάλδος και ο Ίζος, κι ύστερα οι γονείς-Ταζάρτες ήταν το επώνυμό τους. Πώς να τους πω όχι. Εμένα η ανθρωπιά μου είναι σύμφυτη με την ύπαρξή μου όλη. Τους πήρα λοιπόν στο σπίτι μου...δυο δωμάτια όλο κιόλο...Ευτυχώς όλα πήγαν καλά ως την Απελευθέρωση. Μετά τον πόλεμο τα δυο Εβραϊόπουλα εγκαταστάθηκαν στο Μιλάνο, όπου έκαναν μια μεγάλη επιχείρηση, με χίλια άτομα προσωπικό. Όταν έλειπα στη Μόσχα, για την εγχείρηση, ήρθε στην Αθήνα να με δει ο Αρνάλδος. Είχε καταλάβει, είχε πληροφορηθεί ότι περνούσαμε άσχημα. Από τότε δεν έπαψε ούτε μίνα να μη μου στέλνει ένα τακτικό βοήθημα, 27.500 το μίνα. Χωρίς αυτά τα λεφτά δε θα είχαμε αυτά τα δυο κρεβάτια στο γηροκομείο. Όσο για την Πολιτεία, έτσι φέρεται συνήθως η Πολιτεία, αδιαφορεί όσο ζεις κι όταν πεθάνεις σου στέλνει ένα στεφάνι στον τάφο σου»)

1946: υπηρετεί στα κινητά ιατρεία του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού.

1948: συνεργάζεται με το περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* και στη συνέχεια γίνεται διευθυντής του. Επίσης, συνεργάτης των περιοδικών *Ο αιώνας μας*, *Ποιητική Τέχνη* και *Ζυγός*.

1953-1960: γενικός γραμματέας στην Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών.

1962: μετάβαση στη Μόσχα για εγχείρηση προστάτη, που τελικά δεν πραγματοποιείται. Από τότε ζει κατάκοιτος στο σπίτι του.

1965-1969: τακτικός συνεργάτης του περιοδικού *Διαγώνιος*. Ολοκληρώνει τα έργα του *Οδοιπόρος* και *Ενώτια*, καθώς και τον κύκλο των κειμένων του για τον Γιαννούλη Χαλεπά.

1967-1974: ταλαιπωρείται από τη στρατιωτική δικτατορία.

1970: ξανατυπώνει όλα σχεδόν τα βιβλία του (τα περισσότερα από τις εκδόσεις Κέδρος) και παρουσιάζει νέα. Ζει σε διάφορα γηροκομεία.

(«...*Στωικά αντιμετωπίζω τη μοναξιά. Στωικά και φιλοσοφικά...Κι αν ακόμα μπορούσα να περπατήσω, τι μπορούσα να κάνω στα 89 μου χρόνια; Έχω κάνει το καθήκον μου. Και καθήκον είναι να θυσιάζεις το ίδιο σου το συμφέρον για το καλό του συνόλου...Τον θάνατο όχι μόνο δεν τον φοβάμαι, αλλά τον περιμένω σαν λυτρωτή...Α, πώς να μιλήσω για τη ζωή! Η ζωή είναι πολλά πράγματα, όλα τα πράγματα και συγχρόνως ένα τίποτε.*»)

1983: ο δήμος Ζωγράφου δημιουργεί ένα μικρό μουσείο «Στρατή Δούκα» στο Πνευματικό του Κέντρο και τον ανακηρύσσει επίτιμο δημότη. Επίτιμος πρόεδρος στην Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών.

26 Νοεμβρίου 1983: θάνατος του Στρατή Δούκα.

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

I. Λογοτεχνικά

1. *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*. Εκδ. Χ. Γανιάρης, Αθήνα 1929, 1932. «Βιβλιοπωλείο της Εστίας», 1958. Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις, Βουκουρέστι 1962, Αιγόκερως, Θεσσαλονίκη 1969, Κέδρος, 1977 (με σχέδια του Δ. Μυταρά), 1980 (με σχέδια του σουηδού ζωγράφου Bengt Keinstenson). Έχει μεταφραστεί στα τσέχικα, στα σουηδικά και στα βουλγαρικά.

2. *Εις εαυτόν*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1930, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 1981 (φωτοστατική έκδοση).

3. *Γράμματα και συνομιλίες*. Ανάτυπο από το περιοδικό *Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1966, Διογένης, Αθήνα 1975.

4. *Ο βίος ενός αγίου* (Γιαννούλης Χαλεπάς). Ανάτυπο από το περιοδικό *Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1967. Συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο *Γιαννούλης Χαλεπάς*, «Κέδρος» 1978.

5. *Οδοιπόρος*. Ανάτυπο από το περιοδικό *Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1968, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1975, Κέδρος, 1981.

6. *Δεσμός*, Κέδρος 1970, 1978. Περιέχει μικρή ανθολογία έργων του Στρατή Δούκα, της γυναίκας του Δήμητρας Δούκα και του αδελφού του Αλέκου Δούκα.

7. *Μαρτυρίες και κρίσεις*, Ιωλκός, Αθήνα 1971 (αποσύρθηκε από την κυκλοφορία επειδή είχε πολλά παροράματα), Ιωλκός, Αθήνα 1972, Κέδρος

1977.

8. *Ο μικρός αδελφός*. Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1972, Διογένης, Αθήνα 1975.

9. *Ενώτια*. Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1974. «Κέδρος» 1978, 1981.

10. *Ενθυμήματα από δέκα φίλους μου*. «Κέδρος» 1976.

11. *Οι δώδεκα μήνες*, «Κέδρος» 1982. Χειρόγραφο αντιγραφή των κειμένων από τη ζωγράφο Φωτεινή Σχίζα με εικονογράφηση του συγγραφέα. Βρίσκεται ενσωματωμένο στον *Οδοιπόρο*.

12. *Θερμοκήπιο*, «Κέδρος» 1982 (με εικονογράφηση του συγγραφέα).

II. Τεχνοκριτικά

1. *Το εικονογραφικό έπος της ανατολικής εκκλησίας*, Ιδιωτική έκδοση. Αθήνα 1948.

2. *Γιαννούλης Χαλεπάς, Νέα βιογραφικά*, Ιδιωτική έκδοση. Αθήνα 1952.

3. *Γιαννούλης Ιωάννου Χαλεπάς, Έκδοση «Αδελφότητας Τηνίων»*, ανάτυπο εκ της *Επετηρίδος της Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών*, τόμος Βα, 1962.

4. *Ο ζωγράφος Σπύρος Παπαλουκάς*, ανάτυπο από το περιοδικό *Διαγώνιος* του 1966.

5. *Υποθέσεις και λύσεις πάνω σε προβλήματα της ζωής και του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά*. Ενσωματώθηκε στα *Ενθυμήματα από δέκα φίλους μου*.

5. *Υποθέσεις και λύσεις πάνω σε προβλήματα της ζωής και του έργου του Γιαννούλη Χαλεπά*.

III. Ζωγραφική

1. *Σχέδια του Στρατή Δούκα*, Εκδόσεις «Άγρα», Αθήνα 1979.

Επιλογή Βιβλιογραφίας

A. Γενικά

Γιώργος Αράγης, *Ο μακρογυαννισμός στην αφήγηση*, «Δοκιμασία», αρ. 1, Αθήνα 1973 (Θεωρητικό Κείμενο). Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, «Το βασιλόπουλο που δεν βλέπει ούτε ακούει», περιοδ. *Κοχλίας*, Ιανουάριος 1947, σελ. 11-12. Γ.Θ. Βαφόπουλος, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, τόμος Αα, 1970, σελ. 237-238. Όλγα Μπακομάρου, «Η βιβλική μορφή της οδού Ορμηνίου», περιοδ. *Γυναίκα*, 19.3.1975, σελ. 136-138. Κ. Μητσάκη, *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, 1977, σελ. 41-44. Τάσος Κόρφης, «Η έντεχνη χρήση

του λαϊκού λόγου και ο Στρατής Δούκας», *Καταθέσεις όψεως*, 1982, σελ. 36-39. Μαρίας Μαραγκού, «Στρατής Δούκας: ο λογοτέχνης, ο ζωγράφος, ο άνθρωπος», εφημ. «Ελευθεροτυπία», 28.11.1988. Μ.Μ. Παπαϊωάννου, «“Οδοιπόρος” και “Αιχμάλωτος”», εφημ. «Ριζοσπάστης», 11.12.1983. Τάσος Κόρφης, «Κάποιες στιγμές του Στρατή Δούκα», περιοδ. *Ανακύκλιση*, Μάρτιος-Απρίλιος 1986, σελ. 17-18. Τάσος Κόρφης. *Βιογραφία Στρατή Δούκα 1895-1936*, εκδόσεις «Πρόσπερος», 1988.

Β. Ειδικά/Πεζογραφία

Φώτης Κόντογλου (Κρίτων), περιοδ. *Ελληνικά Γράμματα*, 4.5.1929. Ηλίας Βενέζης, εφημ. «Ταχυδρόμος» Μυτιλήνης, 14.6.1929 και περιοδ. *Αιολικά Γράμματα*, 1972, σελ. 541-543. Απόστολος Σαχίνης, περιοδ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1951, σελ. 293. Τάσος Βουρνάς, εφημ. «Ανεξάρτητος», Νοέμβριος 1958. Βάσος Βαρίκας, εφημ. «Το Βήμα», 20.11.1958. Δημ. Ραφτόπουλος, περιοδ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιανουάριος 1959, σελ. 44-47· τώρα και στο βιβλίο *Οι ιδέες και τα έργα*, 1965, σελ. 78-85. Γ. Ιωάννου, περιοδ. *Τομές*, Νοέμβριος 1976, σελ. 6-7· τώρα και στο βιβλίο *Εφήβων και μη. Διάφορα κείμενα*, 1982, σελ. 223-226. Mario Vitti, εφημ. «Η Καθημερινή», 9.1.1977· τώρα και στο βιβλίο *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, 1979, σελ. 244-249. Κ. Σταματίου, εφημ. «Τα Νέα», 23.7.1977.

2. Αναλυτικό Χρονολόγιο Ιστορικής Περιόδου

(Τα σημαντικότερα γεγονότα του μικρασιατικού πολέμου)

(οι ημερομηνίες δίνονται σύμφωνα με το παλαιό ημερολόγιο)

1918

17 Οκτωβρίου: Ανακωχή του Μούδρου, σύμφωνα με την οποία τεματίζεται ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος ανάμεσα στην Τουρκία και την Entente. Οι Σύμμαχοι και η Ελλάδα αποκτούν το δικαίωμα να ελέγχουν όλα τα νευραλγικά σημεία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

17 Δεκεμβρίου: Υπόμνημα του Ελευθερίου Βενιζέλου στο Συμβούλιο των Τεσσάρων Μεγάλων Δυνάμεων. Βασική ελληνική αξίωση είναι η διασφάλιση της τοπικής πλειοψηφίας σε περιοχές όπου υπερτερεί το ελληνικό στοιχείο. «*Η Ελλάδα δεν πηγαίνει εκεί όπου λείπει η εθνολογική βάση*». Τόνωση του εθνικού αισθήματος των Τούρκων και οργάνωση εθνικής αντίστασης.

1919

2 Μαΐου: Τα πρώτα τμήματα του ελληνικού στρατού αποβιβάζονται στη Σμύρνη. Πρώτες αιμαχίες στα Βουρλά μεταξύ ενόπλων Τούρκων και τμημάτων του Ελληνικού Στρατού.

25 Ιουλίου: Στο συνέδριο στην Έρζουρουμ ψηφίζεται ο «Εθνικός Όρκος» που καλεί τους Οθωμανούς να μην υπακούσουν στις αποφάσεις των Συμμάχων και του σουλτάνου.

1920

1 Φεβρουαρίου: Ο Βρετανός πρωθυπουργός L. George δηλώνει: «Η Σμύρνη πρέπει να αποδοθεί στην Ελλάδα».

3 Μαρτίου: Κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τους Συμμάχους.

11 Απριλίου: Μεγάλη Τουρκική Εθνοσυνέλευση στην Άγκυρα. Εκλέγεται αρχηγός (πρόεδρος) ο Μουσταφά Κεμάλ.

28 Ιουλίου: Συνθήκη των Σεβρών. Στην Ελλάδα παραχωρείται το μεγαλύτερο τμήμα της Ανατολικής Θράκης και διατηρεί για 5 χρόνια την κατοχή και τη διοίκηση της Σμύρνης και της γύρω περιοχής.

30 Ιουλίου: Δολοφονική απόπειρα του Βενιζέλου στο σιδηροδρομικό σταθμό της Λυών, ενώ επιστρέφει θριαμβευτής στην Ελλάδα.

31 Ιουλίου: Σύλληψη και εκτέλεση του Ίωνα Δραγούμη.

1 Νοεμβρίου: Ο Βενιζέλος χάνει τις εκλογές. Επιστροφή του εξόριστου βασιλιά Κωνσταντίνου ύστερα από δημοψήφισμα.

7 Νοεμβρίου: Ο αντιστράτηγος Αναστάσιος Παπούλας διορίζεται στη θέση του Λεωνίδα Παρασκευόπουλου.

1921

3 Μαρτίου: Υπογράφεται μεταξύ της Μεγάλης Τουρκικής Εθνοσυνέλευσης της Άγκυρας και της Σοβιετικής Ένωσης η συνθήκη της Μόσχας (φιλίας και αμοιβαίας υποστήριξης).

14 Μαρτίου: Κατάληψη του Αφιόν Καραχισάρ.

4 Ιουλίου: Ο Ελληνικός Στρατός εισέρχεται στην Κιουτάχεια.

8 Ιουλίου: Μάχη του Δορυλαίου. Νίκη των ελληνικών δυνάμεων.

3 Αυγούστου: Ο L. George δηλώνει: «Ας αφήσουμε και τους δυο [Έλληνες και Τούρκους] να πολεμήσουν μέχρι το τέλος».

31 Αυγούστου: Ο Μουσταφά Κεμάλ (Ατατούρκ) διατάσσει γενική επιστράτευση.

7 Οκτωβρίου: Γαλλοκεμαλικό σύμφωνο συμμαχίας (σύμφωνο Franklin-Bouillon).

1922

12 Φεβρουαρίου: «Δημοκρατικό Μανιφέστο» του Αλέξανδρου Παπαναστασίου.

5 Απριλίου: Συμφωνία της Ιταλικής Κυβέρνησης με την αντίστοιχη της Κωνσταντινούπολης

12 Μαΐου: Ο αρχηγός της στρατιάς Α. Παπούλας υποβάλλει την παραίτησή του. Νέος αρχιστράτηγος ο Γεώργιος Χατζηανέστης.

21 Ιουλίου: Η Ελληνική Κυβέρνηση προβαίνει σε δριμύτατη διαμαρτυρία προς τις συμμαχικές δυνάμεις για την έντονα ανθελληνική τους στάση.

13 Αυγούστου: Γενική αντεπίθεση του τουρκικού στρατού.

14 Αυγούστου: Οι Τούρκοι καταλαμβάνουν το Αφιόν Καραχισάρ.

25 Αυγούστου: Αρχίζει η μαζική έξοδος του Ελληνισμού της Σμύρνης αλλά και της ενδοχώρας.

26 Αυγούστου: Εκδίδεται από τη Διοίκηση της Στρατιάς η επίσημη διαταγή εκκένωσης της Μικράς Ασίας.

27-28 Αυγούστου: Οι Τούρκοι μπαίνουν στη Σμύρνη. Ξεσπούν ταραχές κατά του ελληνικού και αρμενικού πληθυσμού όχι μόνον εδώ, αλλά και στην Κωνσταντινούπολη. Οι εικοσιπέντε αιώνες αδιάκοπης ελληνικής παρουσίας αποτελούν πια παρελθόν. Ανάμεσα στα θύματα και ο μητροπολίτης Σμύρνης Χρυσόστομος.

29 Αυγούστου: Καταλαμβάνεται η Προύσα και η περιοχή της από τουρ-

κικές δυνάμεις.

31 Αυγούστου: Αρχίζει ο εμπρησμός της Σμύρνης.

1 Σεπτεμβρίου: Ο Μουσταφά Κεμάλ ανακηρύσσεται επίτιμος δημότης της κατεστραμμένης και καμένης πόλης της Σμύρνης.

3 Σεπτεμβρίου: Τουρκική διαταγή: «Οι άνδρες ελληνικής και αρμενικής καταγωγής από 18 έως 45 χρονών πρέπει να παραδοθούν πάραυτα. Θα κρατηθούν αιχμάλωτοι μέχρι πέρας των εχθροπραξιών».

10 Σεπτεμβρίου: Επανάσταση του ελληνικού στρατού στη Χίο και στη Μυτιλήνη, με επικεφαλής τους Νικόλαο Πλαστήρα και Στυλιανό Γονατά. Αξιώνεται η παραίτηση του βασιλιά Κωνσταντίνου, ο οποίος κηρύσσει τον στρατιωτικό νόμο, ενώ στις 14 παραιτείται υπέρ του διαδόχου του Γεωργίου.

28 Σεπτεμβρίου: Η ανακωχή των Μουδανιών. Οι Έλληνες οφείλουν να αποχωρήσουν όχι μόνο από τη Μ. Ασία, αλλά και από την Ανατολική Θράκη.

15 Νοεμβρίου: Το Επαναστατικό Στρατιωτικό Δικαστήριο καταδικάζει σε θάνατο ως πρωταίτιους για τη μικρασιατική καταστροφή τους: Δ. Γούναρη, Ν. Θεοτόκη, Γ. Μπαλτατζή, Π. Πρωτοπαπαδάκη, Ν. Στράτο και Γ. Χατζηανέστη.

1923

30 Ιανουαρίου: Ελληνοτουρκική σύμβαση, με την οποία διευθετείται το ζήτημα της ανταλλαγής των πληθυσμών

11 Ιουλίου: Υπογράφεται στη Λωζάννη η ομώνυμη συνθήκη ειρήνης, αναθεωρητική αυτής των Σεβρών. Ο Μικρασιατικός Πόλεμος τερματίζεται.

3. Για την Ιστορία Ενός Αιχμαλώτου

3.1. Ο Τάσος Κόρφης για τον Στρατή Δούκα

Ένας γνήσιος, νησιώτικος λυρισμός, ένα καλοκαιριάτικο μεσημέρι γεμάτο γαλήνη –που, ίσως, εγκυμονεί καταιγίδες– ένα συσπειρωμένο ελατήριο, που φαίνεται απλό, αλλά μέσα του κρύβει μια δύναμη, ένα έντονο πάθος και, παράλληλα, μια προσπάθεια για διερεύνηση, για τον εντοπισμό μιας νομοτέλειας, ό,τι περισσότερο από κάθε τι εκφράζει την ελληνικότητα της ψυχής του λαού μας, αποτελούν τη βάση του λογοτεχνικού και ζωγραφικού έργου του Στρατή Δούκα. Αυτά τα δύο στοιχεία: το συναίσθημα, πλημ-

μυρισμένο από μεσογειακό φως και η προσπάθεια για έρευνα μας δίνουν παράλληλα και το κλειδί για να κατανοήσουμε τον έρωτά του για τη ζωή και την αθωότητα της νεότητας, καθώς και η σπάταλη αγάπη του για τους ανθρώπους. Δεν υπάρχει φόβος, εγκράτεια σε αυτό το δόσιμο, περιορισμός σε ένα χώρο δικό μας. Ούτε καν εκείνο το φίλτρο, που απορρίπτει κάθε ξένο στοιχείο και μας αφήνει να συνομιλούμε με τον άλλον άνθρωπο μέσω του εαυτού μας. Εδώ υπάρχει ένα πάθος για επικοινωνία, πάντοτε νεανικό, μια αφοσίωση που αγγίζει την αυταπάρνηση, μια έντονη προσπάθεια για να γίνει αισθητή η ομορφιά του εντός μας κόσμου.

Εάν θέλουμε τώρα, να συνοψίσουμε τις αρετές του πεζογραφικού έργου του Στρατή Δούκα, θα καταλήξουμε, νομίζω, στις ακόλουθες διαπιστώσεις:

α. Στην αμφίπλευρη στηριξη του στην παράδοση και τις ανανεωτικές τάσεις. «Τα δέντρα» συνήθιζε να λέει «πρέπει να έχουν τις ρίζες τους βαθιά χωμένες στο χώμα και τα κλαδιά τους ελεύθερα στους νέους ανέμους».

β. Στην πυκνότητα του ύφους του. Αυτά που συνάγονται είναι πολύ περισσότερα από αυτά που λέγονται. Τα γεγονότα κυριαρχούν. Οι περιγραφές μειώνονται στις απόλυτα αναγκαίες. Το ρήμα και το ουσιαστικό δεσπόζουν. Το επίθετο χρησιμοποιείται μόνο εκεί που δεν μπορεί να μη χρησιμοποιηθεί.

γ. Στην αρχή της αντίθεσης που αποτελεί το δομικό υλικό της σύνθεσης. Μιας σύνθεσης που δε στηρίζεται μόνο στην αντιπαράθεση συμβάντων αλλά και σε λεπτές αισθήσεις, ανεπαίσθητες αποχρώσεις και μυστικές κινήσεις.

δ. Στην πολυμορφία των έργων του. Εξετάζοντας τα πέντε πεζογραφικά του έργα εύκολα μπορούμε να διαπιστώσουμε με πόση ευκολία μπόρεσε να κινηθεί από τη λαϊκή αφήγηση *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* στο λυρικό κλίμα του *Οδοιπόρου* και από τον εσωτερικό μονόλογο των *Ενωτίων*, και τον κάπως πιο χαλαρό του *Θερμοκηπίου*, στη βιογραφία *Ο βίος ενός αγίου*.

ε. Στο βιωματικό υπόστρωμα. Και οι πέντε παραπάνω πεζογραφικές προσπάθειές του στηρίζονται σε βιώματα: Στην ιστορία του Νικόλα Καζάνκογλου, *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, στα οδοιπορικά σημειωματάρια του συγγραφέα από τις περιοδείες του στη Δυτική Μακεδονία, *Οδοιπόρος*, σε μερικά από τα γράμματά του στον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη *Ενώτια* και *Θερμοκήπιο* και στο βιογραφικό υλικό για τον Γιαννούλη Χαλεπά που είχε συγκεντρώσει.

3.2. Ο Mario Vitti για την *Ιστορία Ενός Αιχμαλώτου*

Η τραγική υποβολή του λαϊκότροπου λόγου. «Ιστορία ενός αιχμαλώτου»

Όταν ο Στρατής Δούκας έβαλε το Νικόλα Καζάκογλου να του διηγηθεί την περιπέτεια του αιχμαλώτου που ξέφυγε από το βέβαιο θάνατο στην καταστροφή του '22, πραγματοποίησε μια συνεργασία όπου σήμερα είναι αδύνατο να ξεχωρίσουμε τη συμβολή του καθενός, του πραγματικού αιχμαλώτου με το βίωμά του, και του λογοτέχνη που του έδωσε λογοτεχνικές αξιώσεις. Ούτε είμαστε σε θέση να ξέρουμε με ασφάλεια αν ήταν πιο δυνατή η πρόθεση στο Στρατή Δούκα, να διασώσει ευσπλαχνικά τη μνήμη του εθνικού δράματος, είτε η πρόθεσή του να προμηθέψει στη γενιά ένα δείγμα αγνού προφορικού λόγου. Η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, πρωτοδημοσιευμένη το 1929, παρά τις παραπάνω απορίες, ενδιαφέρει εδώ επειδή αποτελεί μια περίπτωση πλήρους αφήγησης στο στοιχειωδέστερο στάδιο, όπου δεν επεμβαίνει κανένα από τα σχήματα δομής της καλλιεργημένης παιδείας. Το κείμενο, όπως έχει καταλήξει στην *Ιστορία*, είναι, βέβαια, πραγματοποιημένο από συγγραφέα που γνωρίζει τη «λόγια» παιδεία και που «τακτοποιώντας» το προς δημοσίευση, προσπαθεί να το απαλλάξει από οποιοδήποτε στοιχείο ανήκει στη λόγια παιδεία και που θα μπορούσε να ελαττώσει την «γνησιότητα» του (κάτι το ανάλογο έκαναν κάποτε και οι συλλέκτες δημοτικών τραγουδιών). Ο Δούκας μεταγράφει την ατομική ιστορία ενός ανθρώπου που την ίδια την έζησαν και πολλοί άλλοι. Μέσα στην κοινοτοπία της η *Ιστορία* αποδύεται έτσι από τον ατομικό της χαρακτήρα και περνά στην επιφάνεια της καθολικότητας. Ο ίδιος εξάλλου δεν κάνει καμιά απόπειρα για να διακριθεί και να ξεχωρίσει από τους άλλους αιχμαλώτους· δεν υπερτιμά τον εαυτό του, δε διεκδικεί δικαιώματα ανωτερότητας: η «συνειδήσή» του είναι μικρότερη από το δράμα όπου τον έρριξε η μοίρα. Η θέση αυτή του αιχμαλώτου σε σχέση με το μέγεθος των γεγονότων που ο ίδιος διαδραματίζει μας κάνει να ακούμε τη φωνή του σαν να προέρχεται από το χορό μιας τραγωδίας – δε φαίνεται λοιπόν παράξενο ότι ένας κριτικός έκανε λόγο για «λειτουργία της έμπνευσης της αρχαίας τραγωδίας» (Δ. Ραυτόπουλος, *Επιθεώρηση τέχνης*, Θα 1959, σ. 70-3 = *Οι ιδέες και τα έργα*, 1965, σ. 82).

