

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

*Κείμενα
Νεοελληνικής
Λογοτεχνίας*
Β' ΤΕΥΧΟΣ



Β' ΓΕΝΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

Βιβλίο Καθηγητή

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
«ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

Κείμενα
Νεοελληνικής
Λογοτεχνίας

Β' ΤΕΥΧΟΣ
Β' Τάξη Γενικού Λυκείου

Βιβλίο Καθηγητή

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΑΘΗΝΑ

Συγγραφική ομάδα:

Αγάθη Γεωργιάδου, Σχολική Σύμβουλος

Ζωή Κατσιμπούρα, Φιλολόγος

Ελευθερία Κρούπη-Κολώνα, Σχολική Σύμβουλος

Αναστασία Πατούνα, Φιλολόγος

Σοφία Χατζηδημητρίου-Παράσχου, Σχολική Σύμβουλος

Παναγιώτα Χατζηθεοχάρους, Φιλολόγος

Υπεύθυνη κατά τη συγγραφή για το

Παιδαγωγικό Ινστιτούτο:

Χριστίνα Αργυροπούλου, Σύμβουλος

Επιμέλεια έκδοσης:

Ελευθερία Κρούπη-Κολώνα, Σχολική Σύμβουλος

Επιτροπή κρίσης:

Ζωή Μπέλλα, Σχολική Σύμβουλος

Δήμητρα Μπεχλικούδη, Σχολική Σύμβουλος

Δημήτρης Παπαγεωργιάκης, Φιλολόγος

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ7

Α΄ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΩΣ ΤΗ ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ 1930 (με αναφορές στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία)	9
Η πεξογραφική γενιά του 1880	9
Η γενιά του 1920	11
Η γενιά του 1930	13
2. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΑ ΡΕΥΜΑΤΑ	15
Ρεαλισμός και πραγματικότητα	15
Τέχνη και πραγματικότητα	16
Λογοτεχνία και πραγματικότητα	17
Θέσεις για το πρόβλημα του Ρεαλισμού	18
Παράγοντες διαμόρφωσης του Νατουραλισμού	19
Τα θέματα των νατουραλιστικών μυθιστορημάτων	20
Ορισμός και αρχές του Συμβολισμού	21
Το περιεχόμενο του Συμβολισμού – η σχέση του με τη μουσική	23
Οι Έλληνες συμβολιστές	26
Διάκριση Μοντερνισμού-Πρωτοποριών	29
Ο Ντανταϊσμός και η γέννηση της αυτόματης γραφής	30
Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η αυτόματη γραφή	32
Επιλεγμένη Βιβλιογραφία	36
3. ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ	38
Γ. Σεφέρης, Ελένη (Κ.Ν.Α., σελ. 209-213)	38

Β΄ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΙΖΥΗΝΟΣ	45
Ποίος ήτον ο φονεύς του αδερφού μου (Κ.Ν.Α., σελ. 19-27)	49
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗΣ	52
α) Η Φόνισσα (Κ.Ν.Α., σελ. 43)	59

β) Ο Αλιβάνιστος (Κ.Ν.Α., σελ. 58)	62
γ) Το μοιρολόγι της φώκιας (Κ.Ν.Α., σελ. 68)	65
δ) Πατέρα στο σπίτι (Κ.Ν.Α., σελ. 72)	66
ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ	69
Το σπίτι του δασκάλου (Κ.Ν.Α., σελ. 120)	73
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΤΟΚΗΣ	75
α) Η τιμή και το χρήμα (Κ.Ν.Α., σελ. 136)	81
β) Κατάδικος (Κ.Ν.Α., σελ. 149)	83
ΝΙΚΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ	85
Αλέξης Ζορμπάς (Κ.Ν.Α., σελ. 158)	89
ΡΩΜΟΣ ΦΙΛΥΡΑΣ	92
Madonna mia (Κ.Ν.Α., σελ. 174)	99
ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΛΑΠΑΘΙΩΤΗΣ	100
Νυχτερινό (Κ.Ν.Α., σελ. 176)	106
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ	108
α) [Είμαστε κάτι...] (Κ.Ν.Α., σελ. 178-179)	115
β) Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων	115
γ) Κάθαρσις (Κ.Ν.Α., σελ. 184-185)	116
ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΔΟΥΡΗ	119
Κοντά σου (Κ.Ν.Α., σελ. 191)	121
ΤΑΚΗΣ Κ. ΠΑΠΑΤΣΩΝΗΣ	123
α) Περιηγητές στη λειτουργία (Κ.Ν.Α., σελ. 201)	125
β) Συνάντημα (Κ.Ν.Α., σελ. 202)	125
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ	127
α) Πάνω σ' ένα ξένο στίχο (Κ.Ν.Α., σελ. 205)	132
β) "Επί ασπαλάθων..." (Κ.Ν.Α., σελ. 214)	132
γ) Ο βασιλιάς της Ασίνης (Κ.Ν.Α., σελ. 216)	134
δ) Ο τελευταίος σταθμός (Κ.Ν.Α., σελ. 220)	136
ΑΝΔΡΕΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ	137
α) [Τρία αποσπάσματα] (Κ.Ν.Α., σελ. 227)	139
β) Ηχώ (Κ.Ν.Α., σελ. 228)	143
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ	147
Δεν είμαστε ποιητές σημαίνει... (Κ.Ν.Α., σελ. 233)	152
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ	154
α) Ρωμοσύνη (ενότητα 1) (Κ.Ν.Α., σελ. 234)	160
β) Ο τόπος μας (Κ.Ν.Α., σελ. 237)	161
γ) Ανυπόταχτη πολιτεία (απόσπασμα) (Κ.Ν.Α., σελ. 238)	161
δ) Αυτόπτης μάρτυρας (Κ.Ν.Α., σελ. 242)	162

ΝΙΚΟΣ ΚΑΒΒΑΔΙΑΣ	166
Πούσι (Κ.Ν.Α., σελ. 244)	169
ΝΙΚΟΣ ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ	172
Νέα περί του θανάτου... (Κ.Ν.Α., σελ. 246-47)	178
ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ	181
α) Η τρελή ροδιά (Κ.Ν.Α., σελ. 250)	191
β) [Στα χτήματα βαδίσαμε όλη μέρα...] (Κ.Ν.Α., σελ. 252)	192
γ) Η Μαρίνα των βράχων (Κ.Ν.Α., σελ. 254)	192
δ) Το Άξιον Εστί (Κ.Ν.Α., σελ. 258-260)	192
ε) Ο ύπνος των γενναίων, (Κ.Ν.Α., σελ. 261-263)	192
ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ	195
α) Της Σπάρτης οι πορτοκαλιές (Κ.Ν.Α., σελ. 265)	198
β) Δυο μητέρες νομίζουν πως είναι μόνες στον κόσμο... (Κ.Ν.Α., σελ. 265)	200
γ) Ο κορυδαλλός του πρωϊνού, (Κ.Ν.Α., σελ. 267)	202
δ) Ειρήνη (Κ.Ν.Α., σελ. 268)	203
ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΥΡΙΒΗΛΗΣ	206
α) Η ζωή εν τάφω (Κ.Ν.Α., σελ. 273)	210
β) Τοπίο (Κ.Ν.Α., σελ. 281)	211
ΚΟΣΜΑΣ ΠΟΛΙΤΗΣ	213
Στου Χατζηφράγκου	217
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΕΡΑΤΗΣ	219
Το πλατύ ποτάμι (απόσπασμα) (Κ.Ν.Α., σελ. 187)	221
ΓΙΩΡΓΟΣ ΘΕΟΤΟΚΑΣ	224
α) Αργώ [Θέλω γράμματα] (Κ.Ν.Α., σελ. 341)	227
β) Αργώ: Τέσσερα αποσπάσματα (Κ.Ν.Α., σελ. 347)	228
γ) Το τίμημα της λευτεριάς	232
ΜΕΛΠΩ ΑΞΙΩΤΗ	235
Δύσκολες νύχτες (απόσπασμα) (Κ.Ν.Α., σελ. 202)	239
ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ	242
α) Απρίλης (Κ.Ν.Α., σελ. 380)	245
β) Ταξίδι με τον Έσπερο (Κ.Ν.Α., σελ. 384)	247
ΚΑΡΟΛΟΣ ΜΠΟΝΤΛΕΡ (CHARLES BAUDELAIRE)	249
Ανάταση (Κ.Ν.Α., σελ. 509)	252
ΣΤΑΝΤΑΛ (STENDAHΛ)	254
Το κόκκινο και το μαύρο (Κ.Ν.Α., σελ. 511)	260
ΦΙΟΝΤΟΡ Μ. ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ (FYODOR M. DOSTOEVSKY)	268
Οι αδελφοί Καραμάζοφ (απόσπασμα) (Κ.Ν.Α., σελ. 526)	273

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το Βιβλίο Καθηγητή για τα *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* Β΄ Γενικού Λυκείου έχει ως στόχο να διευκολύνει τους φιλόλογους που διδάσκουν Λογοτεχνία στη Β΄ τάξη Γενικού Λυκείου στο έργο τους, παρέχοντας υποστηρικτικό διδακτικό υλικό: **εισαγωγή, εργοβιογραφικά στοιχεία των δημιουργών, κριτικογραφικά αποσπάσματα, διδακτικές επισημάνσεις, ενδεικτικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, παράλληλα κείμενα, πρόσθετες ερωτήσεις, βιβλιογραφία.** Από τα ανθολογούμενα στο βιβλίο *Κ.Ν.Α. Β΄ τεύχος, Β΄ Τάξη Γενικού Λυκείου* παρουσιάζονται κείμενα (ποιητικά και πεζά) 27 συγγραφέων, τα οποία επελέγησαν με κριτήριο την αντιπροσωπευτικότητά τους και τις διδακτικές προτιμήσεις των φιλόλογων. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι τα προτεινόμενα κείμενα και οι προσεγγίσεις τους δεν αποσκοπούν να δεσμεύσουν τους φιλόλογους στις διδακτικές επιλογές τους. Σύμφωνα με την έως τώρα εγκύκλιο υποχρεωτικά πρέπει να διδαχθούν δεκαέξι κείμενα ή και περισσότερα. Αυτά μπορούν να επιλεγούν από όλα τα ανθολογημένα κείμενα του βιβλίου, αρκεί να καλύπτουν διαφορετικές λογοτεχνικές περιόδους. Τα προτεινόμενα κείμενα μπορούν να χρησιμεύσουν ως βοηθητικό υλικό, χωρίς να δεσμεύουν τον/την καθηγητή/τρια. Είναι αυτονόητο ότι οι φιλόλογοι μπορούν να διδάξουν όποιο κείμενο επιλέξουν και να αξιοποιήσουν κατά την κρίση τους όποιο επιστημονικό υλικό θεωρήσουν κατάλληλο.

Η δομή στα κεφάλαια είναι, κατά το δυνατόν, ενιαία και καταβλήθηκε μεγάλη προσπάθεια να υπάρχει ομοιομορφία ως προς το ύφος γραφής: είναι, όμως, φυσικό να εντοπιστούν κάποιες ιδιαιτερότητες, από τις οποίες διαφαίνεται η προσωπική σφραγίδα κάθε μέλους της συγγραφικής ομάδας.

Η κατανομή των κειμένων:

❖ Η Αγάθη Γεωργιάδου έγραψε την Εισαγωγή, το ενδεικτικό κριτήριο αξιολόγησης και τα κεφάλαια: Ρ. Φιλύρας, Ν. Λαπαθιώτης, Μ. Πολυδούρη, Τ.Κ. Παπατσώνης, Γ. Σαραντάρης.

❖ Η Ζωή Κατσιαμπούρα έγραψε τα κεφάλαια: Κ.Γ. Καρουωτάκης, Γ. Ρίτσος, Οδ. Ελύτης και Στρ. Μυριβήλης.

❖ Η Ελευθερία Κρούπη-Κολώνα επιμελήθηκε την έκδοση του βιβλίου, έγραψε το διδακτικό παράδειγμα και τα κεφάλαια: Γ. Σεφέρης, Γ. Μπεράτης, Μ. Αξιώτη και Κ. Μποντιέρο.

❖ Η Αναστασία Πατούνα έγραψε τα κεφάλαια: Κ. Χατζόπουλος, Ν. Εγγονόπουλος, Ν. Βρεττάκος, Σταντάλ και Φ. Ντοστογιέφσκι.

❖ Η Σοφία Χατζηδημητρίου-Παράσχου έγραψε τα κεφάλαια: Γ. Βιζυηνός, Κ. Πολίτης και Άγγ. Τερζάκης.

❖ Η Παναγιώτα Χατζηθεοχάρους έγραψε τα κεφάλαια: Αλ. Παπαδιαμάντης, Γ. Θεοτοκάς και Κ. Θεοτόκης.

Χρησιμοποιήθηκαν επίσης κείμενα της Χριστίνας Αργυροπούλου για τα κεφάλαια: Ν. Καζαντζάκης, Άνδρο. Εμπειρικός και Ν. Καββαδίας.

Ελπίζουμε το βιβλίο να φανεί χρήσιμο. Η επιθυμία και ο στόχος όλων μας είναι να γίνει αποτελεσματικότερη η διδασκαλία του μαθήματος για να αποκτήσει η λογοτεχνία, όσο γίνεται, μια θέση στην καρδιά των μαθητών μας.

A

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Συνοπτική εισαγωγή στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας από το τέλος του 19ου αιώνα ως τη γενιά του 1930 (με αναφορές στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία)

Η πεζογραφική γενιά του 1880¹

Γύρω στο 1880, παράλληλα με την άνθηση της ποίησης με πρωτεργάτη τον Κωστή Παλαμά, παρατηρείται και ακμή της πεζογραφίας, στην οποία παρουσιάζεται μετατόπιση από το είδος του μυθιστορήματος στο διήγημα. Τα κύρια ρεύματα που επηρεάζουν τη νεοελληνική πεζογραφία της γενιάς αυτής είναι ο **Ρεαλισμός** και ο **Νατουραλισμός**. Ο Ρεαλισμός, που διαδέχτηκε τον Ρομαντισμό, αναπτύχθηκε στη Γαλλία στα μέσα του 19ου αιώνα. Είχε ως κεντρικό δόγμα της αισθητικής του την αξίωση για αληθοφάνεια, πιθανοφάνεια (Travers 2005: 123) και «αντικειμενική» αλήθεια (ρεαλισμός < res: πράγμα). Η αντικειμενοποίηση της αφήγησης επιτυγχάνεται με την ελαχιστοποίηση της παρουσίας του αφηγητή και με την τάση προς τη μηδενική εστίαση και την τριτοπρόσωπη αφήγηση (παντογνώστης αφηγητής). Την τάση αυτή εξέφρασαν στα έργα τους οι Σταντάλ, Μπαλζάκ, Φλομπέρ, Μοπασσάν, Τουργκένιεφ, Τολστόι, Ντοστογιέφσκι, Τσέχοφ κ.ά.

Γενικά, η έννοια του ρεαλισμού αποτελεί μια από τις πιο ρευστές και αντιφατικές έννοιες στη λογοτεχνία. Πολλοί, μάλιστα, μελετητές θεωρούν πως υπάρχουν πολλά είδη λογοτεχνικού ρεαλισμού, αφού σε κάθε εποχή η λογοτεχνία αναθεωρεί την έννοια της πραγματικότητας και τους τρόπους με τους

¹ Η ποίηση της γενιάς του 1880 περιλαμβάνεται στο Βιβλίο Καθηγητή στα Κ.Ν.Α. Α΄ Γενικού Λυκείου, Εισαγωγή.

οποίους την αναπαριστά. Επιπλέον, υπάρχουν αρκετοί θεωρητικοί που αμφισβητούν τη δυνατότητα της λογοτεχνίας να αναπαριστά την πραγματικότητα.

Χώρος του ρεαλιστικού μυθιστορήματος είναι η πόλη με τις ποικίλες αντιθέσεις της: την αστική ευμάρεια αλλά και την εξαθλίωση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, των παραδοσιακών δομών και των ραγδαία μεταβαλλόμενων ηθικών αξιών.

Ακροαία μορφή του Ρεαλισμού αποτελεί ο Νατουραλισμός, που ξεκίνησε από τη Γαλλία με τα έργα του E. Zola. Η κύρια διαφορά του με τον Ρεαλισμό είναι ότι επιδιώκει σχεδόν φωτογραφική αναπαράσταση της φύσης (νατουραλισμός < natural). Ο νατουραλιστής συγγραφέας καταγράφει την ανθρώπινη εξαθλίωση, την «κακή» ανθρώπινη φύση, που παρασύρεται από τα ένστικτα και τις παρορμήσεις. Συνήθως, ο ρεαλιστής/νατουραλιστής συγγραφέας υιοθετεί στάση κριτική απέναντι στην αστική κοινωνία και τις παρακμιακές αξίες της.

Το μαχητικό αυτό λογοτεχνικό κίνημα δεν άφησε ανεπηρέαστη την Ελλάδα. Η έγκαιρη μετάφραση της *Νανάς* του Ζολά απ' τον Ιωάννη Καμπούρογλου και η βίαιη αντίδραση του μέντορα της παλιάς σχολής Άγγελου Βλάχου αμέσως μετά τη δημοσίευση των πρώτων συνεχειών της στο *Ραμπανά* στα τέλη του 1879 δείχνουν την επίδραση που άσκησε το κίνημα αυτό. Η καθυστερημένη, όμως, οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη της Ελλάδας δεν επέτρεπε ακόμα, τουλάχιστον ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, την ανάπτυξη ενός αυτόνομου κι αυτοδύναμου αστικού νατουραλιστικού μυθιστορήματος. Έτσι, τα πρώτα ερεθίσματα του ευρωπαϊκού Νατουραλισμού διοχετεύτηκαν στο μικρό, οικονομικά κι αναγνωστικά, λογοτεχνικό είδος του διηγήματος, και, μάλιστα, στην κυρίαρχη τότε ηθογραφική του μορφή. Μέσα του συγχωνεύτηκε η βασική πηγή έμπνευσης της ελληνικής ηθογραφίας, η μνήμη, με τη βασική πηγή του ευρωπαϊκού Νατουραλισμού, την εμπειρία και την παρατήρηση².

Με την επίδραση των δύο αυτών ευρωπαϊκών ρευμάτων διαμορφώνεται στην Ελλάδα το λεγόμενο **ηθογραφικό διήγημα**, όρος που αποδόθηκε εκ των υστέρων στο συγκεκριμένο είδος. Ως προς το περιεχόμενο του όρου, δεν υπάρχει σήμερα ομοφωνία μεταξύ των μελετητών. Σύμφωνα με τον Λίνο Πολίτη (1998: 201), ηθογραφικό διήγημα είναι εκείνο «που περιγράφει την ελληνική ύπαιθρο, το ελληνικό χωριό και τους απλοϊκούς του κατοίκους», ενώ κατά την Πολίτου-Μαρμαρινού (1984: 221), ο όρος δηλώνει τόσο μια «ωραιοποιημένη, ειδυλλιακή αναπαράσταση, με έντονο λαογραφικό χαρα-

² Γιώργος Βελουδής, «Απ' την ηθογραφία στο νατουραλισμό», εφ. *Το Βήμα*, 20. 3. 1981.

κήρα, των ηθών της ελληνικής υπαίθρου» όσο και τη «ρεαλιστική ή νατουραλιστική ηθογραφική πεζογραφία, η οποία ασχολείται βέβαια με τις μικρές, κλειστές κοινωνίες της υπαίθρου, αλλά με τρόπο που να προβάλλονται και οι σκοτεινές πλευρές τους».

Πολλοί παράγοντες συνέβαλαν στην παραγωγή ηθογραφικών διηγημάτων, μεταξύ των οποίων είναι και τα βραβεία με χρηματική αμοιβή που θέσπισαν τα φιλολογικά περιοδικά, κυρίως η *Εστία* (1876-1895), για τη συγγραφή «ελληνικού διηγήματος». Στην *Εστία* είχε πρωτοδημοσιευτεί το μυθιστόρημα του Δημήτριου Βικέλα *Λουκής Λάρας*, το οποίο θεωρείται ότι άνοιξε τον δρόμο προς την ηθογραφία (Vitti 2003: 297). Οι σημαντικότεροι συγγραφείς διηγημάτων αυτής της περιόδου είναι ο Γεώργιος Βιζυηνός και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Το διήγημα καλλιεργούν επίσης και οι: Ανδρέας Καρκαβίτσας, Γεώργιος Δροσίνης, Ιωάννης Κονδυλάκης, Γιάννης Βλαχογιάννης κ.ά.

Η γενιά του 1920

Ο μεσοπόλεμος υπήρξε μια ιδιαίτερα σημαντική περίοδος για τη νεοελληνική λογοτεχνία και σημάδεψε την κατοπινή της πορεία. Η ποίηση επηρεάζεται από το νέο λογοτεχνικό ρεύμα που γεννήθηκε στην Ευρώπη (τέλη 19ου - αρχές 20ου αιώνα), τον **Συμβολισμό**, ως αντίδραση προς την «ψυχρότητα» μορφής και περιεχομένου που εξέφραζε ο Παρνασσισμός.

Όπως φαίνεται και από το όνομά του, ο Συμβολισμός χρησιμοποιεί σύμβολα για να εκφράσει ιδέες, συναισθήματα και ψυχικές καταστάσεις. Οι πρώτοι συμβολιστές αυτοαποκλήθηκαν «παρακμίες» (decadents), ιδέα που προήλθε από ένα στίχο του Βερλέν (Verlaine): «Είμαι η Ρώμη στο τέλος της παρακμής της» (Αργυρίου 1979: 23). Κυριότερα γνωρίσματά του είναι η μουσικότητα, η υποβλητικότητα και η μελαγχολική διάθεση, που δημιουργούν ένα αίσθημα ασάφειας και ρευστότητας. Η αυστηρή μετρική χαλαρώνει και εισάγεται νέο λεξιλόγιο: επιλέγονται οι λέξεις που υποβάλλουν λεπτά, τρυφερά συναισθήματα. Τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου γίνονται σύμβολα εσωτερικών, ψυχικών καταστάσεων και το εννοιολογικό περιεχόμενο του ποιήματος περιορίζεται στο ελάχιστο (Καρβέλης 1983: 16).

Στην Ελλάδα παρατηρούνται δύο ομάδες συμβολιστών ποιητών: η πρώτη εμφανίζεται γύρω στο 1900-1910 και αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη μεταπαλαμική γενιά με σαφείς ανανεωτικές τάσεις σε σχέση με τη γενιά του Παλαμά. Στην ομάδα αυτή ανήκουν οι ποιητές: Γιάννης Καμπύσης, Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, Σπήλιος Πασαγιάννης, Μιλτιάδης Μαλακάσης, Λάμπρος Πορφύρας, Ιωάννης Γρυπάρης κ.ά. Η δεύτερη ομάδα κάνει την εμφάνισή της γύρω στο 1910-1920 και γράφει ποίηση χαμηλόφωνη και αδιέξοδη. Στην

ομάδα αυτή ανήκουν οι ποιητές: Απόστολος Μελαχρινός, Ρώμος Φιλύρας, Ναπολέων Λαπαθιώτης, Μήτσος Παπανικολάου, Αναστάσιος Δρίβας, Κώστας Ουράνης, Κώστας Καρυωτάκης, Μαρία Πολυδούρη, Τέλλος Άγρας, Τάκης Παπατσώνης (ο προάγγελος του Μοντερνισμού), κ.ά. Οι συμβολιστές της πρώτης ομάδας διατηρούν περισσότερους δεσμούς με την παράδοση, ενώ παράλληλα «έδωσαν στο ποίημα μια πιο φιλτραρισμένη λυρική ουσία και θέλησαν να εκφράσουν λεπτότερες συναισθηματικές αποχρώσεις, εισάγοντας ταυτόχρονα τον συμβολισμό, τον αισθητισμό και τα ρεύματα της Ευρώπης και του Βορρά» (Στεργιόπουλος 1980: 17). Οι συμβολιστές της δεύτερης ομάδας (που διακρίνονται από τους άλλους με το όνομα «νεοσυμβολιστές») εκφράζουν μέσα από την τέχνη τους γενική κόπωση και την αίσθηση του ανικανοποίητου. Η κυριότερη διαφορά της δεύτερης ομάδας ποιητών από τους συμβολιστές της πρώτης μεταπαλαμικής γενιάς έγκειται στην ανατροπή της λογικής συγκρότησης του ποιήματος (Καρβέλης 1983: 25). Από τους νεοσυμβολιστές ξεχωρίζει ο Κώστας Καρυωτάκης, που, τσακισμένος από την καθημερινή ανία και επιτήδευση κι αρνούμενος να συμβιβαστεί με την υποκρισία γύρω του, σαρκάζει και στηλιτεύει με την ποίησή του το πνεύμα της διάλυσης που χαρακτηρίζει την εποχή του.

Η ποίηση του Καρυωτάκη, ιδιαίτερα μετά την αυτοκτονία του, άσκησε μεγάλη επίδραση στους σύγχρονους ποιητές αλλά και στους μετέπειτα, οι οποίοι προσπάθησαν να τη μιμηθούν. Η τάση μίμησης της καρυωτακικής ποίησης ονομάστηκε «καρυωτακισμός» και είχε ως κύρια χαρακτηριστικά ένα αίσθημα διάχυτης μελαγχολίας και αναίτιας θλίψης, μια πεισιθάνατη διάθεση και άρνηση σε όλα, ένα αίσθημα νοσηρότητας και παρακμής κ.ά. Εξαιρέση σ' αυτό το πνεύμα απογοήτευσης που κυριάρχησε αποτέλεσε η ποίηση του Παπατσώνη, που διαπνέεται από την αισιοδοξία που προσδίδει στον άνθρωπο η πίστη.

Στην πεζογραφία, στις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ου αιώνα ξεχωρίζουν ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος και ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, που υπερβαίνουν την ηθογραφία και πειραματίζονται με νέους εκφραστικούς τρόπους. Ο Χατζόπουλος, μάλιστα, υιοθετεί τον Συμβολισμό και στην πεζογραφία. Σύμφωνα με τον Beaton (1996: 138-139): «Σε γενικές γραμμές, οι πεζογράφοι κατά τη διάρκεια των τριών πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα μπορούν να χωριστούν σε τρεις κυρίως κατηγορίες: σε εκείνους που παρουσιάζουν τη σύγχρονη αστική (κυρίως αθηναϊκή) ζωή σε ένα ευρύ φόντο χωρίς να εξαγγέλλουν κανένα μεταρρυθμιστικό πρόγραμμα, σε εκείνους που εστιάζονται στον εσωτερικό κόσμο του ατόμου και συνειδητά υιοθετούν την τεχνική της συμβολιστικής ποίησης· και τέλος (κατά χρονολογική σειρά εμφάνισης) σε εκείνους που απεικονίζουν την κοινωνία κατά τρόπο που κατευθύνεται άμεσα ή έμμεσα από ένα συγκεκριμένο όραμα για το μέλλον της κοι-

νωνίας (το “Ιδεολογικό” μυθιστόρημα). Στην πράξη, οι τρεις αυτές κατηγορίες συγγενεύουν τόσο μεταξύ τους όσο και με τον ηθογραφικό ρεαλισμό της προηγούμενης περιόδου».

Η γενιά του 1930

Στα τέλη του 19ου αιώνα εμφανίζεται στην Ευρώπη ένα νέο πνευματικό κίνημα, ο **Μοντερνισμός** (modernismo), το οποίο είχε ως στόχο την ανανέωση σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας: τη λογοτεχνία, την τέχνη γενικότερα, τις επιστήμες, αλλά και τον τρόπο ζωής των ανθρώπων. Ο όρος «μοντερνισμός» έχει λατινική προέλευση: modo (=μόλις τώρα, πρόσφατα: αφαιρετική του modus=τρόπος). «Μοντέρνο» γενικά είναι το σύγχρονο, το καινοφανές, ενώ μοντέρνο ποίημα θεωρείται εκείνο που έχει ελεύθερο στίχο, δραματικότητα, καθημερινό λεξιλόγιο και ιδιαίτερα σκοτεινό, υπαινικτικό περιεχόμενο (Βαγενάς 1994: 26).

Ο Μοντερνισμός αμφισβήτησε τις καθιερωμένες λογοτεχνικές συμβάσεις και έδειξε διάθεση πειραματισμού για νέες μορφές. Στην πεζογραφία, ο εσωτερικός μονόλογος, η ενδοσκοπήση και η συνειρμική τεχνική υποκαθιστούν τη ρεαλιστική αφήγηση. Η αφηγηματική συνοχή και η ρεαλιστική πλοκή διασπώνται και η γύρω πραγματικότητα αντανακλάται ρευστά και υποκειμενικά. Ο παντογνώστης αφηγητής παραχωρεί τη θέση του σε έναν ή περισσότερους ήρωες - αφηγητές με υποκειμενική οπτική γωνία. Στην ποίηση, ο Μοντερνισμός εκδηλώνεται με την άρνηση των παραδοσιακών κανόνων. Οι στίχοι απελευθερώνονται από μετρικές ή άλλες δεσμεύσεις, ακόμα και από τη γραμματική, το συντακτικό και τα σημεία στίξης. Αφθονούν τα σύμβολα, οι εικόνες και οι μεταφορές. Το περίτεχνο ύφος των συμβολιστικών ποιημάτων υποχωρεί και ο λόγος αποκτά απλότητα, πυκνότητα, ελλειπτικότητα και συντομία. Σε συνδυασμό με την επίδραση της ψυχανάλυσης και την απελευθέρωση της φαντασίας και του ονείρου, η γραφή γίνεται συνειρμική, υπαινικτική και πολύσημη. Ο Μοντερνισμός έστρεψε την προσοχή του στις ρίζες της παράδοσης και έδωσε έμφαση στη συμβολική έκφραση των προσωπικών συγκινήσεων, στην ανανέωση της μορφής και τη δυναμική των λέξεων.

Η στροφή προς το παρελθόν, ιδιαίτερα στην κλασική αρχαιότητα, οδήγησε τους μοντερνιστές στη χρήση του μύθου για να εκφράσουν συμβολικά καταστάσεις και συναισθήματα. Τον μύθο αξιοποιούσαν και τα ρεύματα του Κλασικισμού, του Παρνασσισμού και του Συμβολισμού, αλλά με απόλυτη πίστοτητα προς τα πρόσωπα και τις ιστορίες, ενώ ο Μοντερνισμός τον χρησιμοποιεί με τρόπο δραματικό: ο μύθος, δηλαδή, προσαρμόζεται στην εποχή και την περίσταση προσφέροντας στον ποιητή το κατάλληλο «προσωπείο»

για να διατυπώσει την εμπειρία του, κοινή ή προσωπική. Μια τέτοια χρήση του μύθου παρουσιάζεται για πρώτη φορά σε ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά ποιητικά έργα του Μοντερνισμού, την *Έρημη Χώρα* (1922) του Τ.Σ. Έλιοτ.

Μοντερνιστικά στοιχεία εντοπίζονται σε πολλούς ποιητές (Καβάφης, Καρυωτάκης, Παπατσώνης), αλλά τις τάσεις του Μοντερνισμού ακολουθεί στην Ελλάδα κυρίως ο Γιώργος Σεφέρης, ο οποίος με την ποιητική του συλλογή *Στροφή* (1931) σηματοδοτεί βαθιές αλλαγές στην ελληνική λογοτεχνία. Η ποίησή του επηρεασμένη από τους Γάλλους συμβολιστές και ιδιαίτερα από την καθαρή ποίηση του Μαλαρμέ και του Βαλερί, αλλά και από τη μυθική μέθοδο του Έλιοτ, αναζητά το προσωπικό του ύφος στη δραματική αξιοποίηση των αρχαίων μύθων, στη συμβολική αισθητοποίηση των βαθύτερων ψυχικών και νοητικών βιωμάτων και στην καθαρή, λεκτικά πυκνή, εκφορά της ιδέας, με τόνους χαμηλούς, λυρικούς και βαθυστόχαστους. Βέβαια, ο Γ. Σεφέρης ακολουθεί τα διδάγματα του Μοντερνισμού, κυρίως στο *Μυθιστόρημα* (1935). Στον Μοντερνισμό εντάσσονται και άλλοι ποιητές της λεγόμενης γενιάς του '30, όπως οι: Ρίτσος, Ελύτης και Βρεττάκος.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, στην Ευρώπη από τον Μοντερνισμό πηγάζουν τα λεγόμενα **κινήματα της Πρωτοπορίας** (Avant-garde): Φουτουρισμός, Εξπρεσιονισμός, Νταντά, Υπερρεαλισμός. Τα κινήματα αυτά κρατούν από τον Μοντερνισμό την τάση προς την εκφραστική ανανέωση, την αναγνώριση της πολυμορφίας και της δύναμης της γλώσσας, την αμφισβήτηση της λογικής συνοχής του εξωτερικού κόσμου, καθώς και την έμφαση στη μνήμη και το υποσυνείδητο. Στις περισσότερες περιπτώσεις, εκδηλώθηκαν με τρόπους ριζοσπαστικούς, όπως ομαδικές συγκεντρώσεις, маниφέστα, μαχητικά περιοδικά, και διακήρυξαν την ανατροπή σε όλους τους τομείς: κοινωνία, πολιτική, οικονομία, λογοτεχνία, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους μοντερνιστές, οι οποίοι διατήρησαν τον σεβασμό προς το παρελθόν και την παράδοση. Οι περισσότεροι εκπρόσωποι των κινήματων της Πρωτοπορίας είχαν ενστερνιστεί τον μαρξισμό και διεκδικούσαν την αλλαγή με μαζικότητα και επαναστατικότητα. Ωστόσο, παρά τις διαφορές μεταξύ τους έχουν και κοινά στοιχεία, όπως γράφει ο Νάνος Βαλαωρίτης (1990: 171): «Όταν κατακαθίσει η σκόνη των ιδεολογικών διαφορών, θα φανεί ότι οι τεχνικές του μοντερνισμού και υπερρεαλισμού συγγενεύουν, εφάπτονται και συνοδοιπορούν, τόσο που καμιά φορά να μην διακρίνονται³»

³Γενικά, δεν υπάρχει ομοφωνία ως προς το αν οι όροι «μοντερνισμός» και «πρωτοπορίες» διαφοροποιούνται ή ταυτίζονται ή η μία έννοια είναι υποσύνολο της άλλης. Πολλοί μελετητές αντιμετωπίζουν τις πρωτοπορίες ως αυτόνομα κινήματα, ενώ οι περισσότεροι θεωρούν τον μοντερνισμό ως το κίνημα με τη μεγαλύτερη εμβέλεια και υπάγουν σ' αυτόν τις πρωτοπορίες.

Το μεγαλύτερο κίνημα της πρωτοπορίας είναι ο **Υπερρεαλισμός ή Σουρεαλισμός**, όροι ταυτόσημοι. Γεννήθηκε στη Γαλλία το 1924 με το σουρεαλιστικό μανιφέστο του Μπρετόν (Breton) και ήταν ένα τολμηρό, επαναστατικό, λογοτεχνικό, καλλιτεχνικό, αλλά και κοινωνικό-πολιτικό κίνημα: Κάτω από την επίδραση του μαρξισμού, φιλοδόξησε να αλλάξει τον κόσμο, ενώ υπό την επήρεια της φροϋδικής ψυχανάλυσης επιχείρησε να αναδείξει το ασυνείδητο, το όνειρο και τη φαντασία, χρησιμοποιώντας ως μέσα την ύπνωση και την αυτόματη γραφή, με αποτέλεσμα να συντελούνται ποικίλες ανατροπές σε κάθε επίπεδο: μορφολογικό, συντακτικό, γραμματικό. Η γλώσσα απέκτησε τη δική της αισθητική και οι λέξεις μια νέα δυναμική. Σύντομα όμως η αυτόματη γραφή εγκαταλείφθηκε, αφού οι ποιητές, μέσα από τις φαινομενικά αυθαίρετες και παράλογες εικόνες τους, δημιουργούσαν συγκεκριμένες λεκτικές εντυπώσεις και συνειρμούς.

Οι πρώτες υπερρεαλιστικές επιδράσεις ανιχνεύονται στην ελληνική λογοτεχνία στην ποίηση του Νικόλαου Καλαμάρη ή Κάλας ή Νικήτα Ράντου, ο γνησιότερος όμως εκπρόσωπος του ελληνικού υπερρεαλισμού είναι ο Ανδρέας Εμπειρικός με την *Υφικάμινό* του (1935). Παρά τις αντιδράσεις που αρχικά προκάλεσε ο υπερρεαλισμός, τον ενστερνίστηκαν πολλοί Έλληνες ποιητές, όπως ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Νίκος Γκάτσος και ο Οδυσσέας Ελύτης, ιδίως στις πρώτες ποιητικές συλλογές του (*Ήλιος ο πρώτος, Προσανατολισμοί*).

Στην **πεζογραφία** του Μεσοπολέμου οι Έλληνες λογοτέχνες καταγράφουν τη συγκλονιστική εμπειρία της Μικρασιατικής Καταστροφής και τις συνακόλουθες περιπέτειες των προσφύγων. Σπουδαίοι πεζογράφοι της γενιάς αυτής είναι ο Φώτης Κόντογλου, ο Στράτης Μυριβήλης, ο Ηλίας Βενέζης, ο Κοσμάς Πολίτης, ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Μ. Καραγάτσης, ο Άγγελος Τερζάκης κ.ά.

Σημαντική παρουσία έχει αργότερα και ο κύκλος πεζογράφων που συγκεντρώνονται στη Θεσσαλονίκη και επηρεάζονται από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, ιδιαίτερα ως προς την τεχνική του «εσωτερικού μονολόγου», όπως οι Νίκος Μπακόλας, Στέλιος Ξεφλούδας, Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Ν.Γ. Πενητζίκης κ.ά.

2. Η κριτική για τα ρεύματα

Ρεαλισμός και πραγματικότητα

«Μιλήσαμε πιο πάνω για “Ρεαλισμό” και “Νατουραλισμό”, που σκοπεύουν στην απόδοση της “πραγματικότητας” – έναν όρο που προκάλεσε πολλές

συζητήσεις για το περιεχόμενό του. Θα πρέπει, ωστόσο, να αναφέρουμε εδώ την επίδραση που άσκησε στην αντίληψη των ανθρώπων για την πραγματικότητα” – η ανακάλυψη της φωτογραφίας, στα μέσα του αιώνα, που υποτίθεται πως αποτύπωνε πιστά και αντικειμενικά τα πράγματα. Έτσι που η προσπάθεια πιστής απεικόνισής τους με το λόγο (π.χ. από τους “νατουραλιστές”) ονομάζεται συχνά “φωτογραφική αναπαράσταση” [...].»

(Χριστόφορος Μηλιώνης, 2002, *Το δήγημα*, Αθήνα: Σαββάλας, σελ. 78)

Τέχνη και πραγματικότητα

«Σε μια τόσο ρευστή εποχή είναι ένα ρίσκο να μιλάς για τον Ρεαλισμό, για εκείνη δηλαδή την καλλιτεχνική μέθοδο και τη φιλοσοφική-αισθητική αντίληψη που συνέδεσε για μεγάλα χρονικά διαστήματα με έναν ορισμένο τρόπο την τέχνη με την πραγματικότητα [...]. Και όμως η αναζήτηση του πραγματικού δεν έπαψε ποτέ. Μια παγκόσμια τάση των τελευταίων χρόνων ανασύρει τον ρεαλισμό και μαζί του τις συζητήσεις – παλιότερες και νεότερες – που τον εξέθρεψαν. Όμως η πραγματικότητα έχει αλλάξει, η τέχνη έχει αλλάξει και ο ρεαλισμός δεν μπορεί να 'ναι ο ίδιος [...].

Ποτέ η τέχνη δεν κατάφερε να ξεφύγει από την πραγματικότητα, ακόμα κι όταν την αρνήθηκε ολοκληρωτικά. Αυτό όμως δεν μπορεί να οδηγήσει στην αντίληψη ότι κάθε τέχνη είναι ρεαλιστική. Υπάρχει μια ορισμένη οπτική, μια καλλιτεχνική μέθοδος που φυσικά στηρίζεται σε αντίστοιχες αισθητικές φόρμες που οριοθετούν ένα έργο σαν ρεαλιστικό – στη σχέση του με την πραγματικότητα.

Σε αντίθεση με την πολυδιάσπαση που κυριαρχεί στον αιώνα μας, ο 19ος αιώνας είχε επιβάλει την παντοδύναμη κυριαρχία της πραγματικότητας γιατί στη βάση του υπήρχε μια ιστορική, πολιτική, πολιτιστική ενότητα των αστικολαϊκών δυνάμεων. Τριάντα χρόνια πριν τις επαναστάσεις του 1848, στην Ευρώπη είχε αρχίσει να διαμορφώνεται μια βαθιά επαναστατική-δημοκρατική τάση γύρω από την οποία οργανώθηκε η φιλοσοφική, πολιτική, φιλολογική και καλλιτεχνική σκέψη και παραγωγή. Η ενότητα αυτού του κόσμου σφυρηλατούσε μια ενιαία οπτική: η πραγματικότητα υπάρχει και χρειάζεται να την αλλάξουμε. [...]

Η πρώτη αντίληψη για έναν ζητούμενο ρεαλισμό στη σχέση τέχνης-πραγματικότητας βρίσκεται στην ταύτιση της τέχνης με τη μίμηση. Φύση και ζωή είναι οι πρωταρχικές αισθητικές αξίες που καμιά δημιουργία δεν τις φθάνει. Το πολύ να δώσει την ψευδαισθήση ότι τις πλησιάζει.

[...] Ο Ρεαλισμός στο μυθιστόρημα έρχεται ορμητικά με τη σειρά του ν' αναιρέσει τον Ρομαντισμό και όπως κάθε καινούρια καλλιτεχνική άποψη, έμπλεος υπεροχής δηλώνει: “οι γαβριάδες του Παρισιού καταδιώκουν με

ουρλιαχτά τους τελευταίους ρομαντικούς”. Μαζί με τον Ρομαντισμό θέλει να καταργήσει τα ψέματα και τα όνειρα [...]. Ο Ρεαλισμός στην “κλασική” του εποχή, δηλ. στον 19ο αι., ολοκληρώνει τα στοιχεία που τον οριοθετούν. Αυτονομία της πραγματικότητας και αυτονομία της τέχνης. Πνευματική διερεύνηση της πραγματικότητας. Ο καθημερινός κόσμος αντιμετωπίζεται σαν το άθροισμα των ατομικών συνειδήσεων που διαμορφώνουν τη συλλογική συνείδηση. Τα πράγματα, τα αντικείμενα, οι σχέσεις έχουν τη δικιά τους φυσική, λογική θέση. Η οπτική του καλλιτέχνη ταυτίζεται με την οπτική του παρατηρητή του εσωτερικού και εξωτερικού ανθρώπινου κόσμου.

[...] Για μεγάλες περιόδους και για αρκετούς κριτικούς της τέχνης, ο Ρεαλισμός και ο Νατουραλισμός βρίσκονταν σε μια αξεδιάλυτη σύμπλεξη. Ο Ε. Ζολά έγραφε για τον Ρεαλισμό εννοώντας τον Νατουραλισμό. Άλλοι θεωρούσαν ότι ο Νατουραλισμός “έξωθει” τον Ρεαλισμό στ’ άκρα. Ο Damian Grant τους διαφοροποιεί λέγοντας ότι “ο Ρεαλισμός προέρχεται από τη φιλοσοφία και έχει έναν αντικειμενικό σκοπό να φτάσει στην πραγματικότητα. Περιγράφει τη μέθοδο που θα μας οδηγήσει στην επίτευξη της πραγματικότητας, ενώ ο Νατουραλισμός προέρχεται από τη φυσική φιλοσοφία και την επιστήμη. Είναι τάση”. Ο Νατουραλισμός έχει πράγματι ως βάση τον θρίαμβο της επιστήμης, του θετικισμού. [...]. Ο Νατουραλισμός δείχνει έτσι ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις πιστές απεικονίσεις όπου η έννοια πιστή “απεικόνιση” σημαίνει ακριβή αναπαράσταση της πραγματικότητας, όπως προσεγγίζεται με τα αισθητήρια όργανα. Οι καταγραφές του ως εμπειρικές-αισθητηριακές δεν αντιμετωπίζουν δυναμικά την πραγματικότητα αλλά στατικά-φωτογραφικά, θα λέγαμε. Πιο εναργής χαρακτηρισμός για τον Νατουραλισμό δίνεται από τον Ε. Ζολά που θεωρεί τη ρεαλιστική (νατουραλιστική δηλ.) τέχνη σαν “ένα απλό τζάμι πολύ καθαίο που φιλοδοξεί να είναι τόσο διάφανο ώστε οι εικόνες που το διαπερνούν να ξαναδημιουργούνται σ’ όλη τους την πραγματικότητα”.

Κατά τον George Smidt, το μέτρο του Νατουραλισμού είναι η εξωτερική ορθότητα (ακρίβεια) ενώ του Ρεαλισμού η εσώτερη αλήθεια. [...] Ο ορισμός του ρεαλισμού είναι τελικά σαν τη Λερναία Ύδρα. Όσο νομίζεις ότι του κόβεις τα κεφάλια – διευθετώντας τις συγχύσεις που τον διαπερνούν – τόσο νέα προβλήματα δημιουργούνται [...].».

(Γιάννης Μπασκόζος, 1990, «Ο Ρεαλισμός σε Αναζήτηση του Πραγματικού», *Διαβάζω*, Αφιέρωμα στον Ρεαλισμό, τεύχος 250, σελ. 18-25)

Λογοτεχνία και πραγματικότητα

«Το θέμα των σχέσεων Λογοτεχνίας και Πραγματικότητας διατρέχει ως βασικό πρόβλημα όλη την Ιστορία της Αισθητικής. Οποιαδήποτε διαπραγμάτευση του θέματος αυτού πρέπει, εκτός των άλλων, να συμπεριλαμβάνει

έναν στοιχειώδη προβληματισμό Γνωσιολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας. Πρέπει, δηλαδή, να αναρωτηθούμε:

1. Με ποια έννοια γίνεται λόγος για Πραγματικότητα; Διότι είναι αυτονόητο ότι το πρόβλημα της Πραγματικότητας στη Λογοτεχνία συνδέεται με την αδιάκοπη μεταβολή της έννοιας της Πραγματικότητας.

2. Με ποια έννοια απαιτούμε από τη Λογοτεχνία Πραγματικότητα; Διότι είναι άλλο πράγμα αν ζητούμε από τη Λογοτεχνία το συσχετισμό της με μια – ανεξάρτητα από τον τρόπο συγκρότησής της – υπαρκτή Πραγματικότητα και άλλο αν περιμένουμε από τη Λογοτεχνία τη δημιουργία μιας δικής της Πραγματικότητας [...].»

Θέσεις για το πρόβλημα του Ρεαλισμού

«1. Ήδη από τη σύντομη εισαγωγή συνάγεται ότι είναι επικίνδυνο να χρησιμοποιούμε την έννοια Ρεαλισμός ως όρο, ως μια σταθερά της όλης Ιστορίας της Λογοτεχνίας.

2. Η έννοια θα μπορούσε τότε μόνο να χρησιμοποιηθεί ως όρος που αντιπροσωπεύει έναν τύπο γραφής, όταν θα υπήρχε σταθερό σημείο αναφοράς για τον ορισμό του ρεαλιστικού.

3. Οι συνδηλώσεις που συνδέονται με την τρέχουσα έννοια του ρεαλισμού δείχνουν ότι έχουν καθοριστεί από τη Λογοτεχνία μιας ορισμένης εποχής, δηλαδή του 19ου αιώνα.

4. Οι προσδοκίες αυτές, που φέρουν τη σφραγίδα της Λογοτεχνίας του 19ου αιώνα, είναι εκείνες κυρίως που συντελούν στο να επιβληθεί ο Ρεαλισμός ως μια σταθερά που απαντά σ' όλη την Ιστορία της Λογοτεχνίας.

5. Η Λογοτεχνία και η Θεωρία της Λογοτεχνίας του 19ου αιώνα δείχνουν όμως ότι η έννοια ρεαλισμός αρχικά χρησιμοποιήθηκε με αντιφατική κυρίως σημασία: το αίτημα της ρεαλιστικής γραφής νοείται πάντοτε εν αναφορά προς μια ποιητικά αντίθετη θέση, η οποία έχει αποτύχει να αποδώσει την αληθινή, τη γνήσια πραγματικότητα.

6. Και η κατάσταση αυτή, εκτός των άλλων, όφειλε να μας προφυλάξει από το να σκεφτούμε ότι ο ρεαλισμός είναι μια απόλυτη, υπερχρονική υφολογική αρχή. Όφειλε λοιπόν η έννοια να παραμείνει έννοια μιας ορισμένης περιόδου, συναρτημένη με το σύστημα λογοτεχνικών κανόνων και συμβάσεων που επικρατούσε στον 19ο αιώνα.

7. Όμως ειδικά στον 19ο αιώνα, η έννοια του ρεαλισμού δεν είναι σταθερή, διότι ανάλογα με τα επικρατούντα κάθε φορά αισθητικά ή ιδεολογικά κριτήρια προκύπτουν διαφορετικές αντιλήψεις του ρεαλιστικού στη Λογοτεχνία.

8. Εκείνο όμως που καθιστά ουσιαστικά αμφίβολη τη δυνατότητα ικανοποίησης του αιτήματος για “προσέγγιση της πραγματικότητας” είναι η απορ-

ρέουσα από το αίτημα αυτό σύνδεση της Λογοτεχνίας με μια δεσμευτική σύλληψη της Πραγματικότητας.

9. Για το λόγο αυτό το γκρέμισμα του ρεαλισμού που παρατηρείται στη μοντέρνα Λογοτεχνία, δεν πρέπει ίσως να εκληφθεί ως αντίδραση σε μια μεταβαλλόμενη Πραγματικότητα ή ως συνέπεια της ανάδυσης νέων Πραγματικότητων. Η αιτία βρίσκεται μάλλον σε μια τάση, την οποία θα μπορούσαμε, μαζί με τον καθηγητή της Αγγλικής Φιλολογίας Iser, να ονομάσουμε “παράσταση της δυναμικής του απραγματοποίητου”».

(W. Preisendanz, 1977, «Το πρόβλημα της πραγματικότητας στη λογοτεχνία», *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, μτφρ. Άννα Χρυσογέλου-Κατοή, Αθήνα: Καρδαμίτσας, σελ. 79-81)

Παράγοντες διαμόρφωσης του Νατουραλισμού

«Ο όρος Νατουραλισμός ήρθε στη λογοτεχνική ορολογία από τον χώρο των εικαστικών τεχνών. Από εκεί τον δανείστηκε ο εισηγητής του, ο Emile Zola. Το κίνημα του Νατουραλισμού για μεγάλο διάστημα συγγεόταν με τον Ρεαλισμό. Σήμερα πια διακρίνουμε με καθαρότητα το κίνημα του Νατουραλισμού από τη γενικότερη τάση του ρεαλισμού, που δεν υπήρξε ποτέ οργανωμένο κίνημα ή σχολή. Ο Νατουραλισμός προήλθε από τις τάσεις για ρεαλιστικότερες αποδόσεις της πραγματικότητας στη λογοτεχνία, τάσεις που είχαν αρχίσει να πυκνώνουν από τα μέσα του 19ου αι. ως αποτέλεσμα της προόδου των φυσικών επιστημών, αλλά περιορίστηκε σε μια προσπάθεια να εφαρμοστούν πιστά στη λογοτεχνία αυτές οι ανακαλύψεις και οι μέθοδοι της επιστήμης.

Τρεις ήταν οι βασικότεροι παράγοντες που διαμόρφωσαν τον Νατουραλισμό, ο οποίος εκφράστηκε στο μυθιστόρημα και στο θέατρο: Πρώτα απ’ όλα, τα αποτελέσματα της εκβιομηχάνισης που έδιναν στους νατουραλιστές συγγραφείς τα θέματα για τα έργα τους (τη διπλή όψη του καπιταλισμού, την ευμάρεια της άρχουσας τάξης αλλά και την αθλιότητα των εργατών). Έπειτα, η εξέλιξη των επιστημών και κυρίως της βιολογίας, όπως αυτή εκδηλώθηκε κυρίως με τη διατύπωση της θεωρίας του Δαρβίνου περί της προέλευσης του ανθρώπου από τα χαμηλότερα ζώα, αλλά και με τη θεωρία της κληρονομικότητας, που οδήγησε τους νατουραλιστές να αναζητήσουν και να περιγράψουν την κτηνώδη φύση του ανθρώπου, που εκδηλώνεται κάτω από κάποιες ιδιαίτερες καταστάσεις (πίεση, νευρική κρίση, επήρεια αλκοόλ, κυριαρχία της σεξουαλικής ορμής κ.ά.). Τέλος, η εισαγωγή της επιστημονικής μεθοδολογίας (κυρίως της ιατρικής), της παρατήρησης δηλαδή και του πειράματος, κατά τη δημιουργία του λογοτεχνικού έργου. Όπως ακριβώς, δηλαδή, ο θετικός επιστήμονας πειραματίζεται με το υλικό του, έτσι πρέπει και

ο λογοτέχνης να “πειραματίζεται” με τους ήρωές του και να παρακολουθεί τις αντιδράσεις τους ανάλογα με την περίσταση στην οποία βρίσκονται».

Λάμπρος Βαρελάς,

<http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/REVMATA/Natoyralismos/Natoyralismos.htm>

Τα θέματα των νατουραλιστικών μυθιστορημάτων

«Το κύριο θέμα του Νατουραλισμού, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στο θέατρο, σχετίζεται με την απεικόνιση των εργατικών τάξεων, την ποίηση των φτωχών (Armeleuteroesie). Οι νατουραλιστές επιθυμούσαν ασφαλώς να περιλάβουν ολόκληρη την ανθρώπινη ζωή και γνώριζαν πολύ καλά την αθλιότητα των φτωχογειτονιών γύρω από τα εργοστάσια. Συχνά τους ενέπνεε ένα σοσιαλιστικό στοιχείο ηθικής αγανάκτησης, που έπρεπε, ωστόσο, να κρυφτεί πίσω από μια πρόσοψη αντικειμενικότητας. Όποια κι αν ήταν τα κίνητρό τους, οι νατουραλιστές πάντως διάλεξαν για κύριο θέμα τη φτώχεια, την αποστέρηση και τη βρωμιά πολύ περισσότερο απ’ ό, τι οι προκάτοχοί τους. [...]

Από τον κατάλογο αυτό, που θα μπορούσε άνετα να συμπληρωθεί, καταλαβαίνουμε γιατί τα νατουραλιστικά έργα δέχτηκαν τόσες επιθέσεις κι απορρίφτηκαν ως “δυσάρεστα”. Αν το θέμα ενός έργου τέχνης είναι “δυσάρεστο”, αυτό, βέβαια, δεν αποτελεί κριτήριο καλλιτεχνικής αξιολόγησης. Είναι όμως συζητήσιμο κατά πόσο οι νατουραλιστές, με τη σφοδρή τους επιθυμία ν’ απεικονίσουν την πραγματικότητα και με την κοινωνική συνείδηση [που διέθεταν], δεν τόνισαν υπερβολικά την αθλιότητα της ζωής, καταλήγοντας έτσι στο αντίθετο άκρο της ρομαντικής εξύμνησης του κάλλους, κατάληξη που δεν είναι κι αυτή λιγότερο ακραία. Από την άλλη πάλι, οι νατουραλιστές δεν έγραψαν αποκλειστικά για την εργατική τάξη, όπως καμιά φορά πιστεύεται. [...]