Ο αφηγητής εκθέτει την προσωπική του περιπέτεια σαν ένα κακό που πέρασε (και γι' αυτό προστρέχει στον παρατατικό και στον αόριστο της οριστικής) και όταν πια ο ίδιος βρίσκεται έξω από κάθε κίνδυνο. Το «αίσιον» τέλος υπολανθάνει στην κάθε φράση που ο ίδιος προφέρει και λειτουργεί σαν προοπτική, σαν σκοπιά που προσδίδει ψυχική γαλήνη στο κείμενο: όσο οδυνηρές και να 'ναι οι δοκιμασίες του ξέρουμε ότι θα τις ξεπεράσει. Το να ξέρουμε ότι ο αιχμάλωτος θα βγει από την εφιαλτική περιπέτεια του σώος και αβλαβής, δίχως αυτή η επίγνωση να μικραίνει καθόλου το δράμα που ο

ίδιος έζησε, συντελεί στην επιβλητική απλότητα, στην καθυσύχαση των αισθημάτων του τη στιγμή που τα αφηγείται, και επιτρέπει έτσι να λειτουργήσει αποδοτικά η λιτότητα, που σε άλλες συνθήκες θα μπορούσε και να είναι παράταιρη για τόσο συγκλονιστικά επεισόδια.

Σ' αυτή την προοπτική «εκ του ασφαλούς» εντάσσεται και η ρητορική λύση να αποδραματοποιεί λεκτικά τα πιο συγκλονιστικά επεισόδια, πετυχαίνοντας μια έμφαση από την ανάποδη, σαν να λέμε, σε μια μόνιμη διάθεση οξύμωρου: όσο πιο μεγάλα τα γεγονότα, τόσο πιο απλά τα λόγια.

Η υποτυπώδης πλοκή ακολουθεί μια διαδοχή γραμμική, παρατακτική των γεγονότων, όπως είναι φυσικό, που κατά σύμπτωση όμως αναπαράγει αρκετά σχήματα αφηγηματικά της παλιότερης παράδοσης, μιας παράδοσης που έχει για αφετηρία το ελληνιστικό μυθιστόρημα και που σε πιο πρόσφατα χρόνια βρήκε καταφύγιο στο λαϊκό παραμύθι. Ο αιχμάλωτος περνά από μεγάλους κινδύνους κατά την περιπετειώδη του πορεία προς τη σωτηρία. Αφού ένας σύντροφός του και ο ίδιος έμειναν για μήνες κρυμμένοι σε μια σπηλιά, αποφασίζουν να χωρίσουν και να κάνουν τους Τούρκους, περιμένοντας την ευκαιρία να δραπέτεψουν. Από αυτή τη στιγμή ο αιχμάλωτος μεταμφιέζεται σε Τούρκο και του έρχονται πια όλα εύκολα. Ένας Τούρκος τον παίρνει πρόθυμα στη δούλεψή του σαν βοσκό και εκτιμά την εργατικότητα του. Ζει, έτσι, προβάλλοντας στους άλλους μια προσωπικότητα διαφορετική από την αληθινή, με όλα τα αισθήματα φόβου και κινδύνου που προέρχονται από αυτή την απάτη. Η «αναγνώριση», δηλαδή η επιστροφή του ήρωα στο πραγματικό του πρόσωπο, συμβαίνει εντελώς τυχαία, μόλις ο αιχμάλωτος, έξω από τον κίνδυνο, συναντά τον πρώτο Έλληνα στο δρόμο του, πάνω σε ένα ξένο καράβι:

- Μωρέ τι λες; μου λέει ελληνικά.
- Μα το Σταυρό! κι έκανα κρυφά το σταυρό μου.

Σ' αυτό το σημείο παύει να λειτουργεί ένας βασικός παράγοντας έντασης, επειδή ο αναγνώστης παύει να είναι συνένοχος με τον αφηγητή-αιχμάλωτο, εφόσον δεν τους δένει πια το μεγάλο μυστικό της απόκρυψης της ταυτότητας του αιχμαλώτου. Η χαλάρωση της έντασης δε φέρνει όμως καμιά ζημία, επειδή τώρα τη διαδέχεται ένα άλλο αίσθημα έντονο, η χαρά της απελευθέρωσης – και μ' αυτήν τελειώνει το αφήγημα.

Εκτός όμως από την απόκρυψη της ταυτότητας, την αναγνώριση, το αίσιο τέλος η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* έχει και άλλα σημεία, μορφολογικά και δομικά, κοινά με το παραμύθι, δηλαδή με το κατεξοχή αφηγηματικό πρότυπο (αρχέτυπο). Ο αιχμάλωτος, όταν περνά για Τούρκος και οδοιπορεί αναγνώριστος στους δικούς του τόπους, συναντιέται με αρκετούς Τούρ-

κους. Τα λόγια που ανταλλάζει κάθε φορά ανήκουν σε ένα πανομοιότυπο σχήμα διαλόγου, μέσα στα πλαίσια μιας τυποποιημένης συμπεριφοράς. Ο αφηγητής δεν αποφεύγει να επαναλάβει το διάλογο που κάνει κάθε φορά, παρά το γεγονός ότι παρουσιάζει ελάχιστες διαφορές από τη μια φορά στην άλλη· «ξέρει», χάρη στη λαϊκή σοφία της οποίας είναι φορέας, ότι η επανάληψη έχει μια πολύ σημαντική αφηγηματική λειτουργία.

Το επεισόδιο της όλης αφήγησης που μοιάζει πιο αρχιτεκτονημένο είναι εκείνο όπου ο αιχμάλωτος, τακτοποιημένος από μήνες σαν βοσκός, μαθαίνει ότι πιάσανε το σύντροφό του, που κι αυτός περνούσε για Τούρκος («Πήγε στο τζαμί να προσκυνήσει και δεν ήξερε να πληθεί»). Από την πληροφορία προξενούνται διαδοχικές εκδηλώσεις φόβου του πρωταγωνιστή, σαν προετοιμασία του μεγαλύτερου φόβου του να τον κρεμάσουν και αυτόν. Ο αιχμάλωτος απ' αυτή τη στιγμή και πέρα ζει μέσα στην ίδια διαδικασία θανάτου με το σύντροφό του, περνώντας από τα αντίστοιχα επεισόδια που προηγήθηκαν από την αποκάλυψή του από τους Τούρκους, περιμένοντας και ο ίδιος να αποκαλυφτεί από τη μια στιγμή στην άλλη. Η διαδικασία θανάτου, που μόνο αυτός ξέρει και που οι Τούρκοι αγνοούν γιατί δεν έχουν ακόμη ανακαλύψει το ψεύδος, περιπλέκεται από την ολοένα μεγαλύτερη αγάπη που του δείχνουν τα αφεντικά του.

Οι μέρες περνούσαν γρήγορα, η μια πίσ' απ' την άλλη και γέμιζα φόβο που έφτανε η σαρακοστή. Την πρώτη μέρα πρόσεξα πώς ξύριζαν τις τρίχες τους. Έκανα κι εγώ το ίδιο· ξύριζα το στήθος μου.

— Θεέ μου συχώρεσέ με, είπα και δάκρυσα. Αυτή τη χρονιά όλοι θα έκαναν σαρακοστή, γιατί είχε φύγει ο γκιαούρης, ο εχθρός.

— Κι εγώ πρέπει να πιάσω νηστεία, λέω του αφεντικού μου.

— Εγώ θα κάνω και για σένα, μου λέει, εσύ δεν έχεις αμαρτία, είσαι στα ξένα κι ο Αλλάχ σε συχωράει.

— Όχι, αφεντικό, έχω χρόνια να νηστέψω, και τώρα που γλιτώσαμε απ' τον οχτρό, πρέπει όλοι να νηστέψουμε.

Αφού το θέλεις πιάσε, μου λέει, κι άμα δυσκολευτείς, άσ' την.

Τα μεσάνυχτα, σα χτύπησε ο γύφτος νταν-νταν το νταούλι, σηκωθήκαμε όλοι μες στο σπίτι. Ετοιμάστηκε ο σοφράς, καθίσαμε γύρω σταυροπόδι κι αρχίσαμε να σιγοτρώμε.

Εγώ έφυγα μες στο θαμποχάραμα για το μαντρί. Οι δυο τσομπάνηδες τα είχαν βγάλει τα πρόβατα κι έβοσκαν μακριά απ' την καλύβα. Αυτοί προσευχόνταν πίσω από μια πέτρα. Τους ζύγωσα, γονάτισα, κάνοντας κι εγώ ό,τι έκαναν.

Έτσι πέρασε αυτή η μέρα, ήρθε η άλλη, και πάλι άλλη, ώσπου πήρα το

χαβά τους κι ανάσανα. (*Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, 1969, σ. 47-8).

Φυσικά δε μένουν έτσι τα πράγματα! Στην παραπάνω περικοπή, παρά τη συντομία της (στην πρώτη έκδοση ήταν ακόμη πιο σύντομη)¹, ο αναγνώστης έχει ένα χαρακτηριστικό δείγμα του προφορικού λόγου του αφηγητή: απουσία επιθέτων, καμιά περιγραφή, λιτότητα μέσων για την αμεσότερη μετάδοση των «πληροφοριών», ευθύς λόγος. Την περικοπή αυτή την παράθεσα και για έναν άλλο λόγο: ο λαϊκός αφηγητής πλησιάζει εδώ το διάλογο των μαρτυρολόγιων, όπου πολύ συχνά διαβάζουμε ανάλογες, εξίσου φρικιαστικές, συνομιλίες ανάμεσα σε μουσουλμάνους και χριστιανούς.

Χάρη σ' αυτά τα παραδείγματα προφορικού λόγου και παραδοσιακής τυποποίησης, που πιο προσεκτική ανάλυση θα μπορούσε να πολλαπλασιάσει, η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* κερδίζει μια θέση οριακής περίπτωσης αναβίωσης μες στον χώρο της καλλιεργημένης λογοτεχνίας, του προφορικού λαϊκότροπου λόγου, με όλα σχεδόν τα αφηγηματικά σχήματα της λαϊκής παράδοσης· μιας λαϊκής παράδοσης που αποτελείται από το ανυποψίαστο χωνευτήρι του βυζαντινού μυθιστορήματος περιπετειών και του βυζαντινού μαρτυρολόγιου. Ο Στρατής Δούκας, με την αφήγηση αυτή, ωριμασμένη περισσότερο μες στο μορφωτικό περίγυρο του Κόντογλου και των συγγραφέων της Ιωνίας, παρά στο αθηναϊκό περιβάλλον, έδωσε ένα πειστικό δείγμα «μακρουγιαννισμού» σε πρόσφατα χρόνια. Τον ίδιο δρόμο ακολούθησε, εμπνυχωμένη από αισθήματα δικαιοσύνης και συμπόνιας, εικοσιπέντε χρόνια αργότερα, η Διδώ Σωτηρίου στο μυθιστόρημα *Ματωμένα χόματα*

1. Η διατύπωση στην πρώτη έκδοση είναι:

Κι ήρτε η σαρακοστή και μένα μ' έπιασε ο φόβος. Φέτος όλοι κάνανε σαρακοστή γιατί έφυγε ο εχθρός. Λέγανε.

— Κι εγώ πρέπει να πιάσω σαρακοστή, λέω του αφεντικού μου.

Ο αφεντικός μου μου λέει.

— Εγώ θα πιάσω, μα εσύ αμαρτία δεν έχεις γιατί είσαι ξένος κι ο Θεός σε συχωρνάει.

— Έχω χρόνια, του λέω, που σαρακοστή δεν έφτιαξα. Μα φέτος γλυτώσαμε απ' τον εχθρό και πρέπει να πιάσουμε.

— Αφού το θέλεις, πιάσε, κι άμα δυσκολευτείς, ας την· μου λέει.

Έτσι αναγκάστηκα να πιάσω (1929, σ. 50-1)

Αντίθετα με ό,τι θα περίμενε κανείς, όσο ο Δούκας απομακρύνεται από την πραγματική πηγή του, από το Νικόλα Καζάκογλου, τόσο πιο λαϊκή γίνεται η έκφρασή του: σημάδι πως πρόκειται για μια διαδικασία που οφείλεται σε λόγιο λογοτέχνη, και όχι σε ανεπιτήδευτο, αυθόρμητο ομιλητή.

(MARIO VITTI, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*)
ΕΡΜΗΣ, ΑΘΗΝΑ 1982

(1962), μεταγράφοντας τη ζωή άλλων ξεριζωμένων· οι συνθήκες όμως είναι άλλες, και άλλα τα αποτελέσματα – αρκετά συναρπαστικά εξάλλου.

3.3. Άλλοι Κριτικοί για τον Στρατή Δούκα

1. «Ολόκληρο το κείμενο, από την πρώτη ως την τελευταία λέξη, το χαρακτηρίζει μια άγια λιτότητα που απολυμαίνει το φιλολογικό μας κλίμα. Επιτέλους, οι λέξεις γυμνές, στην κυριολεξία τους, οι προτάσεις φυσικές, κομμένες στην πνοή του ανθρώπου, που ανάλογα με το συναίσθημα έχει και μάκρος, χωρίς τη μόδα που επιβάλλει πότε να μακραίνουν πότε να κονταίνουν, σαν τις γυναικείες φούστες. Η γλώσσα μας ξαναδίνεται ξανα-νιωμένη, ξεκούραστη. Επιτέλους: διάλογοι όπου δε συνομιλεί ο συγγραφέας με τον εαυτό του, αλλά πρόσωπα με σάρκα και οστά. Τα επίθετα αποκαταστημένα: μπαίνουν όπου δε μπορεί να μη μπουν. Το ρήμα κινείται φυσικά χωρίς μανιερίστικη εκζήτηση. Η γαε έκδοση πολύ ακόμα δουλεμένη από την πρώτη.

Λόγος νηφάλιος, χύνει λάδι θα έλεγες πάνω στη φουρτούνα που μαίνεται γύρω: ο αφηγητής έχει την ένστικτη σοφία του λαού που ξέρει πως είναι μάταια η οργή, το πάθος και γελοία η κορώνα, όταν τα ίδια τα πράγματα είναι τόσο τραγικά. Βιβλική είναι σχεδόν αυτή η πραότητα του κειμένου, σταλάζει γαλήνη και φέγγος. Οι καταστάσεις, οι τύποι, οι πιο τρομερές περιπέτειες και παθήματα, ζωγραφισμένα ελλειπτικά και περίφημα, με τα πιο λίγα και απλά λόγια.

Ο Στρατής Δούκας έκρουσε την εξαίσια μονόχορδη λύρα του Κάλβου».

Δ. Ραυτόπουλος, Κριτική για την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, *Οι ιδέες και τα έργα*, Αθήνα 1965, σελ. 84, 85

2. «Ο Οδοιπόρος δεν είναι ταξιδιωτικές εντυπώσεις. Δεν αποβλέπει να δώσει τις εντυπώσεις του συγγραφέα από ένα ταξίδι, αλλά να αναστήσει τη μορφή ενός λαού, ενός τόπου και μιας εποχής, όπως τα είδε και τα έζησε ένας αισθαντικός οδοιπόρος βήμα βήμα. Ο Δούκας δεν είναι τουρίστας ούτε ξεναγός – άλλωστε τις πιο πολλές φορές δεν αναφέρει καν τα ονόματα των τόπων που περιόδευσε. Το οδοιπορικό του (συνταίριαγμα λυρικών και αφηγηματικών κομματιών) θέλει να είναι σαν ένα πεζό ποίημα: μια σειρά εικόνες από τη φύση με τις αντιθέσεις τους· δίνουν το ψυχικό κλίμα του συγγραφέα. Δάση, βουνά, ποτάμια, χωριά, μοναστήρια και στάνες ζωντανεύουν ζωγραφισμένα άλλοτε με μελαγχολία και άλλοτε με λαχτάρα για ζωή. Χάρη στη λυρική του διάθεση ο Δούκας αποφεύγει τις κακοτοπιές της ηθο-

γραφίας και των λαογραφικών περιγραφών. Βλάχοι και βλαχοπούλες, στάνες και γρέκια, πανηγύρια και χωριάτικα καπηλιά, ο βόρειος ιδιοματισμός και τα σλάβικα ονόματα, όλα δίνονται μετουσιωμένα σε λυρισμό».

Ντίνος Χριστιανόπουλος, Ανάτυπο από το περιοδ. *Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1969.
Τώρα και στο *Συμπληρώνοντας τα κενά*, εκδόσεις «Ρόπτρον»,
Αθήνα 1988, σσ. 182-183)

3. «Η σημασία του έργου του Δούκα δεν είναι ασφαλώς παραγνωρισμένη. Αρκεί να σκεφτεί κανείς τις αλλεπάλληλες εκδόσεις της *Ιστορίας* του, τις ενθουσιώδεις κριτικές που προκάλεσαν κάθε φορά και τις μεταφράσεις της σε ξένες γλώσσες (στα τσέχικα, στα σουηδικά κ.ά.). Ωστόσο το ποικίλο έργο του Δούκα ίσως να μην έχει κατακτήσει ακόμη τη θέση που του αξίζει στη συνείδηση όλων των μελετητών της λογοτεχνίας μας και στη συνείδηση του νεότερου αναγνωστικού μας κοινού. Σχετικά με το πρώτο θα μπορούσε να αναφέρει κανείς ενδεικτικά τη σιωπή γύρω από το πρόσωπο και το έργο του Δούκα της επιστημονικότερης γραμματολογίας μας, της γραμματολογίας του Κ.Θ. Δημαρά».

Παναγιώτης Σ. Πίστας, *Εν Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, 1973, σελ. 51

4. Είναι ένα μικρό αριστούργημα. Η απλότητα του όλου κομματιού είναι μοναδική. Τύποι περνούν και χάνονται, αρπαγμένοι με μια μονοκονδυλιά. Στάζει η ζωή, στάζει η αλήθεια – στάλα στάλα – από κάθε περιγραφή. Το έργο τούτο ανεβάζει τον κ. Δούκα στη σειρά των καλύτερων διηγηματογράφων.

Φώτος Πολίτης, *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Μαΐου 1929

5. Είναι ένα αληθινό διαμάντι· έχει μέρη που θαρρείς πως είναι Αγία Γραφή και Όμηρος· έχει και μια έξοχη αφιέρωση.

Φώτης Κόντογλου (Κρίτων), *Ελληνικά Γράμματα*, 4 Μαΐου 1929

6. Είναι ένα δυνατό κομμάτι που η μεγαλύτερη αρετή του είναι ότι το θέμα ισορροπεί τελείως με τη μορφή. Ακόμα και στα σημεία που στο κύριο πρόσωπο της ιστορίας, τον αιχμάλωτο, συσσωρεύονται όγκοι από συναισθήματα που πρέπει να εκφραστούν, ο συγγραφέας κατορθώνει, χωρίς να παρασυρθεί, να κρατήσει τη λιτή του έκφραση η οποία κυριαρχεί· να αποβάλει από μια ολόκληρη τραγωδία κάθε περιττό και να τακτοποιεί το υλικό του με την τάξη που δίνει το ταλέντο. Οι 70 σελίδες του είναι από τις καλύτερες που

έχουν γραφτεί τα τελευταία χρόνια στα ρωμεία.

Ηλίας Βενέζης, *Ταχυδρόμος*, 14 Ιουνίου 1929

7. Νιώθει βαθιά το λαϊκό στοιχείο της πεζογραφίας. Εκτός από τα αισθητικά και ιστορικά του άρθρα και βιβλία, έγραψε και την «Ιστορία Ενός Αιχμαλώτου» με καταπληκτική τέχνη, λαϊκή απλότητα και βαθιά ανθρωπιά.

Γ. Βαλέτας, *Ανθολογία Δημοτικής Πεζογραφίας*

8. Το βιβλίο αυτό είναι γραμμένο με μια μαεστρία και μια πρωτοτυπία εξαιρετική. Πάλλεται ζωή μέσα σ' αυτό το βιβλίο. Όλα έρχονται μπροστά στα μάτια εκείνου που διηγείται. Πουθενά η περιγραφή δεν είναι νεκρή. Παντού, το απλό και αθώο ύφος του αιχμαλώτου που διηγείται, γοητεύει, σκλαβώνει. Ο κ. Δούκας, καλλιτέχνης με ατομικό ύφος, έχει ζωηρή φλέβα πεζογράφου.

Φ. Γιοφύλλης, *Πρωτοπορία*, Ιούλιος 1929

9. Ο κ. Δούκας είναι ένας αφηγητής πρώτης τάξεως. Ότι διαβάζεις νομίζεις ότι δεν θα μπορούσε να ειπωθεί καλύτερα. Είναι τόσο φυσικά ειπωμένα όλα. Θα τον έλεγε κανείς έναν προμιτιβιστή της φράσεως – διότι φαίνεται σα να συλλαμβάνει την πρωτόγονη και απειρότεχνη, την πρώτη γλωσσική έκφραση των πραγμάτων. Και όμως εδώ συμβαίνει κάτι ανάλογο με τη Μάνσφιλντ. Εδώ, στην απλότητα αυτή την παραμυθένια, υπάρχει η πάσα σοφία και η πάσα τέχνη.

Πέτρος Σπανδωνίδης, *Η πεζογραφία των νέων*

10. Ο Στρατής Δούκας μας δίδει την «Ιστορία ενός αιχμαλώτου» εις απλήν, καθαράν αφήγησιν με επαινετήν προσπάθειαν καλλιεργείας του πεζογραφικού ύφους.

Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ηλίου*

11. Ο κ. Δούκας πνευματικά ώριμος, προσφέρει το ταλέντο του στην υπηρεσία ενός νέου είδους που μας ήταν άγνωστο. Είναι αυτό απλώς μια αφήγησις; Κάτι παραπάνω; Ένα θαυμαστό υπόδειγμα γλώσσας και ύφους. Γιατί μ' όλη τη συνεργασία του ήρωος η μορφή ανήκει αποκλειστικά στο συγγραφέα. Απ' αρχή μέχρι τέλους διακρίνει κανείς το χέρι του λογοτέχνη που χαράζει αόρατα την κοίτη μέσα στην οποία τρέχει το απλό αυτό και γάργαρο νερό της λαϊκής αφηγήσεως. Ο κ. Δούκας έχει αναγάγει τη λαϊκή

απλότητα σε λογοτεχνικό ύφος. Και ύφος λογοτεχνικό δημιουργούν μόνον οι λογοτέχνες που έχουν επίγνωση της αποστολής των.

Γ. Βαφόπουλος, *Μακεδονία*, 26 Οκτωβρίου 1929

12. Η «Ιστορία Ενός Αιχμαλώτου», ξεχωρίζει για την απλότητά της.

Αρίστος Καμπάνης, *Ιστορία της νέας Ελλ. Λογοτεχνίας*

13. Η «Ιστορία ενός αιχμαλώτου» του Στρατή Δούκα, είναι ένα σύντομο πεζογράφημα που μας αφηγείται σε ύφος πυκνό, περιεκτικό, απλό και απέριττο την ιστορία ενός αιχμαλώτου της μικρασιατικής καταστροφής και κυρίως τις περιπέτειες της διαφυγής του. Ο αστόλιστος και πυκνός τρόπος της έκφρασης και του ύφους θυμίζει κάπως Μακρυγιάννη.

Απόστολος Σαχίνης, *Αγγλοελ. Επιθεώρηση*, Δεκ. 1951

14. Η «Ιστορία ενός αιχμαλώτου», το υποδειγματικό για τη λιτότητα του ύφους του πεζογράφημα του Στρατή Δούκα, επανεκδόθηκε εικονογραφημένο με τέσσερεις συνθέσεις του Δημήτρη Μυταρά. Πρωτοδημοσιευμένη στα 1929, η συγκλονιστική αυτή μαρτυρία από τη Μικρασία, έμεινε στην αφάνεια σχεδόν επί τρεις δεκαετίες για ν' αναγνωριστεί τα τελευταία χρόνια ως ένα από τα αριστουργήματα της γενιάς του '30.

Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Καθημερινή*, 21 Ιουλίου 1977

15. Η «Ιστορία ενός αιχμαλώτου», του Στρατή Δούκα, είναι ένα κλασικό νεοελληνικό κείμενο. Στο μέγεθος μιας μεγάλης νουβέλας ο Σ.Δ. έχει λακωνικά συμπυκνώσει τη δραματική περιπέτεια ενός νεαρού Μικρασιάτη που αιχμαλωτίζονται οι Τούρκοι στο λιμάνι της Σμύρνης. Αυτό που ξαφνιάζει σήμερα είναι η γραφή του Στρατή Δούκα. Άμεση, λιτή, «δαγκωτή», δεν έχει τίποτα από το συγκινησιακό φόρτο ορισμένων συγγενών θεματικά γραφτών της γενιάς του '30. Πόσο μακριά είμαστε από τη λυρική καλλιγραφία ενός Βενέζη. Πόσο πιο κοντά στη σύγχρονη δεκτικότητα μας είναι π.χ. αυτή η λιτότατη αρχή της Ιστορίας του Δούκα. Σε τρεις μονάχα φράσεις καταδλώνεται υπαινικτικά ολόκληρη η μεγάλη τραγωδία. Εθνική, οικογενειακή, ατομική. Κι αυτή η περιεκτική, η πρωτοποριακή για την εποχή της γραφή, δεσπόζει με την αμεσότητά της, ως το τέλος. Το κείμενο αυτό του '29 είναι αρκετό για να ανεβάσει το συγγραφέα στην πρώτη πρώτη γραμμή.

Κ. Σταματίου, *Τα Νέα*, 23 Ιουλίου 1977

16. Στην «Ιστορία ενός αιχμαλώτου» δεν έχουν θέση τα όσα σαν αρνητικά στοιχεία σημειώθηκαν για τα άλλα δυο ομοειδή με αυτό βιβλία: τη «Ζωή εν Τάφω» και το «Νούμερο 31.328». Εδώ δεν υπάρχει πουθενά, καμιά απολύτως επέμβαση λογής φιλολογικών τάσεων, πουθενά ανώφελος ωραιολογία και κούφιοι συναισθηματισμοί. Ο συγγραφέας δεν επέτρεψε τους πειρασμούς της δεξιοτεχνίας. Ο ίδιος ο Βενέζης είχε εκφράσει στα 1929 αναφερόμενος στην «Ιστορία ενός αιχμαλώτου»: «Ο Δούκας έχει καταργήσει εντελώς την παρομοίωση κι έκανε περίφημα. Σήμερα δεν μπορούμε πια να ικανοποιηθούμε με απλές μεταφορές». Το κατά πόσο τώρα ο ίδιος κατόρθωσε να επιτύχει ό,τι επιδοκίμαζε στον Δούκα, στο «Νούμερο», που αποτελούσε την καταγραφή μιας άμεσης όσο και καντής εμπειρίας, αυτό ας το κρίνει ο αναγνώστης.

Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, *Διαβάζω*, τεύχ. 25, 1979

4. Ο Στρατής Δούκας για το Έργο του

Θέλετε να μας πείτε κάτι για τον τρόπο που γράφετε τα έργα σας;

Τα έργα μου ή στηρίζονται, όπως η «Ιστορία ενός αιχμαλώτου», σε ξένα βιώματα ή παίρνω λόγου χάριν την αλληλογραφία τη δικιά μου με τον Πεντζίκη και από αλληλογραφία συγκροτώ έργο τέχνης. Πώς το κάνω; Τα χωρίζω σε κεφάλαια: Ο πατέρας, η μητέρα, το παιδί. Τοποθετώ το υλικό μου εκεί και το συνθέτω.

Αν οι νέοι που γράφουν σας ρωτούσαν ποια λάθη πρέπει να αποφύγουν, τι θα τους απαντούσατε;

Αυτό που λέγω που λέγει κι ο Καραγκιόζης στον Χατζηαβάτη για το κατσάρωμα των μαλλιών, ένα είδος «περμανάντ»: Να αποφύγει το παραβίασμα της γλώσσας. Όσοι γράφουν δυστυχώς παραβιάζουν τη γλώσσα.

Ένα παράδειγμα λογοτέχνη που δεν παραβιάζει τη γλώσσα;

[Η απάντηση; Ένα αφοπλιστικό χαμόγελο ενώ τα δάχτυλά του δείχνουν τον εαυτό του].

Και ποια στάση απέναντι στη ζωή θα συμβουλευάτε ότι πρέπει να κρατήσει ένας νέος που γράφει;

Για μένα η στάση στη ζωή είναι συνδεδεμένη με την έκφραση, με την τέχνη. Δεν εννοώ τέχνη χωρίς βίωμα, χωρίς ζωή. Επομένως είναι αναγκαία η ενότητα ανάμεσα στην έκφραση και στο βίωμα. Κάθε έκφραση βέβαια δεν αποτελεί τέχνη. Η τέχνη αρχίζει όταν εκφράζουμε αυτό που πρέπει να αισθανόμαστε.

Καμιά πικρία δεν μ' αφήνουν τα πράγματα. Τα ξέρω κι έτσι δεν με πικραίνουν. Τα παίρνω απλά, χωρίς πικρία.

Πριν φύγω, κύριε Δούκα, θέλω να σας ρωτήσω: τι είναι σημαντικό στη ζωή;

Στη ζωή; Η ισορροπία. Σ' αυτό διαφέρει το ελληνικό από το δυτικό. Η αρχαιότητα ήθελε την ισορροπία, ενώ η Ευρώπη έχει την ένταση. Απόδειξη ότι όλοι, όχι μόνο οι λογοτέχνες, αλλά και οι ζωγράφοι, Βαν Γκονγκ, Γκωγκέν, ο Ζεράρ Φιλίπ, όλοι δουλεύουν την ένταση. Οι αρχαίοι, είναι εμφανές, και στις τραγωδίες ζητάνε την ισορροπία. Από τους έλληνες ζωγράφους ο μόνος ο οποίος δουλεύει την ισορροπία είναι ο Παπαλουκάς. Κι όσο

πάμε τραβάμε στην ένταση.

(Από συνέντευξη του Στρ. Δούκα στη Θεοδώρα Ζερβού για το «ΔΙΑΒΑΖΩ»)

«Ναι, φαίνεται πως έχω μνήμη κι ας νόμιζα κάποτε, στα νεανικά μου χρόνια, πως είμαι αμνήμων. Στην Εταιρεία των Ελλήνων Λογοτεχνών κρατούσα ως γενικός γραμματέας τα πρακτικά που τα έγγραφα την επομένη, τη μεθεπομένη, πολλές φορές μετά από δέκα μέρες. Έπρεπε να θυμάμαι τι είχε ο καθένας, έντεκα μέλη. Άλλωστε αν δεν είχα τη μνήμη, δε θα μπορούσα να γράψω τον «Αιχμάλωτο».

(Από συνέντευξη του Στρατή Δούκα στον Γιώργο Πηλιχό)

5. Το έργο και η εποχή

Ο Στράτης Μυριβήλης διαιωνίζει, σ' επική μορφή, τ' όραμα του μεγάλου πολέμου. Μαχητής της πρώτης γραμμής, ξαναπλάθει μ' εκπληκτική ενέργεια ύφους τις φοβερές εικόνες των τραγικών ημερών και σχεδιάζει φευγαλέα, μέσα στον καπνό και τις φλόγες, τις μαρτυρικές μορφές των αφανών ηρώων. Το βιβλίο του η *Ζωή εν Τάφω* πρέπει να καταταχθεί στ' αριστουργήματα της παγκόσμιας πολεμικής φιλολογίας για την παραστατική του δύναμη και την ποιητική πνοή που το εμψυχώνει. Ο Ηλίας Βενέζης, σ' ένα συγκλονιστικό βιβλίο που έχει τον τίτλο το *Νούμερο 31.328*, συμπληρώνει το φοβερό τούτο όραμα με την αφήγηση ενός νεαρού αιχμαλώτου στα εργατικά τάγματα της Ανατολής και που είναι ο ίδιος ο συγγραφέας. Ο Στράτης Δούκας διηγείται την *Ιστορία ενός Αιχμαλώτου* και τέλος η Τατιάνα Σταύρου δίνει στο βιβλίο της *Εκείνοι που έμειναν* το δράμα των μετόπισθεν. Με τους τέσσερους αυτούς συγγραφείς αντιπροσωπεύεται επάξια η Ελλάδα στη διεθνή πολεμική φιλολογία [...].

Ο μεσοπόλεμος δεν αλλάζει τα πράγματα, κάθε άλλο. Και ναι μεν η ηθογραφική παραγωγή συνεχίζεται – ας σημειωθεί μάλιστα ότι τα πεζογραφήματα *Ο πύργος του Ακροπόταμου* (1915) του Κώστα Χατζόπουλου και *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* (1920) του Κωνσταντίνου Θεοτόκη δημοσιεύονται με τον υπότιτλο «Ηθογραφία», το κέντρο βάρους, όμως, μετατίθεται ολοένα και περισσότερο από την ύπαιθρο προς την πόλη. Γιατί τι άλλο σημαίνει, σ' ένα πρώτο κοίταγμα, αυτή η σμίκρυνση του ηθογραφικού πεδίου; Η μεταβολή οφείλεται, πριν απ' όλα, στην ιστορία. Υποταγμένη στην αρχετυπική αντίθεση ύπαιθρος/πόλη, η ελληνική πραγματικότητα των

αρχών του αιώνα μας ταυτίζεται με τη διογκωμένη πρωτεύουσα, πρωμοδοτώντας ο,τιδήποτε «αθηναϊκό» και υποβαθμίζοντας ο,τιδήποτε «αγροτικό», «επαρχιακό» ή «υπαίθριο» [...].

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

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

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

Π. Μουλλάς, *Εισαγωγή στην ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ*,
Εκδόσεις ΣΟΚΟΛΗ, τόμος Γα, Αθήνα, 1993

6. Παράλληλα Κείμενα

Κείμενα παράλληλα ως προς την «ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΥ» μπορεί να θεωρηθούν όσα :

α) έχουν κοινή θεματολογία, ο μύθος τους δηλαδή εξιστορεί τα δεινά του ελληνισμού κατά τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο,

β) αναφέρονται στα βάσανα και τις ταλαιπωρίες του βασικού (-ών) ήρωα (-ων), και
γ) όσα συγγενεύουν με το εν λόγω κείμενο λόγω των ιδιαίτερων τρόπων αφήγησης.
Φυσικά, αρκετά από τα έργα που ακολουθούν είναι δυνατόν να αναγνωσθούν όχι
μόνο εκ παραλλήλου με την «ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΥ», αλλά να αποτελέ-
σουν κατά τη διάρκεια της διδακτικής πρακτικής αντικείμενα συγκριτικής ανάγνωσης
και μελέτης, εξαιτίας των πολλών ομοιοτήτων, των δυνατών συσχετίσεων και των συγ-
γενειών (προφανών ή βαθύτερων) που υφίστανται.

α. ΕΡΓΑ ΚΟΙΝΗΣ ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

1. Ηλίας Βενέζης, *Το νούμερο 31328*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1931
2. Διδώς Σωτηρίου, *Ματωμένα Χώματα*, Κέδρος, Αθήνα 1962
3. Μάνος Ελευθερίου, *Ένας στρατιώτης στη Μικρά Ασία το 1922*, από το βιβλίο «*Μια μέρα...*», ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΣΠΟΥΔΩΝ, Αθήνα 1988. (Κείμενο πολλαπλώς χρήσιμο για τη συγκεκριμένη διδασκαλία, μια και παρατίθεται το ημερολόγιο-μαρτυρία ενός στρατιώτη του μικρασιατικού μετώπου).
4. Ισμήνη Καπάνταη, *Ιστορία εβδομη, Μικρασία 1922*, από το βιβλίο *Επτά φορές το δαχτυλίδι*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1992
5. Νίκος Α. Καββαδίας, *Φόβος και ελπίδα*, Εστία, Αθήνα 1989.

β. ΟΜΟΙΟΤΗΤΑ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΩΝ ΒΑΣΙΚΟΥ ΗΡΩΑ

1. Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*
2. Θανάσης Βαλτινός, *Η κάθοδος των εννιά*, ΑΓΡΑ, Αθήνα 1984.
3. Δημήτρης Σωτηρίου, *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, Κέδρος, Αθήνα 1993

γ. ΣΥΓΓΕΝΕΙΑ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΤΡΟΠΟ (ΜΟΡΦΗ) ΑΦΗΓΗΣΗΣ

1. Θανάσης Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη*, Κέδρος, Αθήνα 1972.
2. Νίκος Κάσδαγλης, *Το Αραράτ αστράφτει*, Κέδρος, Αθήνα 1994.
3. Χάρης Πέτρος, *Η τελευταία νύχτα της γης*, Αθήνα 1942 (ιδίως το διήγημα «Συντέ-
λεια του κόσμου»).
4. Μαριάννα Κορομηλά, *Εντυχιμένος που έκανε το ταξίδι του Οδυσσέα*, LIBRO, Αθήνα 1989.
5. Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, *Ο άλλος εν διωγμό*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1998.

ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

1. Μας βγάζουν στην αυλή. Είχε ήλιο άφθονο – χωρίς σκοπό. Άρχισαν να 'ρχονται πάλι ντόπιοι, άγριοι, σκληροί σα σίδερα. Μας κοιτάζαν. Γυρεύαν φιρί-φιρί αν είχαμε κανέναν Αρμένη. Η λύσσα τους γι' αυτουνούς ήταν δέκα φορές πιο πολλή.

Δεν είχαμε.

Άξαφνα τρεις σταθήκαν από πάνω μας, από μένα και τον Αργύρη.

Τυλίγαμε κείνη την ώρα τα ποδάρια μας με τα παλιοτσούβαλα, ετοιμάζοντάς τα για το δρόμο. Είδα τις σκιές τους που στάθηκαν.

— Ε! λέει αυστηρά ο ένας απ' τους τρεις.

Γυρίσαμε.

Χώνουν τα μάτια τους στο μούτρο του Αργύρη. Ψάχναν.

— Δεν είναι, λέει ο ένας δισταχτικά.

— Είναι σου λέω! φωνάζει ο άλλος. Τώρα θα δεις!

Και γυρίζοντας στον Αργύρη τον διατάζει:

— Άνοιξε το στόμα σου!

Το άνοιξε – έτσι να φανούν τα δόντια του.

— Βλέπετε; φωνάζει με χαρά το Τουρκί.

Στη σειρά τ' άσπρα δόντια του Αργύρη έλαμπε ένα χρυσό δόντι. Γυάλιζε στον ήλιο – σα γυναίκα, τόσο ωραία.

— Γιαούρ! βλαστήμησαν τότες κι οι τρεις μαζί και τρέξαν να βγουν όξω.

— Ηλία... μουρμουρίζει ανήσυχο το παιδί. Τι θέλαν;

Τίποτα. Πέρασε κάμποση ώρα, το ξέχασε. Ήταν και τ' όνειρο που τον είχε γεμίσει ουρανό, η χρυσή λάσπη.

Σε μια ώρα ξεκινήσαμε. Μας παράλαβε άλλη πόστα. Δεν είχαμε βγει ακόμα όξω απ' το χωριό όταν είδαμε να 'ρχεται κοντά στο απόσπασμα ένα τσούρμο καμιά πενηνταριά ντόπιοι Τούρκοι. Μας σταμάτησαν. Ψάχναν στη γραμμή μας κάτι γυρεύοντας. Τέλος στάθηκαν σ' εμάς τους δυο.

— Τσαούς, λέει ένας απ' τους τρεις που ήταν στην αυλή. Αυτόν θα μας τον δώσεις.

Δείχνανε τον Αργύρη. Ο λοχίας πλησίασε. Του εξηγούν: Τούτος, του λένε, ήταν αστυνομικός στα χρόνια της ελληνικής κατοχής, έκαμε το και το. Θα μας τον δώσεις.

Το παιδί δίπλα μου άρχισε να τρέμει. Τον κοίταξα: ένα κίτρινο χρώμα πασπάλισε το μούτρο του όπου δεν ήταν λάσπη.

— Εγώ;... Εγώ;... τραύλιζε.

— Κοίταξε το στόμα του! δείχνανε οι πολίτες στο λοχία. Είχε ένα χρυσό δόντι. Κοίταξέ το!

— Εγώ πήγαινα σχολειό..., έλεγε το παιδί. Να, από δω ήταν συμμαθητής μου. Ποτές δεν έχω έρθει κατά δω...

Μα όσο μιλούσε τόσο τον σουσουμιαζαν. Όλο το τσούρμο τώρα σύρλιαζε:

— Θα μας τον δώσεις! Θα μας τον δώσεις!

Οι τσέτες τραβηχτήκαν λίγο παράμερα με το λοχία. Πις, πις. Η χαρά άστραψε στα πρόσωπά τους σαν το δόντι.

– Εμπρός!

Αρχίσαμε να βαδίζουμε. Από πίσω, απ' τα πλάγια ακολουθούσε το τσούρμο βουίζοντας. Ο κίνδυνος σπιρουνίαζε τον αγέρα, το παιδί μου έσφιγγε τη χούφτα. Τ' αδύνατα δάχτυλά του τρέμαν. Τα κρατούσα – έτσι χεράκι-χεράκι. Μια παλιοντενεκεδένια κατσαρόλα ήταν πεταμένη στο δρόμο. Ένας απ' το τσούρμο την πήρε και την έχωσε στο κεφάλι του Αργύρη. Τα μεγάλα σγουρά γλιτσασμένα μαλλιά κρύφτηκαν.

– Ηλία!... Ηλία!... Θα με σκοτώσουν...

Του σφίγγω το χέρι πιο πολύ:

– Σώπα...

– Αρκαντάς... (σύντροφε), αρκαντάς..., γυρίζει, έξαλλο, στο στρατιώτη που βάδιζε δίπλα μας. Δεν είμαι εγώ...

Αταραξία.

– Σου λέω, δεν είμαι, αρκαντάς...

– Γιαούρ! φωνάζει τότες ο στρατιώτης.

Σώπασε φοβισμένο.

Βγήκαμε όξω απ' το χωριό.

– Κάσσετε χάμου!

Καθίσαμε. Τότες ένας άντρας αψηλός και βαρύς μας πλησιάζει. Έκρουβε τα χέρια πίσω στις πλάτες του. Δεν τα βλέπαμε. Στυλώνει μια ματιά στον Αργύρη.

– Βγάλ' το αυτό! του λέει άγρια για την κατσαρόλα.

Το παιδί τρέμει. Βγάζει την κατσαρόλα, την απιθώνει χάμου και σηκώνει στο δήμιο τα δακρυσιμένα μάτια του. Αυτός, αργά, λύνει τα χέρια του. Κι απότομα, σα ζαρκάδι, του κατεβάζει μια, μ' ένα σφυρί που κρατούσε, στο κεφάλι. Η κραυγή του παιδιού σκίζει τον αγέρα σα λεπίδι. Τα ψιλά δάχτυλα που με σφίγγαν χαλάρωσαν.

Όλο το τσούρμο μουντάρησε σ' αυτό το σύνθημα. Τον τράβηξαν στην άκρη, κι ένα σωρό χέρια κουνιούνταν, ανέβαιναν, κατέβαιναν.

Δεν πρόφταξα να δω τίποτ' άλλο. Οι στρατιώτες μας σήκωσαν εμάς τους άλλους. Ξαναρχίσαμε το δρόμο. Μας σπρώχνανε, τρέχαμε. Μόλις ακούγαμε ένα-δυο τελευταίες κραυγές πιο αδύνατες που διαλύονταν. Τις ρουφούσε η σκόνη.

Περπατήσαμε όλη τη μέρα.

(Ηλίας Βενέζης, *Το νούμερο 31328*, Εκδόσεις Εστίας, Αθήνα 1931, σελ. 95-97)

2. [...] Να μην στα πολυλογώ κάποτε φύγαμε. Επάνω στο βαγόνι ήταν κάτι στρατιώτες και έτρωγαν σταφίδες. Τους εξήτησα και εγώ και μου

δώσανε έως τρεις οκάδες. Αρχίζω το λοιπόν και εγώ να τρώγω σταφίδες σαν νηστικός όπου ήμουν και, ω του θαύματος, με απαράτησεν ο πυρετός. Τέλος, βαδίζομεν και φθάνομεν εις τον σταθμόν Σαλιχλί, όπου τον τέταρτον λόχον του τάγματός μου είχε αναλάβει ο Πλαστήρας και τους είχε παρατάξει εις τον σταθμόν να κατεβάζουν τους φαντάρους από το τρένο, εκείνους τους οποίους ερχόντανε από το μέτωπον δια να βαστήξουν άμυνα. Ο Πλαστήρας όταν είδεν ότι εμάς τους ασθενείς δεν μας κατεβάζουν, στέλνει κάτι τσολιάδες δια να μας κατεβάσει. Ήλθαν, το λοιπόν, οι τσολιάδες και μας λένουν να κατεβούμεν κάτω, αλλά ημείς δεν κατεβαίναμεν και μας πυροβολούν, όπου τραυματίσαν έναν. Ενώ είδαμεν ημείς έτσι, ότι οι τσολιάδες δεν αστειεύονται, και φοβηθήκαμεν μήπως μας σκοτώσουν (διότι ημείς δεν είχαμεν όπλα), κατεβήκαν όλοι οι φαντάροι κάτω και ημείς του νοσοκομείου, μας δίδουν όπλα και μας στέλνουν σε κάποιο ύψωμα να παραταχθώμεν, διότι από εκεί πρόκετο να περάσουν οι Τσέτες.

Εν τω μεταξύ δε το τρένο έφυγεν. Όταν είδαμεν ημείς το τρένο ότι έφυγεν, τι να κάνομεν; Καμία σωτηρία δεν υπήρχε δια μας. Πιάνομεν, το λοιπόν, μίαν γωνίαν και καθόμασταν και προσποιούμασταν ότι δεν ημπορούμε να βαδίσομεν. Τέλος, ημείς του νοσοκομείου εμείναμεν εκεί, οι δε άλλοι, όσοι ήτο καλά, τους στέλνανε εις τα υψώματα. Καθίσαν επί όλην την ημέραν και την νύκταν μέχρι την επομένην ημέραν εις τας δέκα, ενώ δεν εφάνη ο εχθρός εγύρισαν πάλιν.

Κατά η ώρα μία το μεσημέρι, έρχεται μία αμαξοστοιχία και ανεβαίνομεν όλοι οι ασθενείς δια να φύγομεν. Κάτι αξιωματικοί, το λοιπόν, νόμισαν ότι τους ψευματίζομεν, όπου τους λέγαμεν ότι πηγαίνομεν δια το νοσοκομείον και φέρουν ένα γιατρό λοχαγόν, ο οποίος μας εκοίταξεν και έκανεν άλλα εισιτήρια δια να πάμε εις το νοσοκομείον Σμύρνης. Τέλος πάντων, κατά η ώρα τρεις το απόγευμα, εφύγαμεν δια Σμύρνην, όπου εφθάσαμεν την επομένην το πρωί μόλις εχάραζεν.

Εις την Σμύρνην μόλις αποβιβαστήκαμεν από το τρένο, μας οδηγούν εις τον 5ον Νοσοκομείον Σμύρνης, το οποίον είχε γίνει τότε, ενώ προτύτερα ήτο παρθεναγωγείον. Μόλις εφθάσαμεν αρχίσαν να μας παίρνουν τα στοιχεία από πού είμαι και λοιπά. Όπου εκεί, κατά τύχην, αντάμωσα και τον Δημήτριον Πλάκαν, από Ευπάλειον Δωρίδος και όταν τον είδα ενόμισα ότι είδα το σπίτι μου, διότι εις τα μέρη της Μικράς Ασίας όπου εγύρισα δεν είχα ανταμώσει άλλο κοντοχωριανό μου και πατριώτην μου. Ενώ μας πήραν, το λοιπόν, τα στοιχεία, μας οδηγούν εις διαφόρους θαλάμους δια να ησυχάσομεν, αλλά πού να ησυχάσομε. Κρεβάτια δεν υπήρχαν, στρώματα επίσης, τους τοίχους βλέπαμε μόνο και τα διαμερίσματα και τίποτε άλλο.

Όλα τα πράγματα του νοσοκομείου τα είχαν ετοιμάσει και τα κατέβασαν εις την παραλίαν να τα βάλουν εις τα βαπόρια, να φύγουν.

Την επομένην ημέραν ήλθεν ο γιατρός μας να μας ιδεί και μας δίδει όλους από έξι οκτώ κουφέτα κινίνο, διότι δεν είχαν και άλλο τίποτες. Και τα φαγητά μας ήτο μόνο κουραμάνα και τίποτες άλλο. Είχαμεν πεθάνει από της πείνας. Τέλος πάντων, κατά η ώρα τέσσερις το απόγευμα, έρχεται διαταγή να φύγουν τα νοσοκομεία δια το εσωτερικόν, όπου μας παίρνουν και μας διευθύνουν εις το πλοίον, όπου επιβιβαστήκαμεν αμέσως και φύγαμεν δια νυκτός δια την Μυτιλήνην, αλλά εις τον δρόμον όπου ερχόμασταν εις το πλοίον συνεκινήθη η καρδιά μου πάρα πολύ, διότι έβλεπα άνδρες, παιδιά, γυναίκες, κορίτσια να κλαίγουν και να οδύρονται και να φωνάζουν κοντά μας: «Αδέλφια μας, που μας αφήνετε και φεύγετε. Ημείς τι θα γίνομεν εδώ όπου μας αφήνετε;».