Αυτό, στην πραγματικότητα, είναι το κύριο χαρακτηριστικό του νατουραλιστικού θέματος: ότι σε όλα τα κοινωνικά στρώματα επικρατούν οι ίδιες καθοδηγητικές αρχές κι όλοι οι άνθρωποι παρουσιάζονται βασικά όμοιοι. Η επιστημονική, φυσιολογική, μηχανιστική θεώρηση της ανθρώπινης ζωής δεν ενδιαφέρεται για κοινωνικές τάξεις. Περιλαμβάνει όλους τους ανθρώπους στον ίδιο τύπο – πλάσματα καθοριζόμενα από την κληρονομικότητα, το περιβάλλον και τις πιέσεις της στιγμής. Κατά τη γνώμη μου, οι νατουραλιστές προσφέρονται για επικρίσεις πολύ περισσότερο εξαιτίας της ιδέας που έχουν για τον άνθρωπο παρά εξαιτίας των “δυσάρεστων” θεμάτων τους, που από μια άποψη οφείλονται σ’ αυτήν ακριβώς την αντίληψή τους για τον άνθρωπο. Η όλη φιλοσοφία τους τούς οδήγησε στην απεικόνιση του μέσου ανθρώπου μάλλον, παρά του ξεχωριστού ατόμου που γοήτευε τους ρομαντι-

κούς. Το άτομο τείνει να παραμεριστεί, καθώς οι νατουραλιστές συγκεντρώνουν την προσοχή τους στον άνθρωπο μέσα στο περιβάλλον του. Για τον λόγο αυτό, η περιγραφή του περιβάλλοντος κατέχει μεγάλο μέρος στα νατουραλιστικά έργα, και για τον ίδιο λόγο συνήθως δεν υπάρχει πραγματικός “ήρωας”. Το ηρωικό στοιχείο είναι ξένο στην επιστημονική αντίληψη του ανθρώπου: ελευθερία εκλογής και ευθύνη για τις πράξεις του δεν αναγνωρίζονται σ’ ένα πλαίσιο καθορισμένο από ανεξέλεγκτες δυνάμεις. Μάλλον αυτή η απαισιόδοξη εικόνα του ανθρώπου παρά το ίδιο το δυσάρεστο θέμα κάνει το νατουραλιστικό μυθιστόρημα ένα όχι ευχάριστο ανάγνωσμα. Κι υπάρχει, νομίζω, μια αντίφαση ανάμεσα στην αρνητική αυτή αντίληψη για τον άνθρωπο από τη μια και στην πίστη για την κοινωνική πρόοδο από την άλλη, που ώθησε τους νατουραλιστές να εκθέσουν τις συνθήκες εργασίας των ανθρακωρύχων, των υπηρετών κ.λπ. [...] Η παρομοίωση του συγγραφέα με τον ανατόμο ή τον χειρουργό συνεπάγονταν το ιδεώδες της απόλυτης αντικειμενικότητας. Οι νατουραλιστές πλησίασαν αρκετά αυτόν τον στόχο. Διάλεξαν σύγχρονα θέματα, για τα οποία μπορούσαν να έχουν άμεση αντίληψη (δεν υπάρχει ούτε ένα νατουραλιστικό ιστορικό μυθιστόρημα). Συλλέγανε “ντοκουμέντα” με φροντίδα και περιγράφανε το περιβάλλον με κάθε λεπτομέρεια, φορτώνοντας μερικές φορές τα μυθιστορήματά τους με τεχνικά στοιχεία – από μια επιμελή ανάγνωση νατουραλιστικών μυθιστορημάτων μπορεί κανείς να αποκτήσει ικανοποιητικές, αν και ξεπερασμένες πια, γνώσεις για τη μετάλλευση, τη γεωργία, το χρηματιστήριο, την τυπογραφία, την κεραμική, την τέχνη των πορτοφολάδων, τη συγκομιδή του βαμβακιού κι άλλες χρήσιμες πληροφορίες. Επικρατεί το ύφος αυθεντικού ρεπορτάζ, όπου τα πράγματα είναι πιο σημαντικά από τις σκέψεις, κι οι χαρακτήρες και τα γεγονότα εξετάζονται εξωτερικά. Όσο όμως κι αν προσπάθησαν, οι νατουραλιστές δεν μπόρεσαν στην πράξη να διατηρήσουν αυτόν τον βαθμό επιστημονικής αντικειμενικότητας [...]. Πράγματι, συχνά τα επίθετα παραβιάζουν την επιφανειακή αντικειμενικότητα, για να εκφράσουν κάποια συμπάθεια ή κρίση. Αυτή η αποτυχία στην επίτευξη πλήρους αντικειμενικότητας υπήρξε σωτήρια, γιατί πώς θα μπορούσαν οι ψυχρές αναφορές να είναι λογοτεχνία;»

(Lilian R. Furst and Peter N. Skrine, 1972, *Νατουραλισμός*, μτφρ. Λία Μεγάλου, Αθήνα: Ερμής, Η γλώσσα της κριτικής, σελ. 60-72)

Ορισμός και αρχές του Συμβολισμού

«Μπορούμε λοιπόν να ορίσουμε τον Συμβολισμό ως την τέχνη που εκφράζει ιδέες και συναισθήματα, όχι όμως με την άμεση περιγραφή τους ούτε προσδιορίζοντάς τα με φανερές παρομοιώσεις ή με συγκεκριμένες εικόνες,

αλλά με την υποβολή αυτών των ιδεών και συναισθημάτων, με την ανασύνταξή τους στο νου του αναγνώστη, ανασύνταξη που χρησιμοποιεί σύμβολα που δεν επεξηγούνται [...].

Αυτή όμως είναι μια μόνο όψη του Συμβολισμού, η προσωπική όψη, θα λέγαμε, που παραμένει στο ανθρώπινο επίπεδο. Υπάρχει μια δεύτερη όψη που συχνά ονομάζεται “υπερβατικός Συμβολισμός”, στην οποία συγκεκριμένες εικόνες χρησιμοποιούνται όχι ως σύμβολα των προσωπικών σκέψεων και συναισθημάτων του ποιητή, αλλά ως σύμβολα ενός ιδεατού κόσμου, απέραντου και γενικού, του οποίου ατελή μόνο απεικόνιση αποτελεί η πραγματικότητα. [...] Μία από τις αρχές του Συμβολισμού, του υπερβατικού αλλά και του ανθρώπινου, που βοηθά στον ακριβέστερο ορισμό του, ήταν η εξίσωση της ποίησης με τη μουσική κατά προτίμηση, αντί για την εξίσωση της ποίησης με τη γλυπτική ή με τη ζωγραφική που ήταν διαδομένη στα μέσα του 19ου αιώνα στη Γαλλία [...]. Εξαιτίας αυτής της επιθυμίας για τη ρευστότητα της μουσικής, η συμβολική ποίηση συχνά αρνήθηκε να υπακούσει στους αυστηρούς κανόνες της μετρικής, πού, παρά τις προηγούμενες επαναστατικές απόπειρες των ρομαντικών ποιητών, κυριαρχούσαν ακόμα στη Γαλλία. Το είδος και ο βαθμός της ελευθερίας ποικίλλει, φυσικά, ανάλογα με το άτομο – ο πρώτος από τους συμβολιστές, ο Baudelaire, δεν ήταν μεγάλος νεωτεριστής και ο Verlaine δεν τόλμησε να προχωρήσει πέρα από τον “ελευθερωμένο στίχο” – “vers liberés” – ως τον “ελεύθερο στίχο” – “vers libres”. Ο Rimbaud, όμως, σύντομα ξεπέρασε αυτές τις διστακτικές προσπάθειες για την απελευθέρωση της γαλλικής ποίησης από τα δεσμά των παραδοσιακών προτύπων της ρίμας και του ρυθμού και υιοθέτησε τη μορφή του πεζού ποιήματος. Όσο για τον Mallarmé, μολονότι φαίνεται να κινείται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του μέσα στα παραδοσιακά πλαίσια, στην πραγματικότητα είναι, με τον παράδοξα διακριτικό τρόπο του, τόσο επαναστατικός όσο και ο Rimbaud και στους τελευταίους μήνες της ζωής του, το 1898, έγραψε το *Un Coup de Des (Μια Πιξιά Ζαριών)* (Œuvres Complètes: 455-477), την πρωτοτυπία του οποίου δεν μπόρεσε να φτάσει κανένα άλλο γραπτό από τότε. Μπορούμε τελικά να πούμε ότι ο Συμβολισμός ήταν μια προσπάθεια να διεισδύσει μέσα και πέρα από την πραγματικότητα σ’ έναν κόσμο ιδεών, είτε των ιδεών και των συναισθημάτων του ίδιου του ποιητή είτε των ιδεών με την πλατωνική σημασία που αποτελούν έναν τέλειο υπερφυσικό κόσμο στον οποίο αποβλέπει ο άνθρωπος. Με σκοπό να προχωρήσει πέρα από την επιφάνεια της πραγματικότητας, γίνεται συχνά μια συγχώνευση των εικόνων, ένα είδος στερεοσκοπικής εντύπωσης, ώστε να δοθεί μία τρίτη διάσταση. Μεγάλη έμφαση δίνεται επίσης στη μουσική ιδιότητα της ποίησης.

[...] Ο μεγαλύτερος μυθιστοριογράφος στον οποίο μπορούμε να διακρίνουμε την επιρροή του Συμβολισμού στην πιο ξεκάθαρη μορφή της (αν και

η έννοια του συμβολιστικού μυθιστορήματος δεν έχει μεγάλη πέραση στους ιστορικούς της λογοτεχνίας) είναι, πάντως, ο Marcel Proust, που από το 1913 ως το 1922 έγραφε το μακρύ και βασικά αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του *A la Recherche du Temps Perdu* (*Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*) που, καθώς υποδηλώνει και ο τίτλος, θέλει να προχωρήσει πέρα από την πραγματικότητα σε αναζήτηση ενός κόσμου ιδανικού. [...] Παρόλα αυτά, ο πόθος της απόδρασης από την πραγματικότητα ήδη έπαιρνε άλλη μορφή κατά τα χρόνια που ο Proust αργά και περίτεχνα συνέθετε το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*. Ορισμένοι συγγραφείς με αρχηγό τους τον André Breton είχαν διακρίνει στον Συμβολισμό μια σύγκρουση ανάμεσα στην ανυπόμονη μεγαλοφυΐα του Arthur Rimbaud, που υποστήριζε ότι ο ποιητής πρέπει να αφήνει τις σκέψεις του να ξεσπούν ανεξέλεγκτες και ελεύθερες, και στην υπομονετική μεγαλοφυΐα του Mallarmé και του μαθητή του Valéry που τόνιζαν τη ζωτική σημασία του νου, ο οποίος ελέγχει και κατευθύνει την έμπνευση. Ο Breton και οι οπαδοί του προτίμησαν την προσέγγιση του Rimbaud, που ήταν και εκείνη του Lautreamont, και αυτοί οι δύο συμβολιστές αποτέλεσαν τις κύριες πηγές του σουρεαλιστικού κινήματος, που από το 1920 έγινε ο καινούριος πόλος έλξης για όσους ήθελαν να προχωρήσουν πέρα από την πραγματικότητα. Αλλά ο Σουρεαλισμός διαχωρίζεται σαφώς από τον Συμβολισμό, όχι μόνο γιατί δίνει έμφαση στα μέσα και όχι στους σκοπούς, στη χρήση εξωλογικών μεθόδων και όχι στη φύση της υπερπραγματικότητας που κατακτά, αλλά και για τη σύνδεσή του με τη ζωγραφική αντί με τη μουσική, καθώς η ζωγραφική έχει ιδιαίτερα στενούς δεσμούς με τη λογοτεχνία, αφού η ζωγραφική φανερά προσφέρεται περισσότερο στην εφαρμογή του είδους των αρχών στις οποίες βασιζόταν ο Σουρεαλισμός».

(Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, 1978, μφρ. Στ. Αλεξοπούλου, Αθήνα: Ερμής, Η γλώσσα της κριτικής, σελ. 11-15, 84-86)

Το περιεχόμενο του Συμβολισμού – η σχέση του με τη μουσική

«Κανείς δεν μπορεί να μην παραδεχθεί ότι οι ενδείξεις που λήγουν σε -ισμός, όταν τις χρησιμοποιούμε για να χαρακτηρίσουμε εκδηλώσεις της πνευματικής ζωής, μπορούν αντί για σαφήνεια να δημιουργήσουν στενότητα της προοπτικής θεωρήσεως και σύγχυση. Ένα τέτοιο ενδεχόμενο παρουσιάζεται με τη χρησιμοποίηση του όρου “Συμβολισμός”. Η γλωσσική συνήθεια της εποχής μας έχει δώσει στον όρο τούτο πολυποίκιλες σημασίες. Μιλούμε για Συμβολισμό χρησιμοποιούμενο στην επιστήμη, τη θρησκεία, την τέχνη. Τα σύμβολα τα χρησιμοποιεί ο επιστημονικός λογισμός, η δογματική θεολογική σκέψη, η αρχαϊκή νοοτροπία και η εκφραστική διατύπωση του ποιητικού λόγου και των λοιπών ποιητικών εκδηλώσεων. Μπορεί να γίνει

λόγος για έναν γενικότατα εννοούμενο συμβολισμό και να αναζητηθούν οι κατηγορίες των συμβολικών εκφραστικών μορφών. [...] Στη λογοτεχνική ορολογία, ο Συμβολισμός αποτελεί ένδειξη αναφερόμενη στην ποιητική κίνηση που παρουσιάζεται στη Γαλλία κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Η ποιητική δημιουργία του S. Mallarmé (1842-1898) και του P. Verlaine (1844-1898) αποτελεί το αποκορύφωμα της συμβολικής ποιητικής σχολής. Εκείνος, όμως, που τους ετοίμασε το δρόμο ήταν ο C. Baudelaire (1821-1867). Για μακρινότερο πρόγονό τους πρέπει να αναφέρουμε χωρίς δισταγμό τον ιδιότυπο Αμερικανό ποιητή Πόε με την επίδραση που είχε ασκήσει στο πνεύμα του Baudelaire. Σήμερα, πια, ο Συμβολισμός αποτελεί ποιητική τεχνοτροπία που ανήκει στο παρελθόν. Έχουμε πάρει απέναντί του τη χρονική απόσταση που μας επιτρέπει να εμβαθύνουμε με απροκατάληπτη σκέψη στο νόημά του, στην επίδρασή του και στην αξία του.

[...] Θέτομε το ερώτημα: ποια είναι τα γνωρίσματα που ξεχωρίζουν τον Συμβολισμό από τις άλλες ποιητικές τεχνοτροπίες; Οι ίδιοι οι συμβολιστές εύρισκαν ότι το διακριτικό εξαιρετικό προτέρημα που ξεχώριζε την ποιητική τους παραγωγή ήταν η μουσικότητα. Πρώτος στη Γαλλία, ο Baudelaire θέλησε να πραγματοποιήσει με τον ποιητικό λόγο επιτεύγματα που μόνο η μουσική έχει τη δυνατότητα να μας χαρίσει. Στην προσπάθειά του αυτή ευρήκε μιμητές τον Mallarmé και τους λοιπούς συμβολιστές. Έτσι, πια, το αίτημα που θεωρεί χρέος του να πραγματοποιήσει ο ποιητής είναι η παραγωγή συγκινησιακών καταστάσεων που έχουν χαρακτηριστικά ανάλογα με τις συγκινήσεις που δημιουργούνται από τη μουσική. Ανατρέχοντας στην εσωτερική μας εμπειρία, εύκολο είναι να πληροφορηθούμε ποιο είναι το γνώρισμα που χαρακτηρίζει τις από την επενέργεια της μουσικής προκαλούμενες συγκινησιακές καταστάσεις. Οι συγκινήσεις του είδους αυτού έχουν το χαρακτηριστικό της αμεσότητας. [...] Μια ανάλογη αμεσότητα προσπαθούσαν να πραγματοποιήσουν οι οπαδοί του Συμβολισμού στην περιοχή του ποιητικού λόγου. Τα εννοιολογικά περιεχόμενα, και γενικότερα οι ιδέες, φανερό είναι ότι δεν έχουν αυτό το χαρακτηριστικό της αμεσότητας. Για να διαμορφωθούν, χρειάζεται να παρεμβληθεί η ενέργεια του διανοητικού λογισμού. Επειδή ο διανοητικός λογισμός δεν ημπορεί να συνυπάρξει με τις άμεσα αισθητές συγκινήσεις, λογικό ήταν να φθάσουν οι συμβολιστές στο συμπέρασμα ότι για να εξασφαλισθεί η μουσικότητα του ποιήματος, έπρεπε να συσταθεί στο ελάχιστο το εννοιολογικό του περιεχόμενο. Η αφηρημένη ιδέα είχε, είπαν οι συμβολιστές, αυθαίρετα εισχωρήσει στην περιοχή του ποιητικού λόγου και αποτελούσε στοιχείο ασυμβίβαστο προς τη μουσικότητα του ποιήματος. Το χρέος της αληθινής ποιήσεως είναι να απαλλαγεί από την επίδραση του εννοιολογικού στοχασμού. [...] Τα αντικείμενα αντιπροσωπευμένα από τις λεκτικές ονομασίες τους μεταμορφώνονται σε δηλώματα εσωτε-

ρικών καταστάσεων. Τα αισθησιακά σύμβολα μας αποκαλύπτουν τα εσωτερικά κινήματα της ψυχής. Η λειτουργία του συμβόλου συνίσταται στο ότι δίνει υπόσταση σε ορισμένες εσωτερικές καταστάσεις της ψυχικής μας συνειδήσεως. Με τη χρήση των συμβόλων, ο νεκρός κόσμος των αισθητών αντικειμένων διαποτίζεται από ψυχικό περιεχόμενο. Ο ακίνητος κόσμος της αισθητής πραγματικότητας παίρνει τη ροϊκότητα του ψυχικού βιώματος. [...]

Εκείνο που θέλει να κατορθώσει ο ποιητικός συμβολισμός είναι να προκαλέσει ειδικής μορφής συγκινησιακή κατάσταση, να πραγματοποιήσει την αισθητική απόλαυση που ο ποιητικός λόγος έχει τη δύναμη να μας χαρίσει με τη χρησιμοποίηση του συμβόλου. [...] Μέσα σε κάθε συμβολική μορφή περιέχεται ένα πνευματικό νόημα που μας ανοίγει αμέσως το δρόμο για να επικοινωνήσουμε με κάτι που ευρίσκεται σε μια περιοχή που κείται έξω από τα αισθησιακά δεδομένα. [...] Ο προσδιορισμός της εννοίας του συμβόλου ημπορεί να μας δώσει το κλειδί για να κατανοήσουμε την ουσία του ποιητικού λόγου [...]. Το ιδιότυπο χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου είναι ότι έχει μια ιδιαίτερη μορφολογική διάταξη που τον ξεχωρίζει από τον λόγο τον χρησιμοποιούμενο στην καθημερινή συνομιλία. Ο μη ποιητικός λόγος έχει για επιδίωξή του τη συνεννόηση. Ο ποιητικός λόγος δεν παύει, βέβαια, να εξυπηρετεί και τον σκοπό αυτό. Κάθε ποιητική σύνθεση πρέπει να είναι κατανοητή, να έχει ένα περιεχόμενο που να ημπορεί να κατανοηθεί. Αλλά η κυριότερη επιδίωξή του είναι να λειτουργήσει ως σύμβολο ικανό να έχει μετοχή στη δραστηριότητα του πνεύματος. [...] Γι' αυτό οι εκφραστικές μορφές του ποιητικού λόγου έχουν πάντοτε μια δισημότητα. Ανήκουν και στην αισθητή και στη νοητή, άμεσα όμως εποπτευόμενη, νοητή περιοχή. Η φυσιογνωμία τους συνδυάζει την εγκοσμιότητα με την υπερβατικότητα, δίνει την άποψη του απέραντου μέσα σε πεπερασμένες μορφές.

Τη συμβολική λειτουργία του ποιητικού λόγου την επρόσεξε και την ύψωσε σε δόγμα της η σχολή των συμβολιστών. Το ποίημα γι' αυτούς είναι ένα μέσο που μας απελευθερώνει από τη δέσμευση στην αντιπνευματική πεζότητα της καθημερινής ζωής. [...]

Καμιά από τις ποιητικές σχολές δεν εχρησιμοποίησε με τόση αποκλειστικότητα και επιτυχία το γλωσσικό υλικό για τη δημιουργία ποιητικών συγκινήσεων, όπως οι συμβολιστές. Γι' αυτούς η ποιητική συγκίνηση πρέπει να πηγάζει μόνο από τη χρησιμοποίηση των μέσων που θέτει στη διάθεσή μας η γλώσσα. Δεν επιτρέπεται να επιστρατεύσουμε τις ιδέες ούτε να εκμεταλλευθούμε τις ευκολίες που θα μας έδιναν τα μεγάλα ποιητικά θέματα. Εργάζονται οι συμβολιστές αποκλειστικά με τα ηχητικά, μελωδικά και σημασιολογικά στοιχεία της γλώσσας. Εξοστρακίζουν από την ποίησή τους κάθε διδακτικό και αφηρημένο περιεχόμενο. Προσπαθούν να δημιουργήσουν μια ποίηση ανόθευτη και καθαρή από ετερογενή και παρασιτικά στοιχεία. Αρ-

κούνται στη συγκίνηση που είναι ικανή να τους δώσει η γλώσσα ως εκφραστικό όργανο. Η φανατική τους προσήλωση στην καθαρότητα του ποιητικού βιώματος τους φέρνει πλησίον προς τη θεώρηση των αισθητικών φαινομένων, όπως την είχε εισηγηθεί ο Γερμανός φιλόσοφος Kant. [...] Οι συμβολιστές απαραίτητο στοιχείο για την τελείωση της ποιητικής δημιουργίας θεωρούσαν τη μουσικότητα, θα ήταν όμως παρεξήγηση αν ενομιζαμε ότι έκαναν το λάθος να παραγνωρίζουν τη διαφορά που χωρίζει την ποίηση από τη μουσική. Το σωματικό στρώμα της ποιήσεως παρουσιάζει στοιχεία που απαντάμε και στη μουσική [...].»

(Κ. Δ. Γεωργούλης, 1999, «Ο συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος», *St. Mallarmé, Ποίηση και μουσική*, επιλ. Αλέξης Ζήρας, Αθήνα: Γαβριηλίδης, σελ. 15-27)

Οι Έλληνες συμβολιστές

«Ο μεσοπόλεμος ήταν μια περίοδος αληθινά γόνιμη για τη λογοτεχνία μας και ιδιαίτερα σημαντική για την κατοπινή της πορεία. Ίσαμε τότε, λίγο ως πολύ, η λογοτεχνική μας παράδοση ακολουθούσε την ίδια κατεύθυνση. [...] Εκείνο τον καιρό, ανάμεσα στα 1910 και στα 1920, κάνει την εμφάνισή της μια ομάδα ποιητών, με διαφορά μιας περίπου δεκαετίας αναμεταξύ τους, φέροντας έναν εντελώς άγνωστο ίσαμε την ώρα τόνο. Ήδη πριν από το 1910, σχεδόν ταυτόχρονα με τον Σικελιανό, τον Βάροναλη και τον Αυγέρη, είχαν παρουσιαστεί, αδιαμόρφωτοι ακόμα: ο Ρώμος Φιλύρας, ο Ναπολέον Λαπαθιώτης, ο Φώτος Γιοφύλλης και τελευταίοι, με τα εντελώς πρωτόλειά τους, ο Κώστας Ουράνης κι ο Λευτέρης Αλεξίου, για ν' ακολουθήσουν στη συνέχεια μέσα στα επόμενα δέκα χρόνια: ο Κλέων Παράσχος, ο Ιωσήφ Ραφτόπουλος, ο Κ.Γ. Καρυωτάκης, ο Ν. Χάγκερ-Μπουφίδης, ο Τέλλος Άγρας, ο Κωστής Βελμύρας, ο Μήτσος Παπανικολάου, ο Γ. Σταυρόπουλος, που μαζί με κάποιους πιο καθυστερημένους στην εμφάνιση δίνουν μιαν αποφασιστική στροφή στην ποιητική μας παράδοση και γίνονται οι φορείς της “νέας ευαισθησίας”.

Οι ποιητές αυτοί, βέβαια, ούτε έχουν απόλυτη κι αδιατάρακτη ομοιογένεια στο σύνολό τους ούτε προωθήθηκαν όλοι τελικά στον ίδιο βαθμό. Οπωσδήποτε όμως, αν εξαιρέσουμε τον άνισο και ακαταστάλακτο Φώτο Γιοφύλλη, που διακυμάνθηκε από τους παλαιοπαραδοσιακούς τρόπους ως τον πιο επιδεικτικό κι επιφανειακό μοντερνισμό, πριν καταλήξει στην άγωνα συντήρηση [...], οι υπόλοιποι κινούνται σε ενιαίο κλίμα, εμφανίζουν κοινά γνωρίσματα, ώστε να δημιουργούν σχολή: την αθηναϊκή σχολή τον Νεορομαντισμού και του Νεοσυμβολισμού. Πρώτα ο Φιλύρας, ο Λαπαθιώτης κι ο Ουράνης, έπειτα ο Κλέων Παράσχος, ο Καρυωτάκης, ο Μπουφίδης, ο Άγρας, ο Παπανικολάου, κατόπιν μερικοί απ' όσους παρουσιάστηκαν ύστε-

ρα από το 1920 έρχονται, ο ένας μετά τον άλλο, να πυκνώσουν τις τάξεις της και να ταράξουν την ορθοδοξία της παράδοσης, ανακατεύοντας τα μέτρα και τους ρυθμούς, σπάζοντας την ως εκείνη τη στιγμή λογοκρατική αντίληψη και προετοιμάζοντας έτσι το έδαφος για τις νέες τάσεις και τη μεγάλη στροφή που έμελλε ν' ακολουθήσει.

Πρόκειται για μια αλλαγή γλώσσας και κλίματος, που φέρνει τους τελευταίους τούτους ανανεωτές του παραδοσιακού στίχου σε αισθητή αντίθεση με το παλαιοπαραδοσιακό πνεύμα. Η τέχνη τους εκφράζει μια γενική κόπωση και απαισιοδοξία, συνδυασμένη με την αίσθηση του ανικανοποίητου και του αδιέξοδου. Κλείνεται στο απομονωμένο άτομο και υψώνει “τείχη”, βρίσκει τόνους αβρούς για να τραγουδήσει τη φθορά, καταφεύγει στη μνήμη και στην ομορφιά ή κραυγάζει από απόγνωση και απιστία. Άλλωστε, δεν μπορεί κανένας πλατύτερος πνευματικός ορίζοντας να τους ανοιχτεί και να τους τραβήξει. Δεν υπάρχει ούτε κι η πίστη για μια οποιαδήποτε αντίσταση. Υπάρχει μονάχα η αίσθηση, μαζί με μιαν αξεδίψαστη περιπάθεια, – κι όσο τα ερεθίσματα διατηρούν τη γοητεία τους, η ποίηση γι’ αυτούς είναι ένα μελαγχολικό καταφύγιο [...].

Την ίδια εποχή, καθώς είδαμε, μα και κάμποσα χρόνια πριν αρχίσουν οι νεορομαντικοί κι οι νεοσυμβολιστές να δημιουργούν το κλίμα της “νέας ευαισθησίας”, έγραφε στην Αλεξάνδρεια ο Καβάφης. Η απόσταση, χωρίς άλλο, είναι αρκετή – πάντως, όχι μεγαλύτερη απ’ όση μεσολαβεί από την Αλεξάνδρεια ως την Αθήνα. Η διαφορά τους δεν είναι διαφορά πνεύματος, αλλά κλίματος. Η αίσθηση της φθοράς, το απομονωμένο άτομο, η απουσία πίστης και ιδανικών αποτελούν γνωρίσματα κοινά ή περίπου κοινά. Και των δύο το πνεύμα είναι πνεύμα παρακμής. Και των δύο η ποίηση είναι πιο πολύ ποίηση σιωπής παρά λόγου.

Η σύμπτωση δεν ήρθε τυχαία. Όταν ο λόγος έμεινε χωρίς έρεισμα κι άρχισε να φθείρεται από τη στενή προστριβή του με τα πράγματα και τα “ηχηρά παρόμοια”, η ποίηση, για να εκφραστεί, αναγκάστηκε να καταφύγει στη σιωπή και στην υποβολή. Ίσαμε τότε, έβγαινε από το λόγο. Τώρα, αρχίζει να βγαίνει από τα πράγματα. Η παλαιότερη θεματογραφία στηριζόταν στην κεντρική ιδέα του ποιήματος, στην έξαρση του ποιητή και στη συγκίνηση που δημιουργούσε ο λόγος. Εδώ, όλα αυτά υποχωρούν, για να προβληθεί η περιρρέουσα ατμόσφαιρα των πραγμάτων και των αισθημάτων, και το παλιό ποιητικό θέμα εξαμιζείται ή γίνεται περισσότερο πεζογραφικό. Ο λόγος, αντί να παρουσιάζει και να μεγεθύνει, προτιμάει να σημαίνει μόνο και να υποβάλλει. Τέτοια η ποίηση του Καβάφη, τέτοια και των ποιητών της νεορομαντικής και νεοσυμβολιστικής σχολής.

Τι είναι, ωστόσο, αυτό που χωρίζει τον Καβάφη από τους Αθηναίους παρακμείς, και τι κάνει άραγε την ποίησή τους τόσο διαφορετική; Ο ίδιος ο

Καβάφης, σε μια συνομιλία του με τον Γιώργο Θεοτοκά, φέρνοντας με τρόπο την κουβέντα στους “ποιητές των Αθηνών”, όπως τους έλεγε, είχε καθορίσει μόνος του τη διαφορά: “Είναι ρομαντικοί! Ρομαντικοί! Ρομαντικοί!”. Κι αληθινά, ο Ρομαντισμός αποτελεί μια απ’ τις πιο βασικές αντιθέσεις ανάμεσά τους. Είναι η διαφορά του κλίματος που αντιδιαστέλλει τη νοοτροπία της Αθήνας από τη νοοτροπία της Αλεξάνδρειας και τοποθετεί τους νεώτερους τούτους ρομαντικούς στην τελευταία φάση μιας παράδοσης, αρχινισμένης κάπου εκατό χρόνια πριν.

[...] Με τους νεορομαντικούς και τους νεοσυμβολιστές επιχειρείται πιο οργανωμένα και πιο επίσημα η μεταφύτευση των ξένων ρευμάτων. [...] Η ποίησή τους αποτελεί μια περιέργη διασταύρωση της καβαφικής πολιτείας με τη ρομαντική Αθήνα, που επέτυχε χάρη στη μεσολάβηση του γαλλικού συμβολισμού και των ευρωπαϊών *esthetes* του περασμένου αιώνα ή των αρχών του δικού μας. Ο Ρομαντισμός και η επιστροφή στο παρελθόν, ο εκλεκτικισμός κι η λεπταισθησία, η απαισιοδοξία, ο Συμβολισμός κι ο Αισθητισμός, ο κοσμοπολιτισμός, η τάση της φυγής και η στροφή προς τα πράγματα και τα αισθητά είναι τα κυριότερα γνωρίσματά τους.

Ωστόσο, εκτός απ’ τα παραπάνω ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σχολής και μαζί με τη “νέα ευαισθησία” και την εκφραστική ανανέωση, οι ποιητές αυτοί έφεραν και κάτι άλλο, αρκετά σπάνιο ως εκείνη την ώρα: την ειλικρίνεια του βιώματος και την αίσθηση του απτού γεγονότος, συνδυάζοντας την κουρασμένη ρομαντική διάθεση με μιαν αμεσότερη και λεπτότερη γεύση των πραγμάτων – κι από την άποψη τούτη, η προσφορά τους παρουσιάζει απόλυτη συνέπεια. Όλοι τους ή σχεδόν όλοι τους είχαν συνταντίσει τη ζωή τους με την τέχνη τους, πράμα που το πλήρωσαν ακριβιά. Κι αν περιορίστηκαν στην ατομική τους περιπέτεια, με τη γνησιότητα της φωνής τους, χωρίς να το επιδιώξουν, κατάληξαν τελικά να δώσουνε μιαν ανθρώπινη υπόθεση. Κάποτε, οι ποιητές σκηνοθετούσαν δυστυχίες, για να γράφουν. Αυτοί, αντίθετα, κυνηγούσαν τη μέθη και τη συγκίνηση, για να ζουν πιο έντονα, και κατάντησαν να γράφουν από απελπισία. Μπορεί, βέβαια, να μην ήταν τα μεγάλα ποιητικά αναστήματα του πρόσφατου παρελθόντος, έστω κι αν απ’ ανάμεσά τους ξεπήδησε μια τόσο καίρια και δραματική κραυγή σαν του Καρυωτάκη. Αλλά τέτοιες παρουσίες δεν τις ευνοούσε ούτε η ιστορική στιγμή ούτε η γύρω πραγματικότητα. Κι από τη φύση τους όμως, ήταν ξένοι προς την κίνηση της μεγάλης γραμμής – και τούτο στάθηκε άλλος ένας απ’ τους βασικούς παράγοντες της μοναδικότητάς τους».

(Κ. Στεργιόπουλος, 1980, *Η ελληνική ποίηση, Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 40-45)

Διάκριση Μοντερνισμού - Πρωτοποριών

«[...] Ο λογοτεχνικός και καλλιτεχνικός Μοντερνισμός είναι ένα εξαιρετικά σύνθετο φαινόμενο, το οποίο αγκαλιάζει πολλά ρεύματα, ποικίλες σχολές, διαφορετικές τάσεις, κάποτε διαμετρικά αντίθετες μεταξύ τους, παρά το γεγονός ότι ανιχνεύονται κοινοί στόχοι, έστω και μη συνειδητοποιημένοι κάποτε, που υφέρπουν κάτω από την πολλαπλότητα των εκφάνσεών του.

Στο σημείο αυτό, είναι ίσως αναγκαία η διάκριση ανάμεσα στο γενικότερο φαινόμενο του μοντερνισμού και το κάπως ειδικότερο του “αβανγκαρντισμού”, της πρωτοπορίας, όπως συνηθίσαμε να το αποκαλούμε, το οποίο αναπτύσσεται μέσα στους κόλπους του πρώτου, στις αρχές του αιώνα μας, εκεί γύρω στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Τα κινήματα της *avant-garde* των οποίων τα προγράμματα δεν περιορίζονται στη σφαίρα της αισθητικής, αλλά εξαπλώνονται – άτυπα, βέβαια – και σε άλλες περιοχές, της φιλοσοφίας, της κοινωνιολογίας και της πολιτικής ακόμη, είναι, κατά κανόνα, άκρως ριζοσπαστικά και διασαλπίζονται με τρόπο εκρηκτικό και απόλυτο.

Μέσα στους κόλπους της πρωτοπορίας, ωστόσο, εντοπίζονται τάσεις οι οποίες συχνά είναι διαμετρικά αντίθετες μεταξύ τους. Λόγου χάριν, η λατρεία του πρωτόγονου, του μυθικού και του εξωτικού, συνυπάρχει με τη λατρεία της μηχανής (που αποτέλεσε θεμελιώδη άξονα του Φουτουρισμού) και γενικότερα με τον ευαγγελισμό ενός *Γενναίου Νέου Κόσμου*.

Η *avant-garde*, εξάλλου, κυρίως μέσα από τα κινήματα του Ντανταϊσμού και του πρώιμου Υπερρεαλισμού, ευαγγελίζεται, όπως είναι γνωστό, τη στενή σύνδεση της τέχνης με τη ζωή, τη διάλυση της τέχνης μέσα στη ζωή, την εξαφάνιση της τέχνης μέσα σε μια πλήρως αισθητικοποιημένη ζωή – όσο δονκιχωτικό κι αν ακούγεται σήμερα ένα τέτοιο πρόγραμμα.

Σε αντίθετη κατεύθυνση, ασφαλώς, κινούνται άλλα ρεύματα του μοντερνισμού. Τα ρεύματα της πεζογραφίας, επί παραδείγματι, που ορίζονται από μεγάλες φυσιογνωμίες, όπως ο Τζόις, η Γουλφ, ο Μούζιλ, ή της ποίησης, με οδόσημα τον Έλιοτ και τον Πάουντ, κινούνται στην τροχιά ενός ακραίου ελιτισμού, μιας σκανδαλώδους αδιαφορίας για τις επικοινωνιακές δυνατότητες της λογοτεχνίας ως ποιητικής πράξης και ως αισθητικού προγράμματος.

Είναι πολύ δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να παρακολουθήσουμε σήμερα την ιστορική εξέλιξη, βήμα προς βήμα, των διαφόρων τάσεων και σχολών του μοντερνιστικού κινήματος, ιδίως στον τομέα των εικαστικών τεχνών. Το βέβαιο είναι πως μέσα σε ένα σύντομο σχετικά χρονικό διάστημα, αν το υπολογίσουμε με τα μέτρα της Ιστορίας, οι σχολές διαδέχονται η μια την άλλη με ιλιγγιώδη ρυθμό· όμως είναι βέβαιο, πως η κάθε νεοεμφανιζόμενη σχολή κατηγορεί την προηγούμενη για διστακτικότητα και ατολ-

μία, οδηγώντας τις αναζητήσεις της ακόμα πιο πέρα, ως την ακραία τους συνέπεια».

(Σπύρος Τσακνιάς, 1996, «Το στοιχείο του μοντερνισμού», *Μοντερνισμός: Η ώρα της αποτίμησης; Σειρά διαλέξεων*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, σελ. 159-160)

Ο Ντανταϊσμός και η γέννηση της αυτόματης γραφής

«Στη λογοτεχνία οι συμβολιστές επιδίωξαν να διαρρήξουν την επιφάνεια της ζωής, που είχε συλληφθεί με τόση ακρίβεια από τους νατουραλιστές, για να αναδείξουν τον ανεξιχνίαστο κόσμο του ασυνειδήτου. Δοκίμασαν τη γλώσσα και την βρήκαν ανεπαρκή. Αναζήτησαν με ενορατική διεισδυτικότητα μια εσωτερική όραση που είχε διατηρηθεί μακριά από το νου των μορφωμένων [...].

Ενάντια σ' αυτό το υπόβαθρο έκανε την εμφάνισή του το Νταντά. Οι ντανταϊστές, αν και στην αρχή αποτελούσαν μόνο μια ομάδα πρωτοποριακών συγγραφέων και καλλιτεχνών που ξεσηκώθηκαν κατά του πολέμου και δυσπιστούσαν για τον ρόλο τον οποίο είχαν κατακτήσει να παίζουν η τέχνη και η λογοτεχνία, βαθμηδόν έλαβαν συνειδητά ανατρεπτικό ρόλο. Διακωμώδησαν το συμβατικό γούστο και βάλθηκαν να διαμελίσουν τις τέχνες, χωρίς καμιά πρόθεση φορμαλιστικής αναζήτησης, αλλά με την επιθυμία να ανακαλύψουν τον βαθμό στον οποίο ο πολιτισμός είχε προσβληθεί από τη σάπια ηθικολογία και να αποκαλύψουν τη στιγμή κατά την οποία η δημιουργικότητα και η ζωτικότητα είχαν αρχίσει να διαφοροποιούνται. Έτσι, από την αρχή - αρχή το Νταντά ήταν και καταστρεπτικό και δημιουργικό και επιτόλαιο και σοβαρό [...]. Το Νταντά αναφάνηκε μέσα σ' έναν κόσμο που είχε κιόλας χάσει τη βεβαιότητα της πίστης του στις απόλυτες αξίες. Αντιμέτωπο με τις μηχανιστικές διαδικασίες και τον βιολογικό ντετερμινισμό, το άτομο διαπίστωνε όλο και περισσότερο ότι δεν υπάρχει τόπος για δράση [...]. Τελικά, αφέθηκε στους ντανταϊστές, που αναδύθηκαν μέσα από έναν βίαιο πόλεμο, να αντικατοπτρίζουν με ακρίβεια την αυξανόμενη αίσθηση παραλογισμού — της θρυμματισμένης φύσης της πραγματικότητας και της ολοκληρωτικής απόρριψης, όχι μόνο της λογικής και των παραδοσιακών τρόπων σκέψης, αλλά και της πίστης σε μια ύπαρξη κυριαρχούμενη από τάξη και ακριβώς εκφραζόμενη με αυστηρή και συστηματική γλώσσα. [...] Κατά τον Hans Richter, ο Σουρεαλισμός “ξεπήδησε από το αριστερό αντί του Νταντά πλήρως εξοπλισμένος και ζωντανός, μετατρέποντας μέσα σε μια νύχτα τους ντανταϊστές σε σουρεαλιστές” [...]. Η ρήξη με το Νταντά επήλθε στα 1922, ύστερα από την αποτυχία της απόπειρας του Breton να δώσει μια διάλεξη με θέμα τον προσδιορισμό της πορείας του Μοντερνισμού. Αν η επιρροή του

Νταντά δεν έμελλε να εξαλειφθεί τόσο γρήγορα – καθώς η πρόκληση, λ.χ., εξακολούθησε να ασκεί ισχυρή έλξη –, ο πειραματισμός υπό την καθοδήγηση του Breton άρχισε να παίρνει νέες κατευθύνσεις. Την αυτοματική γραφή ακολούθησαν αφηγήσεις ονείρων και λόγοι κατά την ύπωση, επιδίωξη να γνωσθούν οι ενοράσεις του υποσυνειδήτου και εκτίμηση του μη-ορθολογικού που αποτελεί την ουσία του Σουρεαλισμού. Αυτή υπήρξε η εποχή που ο Breton επρόκειτο αργότερα να αποκαλέσει “εποχή μύησης” στον Σουρεαλισμό (και με πιο τολμηρή διάθεση “ηρωική εποχή”), κατά τη διάρκεια της οποίας πίστευε ότι το μυαλό θα μπορούσε να αποδεσμευθεί από τους περιορισμούς της λογικής, του ορθολογισμού και του συνειδητού ελέγχου με τις δικές του προσπάθειες κι ότι η σκέψη υπερίσχυε της ύλης. Αυτή η διάθεση υμνήθηκε στο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού που εκδόθηκε στα 1924 [...]. Όπως και οι ντανταϊστές, διεξήγαγαν και οι σουρεαλιστές δημόσιους διαξιφισμούς κατά των αντιδραστικών ιδεών στην τέχνη και την κοινωνία. Ήλθαν σε αντίθεση με τον λογοτεχνικό αστισμό, εφόσον απέρριπταν τους περιορισμούς της συμβατικής ζωής [...].

Η έλξη που οι σουρεαλιστές ένιωθαν για τον κομμουνισμό έγκειται στο γεγονός ότι το κόμμα φαινόταν ενσάρκωση της εξέγερσης [...]. Απορρίπτοντας όμως το κόμμα, οι σουρεαλιστές δεν εγκατέλειπαν και την αφοσίωσή τους στην επανάσταση [...].

Μπορεί να υποστηριχθεί πως το Νταντά έπαιξε δυναμικό ρόλο στην απελευθέρωση του καλλιτέχνη από το παρελθόν. Επέφερε μια τομή στη συνέχεια της τέχνης· αποτέλεσε πρόκληση απέναντι στην ορθοδοξία, στο γούστο, στα κοινωνικά ήθη και στις ηθικές αρχές. Αμφισβήτησε τη συμβατική σοφία και προκάλεσε την άκαμπτη κριτική. Αλλά δεν απελευθέρωσε ολοκληρωτικά τη φαντασία ούτε ανέπτυξε μια σύντονη δική του αισθητική. [...] Οι σουρεαλιστές πρόσφεραν μια έξοδο από το αδιέξοδο αυτό αναλαμβάνοντας ορισμένα καθήκοντα. Επιδίωξαν να αποκαταστήσουν τη φαντασία στον βασικό της ρόλο (που, κατά την άποψη του Stephen Spender αποτελεί βασική επιδίωξη και του Μοντερνισμού), να απελευθερώσουν τη γλώσσα, να εξιχνιάσουν τις δυνατότητες του ασυνειδήτου και να αναζητήσουν το μυστικό εκείνο σημείο στο οποίο η αντίφαση αποβαίνει σύνθεση [...]. Οι σουρεαλιστές δεν θεωρούσαν τους εαυτούς τους ως ένα πρωτοποριακό κίνημα στη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική, αλλά ως επαναστάτες που είχαν αφοσιωθεί στο να αλλάξουν τη φύση της συνείδησης και να αλλοιώσουν την αντίληψή μας για τη φύση της πραγματικότητας.

Είναι εγωιστικό να θεωρεί κανένας τον Σουρεαλισμό ως συνώνυμο με την αυτόματη μέθοδο. [...] Αυτή ήταν μια από τις μεθόδους. [...] Ο βασικός ρόλος του αυτοματισμού ήταν να πλήξει τις αριστοτελικές και καρτεσιανές πεποιθήσεις σχετικά με τη φύση της τέχνης και της πραγματικότητας και να

αποκαταστήσει τη ζωτικότητα μιας γλώσσας που την είχε στερηθεί λόγω της προπαγάνδας και των ωφελμιστικών απαιτήσεων της καθορισμένης χρήσης. [...] Ο πραγματικός σκοπός της τέχνης και της ίδιας της ζωής ήταν να ευρύνει τον ορισμό μας για την πραγματικότητα, μέχρις ότου αυτή συμπεριλάβει το μαγικό.

Αλλά με τον καιρό έγινε εμφανές ότι η αυτόματη διαδικασία είχε και τα όριά της. Κατ' αρχήν, η σαφής διάκριση ανάμεσα στο συνειδητό και το ασυνειδητό ποτέ δεν στάθηκε δυνατό να υποστηριχθεί με πραγματική πεποίθηση, ούτε και τα κείμενα που προέκυψαν ήταν απόλυτα πειστικά ως αυθεντικά. Στα 1932, ο Breton ήταν πρόθυμος να ομολογήσει ότι κάποιο ίχνος ορθολογικού ελέγχου πράγματι διείπε όλα τα αυτόματα κείμενα και ήταν ακόμη έτοιμος να δεχθεί ότι ένας τέτοιος έλεγχος θα έπρεπε πράγματι να παίξει κάποιο ρόλο – κι αυτό σήμαινε μεγάλη απομάκρυνση από τις θετικές διαβεβαιώσεις του Πρώτου Μανιφέστου. Ομολόγησε ακόμη ότι οι ρωμαλέες εικόνες του αυτοματισμού, που σε γνήσια κείμενα απαντούν ενοχλητικά αραιά και των οποίων αρχικός σκοπός ήταν να πυρώνουν τη φαντασία και να επιδεικνύουν τη δυνατότητα σύνθεσης, αποδείχθηκε ότι είχαν μια έλξη καθαυτές.

Αν η αυτόματη γραφή, οι αφηγήσεις ονείρων και τα κείμενα που είχαν παραχθεί σε κατάσταση ύπνωσης αποδείχθηκαν ευπρόσβλητα σε κατάσταση ύπνωσης, οι σουρεαλιστές κατέληξαν να βασίζονται πιο πολύ σε δύο κεντρικές αρχές: στην ηρωικά ανατρεπτική φύση της τύχης, του αυθαίρετου, του παράλογου και του απρόβλεπτου και στη μη λογική δύναμη του ανθρώπινου πάθους, του ζωτικού, ενορατικού και υποβλητικού. Ενώ ο ποιητής συνήθως δυσκολεύεται να διαλέξει μια ειδική λέξη, να επιβάλει έναν ιδιαίτερο ρυθμό ή δομή, ο σουρεαλιστής αφήνει τον μηχανισμό της τύχης να προσδιορίσει τη μορφή του έργου του και τη φευγαλέα φύση του υποσυνειδήτου να δημιουργήσει ιριδιζουσες λεκτικές εντυπώσεις»

(C.W.E. Bigsby, 1974, *Νταντά και Σουρεαλισμός*, μτφρ. Ελ. Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής, Η γλώσσα της κριτικής, σελ. 19-20, 38-39, 62-64, 69, 77, 83, 88, 96-97, 102)

Οι Έλληνες υπερρεαλιστές και η αυτόματη γραφή

«[...] Ο Υπερρεαλισμός άρχισε να γίνεται γνωστός στην Ελλάδα ακριβώς την εποχή που ο Μπρετόν και άλλα μέλη της ομάδας διαγράφηκαν από το Κ.Κ.Γ., δηλαδή όταν έληξε η περίοδος συνεργασίας κι άρχισε η επίθεση, με κυριότερο όπλο τη δυσφήμιση, τη συκοφαντία των υπερρεαλιστών. Ο αντίχτυπος αυτής της φάσης έφτασε και στην Ελλάδα, αλλά δίχως δυστυχώς να 'χει δημιουργήσει θετική απήχηση η προηγούμενη φάση της φιλίας. Έτσι, έγιναν γνωστοί κι επικράτησαν, μέχρι και πρόσφατα, μόνον οι αρνητικοί χα-

ρακτηρισμοί: ο υπερρεαλιστής είναι ο αστός, ο παρακμίας, είναι αντικοινωνικός, ξεκομμένος από τις μάζες και τους λαϊκούς αγώνες. Είναι ένας καλλιτέχνης που αεροβατεί ασύστολα, θορυβεί απαράδεκτα, εκφράζεται αρρωστημένα, παθολογικά. Με δυο λόγια, είναι σουρεαλιστής.

Η λέξη σουρεαλιστής και σουρεαλιστικός είναι, μέχρι και σήμερα, συνώνυμο του παράλογος, ανεύθυνος, τρελός και χρησιμοποιείται κατά κανόνα με αρνητική σημασία, κυρίως στη γλώσσα της δημοσιογραφίας. Το 1937 ο Νίκος Καλαμάρης διευκρίνισε ότι σωστή απόδοση του όρου Surrealisme είναι η λέξη *Υπερρεαλισμός*, που υιοθέτησαν από την αρχή οι Έλληνες οπαδοί του κινήματος, σε αντίθεση με τους εχθρούς του, που χρησιμοποίησαν τον όρο *Σουρεαλισμός*. Είναι, ωστόσο, ιδιαίτερα ενδιαφέρον να σκεφτούμε τι σημαίνουν όλες οι παραπάνω ταυτίσεις του “Σουρεαλισμού” με το παράλογο, με το ανεύθυνο και το γελοίο: σε τι άλλο αποσκοπούσαν από το να μειώσουν την σοβαρότητα της θεωρίας, με τελικό σκοπό να την εξουδετερώσουν;

[...] Αυτό που ενδιαφέρει είναι να αποσαφηνίσουμε αν ο Υπερρεαλισμός είναι “σουρεαλιστικός”: τα θεωρητικά κείμενα του Αντρέ Μπρετόν ποτέ δεν έπαψαν να τονίζουν την ανάγκη μιας νέας λογικής συγκρότησης, που δεν μπορεί παρά να είναι αποτέλεσμα έντασης της προσοχής και πνευματικής εγρήγορσης. Ολόκληρο το εγχείρημα του Υπερρεαλισμού στηρίζεται πάνω σε πνευματικές διεργασίες που απαιτούν ενάργεια, συνέπεια, σταθερότητα κι οπωσδήποτε μεγαλύτερη προσωπική ευθύνη απ’ αυτήν που διαθέτει ο πιστός και τυφλός υπηρέτης ενός δόγματος. Τώρα, αν τα έργα του Υπερρεαλισμού στον τομέα της τέχνης ήσαν “ακατανόητα” για ένα απληροφόρητο κι απροετοίμαστο κοινό, γι’ αυτό κυρίως ευθύνεται η κριτική, τόσο η αριστερή όσο κι η δεξιά. Όμως, η αριστερή κριτική έμοιαζε να ‘χει τελικά πεισθεί για τις παραπάνω “σουρεαλιστικές” ιδιότητες του Υπερρεαλισμού, τόσο, που κι όταν ακόμη φύσηξε ένας αέρας αντιδογματισμού, ο υπερρεαλιστής έμεινε ένας καλλιτέχνης που αεροβατεί ή ζει στα σύννεφα, κι “η προσγείωσή του στην πραγματικότητα” θα γιορτάζεται σαν επιστροφή του ασώτου, όταν ο καλλιτέχνης αυτός θα αλλάξει “τεχνοτροπία”, δηλαδή θα επιστρέφει στον Ρεαλισμό.

Είναι καιρός ο όρος υπερρεαλιστής —ή σουρεαλιστής, αφού αυτή η απόδοση του όρου έχει τελικά επικρατήσει— να αποκτήσει το σωστό νόημα. Πρέπει πάνω απ’ όλα να τονιστεί ότι ο Υπερρεαλισμός όχι μόνο δεν είναι θεωρία ή τέχνη φυγής, αλλά τοποθετεί τον αγώνα σε βάση καθημερινή. Ο Υπερρεαλισμός ζητά την επιστροφή στο εδώ και το τώρα, την απαλλαγή του εδώ και του τώρα από κάθε κομπορμιισμό και συμβιβασμό.

[...] Το κυριότερο κριτήριο που χρησιμοποίησε η ελληνική κριτική για να αναγνωρίσει τον “αυθεντικό υπερρεαλιστή”, ήταν η αυτόματη γραφή. Αυτή η συνεχής “γκίνια” του Υπερρεαλισμού, όπως την ονόμασε ο ίδιος ο Μπρε-

τόν —ακριβώς επειδή οδήγησε σε τόσες παρεξηγήσεις— γρήγορα ξεπεράστηκε, όπως και άλλοι ομαδικοί πειραματισμοί, που είχαν δοκιμαστεί στο Κέντρο Υπερρεαλιστικών Ερευνών. Είχε ήδη ξεπεραστεί όταν άρχισε να γίνεται λόγος για τον Υπερρεαλισμό στην Ελλάδα. Ωστόσο, δεν έπαψε ν' αποτελεί μέσο για να κατανοήσουμε —ή να παρανοήσουμε— τις προθέσεις του Υπερρεαλισμού. Ας συνοψίσουμε, λοιπόν, τη σημασία και τους στόχους αυτού του εγχειρήματος.

Η αυτόματη γραφή δεν αποσκοπεί σ' ένα αισθητικό αποτέλεσμα. Αντίθετα, θέλει ν' αποφύγει τα κλισέ της αισθητικής, να σπάσει τη συνήθεια της “μίμησης” στη λογοτεχνία, δηλαδή της νατουραλιστικής αναπαράστασης αντικειμένων, γιατί η αναπαράσταση αυτή συνεπάγεται την αναπαραγωγή μιας ιδεολογίας που ο Υπερρεαλισμός αμφισβητεί και θέλει ν' ανατρέψει.

Η αυτόματη γραφή θέλει να σπάσει την τάξη του λόγου, που είναι άρρηκτα δεμένη με τις αστικές αξίες. Θέλει να φέρει στην επιφάνεια όσα οι αξίες αυτές απορρίπτουν ή αποσιωπούν: τις δυνάμεις της επιθυμίας, όπως βγαίνουν απ' το υποσυνείδητο, δυνάμεις πρωτογενείς και κυριαρχικές.

Η αυτόματη γραφή θέλει να ενώσει υποκείμενο και αντικείμενο, μέσα στη γλώσσα. Όσο ο άνθρωπος χρησιμοποιεί τις λέξεις για να εκφράσει συγκεκριμένες σκέψεις του ή αισθήματα ή για να ονομάσει τα πράγματα, θέτει ανάμεσα στον εαυτό του και τα πράγματα έναν φραγμό: την τυραννία της αντικειμενικότητας. Απ' τη γλώσσα κρατά μόνο τη συμβατική της χρήση. Όμως έτσι κλείνει τη σκέψη σε καλούπια, την περιορίζει σε μια αναπαραγωγή ιδεών, άρα στενεύει τη γνώση μας για τη σχέση των πραγμάτων.

Οι λέξεις έχουν τη δικιά τους ζωή, ανεξάρτητη από τη συγκεκριμένη βούλησή μας, που τις χρησιμοποιεί χρηστικά. Αν τους αποδώσουμε την ελευθερία τους, οι νέες σχέσεις που θα δημιουργήσουν οι λέξεις, η μια πλάι στην άλλη, ανεξάρτητες από κάθε πρακτική σκοπιμότητα, θ' αφήσουν να φανεί ότι η τρέχουσα χρήση τους δεν είναι η μόνη κι ότι οι δυνατότητες για νέους συσχετισμούς είναι άπειρες. Όμως, αυτό σημαίνει ότι κι οι λογικές σχέσεις είναι άπειρες. Μια τέτοια αντιμετώπιση της γλώσσας δεν αποσκοπεί παρά στην απελευθέρωση του πνεύματος.

Εντούτοις, στην αυτόματη γραφή, οι λέξεις δεν συναντιώνται αναμεταξύ τους αυθαίρετα. Οι συναντήσεις τους είναι αποτέλεσμα της τύχης, αλλά μιας τύχης αντικειμενικής. Συντελούνται μέσα στα “μαγνητικά πεδία”: εκεί ασκείται αναμεταξύ τους μια αμοιβαία έλξη, έχουν μια δική τους αλληλουχία, καθορισμένη αντικειμενικά από τους συνειρμούς, κι αυτή η αλληλουχία, βγαίνοντας στην επιφάνεια, εμπλουτίζει τη συνείδηση.

Η αυτόματη γραφή δεν καταργεί τη συνείδηση, αλλά την διευρύνει. Είναι ένας νέος τρόπος να γνωρίσουμε τον κόσμο.

Η σύλληψη της αυτόματης γραφής έχει αρχικά τόση λίγη σχέση με τη λογοτεχνία όση κι ο λόγος της ψυχανάλυσης. Είναι μια αναγωγή της “λογοτεχνίας” σε γνωστική μέθοδο, αν όχι μια κατάργηση της λογοτεχνίας. Η αυτόματη γραφή, δίνοντας στο υποσυνείδητο ίση σημασία μ’ αυτήν που δίνει στη συνείδηση, συνέβαλε στο να γεννηθούν κείμενα “ποιητικά”, σύμφωνα με την υπερρεαλιστική θεωρία της ποιητικότητας: κείμενα που αποκαλύπτουν νέες σχέσεις και διαστάσεις της πραγματικότητας, κείμενα που έχουν σαν στόχο να ανοίξουν στο πνεύμα τις πόρτες της φυλακής του.

[...] Για τους παραπάνω λόγους, είναι άστοχο ν’ αναζητήσουμε ειδική αισθητική αξία στα κείμενα που γράφτηκαν με αυτόματη γραφή. Θα πρέπει, ωστόσο, να γίνει μια βασική διευκρίνιση: μπορεί ο Υπερρεαλισμός να μην είναι τεχνοτροπία, με την έννοια ότι δεν όρισε αισθητικούς κανόνες, αλλά υπαγόρευσε μια πρόθεση, μια πνευματική στάση στον καλλιτέχνη, και, μέσ’ απ’ αυτήν τη στάση, γεννήθηκε η αισθητική του Υπερρεαλισμού, που μπορεί να οριστεί σαν ελεύθερη επιλογή αισθητικών μέσων, προκειμένου να εκφραστούν οι νέες σχέσεις και διαστάσεις της πραγματικότητας. Την άποψη αυτή τεκμηριώνει το γεγονός ότι οι υπερρεαλιστές ποιητές δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν παραδοσιακές μορφές στίχου, π.χ., απόφιο δεκαπεντασύλλαβο ή αλεξανδρινό (Εγγονόπουλος, Ελύαρ). Το ίδιο και οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν ρεαλιστικές μεθόδους για να αποδώσουν μεμονωμένα αντικείμενα σε μια σύνθεση (Νταλί, Μαγκρίτ).

Πρέπει προπάντων να τονιστεί ότι η αισθητική του Υπερρεαλισμού δεν ταυτίζεται με την αυτόματη γραφή ούτε την χρησιμοποιεί για να δώσει ένα αισθητικό αποτέλεσμα. [...] Για τον Υπερρεαλισμό, όλα αρχίζουν απ’ το ποίημα και τίποτε δεν τελειώνει σ’ αυτό. Το ποίημα δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά μέσο, βίωμα, εμπειρία.

[...] Έχει μεγάλη σημασία να ιδεί κανείς πόσο οι υπερρεαλιστές επιμένουν να τοποθετούν τέτοια αντικείμενα καθημερινά, αντικείμενα οικιακής χρήσεως, φυτά ή ζώα εξίσου συνηθισμένα, ακόμη και μηχανές πλάι σε αντικείμενα παράξενα και σπάνια: πράγματα που ο κομπορμισμός κρατάει σε απόσταση, ο Υπερρεαλισμός τα ενώνει. Κι ακριβώς, στήνοντας τέτοιους συνδυασμούς, χτίζει μιαν άλλη λογική τάξη, προκαλώντας τις ίδιες δυνάμεις του λόγου.

Ο λόγος είναι μια συγκρότηση. Σε κάθε διασάλευσή της, ανοίγεται το χάος. Ο υπερρεαλιστής πρέπει αμέσως να προβεί σε μια νέα λογική συγκρότηση, κι αυτή είναι κατ’ εξοχήν μια πράξη ελευθερίας. Όμως, την ελευθερία αυτή ο υπερρεαλιστής δεν την παίρνει ενάντια στα στοιχεία της φύσης, αλλά ενάντια στις δικές του λογικές δομές, που χτίστηκαν και εδραιώθηκαν μέσα από αιώνες πολιτισμού. [...] Ο Υπερρεαλισμός ήταν και είναι μια μεγάλη ελπίδα για τον άνθρωπο. Μόνο που δεν υποσχέθηκε ποτέ σε κανέναν

την ανάπαυση, την ασφάλεια, τη σωτηρία. Αντίθετα, ζητά έναν συνεχή πνευματικό αγώνα και δεν εντοπίζει τον εχθρό μονάχα έξω κι απέναντί μας, αλλά και μέσα μας. [...] Ο Υπερρεαλισμός δεν είναι μια “άλλη” πραγματικότητα. Απλώς επιχειρεί να καλύψει όλες τις δυνατές πραγματικότητες, ή την πραγματικότητα σ’ όλο το φάσμα της (συνείδηση, υποσυνείδητο, όνειρο, γλώσσα), ενώνοντάς τες σε μια ποιητική σύλληψη, όπου τα “τρία κεράσια και μια σαρδέλα” δεν αποτελούν μια σχέση απαράδεκτη, αλλά υπαρκτή, πραγματική.

[...] Αν την καλλιτεχνική έκφραση του Υπερρεαλισμού την αντιμετωπίσουμε όχι σαν το φανέρωμα μιας τεχνοτροπίας, αλλά μιας νέας ελπίδας για τον άνθρωπο, τότε τα έργα που έδωσε θα πάψουν να μας φαίνονται δυσνόητα, αντιαισθητικά ή ξεπερασμένα. Είναι πάντα επίκαιρα, όπως πάντα επίκαιρο είναι και το πρόβλημα της σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο, ή της θέσης του μέσα στον κόσμο».

(Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, 1980, ...δεν άνησαν ματαίως, *Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Εισαγωγή, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 13-40)

Επιλεγμένη Βιβλιογραφία

- Abrams M.H., 2005, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζιωαννίδου, Αθήνα: Πατάκης.
- Αμπατζοπούλου Φρ., 1980, ...δεν άνησαν ματαίως, *Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Εισαγωγή, Αθήνα: Νεφέλη.
- Αράγης Γ., 2006, *Μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Αργυρίου Αλέξ., 1979, *Ελληνική Ποίηση. Οι νεωτεριστικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: Σοκόλης, Εισαγωγή, σελ. 19-237.
- Αργυρίου Αλέξ., 1985, *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα: Γνώση.
- Αργυροπούλου Χρ., 2006, *Η ανθολογημένη ποίηση στο γυμνάσιο και το λύκειο*, Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Βαγενάς Ν., 1994, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση», *Η ειρωνική Γλώσσα*, Αθήνα: Στιγμή.
- Βαλαωρίτης Ν., 1990, *Για μια θεωρία της γραφής*, Αθήνα: Εξάντας.
- Beaton R., 1996, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Bigsby C.W.E., 1972, *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Ε. Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής, Η γλώσσα της κριτικής.
- Βουτουρής Π., 1995, *Ως εις Καθρέπτην... Προτάσεις και Υποθέσεις για την Ελληνική Πεζογραφία του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Vitti M., 2003, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Chadwick Ch., 1978, *Συμβολισμός*, μτφρ. Στ. Αλεξοπούλου, Αθήνα: Ερμής, Η γλώσσα της κριτικής.

- Γεωργιάδου Αγ., 2006, *Η ποιητική περιπέτεια. Μια περιδιάβαση στη νεοελληνική ποίηση μέσα από τους κυριότερους ιστορικούς σταθμούς και τα λογοτεχνικά ρεύματα*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Γεωργούλης Κ. Δ., 1999, «Ο συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος», Stephane Mallarmé, Ποίηση και μουσική, επιλογή Αλέξης Ζήρας, Αθήνα: Γαβρηλίδης.
- Γκότση Γ., 2004, *Η Ζωή εν τη Πρωτευούση. Θέματα Αστικής Πεζογραφίας από το Τέλος του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Furst L. R. and Peter N. Skrine, 1972, *Νατουραλισμός*, μτφρ. Λία Μεγάλου, Αθήνα: Ερμής, Η γλώσσα της κριτικής.
- Furst L. R., 1974, *Ρομαντισμός*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Η γλώσσα της κριτικής, Αθήνα: Ερμής.
- Grant D., 1972, *Ρεαλισμός*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα: Ερμής, Η Γλώσσα της κριτικής.
- James H., 1984, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μτφρ. Κώστας Παπαδόπουλος, Αθήνα: Άγρα.
- Καραγιώργος Π., 1992, *Σύντομη ιστορία της Αγγλικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.
- Καρβέλης Τ., 1983, *Η νεότερη ποίηση. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα: Κώδικας.
- Καρβέλης Τ., 2003, *Η Γενιά του 1880*, Αθήνα: Σαββάλας
- Μαρκαντωνάτος Γερ., 1985, *Επίτομο Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Αθήνα: Gutenberg.
- Μηλιώνης Χ., 2002, *Το διήγημα*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Μουλλάς Παν., 1998, *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας*, τ. Α΄, Αθήνα: Σοκόλης.
- Μπαλάσκας Κ., 1980, *Νεοελληνική Ποίηση. Κείμενα. Ερμηνεία. Θεωρία*, Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Μπασκόζος Γ., 1990, «Ρεαλισμός σε Αναζήτηση του Πραγματικού», *Διαβάζω*, Αφιέρωμα στον Ρεαλισμό, τχ. 250, σελ. 18-25.
- Nadeau M., 2004, *Ιστορία του σουρρεαλισμού*, μτφρ. Αλ. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα: Πλέθρον.
- Παγανός Γ.Δ., 2003, *Μοντερνισμός και Πρωτοπορίες*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Παρίσης Ι. - Παρίσης Ν., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, ΥΠΕΠΘ: ΟΕΔΒ.
- Πολίτης Λ., 1998, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Πολίτου-Μαρμαρινού Ελ., 1984, «Ο Καβάφης και ο γαλλικός Παρνασσισμός. Θεωρητικές απόψεις για την ποίηση», *Παρουσία*, τ. Β΄, Αθήνα.
- Preisendanz W., 1977, *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, μτφρ. Α. Χρυσογέλου-Κατσή, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Σεφέρης Γ., 1996, *Δοκιμές*, τ. Α΄, Αθήνα: Ίκαρος.
- Στεργιόπουλος Κ., 1980, *Η ελληνική ποίηση-Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης.

- Τζιόβας Δ., 2005, *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Travers M., 2005, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, 1998, μτφρ. Ι. Ναούμ και Μ. Παπαηλιάδη, επιστ. επιμέλεια-εισαγωγή Τ. Καγιαλής, Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Τσακνιάς Σπ., 1996, «Το στοίχημα του μοντερνισμού», *Μοντερνισμός: Η ώρα της αποτίμησης; Σειρά διαλέξεων*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη.
- Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, 1984, λήμμα «Ηθογραφία», τ. 26, Πάπυρος, Αθήνα, σελ. 219-221.
- Ιστοσελίδα: <http://www.komvos.edu.gr>

3. Ενδεικτικό σχέδιο μαθήματος

Γ. Σεφέρη, *Ελένη* (Κ.Ν.Α., σελ. 209-213)

Μέθοδος: Ερμηνευτική, με αξιοποίηση της θεωρίας της αναγνωστικής ανταπόκρισης και της διακειμενικότητας.

Πορεία: Αναλυτική-συνθετική.

Μορφή: Ελεύθερος διάλογος και κατευθυνόμενη αυτενέργεια.

Απαιτούμενος χρόνος για τη διδασκαλία: Δύο διδακτικές ώρες.

Πριν αρχίσουμε την «ανάγνωση» του ποιήματος, υπενθυμίζουμε στους μαθητές ότι ο Γ. Σεφέρης ανήκει στους ποιητές του Μεσοπολέμου, στη λεγόμενη γενιά του '30, και ότι η ποίησή του είναι επηρεασμένη, κυρίως, από τον Συμβολισμό και λιγότερο από τον Υπερρεαλισμό.

Επισημαίνουμε τη χρήση των συμβόλων και του συνειρμού, (βλ. σελ. 198 του σχολικού βιβλίου) και τονίζουμε ότι ο ποιητής, στο «μότο» της «Ελένης», χρησιμοποιεί τρία αποσπάσματα από την τραγωδία του Ευριπίδη *Ελένη*, στα οποία συνοψίζεται ο μύθος του Τεύκρου και της Ελένης, όπως τον θέλει ο Ευριπίδης εμπνεόμενος από μια άλλη λιγότερο γνωστή παράδοση, που σώζεται στο ποίημα *Παλινωδία* του λυρικού ποιητή Σησίχορου – αναφέρεται και από τον Πλάτωνα στον διάλογό του *Φαίδρος*, 243α. Με αυτήν την «εισαγωγή», συσχετίζεται το μυθικό με το πραγματικό-ατομικό, δηλαδή ο ποιητής και η χρονική στιγμή έμπνευσης και σύνθεσης του ποιήματός του. Εδώ θα μας δοθεί η ευκαιρία να κάνουμε λόγο για τη *μυθική μέθοδο*, για τον τρόπο, δηλαδή, που λειτουργεί ο μύθος στην «Ελένη» αλλά και σε όλο το έργο του Σεφέρη.

Διδακτικοί στόχοι

Οι μαθητές προβλέπεται, μετά το πέρας του μαθήματος, να μπορούν:

- να αντιληφθούν τη λειτουργία της μυθικής μεθόδου, δηλαδή, της αντικειμενικής συστοιχίας (μεταφορά του μύθου στη σύγχρονη εποχή προκειμένου να εκφραστεί αντικειμενικά το συναίσθημα), του συνειρμού και των συμβόλων στην ποίηση του Σεφέρη,
- να προσέξουν τη δραματικότητα της σύνθεσης,
- να επισημάνουν τις προεκτάσεις που θέλει να δώσει ο ποιητής,
- να εμβαθύνουν στην κατανόηση του ποιήματος.

Στάδια διδασκαλίας: Όλο – μέρη – όλο.

Φάσεις διδασκαλίας

Εισαγωγή: Ένταξη του ποιήματος στο έργο του ποιητή (αξιοποίηση εισαγωγικών σχολίων).

Αφόρμηση: Η τραγωδία του Ευριπίδη την οποία έχουν διδαχθεί οι μαθητές στην Γ΄ Γυμνασίου.

Η ερμηνευτική μας προσέγγιση θα γίνει κατά νοητικά συστήματα στίχων ή και κατά στίχο, όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο.

Ζητάμε από τους μαθητές να διακρίνουν τις τρεις ενότητες που επισημαίνονται από την επανάληψη του πρώτου στίχου «*Τ' αηδόνια δε σ' αφήνουνε να κοιμηθείς στις Πλάρες*» – προωθεί τους συνειρμούς, λειτουργεί ως αφηγηματικό μοτίβο, leitmotiv, δηλωτικό της έμπνευσης του ποιητή και της μουσικότητας του ποιήματος.

Υπογραμμίζουμε ότι η 1η ενότητα (στίχοι 1-8) «*Αηδόνη ντροπαλό... της ξαγριεμένης σκλάβας*» λειτουργεί ως πρόλογος του ποιήματος και ξεκινάει με την επίκληση, θα λέγαμε, της «μούσας», («*Αηδόνη ντροπαλό*»), που δίνει την έμπνευση στον ποιητή. Τ' αηδόνια που τον κρατάνε ξάγρυπνο γίνονται συνειρμικά η αιτία να τραγουδήσει κι αυτός, με τον τρόπο του, τις μνήμες του.

Τη 2η ενότητα (στίχοι 9-53) μπορούμε να την προσεγγίσουμε ανά μικρότερα τμήματα, όπως τα έχει διακρίνει ο ίδιος ο ποιητής. Στο πρώτο τμήμα, έως το στίχο 22, δίνονται αυτοβιογραφικά στοιχεία του Τεύκρου-ποιητή («*Έζησα τη ζωή μου...*»). Στο σημείο αυτό, οι μαθητές υπογραμμίζουν λέξεις-κλειδιά, αναζητούν τη σημασία τους στο ποίημα και τη λειτουργία τους ως συνειρμικές νύξεις, όπως, π.χ., «*τρέλες*» (η τρέλα του Αίαντα που στάθηκε αφορμή για την τιμωρία του Τεύκρου και την εξορία του στη Σαλαμίνα της Κύπρου), «*Αίαντα*», «*Σαλαμίνα*», «*τοξότης*», «*ξαστόχησε*» κ.λπ. ή λέξεις-σύμβολα, όπως «*φεγγάρι*», «*άστρα*», «*Αφροδίτη*», «*Καρδιά*», που δίνουν μια ερωτική χροιά στη νύχτα, ή «*Τοξότης και Σκορπιός*» που παραπέμπουν στον πόλεμο.

Ο ποιητής φορτίζει ιδιαίτερα τη λέξη *μοίρα*. Η ελεύθερη βούληση των ανθρώπων («*Έζησα τη ζωή μου*») και η μοίρα («*η μοίρα μου που κυματίζει... μ' έφερε εδώ,...*») ενώνονται στους στίχους: «*Πού είν' η αλήθεια;/ Ήμουν κι εγώ στον πόλεμο τοξότης*», δείχνοντας τη συμμετοχή του ανθρώπου, με τη θέλησή του, σε κάτι που καθόρισε τη ζωή του.

Η επόμενη υποενοότητα (στίχοι 23-31) αρχίζει επίσης με επίκληση («*Αηδό-νι ποιητάρη*»). Επισημαίνεται η αλλαγή του επιθέτου – αντί για *ντροπαλό, ποιητάρης*, κυπριακή λέξη με τη σήμανσή της. Το αηδόνι που εμπνέει τον ποιητή τραγουδάει, δημιουργεί και το ίδιο ποίηση. Σ' αυτούς τους στίχους, παρουσιάζεται η τραγική διάψευση, η απάτη, όπως την αντιμετώπισε ο Τεύκρος, όταν συνάντησε στην Αίγυπτο την Ελένη, για την οποία πίστευε ότι ήταν στην Τροία.

Στους στίχους 32-37, ο ποιητής, προσφέρει μια αισθησιακή περιγραφή της Ελένης («*Με το βαθύ στηθόδεσμο...στην όχθη ενός Δέλτα*»), ενώ με τον στίχο 39 («*Έτσι το θέλαν οι θεοί*») επανέρχεται στη μοίρα. Θύμα της είναι (στίχος 40) «*Κι ο Πάρης,*» που «*μ' έναν ίσκιο πλάγιαξε σα να ήταν πλάσμα από-φιο*», αλλά «*Κι εμείς*» που «*σφαζόμασταν για την Ελένη δέκα χρόνια*» (στίχος 41). Η τραγικότητα του ενός παραλληλίζεται με τη δεινή και πολύ πιο τραγική θέση των πολλών. Στους στίχους 42-47, οι μεταφορές και η παραστατικότητα των εικόνων παρουσιάζουν έντονα τα δεινά του πολέμου, και η τραγικότητα εντείνεται με την αντίθεση στους στίχους 47 και 48-50: «*Κι ποταμοί φουσκώναν μες στη λάσπη το αίμα/ για ένα λινό κυμάτισμα για μια νεφέλη*», όπου αποκαλύπτεται ότι για μιαν αιτία μηδαμινή, σχεδόν ανύπαρκτη, χάθηκαν οι αδελφοί μας. Έτσι από το ατομικό ερχόμαστε στο συλλογικό.

Με το στίχο 52, ο ποιητής αναζητάει τα όρια ανάμεσα στην ανθρώπινη και θεϊκή ελευθερία, θέτει υπαρξιακά και θεολογικά ερωτήματα στα οποία ούτε μπορούσε ούτε μπορεί να απαντήσει, ως πεπερασμένο ον, ο άνθρωπος: «*τ' είναι θεός; Τι μη θεός; Και τι τ' ανάμεσό τους;*» (Ευριπίδη, *Ελένη*, 1137)

Στην 3η ενότητα, (στίχοι 53-68), το αηδόνι γίνεται «*Δακρυσμένο πουλί*». Ο ποιητής, ο Τεύκρος, όλοι, έχουν καταλάβει την απάτη, *τον παλιό δόλο των θεών*, τις απίστευτες προφάσεις για την κήρυξη ενός πολέμου. Στην πραγματικότητα, η μοίρα, ο θεός είναι δικαιολογίες που χρησιμοποιούνται από «*κάποιους*» με σκοπό να ξεγελάσουν τους ανθρώπους. Ο τελευταίος στίχος (68), επανάληψη του στίχου 50, δεν είναι παρά ένα παράπονο για το ξεγέλασμα του λαού, για όλους τους πολέμους και τα αιματοκυλίσματα που έχουμε ζήσει, με αποκορύφωμα τη, σύγχρονη με το ποίημα, εξαπάτηση του λαού της Κύπρου.

Το ποίημα έχει πολλά δραματικά στοιχεία. Υπογραμμίζουμε το σκηνικό που στήνει ο ποιητής για να κάνει το δραματικό μονόλογο («*Τ' αηδό-νια...στις Πλάτρες*») και να στήσει τα πρόσωπα που «*συνομιλούν*», «*σαν και*

μια τέτοια νύχτα στ' ακροθαλάσσι του Πρωτέα». Αξιοπρόσεχτα είναι επίσης: η χρήση μοτίβων και στίχων που επαναλαμβάνονται, η περιγραφή της Ελένης (μοιάζει σαν να δίνει ο ποιητής οδηγίες στον ενδυματολόγο για την εμφάνισή της), καθώς και οι εικόνες, λ.χ., του αίματος και της ελαφρότητας του πούπουλου ή της νεφέλης, που εκφράζουν δραματικά την αντίθεση ανάμεσα στον πόλεμο και την ειρήνη. Εικόνες, συνειρμοί, στοχασμοί και θέματα που διαπερνούν το ποίημα συζητούνται και κάποια καταγράφονται στον πίνακα.

Μετά την ερμηνευτική προσέγγιση του ποιήματος, επανερχόμαστε σε μια συνολική θεώρηση με αναγωγή στο όλον, επιδιώκοντας οι μαθητές:

α) να συνδέσουν τον τίτλο-σύμβολο «*Ελένη*» της τραγωδίας του Ευριπίδη με αυτόν του ποιήματος του Σεφέρη,

β) να αναζητήσουν τη διαχρονικότητα του ποιήματος

γ) να υπογραμμίσουν ότι ο ποιητής χρησιμοποιώντας τη μυθική μέθοδο μεταφέρει τον μύθο στη δική του πραγματική ζωή – ο Τεύκρος είναι η persona του ποιητή, αφού και ο Σεφέρης έφτασε στην Κύπρο οδηγούμενος από μια ανώτερη ανάγκη και, όπως ο Τεύκρος, ανακαλύπτει την πλάνη σχετικά με την Ελένη και το μάταιο του πολέμου (πουνκάμισο αδειανό), έτσι και ο Σεφέρης στοχάζεται πάνω στη ματαιότητα και την αδυναμία του ανθρώπου να ορίσει τη ζωή του.

Ως εργασίες για το σπίτι μπορούν να δοθούν κάποιες ερωτήσεις από το βιβλίο του μαθητή, με την ίδια ή διαφορετική διατύπωση. Οι ερωτήσεις πρέπει να συνδέονται απόλυτα με τους στόχους που τέθηκαν και την ερμηνευτική προσέγγιση, π.χ.:

- αναζήτηση των συμβόλων στο ποίημα
- κατανόηση της μυθικής μεθόδου
- αναζήτηση των συνειρμών και της λειτουργίας τους
- αναζήτηση των δραματικών στοιχείων
- διατύπωση του μύθου, όπως τον παραθέτει ο Ευριπίδης, και σύγκριση με αυτόν του Ομήρου κ.ά.

Αξιολογικό παράδειγμα

Το κριτήριο στηρίζεται στο ισχύον Π. Δ. για την αξιολόγηση του μαθήματος της Λογοτεχνίας στο Λύκειο (βλ. σχετικά και στο ΥΠ.Ε.Π.Θ.- Π.Ι. 2006:162-163).

Θα αξιολογήσουμε κατά πόσον με τη διδασκαλία οι μαθητές/τριες:

- κατέκτησαν βασικές γνώσεις για το συγγραφέα και το έργο του,
- μπορούν να αναγνωρίσουν τα βασικά χαρακτηριστικά της ποιήσής του,
- μπορούν να ξεχωρίσουν τα συμβολικά/δραματικά στοιχεία του ποιήματος και να το εντάξουν στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Ερωτήσεις

• Μερικά βασικά γνωρίσματα της ποίησης του Σεφέρη είναι ο χαμηλόφωνος και βαθυστόχος λόγος, ο ελεύθερος και ρυθμικός στίχος, η συμβολική χρήση μυθικών προσώπων⁴. Σε ποιους στίχους του ποιήματος μπορείτε να αναγνωρίσετε τα παραπάνω χαρακτηριστικά;

• Πώς λειτουργεί στο ποίημα το μοτίβο του αηδονιού;

• Με ποιους εκφραστικούς τρόπους πετυχαίνει να δείξει ο ποιητής την εύθραυστη σχέση ανάμεσα στην αλήθεια και την πλάνη;

• Να σχολιάσετε σε μία ή δύο παραγράφους τους στίχους 53-68 και να τους συνδέσετε με την ιστορική πραγματικότητα της Κύπρου.

• Αφού μελετήσετε το παρακάτω ποίημα, να εντοπίσετε σε ποιους αναφέρεται το «μας» (ποιοι «αφηγούνται») και πώς περιγράφουν την Ελένη. Να συγκρίνετε τον τρόπο παρουσίασής της με το ποίημα του Σεφέρη.

Γιάννης Ρίτσος, *Ελάχιστα κατάλοιπα*

Τ' αμπέλια, οι ελαιώνες, τ' άσπρα σπίτια του λόφου,
τα χελιδόνια, τα σπουργίτια, τα τζιτζίκια, — όλα τούτα
ήτανε κάποτε ιδιοκτησία μας. Τα τριζόνια, τις νύχτες,
φώτιζαν με μικρές φωνές τον ύπνο μας. Η Ελένη
πριν από χρόνια επέστρεψε στη Σπάρτη. Εδώ, μας έχει αφήσει
κάτι φθαρμένα αραχνούφανα πέπλα της και κάτι
άδεια κρυστάλλινα φιαλίδια αρωμάτων. Με αυτά
ξεγελαστήκαμε αρκετό καιρό σ' επίμονες αναπολήσεις,
ξεγελάσαμε ακόμη και τους άλλους· κανένας δεν κατάλαβε.
Οι Διόσκουροι, βέβαια, μεταμορφώθηκαν σε αστέρια.
Έτσι πιστέψαμε και στη δική μας μεταμόρφωση. Ωστόσο
το σπασμένο θερμομέτρο δε δείχνει πια καμιά θερμοκρασία.
Μόνο τα σταγονίδια του υδραργύρου σκόρπια στο δάπεδο
σπιθίζουν τότε τότε στις άγρυπνες νύχτες μας σαν άστρα δήθεν.
(*Το γυμνό δέντρο*, 1987)

Ενδεικτική βιβλιογραφία

Αργυροπούλου Χ., 2006, *Η ανθολογημένη ποίηση στο Γυμνάσιο και το Λύκειο*, Αθήνα: Ταξιδευτής.

Βαγενάς Ν., 1979, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, Αθήνα: Κέδρος.

⁴Βλ. σχετικά και Εισαγωγή, Γενιά του '30.

- Βαγενάς Ν., 1994, «Αντικειμενική συστοιχία και μυθική μέθοδος» (1981), στο βιβλίο *Η Ειρωνική Γλώσσα. Κριτικές Μελέτες για τη Νεοελληνική Γραμματεία*, Αθήνα: Στιγμή.
- Βιβλίο του Καθηγητή*, 1985, Κείμενα Γυμνασίου-Λυκείου, τόμος 2, Ποίηση, Αθήνα: Ο.Ε.Δ.Β., σελ. 86-170.
- Γεωργής Γ., 1993, «Μια Διδακτική Προσέγγιση στην “Ελένη” του Γ. Σεφέρη» στο: Δ΄ Κύκλος Επιμορφωτικού Σεμιναρίου, *Η Διδακτική πράξη. Πολλαπλοί τρόποι, σύγχρονες μέθοδοι και τεχνικές διδακτικής*, Αθήνα: Πατάκης.
- Δασκαλόπουλος Δ. (επιμέλεια), 1996, *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Θέμελης Γ., 1981, «Αγγελικό και μαύρο φως» στον τόμο *Για τον Σεφέρη*, Αθήνα: Ερμής, σελ. 83-84.
- Κούσουλας Λ., Μηλιώνης Χ., Παγανός Γ., Τριανταφυλλόπουλος Ν., 1981, *Νεοελληνικά διδακτικά δοκίμια για το Λύκειο*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Krikos-Davis K., 1989, «Για την “Ελένη” του Σεφέρη», *Νέα Παιδεία*, τ. 50.
- Κρίκου-Davis K., 2002, *ΚΟΛΟΚΕΣ. Μελέτη για τη Συλλογή του Γ. Σεφέρη “Ημερολόγιο Καταστροφώματος Γ (1953-1955)”*, Αθήνα: Ιδεόγραμμα.
- Μπέλλα Ζ., 2006, «Η ιερότητα του λογοτεχνικού κειμένου και το πρόβλημα της ερμηνείας», *Φιλολογικές προσεγγίσεις 2*, Πρακτικά ημερίδας, 18/3/2005, Επιμέλεια: Σχολική Σύμβουλος Φιλολόγων Αιγίου Αντωνοπούλου Ζ., Αίγιο.
- Μπίτον Ρ., 2003, Γιώργος Σεφέρης, *Περιμένοντας τον Άγγελο*, βιογραφία, Αθήνα: Ωκεανίδα .
- Μπόλλας Θ., 1985, «Η “αρχαία” Ελένη και η “Ελένη” του Σεφέρη», *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τ. 25.
- Τζιόβας Δ., 2001, «Ο Υπαρξιακός Ιστορισμός του Σεφέρη» στο ΥΠΕΠΘ/Π.Ι., *Ο Γιώργος Σεφέρης στην Εκπαίδευση*, Αθήνα.
- Vitti M., 1980, *Φθορά και λόγος, εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα: Εστία.

Αφιερώματα

- Περ. *Νέα Εστία*, 1972, τεύχος 1087, τομ. 92.
- Περ. *Κύκλος Σεφέρη*, 1980, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη.
- Περ. *Διαβάσω*, 1986, Γιώργος Σεφέρης, τεύχος 142.
- Περ. *Η Λέξη*, 1986, Γιώργος Σεφέρης, τεύχος 53.
- Περ. *Πόρφυρας*, τ. 115, «Αφιέρωμα: Κάλβος, Σικελιανός, Σεφέρης, Ελίτης, Εμπειρίκος», Κέρκυρα 2005.

B

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΚΕΙΜΕΝΑ

Γεώργιος Βιζυηνός

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Γεώργιος Βιζυηνός γεννήθηκε στη Βιζύη (Βιζώ ή Βίζα) της Ανατολικής Θράκης, το 1849. Αν και υπάρχουν σκοτεινά σημεία σχετικά με την οικογενειακή κατάσταση του, ωστόσο είναι βέβαιο ότι έχασε μικρός τον πατέρα του και μαζί με τα αδέρφια του μεγάλωσε μέσα σε δυσκολίες και στέρησεις με μοναδικό στήριγμα τη μητέρα τους, για την οποία ο συγγραφέας έτρεφε αισθήματα λατρείας. Παιδί στάλθηκε στην Κωνσταντινούπολη, μαθητευόμενος σε ραφτάδικο. Στη συνέχεια, τον πήρε υπό την προστασία του ο έμπορος Γιάγκος Γεωργιάδης, δίπλα στον οποίο γνώρισε και αγάπησε την εκκλησία και τα γράμματα. Ακολούθησε η μακρά παραμονή του στην Κύπρο, όπου θήτευσε στην καλογερική ζωή με σκοπό να γίνει κληρικός. Η θερμή φύση του όμως και η μεγάλη του επιθυμία για μόρφωση τον έφεραν ξανά στην Κωνσταντινούπολη. Ο αρχιερέας Σύρου Λυκούργος τον σύστησε στον φιλότροπο Γ. Χασιώτη, με τη βοήθεια του οποίου φοίτησε στην ιερατική σχολή της Χάλκης. Εκεί γνωρίστηκε με τον τυφλό ποιητή Ηλία Τανταλίδη και άρχισε ουσιαστικά η ενασχόλησή του με την ποίηση.

Η πρώτη ποιητική συλλογή του Βιζυηνού, με τίτλο *Ποιητικά πρωτόλεια* (1873), προκάλεσε επαινετικά σχόλια, που έγιναν αφορμή να γνωριστεί με τον μαικίνα της εποχής, Γεώργιο Ζαρίφη, ο οποίος τον πήρε έκτοτε υπό την προστασία του. Τον Σεπτέμβριο του 1873 ήλθε στην Αθήνα, τελειόφοιτος μαθητής στο γυμνάσιο της Πλάκας. Μαζί του είχε φέρει από τη Χάλκη το επικολυρικό ποίημα «Κόδρος», το οποίο ξαναδουλεμένο υπέβαλε στον Βουτσιναίο ποιητικό διαγωνισμό και κέρδισε το πρώτο βραβείο (διαγωνιζόμενος με μεγάλα ονόματα της εποχής). Αφού φοίτησε μια χρονιά στη Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας, έφυγε για σπουδές στο Γκαίτιγκεν της Γερμανίας,

όπου άρχισε η δημιουργικότερη περίοδος της ζωής του. Σπούδασε φιλολογία, φιλοσοφία, ψυχολογία και αισθητική και η διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Το παιχνίδι υπό έποψη ψυχολογική και παιδαγωγική* εκδόθηκε στη Λειψία.

Παράλληλα με τις πανεπιστημιακές σπουδές, ο Βιζυηνός μελετούσε γερμανική λογοτεχνία, κλασική και νεότερη, και έγραφε συνεχώς στίχους. Την περίοδο εκείνη δημιουργήθηκε η συλλογή *Άρες, μάρες, κουκουνάρες*, την οποία υπέβαλε, το 1876, στο Βουτσιναίο διαγωνισμό, κερδίζοντας και πάλι το βραβείο. Αργότερα αυτή η συλλογή κυκλοφόρησε σε βιβλίο με τον «σοβαρό» τίτλο *Βοσπορίδες Αύραι*.

Με αφετηρία τη Γερμανία, ο Βιζυηνός ταξίδεψε στη γενέτειρα Βιζύη, την Αθήνα, την Κωνσταντινούπολη, το Λονδίνο, το Παρίσι. Στη γαλλική πρωτεύουσα γνωρίστηκε με τον Δ. Βικέλα. Ήταν η εποχή που στην Ελλάδα το ενδιαφέρον της πνευματικής ζωής στρεφόταν στις λαογραφικές μελέτες, οι οποίες στόχευαν να αναδείξουν τη συνέχεια του ελληνισμού. Με παρακίνηση του Βικέλα, ο Βιζυηνός στράφηκε στις παιδικές μνήμες και στα βιώματά του και άρχισε να γράφει τα αυτοβιογραφικά διηγήματα, τα οποία έμελλαν να του χαρίσουν δάφνες.

Η ζωή, όμως, δεν στάθηκε μέχρι το τέλος γενναιόδωρη απέναντί του. Μετά τον θάνατο του προσάτη του Ζαρίφη, το 1884, πέρασε μια δύσκολη οικονομικά περίοδο, στα προβλήματα της οποίας δεν μπόρεσε να αντεπεξέλθει. Βυθίστηκε σε μια ψύχωση και, μαζί, στη δίνη ενός παράλογου έρωτα για τη μικρή Μπετίνα Φραβασίλη, στο παιδικό προσωπάκι της οποίας ο διαταραγμένος πλέον νους του συγκέντρωσε όλες τις ελπίδες για ευτυχία και αναγνώριση. Ο επίλογος της ζωής του γράφτηκε στο Δρομοκαϊτείο θεραπευτήριο, όπου πέθανε, στις 15-4-1896.

Το λογοτεχνικό έργο του Βιζυηνού έχει οργανική σχέση με την περιπέτεια της ζωής του. Τα παιδικά βιώματα της Βιζύης και τα ερεθίσματα που είχε, τόσο από τη γνωριμία του με φωτισμένους άνδρες της εποχής όσο και από τα συνεχή ταξίδια του, υπήρξαν η βάση για το ποιητικό και το πεζογραφικό του έργο. Αναδείχθηκε αξιόλογος ποιητής με τις συλλογές *Ατθίδες αύραι*, *Βοσπορίδες αύραι*, τα παιδικά ποιήματα και τις μπαλάντες του (βαλλίσματα). Την επίζηλη όμως θέση στα ελληνικά γράμματα την κατέκτησε με το πεζογραφικό έργο του, δηλαδή με τα αυτοβιογραφικής αφετηρίας διηγήματά του, και, κατά δεύτερο λόγο, με τις αισθητικές και φιλολογικές μελέτες του, μεταξύ των οποίων είναι: η διδακτορική του διατριβή που αναφέρθηκε παραπάνω, *Η φιλοσοφία του Καλού παρά Πλωτίνω*, *Στοιχεία Λογικής προς χρήση της ελληνικής νεολαίας*, κ.ά.

Τα διηγήματα γράφτηκαν μεταξύ των ετών 1883-1895 και είναι, κατά χρονολογική σειρά έκδοσης: *Το αμάρτημα της μητρός μου*, *Ποίος ήτον ο φονεύς*

του αδελφού μου, *Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως, Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας, Το μόνον της ζωής του ταξείδιον και Μοσκόβ Σελήμ.*

Με βάση τα θρακιώτικα βιώματα, τη φαναριώτικη λογιοσύνη και την ευρωπαϊκή μόρφωση, ο Βιζυηνός έγραψε τα διηγήματά του τηρώντας το μέτρο της αισθητικής σε όλα τα επίπεδα: στο περιεχόμενο (μη ξεπέφτοντας σε μελοδραματισμούς), στη γλώσσα (κρατώντας τα ζωντανά λαϊκά και λόγια στοιχεία), στη διαγραφή των χαρακτήρων (διατηρώντας τους ήρωές του στις ανθρώπινες διαστάσεις τους). Αναδεικνύεται έξοχος ανατόμος της ανθρώπινης ψυχής, η οποία αντιπαραβάλλει στην αδυσώπητη μοίρα τη δύναμη και το μεγαλείο της.

2. Η κριτική για το έργο του

Γνωρίσματα της πεζογραφίας του Βιζυηνού

«Τα διηγήματα του Βιζυηνού συγκεντρώνουν όλες τις προϋποθέσεις της καλής αφηγηματικής πεζογραφίας. Διακρίνονται για την αφηγηματική ικανότητα, για την τεχνική διάρθρωση της πλοκής, για την πλαστική δύναμη στη διαγραφή των χαρακτήρων, αλλά, προπαντός, για τη διείδυση στο βάθος της ανθρώπινης ψυχής και την έντονη δραματικότητα. Ψυχογραφικός και δραματικός πεζογράφος είναι κατά κύριο λόγο ο Βιζυηνός. Μπορεί να μας κάνει να ενδιαφεροθούμε ζωηρά για την ιστορία που μας λέει, μπορεί να ζωντανέψει άμεσα και παραστατικά τα πρόσωπά του, αλλά περισσότερο ακόμα – ικανότητα που είναι η δυσκολότερη και η σημαντικότερη για έναν πεζογράφο – μπορεί να εισδύσει στην ανθρώπινη ψυχή και να εικονίσει την εσωτερική τρικυμία και το δράμα της [...].

Δύο είναι τα βασικά εξωτερικά γνωρίσματα των διηγημάτων του Βιζυηνού: ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας των μύθων του και η γλώσσα τους, η καθαρεύουσα. Σ' αυτά τα δύο γνωρίσματα θα μπορούσαν να προστεθούν ακόμα δύο, πιο δευτερεύοντα: το κοσμοπολίτικο ή καλύτερα το ανθρώπινο στοιχείο που διακρίνεται μέσα σ' αυτά και η έκτασή τους, η τάση του συγγραφέα προς το άπλωμα της αφήγησης.[...] Η πρωτοτυπία του Βιζυηνού βρίσκεται στο ότι μπόρεσε να αναπαραστήσει και να απεικονίσει, με πειστικούς αφηγηματικούς και πεζογραφικούς τρόπους, γεγονότα και περιστατικά της οικογένειάς του, και να μας τα εξιστορήσει με βαθιά συγκίνηση, πόνο και συγκρατημένο πάθος».

(Σαχίνης Απ., ³1989, *Παλαιότεροι Πεζογράφοι*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ. 152-158)

Άνθρωπος και φύση στο έργο του Βιζυηνού

«Έτσι, κέντρο στα διηγήματα και στις νουβέλες του αποτελεί ο άνθρωπος. Γι' αυτό, αν και οι ιστορίες του εκτυλίσσονται συχνότατα στο φυσικό

και αγροτικό περιβάλλον, η φύση, μολονότι δεν παραλείπει εδώ κι εκεί να την περιγράψει, εμφανίζεται κάπως αφηρημένη, κι έχεις παράδοξα την αίσθηση πως επικρατεί ο κλειστός χώρος. Τη φύση ο Βιζυηνός την κοιτάζει πιο πολύ με το μάτι του ρομαντικού. Στο αφηγηματικό του έργο, εξάλλου, όπως και στο ποιητικό, καταφέρνει σ' ένα θαυμαστό κράμα να συνδυάζει τη λογιότητα με τα λαϊκά και τα δημοτικά στοιχεία. Σε τελική ανάλυση όμως ό,τι τον ενδιαφέρει είναι ο άνθρωπος, η ψυχολογία του και η μοίρα του – και μάλιστα καθώς το βλέπουμε καθαρότερα στον *Μοσκόβ Σελήμ* και στο *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδερφού μου*, όχι ο στενά περιορισμένος στα όρια της εθνότητας. Γι' αυτό, παρά τις πετυχημένες κάποτε περιγραφές, η φύση απομένει συνηθέστερα διακοσμητική. Υπάρχει γύρω, μα σπάνια γίνεται πραγματική και ζωντανεύει. Ενώ οι ανθρώπινοι χαρακτήρες του αναλύονται και ψυχογραφούνται με μια διεισδυτικότητα που σε λιγοστές περιπτώσεις ξανααγνώρισε η πεζογραφία μας».

(Στεργιόπουλος Κ., 1997, «Γεώργιος Βιζυηνός, Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας*, Τόμος ΣΤ', Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 51)

Η ανθρωπιστική οπτική του έργου του Βιζυηνού

«Σε κάθε διήγημα του Βιζυηνού υπάρχει και μια κρίση συνείδησης, ένα πρόβλημα ψυχικό, που βρίσκει τη λύση του μαλακά μαλακά, με τη συγγνώμη, με τον έλεον, με την ανθρωπιά. Η μητρική αμαρτία, ο αθέλητος φόνος του αδερφού, η φαινομενική από περίσσειμα ανθρωπιάς, εξωμοσία του Μοσκόβ Σελήμ, η άκακη ψευδολογία, η γεμάτη πόνο και φαντασία, του παππού, είναι θέματα βαρυσήμαντης ψυχολογικής ανάλυσης, που ισόρροπα και αυτοσυνείδητα και με περισσή μαστοριά τ' απλώνει μπροστά μας και τα δικαιώνει ο Βιζυηνός. Στο διήγημα *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδερφού μου* καρτερούμε, στις πρώτες σελίδες, μια κοινότατη αστυνομική περιπέτεια. Και βρισκόμαστε σε μια κρίση ψυχής, όπου η παιδεμένη μητρική καρδιά εξαγιάζεται σ' ολόκληρο το πλάτος και της στοργής της και της φιλέκδικης νεύρωσής της, όπου ο φονιάς μάς γίνεται περισσότερο συμπαθητικός από το θύμα, όπου η μισαλλοδοξία καταλύεται με τη δύναμη της ανθρωπιάς».

(Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., 1959, «Γεώργιος Βιζυηνός», Βασική Βιβλιοθήκη, τ. 18, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος, σελ. 29)

Το έργο του Βιζυηνού ως συναίρεση των ανθρωπίνων αντινομιών

«*Ποίος ήταν ο φονεύς του αδερφού μου*: το πιο φιλόδοξο, θα 'λεγα από όλα τα διηγήματα του Βιζυηνού. Φιλόδοξο με την έννοια ότι η κύρια προσπάθεια, αλλά και το επίτευγμα, εδώ είναι η ενορχήστρωση των ποικίλων αφηγηματικών και εκφραστικών μέσων σε μια σύνθεση πολλαπλών επιπέδων. Ό,τι στα προηγούμενα διηγήματα είναι ακόμη απλό και γραμμικό, εδώ

εμφανίζεται πολύμορφο και πολυδιάστατο. Η πλοκή αποτελεί κυριολεξία: μια ύφανση του αφηγηματικού λόγου, όπου τα επεισόδια συμπλέκονται το ένα με το άλλο, επιβάλλοντας τις αρχικές σημασίες τους ή όσες καινούριες αποκτούν από τα συμφραζόμενά τους. Το διήγημα, πολυπρόσωπο, γίνεται ένα μικρό μυθιστόρημα. Το αίνιγμα μεταβάλλεται σε μυστήριο. Η πορεία προς την αλήθεια είναι συνδρομή πολλών παραγόντων και συνδυασμός συλλογικών προσπαθειών, αναζητήσεων, μαρτυριών. [...]

Και για να συμπεράνουμε: το *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδερφού μου* κατέχει μια σημαντική θέση όχι μόνο μέσα στο έργο του Βιζυηνού, αλλά και μέσα στη νεοελληνική διηγηματογραφία γενικότερα. Ό,τι το καταξιώνει όμως απόλυτα δεν είναι αποκλειστικά η επιδεξιότητα της σύνθεσης ή της πλοκής του. Θα 'λεγα πως εδώ η ισορροπία των αντιθέσεων λειτουργεί με τον τελειότερο τρόπο. Η επιμελημένη τεχνική συνδυάζεται με τολμηρές καταδύσεις στο βυθό της ψυχής. Πίσω από τις περιπέτειες μιας καλοστημένης αστυνομικής ιστορίας αναδύονται τελικά οι άνθρωποι με την τραγικότητά τους, Έλληνες ή Τούρκοι, πιασμένοι στο ίδιο δόκανο της μοίρας. Η μητέρα του θύματος και ο δολοφόνος: η πρώτη δοσμένη στην άγνοιά της (γιατί το δράμα αρχίζει από τη γνώση), ο δεύτερος, αγαθός και αθώος, βυθισμένος στη συσκότιση του νου του (γιατί το δράμα τελειώνει πολλές φορές με την παραφροσύνη). Έτσι μας έρχεται κάτι από τον ταραγμένο, δαιμονικό και αγγελικό ταυτόχρονα κόσμο του Ντοστογιέφσκι: το ρίγος της αβύσσου περισσότερο από οποιοδήποτε έγκλημα και τιμωρία. Ο αναγνώστης θα προσέξει ότι *Το αμάρτημα της μητρός μου* και το *Ποίος ήταν ο φονεύς του αδερφού μου* τελειώνουν μ' ένα διάλογο των ίδιων προσώπων. Στο "Αμάρτημα" ο αφηγητής σωπαίνει μπροστά στη γνώση της μητέρας του. Εδώ κρύβει την αλήθεια μπροστά στην άγνοιά της. Έτσι ή αλλιώς, το φράγμα προβάλλει ανυπέρβατο και ο λόγος δεν μπορεί να το ξεπεράσει».

(Μουλλάς Π., 1994, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», *Γ. Μ. Βιζυηνός Νεοελληνικά Διηγήματα*, Αθήνα: Εστία: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, σελ. ρί-ριδ')

3. Το κείμενο

Ποίος ήταν ο φονεύς του αδερφού μου (Κ.Ν.Α., σελ. 19-27)

Διδακτικές επισημάνσεις

Ο Π. Μουλλάς έχει επισημάνει ότι ολόκληρο το διήγημα αποτελείται από τέσσερα μέρη:

1. Σκηνή α': σε ένα ξενοδοχείο στο Βόσπορο.
2. Διηγηματικό ιντερμέδιο: ο αφηγητής ψάχνει στην Πόλη τον φονιά του αδερφού του.

3. Σκηνή β': στο σπίτι της Τουρκάλας στην Πόλη.

4. Διηγηματικός επίλογος: τρία χρόνια αργότερα ο αφηγητής συναντά στο σπίτι του τον φονιά του αδερφού του.

Το ανθολογημένο απόσπασμα είναι τμήμα από την πρώτη σκηνή του έργου. Έχει προηγηθεί η διήγηση της μητέρας σχετικά με τον φόνο του γιου της Χρηστάκη και η επιθυμία της για εκδίκηση και τιμωρία του φονιά. Στο απόσπασμα έχουμε την εμφάνιση της Τουρκάλας και του γιου της Κιαμήλ και τη διήγηση του Μιχαήλου στον αφηγητή σχετικά με τις συνθήκες γνωριμίας της μητέρας τους με τον Τούρκο. Η διδακτική προσέγγιση καλό είναι να συμπεριλάβει – ανάμεσα στα άλλα – σχόλια για την αφηγηματική δεινότητα του Βιζυηνού στην εξέλιξη της μυστηριώδους πλοκής όσο και για την εκπληκτική του ικανότητα να διαγράφει ζωντανούς χαρακτήρες εισδύοντας στο εσωτερικό της ψυχής τους. Μπορεί να ζητηθεί από τους μαθητές/μαθήτριες:

- Να σχολιάσουν τον τίτλο, ο οποίος, όπως συμβαίνει και με άλλα διηγήματα του Βιζυηνού, θέτει ένα αίνιγμα, η λύση του οποίου αποτελεί την πλοκή της ιστορίας και ανατρέπει τις προσδοκίες του αναγνώστη (τεχνική του σασπένς).

- Να σχολιάσουν τον βιοματικό και αυτοβιογραφικό χαρακτήρα της αφήγησης, εστιάζοντας τόσο στην παρουσία της προσωπικής αντωνυμίας του τίτλου και στη χρήση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης όσο και στα οικογενειακά ονόματα, καθώς και τους γλωσσικούς ιδιοματισμούς και τις συνήθειες της περιοχής της Θράκης.

- Να αποδώσουν τον χαρακτήρα και το ψυχολογικό πορτρέτο της μητέρας, του Μιχαήλου και του αφηγητή, με βάση τις πληροφορίες που δίνει το απόσπασμα.

- Να βρουν και να σχολιάσουν τα σημεία όπου φαίνονται οι δεσμοί αγάπης, ανθρωπιάς, ευγνωμοσύνης και αφοσίωσης ανάμεσα στους χριστιανούς και τους μουσουλμάνους ήρωες.

- Να εντοπίσουν τη χρήση του διαλόγου ως βασικού αφηγηματικού τρόπου και να σχολιάσουν την αισθητική λειτουργία του.

- Να βρουν τις χρονικές αναλήψεις και να παρατηρήσουν τον τρόπο με τον οποίο αυτές εντάσσονται στο παρόν της αφήγησης (η ιστορία, π.χ., της διάσωσης του Κιαμήλ δεν αποτελεί εμβόλιμη ανάδρομη αφήγηση, αλλά αναπτύσσεται μέσα από το διάλογο των προσώπων στο παρόν της αφήγησης).

- Να παρατηρήσουν σε ποια σημεία του αποσπάσματος και με ποιες παρεκβάσεις η αφήγηση σκόπιμα επιβραδύνεται, ώστε να κορυφωθεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

- Να εντοπίσουν τις λεπτές αποχρώσεις χιούμορ μέσα στην αφήγηση του Μιχαήλου.

- Να σχολιάσουν τη γλώσσα του διηγήματος, παρατηρώντας ότι ο συγγραφέας αποδίδει το λόγο κάθε προσώπου με διαφορετική γλώσσα (λόγια για τον αφηγητή, θρακιώτικη ιδιωματική για τη μητέρα και τον Μιχαήλο, με τούρκικες λέξεις και εκφράσεις για τους Τούρκους).

- Να προσπαθήσουν, γνωρίζοντας το τέλος της ιστορίας και τη λύση του αινίγματος του τίτλου, να βρουν μέσα στο απόσπασμα προσημάνσεις της πλοκής.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις-δραστηριότητες

- Να βρείτε στο απόσπασμα χωρία όπου υπάρχει ειρωνική αναφορά στις ευρωπαϊκές συνήθειες.

- Να εντοπίσετε στο κείμενο αντιλήψεις που σχετίζονται με την ξενιτιά και τη φιλοξενία.

- Ο αφηγητής στην αρχή του αποσπάσματος αντιμετωπίζει μάλλον εχθρικά τον Κιαμήλ. Στη συνέχεια, όμως, τον συμπαθεί. Να βρείτε σημεία που επιβεβαιώνουν την παρατήρηση αυτή και να ερμηνεύσετε την αλλαγή της διάθεσής του.

Παράλληλο κείμενο

Το απόσπασμα από το διήγημα του Βιζυηνού *Μοσκόβ Σελήμ*, το οποίο ανθολογείται αμέσως παρακάτω στο σχολικό βιβλίο, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως παράλληλο κείμενο, προκειμένου να επιβεβαιώσουν οι μαθητές τα βασικά στοιχεία της διηγηματογραφίας του Βιζυηνού που εντόπισαν στο αρχικό κείμενο: ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας της αφήγησης, λιτή και με μέτρο απόδοση του ανθρώπινου δράματος, πλάνη σχετικά με την πραγματικότητα. Το παρακάτω κριτικό κείμενο θα βοηθήσει τους μαθητές να αποκτήσουν μια συνολική εικόνα του διηγήματος.