Τέλος πάντων από Σμύρνην έφυγα εις τας 24 Αυγούστου 1922, το βράδυ, κατά η ώρα έντεκα το μεσονύκτιον.

Εις την Μυτιλήνην εφθάσαμεν το πρωί η ώρα δέκα και εσταμάτησεν το πλοίον δια να αποβιβασθούμεν, αλλά η φανταρία όταν άκουσε ότι θα κατέβουν, φωνάζανε «Στον Πειραιά να μας κατεβάσετε» και αρχίσαν να τουφεκάν και να φοβερίζουν τον καπετάνιο ότι θα τον σκοτώσουν εάν δεν τους βγάλει εις τον Πειραιά. Ο καπετάνιος δε φοβηθείς μήπως τον σκοτώσουν επροσποιήθη ότι θα πάγει να λάβει οδηγίας από το λιμεναρχείον Μυτιλήνης και κατέβη κάτω και δεν ξαναγύρισεν. Τότε, λοιπόν, πιάνομεν τους ναύτας οι οποίοι θέλησαν και αυτοί να κατέβουν κάτω και δεν τους αφήσαμεν και βάζουν εμπρός εις την μηχανήν και μας είπαν ότι θα φύγομεν δια Πειραιά.

Κατά η ώρα τρεις το πρωί, νύκτα, έφθασεν το πλοίον εις Χίον, αλλά η φανταρία και πάλι ήρχισεν να πυροβολούν και να φωνάζουν: «Πειραιά!». Τότε, λοιπόν, έρχεται κάποιος άλλος καπετάνιος και με τα πολλά τα οποία μας είχαν ειπεί, ότι το πλοίον θα γυρίσει οπίσω να πάρουν και τα άλλα αδέλφια μας, τα οποία ευρίσκοντο ακόμη εις την Μικράν Ασίαν, κατεβήκαμε.

Μόλις αποβιβαστήκαμεν μας οδηγούν εις κάποιον νοσοκομείον, το οποίον δεν εχώραγε άνω των τριάντα ανδρών, ενώ ημείς είμασταν πεντακόσιοι ο αριθμός. Οι υπόλοιποι, το λοιπόν, μέναμεν έξω, εις το προαύλιον.

Την πρώτην ημέραν, όταν επήγαμεν, μας δίδουν από μισή κουραμάνα. Τέλος, εφάγαμεν καλά αυτή την ημέραν. Μας είχαν δώσει δε και από ογδόντα δράμια τυρί. Την επομένην ημέραν περιμέναμεν να μας φέρουν τίποτες να φάμε, αλλά που, τίποτες. Τέλος πάντων εκάθισα τέσσερις ημέρας εις την

Χίον και είχα πεθάνει της πείνας. Η θροφή μου ήτο οι σπόροι από τα καρπούζια. Τσιγάρο να καπνίσω δεν είχα και ευρισκόμουναι εις μίαν μεγάλην απελπισίαν.

(Μάνος Ελευθερίου, «Ένας στρατιώτης στην Μικρά Ασία το 1922», από το βιβλίο «Μια μέρα...». Δεκαπέντε Ιστορίες Καθημερινότητας από τα Αρχαία Χρόνια ως την Εποχή μας, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1988)

3. Κοντά του πολεμούσε ένας εθελοντής, ένας Μικρασιάτης. Δεκαεννιά χρόνων και όμορφος σαν αρχαίος και το όνομά του ήταν Φιλέταιρος. Αυτό πια δεν το ξέχασε η Αντιγόνη –ξεχνιέται τέτοιο όνομα;– Φιλέταιρος Κανταρτζής λεγόταν το παιδί και ήταν από τις Φώκειες. Έκανε όλη την εκστρατεία, έφθασε μέχρι... –πώς το λέγανε το μέρος, όλα τα έχει ξεχάσει η Αντιγόνη– ο πιο καλός του στρατιώτης, έλεγε ο μπαμπάς, και λίγο πριν να φθάσουνε στη Σμύρνη, στην οπισθοχώρηση, ζήτησε άδεια να πάει ως τις Φώκειες για να δει τι κάνουν οι δικοί του. Μια θεία είχε μόνο και κάτι συγγενείς, ξαδέλφια μακρινά.

Δεν είχε κάνει λίγα βήματα, έτσι έλεγε ο μπαμπάς, δεν πρόλαβε, έλεγε, να ξεμακρύνει και τους χτύπησαν. Τσέτες θα ήταν, ελεύθεροι σκοπευτές, πέσανε όλοι χάμω και ο μόνος που χτυπήθηκε ήταν ο Φιλέταιρος. Αντάλλαξαν πυρά για λίγο και ύστερα οι δικοί μας τους κινήγησαν. Σαν γύρισαν πίσω, πέθαινε το παιδί.

– «Εγώ πεθαίνω», είπε και έβγαλε το δαχτυλίδι του. «Πάρε το, κύριε λοχαγέ, είναι παλιό, πάππο προς πάππο το έχουμε, μην μου το βρουν και με σκυλέψουν». Και ύστερα, «αν το μπορείς, αν έχεις χρόνο, κύριε λοχαγέ, θάψε με...» και ξεψύχησε. Τον έθαψαν και βάδισαν συνέχεια και μπήκαν μες στη Σμύρνη.

Τώρα είναι σαν να τα βλέπει η Αντιγόνη. Η Σμύρνη ανάστατη, τα σπίτια σφαλιχτά, κόσμος να τρέχει αλαφιασμένος πάνω-κάτω. Γραμμή τράβηξε στο Διοικητήριο. Τα ίδια χάλια εκεί. «Θα πάρεις αυτά τα αρχεία», του είπανε, «πήγαινε στον Τσεσμέ. Μετά θα αναλάβεις την επιβίβαση των ζώων».

Τι εντύπωση τους έκανε, σαν ήταν παιδιά, η διήγηση αυτή. Δεν είχαν, λέει, ιμάντες ειδικούς, μέσα στα χάλια τους αυτά χαθήκαν και οι ιμάντες και έφτιαξε ο μπαμπάς με τις κουβέρτες του στρατού πιασίματα που μπαίναν στην κοιλιά των ζώων από κάτω και φόρτωσαν τα ζώα, άλογα και μουλάρια. «Και τους αφήσαμε», έλεγε, «τους αφήσαμε και φύγαμε». Μια σκέψη, να σταθούμε στη γραμμή της Ερυθραίας –να που το θυμήθηκε η Αντιγόνη, έτσι έλεγε– «έπρεπε να σταθούμε στη γραμμή της Ερυθραίας, να

πολεμήσουμε, να σώσουμε τον πληθυσμό». Εκεί είχε μαζευτεί ο κόσμος και ήταν τριγύρω θάλασσα και ο στόλος μας, μα πήρανε διαταγή να φύγουν και πέρασε ο μπαμπάς στη Χίο και εκεί χρειάστηκε να κόψουνε τις μπότες του, είχαν κολλήσει, έλεγε, δεν έβγαιναν, τόσο καιρό στα πόδια του επάνω.

Είναι περίεργο που ενώ η μαμά ήταν Μικρασιάτισσα, την αίσθηση της φοβερής καταστροφής την είχαν νιώσει, από παιδιά, μέσα από του μπαμπά τους τα λεγόμενα –σκοτεινίαζαν τα γαλανά του μάτια πίσω από τα γυαλιά–, από του μπαμπά τους τα λεγόμενα και από την καημένη, την καημένη τη Χατζάννα.

Τα είχε μεγαλώσει η Χατζάννα, πιο παραμύνα παρά υπηρέτρια, αγαθή και γερασμένη πριν την ώρα της, με το μυαλό λίγο φευγάτο, τόσο όσο να μπορεί να αντέξει τη ζωή μια και άφησε στη Μικρασία τα δυο της τα παιδιά, δυο κοριτσάκια εννιά και έντεκα χρόνων, τον άντρα και τη μάνα της.

Η Χατζάννα. Δεν βαρυγκόμησε ποτέ, μα κοίταζε τα πάντα με μάτια χαμογελαστά και λίγο ανήσυχα, καλοσυνάτα και γεμάτα απαντοχή και ρώταγε έτσι, στα καλά καθούμενα, πότε τους ξένους, πότε τους δικούς:

– «Ε πια, τι νέα, μωρό μ'; Τι μαθαίν'ς; Άνοιξε η Ανατολή; Αγαπήσαμε; Πότε θα πάμε πίσω;»

Ιομίνη Καπάνταη, *Επτά φορές το δαχτυλίδι*, Εστία, Αθήνα 1992

4. Μόλις πλησιάσαμε στον Κιρκιντζέ δεν κάναμε ζάφτι την καρδιά μας. Μας έπιασε σύγκρουο και κόπηκε η αναπνοή μας. Σιγουρευτήκαμε πως το χωριό ήταν ακατοίκητο και χωθήκαμε στις γειτονιές. Γλιστρούσαμε τοίχο τοίχο, σαν κλέφτες. Το φεγγάρι έριχνε αρκετό φως για να ξεδιακρίνεις το καθετί. Οι πόρτες των σπιτιών τρίζανε καθώς τις ανοιγόκλεινε ο αγέρας. Θάρρειες κι είχε πέσει πανούκλα και θέρρισε τους ζωντανούς. Όλα έρημα, άδεια. Στα σκαλοπάτια και στους δρόμους πεταμένα ρούχα, σπασμένα έπιπλα και γυαλικά. Πού και πού κανένα σκυλί αλυχτούσε λυπητερά «γούου! γούου! γούου!» Ως κι οι γάτες κι αυτές κλαψουρίζανε ανήσυχα, ξερά κι επίμονα κι αβγατίζανε την αγριίλα. Κάθε σπίτι, κάθε σοκάκι, κάθε δεντρί και κάθε πετράδι από τούτη τη γης ήτανε ζυμωμένο με την καρδιά και με τη θύμησή μας.

Μας πήρε το παράπονο! Μπρε, δικό μας δεν είναι τούτο το χωριό. Δικά μας δεν είναι τα σπίτια; Δικά μας δεν είναι τα χώματα, τα σπαρτά, τα δέντρα; Εδώ δε μεγαλώσαμε; Εδώ δε δουλέψαμε; Εδώ δεν είναι θαμμένα τα κόκαλα των πατεράδων μας; Εδώ δεν είναι τα καζάντια μας, οι μνήμες μας, τα όνειρά μας; Πώς έγινε και δεν είναι πια τίποτε δικό μας;

– Σύρε να φύγουμε! είπε ο σύντροφός μου. Αν μας δει μάτι, δε θα μεί-

νει απ' το κορμί μας ουδέ κόκαλο για τα σκυλιά!

Ανηφορίσαμε για το σπίτι του κεχαγιά Σεφέρογλου. Εκεί ξέραμε πως θα βρίσκαμε ό,τι χρειαζόμαστε· τραγίσια τουλούμια να τα φουσκώσουμε και να πέσουμε μ' αυτά στη θάλασσα, σκοινιά, ρούχα, φανάρια, τρόφιμα.

Το σπίτι, απομονωμένο στο βουνό, δεν είχε ακόμα πατηθεί. Μόνο τα κοπάδια λείπανε. Τα γιατάκια στρωμένα κάτω απ' την γκορτσά. Οι κότες με το που μας νιώσανε, φτερακούσανε. Δε χάσαμε καιρό· τα κατατόπια τα ξέραμε. Ό,τι ζητήσαμε το βρήκαμε. Πριν φύγουμε ο Πάνος με σταμάτησε.

— Για βάστα, έκανε, λαχτάρησα να μασήσω κρέας!

Τρέχει τσακώνει δυο κότες· βγάζει μαχαίρι να τις σφάξει μήπως και κακαρίζουνε στο δρόμο. Μα γίνεται κίτρινος, τρέμει το χέρι του· τις παρατάει.

— Δεν μπορώ, κάνει. Πάμε!

Μόλις φτάσουμε στο δάσος, βρήκαμε μιαν απόμερη σπηλιά να ξαποστάσουμε. Δοκιμάσαμε τα τουλούμια μήπως και χάνουν αέρα. Ύστερα καθίσαμε να φάμε τα κριθαρένια παξιμάδια και τα ξερά σύκα του φίλου μας του Σεφέρογλου. Ήπιαμε ρακί, στρίψαμε τσιγάρο.

Ξαναπήραμε τη στράτα. Βγήκαμε σε μιαν έρημη παραλία. Ανάμεσα Τσαγκλί και Σάμο είναι ένα ερημονήσι. Αν καταφέρουμε και φτάσουμε ζωντανοί ίσαμε κει, ύστερα ένα σάλτο είναι πια η Σάμο. Θα κάνουμε σινιάλα στους ψαράδες. Θα φωνάξουμε. Ένας ήταν ο κίνδυνος· μήπως προλάβανε οι Τούρκοι και βάλανε φυλάκια.

Αυγές ζυγώσαμε τη θάλασσα· η αγωνία μας κορυφώθηκε. Κάθε ήχος μας αλάφιαζε. Κάποια στιγμή ακούσαμε κουβέντες. Μπροστά μας ήταν ένας βάλτος· χωθήκαμε μέσα στη λάσπη. Ο Πάνος δεν άντεξε πολύ. Έβγαλε το κεφάλι του και σαν είδε πως προσπέρασαν οι Τούρκοι, μ' ανάσυρε κι εμένα. Κρυφτήκαμε πίσω από βράχια. Αέρας τάραζε τη θάλασσα και την έκανε να σπάξει με θόρυβο πάνω στις πέτρες.

Φουσκώσαμε γρήγορα τα τουλούμια κι ετοιμαστήκαμε να πέσουμε. Την ύστατη στιγμή ο φίλος μου δειλίασε. Δεν είχε ξαναμπει στο νερό. Για να του δώσω κουράγιο, έπεσα πρώτος και με ψηλά τα χέρια του 'δειξα πως τα τουλούμια με σηκώσανε στον αφρό. Στεριανός ήμουνα κι εγώ, όμως είχα μπει σε θάλασσα πολλές φορές στο Κουσάντασι και στη Σμύρνη. Του εξήγησα πως με τα τουλούμια δεν είχαμε να φοβηθούμε τίποτα.

— Πέσε! του φώναξα. Μη χάνουμε καιρό.

Ο Πάνος, που δεν είχε τίποτα σκιαχτεί στη ζωή του, έτρεμε μπρος στη θάλασσα. Έκανε δυο βήματα μπρος και δέκα πίσω. Αναγκάστηκα να ξαναβγώ στη στεριά.

– Δεν μπορώ! Δεν έρχομαι! Θα 'χουνε φυλάκιο οι Τούρκοι στο νησί.
– Αχ, μωρέ Πάνο, εσύ τα λες αυτά! Εσύ; Θα τους ριχτούμε, θα τους τσακώσουμε απ' τ' αχαμνά! Θα τους στραμπουλήξουμε! Θα τους αρπάξουμε τα όπλα. Έλα! Άλλη ευκαιρία δε θα ξαναβρούμε. Βιάσου! Κουνήσου!
Μουλάρωσε, σφήνωσαν τα πόδια του στα βράχια· δεν έκανε βήμα. Τον πλησίασα, τον καλόπιασα, του αγρίεψα, τον έσυρα με το ζόρι, τίποτα· παρά τρίχα νά 'ρθούμε στα χέρια. Δεν ήξερα τι να κάνω. Η ώρα περνούσε.
– Τι κάθεσαι; φώναξε μπουρνιασμένος. Δε σε κρατάω εγώ. Πάαινε!
Γύρισα και τον κοίταξα.
– Μπρε, Πάνο! Κρίμα!
Κατέβασε το κεφάλι του. Τοιμάστηκα να πέσω στο νερό. Η καρδιά μου ήτανε βαριά.
– Γεια σου! είπα.
Τον έπιασε συγκίνηση.
– Αν πετύχεις βάρκα και μπορέσεις, έλα πάρε με.

Διδώ Σωτηρίου, *Ματωμένα Χώματα*, Κέδρος, Αθήνα 1962

5. Στο ξεροκάμπι μείναμε δυο μέρες. Καιγόταν ολόκληρο. Τα σπαρτά ντάλα στον καιρό του θέρου πολλαπλασίαζαν τη βαναυσότητα του ήλιου. Τρώγαμε στάχνα τριμμένα στη χούφτα, αλλά μας έλειπε το νερό. Την πρώτη μέρα την περάσαμε κρυμμένοι, προσπαθώντας να εντοπίσουμε κανένα μέρος που θα βρίσκαμε να πιούμε. Οι χωριάτες είχαν αρχίσει να βάνουν δρεπάνι από τις άκρες. Τους βλέπαμε, οι γυναίκες διπλωμένες στα δύο, μπαμπουλωμένες με χρωματιστά τσεμπέρια, στα πόδια κάλτσες και τα χέρια προφυλαγμένα σε μακριά μανίκια, τίποτα γυμνό έξω απ' το σπάθισμα της ματιάς στον ήλιο. Κι ο αέρας ήταν κορεσμένος από έξηψη και επιφωνήματα. Την πιάναμε τη λαχτάρα τους. Μεις τα 'χαμε αφήσει εδώ και τρία χρόνια αυτά τα έργα. Αλλά ήμασταν από την ίδια πάστα. Η προσδοκία της σοδειάς, ο γυμνός σπαρταριστός καρπός στο χώμα του αλωνιού. Ω ναι. Η δίψα μας. Δεν αντέχαμε άλλο.

Την αυγή έφυγα με τον Κουτσό να ψάξουμε. Ο Νικήτας λογάριαζε να μέναμε καμιά βδομάδα απάνω κει αν βρίσκαμε νερό. Το ξεροκάμπι ακάλυπτο έξω απ' τα σπαρτά, και με τον κόσμο να θερίζει θα μας κρατούσε μια χαρά.

Μακριά κατά την ανατολή είχαμε δει δυο ψηλά δέντρα, έμοιαζαν λεύκες. Τραβήξαμε ζαγά κατά κει. Τα δέντρα ήσαν λεύκες όπως το είχαμε υποθέσει. Αλλά ήσαν κιτρινοφυλλιασμένες. Ο Κουτσός έκατσε να με καλύψει. Κατηφόρισα κατά το καλύβι που ήταν μπροστά στις λεύκες. Βρήκα στο

πίσω μέρος δυο ξύλινες κορύττες για το πότισμα ζωντανών. Μια πρωτόγονη υδραυλική εγκατάσταση από ντενεκέδες ήταν στεγνή. Γύρισα, έκανα νόημα του Κουτσού. Νόμισε πως βρήκα νερό κι άρχισε να πηδάει τον κατήφορο με το ξεγοφιασμένο πόδι του. Έφτασε κοντά, έπεσε στα τέσσερα και πήρε ψαχτά το αυλάκι ως τη ρίζα του. Ένα μικρό μπουστάνι, δυο δρασκελιές τόπος, ήταν ξεραμένο πριν της ώρας του. Παραλοϊσμένος τράβηξε ένα λαμαρινένιο λούκι κι άρχισε να το κοπανάει με λύσσα. Έστερα το πέταξε και φύγαμε.

Πήρα τον ανήφορο στο βουνό, ήταν ησυχία. Ο ήλιος έσταζε αθόρυβα μέσα απ' τις φυλλωσιές. Ένα φτερωτό πετάχτηκε μπροστά μου. Ξαφνιάστηκα και η ριπή μου 'φυγε χωρίς να το καταλάβω.

Τη νύχτα τσάκισα από το φόβο μου. Δεν ήξερα πούθε να πάω. Θυμήθηκα το Νικήτα που είπε πως θα τραβήξει για τη θάλασσα. Γύρισα πάλι πίσω. Απάντησα τη δημοσιά. Σκέφτηκα να πάρω λουφάζοντας το δρόμο κι όπου με βγάλει.

Αλλά ήμουνα ολομόναχος.

Το φεγγάρι ήθελε ώρα για να βασιλέψει. Μέρα τη μέρα μεγάλωνε. Πέρα από το δρόμο φώτιζε μιαν άπλα, αναρωτήθηκα μην είναι η άπλα του ξεροκαμπιού.

Προχώρησα κατά κει, με τράβηξε το φεγγάρι. Από μακριά άκουσα τροκάνια από πρόβατα που νυχτοβοσκάγανε. Μόλις που τα 'πιανα με το αεράκι. Ήταν παρηγοριά. Χωρίς να το θέλω πήγαινα κατά το μέρος τους. Δεν τα ξανάκουσα, νύσταζα. Ήμουνα τσακισμένος αλλά περπάταγα. Φαίνεται περπάταγα κοιμισμένος. Στην άκρη που έκλεινε το αλώνι του φεγγαριού έβλεπα το σπίτι μας. Οι Καραχαλαίοι θα 'χαν φουρνίσει. Ανάσαινα τη μυρουδιά φρέσκου ψωμιού κι αναγάλλιαζα [...].

Ξύπνησα την άλλη μέρα κατά το μεσημέρι. Πόναγε όλο μου το κορμί αλλά αισθανόμουνα ξεκούραστος, τα νεύρα μου είχαν αλαφρώσει από το φόρτωμα. Ο Νικήτας με τον Μπρατίτσα έλειπαν. Σηκώθηκα στα γόνατα και κοίταξα γύρω μου. Βρισκόμουν πάλι στη μέση του ίδιου ορίζοντα που έβλεπα τις τελευταίες μέρες. Οι γραμμές έλιωναν μες στη ζέστη. Είπα θα με απαράτησαν. Έκατσα να το σκεφτώ και λίγο λίγο η οργή μ' έπνιγε. Κρατήθηκα για να μην κλάψω.

Μια στράτα μυρμήγκια πέραγε στα πόδια μου. Ένωσα τη μοναξιά μου μεγαλύτερη. Σηκώθηκα να φύγω. Και πού να πήγαινα. Μπροστά μου η γη καιγότανε. Το χώμα ήταν ξερό, ξερό σαν το πετσί στους αγκώνες μου. Δεν

με τράβαγε.

Ξάκρισα στα γκρεμά που ήσαν πίσω μου να δω αν κατεβαίνουνται. Εκεί με πήρε τσίκνα από κρέας. Είπα πως αυτό είναι η αρχή της τρέλας.

Έσκυφα κι άκουσα από κάτω κουβέντες. Έπεσα χάμω, αλλά για κάμποση ώρα δεν ξανάκουσα τίποτα. Τότε πήρα την απόφαση να κατεβώ. Έκανα κύκλο σιγά σιγά, με το στεν έτοιμο, κι όταν έφτασα κάτω είδα το Νικήτα και τον Μπρατίτσα στη ρίζα του βράχου, μπροστά σε φωτιά.

Ζύγωσα χολιασμένος.

— Εύπνησες; μου είπε ο Νικήτας με το φυσικότερο τρόπο.

— Ναι.

Είχαν βρει ένα σκατζόχοιρο και τον έψηναν. Είχαν κατεβεί εκεί κάτω για να μη φανεί η φωτιά. Ανεβήκαμε πάλι απάνω και τον φάγαμε. Τον φάγαμε αμύλητοι.

Θανάσης Βαλινός, *Η Κάθοδος των Εννιά*, Άγρα, Αθήνα, ³1984

7. Γενικά για τη διδασκαλία ολοκληρωμένου έργου

Οι φιλόλογοι, είτε στο πλαίσιο της διδασκαλίας των «Κειμένων Νεοελληνικής Λογοτεχνίας» σε όλες τις τάξεις είτε στο μάθημα «Νεοελληνική Λογοτεχνία», που εισάγεται στη γα τάξη του Ενιαίου Λυκείου (υποχρεωτικό στη θεωρητική κατεύθυνση και επιλεγόμενο στη θετική), καλούνται να διδάξουν και ολόκληρα λογοτεχνικά έργα. Με την έννοια ολόκληρο λογοτεχνικό έργο νοούμε μια ποιητική συλλογή ή ποιητική σύνθεση, ένα μυθιστόρημα ή εκτεταμένο αφήγημα, ένα θεατρικό έργο. Εδώ θα εξετάσουμε τη διδασκαλία του μυθιστορήματος και, για να μην έχουμε πρόβλημα με την ορολογία (εκτενές διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα κ.ά.), θα χρησιμοποιούμε καταχρηστικά τον όρο «μυθιστόρημα» για όλες τις περιπτώσεις. Θα δώσουμε ένα γενικό διάγραμμα διδασκαλίας του, χωρίς να το αναπτύξουμε. Προηγουμένως όμως είναι αναγκαίο να δώσουμε απάντηση στο ερώτημα «γιατί θα διδάξουμε ένα μυθιστόρημα;» θέτοντας έτσι πρώτα το ζήτημα του σκοπού.

Το μυθιστόρημα γενικά είναι κατά βάση έργο φαντασίας, γραμμένο σε πεζό λόγο, που παρουσιάζει συνήθως μια ιστορία, κάποιες καταστάσεις και κάποια πρόσωπα σαν να είναι πραγματικά, εκθέτει και αναλύει τη ζωή τους, την ψυχολογία τους, το πεπρωμένο τους, τις περιπέτειές τους.