«Εδώ υπάρχει, βέβαια, η απίστευτη ιστορία ενός Τούρκου, ο οποίος για να κερδίσει την αγάπη του πατέρα του, που τον περιφρονεί για τη μαλθακότητά του, κατατάσσεται εθελοντής στο σουλτανικό στρατό στη θέση του λιποτάκτη πρωτότοκου αδερφού του. Ακολουθεί μια σειρά από καταπληκτικά επεισόδια, που φέρνουν το Σελήμ ήρωα στα πεδία των μαχών κι αργότερα αιχμάλωτο στα χέρια των Ρώσων. Η σκληρότητα και η αδικία που γνωρίζει όμως στον τόπο του κι από τους ομοφύλους του και, παράλληλα, η ανθρωπιά και η προστασία που βρίσκει κοντά στους Ρώσους αποξενώνουν τελικά το Σελήμ από το δικό τους περιβάλλον και τον κάνουν παθιασμένο ρωσόφι-

λο, σε σημείο που να δίνει στους άλλους την εντύπωση ατόμου διανοητικά ανισόρροπου. Ο μικρόκοσμος του Σελήμ, κάτω από διαφοροποιημένους εξωτερικούς και εσωτερικούς όρους, θα μπορούσε να είναι ο μικρόκοσμος του καθενός από μας. Υπάρχει σ' αυτό όχι αληθοφανής, αλλά αληθινή ζωή κι ακόμα υπάρχει συμπάθεια για τον αδικημένο και τον καταφρονεμένο. Υπάρχει κάτι παραπάνω, αυτό που συνήθως αποκαλούμε “εμφυχούν ύδωρ”, εδώ δε θα δίσταζα να το ονομάσω ψυχή. Ψυχή που κάνει τούτο το πεζογράφημα, πέρα πια από τόπο και χρόνο, να έχει τη δική του αυτόνομη διάρκεια».

(Μητσάκης, Κ., 1982, *Πορεία μέσα στο χρόνο*, Αθήνα, σελ. 116-117)

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Αθανασόπουλος Βαγγ. (εισαγωγή), 1992, *Γ.Μ. Βιζυηνός. Τα διηγήματα*, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Μουλλάς Παν., 1994, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ.Μ. Βιζυηνός» στο *Γ.Μ. Βιζυηνός Νεοελληνικά Διηγήματα*, Αθήνα: Εστία: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., 1959, «Γεώργιος Βιζυηνός», *Βασική Βιβλιοθήκη*, τόμος 18, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Σαχίνης Απ., ³1989, *Παλαιότεροι Πεζογράφοι*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Στεργιόπουλος Κ., 1997, «Γεώργιος Βιζυηνός. Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας*, τόμος ΣΤ', Αθήνα: Σοκόλης.
- Χάρης Π., 1968, *Έλληνες πεζογράφοι*, τόμ. 3 Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Χρυσανθόπουλος Μ., 1994, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Αθήνα: Εστία.

Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης γεννήθηκε στις 4 Μαρτίου του 1851 στη Σκιάθο, όπου και πέθανε στις 2 Ιανουαρίου του 1911. Πατέρας του ήταν ο ιερέας Αδαμάντιος Εμμανουήλ, από ναυτική οικογένεια του νησιού, και μητέρα του η Γκιουλώ (Αγγελική) Μωραΐτη, από αρχοντική οικογένεια του Μιστρά που εγκαταστάθηκε στη Σκιάθο στο τέλος του 18ου αιώνα. Ο Αλέξανδρος, το τρίτο από τα έξι παιδιά της οικογένειας, τελείωσε το Δημοτικό και τις δύο πρώτες τάξεις του Σχολαρχείου (1856-62) στην ιδιαίτερη πατρίδα του και ακολούθως φοίτησε διαδοχικά στο Σχολαρχείο Σκοπέλου, στα Γυμνάσια Χαλκίδας και Πειραιά και στο Βαρβάκειο της Αθήνας, απ' όπου πήρε το απολυτήριό του (1874). Σ' όλο αυτό το διάστημα υποχρεώθηκε να

διακόψει επανειλημμένα τη φοίτησή του εξαιτίας πολύ σοβαρών οικονομικών δυσχερειών. Το 1872 επισκέφθηκε το Άγιον Όρος, όπου και παρέμεινε μερικούς μήνες. Το 1874 γράφτηκε στη Φιλοσοφική Σχολή και παρακολούθησε ορισμένα μαθήματα, χωρίς ωστόσο να πάρει πτυχίο. Έμαθε μόνος του αγγλικά και γαλλικά και μελέτησε ξένη λογοτεχνία. Μέσω του εξαδέλφου του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη γνωρίστηκε με λογοτεχνικούς και δημοσιογραφικούς κύκλους και άρχισε να δημοσιεύει έργα του σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής (*Ραμπλαγάς*, *Νεολόγος* της Κωνσταντινούπολης, *Μη χάνεσαι*, *Ακρόπολις*, *Εφημερίς*). Παράλληλα συνεργάζεται με διάφορα έντυπα ως δημοσιογράφος και μεταφραστής λογοτεχνικών έργων (των Ντοστογιέφσκι, Τουργκένιεφ, Ονέ, Μωπασσάν κ.ά.). Η ζωή του είναι αρκετά ιδιόρρυθμη και μοναχική (γι' αυτό και χαρακτηρίστηκε κοσμοκαλόγηρος), μοιρασμένη ανάμεσα στο συγγραφικό και μεταφραστικό έργο του, στις συχνές επισκέψεις του στο μπακάλικο του Καχριμάνη στου Ψυρρή και στις αγρυπνίες που γίνονταν στον Άγιο Ελισσαίο στο Μοναστηράκι, όπου εκτελούσε και χρέη δεξιού ψάλτη. Το Μάρτιο του 1908, λίγο πριν εγκαταλείψει την πρωτεύουσα, οργανώνεται στο φιλολογικό σύλλογο «Παρνασσός» γιορτή για την 25χρονη παρουσία του στα γράμματα, στην οποία ο ίδιος αρνείται να παρευρεθεί. Λίγες μέρες αργότερα (τέλη Μαρτίου 1908), φεύγει οριστικά από την Αθήνα, για να επιστρέψει στην αγαπημένη του Σκιάθο, όπου και πεθαίνει από πνευμονία μετά από τρία χρόνια. Λίγες ώρες πριν πεθάνει του απονεμήθηκε το παράσημο του αργυρού σταυρού του Σωτήρος.

Πρωτοεμφανίστηκε ως λογοτέχνης το 1879 με το ρομαντικό μυθιστόρημα *Η μετανάστις* που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Νεολόγος* της Κωνσταντινούπολης με όνομα συγγραφέα Α. Πδ. Στην Αθήνα έκανε την πρώτη του εμφάνιση το 1881, με το ποίημα «Δέησις» στο περιοδικό *Ο Σωτήρ*. Ακολουθούν τα ρομαντικά ιστορικά μυθιστορήματα *Οι έμποροι των εθνών* (1882, στην εφημερίδα *Μη χάνεσαι* με το ψευδώνυμο Μποέμ), *Η γυφτοπούλα* (1884, στην εφημερίδα *Ακρόπολις*), το ηθογραφικό έργο *Χρήστος Μηλιόνης* (1885, στο περιοδικό *Εστία*). Δημοσίευσε το πρώτο του διήγημα, «Το Χριστόψωμο» το 1887, στην εφημερίδα *Εφημερίς*. Ακολουθούν 169 διηγήματα που δημοσιεύονται σε διάφορες εφημερίδες και περιοδικά (*Εφημερίς*, *Ακρόπολις*, *Άστρ* κ.ά.). Όσο ζούσε δεν ευτύχησε να δει τα έργα του τυπωμένα σε βιβλίο.

Το έργο του Παπαδιαμάντη απαρτίζεται από αφηγηματικά κείμενα (διηγήματα και μυθιστορήματα), μερικά ποιήματα, άρθρα και μελέτες, και πολυάριθμες μεταφράσεις από τα αγγλικά και τα γαλλικά. Σύμφωνα με την πρόταση του Κ. Στεργιόπουλου (Στεργιόπουλος Κ., 1986: 57-60), το πεζό αφηγηματικό έργο του Παπαδιαμάντη μπορεί να διαιρεθεί σε τρεις περιόδους. Η πρώτη (1879-1885) περιλαμβάνει τα ρομαντικά ιστορικά μυθιστορήματα που

αναφέρονται παραπάνω. Η δεύτερη περίοδος (1887-1896), που εγκαινιάζεται με το «Χριστόψωμο» και κλείνει με το «Έρωτες-Ήρωες» (Πρωτοχρονιά του 1897, *Ακρόπολις*), περιλαμβάνει 46 διηγήματα. Τα πιο αντιπροσωπευτικά είναι: «Υπηρέτρα» (1888), «Η σταχομαζώχτρα» (1889), : «Μαυρομαντηλού» (1891), «Φτωχός Άγιος» (1891), «Στο Χριστό στο Κάστρο» (1892), «Οι Χαλασοχώρηδες» (1892), «Λαμπριάτικος Ψάλτης» (1893), «Βαρδιάνος στα Σπόρκα» (1893), «Η νοσταλγός» (1894), «Ο Έρωτας στα χιόνια» (1896). Η τρίτη περίοδος (1898-1910) περιλαμβάνει 92 διηγήματα, από τα οποία πιο αντιπροσωπευτικά θεωρούνται τα «Όνειρο στο κύμα» (1900), «Η Φαρμακολύτρια» (1900), «Υπό την Βασιλικήν δρυν» (1901), «Η Φόνισσα» (1903), «Ρεμβασμός του Δεκαπενταύγουστου» (1906), «Τα Ρόδιν' ακρογιάλια» (1907-08), «Το Μυρολόγι της φώκιας» (1908). Μετά το θάνατο του συγγραφέα δημοσιεύτηκαν 31 ακόμη διηγήματα, με σημαντικότερα τα: «Τ' Αγγέλιασμα» (1912), «Φλώρα η Λαύρα» (1925), «Ιατρεία της Βαβυλώνας» (1925).

Κατ' εξοχήν διηγηματογράφος, ο Παπαδιαμάντης αντλεί τα θέματά του από τη σύγχρονή του πραγματικότητα. Η παραγωγή της δεύτερης περιόδου, όπως σημειώνει η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, είναι περισσότερο ηθογραφική, ενώ αυτή της τρίτης περιόδου διακρίνεται κυρίως από κριτική ρεαλιστική προσέγγιση των θεμάτων και από μια στροφή προς αυτοβιογραφικά αφηγήματα στα οποία ο «χαμένος» εαυτός ή παράδεισος αναδημιουργούνται μέσω της γραφής (π.χ. «Δαιμόνια στο ρέμα», «Όνειρο στο κύμα», κ.ά.).

2. Η κριτική για το έργο του

Το «ελεύθερο σκισάρισμα» του Παπαδιαμάντη

«Η νοσταλγία είναι το βασικό και το μόνιμο στοιχείο στον Παπαδιαμάντη, είναι η δύναμη και η αδυναμία του. Το έργο του, από την εποχή που ζούσε ακόμα ως τις μέρες μας, έγινε πολλές φορές στόχος της κριτικής, που έφτασε άλλοτε ως το υπερβολικό εγκώμιο και το θαυμασμό και άλλοτε ως την υποτίμηση και την άρνηση. Η αρνητική κριτική επισήμανε τη χαλαρή σύνθεση των διηγημάτων του, την απουσία ενός σχεδίου, την έλλειψη βούλησης καλλιτεχνικής. Στο μεγαλύτερο μέρος τους οι παρατηρήσεις αυτές είναι σωστές. Η έλλειψη όμως της συνθέσεως οφείλεται τις περισσότερες φορές στο χαρακτήρα της νοσταλγίας και του στοχασμού. Οι ιδέες, αδέσμευτες από ένα προκαθορισμένο σχέδιο, ακολουθούν την πορεία του ρεμβασμού — και η έλλειψη αυτή της δέσμευσης αποτελεί μιαν αρετή και μια γοητεία. Όπως στα σκίτσα πολλών ζωγράφων, η δύναμη του Παπαδιαμάντη υπάρχει σ' αυτό το ελεύθερο σκισάρισμα. Από την άλλη μεριά αναμφισβήτητο είναι πως ο Παπαδιαμάντης, πέρα από το “ηθογραφικό” υπόβαθρο, έχει συλλάβει μερικά βασικά και όχι τόσο ευκολοσύλληπτα χαρακτηριστικά του νεοελ-

ληνικού χαρακτήρα, έχει δεσμεύσει μες στα διηγήματά του κάτι από αυτό που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε νεο-ελληνική λαϊκή μυθολογία. Τα παιδιάτικα χρόνια του στο νησί, ο σύνδεσμος που είχε από τον πατέρα του τον παπά με τον κόσμο της ορθοδοξίας (ο ίδιος ήταν ψάλτης και του άρεσε να παίρνει μέρος σε κατανυκτικές αγρυπνίες), ο απόκοσμος βίος του στην Αθήνα και οι συντροφιές με ταπεινούς ανθρώπους του λαού, όλα αυτά δίνουν μια εγκυρότητα στις αποτυπώσεις του – κάτι που οδηγεί βαθύτερα και μακρύτερα από την απλή “ηθογραφική” περιέργεια ή το “λαογραφικό” επιστημονικό ενδιαφέρον. Και αυτό το πολύτιμο εγγράφουν στο ενεργητικό του οι θαυμαστές του».

(Πολίτης Λ., 1980, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*,
Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., σελ. 204-205)

Η γλώσσα του Παπαδιαμάντη

«Η γλώσσα του Παπαδιαμάντη είναι, κατά τον Άγρα, “η τελευταία άνηση της καθαρεύουσας στα ελληνικά γράμματα”. Θησαυρισμένη από “απανωτά στρώματα παιδείας” (κατά τον Ελύτη) – τον Όμηρο και τους αρχαίους συγγραφείς, τα Ιερά Γράμματα, τους Πατέρες και τους υμνογράφους της Εκκλησίας, το δημοτικό τραγούδι – και δοκιμασμένη στη μετάφραση Ευρωπαίων κλασικών, του δίνει τη δυνατότητα να ακριβολογεί και να κυριολεκτεί, γιατί πολύ απεχθανόταν “χυδαίαν ακυριολεξίαν γυναιών τινών του αθηναϊκού όχλου”. Ο λεξιλογικός του πλούτος του επιτρέπει να επιλέγει κάθε φορά την καταλληλότερη λέξη. [...] Την ακριβολογία του επίσης εξυπηρετεί, και μαζί μ’ αυτήν και την αληθοφάνεια και την πειστικότητα των ιστοριών του, και η βαθιά γνώση του φυσικού λαϊκού προφορικού λόγου, όπως φανερώνεται στην αποτύπωση των διαλόγων, τη σχεδόν φωνογραφική, με τον επιτονισμό, τις παύσεις και τους δισταγμούς τους [...], στην υιοθέτηση της “οικείας φράσης” των αφηγητών [...], στη χρήση σκιαθίτικων ιδιοματισμών [...], στη φυσική, τέλος, ενσωμάτωση της ιδιολέκτου της εργασίας».

(Πολίτου-Μαρμαρινού Ελ., 1997, *«Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο*, Αθήνα: Σοκόλης, τόμος ΣΤ', σελ. 135-136)

Ο παπαδιαμαντικός νατουραλισμός

«Η άντληση του περιεχομένου των διηγημάτων του από την πραγματικότητα, την οποία γνώριζε καλά ως αυτόπτης μάρτυρας, η πιστή αναπαράστασή της ύστερα από προσεκτική και εκ του σύνεγγυς παρατήρηση, οι υποθέσεις-σκηνές από τη ζωή του χωριού και της υπαίθρου, οι ήρωές του, “ένας λαός από δουλευτάδες και χασομέρηδες” (σύμφωνα με τον Παλαμά) με τα ήθη, τα έθιμα, τις δοξασίες και τη θυμοσοφία τους – υπόστρωμα πλούσιο

λαογραφίας και κοινωνικής ανθρωπολογίας – όλα αυτά συνέβαλαν ώστε ο Παπαδιαμάντης να χαρακτηριστεί αμέσως από τους συγχρόνους του “ηθογράφος” και να εξακολουθεί και σήμερα να θεωρείται, μαζί με τον Καρκαβίτσα, “κορυφαίος εκπρόσωπος του ηθογραφικού διηγήματος”. Ήδη όμως από το 1898 ο Παλαμάς επισημαίνει με οξυδέρκεια ότι η ηθογραφική δύναμη χρησιμοποιείται από τον Παπαδιαμάντη “για ξετύλιγμα κοινωνικών θεμάτων και καυτηρίασμα της ανθρωπίνης ασχήμιας”, διακρίνοντας έτσι τον κριτικό ρεαλισμό της παπαδιαμαντικής διηγηματογραφίας από τον ήπιο ρεαλισμό της μετά το 1883 ηθογραφίας, με την οποία υπηρετήθηκε τελικά μια ιδεολογία ρομαντική προς ενίσχυση και υπογράμμιση της εθιμικής συνέχειας και ταυτότητας. Η προφανής αυτή κριτική ρεαλιστική πλευρά του παπαδιαμαντικού έργου τού προσδίδει χαρακτήρα, με τον οποίο υπερβαίνει και την ηθογραφία ως ελληνική εκδοχή του Ρεαλισμού, αλλά και τον ίδιο τον Ρεαλισμό, ως ρεύμα, και φτάνει ως τον Νατουραλισμό, τη ριζοσπαστική δηλαδή και ακραία μετεξέλιξη του Ρεαλισμού στη σχολή του Ζολά».

(Πολίτου-Μαρμαρινού, *ό.π.*, σελ. 136-137)

Το απροσδόκητο βάθος της παπαδιαμαντικής γραφής

«Πραγματικά, ό,τι αποτελεί την ιδιαίτερη γοητεία του είναι η λυρική και η μυστική δόνηση από το μεταφυσικό του υπόβαθρο. Αν και η πεζογραφία του κινείται κατά το μεγαλύτερο μέρος της σε ηθογραφικά πλαίσια, και μολονότι δε λείπουν οι κουραστικές επαναλήψεις των ίδιων μοτίβων και τα ελαττώματα στη σύνθεση και στη δομή, καταφέρνει να τα εξουδετερώνει συνήθως όλα τούτα, νομοθετώντας δικά του αξιολογικά κριτήρια με το μέτρο που μετρά ο ίδιος τον κόσμο, πράγμα που δε μπόρεσαν ή δε θέλησαν να διαγνώσουν οι επικριτές του. Κάτω απ’ το ηθογραφικό του πλαίσιο, κρύβει έναν βαθύ ψυχογράφο, έναν ηθολόγο κι έναν άριστο κοινωνικό παρατηρητή. Η ειρωνεία και το χιούμορ του, εξάλλου, οι ποιητικές του παρεκβάσεις, το ταραγμένο του υπόστρωμα παρουσιάζουν διαρκώς εκπλήξεις, δημιουργούν κυματισμούς κι ανοίγονται σε απροσδόκητο βάθος και σε προεκτάσεις, που δε μας αφήνουν με την πρώτη ματιά να υποψιαστούμε η φαινομενική του απλότητα και η ηθογραφική του επιφάνεια».

(Στεργιόπουλος Κ., 1986, *Περιδιαβάζοντας*, Αθήνα: Κέδρος, σελ. 68)

Για τη Φόνισσα

Όταν «ψηλώνει ο νους»...

«Η Χαδούλα η Φραγκογιαννού, η φόνισσα, είναι αναμφισβήτητα μια από τις πιο ολοκληρωμένες ηρωίδες της πεζογραφίας μας. Είναι ακόμη η έκφραση της ιδιαίτερης μοίρας της γυναίκας. [...] Όταν φωτίζεται μια ζωή, όποια

ζωή, με το σκληρό φως του απολογισμού και καταλήγει στη βεβαιότητα πως ό,τι έκαμε έως τώρα, ο δρόμος που τράβηξε, οδηγούσε αναπόφευκτα σ' αυτό το πικρό συμπέρασμα “Ο βίος ανωφελής, και μάταιος και βαρύς”, η συνέχεια φαίνεται και αφόρητη και ακατανόητη. Ή πρέπει να σκύψει κανείς το κεφάλι στην ανθρώπινη μοίρα και να αγωνιστεί με ταπεινωσύνη να καταλάβει τι νόημα μπορεί να κρύβεται πέρα από τα μάταια και ακατανόητα βήματα του ανθρώπου που τελειωμό δεν έχουν, ή καθώς ψηλώνει ο νους του επαναστατεί. Και η Φραγκογιαννού επαναστάτησε με τον τρόπο της. Συνειδητοποιώντας τη σκλαβιά της απομονώνεται από όλους τους άλλους που ούτε βλέπουν ούτε καταλαβαίνουν. [...] Και γι' αυτή τη γνώση είναι ένας ολότελα σημερινός άνθρωπος. [...] Γίνεται κριτής, γίνεται θεός. Με δική της ευθύνη οι λέξεις και οι πράξεις δεν έχουν πια το ίδιο νόημα. Οι απλοϊκοί μόνον διαχωρίζουν το κακό από το καλό. Όταν πρόκειται να βοηθήσεις τους φτωχούς και τους βασανισμένους από το βάρος ενός θηλυκού, και το φονικό παύει να είναι κακό. Αυτό τον ίδιο δρόμο δεν ακολουθούν και σήμερα όλοι οι σωτήρες και με την απόλυτη σύγχυση του καλού και του κακού, δικαιολογούν τη βία; Όμοια με τη Χαδούλα Φραγκογιαννού, μεθυσμένοι από το όνειρο μιας λύτρωσης χάνουν το δρόμο τους – ψηλώνει ο νους τους – επεμβαίνουν στη ζωή των άλλων, ασεβώντας στην ίδια τη ζωή. Όμοια η έπαρση, όμοια η σύγχυση, συχνά όμοια και η πορεία».

(Σαράντη Γ., 1981, «Είχε ψηλώσει ο νους της» στο Τριανταφυλλόπουλος Ν.Δ. (επιμ.) *Φώτα Ολόφωτα, ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και στον κόσμο του*, Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α., σελ. 181-182)

Η «δι' ελέου και φόβου» αντιμετώπιση της Φραγκογιαννούς από τον δημιουργό της

«Αν το μυθιστόρημα διαλέγεται με το δαρβινικό διακείμενο της εποχής, τότε η Φραγκογιαννού λειτουργεί ως δύναμη φυσικού ελέγχου, υποβοηθεί το έργο της φύσης, με στόχο τον περιορισμό του αριθμού των θηλυκών όντων ως ασθενέστερων (αδύνατα μέρη) κατά τη φυσική επιλογή [...]. Αν πάλι ο συγγραφέας προβληματίζεται για τη θέση της γυναίκας στην παραδοσιακή ελληνική κοινωνία (εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Παπαδιαμάντης χαρακτηρίζει τη Φόνισσα “κοινωνικό μυθιστόρημα” και να επισημάνουμε τη σχεδόν ταυτόχρονη γραφή του παράλληλου και παραπληρωματικού διηγήματός του “Η θητεία της πενθεράς”) [...], τότε η τραγική Φραγκογιαννού ενεργεί ως σκοτεινό ασυνείδητο της κοινωνίας και της οικογένειας που, ως γνωστόν, δεν ήθελε κορίτσια, για λόγους όχι βιολογικούς αλλά κοινωνικούς (γάμος-προίκα). Επομένως, η Φραγκογιαννού αίρει τις αμαρτίες, τολμώντας να κάνει αυτό που πολλοί άλλοι βιώνουν ενδόμυχα.

Ο Παπαδιαμάντης, ως γλωσσομαθής και μεταφραστής στις εφημερίδες, ασφαλώς ήξερε και το “δαρβινικό κείμενο” [...] και τις κοινωνικές ιδέες σε σχέση με το σοσιαλισμό, το φεμινισμό και τη γυναικεία χειραφέτηση [...], αλλά και ο ίδιος προσωπικά βίωνε τη μοίρα της γυναίκας με τις ανύπαντρες αδερφές του. Όλες λοιπόν αυτές οι διάχυτες την εποχή του ιδέες καθώς και τα βιώματά του είναι φυσικό να διαποτίζουν το δικό του κείμενο, αλλά δεν είναι αυτά που κινούν την έμπνευση και καθορίζουν τη συγγραφική του βούληση. Ο Παπαδιαμάντης στη Φόνισσα επιχειρεί μια “μελέτη περίπτωσης” με το “ιατρικό βλέμμα” και την ακρίβεια που ζητούσε ο Ρεαλισμός και ο Νατουραλισμός [...], αλλά κυρίως από τη σκοπιά που του υπαγόρευε η ορθόδοξη χριστιανική συνείδηση και πίστη του. Αν ο συγγραφέας διαλέγεται βαθύτερα με κάποιον, αυτός πρέπει να είναι μάλλον ο Ντοστογιέφσκι, κυρίως με το *Έγκλημα και Τιμωρία*. Ιδεολογικός πρόγονος της Φραγκογιαννούς είναι ο Ρασκόλνικοβ. Βασική έγνοια του αφηγητή στη Φόνισσα δεν είναι τόσο η δράση της Φραγκογιαννούς ούτε οι λόγοι που την προκαλούν όσο η παρακολούθηση και η ανίχνευση της ψυχικής της πορείας. [...] Ο αφηγητής του Παπαδιαμάντη παρουσιάζει το ψυχικό δράμα της ηρωίδας αμέτοχος, υιοθετώντας τη δική της προοπτική “από μέσα”, χωρίς να σχολιάζει υπέρ ή κατά. Ωστόσο, η περιγραφή των βασάνων της γίνεται σε τόνο που την καθιστά συμπαθή στον αναγνώστη δι’ *ελέου και φόβου*.

(Μπαλάσκας Κ., 2004, *Ξενάγηση στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σελ. 111-112)

Για το «Μοιρολόγι της φώκιας»

Τα επισφαλή ανθρώπινα στο παπαδιαμαντικό σύμπαν

«Μια απέραντη συμπόνια, πιο χτυπητή ακόμα στην περίπτωση της Ακριβούλας, όπου πια οι άνθρωποι, έτσι κι αλλιώς, χωρίς να το θέλουν, παρουσιάζονται αδιάφοροι για το χαμό της μικρούλας, που βυθίζεται μέσα στα κύματα, τη στιγμή που ίσια ίσια βυθίζεται κι ο ήλιος, ενώ το μοιρολόι για έναν τέτοιο χαμό αναλαμβάνει να το πει μια φώκια, μια απλή συμπονετική φώκια και κανείς άλλος. Εδώ θαυμάζει κανείς τις σκηνοθετικές ικανότητες του διηγηματογράφου. Παρουσιάζει την ανθρωπότητα να λειτουργεί εξακολουθητικά σαν μια μηχανή άψυχη: ο βοσκός παίζει το σουραύλι του, η γριά Λούκαινα φορτωμένη την αβασταγή της ανεβαίνει στο μονοπάτι και η γολέτα βολτατζάρει στο λιμάνι. Συνεχώς η δυσπιστία προς την ασφάλεια που μπορεί να προσφέρει το έδαφος των ανθρώπινων είναι –και με πολύ έντονο τρόπο– αναπτυγμένη στον Παπαδιαμάντη. Αλλά και το πάτημα του άλλου του ποδιού στα πέτραν του κόσμου τούτου, πολύ σταθερό. Η επί γης ευτυχία

είναι μια στιγμήλα και η στιγμήλα αυτή είναι ένα σκαλοπάτι για να περάσεις από το άλλο μέρος, το μέρος του θανάτου».

(Ελύτης Ο., 1992, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», στο *Εν Λευκώ*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 61)

Η «σατανική παγίδευση» της Ακριβούλας

«Εντυπωσιακό μέσο στη σύνθεση του διηγήματος είναι η τραγική πλοκή: η “περιπέτεια” και η “δραματική ειρωνεία” είναι δομικά στοιχεία. Τα πρόσωπα συνεργούν από άγνοια, γίνονται ενεργούμενα μιας μοιραίας σατανικής μηχανής, η οποία στήνεται τεχνικότατα, για να παγιδεύσει το αθώο θύμα, την Ακριβούλα, και να το οδηγήσει ανυπεράσπιστο στους βρόγχους του θανάτου. Όλα παγιδεύουν: οι άνθρωποι, η ώρα (αμφιλύκη), ο τόπος, η παιδική περιέργεια και αθωότητα, ο ήχος της φλογέρας, τα αρχαία πένθη της Λούκαινας – όλα μετατρέπονται σε μοιραίες δυνάμεις. Προπάντων όμως οι άνθρωποι, η ίδια η γιαγιά της Ακριβούλας, η γριά Λούκαινα, η προσωποποίηση του πένθους, το ζωντανό κοιμητήριο που είχε μέσα της έξι μνημύρια – πέντε των παιδιών της και ένα του άντρα της. Θα νόμιζε κανείς, όπως άλλωστε υποβάλλεται αυτή η σκέψη, ότι ο “Χάρος ο αχόρταγος” δεν πρόκειται να πάρει άλλο λάφυρο από τη γριά Λούκαινα, που έφτασε στο έσχατο όριο του πένθους. Όμως έχουν έτσι τα πράγματα; Το βάθος της ανθρώπινης συμφοράς είναι απύθμενο. Μένει η Ακριβούλα, το τελευταίο παραπλανημένο και ανυποψίαστο θύμα».

(Παγανός Γ., 1993, *Η νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Κώδικας, τόμ. Β', σελ. 129-130)

3. Τα κείμενα

α. Η Φόνισσα (Κ.Ν.Α., σελ. 43)

Διδακτικές επισημάνσεις

Η νουβέλα αυτή, που θεωρείται και αποτελεί κορυφαίο έργο του Παπαδιαμάντη, συνήθως προκαλεί κάποιο δέος στον διδάσκοντα και εγείρει πολλά ερωτηματικά και δισταγμούς ως προς την οπτική με την οποία είναι σκόπιμο να καθοδηγήσει τους μαθητές του στην προσέγγιση και την ερμηνεία της. Βασικές αιτίες είναι, αφενός, οι ποικίλες ερμηνευτικές εκδοχές που έχουν μέχρι σήμερα διατυπωθεί και, αφετέρου, η συγκρουσιακή σχέση που ανιχνεύεται ανάμεσα στα χαρακτηριστικά της ηρωίδας και στο κοινωνικό στερεότυπο που ενσωματώνει το πρόσωπο και η μορφή της καλοκάγαθης «γιαγιάς» της ελληνικής κοινωνίας και οικογένειας. Καλό είναι ο/η διδάσκων/ουσα να φτάνει στην ερμηνευτική προσέγγιση έχοντας εξασφαλίσει

μια καλή φιλολογική σκευή, να έχει μελετήσει ολόκληρο το έργο, κριτικές και ερμηνευτικές δοκιμές. Κατά τη διδασκαλία μπορεί:

- Να αξιοποιηθούν οι πληροφορίες του εισαγωγικού σημειώματος και να αναφερθεί ότι η νουβέλα εντάσσεται στην τρίτη λογοτεχνική περίοδο της παραγωγής του Παπαδιαμάντη (1899-1910). Να συσχετισθεί με τη γενικότερη λογοτεχνική παραγωγή της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, που χαρακτηρίζεται από μια πλούσια παραγωγή διηγημάτων, φαινόμενο που συναρτάται με την αύξηση του αστικού πληθυσμού, ειδικά της Αθήνας, με την εκδοτική άνθηση, με την ανάπτυξη των λαογραφικών αναδιφήσεων και με το πέρασμα στο κίνημα του Ρεαλισμού.

- Να επισημανθεί ότι στο αφήγημα συνυπάρχουν στοιχεία Ρεαλισμού με νατουραλιστικά (όπως είναι, π.χ., η προσπάθεια του Παπαδιαμάντη να τεκμηριώνει όσα διαδραματίζονται δίνοντας ακριβείς λεπτομέρειες, η ανάδειξη του λαϊκού πολιτισμού, η αντίληψη ότι η ζωή του ανθρώπου επηρεάζεται από οικονομικές, κοινωνικές και κληρονομικές καταστάσεις) και να αναζητηθούν στα αποσπάσματα του εγχειριδίου. (Καλό είναι να προηγηθεί μελέτη της εισαγωγής του σχολικού εγχειριδίου που αναφέρεται στη Νέα Αθηναϊκή Σχολή.)

- Να συζητηθεί και να δικαιολογηθεί ο χαρακτηρισμός της Φόνισσας ως κοινωνικού μυθιστορήματος από τον ίδιο τον Παπαδιαμάντη. Να αναζητηθούν στοιχεία της κοινωνίας της Σκιάθου του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα που αντανακλώνται στη νουβέλα. Να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στη θέση της γυναίκας, όπως αυτή διαγράφεται μέσα από την αφήγηση.

- Να προσεχθεί και να τονιστεί η ψυχογραφική δύναμη του Παπαδιαμάντη καθώς παρακολουθεί, ανιχνεύει και αναλύει τις εσωτερικές διεργασίες και την ψυχική πορεία της ηρωίδας του. Να σχολιαστεί, με συγκεκριμένες αναφορές και παραδείγματα, η δύναμη με την οποία αποδίδονται από το συγγραφέα οι σκέψεις και τα συναισθήματα της Φραγκογιαννούς.

- Να προσεχθεί η λειτουργία του αφηγηματικού χρόνου: να γίνει διάκριση ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και στον χρόνο της αφήγησης, που επιμηκύνεται με τις αναδρομικές αφηγήσεις, να συζητηθεί ο ρόλος των αναδρομικών αφηγήσεων που επικεντρώνονται στο παρελθόν της ηρωίδας. Να συζητηθεί η τεχνική *in medias res*, όπως αυτή εφαρμόζεται στο συγκεκριμένο κείμενο.

- Να συζητηθεί ο ρόλος του αφηγητή που παρακολουθεί από κοντά την πορεία της ηρωίδας, από τα μέσα και αμέτοχος.

- Να σχολιαστούν οι τεχνικές που αξιοποιεί ο Παπαδιαμάντης στην αφήγηση (διάλογος και ελεύθερος πλάγιος λόγος, περιγραφή, ειρωνεία κ.ά.).

- Να συζητηθεί και να σχολιαστεί η αμφισημία του τελικού σχολίου «*Η γραία Χαδούλα εύρε τον θάνατον... εις το ήμισυ του δρόμου, μεταξύ της θείας και της ανθρωπίνης δικαιοσύνης*». Η Γαλάτεια Σαράντη επισημαίνει σχετικά: «Ο θάνατος δεν έρχεται ούτε σαν τιμωρία ούτε σαν εξιλέωση. Δεν είπε τον λόγο της ούτε η ανθρώπινη ούτε η θεία δικαιοσύνη, λες και ούτε η μια ούτε η άλλη να θέλουν να αγγίξουν αυτήν την επαναστατημένη ψυχή» (Γ. Σαράντη, «*Είχε ψηλώσει ο νους της*», στο *Φώτα Ολόφωτα, ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, 1981, σελ. 347-349).

- Να σχολιαστεί το τέλος της Φραγκογιαννούς και να συζητηθεί αν η τιμωρία και η κάθαρση είναι ένα τέλος παρόμοιο με αυτό που επέβαλλε στα θύματά της.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Να εντοπίσετε στοιχεία θρησκευτικότητας της Φραγκογιαννούς και να σχολιάσετε την αντίφαση ανάμεσα στη θρησκευτικότητά της και στα εγκλήματα που διαπράττει.

- Να σχολιάσετε τη γλώσσα του Παπαδιαμάντη, εντοπίζοντας σημεία όπου χρησιμοποιείται η δημοτική.

- Να καταγράψετε λαογραφικά στοιχεία που υπάρχουν στο κείμενο.

- Να υπογραμμίσετε, στο απόσπασμα, χαρακτηριστικές εικόνες.

Παράλληλο κείμενο

Μπορεί να δοθεί ως παράλληλο κείμενο ένα απόσπασμα από το *Έγκλημα και Τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι και να ζητηθεί από τους μαθητές:

- Να το συγκρίνουν με τα αποσπάσματα από τη *Φόνισσα*, εντοπίζοντας ομοιότητες και διαφορές ως προς την περιγραφή της ψυχικής κατάστασης του Ρασκόλνικοβ και της Φραγκογιαννούς, πριν από τη διάπραξη των εγκλημάτων τους.

«Βαριανασαίνοντας και σφίγγοντας με το χέρι το στήθος στο μέρος της καρδιάς που χτύπαγε δυνατά, έχοντας ψαχουλέψει και ταχτοποιήσει για μιαν ακόμα φορά το τσεκούρι, άρχισε ν' ανεβαίνει αργά και προσεχτικά τη σκάλα και κάθε λίγο και λιγάκι αφουγκραζόταν. Μα και στη σκάλα εκείνη την ώρα δεν ήταν κανένας. Όλες οι πόρτες ήταν κλειστές. Κανέναν δεν συνάντησε. [...]

Μα το καρδιοχτύπι δεν έπαυε. Απεναντίας, λες και σαν επίτηδες, η καρδιά του χτυπούσε όλο και πιο δυνατά, πιο δυνατά, πιο δυνατά... Δε βάσταξε

πια, σήκωσε αργά το χέρι στο κουδούνι και χτύπησε. Πέρασε μισό λεπτό. Ξαναχτύπησε δυνατά. Καμιά απάντηση. Δεν υπήρχε λόγος να χτυπάει στο βρόντο.

Φυσικά, η γριά ήταν μέσα. Είναι φιλύποπη όμως και μόνη. [...] Μετακινήθηκε επίτηδες και κάτι μουρμούρισε δυνατά για να μην υποπτευθεί κανένας πως κρύβεται. Ύστερα χτύπησε άλλη μια φορά το κουδούνι, σιγά όμως, με αξιοπρέπεια, χωρίς καμιά ανυπομονησία. Όταν τα θυμόταν όλ' αυτά αργότερα, τούτη η στιγμή χαράχτηκε ζωηρά, καθαρά και για πάντα στο μυαλό του. Δε μπορούσε να καταλάβει πού τη βρήκε τόση πονηριά, αφού μάλιστα το μυαλό του σαν να σκοτεινίαζε στιγμές στιγμές και το κορμί του δεν το 'νιωθε καθόλου. Αμέσως ύστερα, άκουσε να τραβάνε από μέσα το σύρτη.

Η πόρτα, όπως και τότε άνοιξε, άνοιξε πολύ λίγο, μια μικρή χαραμάδα και πάλι καρφώθηκαν απάνω του τα δυο σουβλερά και δύσπιστα μάτια μέσ' από το σκοτάδι. Τότε ο Ρασκόλνικοβ τα 'χασε και παρά λίγο να κάνει ένα σπουδαίο λάθος. [...]

– Χαίρετε, Αλιόνα Ιβάνοβνα, άρχισε αυτός όσο μπορούσε πιο αδιάφορα, μα η φωνή του δεν τον υπάκουσε, έσπασε κι άρχισε να τρέμει. Σας... έφερα ένα ενέχυρο... Καλύτερα όμως ας περάσουμε εδώ... στο φως. [...]

Πέρασε κάπου ένα λεπτό. Του φάνηκε μάλιστα πως είδε στα μάτια της κάτι σαν ειρωνεία, σαν να τα 'χε μαντέψει όλα. Ένιωθε να τα χάνει, σχεδόν να τον πιάνει τρόμος, τέτοιος τρόμος που δεν ήταν απίθανο, αν εξακολούθουσε να τον κοιτάει έτσι και να μη λέει λέξη μισό λεπτό ακόμα, να το 'βαζε στα πόδια [...].»

(Ντοστογιέβσκι Φ., 1990, *Έγκλημα και Τιμωρία*, μτφρ. Α. Αλεξάνδρου, Αθήνα: Γκοβόστη, τόμ. 1, σελ. 99-101)

β. Ο Αλιβάνιστος (Κ.Ν.Α., σελ. 58)

Διδακτικές επισημάνσεις

Το διήγημα δημοσιεύτηκε πρώτη φορά τον Απρίλιο του 1903 και ανήκει στα πασχαλιάτικα διηγήματα του Παπαδιαμάντη.

- Να προσδιοριστούν ο τόπος και ο χρόνος του διηγήματος (περιοχή της εξοχής, χαρακτηριστικά του τοπίου, ώρα της ημέρας, ημέρα).

- Να ανιχνευθούν οι πρώτες πληροφορίες που υποδηλώνουν και προοικονομούν την επικείμενη γιορτή (Ανάσταση) και τη λειτουργία στο μοναστήρι.

- Να περιγραφεί η ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στην πρώτη ενότητα και να εντοπιστούν στοιχεία ευτράπελα που δημιουργούν μια κατάσταση παιγνιώδους ευφορίας στα πρόσωπα του διηγήματος, κατάσταση που διαχέεται και επηρεάζει με ευχάριστο τρόπο τον αναγνώστη.

- Να συζητηθεί ο ρόλος του νέου προσώπου, του Σταμάτη (που εισάγει ο συγγραφέας στην πρώτη ενότητα), τόσο στη δημιουργία της ατμόσφαιρας του διηγήματος όσο και στην εξέλιξη της πλοκής. Να αναζητηθούν και να συζητηθούν στοιχεία προοικονομίας (π.χ. η αναφορά του ονόματος του Αλιβάνιστου, που ο αναγνώστης, προετοιμασμένος ήδη από τον τίτλο, τον αναμένει να εμφανιστεί).

- Να περιγραφούν τα πρόσωπα που εμφανίζονται στη δεύτερη ενότητα και να παρατηρηθεί πώς προοικονομείται η δράση που θα ακολουθήσει (εμφάνιση του ιερέα, που είχε χάσει το δρόμο, μαζί με τον Αλιβάνιστο, που τον είχε βρει στο δρόμο του).

- Να συζητηθούν οι τρόποι που χρησιμοποιούν ο παπα-Γαρόφαλος και ο Μπαρέκος για να πείσουν τον Αλιβάνιστο να παρακολουθήσει τη λειτουργία της Ανάστασης, σημείο που αποτελεί την κορύφωση του διηγήματος. Να σχολιαστούν οι κλιμακωτές επικλήσεις, η οικειότητα σε συνδυασμό με την επισημότητα του ύφους.

- Να περιγραφεί η ευträπελη ατμόσφαιρα της τελευταίας ενότητας, που επιτείνεται από τη συμπεριφορά της θεια-Μολώτας, και συνδυάζεται με έντονη δραματικότητα. Να σχολιαστεί η λύση του δράματος.

- Να σκιαγραφηθούν και να χαρακτηριστούν τα κεντρικά πρόσωπα του διηγήματος, η θεια-Μολώτα και ο Αλιβάνιστος, καθώς και ο ρόλος του παντογνώστη αφηγητή που φροντίζει να τα φωτίσει επαρκώς.

- Να σχολιαστεί η γλώσσα του Παπαδιαμάντη στην αφήγηση και στους διαλόγους και να συζητηθεί η εντύπωση από αυτήν την εναλλαγή.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις

- Να καταγραφούν, με συγκεκριμένα παραδείγματα, οι αφηγηματικοί τρόποι που χρησιμοποιεί ο Παπαδιαμάντης στο διήγημα αυτό (αφήγηση, διάλογος, περιγραφή κ.λπ.) και να σχολιαστεί το αισθητικό τους αποτέλεσμα.

- Πώς κρίνετε τη στάση και την προσπάθεια του ιερέα και του Μπαρέκου να κρατήσουν κοντά τους τον μπαρμπα-Κόλια; Ποιες βαθύτερες αντιλήψεις αντανάκλα αυτή η στάση;

Παράλληλο κείμενο

Μπορεί να δοθεί ως παράλληλο κείμενο απόσπασμα από το διήγημα του Παπαδιαμάντη «Λαμπριάτικος Ψάλτης» και να ζητηθεί από τους μαθητές:

- Να παραλληλίσουν το ύφος των δύο κειμένων και να εντοπίσουν στοιχεία ανάλαφρης ειρωνείας.

- Να συγκρίνουν την περιγραφή του τοπίου στο απόσπασμα με την αντίστοιχη περιγραφή στον «Αλιβάνιστο» και να βρουν κοινά μοτίβα, αν υπάρχουν.

- Να περιγράψουν τον κυρ Κωνσταντό και την ψυχική του διάθεση.

«Και ο μπαρμπα-Κωνσταντός, αφού έκαμε τον σταυρόν του τρις, αποβλέπων προς το ιερόν του Αγίου Χαραλάμπους, ήρχισεν ασθμαίνων να διηγείται πώς ο παπα-Διανέλος ο Πρωτέκδικος εκλήθη από τους βοσκούς και ποιμένες να κάμη Ανάστασιν και να λειτουργήση επάνω εις τον Άγιον Ιωάννην τον Πρόδρομον, πώς εκάλεσε και αυτόν, τον κυρ Κωνσταντόν, να υπάγη να τον βοηθήση, πώς ο παπάς ευρίσκετο από της πρωίας, οπίσω εις τον Άγιον Ιωάννην, χωρίς να έχη άλλον βοηθόν ή συλλειτουργόν, πώς αυτός, ο κυρ Κωνσταντός, ηργοπόρησε να εκκινήση, ένεκα του οναριού του, το οποίον δεν αντείχε εις την οδοιπορίαν και ήθελε κάθε τόσον άλλαγμα βοσκής (και ο Θεός δεν είχε ρίξει το έτος εκείνο αφθόνους βροχάς, ώστε να υπάρχη δαψύλεια βοσκής εις τα Λιβάδια), και τέλος, πώς ο κυρ Κωνσταντός ευρέθη εις την ανάγκην ν' αποφασίσει να υπάγη πεζός επάνω εις τον Άγιον Ιωάννην διά να μη γελάση τον παπάν, επειδή είχε δοσμένον τον λόγον του, να υπάγη να τον βοηθήση. [...]

Ο μπαρμπα-Κωνσταντός ηκολούθησε κατ' αρχάς επί πολύ τον κύριον δρόμον, όστις ήτο μοναδικός και ευδιάκριτος υπό το φως της σελήνης, μόνην συντροφιάν έχων τους θάμνους, όσοι ίσαντο δεξιά και αριστερά διαχαράσσοντες την οδόν, τα δένδρα τα οποία ελάμβανον φανταστικά σχήματα ή εσηματίζον σκιάς εν μέσω των οποίων το όμμα έβλεπε πολλάκις φάσματα και ακινήτους ανθρώπους, τους βράχους οίτινες, καθόσον ελησιάζε προς την βόρειον ακτήν, επληθύνοντο κ' εξετόπιζον τα δένδρα, το δειλόν κελάδημα ολίγων πτηνών κρυμμένων εις τας λόχμας, τον κρότον της αύρας σειούσης τους κλώνας και τας κορυφάς των δένδρων, και τον μυστηριώδη θρουν της φυλλάδος τον παραγόμενον υπ' αγνώστων νυκτερινών πλασματίων, υπό μικρών κατωτέρων πνοών κρυπτουσών την ύπαρξίν των εν μέσω του σκότους και της μοναξιάς. [...]

Αφού επί πολύ εδίστασεν, ο μπαρμπα-Κωνσταντός επροτίμησε τέλος το βορειανατολικόν μονοπάτι, και κατέβη ταχέως εις το ρεύμα του Χαιρημονά. Αλλ' εκεί δεν δύναται να βαδίζη τις, εκτός αν είναι δωδεκαετής, και ψάχνει διά καβούρια, την ημέραν. Ο δε κυρ Κωνσταντός ήτο εξηκοντούτης, ήτο νυξ και δεν εξήτει καβούρια. [...] Στιγμήν τινά, καθ' ην η σελήνη είχε κρυβή άνω εις νέφος, δεν είδε καλά, δεν επάτησε στερεά, ωλίσθησεν από ένα βράχον κ' έπεσε με την κεφαλήν και τον κορμόν εις την άμμον, με τους πόδας εις το νερόν. [...]

Ο κυρ Κωνσταντός εσηκώθη χωλαίνων, ηκολούθησε τους βοσκούς, έφθασεν εις τον ναΐσκον, όταν ο ιερεύς είχεν αρχίσει τον ασπασμόν, προσκύνη-

σε και έλαβε την θέσιν του εις τον χορόν. Έψαλεν εις όλην την λειτουργίαν, με όλον το πέσιμόν του και το πόνεμά του».

(Παπαδιαμάντης Αλ., 1982, *Άπαντα*, Κριτική έκδοση Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα: Δόμος, τόμ. δεύτερος, σελ. 535-537)

γ. Το μοιρολόγι της φώκιας (Κ.Ν.Α., σελ. 68)

Διδακτικές επισημάνσεις

Το διήγημα πρωτοδημοσιεύτηκε το Μάρτιο του 1908, ανήκει δηλαδή στην πλέον ώριμη περίοδο της συγγραφικής παραγωγής του Παπαδιαμάντη και έχει χαρακτηριστεί από μελετητές του έργου του «μικρό αριστούργημα» που ακροβατεί «ανάμεσα στο διήγημα και το λυρικό αφήγημα».

- Να προσδιοριστούν ο τόπος και ο χρόνος της αφηγηματικής δράσης και να διερευνηθεί πώς συμβάλλουν στη δημιουργία της συνολικής ατμόσφαιρας. Να προσεχθεί ότι σχεδόν συμπίπτει ο πραγματικός με τον αφηγηματικό χρόνο.

- Να γίνει αναφορά στα δρώντα πρόσωπα (γρια-Λούκαινα, Ακριβούλα, βοσκός) και στην ξεχωριστή, ποιητική και συμβολική υπόσταση που αποκτά η φώκια, η οποία πονάει για τον πνιγμό της Ακριβούλας και θρηνεί.

- Να προσεχθεί η αντιπαράθεση ζωής και θανάτου στο διήγημα και οι εικόνες που τη συνθέτουν.

- Να επισημανθεί το ανθρώπινο μοιρολόι, με το οποίο αρχίζει το διήγημα, και το μοιρολόι της φώκιας στο τέλος. Να σχολιαστούν οι διαφορές ανάμεσά τους (το πρώτο αναφέρεται στο παρελθόν, σε αλλεπάλληλους θανάτους μακρινούς, το δεύτερο σηματοδοτεί το τώρα, το παρόν).

- Να επισημανθεί το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας, όταν η γρια-Λούκαινα αποδίδει τον θόρυβο από την πτώση στη θάλασσα της Ακριβούλας σε βράχο που πέταξε ο βοσκός.

- Να σχολιαστεί τι επιτυγχάνει η τριτοπρόσωπη αφήγηση από έναν παντογνώστη αφηγητή και η ευθύγραμμη εξέλιξη της υποτυπώδους δράσης που κορυφώνεται στον πνιγμό της Ακριβούλας.

- Να γίνει αναφορά στη λεπτομερειακή περιγραφή του τοπίου και στη σκιαγράφιση της γριάς Λούκαινας και των ενεργειών και συναισθημάτων της, που αποδίδονται με τη χρήση του παρατατικού χρόνου. Να συζητηθεί ο συνδυασμός του ρεαλιστικού στοιχείου με το ποιητικό στο διήγημα.

- Να σχολιαστεί η κατακλείδα του διηγήματος, οι τελευταίοι στίχοι από το μοιρολόι της φώκιας, που απηχούν την κοσμοαντίληψη του Παπαδιαμάντη, τη φιλοσοφική εγκαρτέρηση μπροστά στα βάσανα της ζωής που συνεχίζεται στον αέναο ρυθμό της.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις

- Να συγκρίνετε τη μορφή της γριάς Λούκαινας με τη μορφή της Χαδούλας της Φραγκογιαννούς, όπως αυτή διαγράφεται μέσα από τα αποσπάσματα της *Φόνισσας* στα *Κ.Ν.Α.*
- Να σχολιαστούν οι στίχοι του μοιρολογιού της φώκιας.
- Να περιγράψετε την Ακριβούλα και να αναφερθείτε στο συμβολισμό που εμπεριέχει η κάθοδός της στο μονοπάτι.
- Ποια λαογραφικά στοιχεία αναδεικνύονται στο διήγημα;

Παράλληλο κείμενο

Μπορούν να δοθεί ως παράλληλο κείμενο ένα αρχαίο ελληνικό επιτύμβιο επίγραμμα από την Παλατινή Ανθολογία και να ζητηθεί από τους μαθητές:

- Να συγκρίνουν τον ελεγειακό θρηνητικό τόνο και των δύο ποιητικών κειμένων.
- Να περιγράψουν τις εικόνες των κειμένων (παπαδιαμαντικού και επιγράμματος), επιχειρώντας μια μεταξύ τους σύγκριση.

Ξενοκρίτου Ροδίου

Αρμύρα στάζουν τα μαλλιά σου, κόρη δύσμοιρη.

Ναύαγησες και χάθηκες στον πόντο, Λυσιδίκη.

Τη θάλασσα σαν είδες ν' αγριεύει, τρώμαξες
και ρίχτηκες στα κύματα από το κοίλο πλοίο.

Τώρα, τ' όνομά σου δηλώνει ο τάφος, την πατρίδα σου την Κύμη,
πλην τα οστά σου κύμα ψυχρό της ακτής τα λευκαίνει.

Πικρό κακό για τον πατέρα σου τον Αριστόμαχο: σε γάμο
σε οδηγούσε, μα μήτε κόρη μήτε και νεκρή σε πήγε.

(*Παλατινή Ανθολογία*, VII 291. *Επιτάφιος Λόγος*, *Αρχαία Ελληνικά Επιγράμματα*.
Μετάφραση και επίμετρο Παντελής Μπουκάλας, Αθήνα: Άγρα, σελ. 49).

δ. Πατέρα στο σπίτι (Κ.Ν.Α., σελ. 72)

Διδακτικές επισημάνσεις

Το διήγημα γράφτηκε το 1894, ανήκει δηλαδή στη δεύτερη περίοδο της λογοτεχνικής παραγωγής του Παπαδιαμάντη.

- Να επισημανθούν τρία βασικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής δημιουργίας του Παπαδιαμάντη στο συγκεκριμένο διήγημα: η ρεαλιστική απεικόνιση της ζωής, σε μια φτωχική συνοικία της Αθήνας την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, τα αυτοβιογραφικά στοιχεία και ο κοινωνικός προβληματισμός του συγγραφέα.

- Να εντοπιστεί, με στοιχεία από το κείμενο, ο τόπος, το κοινωνικό περιβάλλον και ο χρόνος της ιστορίας.
- Να σχολιαστεί ο χώρος: το παντοπωλείο της γειτονιάς, όπου αποκαλύπτονται οι ανάγκες των ανθρώπων, και το σπίτι του Μανόλη του Φλοεράκη, όπου παρουσιάζεται ρεαλιστικά η εικόνα της φτώχειας.
- Να σκιαγραφηθούν τα πρόσωπα που κινούνται στο διήγημα, η ρεαλιστική απεικόνισή τους και η στάση του συγγραφέα απέναντι σ' αυτά.
- Να σχολιαστούν: α) ο χρόνος της αφήγησης (παρόν, παρελθόν-αναδρομή, παρόν) και β) ο μύθος-πλοκή. Να επισημανθεί ο ρόλος της τελευταίας ενότητας και ειδικά των επτά καταληκτικών σειρών του κειμένου στο δέσιμο της πλοκής (σχήμα κύκλου).
- Να σχολιαστεί η συνύπαρξη της πρωτοπρόσωπης (συγγραφέας-αφηγητής) και της τριτοπρόσωπης (εγκιβωτισμένης) αφήγησης του παντοπωλή.
- Να γίνει αναφορά στον ειρωνικό τόνο της δεύτερης αφήγησης, που συμβάλλει στην άμβλυνση των δραματικών καταστάσεων.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Να καταγράψετε εκφραστικούς τρόπους με τους οποίους ο συγγραφέας φροντίζει να αμβλύνει τη βαριά ατμόσφαιρα της εξαθλίωσης και της δυστυχίας.
- Να σκιαγραφήσετε το χαρακτήρα του Μανόλη, της Γιαννούλας και του κουμπάρου χρησιμοποιώντας εκφράσεις του κειμένου.