Το μυθιστόρημα λοιπόν συγκροτεί ένα δικό του κόσμο, στον οποίο εισάγει τον νέο, το μαθητή. Τον εισάγει σε ποικίλες καταστάσεις, του δίνει νέες

εμπειρίες, έμμεσα βέβαια, και μέσα από τη ζωή άλλων. Βλέπει, ωστόσο, ο νέος πώς ζουν, πώς σκέπτονται, πώς αισθάνονται, πώς ενεργούν άλλοι άνθρωποι κάτω από ορισμένες συνθήκες, μέσα σε ορισμένες καταστάσεις, περιστάσεις. Βλέποντας αυτά (με τη φαντασία του) ο νέος αναρωτιέται γιατί συμπεριφέρονται έτσι ή αλλιώς, τι θα έκανε αυτός στη θέση τους, ή τι θα κάνει, τι θα πρέπει να κάνει, αν βρεθεί σε παρόμοια κατάσταση.

Το μυθιστόρημα δίνει επίσης στο νέο *πληροφορίες* για τον άνθρωπο, την ψυχική και την κοινωνική ζωή του, για τα προβλήματα των ανθρώπινων σχέσεων και ιδιαίτερα των ερωτικών και των σεξουαλικών σχέσεων, τα οποία ο νέος διασταυρώνει με τα δικά του προσπαθώντας να δώσει μια καλύτερη απάντηση σε δικά του ερωτήματα και προβλήματα.

Ακόμα το μυθιστόρημα δίνει στο νέο ορισμένα *παραδείγματα ζωής* προς μίμηση ή προς αποφυγή, ανάλογα με τη συμπάθεια ή την αντιπάθειά του προς τον ήρωα, ενώ παράλληλα ο κόσμος του μυθιστορήματος γίνεται για τον νέο πεδίο αναπλήρωσης δικών του επιθυμιών και η ανάγνωση γενικά γίνεται όχημα για την ανάπτυξη της *φαντασίας* του.

Το μυθιστόρημα, έτσι, οδηγεί το νέο σε μια ανατοποθέτηση και αναθεώρηση των εγγραφών στον ψυχισμό του, και άρα σε μια ανακατασκευή της όρασης, σε μια τροποποίηση της εμπειρίας του προς την ελευθερία, τη χειραφέτηση, την αυτονομία, τον οδηγεί σε μια ουσιαστικότερη αυτογνωσία, εντέλει, μέσα από μια καλύτερη ανθρωπογνωσία. Αυτά όμως συνιστούν σκοπούς και ζητούμενα της όλης εκπαίδευσης.

Επομένως το μυθιστόρημα συνιστά μορφωτικό αγαθό, που υπηρετεί με τον καλύτερο τρόπο τον ευρύτερο σκοπό της εκπαίδευσης και μάλιστα χωρίς να είναι αυτή η πρόθεσή του, με τρόπο φυσικό και χωρίς διδακτισμό. Διδάσκει καλύτερα, επειδή ακριβώς δεν προτίθεται να διδάξει.

Επιπλέον, το μυθιστόρημα είναι ελκυστικό, τέρπει τον νέο, και γι' αυτό ακριβώς μπορεί να λειτουργεί ως «δόλωμα» (ας μου επιτραπεί η χρήση με καλή έννοια, όπως ο Ρήγας έγραψε το *Σχολείο των ντελικάτων εραστών*) για να προσελκύσει τους νέους στο διάβασμα, να βοηθήσει να δημιουργηθούν *αναγνώστες*. Στην καλή περίπτωση και με σωστή διδασκαλία, θα δημιουργηθούν *καλοί αναγνώστες*, από τους οποίους θα προέλθουν και οι αυριανοί συγγραφείς και πνευματικοί άνθρωποι του τόπου.

Ο καλός αναγνώστης είναι αυτός που *θέλει* αλλά και που *ξέρει* να διαβάσει. Τι θα πει «ξέρει να διαβάσει»; Περνάμε έτσι στο ζήτημα της διδασκαλίας.

Οι μαθητές θα πρέπει από πριν να αντιληφθούν ότι το μυθιστόρημα είναι *έργο τέχνης* και ότι η απόλαυση της ανάγνωσης είναι απόρροια σύμ-

βασης. Το μυθιστόρημα μοιάζει βέβαια με την πραγματικότητα και γι' αυτό ακριβώς δημιουργεί την *αναφορική ψευδαίσθηση* (illusion referentielle), την εντύπωση δηλαδή ότι αυτά πράγματι συμβαίνουν, από την οποία και προέρχεται ίσως το μεγαλύτερο μέρος της απόλαυσης. Μοιάζει –και όσο πιο πολύ μοιάζει τόσο καλύτερο είναι το μυθιστόρημα– αλλά δεν είναι η πραγματικότητα, ούτε καν ο καθρέφτης της, κάποτε μάλιστα είναι παραμορφωτικός καθρέφτης. Ως έργο τέχνης το μυθιστόρημα παραμένει παιχνίδι «δίκαιης απάτης», όπου ο απατών δικαιότερος (του μη απατώντος) και ο απατώμενος σοφότερος (του μη απατηθέντος), όπως είπε, ορίζοντας την τραγωδία, ο Γοργιάς. Το μυθιστόρημα είναι μια φανταστική αναπαράσταση του πραγματικού, μια εκδοχή πραγματικότητας.

Αυτό σημαίνει ότι η ανάγνωση (όπως και το θέαμα στη φιλική ή τη θεατρική αφήγηση) οφείλει να γίνεται με τη δέουσα *κριτική αποστασιοποίηση*, ώστε να μη συγχέεται η φαντασία με την πραγματικότητα και η τέχνη με τη ζωή. Αυτή η διάκριση είναι βασική για κάθε επαφή με την τέχνη, διότι το έργο τέχνης κρίνεται με τα δικά του κριτήρια, με κριτήρια της τέχνης του.

Συναφής όσο και βασική είναι και η διάκριση ανάμεσα στο *συγγραφέα* του μυθιστορήματος και στον *αφηγητή*, διάκριση που επίσης πρέπει να αντιληφθούν οι μαθητές. Ο συγγραφέας είναι πραγματικός άνθρωπος, συγκεκριμένος, εξωκειμενικός. Ο αφηγητής, αντίθετα, είναι πρόσωπο κειμενικό, πλαστό, είναι εφεύρημα του συγγραφέα και ανήκει στη μέθοδο της αφήγησης. Είναι το άλλο πρόσωπο, στο οποίο ο συγγραφέας αναθέτει την αφήγηση. Άρα, το «εγώ» στο κείμενο είναι «εγώ» του αφηγητή – όχι του συγγραφέα. Οι «φωνές» που μιλούν στο κείμενο, είναι «φωνές» του αφηγητή ή των προσώπων – όχι του συγγραφέα. Επομένως, δεν είναι σωστή η έκφραση «ο συγγραφέας λέει...». Βέβαια ο συγγραφέας τα λέει όλα, αλλά κατά τη διδασκαλία πρέπει να βρίσκουμε ποιος λέει τι, κάτω από ποιες συνθήκες και σε ποια περίπτωση, για ποιο σκοπό.

Η διδασκαλία μπορεί να γίνει με βάση το διάγραμμα που ακολουθεί και που ο διδάσκων το έχει δώσει και το έχει εξηγήσει στους μαθητές. Τώρα ο διδάσκων αναθέτει στους μαθητές να διαβάσουν το ορισμένο μυθιστόρημα στο σπίτι τους και ορίζει ποιος/ποιοι μαθητές/ές θα ανακοινώσουν στην τάξη την καθεμιά από τις εργασίες που προτείνονται στο αε, βε και γε μέρος του διαγράμματος. Το δε μέρος είναι για όλους.

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

Α. Ανάγνωση και παρουσίαση. Εξωκειμενικά.

→ Τεχνικά χαρακτηριστικά του βιβλίου (τίτλος, έκδοση-τόπος-χρόνος, σελίδες,

εξώφυλλο, συγγραφέας).

→ Ο συγγραφέας: η εθνικότητα, η εποχή του, το έργο του.

→ Το συγκεκριμένο αφήγημα μέσα στο συνολικό έργο του συγγραφέα (εισήγηση του διδάσκοντος).

Β. Τεχνική και τέχνη της αφήγησης. Το «πώς» του τι.

→ *Υπόθεση*. Περί τίνος πρόκειται. Περιληπτική απόδοση της ιστορίας.

→ *Δομή*. Το σχέδιο, η οργάνωση, το όλο και τα μέρη. Η λειτουργία.

→ *Μυθοπλασία*. Πλοκή και επεισόδια. Εξέλιξη της ιστορίας.

→ *Ο αφηγητής*. Μετέχει ή όχι στην ιστορία; Όραση. Οπτική γωνία.

→ *Ο λόγος του αφηγητή*. Αφήγηση, περιγραφή, σχόλιο, μονόλογος, διάλογος, γλώσσα, ύφος.

→ *Τόπος*. Ορισμένος, αόριστος, πόλη, χωριό, σκηνικά. – Αλλαγή τόπων και πλοκή.

→ *Χρόνος*. Πότε συμβαίνουν τα γεγονότα. Πόσο διαρκούν. Χρονική σειρά. Αναδρομές. Ελλείψεις - παύσεις. Συνοπτική-αναλυτική αφήγηση - ρυθμός.

→ *Πρόσωπα*. Ονόματα, κοινωνική τάξη, σχέση, ιδιότητες, συμπεριφορές, χαρακτηρισμοί. Εξέλιξη χαρακτήρων, καταστάσεις, συναισθήματα.

Γ. Περιεχόμενο της αφήγησης. Το «τι» του πώς.

→ *Η ιστορία και το θέμα*. Άλλα θέματα, ιδέες, προβλήματα και λύσεις (:).

→ Προβληματισμοί, σχολιασμοί, απόψεις, νοήματα.

Δ. Ο ρόλος του αναγνώστη. Η ανταπόκριση.

→ Αναγνωστική πρόσληψη και ερμηνεία (εκδοχή).

→ Τι αποκομίζει ο μαθητής ως αναγνώστης – Το κείμενο του μαθητή.

→ Γενική αξιολογική κρίση – **Το κείμενο του μαθητή.**

Κώστας Μπαλάσκας, «Η διδασκαλία του μυθιστορήματος»,
Η Λέσχη των εκπαιδευτικών.

8. Επισημάνσεις

● Ο Στρατής Δούκας επιδίωξε να αποδώσει την ωμή εμπειρία του πολέμου με «απλά» μέσα. Οι τραυματικές μνήμες από τον πόλεμο ωθούν την αφήγηση στις πιο απλές και λιτές δομές. Όσο δυνατή είναι η συγκλονιστική εμπειρία, τόσο η ανακοίνωσή της γίνεται με τον λιγότερο σύνθετο και πολύπλοκο τρόπο. Είναι λογικό επομένως η λαϊκότητα της αφήγησης και το πρωτοποριακό για την εποχή της συγγραφής του (1929) ύφος του έργου, να καθιστούν αναγκαία τη διαδικασία παρουσίασης και ανάλυσης των τεχνικών με τις οποίες κατορθώνεται κάτι τέτοιο. Μπορεί, βέβαια, στη χώρα μας το λιτό ύφος της λαϊκής προφορικής αφήγησης να έχει γνωρίσει μεγάλη τύχη και απήχηση, ωστόσο είναι ανάγκη να επισημανθεί πως στην παρούσα

περίσταση έχει καθοριστεί σε μεγάλο βαθμό από παρεμβάσεις του συγγραφέα, κάτι που με περισσή ειλικρίνεια δηλώνει και ο ίδιος ο Στρατής Δούκας στο «ιστορικό της».

● Για να κατανοηθεί σε όλη της τη διάσταση η δομή και η τεχνική του κειμένου, είναι χρήσιμο να μελετηθούν όσα κείμενα ή αποσπάσματα αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο ο Σ.Δούκας προσέλαβε ακουστικά την ιστορία, αλλά προπάντων στον τρόπο με τον οποίο επεξεργάστηκε το πρωτογενές υλικό, μετουσιώνοντάς το σε μια κειμενική πραγματικότητα κατά την οποία «...είναι αδύνατο να ξεχωρίσουμε τη συμβολή του πραγματικού αιχμαλώτου με το βίωμά του και του λογοτέχνη που του έδωσε λογοτεχνικές αξιώσεις.» (Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής. Αθήνα 1982)

● Για την πιο ουσιαστική πρόσληψη του κειμένου και τη γονιμότερη μετάγχιση του τρόπου της αφηγηματικής του πραγμάτωσης στους μαθητές, καλό θα ήταν για τον διδάσκοντα, να μελετηθεί σε γενικές γραμμές η **Θεωρία της Αφήγησης**. Σημαντικό βοήθημα προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί το κεφάλαιο «Αφήγηση» από το βιβλίο *Έκφραση-Έκθεση για το Λύκειο, Τεύχος Αε*, αλλά και όποιο άλλο βιβλίο πραγματεύεται το ζήτημα της Αφηγηματολογίας.

● Θεωρείται πρωταρχική ανάγκη να γίνει διάκριση ανάμεσα στον Συγγραφέα και στον Αφηγητή. Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο εγκυμονεί τον κίνδυνο να παρανοηθεί ο ρόλος τους, κάτι που γίνεται ακόμη πιο προβληματικό όταν, στην προσπάθεια της πειστικότητας και της εγκυρότητας, συγχέεται ο αφηγητής με τον χρονογράφο ή, ακόμη σοβαρότερα, με τον αυτόπτη μάρτυρα. Στο συγκεκριμένο έργο επιλέγεται η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, επειδή με αυτόν τον τρόπο μεταφέρεται πιο πειστικά το βίωμα και εξασφαλίζονται η αμεσότητα και η συγκινησιακή φόρτιση. Ωστόσο, επειδή πολύ συχνά στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση ο αναγνώστης και ιδίως ο μαθητής ταυτίζει τον συγγραφέα με τον αφηγητή, μία από τις πρώτες προτεραιότητες του διδάσκοντος πρέπει είναι η αποταύτιση. Ο συγγραφέας υπάρχει έξω από το κείμενο και είναι δημιουργός του αφηγητή και των υπόλοιπων ηρώων, ενώ ο αφηγητής υπάρχει μόνο μες στα πλαίσια του πλασματικού λόγου, είναι δηλαδή κατασκευάσμα από λέξεις.

● Στο συγκεκριμένο κείμενο η εκ των προτέρων γνώση των βιογραφικών στοιχείων του Δούκα αυξάνει τον κίνδυνο ταύτισης. Ακόμη και στον επίλογο του κειμένου, όπου εντελώς απροσδόκητα και με πρωτόγνωρη ειλικρίνεια κατατίθεται η ταυτότητα του αφηγητή, ο μαθητής ίσως να μην πειστεί απόλυτα και να το θεωρήσει τέχνασμα από τη μεριά του συγγραφέα,

προκειμένου αυτός να αποκρύψει την ταυτότητά του. Επιβάλλεται, επομένως, να γίνει διάκριση ανάμεσα στον συγγραφέα (Στρατή Δούκα) και στον αφηγητή.

9. Προτάσεις Διδακτικής Οργάνωσης

Προγραμματισμός Διδασκαλίας και Στόχοι

Λόγω της μεγάλης έκτασης της *Ιστορίας ενός αιχμαλώτου*, οι ώρες διδασκαλίας δεν πρέπει να είναι σε καμία περίπτωση λιγότερες από οχτώ (8). Έχοντας αυτήν την παράμετρο υπόψη, προτείνεται στον διδάσκοντα (πάντοτε μες στο πλαίσιο της πρότασης και ποτέ της δέσμευσης) μια τριπλή δέσμη στόχων και, παράλληλα, δύο τρόποι ερμηνευτικής προσέγγισης του κειμένου.

Κατ' αρχάς οι διδακτικοί στόχοι προς τους οποίους μπορεί να δρομολογηθεί η διδασκαλία είναι:

- α) η ανάδειξη του **αντιπολεμικού πνεύματος** του έργου,
- β) ο σχολιασμός των **αφηγηματικών τεχνικών** του κειμένου, και
- γ) μια σειρά από **επιμέρους στόχους**, όπως:
 - η διερεύνηση της ανθρωπογεωγραφίας του έργου
 - η τοποθέτηση των κειμενικών γεγονότων μες στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο και η ανάλυση του χωροχρόνου
 - η ανάδειξη της ψυχολογίας των βασικών και μη προσώπων, και τέλος:
 - η ανάδειξη των τρόπων και των μέσων που μηχανεύεται ο πρωταγωνιστής προκειμένου να επιβιώσει.

Ο πρώτος (Α) τρόπος προσέγγισης που προτείνεται, στηρίζεται στη διαίρεση σε τέσσερα κεφάλαια που επιχειρεί ο συγγραφέας της *Ιστορίας ενός αιχμαλώτου*, έτσι όπως την παραθέτει ο συγγραφέας στον επίλογο του έργου, «Το ιστορικό της», (έκδοση 1980): «Κεφ. αα: η σύλληψη μέχρι την απόδραση με το σύντροφό του, βα: φτάσιμο στο χωριό τους όπου ζουν απόβλητοι και σπληαιοδίαιτοι, γα: η κορύφωση της απελπισίας τους, να χωρίσουν και να κατέβουν να δουλέψουν σαν Τούρκοι, δα: η διαφυγή του ήρωα και η λύτρωση».

Με βάση τη διαίρεση αυτή, η διδασκαλία μπορεί να οργανωθεί ως εξής:

1η διδακτική ώρα: Γενική παρουσίαση του έργου και του συγγραφέα.

Ανάγνωση* του αα μέρους: («η σύλληψη μέχρι την απόδραση με το σύντροφο του»). Συστήνεται στους μαθητές η κατ' οίκον ανάγνωση του υπόλοιπου έργου.

2η διδακτική ώρα: Ερμηνευτική προσέγγιση και σχολιασμός του ααμέρους

3η διδακτική ώρα: Ανάγνωση* του βα μέρους: («φτάσιμο στο χωριό τους όπου ζουν απόβλητοι και σπληαιοδίαιτοι»)

4η διδακτική ώρα: Ερμηνευτική προσέγγιση και σχολιασμός του βα μέρους

5η διδακτική ώρα: Ανάγνωση* του γα μέρους: («η κορύφωση της απελπισίας τους, να χωρίσουν και να κατέβουν να δουλέψουν σαν Τούρκοι»)

6η διδακτική ώρα: Ερμηνευτική προσέγγιση και σχολιασμός του γα μέρους

7η διδακτική ώρα: Ανάγνωση* του δα μέρους: («η διαφυγή του ήρωα και η λύτρωση»)

8η διδακτική ώρα: Ερμηνευτική προσέγγιση και σχολιασμός του δα μέρους

9η διδακτική ώρα: Γενική θεώρηση, συνθετικές εργασίες, συζήτηση.

Ο δεύτερος (B) προτεινόμενος τρόπος διδασκαλίας λαμβάνει μεν υπόψη του τον διαχωρισμό του έργου από τον συγγραφέα στα τέσσερα (4) μέρη, ωστόσο επιχειρεί μια καινούρια διάκριση, που υπαγορεύεται από τη βασική ανάγκη για παράλληλη **ανάγνωση** και **ερμηνευτική παρουσίαση** του κειμένου στην τάξη. Σ' αυτήν την περίπτωση ο χρόνος ανάγνωσης δεν υπερβαίνει σε καμία περίπτωση τα δώδεκα λεπτά (12') και ο χωρισμός των ενότητων μπορεί να διαμορφωθεί ως εξής:

1η διδακτική ώρα: Γενική παρουσίαση των εργοβιογραφικών στοιχείων του Στρατή Δούκα. Οι πρώτες μέρες της αιχμαλωσίας: («Στην καταστροφή της Σμύρνης... Μα κανένας δε μας άκουγε»). Συστήνεται στους μαθητές η κατ' οίκον ανάγνωση του μυθιστορήματος.

2η διδακτική ώρα: Οι κακονχίες-Η απόδραση: («Μετά πέντε ώρες... Κι ένα μικρό παιδάκι μας έπιανε»)

3η διδακτική ώρα: Φθάσιμο στο χωριό-Περιπλάνηση στις ερημιές:

* Με τον όρο **Ανάγνωση** εννοείται κατ' αρχάς η αναγνωστική απόδοση του κειμένου μες στην τάξη από τον διδάσκοντα και όχι από κάποιον μαθητή και, κατά δεύτερο, η λεξιλογική και νοηματική εξομάλυνση ορισμένων «σκοτεινών» σημείων.

(«Τέλος φτάσαμε... Πάντα άκουα την καρδιά μου, το συνήθιζα»)

4η διδακτική ώρα: Η μεταμφίση σε Τούρκους: («Και βάδισα ελεύθερα... που κατέβαιναν βοσκώντας μες στα ελιόδεντρα»)

5η διδακτική ώρα: Η διαβίωση στη στάνη του Χατζημεμέτη: («Σα ζύγωσα κοντά... και τα έξοδα δικά του, όπως και πριν»)

6η διδακτική ώρα: Οι μεγάλες δυσκολίες: («Οι μέρες περνούσαν γρήγορα... Πρώτα να φέρω την αδερφή μου και βλέπουμε»)

7η διδακτική ώρα: Η διαφυγή: («Πλησίαζε ο Αύγουστος... Σε λίγο ξεκίνησε»)

8η διδακτική ώρα: Η λύτρωση: («Μέσα ήταν και πολίτες... Νικόλας Κοζάκογλου»)

9η διδακτική ώρα: Γενική θεώρηση, συνθετικές εργασίες, συζήτηση.

Ενδεικτικό Σχέδιο Μαθήματος

● **ΕΝΟΤΗΤΑ:** Η τρίτη (3η) διδακτική ώρα της δεύτερης (Β) πρότασης: Ανάγνωση και ερμηνευτική προσέγγιση της ενότητας: Επιστροφή στο χωριό και περιπλάνηση με τον σύντροφό του στις ερημίες. («Τέλος φτάσαμε... Πάντα άκουα την καρδιά μου, το συνήθιζα.»)

● **ΑΠΑΙΤΟΥΜΕΝΟΣ ΣΧΟΛΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ:** Μία (1) διδακτική ώρα

● **ΣΤΟΧΟΙ:** Να κατανοήσουν οι μαθητές:

- α) την οργανική σχέση αφήγησης-περιγραφής,
- β) την ψυχολογία του κυνηγημένου ανθρώπου (δραπέτης - πρόσφυγας), και
- γ) τους έμπρακτους τρόπους εκδήλωσης της φιλίας

● **ΜΕΣΑ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ:** Υποβοηθητικές ερωτοαπαντήσεις - Ερμηνευτικές σημειώσεις σχολικού εγχειριδίου - Ενεργός συμμετοχή της τάξης (απορίες, προτάσεις, ενστάσεις)

● **ΠΟΡΕΙΑ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ:**

- α) ανάγνωση κειμένου (περίπου 12α)
- β) γλωσσική και πραγματολογική εξομάλυνση
- γ) επισήμανση των κειμενικών στοιχείων και σημείων που θα συμβάλουν στην επίτευξη της συγκεκριμένης στοχοθεσίας
- γ) γενική ανακεφαλαίωση και κριτική θεώρηση των στόχων
- δ) ανάθεση κατ' οίκον εργασιών (ερωτήσεις - συνθετικές εργασίες).

ΣΕΛΙΔΕΣ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ

Ειδικοί στόχοι

Με τη διδασκαλία της συγκεκριμένης ενότητας επιδιώκεται οι μαθητές:

- Να προσεγγίσουν πιο ουσιαστικά το έργο του Γιώργου Ιωάννου και να γνωρίσουν την ιδιαιτερότητα της γραφής του μέσα από τα έξι πεζογραφήματα της ενότητας, τα οποία καθώς προέρχονται από διάφορες συλλογές (*Για ένα φιλότιμο*, 1964, *Η σαρκοφάγος*, 1971, *Η μόνη κληρονομιά*, 1974, *Η πρωτεύουσα των προσφύγων*, 1984) δίνουν χαρακτηριστικά δείγματα γραφής του σε μία περίοδο είκοσι χρόνων.

- Να παρακολουθήσουν τη θεματολογία του και τον προσωπικό τρόπο με τον οποίο οργανώνει την αφήγησή του και συνθέτει τον χώρο και τον χρόνο.

* Τα βιογραφικά και εργογραφικά, τα γενικά γνωρίσματα της πεζογραφίας του, τα θέματά του και ο χειρισμός τους να αναζητηθούν στο *Βιβλίο του καθηγητή* για τα *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Γυμνασίου - Λυκείου) αρ. 4 και στις σελ. 132-141.

1. Για τη Σαρκοφάγο

1. *Η σαρκοφάγος* περιέχει εικοσιεννέα σύντομα «πεζογραφήματα» ίδιου τύπου: γραμμένα στο πρώτο πρόσωπο και με αυτοβιογραφικό χαρακτήρα. Ο Γιώργος Ιωάννου μόνο με την αφήγηση ανασταίνει κυρίως μια παλιότερη εποχή, προσωπικά και υποκειμενικά βιωμένη. Έτσι τα αφηγήματα αυτά φαίνονται σαν αναμνήσεις του από τα περασμένα, όπου διοχετεύει τις απόψεις του, τις κρίσεις του, τις προτιμήσεις του. Μέσα σ' αυτά δεν προλαβαίνουν να ζωντανέψουν και να ολοκληρωθούν άλλα πρόσωπα – εκτός από τον αφηγητή – ωστόσο διαγράφεται πολύ καλά και παραστατικά ο τόπος και ο χρόνος. Ο τόπος είναι η Θεσσαλονίκη· ο χρόνος περισσότερο η γερμανική κατοχή, αλλά και το παρελθόν του συγγραφέα γενικά. Τα βασικά γνωρίσματα του βιβλίου είναι η ανθρωπιά στο περιεχόμενο και η απλότητα στη μορφή. Ο Γιώργος Ιωάννου, με τον εαυτό του και τις προσωπικές σχέσεις του, πλησιάζει πολύ κοντά τον άνθρωπο, πότε με συγκίνηση και πότε με χιούμορ, αδιόρατο ωστόσο και ανεξίκακο. Το ύφος του, από την άλλη μεριά, είναι απλό, ανεπιτήδευτο, στρωτό, με φανερή τη φροντίδα της επιμελημένης γραφής. Ο χαμηλός τόνος των αφηγημάτων της *Σαρκοφάγου*, ο κάπως εξομολογητικός χαρακτήρας τους, η απουσία κάθε επίδειξης και

κάθε προσπάθειας του συγγραφέα να μας καταπλήξει και να μας εντυπωσιάσει με μια δήθεν πρωτότυπη τεχνική, νομίζω πως κερδίζουν τον αναγνώστη. *Η σαρκοφάγος* είναι το δεύτερο βιβλίο του, έπειτα από το *Για ένα φιλότιμο*, με παρόμοια αφηγηματικά κομμάτια. Το πρόβλημα που παρουσιάζεται εδώ είναι αν ο Γιώργος Ιωάννου θα κατορθώσει, μόνο με τα μικρά αυτά αφηγήματά του, να δημιουργήσει και να μας μεταδώσει το όραμά του για τη ζωή, και γενικά να επιβληθεί έτσι ως πεζογράφος· το πράγμα είναι δύσκολο, όχι όμως και ακατόρθωτο. Αν περιοριστεί, στο μέλλον, στις σύντομες αυτές αφηγήσεις, θα πρέπει να μας δώσει πολλές για να το επιτύχει. Οπωσδήποτε μέσα από το *Η σαρκοφάγος* ακούγεται μια γνήσια, και όχι ψεύτικη, ανθρώπινη φωνή.

Απόστολος Σαχίνης, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Θεσσαλονίκη 1979, Εκδ. Κωνσταντινίδη, σσ. 152-153.

2. Δεν γνωρίζουμε αν ο Γιώργος Ιωάννου αυτοβιογραφείται ή όχι στα τόσο ιδιότυπα και σύντομα πεζά κείμενά του, γραμμένα όλα σε πρώτο πρόσωπο. Πάντως, από τα 29 πεζογραφήματα της *Σαρκοφάγου*, όπως και από τα 22 του *Για ένα φιλότιμο* (του τόμου με τον οποίο εμφανίστηκε ως πεζογράφος στα 1964) καθώς και από τα δύο πρόσφατα, που δημοσίευσε σε περιοδικές εκδόσεις, προκύπτουν: ένα πρόσωπο, ένας χώρος και μία κυρίως εποχή – η Κατοχή που συμπίπτει με την εφηβεία του συγγραφέα· όπου χρόνος της αφήγησης είναι η τελευταία προπολεμική περίοδος ή η πρώτη μεταπολεμική, η σημασία της εποχής περιορίζεται λιγότερο ή περισσότερο, για να εξαφανιστεί όσο πλησιάζουμε στις ημέρες μας. Χώρος είναι η γενέθλια πόλη του συγγραφέα, η Θεσσαλονίκη και προπαντός οι φτωχογειτονιές, οι προσφυγικοί συνοικισμοί, τα σκοτεινά σοκάκια, το λιμάνι, το Βαρδάρι, τα καταγώγια, που χωρίς να περιγράφονται ιδιαίτερα, υποβάλλονται μέσα από το ήθος των ανθρώπων τους ως οργανική παρουσία· σε όσα πεζογραφήματα το πρόσωπο ταλαιπωρείται στην ξενιτιά ή στην ελληνική επαρχία, ο χώρος παύει να είναι παρουσία, γίνεται σκηνικό. Τα στοιχεία αυτά – πρόσωπο, χώρος, εποχή – που σε πάρα πολλές σελίδες συνυπάρχουν, ενώ στις υπόλοιπες απαντούν κατά ζεύγη ή και μεμονωμένα, αποτυπώνουν μια ευδιάκριτη σφραγίδα, σε όλο το πεζογραφικό έργο του Ιωάννου. Εύκολα, δηλαδή, αναγνωρίζουμε ένα ύφος στο έργο αυτό, που οι θεματικές, οι συγκινησιακές αλλά και οι εκφραστικές του καταβολές βρίσκονται απόφικες στα *Χίλια Δέντρα*, την ποιητική συλλογή που παρουσίασε ο συγγραφέας πριν από τους δύο τόμους με τις πρόζες του.

Ο χαρακτηρισμός «πεζογραφήματα» καλύπτει με τη γενικότητά του μια

ποικιλία από κείμενα, που τα περισσότερα αντιστέκονται σε αυστηρότερες ειδολογικές κατατάξεις. Άλλοτε πλησιάζουν τον «άμορφο» συνειρμικό μονόλογο, για να αποστάξουν μια ιδιάζουσα διάθεση με την ανάκληση πραγμάτων ανορθόδοξα εφαιπτόμενων [...], άλλοτε υποδύονται το δοκίμιο, για να υποβάλουν έντεχνα μια στάση ζωής μέσα από την τάχα αμερόληπτη, ορθολογική ταξινόμηση ανθρώπων και ανθρώπινων σχέσεων· άλλοτε πάλι εμφανίζονται ως παραδοσιακά διηγήματα, έμφορτα όμως συχνά με αλλότρια στοιχεία ή απαλλαγμένα από αφηγηματικές συμβάσεις, σε βαθμό που η παλαιότερη αισθητική θα τον θεωρούσε απαράδεκτο. Αν στα παραπάνω προσθέσουμε και τη φυσική, αβίαστη φραστική – κατ' επίφαση πηγαία, στην πραγματικότητα όμως επίμοχθα ψιλοδουλεμένη ως την τελευταία λέξη – τότε γίνεται ολοφάνερο πως το πρόσωπο που μας μιλάει μέσα από το έργο αυτό, ακόμα και όταν από κείμενο σε κείμενο αλλάζουν η ιδιότητα, το επάγγελμα ή η ηλικία του, είναι πάντα ένας ποιητής.

[...]

Συγκεκριμένα: Τα θέματα και οι εκφραστικοί τρόποι του *Για ένα φιλότιμο* επανέρχονται και στη *Σαρκοφάγο*, υφίστανται τώρα όμως αδιόρατες και αποφασιστικές μετατοπίσεις. Διπλασιάζεται περίπου το ποσοστό των έκτυπων – μέσα στην αφηγηματική ροή – επεισοδίων, με αποτέλεσμα να πολλαπλασιάζεται ο ενεργός ρόλος του αναγνώστη. Τα θραύσματα του εξωτερικού κόσμου και οι υποκειμενικές αντιδράσεις ξεφεύγουν πια από τον κύκλο της μνημονικής επανάληψης, και αρθρώνονται ως συντελεσμένα και ανεπανάληπτα γεγονότα. Οι αδιόρατες αυτές μετατοπίσεις μεταβάλλουν από άποψη τεχνικής αρκετά κείμενα του βιβλίου σε αυθεντικά διηγήματα, ενώ από άποψη ουσίας αναπροσανατολίζουν το πρόσωπο του αφηγητή. Έτσι, λόγου χάρη, περιορίζονται οι νευρωσικές καταστάσεις και αυξάνεται αντίστοιχα η νηφαλιότητα και η ψυχική διάθεση να αντιμετωπίζονται τα πράγματα με ένα χαμόγελο· συχνά, η αντιμετώπιση γίνεται πια με γνήσιο χιούμορ. Οι τρίτοι, για τους οποίους ο λόγος στην αφήγηση, έχουν τώρα πολλές φορές ονόματα, ενώ στο πρώτο βιβλίο αυτό συνέβαινε σπάνια· και τώρα, μολονότι και πάλι δεν υπάρχει διάλογος, ακούμε τακτικά τη φωνή τους, που στο *Για ένα φιλότιμο* δεν ακουγόταν ποτέ. Ακόμα, εδώ διαγράφονται αχνά και μερικές ανθρώπινες μορφές πέρα και έξω από τον αφηγητή, και κάποτε, το πρώτο πρόσωπο περιορίζεται μόνο σε ένα πρόσχημα για μια εξιστόρηση που δεν σχετίζεται άμεσα μαζί του. Η μόνη καινοτομία που μας βρίσκει επιφυλακτικούς είναι η σποραδική παρέμβαση του κλασικού φιλόλογου και του μελετητή του λαϊκού μας πολιτισμού, η οποία αναπόφευκτα και απροσδόκητα επιθέτει χροιά εργαστηρίου σε μια αφήγηση ζυμωμένη

με τον ιδρώτα, τη μυρωδιά και τη γεύση της αγοράς.

Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κριτικά Κείμενα,
Δεύτερη έκδοση, Αθήνα 1982, εκδ. Κέδρος σσ. 44-47.

2. Η πρωτεύουσα των προσφύγων

Αν, λοιπόν, στο *Δικό μας αίμα* η πόλη πρωταγωνιστεί ως χώρος μέσα στο χρόνο, στην *Πρωτεύουσα των προσφύγων* πρωταγωνιστές είναι κυρίως οι άνθρωποι που την κατοικούν. Και λέω κυρίως, γιατί βρίσκω εδώ πεζογραφήματα τα οποία ως ύφος και ως ατμόσφαιρα συνδέονται με εκείνα των υπόλοιπων βιβλίων του συγγραφέα. Τα πεζογραφήματα αυτά δικαιώνουν το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκουν, ενώ τα υπόλοιπα εμπίπτουν σ' εκείνο της μαρτυρίας ή των ημερολογιακών σημειώσεων. Τα πεζογραφήματα που ανήκουν στην πρώτη κατηγορία είναι: «Θεσσαλονίκη-Αθήνα, μια ερωτική σύγκριση», «Κάτω απ' τις πυκνές δεντροστοιχίες», «Το λειρί του πετεινού», «Λεκιασμένα ντουβάρια», «Και ιδού νεφέλη λευκή...». Πεζογραφήματα-μαρτυρίες είναι τα: «Η πρωτεύουσα των προσφύγων», «Εν ταις ημέραις εκείναις...», «Θεσσαλονικέων ύπνος και ξύπνος...», «Περί της φυγής, της διαφυγής ή και της καταφυγής πολλών πνευματικών δημιουργών της Θεσσαλονίκης στην Αθήνα», «“Ο Χριστός αρχηγός μας...”». Στον ίδιο τόμο περιλαμβάνονται οι ημερολογιακές σημειώσεις του συγγραφέα με τίτλο «Κατοχικό ημερολόγιο», που καλύπτουν τη χρονική περίοδο από 25 Νοεμβρίου 1943 έως 26 Μαρτίου 1944.

Ο τίτλος του τόμου αυτού επεξηγεί εκείνον του άλλου τόμου. Αλληγορικός ο ένας (*Το δικό μας αίμα*), συγκεκριμένος και ρεαλιστικός ο άλλος (*Η πρωτεύουσα των προσφύγων*), ορίζει το χώρο και το χρόνο. Η πόλη μέσα στην οποία ο αφηγητής θα κινηθεί είναι μια πόλη-μάνα, μια πόλη πρώτη τη τάξει, η οποία ανήκει στους πρόσφυγες, Έλληνες αλλά και Εβραίους. Είναι η πρωτεύουσά τους. Είναι η πόλη-σώμα, όπου κυλά «το δικό τους αίμα». Είναι το σώμα τους. Οι ερωτικές αποκλειστικές σχέσεις εγκαθιδρύονται με τις κτητικές αντωνυμίες «μας» και τη γενική «των προσφύγων». Μια μυστική, κλειστή, αλλά ταυτόχρονα απελευθερωτική ατμόσφαιρα πηγάζει από τη σχέση αυτή. Σχέση η οποία προβάλλεται μέσα στο χρόνο και αποκτά διαστάσεις μύθου. Η πόλη εμφανίζεται ως ένα παλίμψηστο με αλληπάλληλες επιστρωματώσεις, με συνδετικό το κοινό αίμα και τα κοινά σύμβολα. Τελικά, η πόλη σταδιακά μετατρέπεται σε σύμβολο. Εκείνο της κοινής καταγωγής του προσφυγικού ελληνισμού αλλά και εβραϊσμού, που την κατώκησε

ζευγαρώνοντας με τους εντόπιους Μακεδόνες.

Έλενα Χουζούρη, *ό.π.*, σσ. 113-114

3. Για τη συλλογή *Η μόνη κληρονομιά*

1. Όσα περίπου είπα παραπάνω για την *Σαρκοφάγο*, θα μπορούσα να τα επαναλάβω και για το *Η μόνη κληρονομιά*, αν και διακρίνω εδώ περισσότερη ωριμότητα: ωριμότητα συγγραφική, αλλά και ωριμότητα ανθρώπινη, που προέρχεται από πείρα ζωής. Η ωριμότητα αυτή νομίζω πως εκδηλώνεται με την ακόμα μεγαλύτερη αφηγηματική απλότητα: τη λιτότητα θα έλεγα των αφηγηματικών μέσων του Γιώργου Ιωάννου· αλλά και με την προσεκτική και συνειδητή, καθώς υποθέτω, αποφυγή κάθε παράταιρου τόνου και κάθε επιτήδευσης, που θα μπορούσαν να αποσπάσουν την προσοχή του αναγνώστη από την ουσία των αφηγημάτων του, που είναι η αγάπη και η κατανόηση του ανθρώπου –των καημών και των βασάνων του.

Η αφήγηση του Γιώργου Ιωάννου αποκτά αυτοδύναμη αξία, καθώς είναι πλεγμένη με συγκίνηση συνάμα και με χιούμορ. Σημειώνω και υπογραμμίζω στα πεζογραφήματά του την παρουσία του χιούμορ – που τόσο λείπει από τα αφηγηματικά μας κείμενα. Όσο θυμάμαι, από τους παλιότερους μόνο ο Κοσμάς Πολίτης το έχει σε κάποιο βαθμό, και από τους νεότερους –σε πολύ μεγαλύτερο– ο Άλκης Αγγελόγλου. Επανέρχομαι στην αφήγηση του Γιώργου Ιωάννου για να παρατηρήσω πως είναι το σπουδαιότερο χάρισμά του: μετουσιώνει και τα πιο ασήμαντα προσωπικά περιστατικά και τα υψώνει, με συγκρατημένη συγκίνηση, στη σφαίρα της γνήσιας τέχνης. Δεν θα είχε πολύ νόημα να ξεχωρίσω ορισμένα πεζογραφήματα του τόμου και να πω πως τα θεωρώ καλύτερα από τα άλλα: θα επρόκειτο για προσωπικές προτιμήσεις, αφού ο τόνος του βιβλίου είναι ενιαίος, η στάση ζωής η ίδια, οι ποιοτικές διαφορές μικρές. Σημειώνω ωστόσο τα «*Η μόνη κληρονομιά*», «*Τα σκυλιά του Σέιχ-Σου*», «*Το μέντιουμ*». Ωραιότατο ποιητικό πεζογράφημα είναι και το «*Ομίγλη*». Προσωπικά προτιμώ τα πεζογραφήματα του Γιώργου Ιωάννου, όπου πρωταγωνιστούν η Θεσσαλονίκη και οι παλιοί άνθρωποί της· τα πεζογραφήματα του Γιώργου Ιωάννου, όπου πρωταγωνιστούν η Θεσσαλονίκη και οι παλιοί άνθρωποί της· τα πεζογραφήματα αυτά, νομίζω, αποτελούν το συγκινημένο χρονικό τους ή, καλύτερα, το ελεγείο του χαμού τους. Έτσι αποκτούν γενικότερη προέκταση ή αναφέρονται σ' ένα πλατύτερο –κοινωνικό και ανθρώπινο– σύνολο· έτσι, νομίζω, παρουσιάζουν και περισσότερο ενδιαφέρον.

2. Η «Σαρκοφάγος», (1971) τυχαίνει της ίδιας ή κάπως καλύτερης υποδοχής <με τη συλλογή *Για ένα φιλότιμο*>. Κριτικάρονται τα ίδια στοιχεία. Αυτή τη φορά ο Γ. Ιωάννου είναι πια εδραιωμένος στο χώρο της πεζογραφίας, είναι αρκετά γνωστός και οι κριτικές είναι περισσότερο επαινετικές. Αναζητούνται και υπογραμμίζονται, κυρίως, τα θετικά στοιχεία της πεζογραφίας του, ενώ τα αρνητικά στιγματίζονται λιγότερο. Η κριτική περιστρέφεται ιδιαίτερα γύρω από τη χρήση του πρώτου προσώπου και την «τέχνη του φενακισμού», όπως χαρακτηρίζει ο Αλ. Κοτζιάς, την τεχνική του Ιωάννου να πλησιάζει την αλήθεια χωρίς ποτέ να την αποκαλύπτει.

«Η μόνη κληρονομιά» (1974) έχει την ίδια αντιμετώπιση με τα προηγούμενα βιβλία του. Η κριτική αναφέρεται, κυρίως στα γενικότερα θέματα που απασχολούν το συγγραφέα και δεν μπαίνει στα επιμέρους ζητήματα, όπως ο έρωτας ή ο θάνατος, αλλά κάνει την αποτίμηση του τελευταίου βιβλίου ενός συγγραφέα που έχει ήδη δείξει ποιος είναι και τι πρεσβεύει στο χώρο της λογοτεχνίας. Ο Αλ. Κοτζιάς μάλιστα βρίσκει ότι ο Ιωάννου έχει επηρεάσει κάποιους λογοτέχνες πολύ έντονα. Γράφει σχετικά: «Ωστόσο, το γεγονός είναι αναμφισβήτητο ότι ο Ιωάννου, έστω και αν δεν μπορεί να αποκληθεί αρχηγός σχολής, έχει κιόλας επηρεάσει μια σειρά από αξιολογότερους νεώτερους διηγηματογράφους...».

[...]

Σήμερα, πολλοί θεωρούν τις τρεις πρώτες συλλογές σαν το σημαντικότερο κομμάτι του λογοτεχνικού έργου του Ιωάννου και ο ίδιος, κατά κάποιο τρόπο, το παραδέχεται. «Υπάρχουν αρκετοί φίλοι, (...) που κάθε φορά σου λένε πως εκείνα τα πρώτα κείμενά σου ήταν τα καλύτερα και πως από τότε δεν τα ξαναέφτασες κι ας έγραψες τόσα και τόσα. Έχουν δίκιο ως ένα σημείο οι φίλοι, μα δεν μπορείς να τους εμπιστευθείς και ολότελα.» (Καταπακτή, σελ. 75). Συγχρόνως πιστεύει ότι η επιτυχία των πρώτων έργων του, οφείλεται στο «δυστυχισμένο» ύφος που είχαν, ενώ από τα άλλα λείπει κι αυτό τα κάνει ίσως κατώτερα. Εδώ, μάλλον, εννοεί την επίδραση της «Σχολής» της Θεσσαλονίκης, από την οποία, όπως λέει, ξέφυγε όταν ήρθε στην Αθήνα και έγραψε το «Δικό μας αίμα», τον «Επιτάφιο θρήνο» και τα άλλα έργα του.

4. Βιοματικότητα: ένα έμμονο συστατικό της ποιητικής του πεζογράφου Ιωάννου

Αα. – «Λέγοντας λοιπόν βιοματική, εννοώ τη λογοτεχνία εκείνη που αντλείται από τα προσωπικά βιώματα του συγγραφέα (...). Τα βιώματα πάλι δεν είναι μονάχα εκείνα που προέρχονται από την εμπειρία, αλλά και οι φαντασιώσεις και οι ισχυρές πνευματικές καταστάσεις που έχει ζήσει ο άνθρωπος (...). Ανακουφίζομαι γράφοντας σε πρώτο πρόσωπο. Είναι για μένα κάτι σαν ψυχολογική ανάγκη. Ωστόσο τα περισσότερα από αυτά που γράφω δεν είναι βιογραφικά και δεν συνέβησαν ακριβώς έτσι, όπως μεταφέρονται στο χαρτί. Άλλωστε, στα πεζογραφήματά μου υποδύομαι και πολλά πρόσωπα που θα ήθελα να είμαι» (συνέντευξη του συγγραφέα με τη Μ. Θεομού, εφ. *Καθημερινή*, 24.7.1977).

Βα. – Όπως ξέρετε, γράφω σε πρώτο πρόσωπο. Γιατί έτσι εκφράζομαι καλύτερα, ζεσταίνομαι πιο πολύ, μ' αρέσει (...). Επειδή, λοιπόν, γράφω στο πρώτο πρόσωπο (...) ε, δίνω την εντύπωση ότι πολλές φορές [αυτά που αφηγούμαι] είναι περιστατικά τα οποία μου έχουν τύχει, περιστατικά αυτοβιογραφικά. Αλλ' αυτό δε μ' ενδιαφέρει καθόλου· ούτε για τη δική μου λογοτεχνία, ούτε για κανενός άλλου. Γιατί, όχι μόνο σαν λογοτέχνης, αλλά και σαν μελετητής που είμαι της λογοτεχνίας, ξέρω ότι δεν μετριούνται έτσι τα λογοτεχνήματα, αν δηλαδή είναι αυτοβιογραφικά ή φανταστικά. Εκείνο που μετράει είναι το γράψιμο, το δόσιμο (...). Ο λογοτέχνης πρέπει να χρησιμοποιεί ως ύλη τα βιώματά του. Δεν εννοώ μονάχα τα βιώματα τα οποία έχει αποκτήσει από την εμπειρία, αλλά και τα συναισθήματά του, τις ισχυρές φαντασιώσεις του, όλα τέλος πάντων που έχει ζήσει πολύ αυτός ο ίδιος (...). Αυτά, βέβαια, τα οποία σας λέω, δεν προδικάζουν και την τεχνοτροπία. Πιστεύω ότι η δημιουργική ανάπλαση της βιοματικής ύλης μπορεί να γίνει σύμφωνα με τις οποιεσδήποτε αισθητικές αρχές ή τάσεις του συγγραφέα. Αυτό που θα προκύψει, αν είναι γνήσια βιοματικό, θα έχει στερεότητα και ενότητα γλώσσας, όπως και ο κόσμος του συγγραφέα του. Είναι παρατηρημένο ότι οι βιοματικοί συγγραφείς, ακόμη και αυτοί που διαθέτουν μικρό ταλέντο, ουδέποτε αραδιάζουν κούφια λόγια ή παρουσιάζουν το φαινόμενο της λεξιθηρίας. Κι αυτό, γιατί κατευθύνονται εσωτερικά (...). Αντίθετα, όταν [ο γράφων] δεν περιορίζεται, και γράφει για πράγματα που δεν ξέρει, που δεν έχει ζήσει (π.χ. ενώ δεν ξέρει κολύμπι, αρχίζει να γράφει για θαλασσινές περιπέτειες, καϊκια και δεν ξέρω τι άλλο), τότε φτάνει να μιλάει ψεύτικα. Και λες: «τι έχει πάθει αυτός;» Απλούστατα, δεν έχει (...) βιώ-

ματα και, φυσικά δεν έχει γλώσσα. Όσο για την τεχνοτροπία, μπορεί να είναι οποιαδήποτε» (συνέντευξή του στο περ. *Διαβάζω*, τεύχ. 9, Νοε-Δεκ. 1977, σ. 23-24).

Γα. – «Νομίζω ότι το “κλειδί” της δουλειάς μου είναι η βιωματικότητα. Δεν μπορείς να γράφεις καλά, να εκφραστείς με πληρότητα, να έχει ενότητα έκφρασης, αν αυτά τα πράγματα δεν τα έχεις, κατά κάποιο τρόπο, ζήσει (...). Και δεν εννοώ στον κόσμο της εμπειρίας. Πολλοί (κι εγώ πολλές φορές – και το απωθώ) αισθάνονται την ανάγκη να γράψουν για πράγματα που λαχταρούν και για τα οποία δεν ξέρουν τίποτα. Μόνο που αυτά τα πράγματα δεν μπορούν να σταθούν, ούτε σαν γλώσσα (...). Πιστεύω στη βιωματικότητα των καταστάσεων και στη βιωματική προέλευση της γλώσσας του λογοτέχνη. Και δεν πιστεύω πως αυτό το βιωματικό υπόστρωμα σ’ εμποδίζει να έχεις οποιαδήποτε τεχνοτροπία» (συνέντευξή του με τη Σούλα Αλεξανδροπούλου, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 24.9.1978).