Παράλληλο κείμενο

• Μπορεί να γίνει παράλληλη ανάγνωση του αποσπάσματος από την *Τιμή και το χρήμα* του Κ. Θεοτόκη (Κ.Ν.Α., σελ. 136) και να ζητηθεί από τους μαθητές: α) να περιγράψουν και να σχολιάσουν συγκρίνοντας τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν στις αθηναϊκές φτωχογειτονιές και στις παρυφές της κερκυραϊκής πρωτεύουσας στις αρχές του 19ου αιώνα, β) να σκιαγραφήσουν και να συγκρίνουν τα πορτρέτα του Μανόλη και της Γιαννούλας με τα αντίστοιχα του γέροντα Τρίνικουλου και της σίδρας Επιστήμης.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Vitti M., 1978, μτφρ. Μυρ. Ζορμπά, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Ελύτης Ο., 1992, «Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», στο *Εν Λευκώ*, Αθήνα: Ίκαρος.

- Κούσουλας Λ, 1990, «Παπαδιαμαντικό δίπτυχο», στο *Η άλλη όψη*, Αθήνα: Λωτός, σελ. 89-95.
- Μπαλάσκας Κ., 2004, *Ξενάγηση στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Beaton, R. (1996), *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Πολίτη Τζ., 1996, «Δαρβινικό κείμενο και *Η Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη» στο *Συνομιλώντας με τα Κείμενα*, Αθήνα: Άγρα, σελ. 155 κ.ε.
- Πολίτης Λ., 1980, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Πολίτου-Μαρμαρινού Ελ., 1997, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Αθήνα: Σοκόλης, τόμ. ΣΤ', σελ. 114-209.
- Στεργιόπουλος Κ. (1986), «Ο Παπαδιαμάντης σήμερα», *Περιδιαβάζοντας*, τόμ. Β', Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας, Αθήνα: Κέδρος.
- Τριανταφυλλόπουλος Ν.Δ., 1978, *Δαιμόνιο μεσημβρινό. Έντεκα κείμενα για τον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: Γρηγόρη.
- Τριανταφυλλόπουλος Ν.Δ., (πρόλογος-επιλογή), 1979, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων.
- Συλλογική έκδοση, (1981), *Φώτα ολόφωτα. Ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη και τον κόσμο του*, Αθήνα: Ε.Λ.Ι.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., λ. «Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος», στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, τόμ. 8.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., 1987, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: Κέδρος.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., 2005, *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Φρυδάκη Ε., «Α. Παπαδιαμάντη, *Η Φόνισσα*, Διδακτική Προσέγγιση “Εις το ήμισυ του δρόμου” μεταξύ προσωπικών και... προγραμματικών επιλογών», *Φιλολογική*, τ. 72, Αθήνα, 2000.

Αφιερώματα

- Περ. *Αντί*, αρ. 463, 5 Απριλίου 1991.
- Περ. *Διαβάζω*, αρ. 165, 8 Απριλίου 1987.
- Περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 30, αρ. 355, Χριστούγεννα 1941, και τόμ. 49, αρ. 568, 1 Μαρτίου 1951.

1. Η κριτική για το έργο του⁵

Βασικές τεχνοτροπικές κατευθύνσεις στο έργο του Κ. Χατζόπουλου

«Τα πρώτα του διηγήματα, γραμμένα πριν από το 1910, διατηρούν ακόμη πολλά στοιχεία ηθογραφικά, τα οποία όμως σιγά σιγά υποχωρούν, ενώ κερδίζει σε ένταση η ψυχογραφική διείσδυση και ακόμα μια απόχρωση λυρική. [...] Ένα μεγαλύτερό του αφήγημα, *Αγάπη στο χωριό* (1910), ενώ κινείται πάντα στο ηθογραφικό πλαίσιο, είναι, ωστόσο, ένα έργο με περιεχόμενο κοινωνικό. Κι αυτό γίνεται ακόμα καθαρότερο στον *Πύργο του Ακροπόταμου*, μολονότι ο ίδιος ο συγγραφέας το ονόμασε “ηθογραφία”. Το ρεαλιστικό υπόβαθρο και η ψυχογραφική φροντίδα του συγγραφέα ξεπερνούν οριστικά το στάδιο της ηθογραφίας και ολοκληρώνουν ένα πεζογράφημα που πολλοί το θεωρούν το καλύτερό του. Η εξέλιξη του Χατζόπουλου δεν θ’ ακολουθήσει όμως το δρόμο αυτόν. Το τελευταίο του μυθιστόρημα, *Το φθινόπωρο* (1917), είναι στη δομή ολότελα διαφορετικό. [...] Με το *Φθινόπωρο* ο Χατζόπουλος εισάγει τον συμβολισμό και στην πεζογραφία. Οι επιδράσεις από τις βόρειες λογοτεχνίες, και πιο πολύ τις σκανδιναβικές, είναι φανερές».

(Λ. Πολίτης, 1980, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., σελ. 257)

Ιδεολογικές και υφολογικές τάσεις στο έργο του Κ. Χατζόπουλου

«Προσανατολίζεται προς έναν Νατουραλισμό ηθογραφικό, όπου καταγγέλλει χωρίς επιείκεια τα ελαττώματα και ιδιαίτερα τη συγγνή συμφεροντολογία της αγροτικής κοινότητας [...], τη συναισθηματική αποστέγνωση που μοιραία επιφέρει ο φετιχισμός του χρήματος και της ιδιοκτησίας. [...] Στην αναζήτηση μιας νέας αφηγηματικής γλώσσας, σταθμό θα αποτελέσει το μυθιστόρημα *Φθινόπωρο* (1917). Εδώ προέχει η λυρική υποβολή που πραγματώνεται με μια νέα οικονομία του διαλόγου και της περιγραφής, με μια αραίωση των λέξεων, και εκφράζεται με μια ατμόσφαιρα νοτισμένη από ίσκιους που καθιστούν τις μορφές δυσδιάκριτες. Τα πρόσωπα μόλις ξεχωρίζουν στο αβέβαιο φως, ο διάλογος είναι ψιθυριστός, οι φωνές διστακτικές, τα βλέμ-

⁵ Για τα εργοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα βλ. την οικεία ενότητα στο *Βιβλίο του Εκπαιδευτικού* της Α΄ τάξης. Όσον αφορά στα κριτικά αποσπάσματα, παραθέτουμε εδώ μόνο όσα αναφέρονται στο πεζογραφικό του έργο.

ματα φορτωμένα υπαινιγμούς. [...] Οι καταβολές του συμβολισμού είναι πρόδηλες σε μια τέτοια πεζογραφία».

(M. Vitti, 1978, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, σελ. 285)

Οι αφηγηματικοί ελιγμοί του Κ. Χατζόπουλου

«Στα περισσότερα διηγήματα της συλλογής *Τάσω, Στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα*, ο χώρος είναι αστικός (“Στο σκοτάδι”, “Ζωή”, “Το σπίτι του δασκάλου”, “Ο πύργος του Αλιβέρι”, “Το όνειρο της Κλάρας”). Ακόμη και τα διηγήματα που δεν διαδραματίζονται σε αστικό χώρο, αποχρωματίζονται από το οικείο αγροτικό περιβάλλον. Αυτό είναι φανερό και απ’ τους διαλόγους, που σε ελάχιστες περιπτώσεις γίνονται σε ιδιωματική γλώσσα. Η μετατόπιση αυτή δεν είναι τυχαία, αλλά ενσυνείδητη και απελευθερωτική. [...] Οι αφηγητές του είτε φορούν τη μάσκα του αμέτοχου παρατηρητή είτε εμποτίζουν την αφήγηση με μια λεπτή ειρωνική στάση απέναντι στα ιστορούμενα και τους φορείς τους. [...] Οι ιστορίες που συνθέτει είναι συνήθως απλές και ακολουθούν τη φυσική ροή του χρόνου, με λελογισμένες αναφορές στο παρελθόν. Τα κεντρικά τους πρόσωπα είναι κι αυτά κατά κανόνα περιορισμένα και η γραμμική ανέλιξη της αφήγησης εστιάζεται κυρίως σ’ αυτά και, κατ’ επέκταση, στα δευτερεύοντα πρόσωπα, στις ιστορίες των οποίων δεν διαπλέκονται ιστορίες άλλων προσώπων. [...]

Στο διήγημα, ο Χατζόπουλος αναδεικνύεται αριστοτέχνης στην εφαρμογή των επιταγών του Νατουραλισμού, που πιστεύει ότι ο άνθρωπος διαμορφώνεται από τις περιστάσεις και τις πιέσεις της στιγμής. [...] Ο οικονομικός παράγοντας, σε συνδυασμό με τις πιέσεις που δέχεται ο πατέρας από τον παππού – πρόσωπο αμετακίνητο στις θέσεις του και ανεξέλικτο, στο οποίο συμβολοποιείται το συντηρητικό παρελθόν και κατεστημένο – είναι καταλυτικός. Η αφηγηματική τέχνη όμως του συγγραφέα κατορθώνει να τον υποδηλώσει μόνο, καταφεύγοντας στη χρησιμοποίηση, ως αφηγητή, ενός μικρού παιδιού. Έτσι, ό,τι καταγράφεται και περνά στην αφήγησή του, μεταφέρει τις αποσπασματικές και χωρίς ένα λογικό ειρμό, ενίοτε, εντυπώσεις του μικρού αφηγητή. Βέβαια, όλα μεταφέρονται από την οπτική του ώριμου πια αφηγητή, που, όμως, κατορθώνει παράλληλα να διατηρεί τις αντιδράσεις του υπό το πρίσμα της αντιληπτικής ικανότητας ενός μικρού παιδιού, που ερμηνεύει κατά τον δικό του τρόπο τα συμβαίνοντα [...], χάρις και στο ρυθμό της αφήγησης, που θα μπορούσαμε να τον ονομάσουμε ποιητικό, γιατί επιμένει στη μουσική και ρυθμοδοτική επεξεργασία του λόγου».

(Καρβέλης Τ., 1998, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος ο πρωτοπόρος*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 169-183)

Οι κοινωνικοί κώδικες στην πεζογραφία του Κ. Χατζόπουλου

«Διαπιστώσαμε ότι πάνω από τις επιθυμίες των δρώντων προσώπων και πάνω από τους κοινωνικούς κώδικες κυριαρχούν οι άτεγκτοι οικονομικοί κώδικες. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο δεν περνούν τα αισθήματα. Το συμφέρον μπαίνει πάνω απ' αυτά. Οι αξίες ευτελίζονται και οι άνθρωποι τυποποιούνται. [...] Οι άνθρωποι, όπου κι αν βρίσκονται, στην κορυφή ή στον πάτο της κοινωνίας, χάνουν τον προσανατολισμό τους και τελικά αποδοκιμάζονται. [...] Τα δρώντα πρόσωπα δεν δύνανται τελικά να απολαύσουν την ομορφιά της ζωής. Ίσως είναι και αυτός ένας από τους λόγους που η “εικόνα της ζωής που δίνουν τα πεζογραφήματα του Χατζόπουλου είναι ζωγραφισμένη με χρώματα θλίψης”. Τι άλλο θα περίμενε κανείς από μια κοινωνία στην οποία κυριαρχούν τα οικονομικά μοντέλα [...]; Από αυτή την άποψη, νομίζουμε ότι ο Χατζόπουλος είναι βαθύτατα “σοσιαλιστής”. Δεν έχει ανταπάτες για τη διάρθρωση του κόσμου, αλλά παραπέμπει μέσω των δρώντων προσώπων του σ' ένα άλλο μοντέλο ζωής, που θέλει να πραγματοποιηθεί».

(Απ. Μπενάτσης, 1998, «Οικονομικοί κώδικες στο έργο του Χατζόπουλου», Ε. Γ. Καψομένος κ.ά. (επιμ.), *Ο Κωσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Αργίτιο, 14-17 Μαΐου 1993, Αθήνα: Δωδώνη, σελ 281-282)

Ο Κ. Χατζόπουλος ως αγωγός του ευρωπαϊκού Νατουραλισμού

«Άλλο πράγμα η δεδομένη σοσιαλιστική δραστηριότητα του Κ. Χατζόπουλου και άλλο η ανίχνευση της μαρξιστικής φιλοσοφίας στο έργο του. [...] Επήρεια ενδεχομένως υπάρχει. Αλλά η μαρξιστική σκέψη στο έργο του Χατζόπουλου δεν ανιχνεύεται επαρκώς για να μην πω ότι δεν ανιχνεύεται καθόλου. Απεναντίας, το όλο κλίμα μερικών έργων (*Πύργος του Ακροπόταμου*, *Αγάπη στο χωριό*, *Στο σκοτάδι*) μετεξελίσσεται σε νατουραλιστικές καταστάσεις και φαίνεται πολύ περισσότερο σύμφωνο με τη θεωρία του Νατουραλισμού που τότε κυριαρχούσε στη δυτική Ευρώπη, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στο θέατρο».

(Σπ. Βρεττός, 1998, «Γενεσιουργός αποσύνθεση: Κ. Χατζόπουλος - Δ. Χατζής: εξελικτικό παράλληλο», *ό.π.*, σελ. 297)

«“Το σπίτι του δασκάλου” προέρχεται από τη συλλογή *Τάσω*, *Στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα* και έχει χαρακτήρα κοινωνικό. Έχει ως σκηνικό πλαίσιο μια ξεπεσμένη οικονομικά αστική οικογένεια σε κάποια επαρχιακή, ίσως, πόλη. Βασικό πρόσωπο ένας καλοσυνάτος άνθρωπος που αναγκάζεται από τις περιστάσεις και τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς που δρουν επάνω του να συμπεριφερθεί με σκληρότητα σε μια εξαθλωμένη οικογένεια. [...] Τα μέλη της οικογένειας είναι ολιγάριθμα και ανώνυμα. Δηλώνονται μόνο

με τους βαθμούς της συγγένειας που έχουν με τον αφηγητή: ο παππούς, ο πατέρας (γαμπρός του παππού), η μητέρα και τα δυο τους αγόρια, από τα οποία το ένα είναι ο αφηγητής. [...] Η αφήγηση αρχίζει in medias res, με μια από τις συνηθισμένες επικρίσεις του παππού προς το γαμπρό του. [...] Ο τύπος του αφηγητή: συμμετέχει στην ιστορία, είναι κατά κάποιον τρόπο δραματοποιημένος [...] και λειτουργεί μόνο ως παρατηρητής των δρώντων. Ανήκει στις “εστιακές συνειδήσεις” και εκφράζει το κοινό αίσθημα. Είναι ένας αφηγητής αντανακλαστικός (reflecteur). Γενικά, πρόκειται [...] για αφήγηση με “εσωτερική εστίαση”, με περιορισμένο πεδίο. Ο αφηγητής είναι ομοδιηγητικός, ενώ ο αποδέκτης της αφήγησης είναι εξωδιηγητικός. [...] Ο αφηγητής κρατά τις αποστάσεις του από τα πρόσωπα, δεν ταυτίζεται μαζί τους. Μεγαλύτερη είναι η απόσταση από τον παππού. Τον παρουσιάζει με μια ψυχρότητα φαινομενικά αντικειμενική. Στην ουσία όμως, ο αφηγητής προσυπογράφει την καταδίκη του παππού, αφού τελικά επιδιώκει να διαμορφώσει ο αποδέκτης της αφήγησης αρνητική στάση για το συγκεκριμένο πρόσωπο.

Η στάση του αφηγητή απέναντι στο βασικό πρόσωπο είναι [...] ειρωνική. Ο πατέρας απεικονίζεται σαν ένα άβουλο πλάσμα χωρίς δική του οντότητα που υποκύπτει στους εξουσιαστικούς μηχανισμούς του παππού και αλλάζει συμπεριφορά, εμφανίζοντας έναν τελείως διαφορετικό χαρακτήρα. Η ειρωνεία αρχίζει με τη φράση “τόσο κουτός δεν ήταν ο πατέρας” και τελειώνει με την κωμική περιγραφή του επίλογου [...]. Η νίκη του πατέρα τον μεταμορφώνει σε ένα αντιπαθή, ανόητο και γελοίο άνθρωπο. Ο ειρωνικός τρόπος με τον οποίο τον περιγράφει ο αφηγητής στον επίλογο είναι η καλύτερη απόδειξη για την ευστοχία του χαρακτηρισμού κουτός που έμμεσα ή άμεσα, υπονοούμενα ή ρητά αποδιδόταν στο πρόσωπο του πατέρα. [...]

Όλοι οι δραματικοί ρόλοι του μοντέλου Greimas είναι εμφανείς στο διήγημα, με τη διαφορά ότι οι δύο, του Υποκειμένου και του Αποδέκτη, συμπύπτουν στο πρόσωπο του πατέρα:

Υποκείμενο (ήρωας)	ο πατέρας
Αντικείμενο (πολύτιμο)	το σπίτι
Εντολέας	ο παππούς
Δέκτης	ο πατέρας
Βοηθός	η μητέρα
Αντίμαχος	ο δάσκαλος

Το βασικό πρόσωπο προτού αποφασίσει να κάνει έξωση στην οικογένεια του δασκάλου είναι το θύμα κι αυτό τον κάνει πιο συμπαθητικό στη γυναίκα του, τον αφηγητή (έμμεσα) και τον αποδέκτη [...].

ο παππούς vs	ο πατέρας
θύτης vs	θύμα

Μετά την έξωση όμως αλλάζουν οι ρόλοι: γίνεται ο ίδιος θύτης με θύμα τον δάσκαλο (και την οικογένειά του) και μεταμορφώνεται σε έναν άνθρωπο αντιπαθητικό και γελοίο.

ο πατέρας vs	ο δάσκαλος (και η οικογένειά του)
θύτης vs	θύμα (θύματα)

[...]».

(Γ. Παγανός, 1993, *Η νεοελληνική πεζογραφία*. Θεωρία και πράξη, τόμος Β', Αθήνα: Κώδικας, σελ. 150-155)

2. Το κείμενο

Το σπίτι του δασκάλου (Κ.Ν.Α., σελ. 120)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να συνειδητοποιηθούν οι παράγοντες, εξωγενείς και ενδογενείς, που διαμορφώνουν τον ψυχισμό των βασικών χαρακτήρων του διηγήματος, να συζητηθούν τα κίνητρα της συμπεριφοράς τους (η αυταρχική, καταπιεστική και απορριπτική συμπεριφορά του παππού, η παθητική στάση του πατέρα, η υποταγμένη, σιωπηλή στάση της μητέρας), να αιτιολογηθεί η μεταμόρφωση/εξαθλίωση του πατέρα από θύμα σε θύτη και να επισημανθούν τα βασικά γνωρίσματα του νατουραλισμού.

- Να προσεχθούν οι αφηγηματικές τεχνικές: η τεχνική *in medias res*, οι δύο *αναδρομικές αφηγήσεις* που αιτιολογούν τη χρήση ιστορικών κυρίως χρόνων (κυριαρχεί ο παρατατικός με το διαρκές ποιόν ενέργειας, ενώ το επεισόδιο της έξωσης δίνεται σε αόριστο, υποβάλλοντας την εντύπωση ότι αρκεί μια στιγμή για να απολέσει ένας πονετικός άνθρωπος την ανθρωπιά του), η εναλλαγή των ρηματικών προσώπων (στο επεισόδιο της έξωσης εμφανίζεται το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, εφόσον εδώ συμμετέχει ο αφηγητής), ο τύπος του αφηγητή (παρατηρητής/ αυτοπύτης μάρτυρας των γεγονότων), η ώριμη οπτική γωνία [η αφήγηση γίνεται από τον ενήλικο πλέον γιο, που τότε συμμετείχε ως θεατής στα γεγονότα, αλλά τώρα μπορεί να ψυχολογήσει, αναδρομικά, τους ανθρώπους («κι όμως τόσο κοντός δεν ήταν ο πατέρας») και να κατανοήσει τις αιτίες των πράξεών τους], η περιορισμένη χρήση του ευθέος λόγου κ.ά.

- Να επισημανθεί η λιτότητα των εκφραστικών μέσων, ο πυκνός και κοφτός λόγος, η παρατακτική σύνταξη κ.ά., καθώς και ο κωμικοτραγικός τόνος (ιδιαίτερα τη στιγμή της έξωσης), ο οποίος τονίζει την ηθική εξαθλίωση του πατέρα που αισθάνεται νικητής και σπουδαίος, «πετώντας» κυριολεκτικά στο δρόμο μια οικογένεια.

- Να δικαιολογηθεί η αποσιώπηση του ονόματος της πόλης και των προσώπων ως καταγγελία του συστήματος εκμετάλλευσης και αλλοτρίωσης και όχι μεμονωμένων ατόμων.

- Να αναδειχθούν οι πολλαπλές αντιθέσεις που συνθέτουν την αφήγηση (λ.χ. ζωή στο χωριό vs ζωή στην πόλη, παππούς vs πατέρας, έμπορος/ ενεργό υποκείμενο vs εισπράκτορας χρεών/ παθητικό υποκείμενο, πατέρας vs μητέρα, θύτης vs θύμα, όφελος vs ζημία), καθώς και η λειτουργία τους στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα και των αξιών των ηρώων και του κοινωνικού συνόλου.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις-δραστηριότητες

- Σε όλο το διήγημα ο πατέρας έσκυβε. Μετά την έξωση, όμως, του δασκάλου «οι ώμοι του πατέρα κοννιόνταν στο αέρα σα φτερά» και τότε «κάθεται για πρώτη φορά με σηκωμένο μέτωπο και τολμά να βλέπει τον παππού στα μάτια». Πιστεύετε ότι τελικά είναι νικητής ή νικημένος; Να δικαιολογήσετε την απάντησή σας.

- Γιατί, κατά τη γνώμη σας, ο συγγραφέας αποφεύγει να μιλήσει για την τελική τύχη της δασκάλας και των παιδιών της;

Παράλληλο κείμενο

Κ. Θεοτόκης, Η τιμή και το χρήμα (Κ.Ν.Α. Β' Λυκείου, σελ. 136-149)

Για τη συγκριτική θεώρηση των δύο κειμένων προσφέρονται περισσότερα τα δύο τελευταία αποσπάσματα του έργου του Θεοτόκη «Δουλευτάδες και οι δυο, ποιόνε έχουμε ανάγκη;», «Ανάθεμα τα τάλαρα».

- Και στα δύο διηγήματα το χρήμα επιβάλλεται στα συναισθήματα και δηλητηριάζει τις ανθρώπινες σχέσεις. Να τεκμηριώσετε τη διαπίστωση αυτή με αναφορές στα δύο κείμενα.

- Να αξιολογήσετε τη στάση των πρωταγωνιστών στις επιλογικές σκηνές των δύο έργων, με κριτήρια το οικονομικό μοντέλο της επιτυχίας και τις επιταγές της ηθικής.

- Αφού μελετήσετε στην εισαγωγή του βιβλίου σας τις βασικές αρχές του Νατουραλισμού, να εξετάσετε πώς αυτές εφαρμόζονται στα δύο κείμενα.

3. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Βελουδής Γ. (επιμ.), 1986, Κ. Χατζόπουλος, *Ο πύργος του Ακροπόταμου*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Καρβέλης Τ., 1998, *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο πρωτοπόρος*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Καψωμένος Ε.Γ., Τζούλης Χρ. & Δανιήλ Χρ. (επιμ.), 1998, *Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Αργίριο, 14-17 Μαΐου 1993, Αθήνα: Δωδώνη.
- Σταυροπούλου Ε. (επιμ.), 1989, Κ. Χατζόπουλος, *Τα διηγήματα*, Αθήνα: Συνέχεια.
- Χάρης Π. (επιμ.), 1989, Κ. Χατζόπουλος, *Φθινόπωρο*, Αθήνα: «Νεοελληνική Βιβλιοθήκη», Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Χατζόπουλος Κ., 1996, *Κριτικά κείμενα*, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Κωνσταντίνος Θεοτόκης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, πεζογράφος, λόγιος, μεταφραστής και ποιητής, γεννήθηκε τον Μάιο του 1872 στους Καρουσάδες της Κέρκυρας, όπου και πέθανε τον Ιούλιο του 1923. Ήταν απόγονος της αρχοντικής γενιάς των Θεοτόκηδων, που εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα τον 15ο αιώνα, γιος του κόμη Μάρκου Θεοτόκη και της Αγγελικής Πολυλά και αδελφός του ιστορικού Σπυριδώνα Θεοτόκη. Τελείωσε το δημοτικό σχολείο και το γυμνάσιο στην Κέρκυρα και σε ηλικία 17 ετών αναχώρησε για το Παρίσι, όπου παρέμεινε δύο χρόνια και παρακολούθησε στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης μαθήματα φυσικών επιστημών, μαθηματικών, φιλοσοφίας και κοινωνιολογίας. Η σπάταλη ζωή του και μια επιδημία γρίπης που ξέσπασε στη Γαλλία τον υποχρέωσαν να εγκαταλείψει τη γαλλική πρωτεύουσα. Το 1893 παντρεύτηκε τη Βοημή βαρόνη Ερνεστίνη φον Μάλοβιτς και εγκαταστάθηκε μαζί της στους Καρουσάδες, όπου γεννήθηκε η κόρη του, η οποία έζησε μόνο πέντε χρόνια. Στην ιδιαίτερη πατρίδα του, παρέμεινε σχεδόν όλη τη ζωή του, εκτός από μερικές σύντομες αποδράσεις (όπως όταν το 1896 πήγε με τον Λορέντζο Μαβίλη για να πολεμήσουν στην επανάσταση της Κρήτης και όταν το 1897 πήγε εθελοντής στον πόλεμο) και μερικά ταξίδια στην Ευρώπη για να συμπληρώσει τη μόρφωσή του. Συγκεκριμένα, το 1898 ταξίδεψε με την οικογένειά του στην Ευρώπη και ο ίδιος παρακολούθησε πανεπιστημιακά μαθήματα στο Γκρατς, ενώ την περίοδο 1907-1909 παρακολούθησε δυο εξάμηνα στο

πανεπιστήμιο του Μονάχου, όπου ήρθε σε επαφή με τη σοσιαλιστική σκέψη και γνωρίστηκε με τον Κ. Χατζόπουλο, ο οποίος είχε ήδη μνηθεί στη σοσιαλιστική ιδεολογία. Επιστρέφοντας στην Κέρκυρα, πρωτοστάτησε στην ίδρυση του Σοσιαλιστικού Ομίλου και του Αλληλοβοηθητικού Εργατικού Συνδέσμου Κέρκυρας (1910-1914). Ακολούθως, προσχώρησε στο βενιζελικό στρατόπεδο και πρόσφερε σημαντικές υπηρεσίες στο κίνημα της Θεσσαλονίκης. Το 1918, εξαιτίας της οικονομικής καταστροφής της γυναίκας του, υποχρεώθηκε να μετακομίσει στην Αθήνα, όπου εργάστηκε ως γραμματέας στην Εθνική Βιβλιοθήκη, ως επιμελητής εκδόσεων στον εκδοτικό οίκο Ελευθερουδάκη και ως μεταφραστής. Το 1922 προσβλήθηκε από καρκίνο του στομάχου και, έπειτα από μια ανεπιτυχή χειρουργική επέμβαση, αποσύρθηκε στην Κέρκυρα, όπου και πέθανε έπειτα από δεκαοκτώ μήνες.

Το πεζογραφικό έργο του Κ. Θεοτόκη ξεκινά με το μυθιστόρημα *La vie de montagne* (1895), γραμμένο στα γαλλικά, το οποίο αποκήρυξε αργότερα ο ίδιος. Ακολουθούν μερικά σύντομα πεζά με τον τίτλο *Αντιφεγγίδες* και μια σειρά από αφηγήματα και διηγήματα, που δημοσιεύονται σε περιοδικά της εποχής, άλλα με ιστορικό-μυθολογικό περιεχόμενο (*Το Βιο της Κυράς Κερκύρας*, *Κοσμογονία κ.ά.*) και άλλα περισσότερο ρεαλιστικά, που απεικονίζουν τα ήθη της κλειστής κερκυραϊκής κοινωνίας του αγροτικού κυρίως χώρου (*Πίστομα*, *Κάιν*, *Τίμιος κόσμος*, *Πάθος κ.ά.*). Καρπός της ώριμης πλέον συγγραφικής του πέννας και της κατασταλαγμένης ιδεολογικής τοποθέτησής του αποτελούν τα επόμενα έργα του: *Η τιμή και το χρήμα* (νουβέλα, 1914), *Κατάδικος* (νουβέλα, 1919), *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* (νουβέλα, 1920) και *Σκλάβοι στα δεσμά τους* (μυθιστόρημα, 1922, γραμμένο νωρίτερα). Αρκετά χρόνια μετά το θάνατό του εκδόθηκαν σε έναν τόμο τα περισσότερα από τα διηγήματά του με τον τίτλο *Κορφιάτικες ιστορίες* (1935) με πρόλογο της Ειρήνης Δεντρινού, μολοντί ο συγγραφέας είχε ορίσει διαφορετικό τίτλο και διαφορετική κατάταξη των πεζογραφημάτων σε δύο μέρη. Πριν πεθάνει, είχε αρχίσει τη συγγραφή του τελευταίου έργου του, με τον τίτλο *Ο Παπα Ιορδάνης Περίχαρος και η ενορία του*, έργο που έμεινε ημιτελές.

Το μεταφραστικό έργο του είναι επίσης πλούσιο. Μελετητής και γνώστης αρκετών ξένων ευρωπαϊκών γλωσσών (γαλλικά, αγγλικά, γερμανικά, ιταλικά, ισπανικά), καθώς και παλαιών γλωσσών (αρχαία ελληνικά, λατινικά, εβραϊκά, σανσκριτικά, παλαιοπερσικά), μπόρεσε να αποδώσει στα νέα ελληνικά αρκετούς Ευρωπαίους, καθώς και αρχαίους Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς και κείμενα περσικά και σανσκριτικά. Ανάμεσα στα έργα που μετέφρασε, περιλαμβάνονται τα *Γεωργικά* του Βιργιλίου, *Περί της φύσεως των πραγμάτων* του Λουκρητίου, *Η αναγνώριση του Σακούνταλου* του Καλιδάσα, αποσπάσματα από το έπος *Μαχαμπαράτα*, βεδικοί ύμνοι, έργα του Σαίξπηρ, του Σίλλερ, του Γκαίτε, του Φλωμπέρ κ.ά.

Ο Κ. Θεοτόκης υπήρξε μια ξεχωριστή πνευματική προσωπικότητα με πολλά και ποικίλα ενδιαφέροντα, ένας γνήσιος εκπρόσωπος του κοινωνικού ρεαλισμού και ο εισηγητής του κοινωνιστικού μυθιστορήματος.

2. Η κριτική για το έργο του

Το μυθιστορηματικό έργο του Κ. Θεοτόκη ως γέφυρα μεταξύ παλαιών και νέων λογοτεχνικών τάσεων

«Τα τέσσερα μυθιστορήματα του Θεοτόκη είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, και, παρ' όλο που οι σοσιαλιστικές απόψεις του συγγραφέα είναι έκδηλες, ο υπαινιγμός που προκύπτει, ότι οι άνθρωποι θα μπορούσαν να διαρθρώσουν την κοινωνία τους διαφορετικά, έχει ως αποτέλεσμα να αποβούν ακόμα πιο τραγικές οι ζωές των ηρώων του, που ακολουθούν τη μοιραία τους πορεία, χωρίς καμιά επέμβαση του συγγραφέα, μέσα στο φυσικό πλαίσιο της κερκυραϊκής κοινωνίας, τα πρώτα χρόνια του αιώνα. Τα τέσσερα αυτά έργα γεφυρώνουν το χάσμα που χωρίζει το ηθογραφικό στοιχείο και την αγροτική παράδοση από το νέο αστικό μυθιστόρημα».

(R. Beaton, 1996, *Εισαγωγή στη νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 146)

Υφολογικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας του Κ. Θεοτόκη

«Φυσικά, η λογοτεχνία του [Θεοτόκη] είναι μια λογοτεχνία ιδεών και πραγμάτων και όχι νεωτερισμών στην τεχνική και στο ύφος. Από την άποψη ότι η αδρότητα των πραγμάτων επιβάλλει μιαν αδρότητα τεχνικής, αντίστοιχα είναι και τα αρνητικά της συμπτώματα: Η καθήλωσή της στα επιχώρια κάνει σχεδόν στατικά και εξαιρετικά ιδιωματικά και το μήνυμα και τη γλώσσα της, κάνει την έκφρασή της δύσκαμπτη και κάποτε δυσανάγνωστη. Η ψυχολογία και η χαρακτηρισολογία της, στη συνέχεια, είναι, με την κατάχρηση του δυναμισμού και την ωμότητα των αντιδράσεων των ηρώων του, ψυχολογία και χαρακτηρισολογία των άκρων. Ο διανοούμενος τέλος της ευρωπαϊκής μαθητείας και ο στυλίστας της μεγάλης σολωμικής σχολής έμμεσα πού και πού διακρίνονται. Πότε ο πρώτος και πότε ο δεύτερος παρεμβαίνει και, χωρίς να αλαφρώνει την ηθογράφηση, προσδίνει σε κάθε πλοκή, περιγραφή, ακόμη και φράση, μια υποψία κατασκευής ή καλλιγραφίας. Και, κατά τη σχετική μεταφραστική του επίδοση ή τη δραματική του τεκτόνηση, έναν αέρα στησίματος και σκηνοθεσίας. Αλλά και αυτά τα συμπτώματα γίνονται τελικά στοιχεία του ύφους του. Γιατί ύφος δεν είναι μόνον απόκλιση από την κοινόχρηστη έκφραση επικοινωνίας, αλλά και αντίσταση προς κάθε έκφραση κοινωνικού συρμού».

(Γ. Δάλλας, 1978, «Γνώση και ανάγνωση της πεζογραφίας του Κ. Θεοτόκη», περ. *Διαβάζω*, τεύχος 14, σελ. 39)

Για το Η τιμή και το χρήμα

Ο κοινωνικός χαρακτήρας του έργου

«Στην *Τιμή και το χρήμα* αρχίζει επίσης να φανερώνεται το ενδιαφέρον του συγγραφέα για τις συγκρούσεις μέσα στην κοινωνία — αυτό το γνώρισμα που κάνει τις περισσότερες φορές το χαρακτήρα των έργων του να φαίνεται δραματικός. [...] Ένας γενικός τόνος συναλλαγής απλώνεται σα σκιά πάνω από το βιβλίο. Η ζωή στην ελληνική επαρχία δεν είναι για το Θεοτόκη μήτε ειδυλλιακή μήτε αγνή, οι άνθρωποι της δεν είναι μήτε απλοϊκοί μήτε απονήρευτοι. Ο Θεοτόκης ζωγράφησε την ελληνική επαρχία όπως την είδε, απαλλαγμένος από αυταπάτες, με γνώση και αλήθεια. Όμως, πέρα από το εξωτερικό ηθογραφικό πλαίσιο, υπάρχουν μέσα στην *Τιμή και το χρήμα* μια ψυχογραφική ικανότητα και μια ψυχογραφική δύναμη που πλάθουν ολόκληρους και ακέραιους ανθρώπους. Τα πρόσωπα του αφηγήματος, υποταγμένα στις απαιτήσεις μιας πλοκής που εξαρτά τη μοίρα τους από το κοινωνικό σύστημα και τη διάρθρωση της κοινωνίας, παρουσιάζονται ωστόσο ζωντανά, πειστικά, αυθύπαρκτα, με καθαρές τις γραμμές και τις ιδιομορφίες της ιδιοσυγκρασίας τους. [...] Η δύναμη του χρήματος μέσα στο βιβλίο παρουσιάζεται καταστροφική, αφού κατορθώνει να υποτάξει τον έρωτα και να συντρίψει την ευτυχία του ανθρώπου. [...] “Ανάθεμά τα τα τάλλαρα!” θα πουν και θα επαναλάβουν με τη σειρά τους όλα σχεδόν τα πρόσωπα του βιβλίου [...], όμως είναι πια αργά. Το χρήμα έχει ήδη ασκήσει τη διαβρωτική επίδρασή του. Όταν ήταν καιρός αυτά τα ίδια τα πρόσωπα δε μπόρεσαν να ξεφύγουν από την κυριαρχία του. Έτσι, η φράση αυτή δε μένει παρά σα μια δραματική επωδός μέσα στο πεζογράφημα, που δυναμώνει την αίσθηση της πίκρας και της αδικίας. Και το δράμα στην ουσία του είναι αυτό: όλοι να υποφέρουν και κανείς τους να μην είναι προσωπικά υπεύθυνος. [...] Οι άνθρωποι για το Θεοτόκη είναι τα μοιραία, ανεύθυνα, θύματα ενός κοινωνικού συστήματος που βασίζεται στην αδικία».

(Α. Σαχίνης, 1958, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ. 196-199)

Η λειτουργία των αντιθέσεων

«Το θέμα όμως είναι αυτό ακριβώς που ο συγγραφέας έβαλε για τίτλο στο έργο του: *Η τιμή και το χρήμα*, ως αντιθετικό ζεύγος εννοιών. Τιμή και χρήμα, ηθική και συμφέρον, αξίες και σκοπιμότητες είναι ένα θέμα διαχρονικό και σταθερά παρόν, με τη μια ή την άλλη συγκεκριμένη μορφή στη ζωή των ανθρώπων, την ατομική ή την κοινωνική. Η επιλογή είναι προσωπική υπόθεση του καθενός. Στη ζυγαριά του Θεοτόκη το βάρος πέφτει στην τιμή και στην αξιοπρέπεια του ανθρώπου. Παράλληλα, στο αφήγημα διαπλέκονται

και πολλά άλλα θέματα που συναντάμε συχνά στα έργα του Θεοτόκη: η θέση της γυναίκας και η συναφής προς αυτήν αντίληψη περί της τιμής της, η εκτός γάμου ερωτική σχέση και οι συνέπειές της – πάντα εις βάρος της γυναίκας –, η γεμάτη άγχος επιχείρηση του γάμου, η προίκα και το εξευτελιστικό παζάρεμα, η πολιτική διάβρωση, το λαθρεμπόριο, το ρουσφέτι, η γενική παθολογία των θεσμών, η κοινωνική ανισότητα και αδικία. Όλα ενδιαφέροντα για συζήτηση και πάντα επίκαιρα δυστυχώς».

(Κ. Μπαλάσκας, 2001, *Ανάγνωση λογοτεχνίας*, Αθήνα: Σαββάλας, σελ.70-71)

Το συνειδησιακό σθένος του διλήμματος

«Η νεαρή ηρωίδα, κερδίζοντας την κοινωνική της απελευθέρωση με την αποπομπή του Αντρέα και την έξοδό της στην εργασία, χάνει τη χαρά της ζωής. Η απελευθέρωσή της είναι εσωτερική. Ο εσωτερικός της κόσμος μετασηματίζεται από την προσωπική της δοκιμασία, ενώ η εξωτερική πραγματικότητα παραμένει αναλλοίωτη. Η ηρωίδα μεταβάλλεται σε πρόσωπο προβληματικό που θα βρεθεί στο τραγικό δίλημμα να εκλέξει ανάμεσα στον έρωτα και την ηθική στάση. Εδώ νομίζω ότι διαφοροποιείται η θέση του Θεοτόκη από το γενικό πλαίσιο των θεωρητικών και πολιτικών ιδεών της εποχής του: στο δίλημμα. Πρόκειται για ένα δίλημμα στο βάθος ελληνικό. Το βλέπουμε, π.χ., στην Αντιγόνη, στη στάση του Σωκράτη στο δικαστήριο, στον Σολωμό των Ελευθέρων Πολιορκημένων, στην ποίηση του Καβάφη, αλλά και στη μεταγενέστερη λογοτεχνία μας. Η ηθική αρχή που διατρέχει όλο το διήγημα έχει τις ρίζες της στο Σολωμό, είναι η συνέχεια του διδάγματός του. Στο πρόσωπο της Ρήνης προβάλλεται μια μορφή ιδανική. Στο σημείο αυτό ακριβώς το κείμενο ξεπερνά την επικαιρότητα της βασικής προβληματικής του».

(Γ.Δ. Παγανός, 2002, *Η νεοελληνική πεζογραφία. Θεωρία και πράξη*, Θεσσαλονίκη: Κώδικας, σελ. 86)

Για τον Κατάδικο

Έλεγχος της ανεξικακίας του Τουρκόγιαννου

«Στον *Κατάδικο* η σοσιαλιστική ιδεολογία υποβαθμίζεται. Η ζωή δεν αναρριπίζεται μόνο από το πάθος των παράνομων εραστών, που οδηγεί στο έγκλημα, αλλά και από το φως της ανεξικακίας του Τουρκόγιαννου, που αίρει τις αμαρτίες των άλλων και φτάνει ως τα έσχατα όρια: οι ένοχοι προς στιγμήν αισθάνονται τύψεις, στο τέλος όμως εξασφαλίζουν την ελευθερία τους και δέχονται αυτοί να συνεχίσουν τη ζωή τους κι ο αθώος Τουρκόγιαννος να σήπεται στη φυλακή. Με τον Τουρκόγιαννο, ο Κ. Θεοτόκης ίσως θέλησε ν' απαλύνει τον άγριο κόσμο των παθών που ρυθμίζουν τη ζωή των ανθρώπων. Θέλησε να δώσει ένα αισιόδοξο μήνυμα με την αντιπαράθεση της

ενεργητικής μεγαλοψυχίας του. Η διαγραφή όμως του τύπου του πρόδωσε τις προθέσεις. Γιατί ο Τουρκόγιαννος είναι απ' την αρχή ως το τέλος σχηματικός, αντιδρά σχεδόν πάντοτε πανομοιότυπα».

(Τ. Καρβέλης, 1984, *Δεύτερη ανάγνωση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 129-130)

Η κειμενική καταγωγή του Τουρκόγιαννου

«Ο “Κατάδικος”, ο Τουρκόγιαννος θέλω να πω, άλλους τους έπεισε, σ' άλλους προκάλεσε αμφιβολίες και αντιρρήσεις. Τι αξίζει σαν μονάδα κοινωνική; Και πού οδηγεί η χριστιανική καλοσύνη του; Και μπορεί η καλοσύνη αυτή να γίνει θεμέλιο κοινωνικής ζωής; Μερικοί από τους κριτικούς του Θεοτόκη αναζήτησαν πρότυπα του Τουρκόγιαννου σε σελίδες του Ντοστογιέφσκυ και του Τολστόι. Νομίζω πως η έρευνα έπρεπε να γίνει κι αλλού: στη γενική πνευματική ατμόσφαιρα που διαμορφώθηκε από την επίδραση της ρωσικής λογοτεχνίας. Αυτή η αποστροφή για τη βία, που κατέχει τον Τουρκόγιαννο, είναι, βέβαια, διάθεση του Θεοτόκη, που τη γέννησε ο κοινωνικός προσανατολισμός του. Είναι όμως και η τελευταία ψυχική του κατάσταση, το καταστάλαγμα από μίαν επώδυνη αναζήτηση του βαθύτερου μυστικού της ζωής όχι στις υψηλές διάνοιες αλλά στην αγαθότητα μιας αδύναμης και απροστάτευτης ύπαρξης, που δεν έχει διεκδικήσεις, δεν έχει ανάγκες κι έχει βρει τον προορισμό της».

(Π. Χάρης, 1976, *Έλληνες πεζογράφοι*, Αθήνα: Εστία, τόμ. ε', σελ. 26)

Η αναπόδραστη καταδίκη του Τουρκόγιαννου

«Πάνω από τον “Κατάδικο” – το ένα από τα ωριμότερα διηγήματα του Θεοτόκη – πλανιέται, αόριστα, μια κατηγορία: Πως το έργο τούτο, στη βάση του, δεν έχει γνησιότητα, πως αντηχεί ξένες, και συγκεκριμένα τολστοϊκές αντιλήψεις, τη μη αντίσταση στο κακό κ.λπ. Το γενικό του πνεύμα, πραγματικά, φαίνεται να δικαιολογεί μια τέτοια υποψία. Ο συγγραφέας, εδώ, δεν κρατάει πια την ενεργητική εκείνη κοινωνική στάση που τον γνωρίσαμε αλλού. Η καταγγελία που διατυπώνει έμμεσα με το μύθο του και με την ψυχολογία των προσώπων, δεν αφορά μίαν ορισμένη κοινωνική τάξη ή ένα ορισμένο καθεστώς. Είναι μια διαμαρτυρία διάχυτη και φιλοσοφική, που βάφεται από την απαισιοδοξία ενός σκεπτικισμού περιώδυνου. Ο Τουρκόγιαννος, πλάσμα αγαθό και άκακο, θετικά καλό, συντριβεται από την κτηνώδη αντίδραση της ζωής, που, αυτή, υπακούει σ' άλλους, ενεργητικούς νόμους. Η αγιοσύνη, το χριστιανικό πνεύμα, βρίσκονται έξω από το νόημά της και, κατά συνέπεια, αποτελούν μίαν αντινομία. Και είναι μεν αλήθεια πως η ανώτερη ηθική του Τουρκόγιαννου εκδηλώνεται με τρόπο υπερβολικά παθητικό, σχεδόν νοσηρό, έτσι που να τον καταδικάζει προκαταβολικά κι αυ-

τονότητα να βγει νικημένος, το κοσμοθεωρητικό όμως συμπέρασμα του συγγραφέα – όπως διαφαίνεται τουλάχιστο – δεν δίνει την εντύπωση να είναι διάφορο. Ο “Κατάδικος” απομένει έργο συνειδητά απαισιόδοξο κι από την άποψη τούτη ο τίτλος του κρύβει μια γενικότητα δηλωτική. Δεν είναι ο συμπτωματικά καταδικασμένος, σε μια περίπτωση δικαστικής πλάνης, άτυχος άνθρωπος. Είναι ο καταδικασμένος μοιραία από τη ζωή, ο παρίας της, σύμφωνα με μιαν αναγκαιότητα αναπόδραστη, αδυσώπητη, κι αδιάφορη προς κάθε ηθική προσταγή, αφού κι εκείνη, με τη σειρά της, βρίσκεται έξω από τους σκληρούς ζωικούς νόμους».

(Αγγ. Τερζάκης, 1955, «Εισαγωγή» στη *Βασική Βιβλιοθήκη*, αρ. 31, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, Αθήνα, σελ. 26)

3. Τα κείμενα

α. *Η τιμή και το χρήμα* (Κ.Ν.Α., σελ. 136)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να αξιοποιηθεί το εισαγωγικό σημείωμα του βιβλίου για να προσεγγιστεί το ιδεολογικό υπόβαθρο του Θεοτόκη και να επισημανθεί η συνεισφορά του στο κοινωνικό μυθιστόρημα.

- Να επισημανθεί και να συζητηθεί ο κοινωνικός προβληματισμός που αναδύεται μέσα από το έργο. Η συζήτηση καλό είναι να κινηθεί γύρω από τους άξονες: σχέση ανθρώπου και κοινωνίας, σχέση ανθρώπου και χρήματος, θέση της γυναίκας, ανδρικοί και γυναικείοι ρόλοι, διαμόρφωση των χαρακτηρισμών ανάλογα με την κοινωνική τους προέλευση.

- Να αναλυθούν οι συγκρούσεις των βασικών χαρακτηρισμών με την καθημερινή κοινωνική πραγματικότητα. Να συζητηθεί ο τρόπος που προοιωνίζονται οι συγκρούσεις μέσα από τη διαγραφή των ιδιοτήτων των χαρακτήρων.

- Να επισημανθεί η εσωτερική ένταση και η υποδειγματική τεχνική της σκηνης στην οποία παζαρεύεται η προίκα της Ρήνης. Να προσεχθεί το σχήμα που ακολουθεί ο συγγραφέας στην οργάνωση της κάθε σκηνης-επεισοδίου: χρόνος, σκηνικό, πρόσωπα, γεγονός, τελική κατάσταση-σχόλιο.

- Να εντοπιστεί και να συζητηθεί το δίλημμα της ηρωίδας που καλείται να επιλέξει ανάμεσα στον έρωτα και την ηθική στάση, καθώς και το τι σημασιοδοτεί τελικά η επιλογή της.

- Να συζητηθεί η τελική έκβαση: η κοινωνική και ηθική απελευθέρωση της νεαρής ηρωίδας και ο θρίαμβος της ανθρώπινης αξιοπρέπειας σε αντιδιαστολή με την υποταγή και την εξαχρείωση.

- Να προσεχθεί και να τονιστεί η διακριτική και περιορισμένη παρουσία του αφηγητή, που εστιάζει κυρίως στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων και

στις συγκρούσεις τους, σαν να μετέχει και ο ίδιος, μολοντί τυπικά είναι ετεροδιηγητικός και μιλάει σε τρίτο πρόσωπο.

- Να σχολιαστεί η ομαλή, χωρίς περίπλοκες αναδρομές, εξέλιξη του αφηγηματικού χρόνου. Να επισημανθούν και να ερμηνευτούν οι παύσεις και οι παραλείψεις.

- Να συζητηθούν οι αφηγηματικοί τρόποι, κυρίως ο διάλογος και ο εσωτερικός μονόλογος, με τους οποίους ο Θεοτόκης κατορθώνει να προσδώσει παραστατικότητα και θεατρικότητα στις διάφορες σκηνές-επεισόδια του διηγήματος.

- Να σχολιαστούν, εκτός από τα προαναφερθέντα, τα στοιχεία που συμβάλλουν στη ρεαλιστική αναπαράσταση των καταστάσεων που βιώνουν οι ήρωες (όπως π.χ. η ιδιοματική γλώσσα, η συμπεριφορά των ηρώων, η λεπτομερής περιγραφή των ιδιοτήτων τους κ.ά.).

Συμπληρωματικές ερωτήσεις

- Να σχολιάσετε τον τίτλο του αφηγήματος σε σχέση με το περιεχόμενό του, με την πλοκή και με τη στάση των ηρώων.

- Να περιγράψετε τις δυο γυναικείες μορφές που κυριαρχούν στο αφήγημα, να εντοπίσετε ομοιότητες και διαφορές μεταξύ τους.

- Ποια είναι η θέση και ο ρόλος του γέροντα Τρίνκουλου;

- Να εντοπίσετε τα χαρακτηριστικά της κερκυραϊκής κοινωνίας των αρχών του 19ου αιώνα, όπως αναδεικνύονται μέσα από το κείμενο.

Παράλληλα κείμενα

α) Αλ. Παπαδιαμάντη, *Πατέρα στο σπίτι*, στον ίδιο τόμο των *Κ.Ν.Α.*

β) Μπορεί να δοθεί το παρακάτω απόσπασμα από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή μαζί με την κριτική προσέγγιση του Γ.Δ. Παγανού (βλ. παραπάνω) και να ζητηθεί από τους μαθητές να αναπτύξουν τις απόψεις τους γύρω από το αν οι δύο ηρωίδες αποτελούν μορφές-σύμβολα με διαχρονική αξία, μορφές που αντιμετώπισαν ηθικό δίλημμα και επέλεξαν να υιοθετήσουν στάση σύμφωνη με τις ηθικές αξίες της τιμής, της αξιοπρέπειας.

Κρέοντας: Και τώρα για λέγε μου εσύ, χωρίς πολλά πολλά, με συντομία.

Το Ξερες πως έχει βγει πρόσταγμα που απαγορεύει τα όσα έκανες;

Αντιγόνη: Το Ξερα. Πώς θα μπορούσα να μην το Ξερα. Ήταν γνωστό σε όλους.

Κρέοντας: Και όμως τόλμησες να παραβείς αυτούς εδώ τους νόμους;

Αντιγόνη: Ναι, γιατί δε μου 'δωσε ο Δίας εμένα τέτοιες προσταγές

ούτε κι η Δίκη που συγκατοικεί με τους θεούς του κάτω κόσμου
όρισε στους ανθρώπους τέτοιους νόμους.

Κι ούτε που φαντάστηκα πως τα δικά σου τα προστάγματα έχουνε τόση
δύναμη που να μπορείς θνητός εσύ να ξεπερνάς τους άγραφους και τους
απαρασάλευτους νόμους των θεών

γιατί αυτοί δεν είναι μονάχα του σήμερα ή του χτες μα ήταν από πάντα
και μας παραδόθηκαν από αρχή και από παλαιά και κανείς ποτέ δε βρή-
κε ποτέ φάνηκαν.

Για το χατήρι αυτών των νόμων δεν έμελλε εγώ να φοβηθώ τη σκέψη ενός
ανθρώπου και να σταθώ μπροστά στο δικαστήριο των θεών.

(Σοφοκλέους, *Αντιγόνη*, μετάφραση Ν. Παναγιωτόπουλος, 1992,
Αθήνα: Η Νέα Σκηνή, σελ. 55-56)

β. Κατάδικος (Κ.Ν.Α., σελ. 149)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να γίνει αναφορά στον χώρο (αυλή της φυλακής και κελί Τουρκόγιαν-
νου), στον χρόνο (φθινοπωρινό απόγευμα) και στα πρόσωπα της αφηγημα-
τικής δράσης (Πέτρος Πέπονας, Τουρκόγιαννος, ο επιζωήτης, άλλοι κατάδι-
κοι). Να επισημανθεί η ενότητα χώρου και χρόνου.

- Να σχολιαστούν οι χαρακτήρες και οι προσωπικότητες των δύο βασι-
κών προσώπων και να αναδειχθούν οι αντιλήψεις και οι αρχές τους για τη
ζωή. Να επισημανθεί ότι κινούνται σε διαμετρικά αντίθετες κατευθύνσεις,
απηχώντας ο ένας, ο Πέπονας, ντισειϊκές απόψεις, και ο δεύτερος, ο Τουρ-
κόγιαννος, ένα κράμα χριστιανικών, σωκρατικών, πιθανόν και ανατολικών,
πεποιθήσεων γύρω από την ηθική στάση του ανθρώπου απέναντι στην κοι-
νωνία και στους άλλους γενικά.

- Να αναδειχθεί ο ρόλος του επιζωήτη κατάδικου που με επίμονο και επι-
τακτικό τρόπο απαιτεί και εκμαιεύει τελικά απαντήσεις από τον Πέπονα.

- Να συζητηθεί η μεταστροφή των δύο ηρώων στο τέλος. Να αναλυθούν
οι συγκρούσεις μέσα από τις οποίες ο ισχυρός Πέπονας μετατρέπεται σε ψυ-
χικό ράκος. Να συζητηθούν οι διαδικασίες μέσα από τις οποίες ο Τουρκό-
γιαννος φτάνει να αναλάβει το βάρος και το στίγμα του εγκλήματος και να
αναζητηθούν τα κίνητρό του.