Δα. – «Τα περισσότερα από τα κείμενά μου στο *Για ένα φιλότιμο*, στη *Σαρκοφάγο*, στη *Μόνη κληρονομιά*, στο *Δικό μας αίμα*, στον *Επιτάφιο Θρήνο* δεν είναι αυτοβιογραφικά, έστω κι αν είναι γραμμένα στο πρώτο πρόσωπο. Αυτό συνάγεται και μόνο με την απλή ανάγνωση. Αλλά γενικότερα πιστεύω ότι για τη λογοτεχνία καμιά απολύτως σημασία δεν έχει αν ένα κείμενο είναι αυτοβιογραφικό ή όχι. Σημασία έχει ο κόσμος των λέξεων, ο κόσμος του συγγραφέα, που ανακαλείται και ξετρυπώνεται μέσα από το βάθος της ψυχής του μ’ αυτό ή εκείνο το θέμα, άσχετα αν το θέμα είναι αυτοβιογραφικό ή όχι. Αυτοί που ασχολούνται με το αν ένα κείμενο είναι αυτοβιογραφικό ή φανταστικό, δεν ξέρουν τι λένε, και εν πάση περιπτώσει δεν καταλαβαίνουν από τη λειτουργία της λογοτεχνικής δοκιμασίας» (συνέντευξή του με το Δημ. Γκιώνη, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 8.6.1982).

Εα. – «Επιθυμώ να είμαι ένας συγγραφέας που στέκεται καλά στα πόδια του και δε μιλάει για πράγματα που δεν τα έχει βιώσει, δηλαδή δεν χρησιμοποιεί λέξεις που δεν τις έχει βιώσει, αυτό εννοώ *πράγματα* (...). Εάν [το συγκεκριμένο κάθε φορά θέμα του πεζογραφήματος] παρασύρει τον εσωτερικό μου κόσμο, αυτά τα κρυμμένα πράγματα που κι εμείς δεν τα έχουμε συνειδητοποιήσει, εάν τα παρασύρει το τάδε θέμα, τι σημασία έχει η προέλευσή του; Εγώ το θέμα, το *κάθε* θέμα, το βλέπω σα δόλωμα (...). Το θέμα είναι το δόλωμα, που το θέτουμε για να βγούνε τα φίδια, τα ποντίκια και ό,τι τέλος πάντων είναι κρυμμένο μέσα μας» (συνέντευξή του στα 1982 με το Γιώργο Κορδομενίδη, περ. *Εντευκτήριο*, 2 Φεβρ. 1988 σ. 35 και 36-7).

Ε.Α. Κοκόλης, Μια «επαρχιακή» διαμάχη: χρονικό και κριτική (1977-1986),
Ο Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 1988, τεύχ. 8ο, σσ. 62-63.

5. Η Θεσσαλονίκη στο έργο του Γιώργου Ιωάννου

1. Σημαντικό ρόλο στο έργο του Γ. Ιωάννου παίζει η πόλη της Θεσσαλονίκης. Η παρουσία της είναι διάχυτη σ' όλα του σχεδόν τα πεζογραφήματα –αλλά και στα ποιήματα– και αποτελεί για το συγγραφέα πηγή έμπνευσης και αντικείμενο εξύμνησης.

Η γενέτειρά του, όπως συχνά την αποκαλεί, μας δίνεται σε όλες τις εκφάνσεις της και σ' όλο το μάκρος της μεγάλης της ιστορίας. Και η παθολογική αγάπη που τρέφει για την πόλη ο συγγραφέας τον κάνει να πιστεύει ότι το κάλλος της δεν μπορεί να βρεθεί αλλού [...].

Τόσο στενή και ιδιότυπη είναι η σχέση του συγγραφέα με την πόλη –*Ναι, είμαι ο μέγας δουξ της Θεσσαλονίκης* <Η πρωτεύουσα των προσφύγων> θα πει κάπου– που σε ένα από τα γνωστά του διηγήματα, το *Με τα σημάδια της πάνω μου*, παρομοιάζει το σώμα του με την πόλη [...].

Στα διάφορα πεζογραφήματά του, είτε αυτά έχουν ως κύριο αντικείμενο τη Θεσσαλονίκη είτε απλώς την αναφέρουν, ο Ιωάννου με ποικίλους τρόπους εκφράζει την αγάπη και αφοσίωσή του προς τη «γενέτειρά του». Επισημαίνει το κοσμοπολίτικο και πολυπολιτιστικό χρώμα της πόλης που οφείλεται στην ιδιαιτερότητα των κατοίκων της, κυρίως των προσφύγων. Με σχολαστικότητα δίνει τα γεωγραφο-τοπογραφικά της πόλης κατονομάζοντας συνοικίες, δρόμους, κτίρια. Επιμένει στον ιστορικό χώρο τονίζοντας τη σημασία της Θεσσαλονίκης κατά τη Βυζαντινή περίοδο –αλλά και αργότερα– ενώ οι εξελίξεις των πρόσφατων ιστορικών γεγονότων περνούν μέσα από τα βιώματα του ίδιου του συγγραφέα. Τέλος, μιλώντας για την κοινωνία της πόλης ασχολείται με το χαρακτήρα και τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων, χωρίς να παραλείπει φυσικά να σχολιάσει την πνευματική ζωή της Θεσσαλονίκης με επίκεντρο τους διάφορους λογοτέχνες και το Πανεπιστήμιο [...].

Απαριθμεί και περιγράφει εδώ τα σπουδαιότερα Βυζαντινά μνημεία, 19 τον αριθμό, από τον 4ο μέχρι το 14ο αι. μ.Χ. Δε θα τα απαριθμήσουμε όλα, θα θυμίσουμε απλώς τα πιο γνωστά: Λευκός Πύργος, Ροτόντα, Καμάρα, Ναός του Αγίου Δημητρίου, Μοναστήρι των Βλατάδων...

Τα βυζαντινά αυτά μνημεία, που διατηρούνται ευτυχώς σε αρκετά καλή κατάσταση ακόμα, δίνουν στη Θεσσαλονίκη ένα χρώμα «βυζαντινό» και «αγιορείτικο». *Αν λείψουν οι βυζαντινές εκκλησίες θα πεθάνει η Θεσσαλονίκη κι εσύ μαζί της*, εξομολογείται στον ίδιο του τον εαυτό ο συγγραφέας

[...].

Ο πλούσιος κοινωνιολογικός και λαογραφικός χώρος, που μπορεί να έρθει στην επιφάνεια από το έργο του Ιωάννου και που έχει σαν επίκεντρο τη Θεσσαλονίκη θα απαιτούσε μελέτη ειδική, γι' αυτό δε θα επιχειρήσουμε να τον αναπτύξουμε. Θα δώσουμε μόνο ορισμένες κατευθύνσεις και θα αναφέρουμε ορισμένα σημεία τα οποία κατ' επανάληψη διερευνούνται στο έργο του Ιωάννου.

Το ανατολίτικο χρώμα της Θεσσαλονίκης με το «χαμάμι», το «καφεσαντάν» κτλ., οι περιθωριακοί και ο υπόκοσμος του Παλιού Σταθμού και άλλων χώρων, τα διάφορα παρα-επαγγέλματα της «φτωχομάνας», το κοινό των λαϊκών σινεμά και οι λόγοι συνωστισμού σ' αυτά, οι ξεπεσμένοι Μικρασιάτες άρχοντες και η κοινωνική αλλαγή την οποία υπέστησαν και επέφεραν, οι νέες βιοτεχνίες με τους πρόσφυγες, η αρχιτεκτονική των σπιτιών κτλ. αποτελούν ζητήματα που παρουσιάζουν σοβαρό ενδιαφέρον για τον ερευνητή. Όπως επίσης σοβαρό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αντιπαράθεση των δύο κόσμων –του παλιού και του νέου– που σαν θέμα προβάλλεται και από πολλούς άλλους σύγχρονους συγγραφείς.

Θανάσης Σπήλιος, «Η Θεσσαλονίκη στο έργο του Γ. Ιωάννου», *Φιλολόγος*, τεύχ. 72, Καλοκαίρι 1993, σσ. 140-147.

2. «Ο χώρος» γράφει ο Gaston Bachelard στην *Ποιητική του χώρου* «έτσι όπως τον συλλαμβάνει η φαντασία, δεν έχει πια σχέση με τον αδιάφορο χώρο που παραδίνεται στο μέτρο και στο λογισμό του γεωμέτρη. Είναι ένας βιωμένος χώρος (υπογράμμ. συγγραφέα). Βιωμένος όχι μόνο στη θετικότητα του, αλλά και με όλες τις μεροληψίες της φαντασίας».

Ο χώρος στα ποιήματα και στα πεζογραφήματα του Γιώργου Ιωάννου, αυτός της Θεσσαλονίκης στην προκειμένη περίπτωση, είναι αναμφισβήτητα ένας βιωμένος χώρος. Ο χώρος, όμως, είναι το κατάλυμα του χρόνου. Που σημαίνει ότι ο βιωμένος χώρος συσσωματώνει και τον αντίστοιχο βιωμένο χρόνο. Η περιπλάνηση σ' αυτό τον αξεδιάλυτο χωροχρόνο πραγματώνεται μέσω της ανάμνησης. Η Θεσσαλονίκη του Γιώργου Ιωάννου είναι πρωταρχικά μια πόλη της μνήμης. Μέσω αυτής ο αφηγητής περιπλανάται στο χώρο και στο χρόνο της. «Το ταξίδι», άλλωστε, στο χρόνο (παρελθόν) είναι ουσιαστικά πάλι «ταξίδι στο χώρο». Ο αφηγητής, τον οποίο υποδύεται ο συγγραφέας, βλέπει την πόλη καθώς περιπλανάται σ' αυτή. Η οπτική του, οπτική ενός πλάνητα, δεν είναι παρά ενός ενήλικα, ο οποίος επιζητά να ανασυνθέσει τη χαμένη πόλη, τη χαμένη νιότη, τη χαμένη παιδικότητα και αθωότητα. Η Θεσσαλονίκη είναι η πόλη της αναζήτησης του «χαμένου χρό-

νου». Άλλωστε, ο ίδιος ο συγγραφέας έχει ομολογήσει πως «με τα κείμενα αυτά προσπαθώ περισσότερο το χρόνο να αιχμαλωτίσω κι όχι τον τόπο», προχωρώντας στην επεξήγηση ότι «πόλεις βρίσκονται στο εντελώς πρώτο επίπεδο, ενώ εγώ σκοπεύω πολύ παρακάτω». Αυτό σημαίνει πως οι χώροι οι οποίοι εμφανίζονται στα κείμενα, όπως τους ανασυνθέτει ο αφηγητής μέσω της μνήμης του, είναι χώροι οι οποίοι λειτουργούν μεταφορικά με συνδηλώσεις, έτσι που να μετατρέπονται σε χώρους ποιητικούς.

Ό,τι λοιπόν παραπέμπει στην πραγματική πόλη δεν είναι παρά ένα τέχνασμα του συγγραφέα. Έτσι, διαμορφώνεται μια νέα πόλη, αυτή που ανασυνθέτει ο αφηγητής μέσω της μνήμης του. Ο αναγνώστης συμμετέχει σ' αυτή τη μεταμόρφωση, υιοθετώντας την οπτική του αφηγητή και αναζητώντας κι εκείνος με τη σειρά του το «χαμένο χρόνο» μέσα σε μια πόλη η οποία κινείται ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη φαντασία. Άλλωστε, όπως σημειώνει ο Edmund Keely για μια άλλη σπουδαία πόλη της φαντασίας, την καβαφική Αλεξάνδρεια, «η πιο σημαντική υπηρεσία που προσφέρει η μνήμη είναι το ότι ξεγελάει το χρόνο, καθλώνοντας και ξαναφέροντας πίσω ό,τι άλλαξε με τον καιρό, έτσι που το αρχικό σχήμα των πραγμάτων μπορεί να αναπλαστεί μέσα στην τέχνη του ποιητή και να κρατηθεί εκεί όσο ζήσει η ποίησή του».

Θα υποστήριζα, λοιπόν, ότι στα κείμενα του Γιώργου Ιωάννου υπάρχουν δύο πόλεις: α) η πόλη του αφηγητή και β) η πόλη του αναγνώστη. Σε ποια από τις δύο πρέπει να περιπλανηθεί ο μελετητής; Βασικά στη δεύτερη. Ωστόσο, ο μελετητής είναι πρώτα και κύρια ένας καλός αναγνώστης, ο οποίος, όσο κι αν ακολουθεί κάποιες συγκεκριμένες μεθοδολογικές υποδείξεις, δεν παύει να μεταφέρει στο δικό του κείμενο πια και τις προσωπικές του διαθέσεις, τα προσωπικά του βιώματα. Μόνο έτσι, άλλωστε, η ματιά του μπορεί να είναι δημιουργική και απελευθερωτική. Αλλιώς, θα παραμείνει στο επίπεδο της στείρας ανατομίας του κειμένου. Η περιπλάνηση, επομένως, του αφηγητή στους χώρους της Θεσσαλονίκης γίνεται και περιπλάνηση του μελετητή-αναγνώστη. Καθένας κρατάει για τον εαυτό του τις ανακαλύψεις του, ώσπου κάποια στιγμή συναντώνται. Η μεγάλη τους διαφορά είναι ο χρόνος. Χρόνος της βίωσης, χρόνος της γραφής και χρόνος της ανάγνωσης. Θα υποστήριζε κανείς πως το κείμενο διαφοροποιείται από τον ένα χρόνο στον άλλο. Τελικά, λειτουργεί ως παλίμψηστο, νικώντας το χρόνο με τις παγίδες που του στήνει [...].

Αυτή η λειτουργία της πόλης εμφανίζεται από τα πρώτα πεζογραφήματα του Γιώργου Ιωάννου στο *Για ένα φιλότιμο*. Ωστόσο, και εδώ το εγώ του αφηγητή μειώνει την ένταση της παρουσίας της πόλης, μιας και την αντιμε-

τωπίζει και πάλι ως πρόφραση για τις διαθέσεις και τις εξομολογήσεις του, με αποτέλεσμα η πόλη να μετατρέπεται σε χώρο υποδοχής κάποιων οριακών ψυχολογικών καταστάσεων του αφηγητή.

Ο ίδιος ο αφηγητής, προβάλλοντας τις οριακές αυτές ψυχολογικές του καταστάσεις με φόντο τους χώρους της πόλης, βαθαίνει στο χρόνο. Ο χρόνος, όμως, παρουσιάζεται θαμπός, όπως και ό,τι αναδύεται μέσα απ' αυτόν. Η μνήμη μοιάζει να μη λειτουργεί με τη διαύγεια εκείνη που δημιουργεί η χρονική απόσταση, αποφορτίζοντας εν τέλει το βίωμα. Οι χώροι της πόλης στα πεζογραφήματα του *Για ένα φιλότιμο* υποδηλώνουν διακριτικά την παρουσία τους. Ο αφηγητής διαχέεται μέσα από την ατμόσφαιρα των χώρων της πόλης. Γλιστρά και τη διαπερνά. Δεν διασχίζει τους χώρους για να τους περιγράψει, αλλά για να αισθανθεί εκείνα τα βιώματα τα οποία οι χώροι αυτοί ανακαλούν στη μνήμη του. Λειτουργούν, δηλαδή, διάφορα σημεία της πόλης ως «δρομοδείκτες της μνήμης».

Ήδη από τα αφηγήματα του *Για ένα φιλότιμο* εντοπίζονται – έστω όχι και τόσο ευδιάκριτα ακόμη – τα δύο δομικά στοιχεία του πεζογραφικού έργου του Γιώργου Ιωάννου που έχει ως σημείο αναφοράς τη Θεσσαλονίκη: α) Το συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο και κατ' ακολουθίαν η ηλικία του αφηγητή και β) Οι χωρικές συντεταγμένες –άρα και κοινωνικές και πολιτισμικές– της Θεσσαλονίκης μέσα στις οποίες θα κινηθεί ο αφηγητής. Σ' αυτά τα αφηγήματα η ηλικία του αφηγητή, άρα και η ματιά του, κυμαίνεται από την παιδική έως τη νεανική. Όμως, το χρονικό βάθος δεν είναι τόσο μεγάλο όσο στα μεταγενέστερα πεζογραφήματα του συγγραφέα. Η χρονική απόσταση δεν έχει αποφορτίσει το βίωμα, έτσι που η ματιά του αφηγητή να μην μπορεί να γίνει «διπλά ξένη». Το αποτέλεσμα είναι οι χώροι οι οποίοι αποτελούν τα σημεία φόρτισης του βιώματος να λειτουργούν μυθοποιητικά: η Ραμόνα, ο Παλιός Σταθμός, τα λαϊκά σινεμά, τα εβραϊκά μνήματα. Ο μύθος τον οποίο ενδύονται οι περισσότεροι χώροι της Θεσσαλονίκης στα αφηγήματα του *Για ένα φιλότιμο* είναι κατεξοχήν ερωτικός. «[...]

Ο αφηγητής περιπλανάται σε κάποιους συγκεκριμένους χώρους της πόλης. Σε λαϊκές γειτονιές και προσφυγικούς συνοικισμούς, στην περιοχή του Παλιού Σταθμού, στην πλατεία Δικαστηρίων – δηλαδή, στα Καμένα, στα εβραϊκά μνήματα, στα σφαγεία. Χώροι υποδοχής και αποδοχής κάθε είδους αμαρτωλού έρωτα. Χώροι επίφοβοι, δίβουλοι, γεμάτοι ενοχές, χώροι τους οποίους ο αφηγητής προσεγγίζει κυρίως νύχτα.

Έλενα Χουζούρη, *Η Θεσσαλονίκη του Γιώργου Ιωάννου*, Περιπλάνηση στο χώρο και το χρόνο, Αθήνα 1995, εκδ. Πατάκη, σσ. 43-52.

3. Όμως, η πόλη των πεζογραφημάτων της *Σαρκοφάγου* και της *Μόνης κληρονομιάς* δεν είναι μόνο η πόλη της Ιστορίας, αλλά και εκείνη όπου κυριαρχεί το προσωπικό βίωμα του αφηγητή, με την Ιστορία να λειτουργεί σαν χρονολογική ένδειξη για να στηθεί το σκηνικό της αφήγησης. Στα πεζογραφήματα αυτά η ηλικία και κατ' επέκταση η ματιά του αφηγητή ποικίλλει. Πότε είναι ενός παιδιού, πότε ενός εφήβου, πότε ενός ενήλικα. Ανάλογα φωτίζονται και οι χώροι που κινείται. Κάποτε στο ίδιο πεζογράφημα έχουμε αλλαγές της ηλικίας του αφηγητή, της χρονικής περιόδου κατά την οποία διαδραματίζονται τα γεγονότα καθώς και του σκηνικού των χώρων όπου αυτά συντελούνται.

Έλενα Χουζούρη, *ό.π.*, σ. 71.

4. Όπως στα πεζογραφήματα του *Για ένα φιλότιμο*, έτσι και σ' εκείνα των δύο μετέπειτα βιβλίων του Γιώργου Ιωάννου βλέπουμε τον αφηγητή να περιπλανάται μόνος στους δρόμους της πόλης, παρατηρώντας και αποθησαυρίζοντας βλέμματα, χειρονομίες, κινήσεις. Η νωχέλεια και ο αργός ρυθμός της κίνησής του συμβαδίζουν με την έκπληξη με την οποία αντικρίζει τα πράγματα γύρω του. Το μάτι του μοιάζει με το παμφάγο μάτι μιας κινηματογραφικής κάμερας. Οι περιπλανήσεις του αφηγητή σ' αυτά τα πεζογραφήματα γίνονται περπατώντας. Αν για τον Pierre Sansot το περπάτημα «συνιστά τον πρωταρχικό τρόπο για να εξερευνήσεις μια πόλη», για τον αφηγητή είναι μέσο ψυχικής εκτόνωσης («[...] Όσο βαριά στεναχώρια κι αν έχω, μ' ένα καλό περπάτημα σε δρόμους εγγυημένους αλαφρώνει[...] [...]»), ή ψυχικής ανάπαυσης και ηρεμίας, αλλά και ερωτικής αναζήτησης, ιδιαίτερα όταν γίνεται σε δρόμους έρημους και σκοτεινούς: «[...] Με αναπαύουν, άλλωστε, όλοι οι έρημοι και σκοτεινοί δρόμοι. Μόνο καθώς βαδίζεις σ' αυτούς, μπορεί κάτι το ελπιδοφόρο να προβάλει εντός σου και κάπως να ημερέψει η ψυχή [...] [...]». Στις περιπλανήσεις του αυτές ο αφηγητής συναντά χώρους που φιλοξενούν τον έρωτα και το θάνατο.

Έλενα Χουζούρη, *ό.π.*, σ. 71.

6. Από το «Εγώ» στο «Εμείς»

Αν, όμως, στα περισσότερα πεζογραφήματα του *Για ένα φιλότιμο* η πόλη εμφανίζεται μέσα από το βλέμμα του αφηγητή ερωτική, δίβουλη, αλλά και κάποτε ως καταφύγιο, με φορτίσεις σε ορισμένους συγκεκριμένους χώρους της, ενώ, παράλληλα, το χρονικό φόντο απ' όπου αναδύονται αυτοί δεν

ανάγεται στο μακρινό παρελθόν, στα πεζογραφήματα των δύο επομένων βιβλίων, δηλαδή στα *Η σαρκοφάγος* και *Η μόνη κληρονομιά*, οι χρονικές και χωρικές συντεταγμένες διαφοροποιούνται αλλάζοντας το σκηνικό όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα της αφήγησης.

Από ποσοτικής απόψεως, στις δύο αυτές συλλογές πεζογραφημάτων και διηγημάτων η Θεσσαλονίκη στη *Μόνη κληρονομιά* είναι παρούσα σε 8 πεζογραφήματα σε σύνολο 17³¹ και στη *Σαρκοφάγο* σε 13 σε σύνολο 29³². Στα πεζογραφήματα τόσο της *Σαρκοφάγου* (1971) όσο και της *Μόνης κληρονομιάς* (1974) η πόλη παύει πλέον να λειτουργεί ως πρόφαση, ως πρόσχημα για να υποβληθούν οι διαθέσεις του αφηγητή, αλλά μετατρέπεται σε σκηνικό, όπου πάνω του θα ακουμπήσουν τα γεγονότα και οι καταστάσεις τις οποίες ανακαλεί στη μνήμη του ο αφηγητής. Η πόλη γίνεται έτσι ο χώρος ανάδειξης του πνεύματος μιας εποχής. Της εποχής την οποία ο αφηγητής ανασύρει από το παρελθόν και την αναπλάθει σε αφηγηματικό παρόν. Η αναζήτηση του χαμένου χρόνου είναι εμφανής. Σε αντίθεση με τα πεζογραφήματα του *Για ένα φιλότιμο*, εδώ το αφηγηματικό εγώ διαθλάται μέσα στο χρόνο και στο χώρο της πόλης ανακαλώντας εικόνες έμπλεες από συλλογικά βιώματα. Η μνήμη του αφηγητή φέρνει στην επιφάνεια όχι μόνο τις προσωπικές του φωνές και διαθέσεις, αλλά ολόκληρες σκηνές στις οποίες πρωταγωνιστεί ο χρόνος ως Ιστορία, δηλαδή ως συλλογικό βίωμα. Έτσι, ο χώρος φορτίζεται από φωνές και κινήσεις άλλων προσώπων, τα οποία περιστρέφονται γύρω από τον αφηγητή. Οικοδομείται έτσι ο Μύθος της πόλης έτσι όπως τη βλέπει ο αφηγητής μέσω της μνήμης του και την ανασυνθέτει ως παρόν. «Προσωπική ιστορία και ιστορημένη πόλη συμπλέουν, φωτίζοντας η μια την άλλη. Το διαλεκτικό παιχνίδι των αντιθέσεων εξακολουθεί στις πόλεις της μνήμης, σε χρονική, όμως, διάσταση. Το εδώ και το αλλού μεταλλάσσονται σε τώρα και σε άλλοτε· οι διαφυγές επιχειρούνται από το παρόν στο παρελθόν». Ο αφηγητής περιφέρει τη ματιά του στους δρόμους της πόλης της εφηβικής και παιδικής του ηλικίας. Αυτοί οι δρόμοι λειτουργούν ως σημεία που παραπέμπουν σε στιγμές της ιστορίας της. Οι εικόνες που ανασύρονται από τον αφηγητή προέρχονται από την προπολεμική περίοδο, την Κατοχή και τον Εμφύλιο. Η περιπλάνηση του αφηγητή στην πόλη εκείνων των περιόδων, και ιδιαίτερα την κατοχική, δεν υπαγορεύεται πια από την αναζήτηση του έρωτα. Τώρα οι χώροι της πόλης εμφανίζονται ως σημεία απώλειας και θανάτου. «[...] *Θυμάμαι ένα σωρό γωνιές που είδα ανθρώπους να πέφτουν*[.] [...]». Η ιστορία διαθλάται μέσα από τη μνήμη και αναδεικνύεται με τη μορφή θραυσμάτων, εικόνων και συναισθημάτων. Τόσο στα πεζογραφήματα της *Σαρκοφάγου* όσο και της *Μόνης κληρονομιάς*

οι χώροι της πόλης στους οποίους περιπλανάται ο αφηγητής αρχίζουν να γεμίζουν κόσμο· κι αυτός περιφέρεται ανάμεσά του. «[...] Στα χάνια και τα πανδοχεία της οδού Μοναστηρίου, που έχουν γίνει τώρα ξενοδοχεία τουριστικά, ούτε να μπορούμε δεν μπορέσαμε. Ήταν γεμάτα αντάρτες, που επιμελώς κρύβονταν[...] [...]». «[...] Έφτασα νωρίς εκεί και μπήκα αμέσως στην ουρά, που ήταν κιόλας μεγάλη. Το χτεσινό πάθημα πολλών είχε γίνει μάθημα σε όλους. Το στρίμωγμα εξαιτίας και του κρούου ολοένα μεγάλωνε[...] [...]».

Σε αντίθεση με τα πεζογραφήματα του *Για ένα φιλότιμο*, η πόλη δεν είναι βουτηγμένη στη νύχτα. Το εικοσιτετράωρο δείχνει όλα του τα πρόσωπα, καθώς και τις αναγκαιότητες τις οποίες επιβάλλει. Έτσι, η πόλη δε βαραίνει από τα συναισθήματα της ενοχής, τα οποία δημιουργούσε η νύχτα και ο αμαρτωλός της έρωτας. Οι χώροι οι οποίοι αποτελούν το σκηνικό της αφήγησης είναι και πάλι λαϊκοί. Κυριαρχούν η οδός Εγνατίας, το Βαρδάρι, η πλατεία Δικαστηρίων, ο Σταθμός. Εμφανίζονται, όμως, και νέοι χώροι. Τα Λαδάδικα, το λιμάνι, ο χώρος της Έκθεσης, η οδός Μοναστηρίου με τα χάνια και τα πανδοχεία της, η παραλία, η πλατεία Αριστοτέλους, η οδός Τσιμισκή, η οδός Αγίου Δημητρίου, η συνοικία Κουλέ-Καφέ, τα Τείχη, η περιοχή που βρίσκεται το συντριβάνι. Στα πεζογραφήματα της *Σαρκοφάγου* για πρώτη φορά κάνουν την εμφάνισή τους δύο εκκλησίες, οι οποίες σηματοδοτούν η μια την ορθόδοξη παράδοση της πόλης και η άλλη την έλευση των προσφύγων και τις δικές τους θρησκευτικές και λαϊκές παραδόσεις και δοξασίες. Η εκκλησία του Αγίου Δημητρίου και η εκκλησία της Αχειροποιήτου αντίστοιχα. Έτσι, η πόλη διευρύνεται. Ο όγκος της στο κείμενο μεγαλώνει, το ύφος και το ήθος της γίνονται πιο έντονα καθώς φιλτράρονται μέσα από το ύφος και το ήθος του συλλογικού οργανωτή που είναι η Ιστορία.

Αυτή η διεύρυνση της πόλης είναι ακόμη μεγαλύτερη στα πεζογραφήματα της *Μόνης κληρονομιάς*. Οι δρόμοι και οι λαϊκές συνοικίες της, όπου περιπλανάται ο αφηγητής, δημιουργούν τη μυθολογία μιας πόλης λαϊκής και προσφυγικής. Στους ανατολικούς και δυτικούς δρόμους της συναντιούνται οι λαϊκές συνοικίες, των οποίων τα ονόματα κατατίθενται ρητά στο κείμενο, για να επιβεβαιώσουν ακριβώς αυτή τη μυθολογία. Μια μυθολογία η οποία βασίζεται αφενός στην ορθόδοξη παράδοση της πόλης και αφετέρου στην περιπέτεια των προσφύγων. Στοιχεία τα οποία δένονται και δημιουργούν μια άλλη νεότερη λαϊκή παράδοση, εκείνη των χρόνων της Κατοχής. Πάνω σ' αυτό το σκηνικό ακουμπάει ο χρόνος της Ιστορίας και ο χρόνος της αφήγησης. Προσωπικό και συλλογικό βίωμα συνυφαίνονται. Η συλλογική παρουσία είναι τώρα διαρκής. Οι δρόμοι μετατρέπονται σε χώρους υποδο-

χής κάθε λογής αγωνίας αλλά και χαράς των λαϊκών ανθρώπων της πόλης, καθώς η Ιστορία, με τα αναπάντεχα γεγονότα της, βαραίνει επάνω τους [...].

Οι χώροι της πόλης εμφανίζονται ως σηματοδότες της Ιστορίας, όπως αυτή αναβιώνει μέσω της μνήμης του αφηγητή. Η τελευταία λειτουργεί ελλειπτικά, πυκνά, ανασυνθέτει τις εικόνες –τις αναπαραστάσεις των γεγονότων– φιλτραρισμένες και διαμεσολαβημένες από το χρόνο. Θα τολμούσα να πω ότι η Ιστορία –η οποία αναπαρίσταται– είναι μια ψευδής Ιστορία, αφού δε μεσολαβεί μόνο ο παραμορφωτικός φακός του χρόνου αλλά και τα τεχνάσματα της αφήγησης. Ο λόγος, άλλωστε, της Ιστορίας είναι αναλυτικός και στέκεται στις έννοιες, ενώ ο λόγος της αφήγησης είναι ελλειπτικός, πυκνός, δεν αναλύει, συνθέτει και ανασυνθέτει. Στα πεζογραφήματα της *Σαρκοφάγου* και της *Μόνης κληρονομιάς* η ιστορία της πόλης δεν είναι λίγες οι φορές που δίνεται υπαινικτικά, μεταφορικά. Προβάλλονται έτσι τα εσωτερικά της στοιχεία [...].

Έλενα Χουζούρη, *ό.π.*, σσ. 59-63.

7. Για την «Παναγία τη Ρευματοκρατόρισσα»

[...] Η ματιά του αφηγητή, ο οποίος μέσω της μνήμης του ανασυνθέτει κομμάτια και ξαναστήνει σκηνές από την ιστορία της πόλης, λειτουργεί διττά: α) μυθοποιητικά, όσον αφορά τη βυζαντινή περίοδο της πόλης και τις αρχές του 20ού αιώνα, στοιχείο το οποίο εμφανίζεται κυρίως στα πεζογραφήματα τα οποία περιέχονται στον τόμο *Το δικό μας αίμα* και β) απομυθοποιητικά, όσον αφορά την Κατοχή και τα μετακατοχικά χρόνια. Ως παραδείγματα γι' αυτή τη λειτουργία μπορούμε να πάρουμε τα πεζογραφήματα «Παναγία η Ρευματοκρατόρισσα» (*Η σαρκοφάγος*) και «Τα σκυλιά του Σείχ-Σου» (*Η μόνη κληρονομιά*). Στο πρώτο πεζογράφημα η εικόνα της Παναγίας της Ρευματοκρατόρισσας είναι το συνδυαστικό σύμβολο της εθνικής και θρησκευτικής συνείδησης των προσφύγων. Ανάγεται σε θρύλο της λαϊκής παράδοσής τους. Ο θρύλος της εικόνας συναντά εκείνον της εκκλησίας της Αχειροποίητου, ο οποίος παραπέμπει στη μακραίωνη ιστορία της πόλης. Επιβεβαιώνεται έτσι έμμεσα η ελληνική καταγωγή των προσφύγων, η οποία φτάνει μέχρι το Βυζάντιο [...].

Στο πεζογράφημα αυτό η Ιστορία εγγράφεται στη μνήμη του αφηγητή ως ένα αίσθημα χαμού, ξεριζωμού. Το κραταιό παρελθόν, μυθοποιημένο λόγω της χρονικής απόστασης και της μη βίωσης, συγκρούεται συνεχώς με το μίζερο και άβολο παρόν. «[...] *Χάσαμε τα σπίτια μας, τα παλάτια μας, κι*

ήρθαμε εδώ να παλεύουμε με τους σκληροτράχηλους ντόπιους, που αμέσως μας όρμηξαν[.] [...]». Ο αφηγητής μετατρέπεται σε άμεσο εκφραστή της συλλογικής μνήμης των προσφύγων. Μνήμη η οποία πονά στην καινούρια πόλη, που κάθε άλλο παρά φιλική υπήρξε γι' αυτούς. «[...] Στη Σαλονίκη τους πιο πολλούς τους στρίμωξαν στην Αχειροποίητο ή εκεί γύρω. Οι Τούρκοι είχαν μετατρέψει για αιώνες την τεράστια εκκλησιά σε τζαμί κι έτσι την είχαν μαγαρίσει.

Όσο μυθοποιητικά λειτουργεί η ματιά του αφηγητή σε ό,τι αφορά τις βυζαντινές και ορθόδοξες παράδοσης της πόλης τόσο απομυθοποιεί την προπολεμική, κατοχική και μεταπολεμική περίοδο. Αυτή η απομυθοποιητική λειτουργία συναντάται μόνο στα πεζογραφήματα της *Σαρκοφάγου* και της *Μόνης κληρονομιάς*. Και, όταν λέμε απομυθοποιητική λειτουργία, εννοούμε τη μη ηρωική και μη μυθολογική προσέγγιση. Η πόλη βιώνει την ιστορία της μέσα από την καθημερινότητά της. Το απλό, το πεζό, το συνηθισμένο συναντά το μεγάλο, το αναπάντεχο. Πίσω από τα συνταρακτικά γεγονότα η πόλη εξακολουθεί να κινείται αργόσυρτα μέσα στον παρόντα χρόνο της. Και, για να ακριβολογούμε, ουδέποτε ολόκληρη η πόλη, αλλά πάντα εκείνη των λαϊκών ή προσφυγικών πληθυσμών. «[...]

Οι λαϊκές και προσφυγικές γειτονιές ενώνονται και αποκτούν μια ψυχή, η οποία μοιάζει ν' αντιστέκεται με το δικό της αντιηρωικό τρόπο [...].

Έλενα Χουζούρη, *ό.π.*, σσ. 65-67

8. Για το «Λειρί του Πετεινού»

Αλλά η πόλη επανακτά τη γοητεία της και τον ερωτισμό της, μ' έναν ιδιόζοντα αισθησιασμό, ανάμεικτο με νοσταλγία και θλίψη, στο αμέσως επόμενο πεζογράφημα –από τα καλύτερα του συγγραφέα–, στο «Λειρί του πετεινού». Μια φωτογραφία γίνεται η αιτία της ανακύκλησης της μνήμης. Κι ο αφηγητής «περνάει» και πάλι στην ηλικία της αθωότητας: «[...] Ήσουν πολύ μικρός, ίσως δεν είχες πάει ακόμη στο σχολείο [...].

[...]». Η πόλη γίνεται και πάλι παραμύθι, παρηγοριά ζωής. Βουτιέται μέσα στο Μύθο της, καθώς σ' αυτή «[...] Όλα ήταν χωματένια, έτοιμα να διαλυθούν και να ξαναενωθούν[.] [...]». Η πόλη χώνεται βαθιά μέσα στο χρόνο, καθώς το πορφυρό *Βυζάντιο βροντολογάει* πάνω της. Ο Μύθος της ανασυντίθεται μέσα από τις οσμές των πεθαμένων λουλουδιών, σημάδια του γήινου και φθαρτού.

Έλενα Χουζούρη, *ό.π.*, σσ. 116-117.

9. Για την «Ομίχλη»

[...] Άλλοτε η πόλη εμφανίζεται χαμένη, περιτυλιγμένη από την ομίχλη ή αναδυομένη μέσα από αυτή σαν μια μυθική και ποιητική φιγούρα. Είναι μια πόλη μητρική, η οποία ανοίγει την υγρή αγκαλιά της για να δεχτεί τον ανήσυχο, γεμάτο άνομες επιθυμίες περιπατητή. Το βύθισμα σ' αυτή είναι ανακουφιστικό, μοιάζει μ' εκείνο μέσα στη μήτρα πριν η γέννηση ανοίξει τον κύκλο της ζωής και του θανάτου: «[...] *Η ομίχλη είναι για να βαδίζεις μέσα σ' αυτήν. Διασχίζεις κάτι που είναι πυκνότερο από αέρα και σε στηρίζει[.] [...]*». Η πόλη διαθλάται μέσα στην ομίχλη. Στα μάτια του αφηγητή όλα αλλάζουν μορφή καθώς χάνονται μέσα στην αχλύ: «[...] *Η ομίχλη ήταν ακόμα πιο γλυκιά, όταν την ψιλοκεντούσε εκείνη η βροχή, η [...]*

Καθώς ο αφηγητής περιπλανάται στην υγρή και αχνή πολιτεία, η ομίχλη παίρνει εξωπραγματικές διαστάσεις. Από απλό κλιματολογικό φαινόμενο, σύνηθες για την πόλη αυτή, παραπέμπει στο χώρο του ονείρου και της ψευδαίσθησης. Η ομίχλη εσωτερικοποιείται από τον αφηγητή, για να ταυτιστεί με τα όνειρά του και τις προσωπικές του ψευδαισθήσεις: «[...] *Δε θυμάμαι από πού ερχόταν εκείνη η ομίχλη· μάλλον κατέβαινε από ψηλά. Τώρα, πάντως, ξεκινάει βαθιά απ' τα όνειρα[.] [...]*». Η εσωτερικοποίηση προχωρεί τόσο ώστε ο αφηγητής γίνεται ένα μ' αυτή. Το σκηνικό δεν μοιάζει με πραγματικό. Οι διαθλάσεις που δημιουργεί η ομίχλη προκαλούν ρωγμές στο χώρο και στο χρόνο. Ο αφηγητής «ταξιδεύει» μέσα απ' αυτές τις ρωγμές για να συναντηθεί με σκιές του θανάτου: «[...] *Πίσω απ' τα τζάμια διαβαίνουν αράδα οι σκιές αυτών, που τώρα έχουν πεθάνει. Κολλούσαν το μούτρο τους για μια στιγμή στο θαμπό τζάμι κι άλλοι έμπαιναν μέσα, ενώ άλλοι τραβούσαν ανατολικά για τον Πύργο του Αίματος. Κι αν δε μου έγνεφε κανείς, έβγαινα κι ακολουθούσα μια σκιά, που ποτέ δεν μπορούσα να προφτάσω[.] [...]*». Η πόλη τυλιγμένη στην ομίχλη γίνεται μακρινή, απόκοσμη, γεμάτη σκιές που γλιστράνε στους δρόμους, που κι αυτοί με τη σειρά τους δεν μοιάζουν με τους παλιούς, έχουν ξεθωριάσει από το χρόνο και τη φθορά. Μια παρακμή κι ένας θάνατος περιβάλλει τους δρόμους και τα δρομάκια στα οποία περπατά ο αφηγητής ακολουθώντας αυτές τις σκιές. Όσπου φτάνει στην Πορτάρα, απ' όπου του γνέφουν οι σκιές για να περάσει. Εκείνος, όμως, μένει έξω, μόνος μέσα στην ομίχλη και στη νύχτα, για να ξαναγυρίσει, μετά την περιπλάνησή του στα μονοπάτια του θανάτου, στην άλλη την πόλη, εκείνη της ζωής, όπου τον περιμένουν τα τραμ, τα φώτα, η κίνηση, οι

άνθρωποι.

Έλενα Χουζούρη, *ό.π.*, σσ. 77-78.

Επισημάνσεις

- Κατά τη διδασκαλία θα πρέπει να καταδειχθούν τα γενικά γνωρίσματα των αφηγημάτων του, τα οποία αποτελούν μικρογραφίες της καθημερινότητας και του περιγύρου και χαρακτηρίζονται από μνημονικές ανακλήσεις, συγκινησιακό και εξομολογητικό κλίμα, ακρίβεια και καθαρότητα στη γλώσσα.

- Θα ήταν χρήσιμο να επισημανθούν τα ιδιαίτερα γλωσσικά και υφολογικά στοιχεία, ο μακροπερίοδος λόγος, η καθημερινή γλώσσα, η ανάμειξη πεζολογικών στοιχείων με στοιχεία της ποιητικής ατμόσφαιρας.

- Αξίζει να αναδειχθεί και να συζητηθεί η συνειρμική οργάνωση του αφηγηματικού υλικού, όπως διαμορφώνεται από τον Γ. Ιωάννου μέσα από δύο τεχνικές: την τεχνική του διασπασμένου και την τεχνική του αδιάσπαστου θέματος. Αξιοπρόσεκτος είναι επίσης ο ρόλος της μνήμης και της παρατήρησης.

- Ας προσεχθεί η χρήση του βιώματος ως πρώτης ύλης στην πεζογραφία του Γ. Ιωάννου και η αξιοποίησή του.

- Είναι χρήσιμο να παρατηρηθεί στα συγκεκριμένα αφηγήματα να γίνει λόγος για τη χρήση του χρόνου και την αβίαστη σύνθεση παρόντος-παρελθόντος.

- Ας σημειωθεί ο πρωτεύων ρόλος της Θεσσαλονίκης ως χώρου στην πεζογραφία του Γ. Ιωάννου.

- Η μυθοποίηση της παιδικής ηλικίας, η απουσία μελοδραματισμού και έντονου συναισθηματισμού, η μονομερής αφήγηση –συνήθως σε αε ενικό πρόσωπο– αποτελούν άξια μνείας ζητήματα.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΒΑΣΙΚΩΝ ΟΡΩΝ ΑΦΗΓΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

αφηγητής

«απών από την αφήγηση»: είναι ο αφηγητής ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο

αφηγητής: υποκείμενο της αφήγησης

«αφηγητής-πρωταγωνιστής»: είναι ο αυτοβιογραφικός αφηγητής

ενδοδιηγητικός αφηγητής: ο αφηγητής που βρίσκεται στην ιστορία και τα γεγονότα που διηγείται συνιστούν μετα-αφήγηση

εξωδιηγητικός αφηγητής: είναι επιφορτισμένος με την αφήγηση των γεγονότων που συνιστούν το κείμενο

ετεροδιηγητικός αφηγητής: δεν μετέχει στην ιστορία

ομοδιηγητικός αφηγητής: μετέχει είτε ως πρωταγωνιστής (αυτοδιηγητική αφήγηση) είτε ως αυτόπτης μάρτυρας

παντογνώστης-αφηγητής: είναι εκείνος ενός αφηγήματος με εστίαση μηδέν

αφήγηση

ανάληψη (flashback): πρόκειται για μια αναδρομή, από την αφήγηση σε γεγονότα που συνέβησαν στο παρελθόν της χρονικής στιγμής που βρίσκεται η αφηγούμενη ιστορία. Η αφήγηση δηλ. διακόπτει τη ροή της ιστορίας για να επαναφέρει προηγούμενα γεγονότα

αναχρονία: κάθε ασυμφωνία μεταξύ χρόνου της ιστορίας και χρόνου της αφήγησης

αρχή in medias res: η μη κοινή αρχή ιστορίας και αφήγησης

αφηγηματική γραμματική: ασχολείται με τη δόμηση του μύθου των ιστοριών και την ταξινόμηση των χαρακτήρων ως ρόλων. Σκοπός της δεν είναι να ερμηνεύσει το συγκεκριμένο κείμενο, αλλά να ανιχνεύσει και να απομονώσει ένα σύστημα το οποίο μέσω των τροποποιήσεων, εναλλαγών και μετασχηματισμών επιτρέπει αφ' ενός τη δημιουργία άπειρου αριθμού αφηγηματικών κειμένων και αφετέρου την κατανόησή τους από τον αναγνώστη

αφήγηση με εξωτερική εστίαση: ο αφηγητής λέει λιγότερα απ' ό,τι ξέρει ο ήρωας

αφήγηση με εσωτερική εστίαση: ο αφηγητής λέει μόνον ό,τι ξέρει κάποιος δεδομένος ήρωας

αφήγηση με μηδενική εστίαση ή μη εστιασμένη αφήγηση: ο αφηγητής

γνωρίζει περισσότερα από τον ήρωα ή λέει περισσότερα απ' όσα ξέρει οποιοσδήποτε από τους ήρωες

αφήγηση-περίληψη-διήγησις-εξιστόρηση: ο αφηγητής περιγράφει τι συνέβη με δικά του λόγια ή εκθέτει τα όσα σκέφτονται και αισθάνονται οι χαρακτήρες χωρίς άμεση παράθεση των λόγων τους

διακειμενικότητα: είναι το φαινόμενο της απορρόφησης ενός κειμένου από ένα άλλο (συνεχής διάλογος ανάμεσα στα κείμενα)

διήγηση: αναπαράσταση ενός συμβάντος ή μιας σειράς συμβάντων, πραγματικών ή φναταστικών, διαμέσου του λόγου και πιο συγκεκριμένα του γραπτού λόγου (Genette)

εγκιβωτισμός: ένθεση ή εισαγωγή μιας άλλης διήγησης μέσα στην κύρια διήγηση

έκταση: η λεπτομερειακή περιγραφή μπορεί να κάνει το χρόνο ανάγνωσης μακρύτερο από το χρόνο του καθεαυτού γεγονότος

έλλειψις: παράλειψη μερικών χρονικών περιόδων, ασυνέχεια της αφήγησης, ασυνέχεια ανάμεσα στην ιστορία και τον αφηγηματικό λόγο

ιστορία: (το αφηγηματικό περιεχόμενο) το αντικείμενο της διήγησης, του ιστορήματος ή της υπόθεσης με την οποία ασχολείται η διήγηση. Το σύνολο των γεγονότων με τη χρονική και λογική τάξη που συνέβησαν ή θα μπορούσαν να είχαν συμβεί

μίμηση-παρουσίαση-σκηνή: κατευθείαν παρουσίαση λόγων και πράξεων των χαρακτήρων της αφήγησης

μύθος: η τάξη των γεγονότων

οπτική γωνία: όρος που αναφέρεται σε όλες τις πλευρές της σχέσης του συγγραφέα με την ιστορία

παύση: ο χρόνος της ιστορίας σταματά, ενώ η εξιστόρηση συνεχίζεται

περίληψη ή σύνοψη: εδώ ο χρόνος ανάγνωσης μπορεί να είναι πολύ πιο σύντομος από τον πραγματικό χρόνο

πλοκή: η τάξη του λόγου

ποιητική: δεν επιζητά να κατονομάσει το νόημα, αλλά αποβλέπει στο να καταστήσει γνωστούς τους γενικούς νόμους που διέπουν τη γέννηση κάθε έργου (η Ποιητική του Αριστοτέλη δεν ήταν άλλο από μια θεωρία που αφορούσε τα χαρακτηριστικά ορισμένων τύπων λογοτεχνικού λόγου)

πρόληψη (flashforward): όταν ανακαλούμε εκ των προτέρων, κατά τη διάρκεια της αφήγησης, ένα γεγονός που στην ιστορία θα διαδραματιστεί αργότερα

προοπτική ή εστίαση: η κάθε ιστορία μας δίνεται μέσα από την οπτική γωνία κάποιου ή κάποιων, η οποία και καθορίζει την αφηγηματική προο-

πτική του κειμένου. Η αφηγηματική κατηγορία της εστίασης απαντά στο ερώτημα του «ποιος βλέπει την ιστορία» και, επομένως μέσα από ποιου τα μάτια τη μαθαίνουμε εμείς, οι αναγνώστες

τάξη ή σειρά: πρόκειται για τη σχέση μεταξύ της χρονικής διαδοχής των γεγονότων στην ιστορία και της διάταξής τους στο κείμενο

σκηνή: όταν ο χρόνος της αφήγησης (XA) είναι ίσος με τον χρόνο της ιστορίας (XI) (για παράδειγμα ο θεατρικός διάλογος ή ένας μονόλογος, που έχουν την ίδια διάρκεια όπως και όταν θα εκφωνούνταν πραγματικά από το υποκείμενο)

συχνότητα: είναι η σχέση ανάμεσα στις φορές που ένα γεγονός εμφανίζεται στην ιστορία και τις φορές που αναφέρεται στο κείμενο

φωνή: αφηγηματική κατηγορία με την οποία εξετάζουμε το «ποιος μιλάει» δηλαδή με τη φωνή ποιου ακούμε την αφήγηση

χρόνος της αφήγησης: η ακολουθία των γλωσσικών σημείων που αναπαριστά τα γεγονότα αυτά

χρόνος της ιστορίας: είναι η φυσική διαδοχή των γεγονότων