- Να προσεχθεί ότι η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και ο αφηγητής ετε-
ροδιηγητικός. Ωστόσο, να τονιστεί ότι κυριαρχεί ο διάλογος που προσδίδει
έντονη θεατρικότητα στο κείμενο, αλλά αποτελεί και στοιχείο ρεαλισμού,
καθώς μέσα από το διάλογο διαγράφονται οι χαρακτήρες των ηρώων και
φωτίζονται η στάση τους και η συμπεριφορά τους.

- Να επισημανθούν οι κοινωνικοί και ηθικοί προβληματισμοί του συγ-

γραφέα, όπως διαφαίνονται μέσα από τη θεματική του αφηγήματος, τους ήρωες και τις συγκρούσεις τους.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις-δραστηριότητες

- Να περιγράψετε την κοινωνία που αντανακλάται στο αφήγημα.
- Να σχολιαστεί ο τίτλος του αφηγήματος. Να ληφθεί υπόψη το σχόλιο του Άγγ. Τερζάκη (Βασική Βιβλιοθήκη, τόμ 31, Εισαγωγή): «Ο Κατάδικος απομένει έργο συνειδητά απαισιόδοξο κι από την άποψη τούτη ο τίτλος του κρύβει μια γενικότητα δηλωτική. Δεν είναι ο συμπτωματικά καταδικασμένος, σε μια περίπτωση δικαστικής πλάνης, άτυχος άνθρωπος. Είναι ο καταδικασμένος μοιραία από τη ζωή, ο παρίας της, σύμφωνα με μιαν αναγκαιότητα αναπόδραστη, αδυσώπητη κι αδιάφορη προς κάθε ηθική προσταγή, αφού κι εκείνη, με τη σειρά της, βρίσκεται έξω από τους σκληρούς ζωικούς νόμους».

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Δάλλας Γ. 1997, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τόμ. Γ, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 182-279.
- Δεντρινού Ειρ., 1971, *Η Κερκυραϊκή Σχολή*. Προλεγόμενα Κ. Δαφνή, Κέρκυρα.
- Καροβέλης Τ., 1984, *Δεύτερη ανάγνωση*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπαλάσκας Κ., 2001, *Ανάγνωση λογοτεχνίας*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Μπαλάσκας Κ., 1993, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο Τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας*, Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Μπενάτσης Α., 1995, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Πάθη - Δράση - Κώδικες*, Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Παγανός Γ., 2002, *Η νεοελληνική πεζογραφία. Θεωρία και πράξη*, Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
- Σαχίνης, Α., 1958, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Τερζάκης Άγγ., 1955, «Εισαγωγή» στη «Βασική Βιβλιοθήκη», αρ. 31, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης*, Αθήνα : Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Χάρης, Π., 1976, *Έλληνες πεζογράφοι*, Αθήνα: Εστία, τόμ. ε΄.
- Χουρμούζιος Αιμ., 1946, επαν. 1979, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο εισηγητής του κοινωνιστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Ο άνθρωπος - το έργο*. Αθήνα: Ίκαρος, επανέκδοση από «Εκδόσεις των Φύλων».

Αφιερώματα

- Περ. Διαβάζω, αρ. 14 (Οκτ.-Νοέμ. 1978) και αρ. 92 (Απρίλ. 1984).
- Περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 94, τευχ. 1115, και τόμ. 114, τευχ. 1344.
- Περ. *Πόρφυρας*, τ. 57-58 (1991), και 79-82 (1997).

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Καζαντζάκης γεννήθηκε το 1883 στο χωριό Βαρβάρους, σήμερα Μυρτιά του Ηρακλείου Κρήτης και πέθανε στο Φράιμπουργκ της Γερμανίας το 1957. Ο Καζαντζάκης ως μαθητής γυμνασίου φοίτησε για λίγο σε φράγκικο σχολείο στη Νάξο λόγω της Κρητικής Επανάστασης, αλλά επέστρεψε και τελείωσε το γυμνάσιο στην Κρήτη. Ακολουθούν οι νομικές σπουδές στην Αθήνα (1902), το 1906 γίνεται αριστούχος διδάκτορας της Νομικής και το 1912 υπηρέτησε ως εθελοντής στον πόλεμο. Είναι δημοτικιστής, μέλος του Εκπαιδευτικού Ομίλου, τον ενδιαφέρει η εκπαίδευση και συγγράφει πέντε αναγνωστικά δημοτικού με τη βοήθεια της Γαλάτειας και με την υπογραφή της το 1914. Στο έργο του συχνά διερευνώνται παιδαγωγικές απόψεις, όπως: «[...] δεν μπορούσαμε πια ν' ακούμε για οξείες και περιορισμένες. Κι ίσια ίσια ένα πουλί είχε καθίσει στο πλατάνι της αυλής του σχολείου και κελαηδούσε. Τότε ένας μαθητής, χλωμός, κοκκινομάλλης, που 'χε έρθει εφέτο στο χωριό, Νικολιό τον έλεγαν, δε βάσταξε, σήκωσε το δάχτυλο: – Σώπα, δάσκαλε, φώναξε' σώπα, δάσκαλε, ν' ακούσουμε το πουλί!» (*Αναφορά στον Γκρέκο*, «Δημοτικό Σχολείο», σελ. 69).

Η γραφή του Καζαντζάκη είναι δυναμική και παραστατική. Οι μικροϊστορίες που αφηγείται αποτελούν υλικό για να οδηγηθεί είτε στην αναζήτηση της ελληνικότητας είτε στη μεταφυσική αγωνία σχετικά με τον σκοπό του ανθρώπου, το χρέος και τον θάνατο. Ο Νίκος Καζαντζάκης είναι πνεύμα παθιασμένο, είναι ένα κράμα διονυσιασμού και απολλώνειας αρμονίας, αισθησιασμού και πνευματικότητας. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι το έργο του είναι έργο ιδεών που επιδιώκει να συγκροτήσει έναν ιδανικό κόσμο, έναν κόσμο ουτοπικό, όπου πλεονάζει η αγωνία για τον άνθρωπο. Στη γραφή του, διαπλέκεται η εμπειρία με τον στοχασμό, με πορεία από τα πράγματα στις υψηλές ιδέες, στην ελευθερία, στο νόημα της ζωής, στα υπαρξιακά ερωτήματα, στην εσωτερική Κραυγή, στον Ανήφορο και στο Χρέος. Ο Καζαντζάκης, που είναι άριστος χειριστής της ελληνικής γλώσσας και αναζητάει την ελληνικότητα στη διαχρονική μας παράδοση, λόγια και λαϊκή, γράφει στη δημοτική με πολλά κρητικά ιδιώματα.

Από το 1906, αρχίζει να εκδίδει τα πρώτα του έργα (*Οφίς και Κρίνο*, τα θεατρικά *Ξημερώνει*, *Πρωτομάστορας* κ.ά.). Ασχολείται με τη φιλοσοφία, τη μετάφραση, το θέατρο, την ποίηση. Θεωρούσε έργο της ζωής του την *Οδύσσεια* με 33333 στίχους, της οποίας προηγήθηκαν άλλες έξι γραφές με περιο-

σότερους στίχους. Έγινε γνωστός από την ταξιδιωτική λογοτεχνία του και κυρίως από τα μυθιστορήματα. Με τον φίλο του Άγγελο Σικελιανό ταξιδεύει στο Άγιο Όρος και οραματίζονται ο καθένας με τον δικό του τρόπο έναν καλύτερο κόσμο. Χρηματίζει διευθυντής στο Υπουργείο Περιθάλψεως επί Ελ. Βενιζέλου κατά τα έτη 1920-22. Από το 1926, ταξιδεύει πολύ και γράφει. Έτσι, προέκυψαν τα *Ταξιδεύοντας*. Από το 1942 έως το 1953, μεταφράζει μαζί με τον καθηγητή Ι. Κακριδή την Ομήρου *Ιλιάδα*, το γνωστό σχολικό βιβλίο. Το 1949 αρχίζει να γράφει τα έργα του *Καπετάν Μιχάλης και Αδερφοφάδες* με αναφορά στον εμφύλιο. Σημαντικό έργο είναι και η *Αναφορά στον Γκρέκο*, τον παππού καθοδηγητή του, όπως λέει. Το 1951 γράφει το μυθιστόρημα *Ο Τελευταίος Πειρασμός* και το 1954 το *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*. Το 1956 γράφει το έργο *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*, που γίνεται κινηματογραφικό σενάριο το 1957. Μετέφρασε Νίτσε, Μπίλνερ, Πλάτωνα, Δάντη, Ου. Τζέιμς κ.ά. Επίσης, το έργο του μεταφράστηκε σε πολλές ξένες γλώσσες. Εργάστηκε ως σύμβουλος σε θέματα λογοτεχνίας στην Ουνέσκο και τιμήθηκε με το βραβείο ειρήνης.

Ο Καζαντζάκης ζει σε ταραγμένη εποχή για την Ελλάδα και τον κόσμο και σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να εξηγηθεί το ηρωικό στοιχείο του έργου του και η ανάγκη ο γιος να ξεπεράσει τον παππού και τον πατέρα κάνοντας το χρέος του, όπως αποτυπώνεται στην *Αναφορά στο Γκρέκο*. Θήτησε σε διάφορες κοσμοθεωρίες, αλλά επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τη φιλοσοφία του Νίτσε και του Μπερκσόν και από τη θεωρία της εξέλιξης του Δαρβίνου. Το φιλοσοφικό πιστεύω του Καζαντζάκη αποκτά συγκροτημένη μορφή στην *Ασκητική*. Τον απασχολούν τα θέματα: ενότητα ζωής, σκέψης και έργου, ελευθερία του ατόμου, ζωή -θάνατος, πούθε ερχόμαστε και πού πάμε κ.ά.

Στο μυθιστόρημα *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, που αρχίζει να γράφει από το 1941, ο χρόνος της αφήγησης μετατίθεται και στην προπολεμική περίοδο και ο χώρος είναι η Κρήτη. Εδώ, κυριαρχεί η περσόνα του Ζορμπά, ενός αντινοσηριαρχικού ανθρώπου. Το έργο στήνεται πάνω στην αντίθεση δύο βασικών χαρακτήρων, του πνευματικού και του ανθρώπου με τη ζωική δύναμη, και φαίνεται ότι υπερέχει ο βιταλισμός του Νίτσε που εκπροσωπείται από τον Ζορμπά. Η γυναίκα στο έργο του Καζαντζάκη άλλοτε είναι σκευός ηδονής, διάβολος της αμαρτίας, άλλοτε ανελεύθερη, που προσκολλάται στον άντρα, όπως η Λόλα στον Ζορμπά, ή όπως η άλλοτε κοσμοπολίτισσα Μαντάμ Ορτάνς, που παρακαλεί τον Ζορμπά να την παντρευτεί. Βέβαια από τα πορτρέτα των γυναικών δεν λείπει και η αγιοποιημένη Παναγιά.

Συνολικά μελετώντας το έργο του Ν. Καζαντζάκη, μπορούμε να πούμε ότι η αισθητική του αναδύεται από την οργάνωση του στοχασμού στη λογική της

αντίθεσης: ζωή-θάνατος, φόβος-τόλμη, ηρωισμός, παράδεισος-κόλαση, ναι-όχι, αλήθεια-ψέμα, πνεύμα-ύλη. Το μυθιστορηματικό του έργο συνθέτει μια πολυπρόσωπη βιοπαράσταση με εικόνες από τη ζωή, που εμπλουτίζονται από περιγραφές της κρητικής γης και των προσώπων και από εφευρετικά επεισόδια. Νους και ψυχή διαπλέκονται, οι εμπειρίες αντλούνται είτε από την Ελλάδα είτε από την οικουμένη με αναγωγή του εμπειρικού στην αίσθηση του συνόλου. Στη ροή του λόγου του, συνυπάρχει το καθημερινό με το δραματικό, το αληθινό με το ψεύτικο, το λυρικό με το ρεαλιστικό, το αστείο με το σοβαρό και έτσι το ύφος του μπορεί να θεωρηθεί γκροτέσκο. Ο ήρωας Ζορμπάς βρίσκει τον παράδεισο στη γη, στη γυναίκα, στις απολαύσεις και στο χορό και λυτρώνεται από τη διαπάλη ψυχής και σώματος, π.χ. «Χύθηκε στο χορό [...]. Τίναξε η ψυχή το κορμί, μα αυτό έπεφτε. [...]» (Αλέξης Ζορμπάς, σελ. 94).

2. Η κριτική για το έργο του

Γενικά

«Η διαλογικότητα αποτελεί, προτείνω, το καθοριστικό στοιχείο της καζαντζακικής ποιητικής, την ειδοποιό διάστασή της που φέρνει τον Καζαντζάκη κοντά σε λογοτέχνες διαχρονικής παγκόσμιας εμβέλειας, όπως, για παράδειγμα, τον Ντοστογιέβσκι».

(Ροϊλός Π., «Ετερογλωσσικοί αφηγητές και ιδεολογικές παρερμηνείες στον Καζαντζάκη», *Νίκος Καζαντζάκης*, Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου: Πανεπ/λη Ρεθύμνου 2004, Ηράκλειο: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, σελ. 273

«Ο Καζαντζάκης έμεινε φετιχιστικά προσηλωμένος στα ηρωικά ιδεώδη που υποτιμούν τα προβλήματα της κοινής ανθρώπινης διάστασης».

(Mario Vitti, 1978, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, σελ. 306)

«Την ενότητά του την παίρνει αυτός ο κόσμος [ο λογοτεχνικός κόσμος του Καζαντζάκη] όχι από την ανύπαρκτη οργανική ομοιογένεια των υλικών, όσο από τον παλμό του ίδιου του δημιουργού».

(Κ. Θ. Δημαράς, 1975, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 441)

Για το έργο *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*

«Η γραφή του σε ύφος του προφορικού λόγου, με το καθημερινό λεξιλόγιο, το στοχασμό και τη λαϊκή θυμοσοφία για τη ζωή και τα προβλήματά της αναμιγνύει το σοβαρό με το ευτράπελο και γίνεται ένα ύφος γκροτέσκο [...].

Ανάμεσα στους στοχασμούς προέχει εκείνος που αφορά το νόημα της ελευθερίας, το οποίο διαπερνά όλα τα έργα του, όπως και τα έργα *Αλέξης Ζορμπάς* και *Αναφορά στο Γκρέκο*, και αποκρυσταλλώνεται στο ταφικό του επίγραμμα “Δεν ελπίζω τίποτα, δεν φοβάμαι τίποτα, είμαι λεύτερος”. Το επιτύμβιο επίγραμμα συνομιλεί με τον Λουκιανό (*Δημιόνακτος Βίος*, §19-20), με τον Κορνάρο (*Ερωτόκριτος*, Ε1017-1022) και ενδοκειμενικά με την *Ασκητική*, το *Βραχόκηπο*, τον *Αλέξη Ζορμπά*: “*Τον λόγου αφεντικό, έχεις μακρύ σπάγγο, πας κι έρχεσαι, θαρρείς πως είσαι λεύτερος μα το σπάγγο δεν τον κόβεις. Κι άμα δεν κόψεις το σπάγγο...*” (*Αλέξης Ζορμπάς* σελ. 354). [...] Το θέμα της ελευθερίας παρουσιάζεται με αναβαθμούς ως την απόλυτη αναγκαιότητα “*-Λεύτεροι./ -Λευτερωμένοι κι από τη λευτεριά πιο πέρα*” (*Αναφορά στον Γκρέκο*, σελ. 592)».

(Χρ. Αργυροπούλου, 2004, «Καζαντζάκης και Οικουμενικότητα, από τη γραφή στο στοχασμό του Ν. Καζαντζάκη», *Θαλλά*, τεύχος 15, Χανιά: σελ. 200)

«Αλλά και ο Ζορμπάς, παρόλο που φαίνεται να είναι ο διονυσιακότερος από τους αφηγηματικούς χαρακτήρες του Καζαντζάκη, δεν κατορθώνει να κάνει πειστικό τον ενστικτώδη τρόπο ζωής του, παρά μόνον στα σημεία εκείνα όπου αγωνίζεται να αποσπάσει από την υποτιθέμενη ανατολίτικη αδράνεια τον διανοούμενο επιχειρηματία, ο οποίος έχει γενικά αναγνωριστεί ότι είναι το alter ego του ίδιου του συγγραφέα. [...] [Οι ήρωες του Καζαντζάκη] είναι χαρακτήρες οριακοί, δεμένοι με μια συγκεκριμένη κάθε φορά έννοια του απόλυτου.[...]. Ο χορός του Ζορμπά στην έρημη παραλία περιγράφεται μ’ έναν τέτοιο εκμαυλιστικό ρυθμό, ώστε δημιουργεί την εντύπωση μιας μέθεξης του πρωτεύοντος ανθρώπου σ’ έναν κόσμο που “δικαιωματικά” του ανήκει. [...] Η θυμοσοφία, η πονηριά, η βακχεία του Ζορμπά ασφαλώς και δεν είναι οι ιδιότητες ενός ασκητικού τιτάνα, του τύπου του Ζαρατούστρα. Ο Ζορμπάς οπωσδήποτε αντιπροσωπεύει από τη μια μεριά τον τύπο που έχει κλητευθεί στη “χαρούμενη γνώση”, ο διονυσιασμός του όμως δεν τον αφήνει να γλιστρήσει στο σκοτεινό πάθος του ντοστογιεφσκικού διχασμένου ατόμου. Ο ιδεαλισμός της ντισειζικής και της τολστοϊκής οντολογίας έρχεται εδώ να γειωθεί στο ελληνικό τοπίο».

(Αλέξης Ζήρας, 1992, 1996, «Νίκος Καζαντζάκης», *Η Μεσοπολεμική Πεξογραφία*, Αθήνα: Σοκόλης, τόμος Δ΄, σελ.142, 146, 155)

«Για τις δύο ηρωίδες του έργου, τη μαντάμ Ορτάνς και τη χήρα, μπορούμε να πούμε ότι ενώ φαινομενικά είναι πλασμένες αντιθετικά: γριά vs νέα, άσχημη vs όμορφη, ελευθερίων ηθών vs σοβαρή, κ.ά. υπάρχουν μεταξύ τους πολλές αναλογίες. Και οι δύο γυναίκες δεν έχουν σύζυγο ή οικογένεια για να στηρίξει τη θέση τους μέσα στο χωριό. [...] Υπάρχει, ωστόσο, μια μεγάλη

διαφορά ανάμεσά τους: η μία είναι ξένη, άρα ο,τιδήποτε κάνει δεν αντανακλά στην κοινότητα, ενώ η άλλη είναι αναπόσπαστο μέρος της μικρής παραδοσιακής κοινωνίας, στους νόμους της οποίας θα έπρεπε να υποτάσσεται».

(Σταυροπούλου Έρη, 2006, «Η τελετουργία του θανάτου στην πεζογραφία του Νίκου Καζαντζάκη», *Νίκος Καζαντζάκης*, Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου: Πανεπ/λη Ρεθύμνου 2004, Ηράκλειο: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, σελ. 235)

3. Σχέδιο Διδασκαλίας

Αλέξης Ζορμπάς (Κ.Ν.Α., σελ. 158)

Διδακτικοί στόχοι

Επιδιώκεται οι μαθητές:

- Να απολαύσουν το απόσπασμα ως λόγο μεστό με τις αξίες και απαξίες του, ενταγμένο στην εποχή του.
- Να σχολιαστεί η γραφή του δημιουργού και να αναδειχθεί η ταυτότητα της αφήγησης στο απόσπασμα (πρόσωπα, τόπος, χρόνος κ.ά.).
- Να αναδειχθεί με κειμενικά στοιχεία η ιδιαίτερη σχέση του Καζαντζάκη με τη φύση και με τον καθημερινό κόσμο.
- Να κατανοηθεί ο στοχασμός που προκαλείται σχετικά με τον θάνατο, με αφορμή τον θάνατο της μαντάμ Ορτάνς.
- Να εντοπιστούν τα στοιχεία εκείνα που αναδεικνύουν τον εσωτερικό δυϊσμό του Ν. Καζαντζάκη (Καζαντζάκης και Ζορμπάς ως alter ego του Καζαντζάκη).

Διδακτικές επισημάνσεις

Κατά την ερμηνευτική ανάλυση εντοπίζονται και σχολιάζονται στοιχεία μορφής και περιεχομένου, όπως είναι το τι λέει και πώς το λέει ο συγγραφέας (θέματα, ιδέες, περιγραφική αφήγηση, διάλογος, χειμαρρώδης γλώσσα με γλωσσικά ιδιώματα, αμεσότητα ύφους, πορεία από τα πράγματα στις ιδέες, στα υπαρξιακά ερωτήματα και στον φιλοσοφικό στοχασμό). Αξιοποιούνται τόσο το εισαγωγικό σημείωμα όσο και οι ερωτήσεις στο τέλος του αποσπάσματος. Το απόσπασμα εντάσσεται στην εποχή του και στο όλον του έργου. Αξιοποιείται η όποια γνώση των μαθητών. Γίνεται συζήτηση σχετικά με την οργάνωση των δευτερευόντων χαρακτήρων του έργου γύρω από τον κύριο χαρακτήρα, τον Ζορμπά, και πώς συμβάλλουν αυτοί στην πλοκή και την εξέλιξη του έργου. Εστιάζεται η προσοχή τόσο στα ερωτήματα για τη ζωή και τον θάνατο «—*Ξέρεις να μου πεις, αφεντικό,[...]Γιατί να πεθαίνουμε;*», όσο και στους αντίθετους χαρακτήρες, στον άνθρωπο της δράσης και στον

διανοούμενο (δυϊσμός Καζαντζάκη). Σχολιάζονται φράσεις του κειμένου που αναδεικνύουν τον στοχασμό με πορεία από τη ζωή στη νόηση και άλλα χωρία και φράσεις, π.χ. «[...] δεν ξέρω χορό[...] – Να τη βράσω τη στενοχώρια τους! Έκαμε ο Ζορμπάς[...] πέτρες», «Το Δέος ο ιερός πόλεμος», «Είμαστε σκουληκάκια μικρά μικρά, Ζορμπά[...] κάτω στο χάος», «Από τη στιγμή εκείνη αρχίζει η Ποίηση», «– Εγώ, είτε τέλος, κοιτάζω κάθε στιγμή το θάνατο [...] Δεν είμαι λεύτερος; Δεν υπογράφω!» κ.ά.

Αναδεικνύεται ο χώρος ως εντοπιότητα για τον δημιουργό με ό,τι αυτό συνεπάγεται (αγάπη για τη φύση, προσωποποίηση της Κρήτης «μέστωνε[...] τα στήθια της Κρήτης»). Το ύφος γραφής, αλλά και τα κύρια σημεία από την ερμηνεία του κειμένου μπορούν να συγκροτήσουν τη σύνοψη που προεκτείνεται με τις ερωτήσεις του βιβλίου ή άλλες του καθηγητή.

Παράλληλα κείμενα

1. Μπορούν να μελετηθούν αποσπάσματα από τη γνωριμία του Ζορμπά με τη γριά Σειρήνα, (σελ. 191-198), από την πρόταση της μαντάμ Ορτάνς στον Ζορμπά για αρραβώνα, από τον αρραβώνα κάτω από τον έναστρο ουρανό με την παρουσία του κουμπάρου Καζαντζάκη, συγγραφέα και αφηγητή (σελ. 254-255).

2. Να μελετηθούν ως παράλληλα τα ανθολογημένα στο ίδιο τεύχος κείμενα *Πατέρα στο σπίτι* του Παπαδιαμάντη και ο *Πατούχας* του Κονδυλάκη.

3. Μπορεί να μελετηθεί απόσπασμα από τον *Καπετάν Μιχάλη* σχετικά με την Εμινέ χανούμ (σελ. 37-41 και εξής), που θα δοθεί φωτοτυπημένο.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Να αναδειχθούν και να σχολιαστούν οι αφηγηματικές τεχνικές του αποσπάσματος.

- Να καταγραφούν και να σχολιαστούν οι αξίες και ο λαϊκός πολιτισμός που υπάρχει στο απόσπασμα.

- Στα αποσπάσματα από τον *Αλέξη Ζορμπά* συζητούνται τόσο ο βιταλιστικός χαρακτήρας του Ζορμπά με τις ευαισθησίες του όσο και η ανάγκη της μαντάμ Ορτάνς – έστω και στα γεράματα – να παντρευτεί για να ηρεμήσει η ψυχή της. Δηλαδή, μπορεί να ιδωθεί ο γάμος ως ανάγκη εσωτερική, ως μνήμη ανθρώπινη, ενταγμένη στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής.

- Να γίνει σύγκριση στη γλώσσα και στο περιεχόμενο των τριών ανθολογημένων έργων που αναφέρθηκαν των: Καζαντζάκη, Παπαδιαμάντη και Κονδυλάκη.

- Στο απόσπασμα από τον *Καπετάν Μιχάλη* σχολιάζεται αρχικά ο ρόλος

της Εμινέ και κατόπιν διερευνάται σε όλο το έργο η στάση του Καπετάν Μιχάλη σχετικά με την Εμινέ.

- Καλό είναι να μελετήσουν όλοι οι μαθητές ή χωρισμένοι σε ομάδες τη θέση της γυναίκας σε επιλεγμένα έργα του Καζαντζάκη.

- Μπορεί, ακόμα, να μελετηθούν από ομάδες μαθητών όλο το έργο *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, η *Ασκητική* ή η *Αναφορά στο Γκρέκο* και να παρουσιαστούν στην τάξη, ώστε να απολαύσουν τη γραφή του δημιουργού και να επικοινωνήσουν πληρέστερα με το έργο του.

- Ως εναλλακτική δραστηριότητα για τα προαναφερθέντα έργα μπορούν να δοθούν άξονες μελέτης, όπως: α) Να καταγραφούν τα θέματα που τίθονται. β) Να δοθούν οι αφηγηματικές τεχνικές του δημιουργού. γ) Να σχολιαστούν δύο τρία αποσπάσματα που αναδεικνύουν το στοχασμό και το ιδεολογικό πιστεύω του Καζαντζάκη.

4. Ενδεικτική Βιβλιογραφία

Αργυροπούλου Χρ., 2004, «Καζαντζάκης και Οικουμενικότητα, από τη γραφή στο στοχασμό του Ν. Καζαντζάκη», *Θαλλώ*, τεύχος 15, Χανιά.

—, 2007, «Το σκωπικό στοιχείο μέσα από τις μικροϊστορίες στον Καπετάν Μιχάλη του Νίκου Καζαντζάκη», *Διαβάζω, Αφιέρωμα στο Νίκο Καζαντζάκη*, τεύχος 480, Αθήνα.

Αυγέρης Μ., 1982, *Έλληνες Λογοτέχνες*, Αθήνα: Μπούρας.

Βρεπτάκος Ν., χ.χ., *Ν. Καζαντζάκης, Η αγωνία του και το έργο του*, Αθήνα: Σύψας και Σία.

Γραμματάς Θ., 1992, *Κρητική Ματιά*, εκδ., Αθήνα: Τολίδης.

Ζήρας Αλ., 1996, «Νίκος Καζαντζάκης», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, τόμος Δ', Αθήνα: Σοκόλης.

Καράλης Βρ., 1994, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το Παλίμψηστο της Ιστορίας*, Αθήνα: Κανάκης.

Καψωμένος Ερ., 2000, «Η αφηγηματική τέχνη του Καζαντζάκη», *Ελί-τροχος*, τεύχος 15, Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις.

Νταγκουνάκη-Coanoux Β., 2007, «Πρεβελάκης και Καζαντζάκης: Το χρονικό μιας φιλίας», *Διαβάζω*, τεύχος 472, Αθήνα.

Πρακτικά Επιστημονικού Διήμερου, 1998, *Νίκος Καζαντζάκης, σαράντα χρόνια από τον θάνατό του*, Χανιά: Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων.

Πρεβελάκης Π., 1993, «Ο Καζαντζάκης, Βίος και Έργα», *Τετράδια «Ευθύνης»*, τεύχος 3, Αθήνα.

Ροϊλός Π., 2006, «Ετερογλωσσικοί αφηγητές και ιδεολογικές παρερμηνείες στον Καζαντζάκη», *Νίκος Καζαντζάκης*, Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου: Παν/λη Ρεθύμνου 2004, Ηράκλειο: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας.

Σταυροπούλου Έρη, 2006, «Η τελετουργία του θανάτου στην πεζογραφία του Νί-

κου Καζαντζάκη», *Νίκος Καζαντζάκης*, Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου: Πανεπιστημιούπολη Ρεθύμνου 2004, Ηράκλειο: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας.

Αφιέρωματα

Περ. *Νέα Εστία*, 1959, *Νίκος Καζαντζάκης*, τεύχος 779, Αθήνα

Περ. *Νέα Εστία*, 1977, *Νίκος Καζαντζάκης*, τεύχος 1211, Αθήνα

Περ. *Διαβάζω*, 1988, 1997, 2007 *Ν. Καζαντζάκης*, τεύχη 190, 377, 480, Αθήνα.

Περ. *Τετράδια «Ευθύνης»*, 1993, Θεώρηση του Νίκου Καζαντζάκη, τεύχος 3, Αθήνα.

Περ. *Ομπρέλα*, 1999, Αφιέρωμα, Για τον Καζαντζάκη, τεύχος 45, Αθήνα.

Περ. *Ελί-τροχος*, 2000, Αφιέρωμα στο Νίκο Καζαντζάκη, Καλοκαίρι 1998, τεύχος 15, Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις.

Περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, 2007, Θεרבάντες – Καζαντζάκης, τεύχος 35, Αθήνα.

Ρώμος Φιλύρας

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο ποιητής Ρώμος Φιλύρας, φιλολογικό ψευδώνυμο του Ιωάννη Οικονομόπουλου, γεννήθηκε το 1888 στο Κιάτο της Κορινθίας, αλλά μεγάλωσε στον Πειραιά. Πήρε μέρος στους Βαλκανικούς πολέμους και στη συνέχεια ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία. Στο μεταξύ, άρχισαν να εμφανίζονται τα πρώτα συμπτώματα ανίατης αρρώστιας, που επηρέασαν τα λογικά του. Εισήχθη το 1927 στο Δρομοκαΐτειο, όπως και οι ποιητές Γ. Βιζυηνός και Μ. Μητσάκης, όπου και πέθανε το 1942. Πριν εγκλειστεί στο ψυχιατρείο, είχε δημοσιεύσει τις συλλογές *Ρόδα στον αφρό* (1911), *Γυρισμοί* (1919), *Οι ερχόμενες* (1920), *Κλεψύδρα* (1921), *Ο πιερρότος* (1922), *Θυσία* (1923) και το πεζό *Ο θεατρίνος της ζωής* (1916). Τα *Άπαντά* του δημοσιεύτηκαν το 1939 με κριτική εισαγωγή και επιμέλεια του Αιμίλιου Χουρμούζιου⁶. Κάποια από τα ποιήματα που ο Φιλύρας έγραφε στα φωτεινά διαλείμματα του Δρομοκαΐτειου, τα ποιήματα της Διασποράς όπως ονομάστηκαν, έχουν συγκεντρωθεί από τον Τ. Κόρφη στο βιβλίο του *Ρώμος Φιλύρας* (1974) μαζί με το πεζό έργο του «Η ζωή μου στο Δρομοκαΐτειο». Όμως, πολλά χειρόγραφα του ποιητή ίσως έχουν χαθεί για πάντα.

⁶Ρώμος Φιλύρας, 1939, *Άπαντα. Έμμετρα και Πεζά*. Κριτική Εισαγωγή: Αιμ. Χουρμούζιου, Αθήνα: Γκοβόστης.

Η ποίηση του Φιλύρα διακρίνεται για τον σπάνιο και πηγαίο λυρισμό της. Βρίσκεται σ' έναν διαρκή μετεωρισμό μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, με τάση προς την εξιδανίκευση και τον αυτοσχεδιασμό. Ο Βάρναλης τον χαρακτήριζε ως τον Ρεμπό της Ελλάδας (Παπακώστας, 2006: 65). Τα ποιήματά του αφήνουν «τη γεύση του κλαυσίγελου, σα να παίζει μεταξύ σοβαρού και αστείου» (Στεργιόπουλος, 1980: 255). Ο Φιλύρας δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί συμβολιστής με την αυστηρή έννοια (Αράγης, 2006: 305), γιατί το έργο του θεωρείται πρωτοποριακό για την εποχή του· είναι από τους πρώτους, μαζί με τον Καρυωτάκη, που άνοιξαν τον δρόμο προς τον Μοντερνισμό.

2. Η κριτική για το έργο του

Η νεωτερικότητα του Φιλύρα

«Σε κάθε ποίημα του Φιλύρα [...] υπάρχει το βασικό θέμα που, πολλές φορές, δεν είναι καν θέμα αλλά ένα όνομα (γυναίκας ή ακόμα και τόπου) και μια χειμαρρώδης ανάπτυξη, οδηγημένη από τη διάθεση του ποιητή σε απρόβλεπτους δρόμους και κατευθύνσεις. Εικόνες που διαδέχονται άλλες εικόνες, αταίριαστες επιφανειακά κι όμως μυστικά ενωμένες, φορτισμένες λέξεις κοντά σε κοινές, ασήμαντες, σπάνιες, καταπληκτικές ρίμες κοντά σε συνηθισμένες, διασκελισμοί στίχων και στιχουργικά σφάλματα για την καθιερωμένη τότε στιχουργική. Το ποίημα πάλλεται, κυματίζει από μια εσωτερική θύελλα που μπορεί, βέβαια, να σιγάσει απρόοπτα ή να κορυφωθεί σ' έναν χαλασμό. Έτσι, συγκρινόμενοι οι στίχοι του με τους στίχους άλλων ποιητών της εποχής του υστερούν σε τεχνική ή – καλύτερα – διαφέρουν [...].

Στίχοι γραμμένοι θα 'λεγες σαν ακανόνιστα κύματα με ξαφνικά ξεσπάσματα ή ασταθή βηματισμό, που πηδηχτά προχωρούν με μια παράδοξη σύνταξη, γεμάτοι εκρηκτικότητα, έτοιμοι να σπάσουν τα καθιερωμένα. Ο ποιητής φαίνεται ν' ασφυκτιά στα παλιά σχήματα και θέλει να τα θρυμματίσει· ακολουθώντας δικούς του δρόμους μέσα στην παράδοση, που δεν μπορούσε, όμως, να την παραμερίσει, πλησιάζει, περισσότερο ίσως απ' όλους τους ποιητές της εποχής του, το μοντέρνο».

(Τάσος Κόρφης, 1974, *Ρώμος Φιλύρας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Αθήνα: Πρόσπερος, σελ. 15-16)

Τα γνωρίσματα της ποίησης του Φιλύρα

«Ο Φιλύρας ήταν ποιητής με σπάνια έξαρση και πηγαία λυρικά αναβρυσματά, αλλά και με όλα τα μοιραία επακόλουθα του ποιητικού αυτοσχεδιασμού στη μορφή και στη δομή των ποιημάτων του, ώστε να μοιάζει περισσό-

τερο φανταιζίστας⁷ παρά νεοσυμβολιστής. Κατ' εξοχήν αντιεργαστηριακός, άφηνε ελεύθερα την έμπνευση να τον κυβερνήσει, σπάζοντας απ' τις πρώτες του ακόμα συλλογές την ως τότε λογοκρατική αντίληψη για την ποίηση και φροντίζοντας να βολεύει “εκ των ενόντων” τα κενά που δημιουργούσε στο στίχο, στη γλώσσα και στην εννοιολογική συνοχή του ποιήματος η εγκατάλειψη του στη διάθεση της στιγμής [...].

Στην πρώτη του συλλογή *Ρόδα στον αφρό*, ξεκινάει μ' ένα άπλωμα στον φυσικό και τον έξω χώρο, συνεχίζοντας την παράδοση του παλαμικού και μεταπαλαμικού λυρισμού, για να κλειστεί στη συνέχεια με τις επόμενες συλλογές στο σαλόνι και την πόλη, σταθεροποιώντας την ποιητική του γλώσσα, να υμνήσει σχεδόν αποκλειστικά και να εξιδανικεύσει τη γυναίκα και να εξαρθεί αργότερα, όταν είχαν αρχίσει πια τα πρώτα συμπτώματα της βλάβης του λογικού του, σε ύψος και πλάτος με απροσδόκητες λυρικές κορυφώσεις και δραματικές πτώσεις. Η ποίησή του, σε τελευταία ανάλυση, είναι υμνητικά ερωτική και φυσιολατρική και, παράλληλα, αστική του κλειστού χώρου, πάντοτε μετεωριζόμενη και με ταυτόχρονες τάσεις προς τον ρεαλισμό και τη σάτιρα, αφού παρόμοια με τον ήρώά του στο πεζό *Ο Θεατρίνος της ζωής*, εκτός απ' τη μαγική ικανότητα να κυνηγάει το “σύννεφο”, είχε κι εκείνος μέσα του τον Φασουλή και τον Μώμο. Η σάτιρά του, ωστόσο, δεν διατηρεί πυκνό κι αυτοδύναμο το τραγικό στοιχείο, όπως η σάτιρα του Καρυωτάκη. Μαζί με τις υλικές αντιστάσεις, έχει αποβάλει και την οξύτητα, κι απομένει κάτι ανάμεσα στη φάρσα, τη μιμική του κλόουν και την αυτογελοιοποίηση — κι από κει παίρνει, έμμεσα κι αντανάκλαστικά, και τον δραματικό της χαρακτήρα.

Αλλά ο Φιλύρας, πέρα απ' την ίδια την ποιότητα του λυρισμού του και την επίδραση που άσκησε, παρουσιάζει ενδιαφέρον κι από την άποψη τη γραμματολογική. Μέσα στο έργο, καθώς και το έργο δυο-τριών άλλων σύγχρονών του, σημειώνεται μια στροφή ιδιαίτερα σημαντική για την ποίησή μας. Από την παλαιότερη ποιητική νοοτροπία περνάμε στη νεώτερη, από την αδρότερη αίσθηση στη λεπταισθησία, ενώ, απ' την άλλη μεριά, πριν και μαζί με τον Καρυωτάκη, γίνεται κι ένας απ' τους πρώτους που ανοίγουν ρήγμα στην παράδοση. Ήδη η κυριαρχική επικράτηση του ήχου κι η διασάλευση της νοηματικής συνοχής, απ' τη δεύτερη κιόλας συλλογή του, τον οδηγούν σ' ένα προεισαγωγικό πήδημα, έξω απ' τη λογοκρατία. Αργότερα, με το αποδεσμευμένο ποιητικό του υποσυνείδητο και τους χαλαρωμένους λογικούς

⁷Φανταιζίστας (fantaisiste): εικονιστής. Οι εικονιστές αναζητούσαν εκφραστική και λεκτική σαφήνεια και ακρίβεια. Το κίνημα του εικονισμού τοποθετείται στις αρχές του 20ου αιώνα και έχει ως αρχηγέτη τον Έζρα Πάουντ.

του συνειρμούς, εφάρμοσε ανεπίγνωστα τη θεωρία του Υπερρεαλισμού, κατά τρόπο αυθεντικότερο απ' τους ίδιους τους υπερρεαλιστές. Μπόρεσε ν' αποδεσμεύσει όσα δεν θα τολμούσε, αν ο έλεγχος της λογικής του δεν είχε χαλαρώσει απ' την αρρώστια. Κι επειδή ήταν πραγματικός ποιητής, μας έδωσε, ακόμα και στην τελευταία φάση του, μερικά έξοχα αποσπάσματα και λιγότερα ολοκληρωμένα ποιήματα, που προαναγγέλλουν σταθερά τη νεώτερη ποίηση».

(Κ. Στεργιόπουλος, 1980, *Η Ελληνική Ποίηση. Η Ανανεωμένη Παράδοση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 254-256)

Ο έρωτας και η γυναίκα στην ποίηση του Φιλύρα

«Συμβολιστής με την αυστηρή έννοια δύσκολα θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Φιλύρας. Είναι ωστόσο πιο κοντά στο Συμβολισμό από οποιαδήποτε άλλη ποιητική σχολή. Σε γενικές γραμμές, εξάλλου, συνεχίζει το παράδειγμα των πρώτων μεταπαλαμικών ποιητών. Εννοώ ότι, όπως εκείνοι, αφήνει έξω από το έργο του τις εθνικιστικές ιδέες της εποχής. Έχει επίσης τον ίδιο μ' εκείνους, αν και γνησιότερο, εσωστρεφή προσανατολισμό και ανάλογα φωνή εσωτερικού χώρου [...]. Μερικά κείμενα δείχνουν πως δεν έχει ελευθερωθεί πάρα πολύ από το γενικό και αφηρημένο λόγο που συναντούμε σε προγενέστερους ποιητές. Μάλιστα, σ' αυτές τις περιπτώσεις χάνει ουσιαστικά την επαφή του με τα πράγματα. Επιπλέον, δεν απουσιάζει εντελώς από τα γραφτά του η ιδεατή αντίληψη του ποιητικού αντικειμένου. Θα δούμε παρακάτω πως, στην πιο υπολογίσιμη δουλειά του, ξεπερνάει αυτό το μείον. Ας σημειωθεί ακόμα πως δεν λείπουν από τα κείμενά του τα αρκτικά κεφαλαία λέξεων, κατά το προηγούμενο του Παλαμά, του Σικελιανού και του Βάρναλη, όχι όμως στον ίδιο βαθμό. Αυτό, βέβαια, που βαρραίνει μέσα στο συνολικό γνωστό του έργο είναι οι θετικές πραγματώσεις του και μάλιστα οι κορυφαίες στιγμές του. Από τ' άλλο μέρος είναι αλήθεια πως βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα πολύ άνισο ποιητικό έργο.

Κρίνοντας επιφανειακά, θα έλεγε κανείς πως ο Φιλύρας είναι ένας συναισθηματικός ερωτικός ποιητής. Πράγματι, είναι συναισθηματικός και ερωτικός, αλλά όχι μόνο. Περισσότερο θα έλεγα πως είναι ποιητής της ομορφιάς. Η ομορφιά, οπουδήποτε τη συναντάει, στη φύση, στην τέχνη, στις γυναίκες, στα πράγματα, τον θέλγει και τον συνεπαίρνει. Είναι χαρακτηριστικό πως η εποχή του έτους στην οποία αναφέρεται συχνότερα είναι η άνοιξη με τα λουλούδια. Αντικρίζοντας κάτι εξαιρετικά όμορφο για τον ίδιο, φτάνει στα πρόθυρα της έκστασης. Γεγονός που τον κάνει να εκφράζεται συχνά με εικόνες, σαν να μεταχειρίζεται χρωστήρα. Κι είναι αλήθεια πως σε αρκετό βαθμό τα ποιήματά του θυμίζουν τεχνική ακουαρέλας, όπου προσέχουν οι χρωματικές διαβαθμίσεις. Όμως, ο ποιητής αυτός δεν είναι απλώς

ένας φίνος ζωγράφος της ομορφιάς. Τα κείμενά του αποτελούν, πάντα ή σχεδόν, συνθέσεις αισθήματος και στοχασμού.

Ο ποιητής έγραψε πολύ νέος. Στα 16 χρόνια του, ήταν ήδη συνεργάτης στο λογοτεχνικό περιοδικό *Ο Νουμάς*. Είχε, καθώς φαίνεται, την έφεση της πολυγραφίας κι αυτό μάλλον τον παράσερνε, όταν μάλιστα η ελλαδική παράδοση το υπέβαλλε, στο να γράφει κείμενα συμβατικά και πρόχειρα. Θα έλεγα ακόμα πως στο Φιλύρα υπήρχε και ισχυρή ενδιάθετη τάση προς τις ιδεατές καταστάσεις. Μια τάση που θα μπορούσε να έχει αρνητικές συνέπειες στην εξελικτική πορεία του ποιητή. Μάλιστα, πάνω σ' αυτό δοκιμάστηκε το ποιητικό του αισθητήριο. Έτσι, μπορεί να πει κανείς πως η εξέλιξη του κρήθηκε, αν όχι απόλυτα, πάντως σε εξαιρετικό βαθμό από το κατά πόσο ξεπέρασε την τάση του προς τα ιδεατά θέματα. Τελικά, αν και όχι μεθοδικά, ιχνηλατώντας ενστικτώδικα τον εαυτό του και το περιβάλλον του, κατάφερε να κερδίσει το παιχνίδι ή, αλλιώς, το στοίχημα της ποίησης. Κινήθηκε, λοιπόν, προς δύο κατευθύνσεις: προς τον εαυτό του και προς το περιβάλλον του. Ας δούμε ειδικότερα με ποιον τρόπο.

α) Προς τον εαυτό του. Όπως έχω πει, αυτό πού θέλγει περισσότερο τον ποιητή είναι η ομορφιά. Στα πλαίσια της ομορφιάς κεντρική θέση κατέχει η γυναίκα, η γυναίκα ιδίως ως ερωτικό αντικείμενο. Οι γυναίκες για το Φιλύρα είναι αιθέρια πλάσματα και τις πλησιάζει με ανάλογη διάθεση [...]. Μολαταυτά δεν παύει να 'χει σώμα και να τυραννιέται συχνά από ένα διχαστικό αίσθημα. Ένα αίσθημα που προκύπτει από τη διάσταση ανάμεσα στην ψυχική ανάταση και τη σαρκική επιθυμία. Κάτι που, καθώς είναι ειλικρινής με τον εαυτό του, δεν θα παραλείψει να το σημειώσει όποτε το φέρνει ο λόγος [...].

Πέρα όμως από τη διάσταση ψυχής και σώματος, υπάρχει κάτι ακόμα πιο οδυνηρό: η διάσταση ανάμεσα στα αισθήματα και στις ανταποκρίσεις σ' αυτά. Ο Φιλύρας, σύμφωνα με τα κείμενά του, ερωτευόταν όλες τις όμορφες γυναίκες, οπουδήποτε τις συναντούσε, στο θέατρο, σ' ένα σαλόνι, στο δρόμο... Και τις ερωτευόταν αμέσως με μια αγαθότητα, αθωότητα και αγνότητα ανάλογη μ' εκείνη ενός άλλου ποιητή τής επόμενης γενιάς, του Γιώργου Σαραντάρη. Αυτή η ερωτική διάχυση ωθεί το Φιλύρα να αναφέρεται συχνά στα ερωτικά του ινδάλματα μαζικά, χρησιμοποιώντας πληθυντικό αριθμό. Έχουμε π.χ. ποιήματα με τίτλους “Οι ερχόμενες”, “Κούκλες”, “Σ' εκείνες”, “Φευγαλέες”, “Οι άλλες”, “Πολλές” [...]. Αυτή ακριβώς ή ζήτηση βρίσκει διέξοδο, με τον ποιητικότερο θα έλεγα τρόπο, σε αντίστοιχες φαντασιώσεις. Μπορεί στο κοινωνικό επίπεδο να μην είναι τα πράγματα όπως θα τα ήθελε ο ποιητής, μα στο φαντασιακό έχει όλο το έδαφος να κινηθεί κατά τις διαθέσεις του. Κι αυτό που κάνει τελικά είναι να εσωτερικεύει τις φαντασιώσεις του ως ατομικά υπαρκτά γεγονότα.

β) Η άλλη σωστική κίνηση του Φιλύρα έγινε, όπως έχω πει, προς το περιβάλλον. Κοιτάζοντας εποπτικά το έργο του βλέπουμε πως υπάρχει μια σταδιακή μετατόπιση από την ύπαιθρο προς την πόλη [...]. Σ' ένα πρώτο επίπεδο, προσεγγίζεται η πολεοδομική μορφή της πόλης ή, αλλιώς, το τοπίο της [...]. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, η πόλη δίνεται από την οπτική γωνία ενός επαρχιώτη που έζησε και ζει μέσα σ' αυτή [...]. Σ' ένα τρίτο επίπεδο, το αστικό περιβάλλον δίνεται μέσα από στιγμές καθημερινότητας [...].

Έτσι αυτόματα, στο βαθμό που έχουμε εμπειρικά συμβάντα υπαρξιακής σημασίας, έχουμε ανάλογης ποιότητας εσωτερίκευση του περιβάλλοντος [...]. Η καθημερινότητα που βλέπουμε στα ποιήματα του Φιλύρα δεν είναι μια πλατιά καθημερινότητα που αγκαλιάζει πολύ μεγάλο μέρος της αθηναϊκής ζωής. Είναι πάντως μια σίγουρη σχέση με την εμπειρική πλευρά της ζωής κι αυτό τον λυτρώνει από την ιδεατή εκδοχή του ποιητικού υλικού [...].

Από το δρόμο, λοιπόν, της καθημερινότητας ο ποιητής προσγειώνεται στο αθηναϊκό έδαφος, ιχνηλατώντας ταυτόχρονα τη φυσιογνωμία του ανθρώπινου και μη περιγυρού του. Ενός περιγυρού στον οποίο προέχει πάλι η γυναικεία παρουσία, ερωτική και μη. Γι' αυτό και τα περισσότερα συναφή ποιήματα αφορούν την Αθηναία της εποχής. Πράγματι ο Φιλύρας, και όχι ο Μαλακάσης, όπως ήθελε ο Άγρας, ύμνησε την “Αθηναία δέσποινα”».

(Γ. Αράγης, 2006, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 305-314)

Ο Φιλύρας και η αναζήτηση του ιδανικού

«Στην οραματική διάθεση του Φιλύρα απαντούν μια σειρά από εξωκοσμικές παρουσίες. Το μυθολογικό και παραμυθιακό στοιχείο του νεραιδόκοσμου είναι πανταχού παρόν και εκδηλώνεται μέσα από ομοιογενείς όρους (“Αμαδρουάδες”, “Λάμιες”, “Νεράιδες” κλπ.). [...]

Από το λογοτεχνικό έργο του Φιλύρα, ξεχωρίζουν κυρίως δύο κείμενα: το ένα είναι ποιητικό, ο γνωστός *Πιερότος*, και το άλλο, ελάχιστα γνωστό, το πεζό *Ο θεατρίνος της ζωής*, τα οποία συναρτώνται ευθέως μεταξύ τους. Προσεκτική ανάγνωση των δύο κειμένων, του *Πιερότου*, δηλαδή, και του *Θεατρίνου της ζωής*, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες. Τη σύγκριση αυτή δικαιολογεί και το γεγονός ότι ο Φιλύρας κινείται στο πλαίσιο των “φανταζίστ” συγγραφέων, με την έννοια της αντισυμβατικότητας. Παρά το διαφορετικό είδος όπου το καθένα εντάσσεται, πρόκειται για δύο κείμενα συναφή ως προς τη θεματολογία τους, καθώς δίνουν υπόσταση σ' έναν ιδιόμορφο ανθρώπινο τύπο, τον κωμικό και ταυτόχρονα τραγικό τύπο του μίμου, πιερότου ή θεατρίνου, και αναπαράγουν μια κοινή αίσθηση και αντίληψη των πραγμάτων, εκείνη της χιουμοριστικής ανατροπής, όπως πολύ εύστοχα την αναπαριστάνει ποιητικά ο Μαλακάσης:

*Ο θεατρίνος της ζωής σου κι ο πιερότος σου
Τι σαρκασμός, μα και τι σάτιρα φαρμακερή!
Κι αν με μικρό ένα χάχανο πληγώνει ο πρώτος σου,
ο δεύτερός σου πιο κατάκαρδα βαρεί.*

Οι αντιφατικές αυτές υπάρξεις (ο πιερότος και ο θεατρίνος), καθώς συνδυάζουν ειρωνεία και θλίψη μαζί, είναι κάθε άλλο παρά ουδέτερες και ανώδυνες για τη συνείδηση του αναγνώστη, κάτι που μπορεί να συγκεκριμενοποιεί την αίσθηση της ταραχής, την οποία ο αναγνώστης, σύμφωνα με τους παραπάνω στίχους, αποκομίζει, ερχόμενος σ' επαφή με την ποίηση του Φιλύρα.

[...] Ο Φιλύρας δημοσίευσε και μια σειρά από αυτοβιογραφικά κείμενα με παράδοξο περιεχόμενο, λίγο πριν και, επίσης, κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού του στο Δρομοκαΐτειο, τα οποία ξεφεύγουν από τα ρεαλιστικά όρια μιας κλασικής αυτοβιογράφησης. Στα κείμενα αυτά κυριαρχεί η απόλυτη μετάθεση και μυθοποίηση του πραγματικού, με άξονα μια υπερτροφική και ναρκισσευόμενη καλλιέργεια του εγώ, σε σημείο που να συγχέονται τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας.

Ο ιστός της αφήγησης διαπλέκεται γύρω από μια πρόσμιξη αληθών αυτοβιογραφικών δεδομένων και στοιχείων της ελληνικής και της δυτικής ιστορίας, πλεοναστικά κατανεμημένων σε σχέση με τα πρώτα. Αναφέρονται ονόματα διάσημων ιστορικών προσωπικοτήτων, τα οποία συμπλέκονται αυθαίρετα με την προσωπική και γενεαλογική ιστορία του αφηγητή, με τρόπο που προκαλεί έκπληξη [...]. Ο συνδετικός κρίκος αυτών των συσχετισμών βρίσκεται σε μια πλήρως ελευθερωμένη και χειραφετημένη από κάθε περιορισμό φαντασία. [...]

Η αναζήτηση του ιδανικού, έτσι όπως εκφράζεται μέσω της προβολής της μεγαλομανίας του αφηγητή στον χώρο της ιστορίας, καθώς και στη μορφή του απόλυτου έρωτα, συντελεί στη διαμόρφωση μιας ψευδούς ιδιωτικής κοσμοαντίληψης, μιας καθαρής ουτοπίας, όπου τον κύριο λόγο έχει η επιθυμία. Κι αυτό, επειδή τα δεδομένα του πραγματικού φαίνονται περιοριστικά και ανεπαρκή, προκειμένου να ξεδιψάσουν τη βαθύτατη ανάγκη του απόλυτου, που διακατέχει τον ποιητή.

Είναι ευδιάκριτο ότι, λόγω των τολμηρών υπερβολών και αντιθέσεων που ενσωματώνουν τα αυτοβιογραφήματα αυτά, παρουσιάζουν έκδηλα σημάδια νεωτερικότητας. Μέσα από την αυτοπροβολή και τη μεγέθυνση, καλλιεργούν ένα ιδιαίτον χιούμορ, όπου δύσκολα διακρίνεται η μυθομανία από την αυτοειρωνεία».

(Γ. Παπακώστας, 2006, «Ένας λυρικός της αντισυμβατικότητας», εφημ. *Το Βήμα*, *Νέες Εποχές*, 3/12/2006, σελ. Β65)

3. Το κείμενο

Madonna mia (Κ.Ν.Α., σελ. 174)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Αρχικά, θα μπορούσε να προσεχθεί ο τίτλος του ποιήματος και οι προσδοκίες που δημιουργεί στους μαθητές σχετικά με τη γυναικεία μορφή στην οποία παραπέμπει (στην Παναγία). Θα ήταν χρήσιμο να επισημανθεί ότι οι γυναικείες μορφές στην ποίηση του Φιλύρα αντιμετωπίζονται κυρίως ως αθέρια πλάσματα, ουράνιες οπτασίες.

- Στη συνέχεια της διδακτικής μας πορείας, θα μπορούσαν να αναζητηθούν οι παρομοιώσεις-εικόνες με τις οποίες περιγράφεται η γυναικεία μορφή και να σχολιαστεί η τάση προς τις ιδεατές καταστάσεις που χαρακτηρίζει την ποίηση του Φιλύρα και τα εκφραστικά μέσα με τα οποία η γυναίκα υλοποιείται στη συγκεκριμένη περιγραφή. Να συζητηθεί, επίσης, ο συσχετισμός του γήινου ερωτικού στοιχείου που διαπνέει το ποίημα με το θρησκευτικό, το υπερβατικό (η αναφορά στην Παναγία).

- Να επισημανθούν τα στοιχεία της συμβολιστικής τεχνικής που παρατηρούνται στο ποίημα: ο περιορισμός του εννοιολογικού περιεχομένου, η ασάφεια των εικόνων, η υποβολή λεπτών και τρυφερών συναισθημάτων, το γοητευτικό ύφος, το προσεγμένο λεξιλόγιο.

- Τέλος, να αναζητηθούν τα στοιχεία μετρικής, ο ιαμβικός εντεκασύλλαβος στίχος και η ιδιότυπη ομοιοκαταληξία (πλεχτή στην α' στροφή, ζευγαρωτή στη β' και γ').

Συμπληρωματική εργασία

- Ποια από τα κύρια στοιχεία της συμβολιστικής ποίησης μπορείτε να διακρίνετε στο ποίημα;

Παράλληλα κείμενα

- Το ποίημα θα μπορούσε να διαβαστεί παράλληλα με τα ποιήματα:
α. Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, «Ήρθες» (Κ.Ν.Α. Α' Λυκείου, σελ. 449) και
β. Κώστα Βάρναλη «Το πέρασμά σου» (Κ.Ν.Α. Α' Λυκείου, σελ. 482) και να συγκριθεί ως προς τα συναισθήματα που προκαλεί η έλευση μιας (γυναικείας;) μορφής και ως προς το λεξιλόγιο που επιλέγεται για να αποδοθεί το αίσθημα του φευγαλέου και του ακαθόριστου.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Αράγης Γ., 2006, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Δάλλας Γιάννης (παρουσίαση), 1999, *Ρώμος Φιλύρας*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Καψάλης Δ., 1998, «Ρώμος Φιλύρας: Η Ποίηση της Μαιωμένης Ωριμότητας», στο βιβλίο του *Τα Μέτρα και τα Σταθμά. Δοκίμια για τη Λυρική Ποίηση*, Αθήνα: Άγρα.
- Κόρφης Τ., 1974, *Ρώμος Φιλύρας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Αθήνα: Πρόσπερος.
- Παπακώστας Γ., 2006, «Ένας λυρικός της αντισυμβατικότητας», εφημ. *Το Βήμα, Νέες Εποχές*, 3/12/2006, σελ. Β65.
- Στεργιόπουλος Κ., 1980, *Η Ελληνική Ποίηση. Η Ανανεωμένη Παράδοση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Φιλύρας Ρ., 2007, *Η ζωή μου εις το Δρομοκαΐτειον και άλλα αυτοβιογραφικά*, Πρόλογος, επιλεγόμενα Γ. Παπακώστας, Αθήνα: Καστανιώτης.

Ναπολέον Λαπαθιώτης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Ναπολέον Λαπαθιώτης γεννήθηκε το 1888 στην Αθήνα. Καταγόταν από αρχοντική οικογένεια: ήταν γιος αντιστράτηγου κυπριακής καταγωγής που διατέλεσε υπουργός στρατιωτικών, ενώ η μητέρα του ήταν ανιψιά του Χαρίλαου Τρικούπη. Το 1898 ο Λαπαθιώτης εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στο Ναύπλιο. Πήρε καλή μόρφωση και φοίτησε στη Νομική Αθηνών, ποτέ όμως δεν αξιοποίησε το πτυχίο του επαγγελματικά. Μιλούσε Αγγλικά, Γαλλικά και Ιταλικά, ήξερε πιάνο και είχε παρακολουθήσει μαθήματα ζωγραφικής. Στα 17 του χρόνια δημοσίευσε το πρώτο του ποίημα στο περιοδικό *Νουμάς*. Έζησε μια ζωή γεμάτη πάθη και καταχρήσεις και, όταν έχασε και τους δύο γονείς, καθώς και την πατρική περιουσία, εξανειμίζοντας παράλληλα μια από τις πιο πλούσιες βιβλιοθήκες, αυτοκτόνησε μέσα στο σπίτι του το 1944.

Αν και ήταν πολυγραφότατος, λόγω του πάθους του για την τελειότητα, ο Λαπαθιώτης τύπωσε όσο ζούσε μόνο μία ποιητική συλλογή με τίτλο *Τα ποιήματα. Πρώτη επιλογή* (1939). Αργότερα, το 1964, ο Άρης Δικταίος συγκέντρωσε σε έναν τόμο το σύνολο των ποιημάτων του, που βρέθηκαν διασκορπισμένα σε διάφορα περιοδικά και εφημερίδες.

Η ποίησή του χαρακτηρίζεται ως νεορομαντική και νεοσυμβολιστική με αισθητιστικές τάσεις (ποιητής «εστέτ»). Είναι ένας ποιητής χαμηλόφωνος και τρυφερός, με φανερή τάση προς τη συγκίνηση και την αναπόληση. Έφερε στην ποίηση μια νέα ευαισθησία, καθαρίζοντάς την από τον στόμφο των Αθηναίων ρομαντικών. Κυριαρχούν σ' αυτήν οι αβροί τόνοι κι αφήνει την αίσθηση του ονείρου, του αφηρημένου και του φευγαλέου.

2. Η κριτική για το έργο του

Η μανία του για τελειότητα

«Πολυγραφότατος, αλλά και ακούραστος διορθωτής των στίχων του, βασάνιζε τα κείμενά του έως να τους δώσει την οριστική τους μορφή. Ποιήματα γραμμένα στο δρόμο ή σε νυκτερινά κέντρα και δουλεμένα στο σπίτι, λησμονημένα σε περιοδικά και ξαναδημοσιευμένα αργότερα. Ακόμα και στους στοχασμούς του –αυτές τις εκλάμπεις της ευαισθησίας του– υπάρχουν διαγραφές και προσθήκες».

(Τάσος Κόρφης, 1984, «Δώδεκα στιγμές από τη ζωή του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη», *Η λέξη*, τχ. 33, Αφιέρωμα, σελ. 234)

Τα γνωρίσματα της ποίησής του

«Ο Ναπολέον Λαπαθιώτης, στη δεύτερη, προπάντων, δεκαετία του αιώνα μας, υπήρξε ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς ποιητές της τότε πρωτοπορίας που με την τόλμη των στίχων του, την απλότητα και την τελειότητα της σύνθεσής τους, είχε ενθουσιάσει τους νέους και επιβληθεί στους παλαιότερους του. Τοποθετώντας, λοιπόν, το έργο του στα πλαίσια της εποχής του, μπορούμε δίκαια να τον χαρακτηρίσουμε σαν έναν από τους κυριότερους εκπροσώπους του Αισθητισμού –ενός Αισθητισμού χωρίς ακρότητες κούφιας ωραιολογίας– και του γαλλικού Συμβολισμού στον τόπο μας, μετουσιωμένων σωστά στο ελληνικό κλίμα, με την επιδέξια χρησιμοποίηση ρυθμών και μελωδιών από τη λαϊκή μας παράδοση.

Στην ποίησή του, κυριαρχεί ένας τρυφερός συναισθηματισμός, είτε ο άκρατος αισθησιασμός τον φέρνει στην πεζολογία –πρώτη περίοδος– είτε χρησιμοποιεί συμβολική γραφή –δεύτερη περίοδος– είτε μ' εγκατέριση μας εξομολογείται την τελική του συμφιλίωση με το θάνατο– τρίτη περίοδος. Με απαλά χρώματα υδατογραφίας και με τη μελωδική χρήση ενός περιορισμένου αριθμού λέξεων –ή, συνήθως, των υποκοριστικών τους– και με πάντα κατάλληλους προσωπικούς ρυθμούς, μάς αφηγείται, ηχητικά και πλαστικά, με τις εικόνες που χρησιμοποιεί, κάθε τι που βαραίνει τη δική του ζωή, αλλά και τη ζωή των άλλων, ακόμα και των αφύχων. Κι αυτή η απλή,

προσωπική του ομιλία, που —παρά τις πολλαπλές επεμβάσεις του— βγαίνει θαρρείς από το ένστικτο μιας βαθιά πληγωμένης ύπαρξης που δεν μπορεί ν' αντιδράσει, είναι εκείνο που συγκινεί και τους λίγους και τους πολλούς».

(Τάσος Κόρφης, 1985, *Ναπολέον Λαπαθιώτης. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Αθήνα: Πρόσπερος, σελ. 115)

Ένας γνήσιος «εστέτ»

«Ο Λαπαθιώτης είναι ο κατ' εξοχήν νεορομαντικός ανάμεσα στους ομότεχνους της τελευταίας τούτης αθηναϊκής σχολής, αυτός που συνεχίζει τη ρομαντική παράδοση ύστερα απ' τον Πολέμη και τον Μαλακάση, με τα παραμύθια για τα βασιλόπουλα, τα φεγγάρια τα “μακρινά και καθαρά”, τα λάιτμοτιβ και τις ρομαντικές “κορώνες”. Η διάθεση προς την απελπισμένη αναπόληση, ο αποκλειστικά συγκινημένος τόνος αποτελούν κοινά γνωρίσματα. Ο ίδιος έζησε κι ανατράφηκε στο ρομαντικό κλίμα, τόσο το αθηναϊκό όσο και το φιλολογικό της Ευρώπης, και δέχτηκε ανάλογη επίδραση κι απ' τις δυο μεριές, μια απ' τη ζωή και μια απ' τα βιβλία και την τέχνη. Έτσι, επηρεασμένος παράλληλα απ' τους Άγγλους και τον αισθητισμό του Wilde, απ' τον Poe, τους “poètes maudits” του γαλλικού Συμβολισμού και τον Maeterlinck, καθάρισε το λόγο των πρώτων Αθηναίων ρομαντικών από το στόμφο και τη μεγαληγορία, από την πατριδολατρία και τον ψευδοαπτικισμό κι ανανέωσε τον Ρομαντισμό των δεύτερων, κρατώντας τη διάθεση του ρομαντικού και του “ρομαντικώς ζην” και μπολιάζοντας τα βασιλόπουλα του Πολέμη και το τραγούδι του Μαλακάση με τα στοιχεία του εκλεκτικισμού και της λεπταισθησίας.

Πραγματικά, μαζί με τον Νεορομαντισμό, ο Λαπαθιώτης έφερε και τους πρώτους “ευπαθείς” και αβρούς τόνους, ό,τι ονομάστηκε τότε “νέα ευαισθησία”. Από την άποψη αυτή, υπήρξε ένας γνήσιος esthète, ερασιτέχνης ακόμα και σ' ό,τι στάθηκε ο μοναδικός προορισμός του. Η ποίησή του είναι η βιωμένη έκφραση ενός ανθρώπου, που έκανε πρώτα τη ζωή του τέχνη και τον εαυτό του “έργον τέχνης”, σύμφωνα βέβαια με τη δική του αντίληψη, ή μάλλον σύμφωνα με την αντίληψη την ουαϊλδική, κι από κει αντανάκλαστικά επήγασε και η τέχνη του. Μια τέχνη κάπως μετέωρη, απαλλαγμένη από κάθε στοιχείο ικανό να ταράξει την ενότητα του κόσμου της, ποίηση του ονείρου πιο πολύ παρά της πραγματικότητας, προορισμένη ν' αντλεί το φως της όχι από την ακτινοβολία του ήλιου, αλλά από τη φευγαλέα λάμψη του φεγγαριού. Γι' αυτό κι από το έργο του απουσιάζουν οι υλικές αντιστάσεις και κυριαρχούν τα **αφηρημένα**: τα συναισθήματα, οι διαθέσεις, οι καταστάσεις και οι φευγαλέες εντυπώσεις, ενώ τα συγκεκριμένα εξατμίζονται και συμβολοποιούνται. Οι ποιητικές του εικόνες εμφανίζονται συνήθως σκόρ-

πιες, χωρίς συνοχή μεταξύ τους. Η συνοχή του ποιήματος και η βαθύτερη σύσταση του λόγου του βγαίνουν από τη μουσική του διάθεση, θαρρείς κι οι εικόνες υπάρχουν, για να επιτείνουν όχι τις οπτικές, μα τις ακουστικές εντυπώσεις.

Στον Λαπαθιώτη τα πράγματα ελάχιστα κάνουν την εμφάνισή τους. Ενώ οι περισσότεροι της σχολής του, λίγο ως πολύ, εισάγουν στην ποίησή τους και πεζολογικά στοιχεία, στρέφοντάς την προς τα συγκεκριμένα και τα αισθητά, απ' την ποίηση τη δική του τέτοια στοιχεία λείπουν, κι όπου υπάρχουν, υπάρχουν μόνο σαν αποτυχημένη ποίηση. Γιατί, μ' όλη την καλλιτεχνική φροντίδα που τον χαρακτηρίζει, μ' όλη την επίμονη επεξεργασία, επεξεργασία σπρωγμένη ως την εκζήτηση, δεν κατάφερε ν' αποφύγει και μερικά επικίνδυνα γλιστρήματα προς την πεζολογία. Αλλά κι αρκετά απ' τα καλά του ποιήματα, με το να τα δουλεύει και να τα ξαναδουλεύει κάθε τόσο, και μάλιστα σε απομακρυσμένα από το πρώτο γράψιμο χρονικά διαστήματα, προσπαθώντας να τα κάνει τελειότερα ή και να τα προσαρμόσει στη νέα του ψυχολογική κατάσταση, τα χάλασε στο τέλος, με αποτέλεσμα η τελική τους μορφή να είναι κατώτερη. Η έλλειψη, εξάλλου, βαθύτερης ποιητικής ουσίας, η αποκαμωμένη του διάθεση, μ' εκείνα τα πολλά “λιγώματα”, όπως τα ονόμασε ο Μήτσος Παπανικολάου, η θεματογραφία κι η μονότονη επανάληψη των ίδιων μοτίβων μας τον δείχνουν αρκετά παλιωμένο.

Ο Λαπαθιώτης κινήθηκε, κατά βάση, γύρω από δυο κύριους άξονες: την έκσταση που αγγίζει τη μέθη (όχι τη χαρά) και τον πόνο, με κοινό συνδυετικό μοτίβο τη νοσταλγική αναπόληση. Έτσι, απόμεινε ως το τέλος σε μια συναισθηματική θεώρηση του κόσμου. Μα όσο πιο πολύ δοκιμαζόταν, τόσο γινότανε πιο τρυφερός και πιο υποβλητικός. Καθώς το παρατήρησε κι ο Τ.Κ. Παπατσώνης στη μελέτη του “Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά”, όλα τα ποιήματά του “από τα χρόνια της αίγλης, ιδωμένα σήμερα, φαίνονται της ίδιας διάθεσης”. Κι η αισθητή διαφορά που παρουσιάζουν είναι διαφορά ποιότητας και ειλικρίνειας. Ρομαντικότερος στην αρχή, τραγούδησε την έκσταση. Ύστερα, τραγούδησε τη διάψευση και την πτώση. Από την άποψη τούτη, υπάρχει αρκετή απόσταση ανάμεσα στον “Λαπαθιώτη μετέωρο” και στον “Λαπαθιώτη σκιά”, ώστε η δεύτερη φάση του να βαραίνει σημαντικά σε σύγκριση με την πρώτη. Γιατί, αν στην αρχή η ποίηση ήταν γι' αυτόν μια καλλιτεχνική πόζα, όταν ήρθε ο θρήνος για τη χαμένη ζωή, τότε κατάντησε η μόνη υπόθεση: τότε κι ο θάνατος γίνηκε αληθινά λυτρωτικό όνειρο, μοναδική διέξοδος ζωής και τέχνης. Γι' αυτό κι ανάμεσα στους τρεις-τέσσερις καλύτερους της “σχολής” εμφανίζεται τελικά πιο “συντετριμμένος” και πιο ανθρώπινος. Κι αν εκείνοι διαθέτουν σκληρότερο πυρήνα κι ανοίγονται σε μεγαλύτερη έκταση και βάθος, **αυτός ξέρει να κλαίει**. Κάτι τέτοιες στιγμές,

μαζί με μερικά λαμπρά και σπάνιας ευαισθησίας ποιήματα, διασώζουν ακόμα ποιητικά τη φυσιογνωμία του».

(Κ. Στεργιόπουλος, 1980, *Η Ελληνική Ποίηση. Η Ανανεωμένη Παράδοση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 266-268)

Η εσωστρέφεια του Λαπαθιώτη

«Από άποψη σχολής [σ.σ., ο Λαπαθιώτης] βρίσκεται κοντά στο Συμβολισμό, χωρίς να μένει απόλυτα πιστός στις αρχές του. Η θεματική π.χ. και περιγραφική ανάπτυξη ποιημάτων είναι συχνή. Κοντά στο Συμβολισμό βρίσκεται κυρίως από τη μεριά της μουσικής άρθρωσης του λόγου. Ο ποιητής άλλωστε είχε ιδιαίτερη σχέση με τη μουσική: είχε μουσική παιδεία, σύχναζε σε συναυλίες, άκουγε δίσκους, έπαιζε πιάνο, καταγινόταν με συνθέσεις. Σε μεγαλύτερη απόσταση, από άποψη σχολής, βρίσκεται από το Ρομαντισμό. Είναι βέβαια φεγγαρόπληκτος, άνθρωπος της νυχτερινής περιπλάνησης, των λουλουδιών και της αντισυμβατικής συμπεριφοράς, αλλά κατά τα άλλα μένει έξω από τα πλαίσια του Ρομαντισμού: αστικό περιβάλλον, εσωτερικός χώρος, εσωστρέφεια, μαλακότητα, αισθητισμός, έντονο δούλεμα του στίχου, συμμετρία, σαφήνεια, λιτότητα, πεζή καθημερινότητα... Από την άποψη αυτή, τα ρομαντικά στοιχεία που απαντούν στο έργο του Λαπαθιώτη είναι αμφίβολο αν επαρκούν για να θεωρηθεί ο ποιητής ρομαντικός ή νεορομαντικός. Μια κάποια δόση ρομαντικής ροπής υπάρχει σ' όλη την ποίηση, τόσο στην πριν από το κίνημα του ρομαντισμού, όσο και στη μετά. Ο Λαπαθιώτης είναι ρομαντικός όσο είναι και ο Άγρας, ο Ελύτης, ο Ρίτσος, ο Παπαδίτσας, ο Αναγνωστάκης, ο Καρούζος, ο Μέσκος, η Αγγελάκη-Ρουκ, ο Πορφύρης, ο Γκανάς κ.ά. Πάντως πολύ λιγότερο από τον Παλαμά, το Δροσίνη, τον Πολέμη και τους άλλους ποιητές της γενιάς του 1880. Θέλω να πω ότι, πέρα από ένα σημείο, πέρα από το σημείο που ένα ποιητικό έργο ανταποκρίνεται στις καταστατικές αρχές μιας σχολής, υπάρχει ευρύ περιθώριο να προκύπτουν επιμέρους ελεύθερες συμπτώσεις άλλων έργων με συνιστώσες της σχολής αυτής. Συμπτώσεις με την έννοια ότι τα έργα αυτά δεν ανταποκρίνονται στις αρχές της σχολής, αλλά σε εκδοχές του γενετικού πυρήνα από τον οποίο πήγασε η σχολή.

[...] Από πολύ νωρίς, από την αρχή σχεδόν της σταδιοδρομίας του, ο ποιητής φάνηκε να έχει τάση προς την εσωστρέφεια. Έγραφε σε πρώτο πρόσωπο και αναφερόταν στα συναισθήματα και στις σκέψεις ενός εγώ. Ένα εγώ συναισθηματικό, συμπονετικό, λεπταίσθητο, ηδονιστικό, κάπως μελαγχολικό, ανήσυχο και ανικανοποίητο. Τέτοιο ωστόσο που, αν προσέξει κανείς το ποιόν του, μοιάζει περισσότερο εικονικό παρά πραγματικό. Μια οντότητα μάλλον βιβλιακής προέλευσης, που τα λόγια της δεν πονούν, μένουν λόγια χωρίς να παράγουν δραστικό αποτέλεσμα. Ένα εγώ δηλαδή σαφώς ιδεατό,

προϊόν σκηνοθεσίας μάλλον. Ο ποιητής απέχει πολύ από του να διακυβεύει στιδήποτε ζωτικής σημασίας για τον ίδιο. Αντίθετα, έχουμε να κάνουμε με κείμενα τεχνητά, κείμενα συνεπώς μαθητείας ή, αλλιώς, ποιητικιστικά.

[...] Πράγματι ο Λαπαθιώτης πορεύτηκε αρκετό διάστημα μέσα σ' ένα κλίμα αισθητίστικου θερμοκηπίου. Η έξοδος από αυτό και η επαφή με τα πράγματα έγινε με τον καιρό μέσα από τρεις διαφορετικούς δρόμους. Πρώτα, μέσα από τα διάφορα περιστατικά της τρέχουσας ζωής. Έπειτα, μέσα από την οδυνηρή προσγγείωση στο σκληρό έδαφος της μετά τα τριάντα πέντε χρόνια ηλικίας του, μιας ηλικίας χωρίς την αλκή της σπαταλημένης νιότης. Και στερνά, μέσα από το θάνατο της μάνας του. Να τα δούμε από πιο κοντά.

α) Περιστατικά της τρέχουσας ζωής. Από νωρίς άρχισε ο ποιητής να περνάει στα γραφτά του διάφορα μικροσυμβάντα της τρέχουσας ζωής. [...] Δεν είναι ο Λαπαθιώτης ο πρώτος εισηγητής του συγκεκριμένου περιστατικού στην ποίηση. Και άλλοι πριν από αυτόν χρησιμοποίησαν τέτοιο υλικό. Ο Λαπαθιώτης όμως είναι αυτός που έκανε ευρεία χρήση του περιστατικού στο έργο του και ανάλογα το επισημοποίησε. Μάλιστα, όσο κυλάει ο καιρός τόσο συχνότερα αναφέρονται τα γραφτά του σε περιστατικά. [...]. Έτσι, μέσα από συγκεκριμένα περιστατικά, ο ποιητής έρχεται σε επαφή με την καθημερινή πραγματικότητα. Γεγονός που φανερώνει πως οι ανιχνευτικές κεραίες του υπέδειχναν την έξοδο από το κλίμα του συμβατικού αισθητισμού.

β) Η οδυνηρή προσγγείωση στα χρόνια της αλήθειας. Από την ηλικία των 35-40 χρόνων, γύρω στο 1923-1928 και εξής, οι σκέψεις και τα συναισθήματα που εκφράζουν τα γραφτά του ποιητή, παρουσιάζουν αισθητή διαφορά από τα προηγούμενα. [...] Τώρα ο λόγος του δεν έχει τον αέρα της ανέμελης νιότης. Μιας νιότης που, στηριγμένη στην αλκή και στις βεβαιότητές της (παιδεία, τάλαντο, οικονομική ανεξαρτησία, κοινωνικό κύρος), μπορούσε να διαλογίζεται αμέριμνα πάνω στο θέμα της ηδονής και της ομορφιάς, να θλίβεται για ό,τι έμενε ανικανοποίητο, να ξεχειλάει από τρυφερότητα για τα λουλούδια ή να μιλάει για το θάνατο ναρκισσευόμενη [...]. Στο λόγο εισβάλλει τώρα η κατήφεια, η απογοήτευση και ο φόβος του χειρότερου. Το πνεύμα της αμεριμνησίας το διαδέχεται το πνεύμα της περισυλλογής και της ανησυχίας για την προσωπική μοίρα. Αντίστοιχα, γεγονός που δείχνει τη διαφοροποίηση του λόγου, έχουμε την τάση να λέγονται τα πράγματα με τ' όνομά τους. [...] Βρισκόμαστε ήδη μακριά από την πόζα του Αισθητισμού. Τώρα έρχονται στιγμές που η αναφορά στα πεπραγμένα παίρνει τη μορφή της ζοφερής περίσκεψης. Κι ο λόγος πια είναι λόγος εις εαυτόν, ενδόμυχος και απροσχημάτιστος. [...]

γ) Ο θάνατος της μάνας του (1937). Με το θάνατο της μάνας του έλειψε ο φύλακας άγγελος του ποιητή, η προστασία, η κατανόηση κι η στοργή. Ο Λαπαθιώτης δεν είχε βγει ποτέ στη βιοπάλη, γι' αυτό δεν είχε ανεξαρτητο-

ποιηθεί από τους γονείς του και ιδιαίτερα από τη μάνα του, που ήταν το στήριγμά του από κάθε άποψη. Χάνοντάς την αισθάνθηκε να φεύγει το έδαφος κάτω από τα πόδια του. [...]

Ο θάνατος στην ποίηση του Λαπαθιώτη παρουσιάζεται με τρεις διαφορετικές μορφές. Πρώτα, στα χρόνια της νιότης, ως τα 35 χρόνια του ποιητή περσίπου, αποτελεί περισσότερο ένα στοιχείο πόζας. Ένα σύνθετο της νεανικής μελαγχολίας που πηγάζει κυρίως από την έμφυτη αίσθηση του ανικανοποίητου. Αυτός ο θάνατος δεν αγγίζει ζωτικές πτυχές του εγώ· είναι ανώδυνος. Αργότερα, μετά τα 35 χρόνια του ποιητή, τα πράγματα αλλάζουν. Ο θάνατος δεν είναι πια μια γενική έννοια, αλλά μια οντότητα που συνδέεται με την εμφάνιση της σωματικής και της ψυχικής κάμψης. Είναι ο ύπουλος θάνατος στο επίπεδο της καθημερινότητας. Η κούραση, η φθορά, τα ψαλιδισμένα όνειρα, τα άτεγκτα όρια του πραγματικού. Αυτή η μορφή του θανάτου δεν είναι βέβαια καθόλου ανώδυνη. Τέλος, με το θάνατο της μάνας του ο ποιητής έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με το βιολογικό θάνατο και την ερημιά που αφήνει πίσω του. Ένα θάνατο που είναι ταυτόχρονα και μια σαφής υπόμνηση για τον επερχόμενο προσωπικό του. Για την τρίτη εκδοχή του θανάτου ο ποιητής έγραψε σπαρακτικά κείμενα».

(Γ. Αργάης, 2006, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 320-326)

3. Το κείμενο

Νυχτερινό (Κ.Ν.Α., σελ. 176)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Η προσέγγιση του ποιήματος μπορεί να αρχίσει με την επισήμανση ότι ο Λαπαθιώτης αγαπούσε τη νύχτα, το φως του φεγγαριού, και έγραψε πολλά ποιήματα με αυτό το θέμα.
- Στη συνέχεια, οι μαθητές καλούνται να αναζητήσουν τα χαρακτηριστικά της συμβολιστικής τεχνοτροπίας: τα σύμβολα, τη μουσικότητα, την υποβλητικότητα, τις φευγαλέες εντυπώσεις κ.ά., αλλά και τις επιδράσεις από τον Ρομαντισμό (το φεγγάρι, η μελαγχολία, ο θάνατος κ.ά.).
- Στην πρώτη στροφή, μπορεί να οριστεί ο χώρος και ο χρόνος της ποιητικής αφήγησης και να σχολιαστεί ο συμβολισμός της εικόνας του κεριού που αργοσβήνει.
- Στη δεύτερη στροφή, να επισημανθεί η διεύρυνση του χώρου («με κόπο χάνεται στα χάη») και η αίσθηση του θανάτου που υποβάλλεται με το σύμβολο του φεγγαριού.

• Στην τρίτη στροφή, να σχολιαστούν τα συναισθήματα του ποιητικού υποκειμένου: η απαισιοδοξία του για το αμείλικτο πέρασμα του χρόνου, η αναίτια θλίψη του. Να συσχετιστεί το συναίσθημα αυτό με την τάση του «καρυστακισμού»⁸.

Συμπληρωματική ερώτηση

• Να σχολιάσετε από μετρική άποψη το ποίημα: ποια παραδοσιακά και ποια πρωτοποριακά στοιχεία μπορείτε να διακρίνετε;

Παράλληλα κείμενα

Κ. Π. Καβάφης, Κεριά

Του μέλλοντος η μέρες στέκοντ' εμπροστά μας
σα μια σειρά κεράκια αναμμένα –
χρυσά, ζεστά και ζωηρά κεράκια.

Η περασμένες μέρες πίσω μένουν,
μια θλιβερή γραμμή κεριών σβυσμένων
τα πιο κοντά βγάζουν καπνόν ακόμη,
κρύα κεριά, λυωμένα, και κυρτά.

Δεν θέλω να τα βλέπω· με λυπεί η μορφή των,
και με λυπεί το πρώτο φως των να θυμούμαι.
Εμπρός κυττάζω τ' αναμμένα μου κεριά.

Δεν θέλω να γυρίσω να μη δω και φρίξω
τι γρήγορα που η σκοτεινή γραμμή μακραίνει,
τι γρήγορα που τα σβυστά κεριά πληθαίνουν.

• Πώς συσχετίζεται, κατά τη γνώμη σας, το παραπάνω ποίημα του Καβάφη με το ποίημα του Λαπαθιώτη;

Ν. Λαπαθιώτης, Νυχτερινό

Ένα φεγγάρι πράσινο, μεγάλο,
που λάμπει μεσ' τη νύχτα – τίποτ' άλλο.

Μια φωνή γρικιέται μεσ' το σάλο
και που σε λίγο παύει – τίποτ' άλλο.

⁸Βλ. σχετικά «Εισαγωγή: Η γενιά του 1920».

Πέρα μακριά, κάποιο στερνό σινιάλο
του καραβιού που φεύγει – τίποτ' άλλο.

Και μόνον εν παράπονο μεγάλο
στα βάθη του μυαλού μου. – Τίποτ' άλλο.

- Να συγκρίνετε το παραπάνω ποίημα του Λαπαθιώτη με το ομότιτλό του στο σχολικό βιβλίο: ποια κοινά στοιχεία παρατηρείτε;

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Αράγης Γ., 2006, *Η μεταβατική περίοδος της Ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 303-317.

Δικταίος Α., 1984, *Ναπολέον Λαπαθιώτης: η ζωή του, το έργο του*, Αθήνα, Γνώση.

Κόρφης Τ., 1984, «Δώδεκα στιγμές από τη ζωή του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη», *Η λέξη*, τχ. 33, Αφιέρωμα, σελ. 231-235.

—, 1985, *Ναπολέον Λαπαθιώτης. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Αθήνα: Πρόσπερος.

Λαπαθιώτης Ν., 1986, *Η ζωή μου. Απόπειρα συνοπτικής αυτοβιογραφίας*, Φιλολογική επιμέλεια: Γιάννης Παπακώστας, Αθήνα: Στιγμή.

Στεργιόπουλος Κ., 1980, *Η Ελληνική Ποίηση. Η Ανανεωμένη Παράδοση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης.

Τριβιζάς Σωτήρης (παρουσίαση), 2000, Αθήνα: Γαβριηλίδης [εκ νέου].

Κώστας Καρυωτάκης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο ποιητής Κώστας Καρυωτάκης γεννήθηκε στις 30 Οκτωβρίου 1896 στην Τρίπολη, πατρίδα της μητέρας του, και έζησε στα παιδικά και εφηβικά του χρόνια τις πολλές μετακινήσεις του νομομηχανικού πατέρα του σε διάφορα μέρη της Ελλάδας (Λευκάδα, Αργοστόλι, Λάρισα, Καλαμάτα, Αθήνα, Χανιά όπου αποφοίτησε από το γυμνάσιο). Το 1913 γράφτηκε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και το 1919, αφού πήρε την άδεια εξάσκησης του δικηγορικού επαγγέλματος, διορίστηκε υπουργικός γραμματεύς στη Θεσσαλονίκη. Στρατεύτηκε το 1920, αλλά απαλλάχτηκε για λόγους υγείας. Η καριέρα του ως δημόσιου υπάλληλου συνεχίστηκε στην Άρτα, τη Σύρο, την Αθήνα. Ασχολήθηκε με τον συνδικαλισμό και εξελέγη Γενικός Γραμματέας

του Δ.Σ. της Ενώσεως Δημοσίων Υπαλλήλων Αθηνών. Μετά από κάποια εναντίον του συκοφάντηση, αποσπάστηκε στην Πάτρα και κατόπιν μετατέθηκε στη Νομαρχία Πρεβέζης, όπου και πέθανε, αυτόχειρας, στις 21 Ιουλίου 1928.

Η ενασχόλησή του με την ποίηση άρχισε νωρίς, όταν δεκαεξάχρονος δημοσίευσε στίχους σε λαϊκά περιοδικά της εποχής, και συνεχίστηκε με ποιήματά του στην εφημερίδα *Ακρόπολις* (1915), στο περιοδικό *Νουμάς* κ.λπ. Το 1919 εκδόθηκε η συλλογή του *Ο πόνος του Ανθρώπου και των Πραγμάτων*. Τον ίδιο χρόνο εξέδωσε το σατιρικό περιοδικό *Η Γάμπα*, που κατασχέθηκε, το 1921 τη συλλογή *Νηπενθή* και το 1927 τη συλλογή *Ελεγεία και Σάτιρες*. Ασχολήθηκε επίσης με τον πεζό λόγο, με το θέατρο και με μετάφραση ποίησης.

Το έργο του, επηρεασμένο από τον Συμβολισμό, με χαρακτηριστικά τη μελαγχολική θεώρηση της ζωής, τον σαρκασμό και μια διάθεση φυγής από την πραγματικότητα, αποτέλεσε αντικείμενο θαυμασμού και μίμησης από τους μεταγενέστερους ποιητές, ούτως ώστε να δημιουργηθεί ο όρος «καρνωτακισμός», συχνά με μάλλον αρνητική χροιά. Σε κάθε περίπτωση πάντως επηρέασε, άμεσα ή έμμεσα, θετικά ή αρνητικά την ελληνική ποίηση μετά το 1930.

2. Η κριτική για το έργο του

Καβάφης - Καρνωτάκης: Μια σύγκριση

«Αντίθετα από τα Ελεγεία, οι Σάτιρες φέρνουν τον Καρνωτάκη πλησιέστερα όχι στον Παλαμά αλλά στον Καβάφη, όσον αφορά τη σκεπτικιστική του στάση απέναντι στις καθιερωμένες αξίες και γνώμες. Αλλά, αν η ειρωνική αποστασιοποίηση από τους πάντες γύρω του, καθώς και μια αυτοκοροϊδευτική-σαρκαστική στάση ως προς τις προσωπικές τους αξίες και βλέψεις, αποτελούν το κοινό στοιχείο του Καβάφη και του Καρνωτάκη, υπάρχει, παρόλα αυτά, και μια σημαντική διαφορά μεταξύ τους. Ενώ ο Καβάφης είναι χαρακτηριστικά ειρωνικός, με μια βαθειά κατανόηση για την ανθρωπινή αδυναμία, η ειρωνεία του Καρνωτάκη έχει έναν τέτοιο δριμύ σαρκασμό, που προδίδει περιφρόνηση για τον εαυτό του και για τους συνανθρώπους του. [...] Ο Καρνωτάκης αυτοπυροβολήθηκε στην Πρέβεζα στις 21 Ιουλίου 1928. Η πράξη αυτή όχι μόνο επιστέγασε με θεαματικό τρόπο την ταύτιση του καλλιτέχνη με την τέχνη του, που ήταν και ο σκοπός των περισσότερων από τους μεγαλύτερους σε ηλικία συγχρόνους του, αλλά κατά έναν πιο σχηματικό τρόπο αντιπροσωπεύει μιαν ακραία εκδήλωση του ποιητικού αδιεξόδου, στο οποίο οδήγησε η κληρονομιά του Παλαμά τους διαδόχους του, στα τέλη της δεκαετίας του 1920».

(Roderick Beaton (1996), *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 172-173)

Η «ταραγμένη φαντασία» και η πρωτοτυπία της μετρικής του Καρυωτάκη

«Λοιπόν, ιδού: τι είναι, με δυο λόγια, το αιώνιο θέμα, ο “λυρικός τόπος” του Καρυωτάκη; Το είπαμε, είναι το κινήγημα του ιδανικού κι έπειτα η αποτυχία· ο πόθος κι έπειτα η απάτη· η πλάνη κι έπειτα η απογοήτευση.

Ε, λοιπόν, κι ο αναγνώστης του, διαβάζοντας τους στίχους του —την έκφραση της ζωής του— ξαναγίνεται, πώς να το πω, κι αυτός με τη σειρά του, Καρυωτάκης, “παίζει τον Καρυωτάκη”. Μέσα του αναπαράγεται, κάθε στιγμή, η ψυχική περιπέτεια του ποιητού: το κινήγημα του ιδανικού κι η αποτυχία: ο πόθος, κι η απάτη· η πλάνη κι η απογοήτευση.

Τούτο, επειδή μέσα στη μορφολογία του έργου του ο Καρυωτάκης αναπαρήγαγε κι αναπαράστησε την ψυχική του περιπέτεια. Ό,τι υπήρξε η Μοίρα γι’ αυτόν, τέτοια Μοίρα υπήρξε κι αυτός για το έργο του.

Ποιο είναι για την τέχνη το κλασικό ιδανικό; Είναι η ενάργεια, η πλαστική, το ζωντάνεμα προσώπων και πραγμάτων.

Αλλ’ όπως κι η ευδαιμονία, έτσι κι η ποιητική ενάργεια είναι, για τον Καρυωτάκη, περισσότερο φάσμα. Κάτω από τις εικόνες του, έχει βγάλει, από πριν, κάθε υλικό βάρος, κι οι εικόνες του απομένουν κούφια σχήματα· αέρας, καπνός. [...]

Πού είναι, μες στα ποιήματά του, το υλικό, το χειροπιαστό; Σχεδόν πουθενά. Διαβάζοντάς τα, έχουμε την εντύπωση ενός λακωνισμού — άλλου είδους. Είναι κάτι σα δίχτυ, ριγμένο επάνω στο κενόν, και που μάταια προσπαθεί να το σκεπάσει αυτό το κενόν, να το κρύψει, γιατί το κενόν προβάλλει από παντού. Ναι, το πρώτο κιόλας χαρακτηριστικό τους είναι ακριβώς πως τα πράγματα δεν παίρνουν μέρος στους στίχους του με τον όγκο και με το χρώμα, αλλά με τους ήχους. Δηλαδή μ’ ό,τι πιο άυλο έχουν. [...]

Έτσι πάντα· οι προσφιλέστερές του εποπτείες είναι οι ακουστικές: οι ξεχαρβαλωμένες κιθάρες, οι αντένες που δονούνται από τον άνεμο (“Είμαστε κάτι...”).

Αλλ’ ιδού αμέσως, που κι από τον ίδιο τον ήχο, πióτερο εντρυφά στο φάσμα του ήχου — στην απήχηση, στον αντίλαλο, στη συγχυσμένη συνέχεια που ο ήχος στέλνει πίσωθό του: “Είμαστε κάτι απίστευτες αντένες [...] στην κορυφή τους το άπειρο αντηχάει”. [...]

Τέτοια είναι λοιπόν η ποιητική του φαντασία. Αναπαράσταση της ψυχολογίας του. Ταραγμένη και, τρόπον τινά, διάτρητη. Οι ποιητικές του εικόνες πάνε κι έρχονται, σαλεύουν, μένουν στη μέση, κάποτε αναποδογυρίζονται.

Εκεί που προχωρεί στρωτά, νομίζεις ότι σταματά και στοχάζεται: “Να τα ρίξω όλα χάμω; Να τα σπάσω όλα;” Απάνω σ’ ό,τι συναρμολόγησε κι έδωσε, φουσά ο ίδιος ένα πνεύμα ακαταστασίας και διαψεύσεως, ένα πνεύμα μεταμελείας και μηδενισμού, που κάνει να τρέμουν τα κατασκευάσματά του... Τη

λογική τους είναι έτοιμος να τη χαλάσει κάθε στιγμή, με σκληρότητα και με τη σάπιρα. Κι άλλος αντίκτυπος του περιεχομένου του παρουσιάζεται τώρα κι επάνω στη στιχουργία του. Σ' αυτήν, όμως, δεν μιμήθηκε τον Λαφόργκ: εκτός από δυο-τρεις εξαιρέσεις, δεν έφθασεν ως τον ελεύθερο στίχο. Τα ποιήματά του είναι καμωμένα σε στροφές που φαίνονται τύπου κανονικού: ισόστιχες μεταξύ των, με ομοιοκαταληξίες. Όμως αν κοιτάξουμε ολίγο πιο προσεκτικά, τι ελευθερία, τι ακαταστασία, τι αναρχία! Αν δεν έγραφε σε vers libre, έγραφε όμως τον vers libere ο Καρυωτάκης, μ' ελευθεριότητες που δεν είχαν αποτολμήσει κανείς στην ελληνική ποίηση.

Εν πρώτοις, η μετρική του είναι ποικιλότερη. Απ' την αρχή του έργου του, περιμάζευε τους στίχους του από τα μακρὰ και τη μονοτονία των δεκαπεντασυλλάβων, και τους έφερε μέσα σε σχήματα πιο σφιχτά, πιο πλαστικά κι αρμονικά, που είχαν αχρηστευθεί και λησμονηθεί από πενήντα χρόνια τουλάχιστον.[...] Αλλ' ο στίχος, εκτός από την ποικιλία του, παίρνει, στα χέρια του Καρυωτάκη, νεύρα και ευρωστία, πατά στερεά, στερεότερα τελειώνει. Αυτό είναι το μυστικό του! Αυτό είναι που αφήνει, στο τέλος –όπως κι ο στίχος του Καβάφη– μιαν αίσθηση συμμετρίας! Και, μάλιστα, μιαν αίσθηση επιτυχίας, ακριβείας, οξύτητας! Κάποιο στιχουργικό πείσμα νομίζεις ότι, στο τέλος, κατορθώνει να κάνει ρητό και σαφές το σχήμα της στροφής, να συνενώσει τα διεστώτα, να τετραγωνίσει τ' ανυπόταχτα. Κι είναι πολλά αυτά τ' ανυπόταχτα και τα ξεχόρδιστα [...]: Ο ρυθμός δηλαδή του Καρυωτάκη σπανίως χτυπά ισόχρονα με το “μετρικό ρολόγι”, κι ο ακανόνιστος τονισμός των περισσότερων στίχων χρειάζεται ολοκληρωτική ανασκευή, για ν' αρμονιστεί με μιαν οποιαδήποτε μετρική ακολουθία. Ο δάκτυλος πηγαίνει με τον ανάπαιστο, ο ίαμβος με τον τροχαίο [...]. Και μόνον αυτό; Εκτός από τα μεικτά μέτρα, ιδού παρατονισμοί και κενοί χρόνοι και χωλά μέτρα, διασκελισμοί, μήτε ένας γνωμικός στίχος, μετάθεση της τομής, συνίζησης κακά τονισμένη, χασμωδίες απροειδοποίητες. Την ομοιοκαταληξία, την έχει βέβαια, ανεξάρτητα. Αλλ' από τους τέσσερις όρους της ομοιοκαταληξίας –το βάθος, τη φυσικότητα, την πρωτοτυπία και την ποικιλία– ο τρίτος είναι που κυριαρχεί, κι οι άλλοι σχεδόν δεν υπάρχουν. Κάθε ομοιοκαταληξία του είναι και μια έκπληξη: αλλ' όμως πάντα χαριτωμένη και αναντικατάστατη».

(Τέλλος Άγρας, 1972, από τον τόμο Κ.Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα: Ερμής, σελ. 209-216 αποσπασματικά, όπως και στο Τέλλος Άγρας, 1981, *Κριτικά Β'*, επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος, Αθήνα: Ερμής)

Ο «γραφειοκρατικός» ρεαλισμός του Κ. Καρυωτάκη

«Στη νεοελληνική φιλολογία, ο Ρεαλισμός δεν είναι πράγμα νέο. Κατέχει σχεδόν ολόκληρη τη σφαίρα της πεζογραφίας μας. Ολίγη όμως από τη σφαίρα της ποιήσεως. Αλλ' ο Ρεαλισμός μας υπήρξεν, έως εδώ και λίγα χρό-

νια, ηθογραφικός. Δηλαδή γραφικός, ζωγραφικός, περιγραφικός, εξωτερικός, παρμένος από τη ζωή της επαρχίας, ή μάλλον του βουνού και του υπαίθρου – ολόενα και περισσότερο ασύγχρονος, ακατανόητος για τη ζωή της πολιτείας, κι αδιάφορος.

Ο ρεαλισμός, ο αστικός ρεαλισμός, ο ρεαλισμός του πραγματικού περιβάλλοντός μας, επρόβαλε καθαρός στην ποίηση με το έργο του Καβάφη.

Με την ποίηση του Καρυωτάκη, αυτός ο ρεαλισμός έγινε νεοαστικός.

Ποια είναι η πλατύτερη, η χαρακτηριστικότερη, η συνηθέστερη πλευρά του νεοαστικού ρεαλισμού, το ξεύρομε όλοι: είναι η ιεραρχία, η υπαλληλία, το γραφείο, η γραφειοκρατία.

Στην πρώτη περίοδο των Νεοελληνικών Γραμμάτων, την Επτανησιακή, ο άνθρωπος των γραμμάτων είν' ο ευγενής, ο ευπατρίδης. Στη δεύτερη περίοδο, την Αθηναϊκή – κλασική και ρομαντική –, είν' ο λόγιος. Στην τρίτη, την προπολεμική, είν' ο δημοσιογράφος. Στην τέταρτη, τη μεταπολεμική (η κατάπτωση συνεχίζεται), ο άνθρωπος των γραμμάτων είναι ο υπάλληλος.

Αυτή την εποχή έζησε και ο Καρυωτάκης. Και αυτήν έγραψε. Ο ρεαλισμός του είναι ο γραφειοκρατικός. Έτσι ζουν άλλωστε και αυτοί που τον διαβάζουν. Και τους αντιπροσωπεύει».

(Τέλλος Άγρας, *ό.π.*, σελ. 203-204)

Το σχίσμα Καρυωτάκη - παράδοσης

«Αν συγκρίνουμε προσεκτικά την πρώτη του παραγωγή με την τελευταία του, θα παρατηρήσουμε ότι, ενώ είχαν αρχίσει με στίχους αρμονικότερους, κατέληξε, συν τω χρόνω, σε μια παραμέληση της αυστηρής κατεργασίας τους. Κι όμως η τελευταία του παραγωγή (στο μάτι που ξέρει να διακρίνει) είναι και η προσωπικότερη. Σ' αυτήν πια ο ποιητής είναι περισσότερο εκείνο που θέλησε να είναι. Επομένως, αν ήθελε να εργαστεί και προς την άλλη κατεύθυνση (των αρμονικότερων, δηλαδή, λεκτικών συνδυασμών, που, αν δεν είναι όλη η αγνή ποίηση, είναι όμως η αρχή της), δε θα ήταν ίσως δύσκολο να τα καταφέρει, αφού ήδη οι πρώτοι του στίχοι ήταν πολύ πιο κοντά σε μια τέτοια αντίληψη. Φτάνουμε, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι η παραμέληση από μέρους του ήταν θελητή. Τον στίχο του τον αποσπά, μετρικά και ρυθμικά, από την κλασική αντίληψη, αφαιρώντας του τις καθαρά μελικές του τάσεις. Σκοπός του ποιητή, στη δεύτερη περίοδο, δεν ήταν πια να κάνει ποίημα άδοξα λυρικό, αλλά μιμικό μάλλον. Ο στίχος του τώρα μιμείται, στη ρυθμική του κυρίως έκφραση, την ομιλία, και σπάζει, κατά το παράδειγμα των φανταζίστ, τους κανόνες που τον εμποδίζουν ν' αποδώσει τις χειρονομίες και τις κινήσεις της ψυχής του ποιητή».

(Τίμος Μαλάνος 1943, «Είναι ποιητής ο Καρυωτάκης»;», *Κριτικά δοκίμια*, Αλεξάνδρεια, σελ. 51-62. Απόσπασμα δημοσιευμένο στο Κ.Γ.Καρυωτάκης 1972, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα: Ερμής, σελ. 239-240)

Χαρακτηριστικά και επιρροές της καρυωτακικής ποίησης

«Η γλώσσα του Καρυωτάκη, εκεί όπου την παρασύρει η εξομολόγηση ή εκεί όπου ξεσπάει στον σαρκασμό, είναι πλούσια σε ποιητικές επινοήσεις και σε τεχνική της φαντασίας, που, αν τις είχε καλλιεργήσει συστηματικά, θα μπορούσαν να διαρθρωθούν σε τεκμήρια πιο θετικά για την πορεία μιας ολόκληρης γενιάς. Αλλά, ανεξάρτητα από δυνητικές εκβάσεις, αρκεί να διαπιστωθεί ότι όταν ο ποιητής δεν συστέλλει το πρόσωπο σε έναν σαρκαστικό μορφασμό, μαρτυρεί μιαν εκφραστική αιδημοσύνη που λείπει, αντίθετα, από τους άλλους ποιητές της γενιάς του.

Η διαβρωτική ανάγκη έκφρασης προσωπικών του βιωμάτων αναμιγνύεται δημιουργικά με το έργο ξένων ποιητών. Η συμβίωση ιδιαίτερα με τους “καταραμένους” ποιητές της Γαλλίας τον οδηγεί να δημοσιεύσει μεταφράσεις τους στα βιβλία του, μαζί με τα δικά του πρωτότυπα ποιήματα. Η διαδοχική επιλογή τον οδηγεί από τον Baudelaire στον Toulet, τον Carco. Αν και δεν μετέφρασε Laforgue, υπάρχουν αντιστοιχίες μ’ αυτόν πολύ βαθύτερες και σε πολλαπλά επίπεδα: διόλου περίεργο, αν υπολογίσουμε τον ευρύτερο ρόλο που έπαιξε ο Laforgue στην ευρωπαϊκή ποίηση (Eliot, Σεφέρης) όσον αφορά τον τρόπο αντιμετώπισης της ζωής (δυσφορία για την καθημερινότητα) και της στιχουργικής (υπονόμευση της παραδοσιακής μετρικής).

Η πορεία του Καρυωτάκη είναι σαφής. Σταθερά επιδιώκει μια ποίηση ριζωμένη στην υπαρξιακή συγκίνηση [...], η οποία συμπαρασέρνει όμως και όλα τα εκφραστικά μέσα, με ιδιαίτερη επίπτωση στα μετρικά σχήματα.

Όπως έγινε ήδη αισθητή από τον καιρό του Τέλλου Άγρα η παρουσία των γάλλων ποιητών και ο ρόλος τους, αισθητή έγινε επίσης και η προώθηση της στιχουργικής κρίσης: ο Καρυωτάκης σημαδεύει κι εδώ την απαραίτητη και λογική μετάβαση από τη μετρική αριστοτεχνία των τελευταίων παραδοσιακών ποιητών στον ελεύθερο στίχο».

(Mario Vitti, 1994, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, νέα έκδοση, ανατύπωση, σελ. 357-358)

Το συναισθηματικό υπόβαθρο της καρυωτακικής ποίησης

«Δύο τελικά είναι οι όψεις του έργου του Καρυωτάκη, κι από την άποψη της ουσίας κι από την άποψη της μορφής: η ρομαντική κι η ρεαλιστική, οι ελεγείες και οι σάτιρες, η ροπή προς το αφηρημένο και η εισβολή του πραγματικού στον αφηρημένο κόσμο του. Ανάμεσα, ωστόσο, στις δύο τούτες όψεις στέκει η συναισθηματική του βάση, η βαθιά του αισθαντικότητα, μόνιμα ταραγμένη και διακυμαινόμενη. Αυτή γεφυρώνει την απόσταση από τον ρομαντισμό ως το ρεαλισμό του, και δέχεται τον αντίχτυπο απ’ τον αδιάκοπο ψυχικό του κλυδωνισμό και τις αντιφάσεις του. Η συναισθηματική βάση αντιπροσωπεύει ό,τι συμπαγέστερο και στερεότερο διαθέτει: το ίδιο το εγώ

του και την προσωπική του στάση απέναντι στον κόσμο, και μέσα απ' το συναισθηματικό υπόβαθρο βγαίνει και το ιδεολογικό του περιεχόμενο, η έκφραση δηλαδή της απελπισίας του διαφοροποιημένη σε στάση ζωής. Τούτο αποτελεί ένα απ' τα κυριότερα μυστικά της διάρκειας του ποιητή κι ένα απ' τα πιο σίγουρα κλειδιά για τη διείσδυση στα βαθύτερα στρώματά του. Γιατί το συναισθηματικό υπόβαθρο του Καρυωτάκη γίνεται κι ο φορέας του κλίματος της εποχής, και μέσα απ' τη συναισθηματική του βάση και τις αντιδράσεις της αδιαλλαξίας του εκφράζει τον καιρό του αντιπροσωπευτικά, για να καταλήξει σε γενικότερη κραυγή διαμαρτυρίας, όχι μόνο για τη στιγμή εκείνη. Χάρη στην τιμότητα του αισθήματος και στην εκφραστική του οξύτητα, διατηρεί μιαν αμεσότητα, που κάνει την περίπτωσή του και μέσα στην ποίηση γεγονός ζωής. Δεν μένει λόγος χωρίς αντίκρισμα, ούτε προφταίνει να πέσει στη φιλολογία. [...]

Τα πεζά, μαζί με τα τρία τελευταία του ποιήματα, είναι η πιο ακραία στιγμή του Καρυωτάκη, η τελευταία φορά που “ακούει την εσωτερική του φωνή”, έχοντας συνειδητοποιήσει τις τερατώδεις δυνατότητες του κοινωνικού μηχανισμού και των “όρων του παιγνιδιού” κι έχοντας ολότελα αποκλειστεί».

(Κ. Στεργιόπουλος, 1980, «Κ.Γ. Καρυωτάκης», στο *Η ελληνική ποίηση. Η ανανεωμένη παράδοση*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 316-319)

Η «Κάθαροι» του Κ. Καρυωτάκη

«Το τελευταίο πεζό που καθαρόγραψε ο Καρυωτάκης είναι η πασίγνωστη πλέον *Κάθαροι* [...]. Γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο ενικού, δεν θα μπορούσε να είναι σελίδα από το ημερολόγιο του γονατισμένου Καλού Υπαλλήλου. [...] Η ευανάγνωστη αυτοβιογραφική σύνδεση της *Καθάρασεως* με τον ανάρτη συνδικαλιστή Καρυωτάκη, ελέγχεται πλήρως από τον συγγραφέα. Το αυτό, δυστυχώς, δεν ισχύει για τους περισσότερους αναγνώστες του, οι οποίοι, ασύνειδα, υπονομεύουν την πρόθεση του Καρυωτάκη για αναγωγή της ατομικής του υπαλληλικής εμπειρίας σε καθολικότερο χώρο και χρόνο. Όχι, βέβαια, στην αιωνιότητα, μα σε μια διαιωνιζόμενη παρακρατική επικαιρότητα.

Με την ευκαιρία, δεν κρίνω περιττό να παρατηρήσουμε πως και σε τούτο το κείμενο, η δομική αντίθεση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, με παραπομπή σε ένα προσδοκώμενο μέλλον, παρουσιάζεται τώρα με ιδιαίτερα δραματική μεταβολή σκηνογραφίας. Τούτο, άλλωστε, είναι που τελικώς απαλλάσσει την *Κάθαροι* από κάθε υποψία προσωπικής αντιδικίας ή —ακόμη χειρότερα— πρωτοβάθμιας “στρατευμένης” λογοτεχνίας».

(Γ.Π. Σαββίδης, 1989, «Στον πεζόδρομο του Καρυωτάκη», *Στα χνάρια του Καρυωτάκη*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 129)

Η διπλή όψη της καρυωτακικής ποίησης

« “Κοινωνικός ποιητής ο Καρυωτάκης και συγχρόνως ποιητής της εσωτερικής περιπέτειας, ένωσε τις άκρες των δύο τάσεων προκαλώντας την τρομερή ηλεκτρική κένωση στο σώμα της λογοτεχνίας μας”. Με την εξαιρετικά εύστοχη αυτή παρατήρηση του Βύρωνα Λεοντάρη, που ορίζει και ερμηνεύει ταυτόχρονα τη δυναμική της ποίησης του Καρυωτάκη, φωτίζεται παράλληλα και η διπλή όψη της δεκαετίας του ’20: ο μπωντλερισμός της “φυγής απ’ την πραγματικότητα” και το ευαγγέλιο της κοινωνικής επανάστασης. Ο Καρυωτάκης, χωρίς να αφεθεί ολοκληρωτικά σε καμιά από τις δύο, κατάφερε να τις εκφράσει σε ένα ενιαίο ποιητικό σύμπαν».

(Χριστίνα Ντουσιά, 2000, *Κ. Γ. Καρυωτάκης, Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 34-35)

3. Τα κείμενα

α. [Είμαστε κάτι...] (Κ.Ν.Α., σελ. 178-179)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να επισημανθεί η στιχουργική μορφή του σονέτου (που είναι παραδοσιακά λυρικό είδος) και να αναζητηθεί η εκφραστική ιδιαιτερότητα του Καρυωτάκη, κυρίως στην επιλογή των συνηθισμένων, καθημερινών, «πεζών» λέξεων.
- Να παρατηρηθεί το αποτέλεσμα της ενσωμάτωσης χαρακτηριστικών στοιχείων του αστικού χώρου στην εικονοποιία του ποιήματος.
- Να σχολιαστεί η αντίληψη του ποιητικού υποκειμένου για το θέμα της ποιητικής δημιουργίας και να ενταχτεί στο κλίμα της εποχής του.

β. Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων (Κ.Ν.Α., σελ. 181-183)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να προσεχτεί η αναφορά στα λαμπρά ονόματα της δυτικής ποίησης. Ο ποιητής, μιλώντας σε πρώτο πρόσωπο, ως ποιητής, αναφέρει σαν παράδειγμα τους δοξαμένους, κορυφαίους της τέχνης, για να δηλώσει αμέσως μετά την προγραμματική του αντίθεση: ο ίδιος θα επιλέξει για θέμα του έργου του τους άδοξους ποιητές, έχοντας και το φόβο μήπως εντέλει ενταχτεί σε αυτούς.
- Με βάση τη μορφή του ποιήματος (το μέτρο και την ομοιοκαταληξία) και έχοντας υπόψη ότι αποτελεί μια μπαλάντα, ένα πολύ αυστηρό μετρικό είδος, να διερευνηθεί κατά πόσο η μπαλάντα του Καρυωτάκη μπορεί να χαρακτηριστεί «πενιχρή».

- Να συζητηθεί η ψυχική διάθεση που διακρίνεται στο ποίημα (ο Καρυωτάκης ήταν μόνο 25 ετών και είχε κυκλοφορήσει μόνο μία ποιητική συλλογή ως τότε).

γ. *Κάθαροι* (Κ.Ν.Α., σελ. 184-185)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να ληφθεί υπόψη το εισαγωγικό σημείωμα του βιβλίου και να συζητηθεί κατά πόσο το κείμενο εξαντλείται στην αυτοβιογραφική διάθεση ή αποκτά γενικότερη ισχύ.

- Να αναζητηθούν στο κείμενο ενδείξεις «πολιτικού» λόγου και να ερμηνευτούν με βάση το χρόνο γραφής του.

- Να εντοπιστεί και να σχολιαστεί η βασική αντίθεση πάνω στην οποία δομείται το κείμενο.

- Να γίνει προσπάθεια για ανάγνωση του κειμένου ως σύγχρονου. Να βρεθούν σημεία ομοιότητας ή διαφοράς με τις σημερινές αντίστοιχες καταστάσεις.

- Να παρατηρηθεί πώς διαμορφώνεται η ειρωνεία (γλωσσικά στοιχεία, περιγραφή κ.λπ.).

Συμπληρωματική δραστηριότητα

- Να ακουστούν μελοποιημένα ποιήματα του Κ.Γ. Καρυωτάκη

Παράλληλα κείμενα

Το άγχος για το ρόλο της ποιητικής δημιουργίας που εκφράζεται στην *Μπαλάντα* εμφανίζεται και στο παρακάτω ποίημα του Τριστάν Κορμπιέρ (1845-1875), το οποίο μετέφρασε ο Καρυωτάκης. Προσέξτε, εδώ απορρίπτεται ολόκληρη η ποιητική δημιουργία!

Τριστάν Κορμπιέρ, *Μικρός που πέθανε στ' αστεία*

Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών!
Χόρτα στον άνεμο τα μαλλιά σου.
Φωσφορισμούς θ' αφήνουν τα βαθιά σου
άδεια μάτια, φωλιές των ερπετών.
Κρίνοι, μωσσωτίδες, άνθη των
τάφων, θα γίνουνε μειδιάμά σου.
Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών!

Δοξάρια σιωπηλά τα κόκαλά σου.
Τον βαρύ πια μην κάνεις. Των ποιητών
τα φέρετρα παιχνιδάκια, στοχάσου,
είναι κι αθύρματα νεκροθαπών.
Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών!

(Καρυωτάκης Κ.Γ., 1972, *Ποήματα και πεζά*, επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης,
Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής, σελ. 135)

Ως κείμενο παράλληλο με τα εξεταζόμενα, μπορεί να λειτουργήσει και το ποίημα του Γ. Σεφέρη *Ο τόπος μας* που παρατίθεται στο κεφάλαιο «Γ. Ρίτσος», παρακάτω. Είναι εύκολο να βρεθούν ομοιότητες ανάμεσα σε αυτό και στα ποιήματα του Καρυωτάκη, τουλάχιστον ως προς τη διάθεση του ποιητή και την αίσθηση του αδιεξόδου του.

Τέλος, ένα απόσπασμα από το ποίημα *Ποιητές* του Γιάννη Ρίτσου (που είναι αφιερωμένο στον Κώστα Καρυωτάκη), θα δώσει την ευκαιρία να γίνει αντιληπτή η ακτινοβολία της καρυωτακικής ποίησης, αλλά και να φανεί η ιδεολογική αντίδραση στην κατήφειά της.

Ω, δε χωρεί καμιά αμφισβήτηση, ποιητές
είμασθ' εμείς με κυματίζουσα την κόμη
— έμβλημα' αρχαίο καλλιτεχνών — και χτυπητές
μάθαμε φράσεις ν' αραδιάζουμε κι ακόμη

μια ευαισθησία μας συνοδεύει υστερική,
που μας πικραίνει ένα χλωμό, σβησμένο φύλλο,
μακριά ένα σύννεφο μαβί. Χιμαιρική
τη ζωή μας λέμε και δεν έχουμε ένα φίλο.

Μένουμε πάντα σιωπηλοί και μοναχοί,
όμως περήφανα στα βάθη μας κρατούμε
το μυστικό μας θησαυρό, κι όταν ηχεί
η βραδινή καμπάνα ανήσυχα σκιρτούμε.

Θεωρούμε ανίδεους, ανάξιους κι ευτελείς
γύρω μας όλους, κι απαξιούμε μια ματιά μας
σ' αυτούς να ρίξουμε, κι η νέα ξανά σελίς
το θρήνο δέχεται του ανούσιου έρωτά μας.

Αναμασάμε κάθε μέρα τα παλιά
χιλοειπωμένα αισθήματά μας· εξηγούμε

το τάλαντό μας: «κελαηδούμε σαν πουλιά».
την ασχολία μας τός' ωραία δικαιολογούμε.

Για μας ο κόσμος όλος μόνο είμαστ' εμείς,
και τυλιγόμαστε, μανδύα μας, έναν τοίχο.
Μ' έπαρση εκφράζουμε τα πάθη της στιγμής
σ' έναν – με δίχως χασμωδίες – μουσικό στίχο.

Γύρω μας κι άλλοι κι αν πονούν κι αν δυστυχούν,
κι αν τους λυγίζει, αν τους φλογίζει η αδικία –
ω, τέτοια θέματα πεζά ν' ανησυχούν
τους αστρικούς μας στοχασμούς, είναι βλακεία.

(Καρυωτάκης Κ.Γ., 1972, *Ποήματα και πεζά*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης,
Αθήνα: Εκδόσεις Ερμής, σελ. λα')

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Καρυωτάκης Κ.Γ., 1972, *Ποήματα και πεζά*, Επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα:
Ερμής (βασικά κείμενα κριτικής για τον Καρυωτάκη).

Ντουλιά Χ., 2000, *Κ.Γ.Καρυωτάκης, Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα: Κα-
στασιώτης. (Στο ίδιο βιβλίο, έχουν συγκεντρωθεί κείμενα σχετικά με τον Καρυ-
ωτάκη και τον καρυωτακισμό. Επίσης, παρατίθεται πλούσια βιβλιογραφία για
περαιτέρω μελέτη.)

Από την πρόσφατη βιβλιογραφία αναφέρουμε ακόμη, επιλεκτικά:

Βαγενάς Νάσος, 2005, *Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη*, Αθήνα: Ίνδικτος.

Μπενάτσης Απόστολος (2004), «Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ...», *Κώστας Καρυωτά-
κης. Από τα πρώτα ως τα τελευταία ποιήματα*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Φρυδάκη Ε., 2003, *Η Θεωρία της Λογοτεχνίας στην Πράξη της Διδασκαλίας*,
Αθήνα: Κριτική.

Αφιέρωμα

Περρ. *Διαβάζω*, τ. 157, Κ.Γ. Καρυωτάκης, 1986.

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Η Μαρία Πολυδούρη γεννήθηκε στην Καλαμάτα το 1902, όπου και ολοκλήρωσε τις γυμνασιακές σπουδές της και διορίστηκε στη Νομαρχία Μεσσηνίας. Μετά τον θάνατο και των δύο γονέων της, ζήτησε μετάθεση στη Νομαρχία Αττικής (1922) και γράφτηκε στη Νομική Σχολή. Στην υπηρεσία της γνώρισε τον Κώστα Καρυωτάκη και τον ερωτεύτηκε παράφορα. Η σχέση τους υπήρξε πολυκύμαντη, χωρίς, όμως, ευτυχισμένο τέλος. Για ένα διάστημα η Πολυδούρη έζησε στο Παρίσι, όπου προσβλήθηκε από φυματίωση και επέστρεψε στην Ελλάδα (1928). Πέρασε τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής της στο σανατόριο «Σωτηρία». Η αυτοκτονία του Καρυωτάκη της έδωσε τη χαριστική βολή. Πέθανε σε ηλικία μόλις 28 χρόνων, το 1930.

Η Μαρία Πολυδούρη άρχισε να γράφει στίχους από πολύ μικρή, τα ωραιότερα ποιήματά της, όμως, τα έγραψε μετά τη γνωριμία της με τον Καρυωτάκη. Δημοσίευσε δύο ποιητικές συλλογές: *Οι τριλιές που σβήνουν* (1928) και *Ηχώ στο χάος* (1929) (που συγκροτούν τα Άπαντά της). Οι στίχοι της είναι επηρεασμένοι από το λογοτεχνικό ρεύμα του Νεορομαντισμού και του Νεοσυμβολισμού και μοιάζουν με ένα λυρικό παραλήρημα. Κύρια γνωρίσματά τους είναι η λυρική έξαρση, η ευαισθησία, η λεπτότητα των συναισθημάτων, η ειλικρίνεια, η μουσικότητα και η μελαγχολία.

2. Η κριτική για το έργο της

Η ποιητική ανεξαρτησία της Μ. Πολυδούρη

«Δεν θα γλιτώσει, φυσικά, ούτε η Πολυδούρη από την επίδραση του Καρυωτάκη. Αν και θα 'ταν πιο εύστοχο αν λέγαμε πως η Πολυδούρη, βοηθημένη και από τον Καρυωτάκη, συνειδητοποιεί την εποχή της και τυραννιέται όσο κι αυτός από τη γύμνια της, χωρίς όμως και να καταφέρει να δώσει τόσο άμεσα, όσο εκείνος, το δράμα της. Και είναι προς τιμήν της πως απόφυγε τους μιμικούς, διατηρώντας ατόφια την προσωπικότητά της. Μένει τόσο ανεξάρτητη, που δεν διδάσκεται καν από τον αγαπημένο της ποιητή την λεκτική επεξεργασία του στίχου, και υστερεί φανερά, σε σύγκριση μ' αυτόν που έδωσε πάντα τόσο αφεγάδιαστα, από την άποψη αυτή, ποιήματα. Παρόλ' αυτά, έχουνε οι δυο τους ένα κοινό σημείο. Τον απόλυτα υποκειμενικό τόνο στην ποίησή τους. Γιατί και η Πολυδούρη, παρ' όλη την τραγικότητα συνείδησής της, δεν έδωσε κι αυτή καθολικότητα, ούτε καθρέφτισε τους ανθρώπους μέσα στο έργο της. Αλλά υπάρχει τόσο ειλικρίνεια στο ασυγκράτητο

λυρικό παραλήρημα της ψυχής και της φαντασίας της, ώστε ο προσωπικός τόνος της να γίνεται πανανθρώπινος».

(Λιλή Ζωγράφου, χ.χ., *Μαρίας Πολυδούρη Απαντα*,
Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ. 80)

Ποιητικά γνωρίσματα της Μ. Πολυδούρη

«Και συμβαίνει τούτο το χαρακτηριστικό για την περίπτωση της: ενώ όλοι οι άλλοι, ποιος λίγο ποιος πολύ, πρόφτασαν να διαδραματίσουν κάποιο ρόλο ζωντανό, εκείνη διαβάστηκε και προσέχτηκε μόλις πριν απ' τον πρόωρο θάνατό της κι αμέσως ύστερα. Γι' αυτό η παρουσία της στα γράμματα, ενισχυμένη κι απ' τη μεγάλη μεταθανάτια φήμη του Καρυωτάκη, εξαιτίας του δεσμού τους και της σχετικής επιφυλλιδογραφίας γύρω απ' το “ειδύλλιο” των δύο ποιητών, που έφτασε να μεταμορφωθεί σε λαϊκό “ρομάντζο”, άρχισε να γίνεται αισθητή μαζί με το ρεύμα του “καρυωτακισμού”, όταν η ίδια δεν υπήρχε πια.

Όλα αυτά μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε πόσο έμενε στραμμένη προς τη ζωή και πόσο η ποίησή της αποτελούσε ένα μέρος των αισθημάτων, των διαθέσεων και των προσωπικών της καταστάσεων. Γιατί η Πολυδούρη έγραφε τα ποιήματά της όπως και το ατομικό της ημερολόγιο. Η μεταστοιχείωση γινόταν αυτόματα και πηγαία. Κι αν στους περισσότερους της νεορομαντικής σχολής το βιοματικό 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. Για τούτο κι οι επιδράσεις στο έργο της εμφανίζονται μάλλον περιορισμένες και τυχαίες, κι είναι πιο πολύ επιδράσεις ζωής και γενικών τάσεων παρά συγκεκριμένων λόγιων πηγών, χωρίς να ξεφεύγει εντελώς απ' τον κανόνα ούτε κι η φανερή επίδρασή της από τον Καρυωτάκη, αφού κι εκείνη φαίνεται να προέρχεται όχι μόνο απ' την ίδια την ποίησή του, μα κι απ' την προσωπική τους σχέση.

Η Πολυδούρη κινείται ολόκληρη στην περιοχή του συναισθήματος και των συναισθηματικών καταστάσεων, συνήθως γύρω απ' τα δυο βασικά μοτίβα του έρωτα και του θανάτου, διατηρώντας έναν ιδιαίτερα προσωπικό τόνο. Πληθωρική από την αρχή σε συναισθηματισμούς, σε τρυφερότητα και γυναικεία ευαισθησία, φτάνει ν' αγγίξει στο τέλος κάποιες δραματικές νότες και να μετριάσει στις καλύτερες στιγμές της τις πολλές ρομαντικές κοινοτοπίες, τον μελοδραματισμό και την κλαυθμηρή διάθεση, που τη χαρακτηρίζουν κατά ένα μεγάλο μέρος, για να περιοριστεί οξύτερα στο ατομικό της

δράμα. Με χαλαρή συνήθως και κάποτε αδέξια τεχνική, αλλά με αυτοσχεδιαστική ευχέρεια, νοσηρά ρομαντική και ψυχολογικά επηρεασμένη από τα οικογενειακά της ατυχήματα, το επαρχιακό περιβάλλον της πατρίδας, τα μανιάντικα μοιρολόγια που άκουγε μικρή και τα αισθηματικά αναγνώσματα των λαϊκών μεσοπολεμικών περιοδικών, εξελίσσει βαθμιαία την ποίησή της σε μια γεμάτη ερωτική περιπάθεια και τύψη ελεγεία θανάτου, εξουδετερώνοντας τα μειονεκτήματά της με το πάθος και τον παλμό της φωνής της. Γιατί πέρα απ' τις συναισθηματικές διαχύσεις, η Πολυδούρη έχει κατά βάθος κάτι 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 έχει κάνει απλησίαστο, ώσπου δεν της μένει πια παρά «στου έρωτα την άγρια καταιγίδα» να ιδεί να μετρηθούν γι' αυτήν θάνατος και ζωή.

Βέβαια, αν εξαιρέσουμε μερικά ποιήματα, ο συναισθηματισμός της ελάχιστα μετουσιώνεται ποιητικά, κι ακόμα πιο σπάνια πνευματικοποιείται. Κι ωστόσο, χωρίς ιδιαίτερη πνευματικότητα, χωρίς ακονισμένη τεχνική, κατορθώνει να δίνει νέα δύναμη σε φτωχές και τριμμένες λέξεις, ώστε ένα πλήθος κοινοτοπίες ν' αποκτούν εκφραστικότητα ασυνήθιστη. Γι' αυτό κι εξακολουθεί να παραμένει από τις πιο γνήσιες γυναικείες φωνές που ακούστηκαν στη νεοελληνική ποίηση».

(Κώστας Στεργιόπουλος, 1980, *Η Ελληνική Ποίηση. Η Ανανεωμένη Παράδοση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 422-423)

3. Το κείμενο

Κοντά σου (Κ.Ν.Α., σελ. 191)

Διδακτικές επισημάνσεις

Το ποίημα μοιάζει με μια τρυφερή εξομολόγηση, γι' αυτό και η διδασκαλία θα πρέπει να αναδείξει το ερωτικό στοιχείο και τη γυναικεία ευαισθησία και ειλικρίνεια. Συγκεκριμένα, θα πρέπει να προσεχθεί:

- Η λυτρωτική, μεταμορφωτική δύναμη του έρωτα, καθώς και η ψυχική γαλήνη και η ευτυχία που προσφέρει η παρουσία του αγαπημένου προσώπου.

- Ο πλούτος των εκφραστικών τρόπων με τα οποία αναδεικνύονται τα παραπάνω συναισθήματα: το βασικό δομικό και θεματικό μοτίβο «κοντά σου...», που επαναλαμβάνεται σαν επωδός, οι εικόνες, οι μεταφορές, οι παρομοιώσεις, το τρυφερό λεξιλόγιο («χνούδι», «χάδι», «δροσούλα», «πνοή» κ.ά.), η χρήση του πρώτου προσώπου, το εξομολογητικό ύφος, ο λυρισμός κ.λπ.

- Να συζητηθεί η τεχνική του ποιήματος: ο ιαμβικός στίχος και η πλεχτή ομοιοκαταληξία, τα νεορομαντικά και συμβολιστικά στοιχεία.

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

• Πώς δικαιολογείται στο ποίημα η συνύπαρξη λύπης και χαράς (στ. 8: «άνεργη χαρά»: στ.9: «Κοντά σου η θλίψη ανθίζει σα λουλούδι»). Ποιες άλλες παρόμοιες αντιθέσεις μπορείτε να επισημάνετε;

Παράλληλο κείμενο

Νικηφόρος Βρεττάκος, Δίχως εσέ δε θα 'βρισκαν

Δίχως εσέ δε θα 'βρισκαν
νερό τα περιστέρια.

Δίχως εσέ δε θ' άναβε
το φως ο Θεός στις βρύσες του.

Μηλιά σπέρνει στον άνεμο
τ' άνθη της· στην ποδιά σου
φέρνεις νερό απ' τον ουρανό
φώτα σταχιών κι απάνω σου

φεγγάρι από σπουργίτες.
(*Μαργαρίτα*, «Εικόνες απ' το ηλιοβασίλεμα», 1939)

• Πώς εκφράζεται το ερωτικό συναίσθημα στο παραπάνω ποίημα; Να γίνει σύγκριση με το ποίημα της Πολυδούρη.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Ζωγράφου Λ., *χ.χ.*, *Μαρίας Πολυδούρη Άπαντα*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της «Εστίας».

Θέμελης Γ. 1959, *Νεοέλληνες Λυρικοί*, Βασική Βιβλιοθήκη, τ. 29, Αθήνα: Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος.

Κούρση Μαρία (παρουσίαση), 2001, *Μαρία Πολυδούρη*, Αθήνα: 2001

Στεργιόπουλος Κ., 1980, *Η ελληνική ποίηση. Η αναεωμένη παράδοση (Ανθολογία-Γραμματολογία)*, Αθήνα: Σοκόλης.

Για τα Άπαντα της Πολυδούρη:

Ιστοσελίδα: http://www.papaki.panteion.gr/_private/polydouri/polyindex.htm

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Τάκης Παπατσώνης γεννήθηκε το 1895 στην Αθήνα. Σπούδασε Νομικά και Πολιτικές Επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και Δημόσια Οικονομικά στη Γενεύη. Υπηρέτησε για σαράντα χρόνια στο Υπουργείο Οικονομικών και ταξίδεψε πολύ στο εξωτερικό. Πέθανε στην Αθήνα το 1976.

Τα ποιήματά του περιλαμβάνονται σε δύο τόμους με τίτλους: *Εκλογή Α'*, στην οποία συμπεριλήφθηκε και η συλλογή *Ursa minor* που είχε αρχικά εκδοθεί το 1944, και *Εκλογή Β'* (1962). Η ποίηση του είναι ιδιότυπη, τόσο από την άποψη της γλώσσας, στην οποία συνυπάρχουν τύποι της δημοτικής και της καθαρεύουσας, όσο και από την άποψη της βαθιάς θρησκευτικότητας που τη διαπνέει. Πολλά μορφικά στοιχεία της ποίησής του – η λεκτική του αταξία, η ηθελημένη πεζολογία, η έλλειψη φανερού λογικού ειρμού – την καθιστούν πρωτοποριακή για την εποχή της.

2. Η κριτική για το έργο του

Η θρησκευτικότητα του Παπατσώνη

«Στον ποιητικό του προσανατολισμό ο Παπατσώνης ανήκει στη μικρή χορεία των θρησκευομένων. Δεν είναι εν τούτοις υμνωδικός, δεν επαινεί. Η ποίησή του δεν εκπορεύεται, όπως [...] στον Παπαδιαμάντη, από την εστία της πίστεως, μπορεί να εκκινήσει κι από τη λογική πρόθεση της ποιητικής δημιουργίας: και συνέχεται από μίαν αντίληψη φιλοσοφική, διαπερνάται από έναν άνεμο θρησκευτικού ιδεαλισμού.

Ψυχή ασκητική, τοποθετεί την ανησυχία της σ' ένα μεταφυσικό πλαίσιο. Μια αλληγορία, μια εντύπωση από θρησκευτικά περιβάλλοντα, μια αλυσίδα λεπτών συλλογισμών ή μια κορνίζα ελληνικού υπαίθριου τοπίου, φτάνουν να ξετυλίξει την έκστασή του στους ιδιότυπους εκείνους στίχους, όπου συναντώνται η χριστιανική διάθεση με την λεπτή ειρωνεία, η μυστική έξαρση αλλά και το εγκόσμιο κάλεσμα.

Κάποτε ο στίχος του παίρνει την πυκνότητα ενός αποφθέγματος. Κάτω απ' όσα διαβάζεις, μαντεύεις περισσότερα [...]. Ο στίχος του είναι ελεύθερος και τελετουργικός και περιφρονεί την καθιερωμένη τεχνική. Ενώ η εκλογή του λεκτικού υλικού του, δημοτικά στοιχεία και λέξεις βυζαντινής ποιότητας, θυμίζει, με την κεκραμένη τους πρόσμιξη, θρησκευτική γλώσσα παλιάς έκδοσης».

(Μιχ. Περάνθης, *χ.χ., Ανθολογία της Ποίησης*, τόμος Β', Αθήνα, σελ. 712-713)

Ο Παπατσώνης και ο καθολικισμός

«Ο Παπατσώνης είναι, κυρίως, θρησκευόμενος ποιητής, με τάση προς το μυστικισμό και το Νατουραλισμό, αλλά με ευδιάστατο το ερωτικό στοιχείο. Είναι ο μόνος αξιόλογος ποιητής που, ακολουθώντας την οικογενειακή του παράδοση, επηρεάστηκε περισσότερο από το τελετουργικό της Καθολικής εκκλησίας παρά της Ορθόδοξης. Η ποίησή του είναι διάστικτη από αναφορές στο καθολικό δόγμα και τη λειτουργική του, με μια ελεύθερη χρήση της λατινικής εκκλησιαστικής ορολογίας (*mea culpa, de profundis, in plateis orpidi*) μερικές από τις εκφράσεις αυτές τις ομοιοκαταληκτούσε στα νεανικά του ποιήματα, με ελληνικές καταλήξεις [...]. Ωστόσο, ο Θεός του δεν είναι η θεότητα του δόγματος, αλλά ένα μεταφυσικό νόημα, που το ονομάζει Αόρατη Σοφία, Στοιχείο Ισχυρό, Υπέρτατον Ήλιο, Τρίτον Ουρανό, Παρουσία, Ισοροπία των Αριθμών, Πλήρης Τάξη, Φως, Γαλήνη, Ησυχία».

(Κίμων Φράιερ, 1982, *Σύγχρονη Ελληνική Ποίηση. Από τον Καβάφη στο Βρεττάκο*, μτφρ. Θ. Χατζημιχαηλίδης, Αθήνα: Κέδρος, σελ. 81)

Ύφος και θεματική

«Ο Παπατσώνης είναι τόσο υπαινικτικός όσο ο Θ.Σ. Έλιοτ (τον οποίο πρώτος μετέφρασε στα ελληνικά), και το στεγνό και σκοτεινό ύφος του δυσκολεύει αφάνταστα τον αναγνώστη. Το κεντρικό θέμα του είναι το ιδανικό της αγάπης και η εύρεση ή επανεύρεσή της μέσω της παράδοσης. Από την άποψη αυτή το έργο του Παπατσώνη αποτελεί τη σιωπηρή συνέχεια των πιο εντυπωσιακών οραμάτων του Σικελιανού και προοιωνίζεται το κατοπινό έργο του Σεφέρη».

(R. Beaton, 1996, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 208-209)

Οι ρίζες της γραφής του

«Ο Τάκης Παπατσώνης δεν είναι ο πρώτος Έλληνας ποιητής που σπάει την παράδοση του μετρικού στίχου, αλλά είναι ο πρώτος που τη σπάει συνειδητά, από το 1920, και γράφει σε ελεύθερο και ανομοιοκατάληκτο στίχο χωρίς να επιστρέψει στον κλασικό. Μπορούν να υποστηριχθούν πολλοί ως λόγοι που τον ώθησαν στο να αγνοήσει και να παραβεί τους παραδοσιακούς ποιητικούς κανόνες. Αλλά είναι λάθος να θεωρηθεί ότι οφείλεται σε επίδραση από το πνεύμα των νταντά ή των υπερρεαλιστών. Αν στο εκτενές ποίημά του *Ursa Minor*, που γράφει 25 χρόνια αργότερα, αναγνωρίζονται υπερρεαλιστικά ίχνη, παρόμοια στοιχεία ανιχνεύονται σε όλη την ποίησή του, οφείλονται όμως σε καταβολές από ανατροφές με μυστικιστές συγγραφείς. Από την ίδια αιτία κατάγεται και το λανθάνον ερωτικό στοιχείο της ποίησής του

και όχι από επίδραση των φροϋδικών θεωριών, τουλάχιστον πρωτογενώς, μια που δεν φαίνεται να αγνοεί ο Παπατσώνης κανένα σχεδόν από τα πνευματικά και καλλιτεχνικά ρεύματα που κυκλοφορούν. Νομίζω, επίσης, ότι για το φτάσιμό του σε μια νέα εκφραστική, πρέπει να αποκλειστεί οποιαδήποτε μονομερής επίδραση από έναν ξένο ποιητή [...]. Περισσότερο ίσως πρέπει να αναζητηθούν οι ρίζες της αιρετικής γραφής του, στα υμνωδιακά πρότυπα της καθολικής εκκλησίας, και έχω, πιστεύω, εύλογες επιφυλάξεις για τα αντίστοιχα βυζαντινά, στα οποία προσέρχεται και πολύ αργότερα (όταν είναι οριστικά διαμορφωμένος) και με βεβαρημένη συνείδηση, ή έστω με προϊδεάσεις από άλλες ερμηνείες».

(Αλεξ. Αργυρίου, 1979, *Η Ελληνική Ποίηση. Οι νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου*. (Ανθολογία-Γραμματολογία), Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 110)

3. Τα κείμενα

α. Περιηγητές στη λειτουργία (Κ.Ν.Α., σελ. 201)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Στην πρώτη προσέγγιση του ποιήματος οι μαθητές θα μπορούσαν να αναζητήσουν τις ιδιοτυπίες της γραφής του Παπατσώνη και να αναγνωρίσουν τα νεωτεριστικά στοιχεία και την πρωτοτυπία του ποιητή. Στο πλαίσιο αυτό θα σχολιάσουν τις λέξεις των οποίων το αρχικό γράμμα έχει γραφεί με κεφαλαίο, καθώς και τη γλώσσα και την πεζολογική μορφή του ποιήματος.

- Ακολουθώς, η διδασκαλία θα μπορούσε να επικεντρωθεί στο περιεχόμενο του ποιήματος: να οριστεί ο χώρος (η Εκκλησία), ο χρόνος (καλοκαίρι, η ημέρα της Αναλήψεως του Χριστού) και τα πρόσωπα της ποιητικής αφήγησης (η ομάδα Γερμανών περιηγητών, μελών ενός θρησκευτικού σωματείου).

- Στη συνέχεια, να προβληθεί η αντίθεση μεταξύ πρώτης και δεύτερης ενότητας: κίνηση, δράση, πλήθος, αταξία, αναστάτωση vs ακινησία, στατικότητα, μοναχικότητα, αταραξία, τάξη.

- Να συζητηθεί ο στόχος της αντίθεσης: η ανάδυση του αδιατάραχτου από τα ανθρώπινα πνευματικού και μεταφυσικού σύμπαντος της Εκκλησίας.

β. Συνάντημα (Κ.Ν.Α., σελ. 202)

- Η διδασκαλία μπορεί να αρχίσει με μια σύγκριση του ποιήματος «Συνάντημα» με το «Περιηγητές στη λειτουργία» (αν έχει προηγηθεί η διδασκαλία του) ως προς τη γλώσσα (εδώ έχουμε μια καθαφικου τύπου γλώσσα), τον αφηγηματικό ρυθμό, τις λέξεις με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα κ.ά. Έτσι, οι

μαθητές θα μπορούσαν να εμπεδώσουν τα βασικά γνωρίσματα της ποίησης του Παπατσώνη και, επιπλέον, να επισημάνουν τις ιδιαιτερότητες της γραφής του από ποίημα σε ποίημα.

- Στη συνέχεια, οι μαθητές θα μπορούσαν να αναζητήσουν και να εντοπίσουν τον βασικό θεματικό πυρήνα: μέσα από την περιγραφή μιας ολόκληρης ημέρας από την καθημερινότητα ενός ανθρώπου, να επισημάνουν την επενέργεια της Θείας Χάριτος στην ψυχική του διάθεση και τη μεταμόρφωση που συντελείται σ' αυτόν με την επικοινωνία με τον Θεό.

- Για να αναδειχθεί το βασικό θέμα, οι μαθητές θα πρέπει να αναζητήσουν τους συμβολισμούς και τις μεταφορικές εκφράσεις του ποιήματος. Μια καταγραφή των λέξεων που αρχίζουν με κεφαλαίο γράμμα («Κήπος», «Χαρά», «Διαβάτης», «Δουλειά», «Ημέρα», «Δρόσο Ψυχής», «Ευεργεσία», «Ώρες», «Πρωία», «Εσπέρα», «της Ησυχίας συνδόνι») θα βοηθήσει τους μαθητές να αισθανθούν ευφορία και γαλήνη, καθώς και τη γενικότερη ψυχική ανάταση που επιφέρει στη ζωή του ανθρώπου το «συνάντημά» του με τη Φύση, που υποδηλώνει την ευεργετική παρουσία του Θεού (*«Πώς όλες οι Ώρες / οι ακολουθούσες την Πρωϊαν ευλογούνται. / Πώς άνλον αποτύπωμά τους μένει»*), καθώς και την εσωτερική πληρότητα που προσφέρει στον άνθρωπο η πίστη.

- Θα μπορούσε να συζητηθεί, ως θέμα που αναδεικνύεται από το ποίημα, η επίδραση της φύσης στον άνθρωπο, γενικότερα, αλλά και σε σχέση με τη διάθεσή του για εργασία.

- Τέλος, από την άποψη της μορφής, θα μπορούσε να σχολιαστεί ο αφηγηματικός ρυθμός, ο ελευθερωμένος στίχος, η μεικτή γλώσσα, οι εικόνες και άλλα εκφραστικά μέσα.

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

- Πώς επιβεβαιώνεται, κατά τη γνώμη σας, από τα ανθολογημένα ποιήματα η άποψη που εκφράζει ο Μιχάλης Περάνθης στο κριτικό απόσπασμα που παρατίθεται παραπάνω: «Στον ποιητικό του προσανατολισμό ο Παπατσώνης ανήκει στη μικρή χορεία των θρησκευομένων [...] θρησκευτικού ιδεαλισμού»;

Παράλληλο κείμενο

Όλα Βότση, [άτιτλο]

Προχωρούμε και Σ' ανασαίνουμε.

Η παρουσία Σου μας τυλίγει σαν τον αγέρα της νύχτας
μας αγγίζει τα ερημικά μαλλιά, τα μακριά μας ρούχα.

Είμαστε χαμένοι μες στα σκοτάδια και τα βουνά,

χωρισμένοι απ' όλους τους ανθρώπους.
Είμαστε τα προχωρημένα φυλάκια.
Πιο πέρ' από μας, κανείς για μας δε μιλεί.
Ποτέ δε μίλησαν για μας.
Κάπου-κάπου μονάχα, ένας σύντροφος της ερημιάς
περνά από δίπλα μας σα σκιά,
μας κοιτά σιωπηλός και τραβά το δρόμο του.
Σ' αγκαλιάζουμε,
ανοίγουμε τα χέρια μας εκστατικοί,
και φουχτώνουμε το σκοτεινό αγέρι, που μας τριγυρνά,
κι είμαστε ευτυχισμένοι.

(*Ενδόμυχα*, 1953)

• Πώς επιδρά η θεία παρουσία στην ψυχή του ποιητικού υποκειμένου στο παραπάνω ποίημα; Ποιες ομοιότητες διακρίνετε με το ποίημα του Παπατσώνη;

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Αργυρίου Αλ., 1979, *Η Ελληνική Ποίηση. Οι νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Beaton R., *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996.
- Δάλλας Γ., 2000, *Ευρυγωνία*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 211.
- Παπαθανασόπουλος Θ. (1997), *Για τον ποιητή Τ. Κ. Παπατσώνη*, Ε.Λ.Ι.Α: Αθήνα.
- Περάνθης Μ., χ.χ., *Ανθολογία της Ποίησης*, τόμος Β', Αθήνα
- Περ. *Ευθύνη*, 1999, *Τιμή στον Τ. Κ. Παπατσώνη Για τα ογδοντάχρονά του* (Δοκίμια), επιμ. Κ. Τσιρόπουλος: Αθήνα.
- Φράιερ Κ., 1982, *Σύγχρονη Ελληνική Ποίηση. Από τον Καβάφη στο Βρεττάκο μπρο. Θ. Χατζημαχαλίδης*, Αθήνα: Κέδρος.

Γιώργος Σεφέρης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Γιώργος Σεφέρης (φιλολογικό όνομα του Γεωργίου Σεφεριάδη), γεννήθηκε το 1900 στη Σμύρνη. Προερχόταν από λόγια οικογένεια. Ήταν ο πρωτότοκος γιος του διεθνολόγου Στυλιανού Σεφεριάδη και της Δέσπως (το γένος Τενεκίδη).

Το 1914 ήρθε με την οικογένειά του στην Αθήνα, όπου τελείωσε το γυμνάσιο, και σπούδασε νομικά στο Παρίσι (1918-24). Εκεί τον βρήκε και ο αντίκτυπος της Μικρασιατικής καταστροφής. Ιδιαίτερα η καταστροφή της γενέθλιας πόλης του, της Σμύρνης, όπως φαίνεται από το ποιητικό του έργο, θα μείνει για πάντα ριζωμένη μέσα του. Από τα 18 ως τα 25 του, κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Παρίσι, ήρθε σε άμεση επαφή με τα πνευματικά και ποιητικά ρεύματα που άλλαξαν την υφή της λογοτεχνίας στα χρόνια αμέσως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο.

Μετά την ολοκλήρωση των πανεπιστημιακών του σπουδών, ακολούθησε το διπλωματικό στάδιο και εργάστηκε ως Ακόλουθος της Ελληνικής Κυβέρνησης, Πρόξενος, Πρέσβης, Σύμβουλος πρεσβειών, Διευθυντής Τύπου κ.λπ. σε πολλές ελληνικές Πρεσβείες του εξωτερικού· έτσι πολλά χρόνια της ζωής του τα έζησε μακριά από την Ελλάδα.

Το 1963 τιμήθηκε με το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας και ανακηρύχθηκε επίτιμος διδάκτωρ Πανεπιστημίων του εξωτερικού. Το 1969 κυκλοφόρησε στην Ελλάδα και στο Εξωτερικό η *Δήλωσή* του εναντίον της δικτατορίας, που αποτέλεσε ένα ηχηρό ράπισμα κατά της χούντας των Συνταγματαρχών. Το τελευταίο του ποίημα «Επί Ασπαλάθων...», 31/03/1971, δείχνει για μια ακόμα φορά όχι μόνο το αδούλωτο πνεύμα του ποιητή, αλλά και το ποιητικό του μέγεθος.

Ο θάνατός του, τον Σεπτέμβριο του 1971, συγκλόνησε την Ελλάδα και έδωσε την αφορμή να διαδηλώσει ο ελληνικός λαός εναντίον της δικτατορίας των Συνταγματαρχών.

Η πρώτη του συλλογή *Στροφή*, το 1931, είναι μίγμα Συμβολισμού και καθαρής ποίησης. Με μερικά ποιήματα της επόμενης *Στέρας* (1932) διαφοροποιείται από την πρώτη συλλογή και απελευθερώνεται από τα παραδοσιακά πλαίσια. Με το ποιητικό του έργο, που είναι σφραγισμένο από τη Μικρασιατική καταστροφή αλλά και από άλλα ιστορικά γεγονότα, συνέβαλε στην ανανέωση της νεοελληνικής ποίησης.

Το έργο του αποτελούν: **Οι ποιητικές συλλογές:** *Στροφή* (1931), *Η Στέρα* (1932), *Μυθιστόρημα* (1935), *Γυμνοπαϊδιά* (1936), *Τετράδιο Γυμνασμάτων* (1940), *Ημερολόγιο κατασρώματος Α΄* (1940), *Ημερολόγιο κατασρώματος Β΄* (1944-1945), *Κίχλη* (1947), *Ημερολόγιο κατασρώματος Γ΄* (1955), *Τρία κρυφά Ποιήματα* (1966), *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β΄* (1976). **Δοκίμια:** *Διάλογος πάνω στην ποίηση* (1939), *Δοκιμές* (1944), *Ερωτόκριτος* (1944), *Οι ώρες της κυρίας Έρσης* (για το ομώνυμο έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη με το ψευδώνυμο Ιγνάτης Τρελός) (1973), *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* (1925-1927) (1973). **Αλληλογραφίες:** *Γ. Θεοτοκά - Γ. Σεφέρη 1930-1966* (1975), *Αδ. Διαμαντή - Γ. Σεφέρη 1953-1970* (1988), *Γ. Σεφέρη - Α. Καραντώνη 1931-1960* (1989), *Σεφέρης και Μαρώ 1936-1940* (1989), *Γ. Σεφέρη-Λορεντζάτου 1948-*

1968 (1990). **Ημερολόγια:** *Χειρόγραφο Σεπτ. 41* (1972), *Μέρες του 1945-51* (1973), *Μέρες Α' 16/2/1925-17/8/1931* (1975), *Μέρες Β' 24/8/1931-12/2/1934* (1975), *Μέρες Γ' 16/4/193 -14/12/1940* (1977), *Μέρες Δ'* (1977), *Μέρες Ε'* (1977), *Μέρες ΣΤ'* (1986), *Μέρες Ζ'* (1990), *Πολιτικό Ημερολόγιο Α'* (1973), *Πολιτικό Ημερολόγιο Β'* (1973). **Μεταφράσεις:** *Τ. Σ. Έλιοτ* (1936), *Η έρημη χώρα - Τ.Σ. Έλιοτ* (1940), *Φονικό στην Εκκλησιά* (1963), *Αντιγραφές - Yeats, Gide, Valery* (1965), *Άσμα Ασμάτων* (1965), *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη* (1966).

2. Η κριτική για το έργο του

Το μυθικό στοιχείο της σεφερικής ποίησης

«Με τα “Οι σύντροφοι στον Άδη” και “Πάνω σ’ ένα ξένο στίχο”, το μυθικό στοιχείο εμφανίζεται για πρώτη φορά στην ποίηση του Σεφέρη, και, μάλιστα, με μία λειτουργία ανάλογη μ’ εκείνη με την οποία το συναντάμε και στους μετέπειτα στίχους του. Έχουμε δηλαδή τις πρώτες απόπειρες εφαρμογής μιας μυθικής αντικειμενικής συστοιχίας. Τα ποιήματα αυτά είναι σημαντικά και για έναν άλλο λόγο. Για πρώτη φορά συναντάμε εδώ τη λέξη “σύντροφοι”, μια λέξη κεντρική στη μετέπειτα θεματική του Σεφέρη, και για πρώτη φορά το πρώτο πρόσωπο του πληθυντικού χρησιμοποιείται με την κυριολεκτική του σημασία. Ο Σεφέρης προσπαθεί με τα ποιήματα αυτά (περισσότερο με το πρώτο και λιγότερο με το δεύτερο) να εκφράσει ένα συλλογικό αίσθημα, και η παρουσία του μύθου δεν είναι άσχετη με το γεγονός ότι η εμπειρία του είναι εδώ αντικειμενικότερη. [...] Στο “Πάνω σ’ έναν ξένο στίχο” τέτοιο πρόβλημα δεν υπάρχει. Απεναντίας θα έλεγε κανείς πως η αντιστοιχία ανάμεσα στο σύγχρονο και το μυθικό συναίσθημα είναι απόλυτη. Είναι όμως μια αντιστοιχία εξωτερική, όχι μια ταύτιση. Ο ήρωας του ποιήματος δεν είναι ο Οδυσσέας, αλλά ένας άνθρωπος που βλέπει στην ιστορία του τη μοίρα του Οδυσσέα. Δεν έχουμε την προβολή της μιας εικόνας πάνω στην άλλη, του ενός συναισθήματος πάνω στο άλλο, αλλά την παραβολή τους. Με αυτό δε θέλω να πω ότι τα δύο ποιήματα είναι μέτρια καλλιτεχνικά, αλλά ότι η χρήση του μύθου σαν μια μορφή αντικειμενικής συστοιχίας την εποχή αυτή βρίσκεται ακόμη στη διαμόρφωσή της.

Ταυτόχρονα με τη χρήση του μύθου, στα ποιήματα αυτά είναι φανερή η προσπάθεια του Σεφέρη για μια ρεαλιστική έκφραση. Τα λυρικά στοιχεία είναι ελάχιστα, ο τόνος έχει την προφορικότητα της καθημερινής ομιλίας, οι λέξεις είναι απλές και άμεσες».

(Ν. Βαγενάς, 1980, *Ο ποιητής και ο Χορευτής*, Αθήνα: Κέδρος, σελ.121-123)

Η στάση του Σεφέρη στα προβλήματα της τέχνης του

«Αναμφισβήτητα η Κύπρος προωθεί την εικόνα της ποίησης του Σεφέρη, τουλάχιστον στην “Ελένη”, στα “Μνήμη Α΄, Β΄”, στη “Σαλαμίνα της Κύπρου”, και το “Στα περίχωρα της Κερύνειας” δίνουν μια νότα ανάλαφρη και χαριτωμένη.

Όλα τα αισθήματα, οι καταστάσεις της ψυχής δεν θα είχαν για μας καμιά σημασία, αν ο ποιητής δεν είχε κατορθώσει να τα αναδείξει. Παρακολουθώντας βήμα προς βήμα τον αγώνα του με τα εκφραστικά του μέσα, βλέπομε ότι ο Σεφέρης πλησίασε από την αρχή το πρόβλημα της αντιστοιχίας του αντικειμένου με την έκφρασή του. Οι αισθητικές του απόψεις άλλαξαν πολλές φορές, αλλά, κάθε μια τους, την υπηρέτησε με συνέπεια και γνώση. Οι μετακινήσεις του αυτές είχαν σαν βάση το αίτημα της ανασκαφής του υπεδάφους του, την αναζήτηση τρόπων για να τον εκφράσουν πληρέστερα. Κάθε φορά και πιο ανικανοποίητος, παιδευόταν από το ασχημάτιστο εσωτερικό του πεδίο που ζητούσε διέξοδο.

Μελετώντας την πριν από αυτόν ποίηση, ή και τη σύγχρονή του, θέλησε να διαχωρίσει την ποίηση από το ένδυσμά της. Διείδε τους κινδύνους μιας έκφρασης με εκκρεμότητες και δεν εκβίασε το αίτιο για το αποτέλεσμα. Προβληματίστηκε μελετώντας και σκεπτόμενος για λογαριασμό του από την αρχή τα ποιητικά κείμενα των άλλων. Τα κριτικά δοκίμια δείχνουν ένα πνεύμα που βρίσκεται πάντα στον πυρήνα των πραγμάτων [...]

Καθορίζοντας το ποιητικό του στίγμα, δούλεψε με σοφία και ακολούθησε με σωστή ταχτική την προσωπική του πορεία. Δεν ξέφυγε από την περιοχή του. Δεν κατέφυγε σε τεχνάσματα. Αν προτίμησε τον πλάγιο λόγο ήταν γιατί συμβάδιζε με την ιδιοσυγκρασία του που απεχθανόταν τη ρητορεία».

(Αλεξ. Αργυρίου, 1999, «Διάγραμμα εισαγωγής στην ποίηση του Σεφέρη», *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σεφέρη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 108-109)

Ο συγκερασμός πραγματικότητας και Συμβολισμού στο

«Ο Βασιλιάς της Ασίνης»

«Ας αντιπαραβάλουμε το σχετικά γενικευμένο τοπίο του *Μυθιστορήματος* με το ακόλουθο, από τον “Βασιλιά της Ασίνης”, στο *Ημερολόγιο Καταστροφών*, Α΄:

“Κοιτάξαμε όλο το πρωί γύρω-γύρω το κάστρο.../ Ασίνην τε ... Ασίνην τε”

Το τοπίο αυτό, πρώτ’ απ’ όλα, είναι συγκεκριμένο και κυριολεκτικό: μια ακριβής αναπαράσταση ενός πραγματικού χώρου, καθώς θα αναγνωρίσει αμέσως ο καθένας που έχει δει την ακρόπολη της Ασίνης, ιδίως όπως ήταν την εποχή που γράφτηκε το ποίημα. Οι συμβολικές και μυθικές αξίες του ποιήματος δεν επιβάλλονται πριν προχωρήσουμε στη δεύτερη στροφή: “Κα-

νένα πλάσμα ζωντανό τ' αγριοπερίστερα φευγάτα /κι ο βασιλιάς της Ασίνης που τον γυρεύουμε δυο χρόνια τώρα/ άγνωστος λησμονημένος απ' όλους". Σ' αυτό το σημείο του ποιήματος, εμφανίζονται οι συμβολικές αξίες σχεδόν απαρατήρητες τόσο δυσδιάκριτες όσο οφείλουν να είναι το σύμβολο και ο μύθος, επειδή η απουσία ζωντανών όντων, συμπεριλαμβανομένου και του φάσματος του νεκρού βασιλιά, μοιάζει τόσο με φυσικό γεγονός του περιβάλλοντός του όσο κι εκείνες οι φλέβες του βράχου και τα ηλιόλουστα τείχη. Η κυριολεκτική απόδοση και η συγκεκριμένη υπόσταση αυτού του τοπίου όχι μόνο αποκλείουν τη συμμετοχή κοινών συμβόλων, αλλά, επί πλέον, προετοιμάζουν τον αναγνώστη να δεχθεί τη φιλολογική αναφορά στον Όμηρο ως κάτι ζωτικότερο από μιαν ακόμη άσκηση ενός δημοφιλούς τεχνάσματος: αυτό, στο κάτω-κάτω, είναι το πραγματικό σπίτι του βασιλιά της Ασίνης, δεν προσάγεται αυθαίρετα σ' αυτό το σκηνικό για να του προσδώσει τη μυθολογική κομψότητα που του αρνείται η σοφία και η "λησμονημένη" φράση του Ομήρου *Ασίην τε*, που γίνεται επωδός του ποιήματος, απλώς ενισχύει την αίσθηση της απώλειας, την αίσθηση του ηρωικού χώρου του εγκαταλελειμμένου "στη βροχή, στον αγέρα και στη φθορά", όπως μας τον έχει ήδη δώσει η πρωινή αναζήτηση της persona γύρω στην "έρμημη ακρόπολη».

(Edmund Keeley, «Ο Σεφέρης και η μυθική μέθοδος», *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σεφέρη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 415-416)

Ο «Τελευταίος σταθμός» ως έργο συνειδησιακής εξέγερσης

«Ο "Τελευταίος Σταθμός" της Οδύσσειας, γράφτηκε σ' ένα τυρρηνικό χωριό, πίσω από την θάλασσα του Σαλέρνο. Η αναμονή της επιστροφής μεταστοιχειώνεται σε αγωνία για την έκβαση. Γυρίζομε πίσω φορτωμένοι τις αμαρτίες μας. Οι νωπές πληγές μας την κρίσιμη αυτή ώρα *κακοφορμίζουν*. Τι πρόκειται ν' αλλάξει; Διότι δεν μπορούμε (από όσα συνέβησαν) να *πούμε πάλι τα ίδια και τα ίδια*. Η σκέψη του πρόσφυγα, η σκέψη του αιχμάλωτου, η σκέψη του ανθρώπου, σαν κατόντησε κι αυτός *πραμάτεια*, που θα προτιμούσε να μείνει βασιλιάς *ανθρωποφάγων*, *ξοδεύοντας δυνάμεις που κανείς δεν λογαριάζει*, μας κατατρέχει. Αλλιώς το πυρωμένο πλοίο θα βουλιάξει καθώς το δείχνουν οι στατιστικές. Το μυαλό μας είναι *ένα παρθένο δάσος σκοτωμένων φίλων*. Τι να κάνομε τ' αγαθά *ξόρκια και τις ρητορείες*; Μια κατηγορούσα αρχή που επιστρέφει τον έλεγχο στον εαυτό της, και τον περιλαμβάνει.

Βλέπω τον "Τελευταίο Σταθμό" σαν μια διαμαρτυρία, μια εξέγερση της συνείδησης, που αρνιέται να δεχτεί τη φρίκη μιας ζωής που επαναλαμβάνεται, χωρίς να έχει συνετιστεί από τις ενοχές της. Έναν πίνακα φορτωμένο από το αίσθημα της ενοχής, από το βάρος της μνήμης, από το φόβο κι από τους επιπτώσεις».

(Αλεξ. Αργυρίου, *ό.π.*, σελ. 103)

3. Τα κείμενα

α. Πάνω σ' έναν ξένο στίχο (Κ.Ν.Α., σελ. 205)

Διδακτικές επισημάνσεις

Με την αξιοποίηση της παραπάνω κρίσης του Ν. Βαγενά, σχετικά με τη χρήση του μύθου στην ποίηση του Σεφέρη, και με τις υποδείξεις του σχολικού βιβλίου μπορούμε να οργανώσουμε το μάθημα φροντίζοντας:

- Να υπογραμμιστούν τα κοινά σημεία που έχει η persona του ποιητή με τον μυθικό ήρωα Οδυσσέα (νόστος, αλλαγές τόπου διαμονής κ.ά.)
- Να εντοπιστεί η μεταξύ τους διαφορά ως προς τα εφόδια, την «αρματωσιά», που έχει ο καθένας για το ταξίδι του.
- Να σχολιαστεί η περιγραφή του Οδυσσέα και του ταξιδιού του, με έμφαση στα σημεία όπου αυτή έχει έναν ευρύτερο συμβολισμό, π.χ.: «λόγια της γλώσσας μας ... χιόνια», «τόσα περίπλοκα τέρατα ... με την ψυχή και με το σώμα», «Είναι ο μεγάλος Οδυσσέας· ... τη δική μου Τροία.»

Παράλληλο κείμενο

Κ. Π. Καβάφη, *Ιθάκη* (Κ.Ν.Α. Α' τεύχος, σελ. 430)

- Ποιες κοινές αναφορές έχουν τα δυο ποιήματα;

β. “Επί ασπαλάθων...” (Κ.Ν.Α., σελ. 214)

Διδακτικές επισημάνσεις

Το ποίημα συμπεριλαμβάνεται στο *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β'* (Ίκαρος, 1976). Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα γαλλικά, στην παρισινή εφημερίδα *Le Monde*, μαζί με μια εκτενή συνέντευξη του ποιητή στη Γαλλίδα δημοσιογράφο Anne Philippe (27/08/71), και ένα μήνα περίπου αργότερα (23/09/71) στην αθηναϊκή εφημερίδα *Το Βήμα*.

- Πριν την ανάγνωση του ποιήματος να γίνει εκτενής αναφορά στην εισαγωγή και ιδιαίτερη μνεία στην ημέρα και την εποχή έμπνευσης και σύνθεσής του.
- Να επισημανθεί ότι ο ίδιος ο ποιητής έχει χωρίσει το ποίημα σε τρεις στροφές-ενότητες· να αναζητηθεί το κριτήριο της διαίρεσης.
- Στην πρώτη στροφή (στίχ.1-7), να υπογραμμιστούν: ο χρόνος, ως εποχή (Ευαγγελισμός, άνοιξη), αλλά και ως χρόνος των ρημάτων (ήταν – παρελθόν, αντηχούν – παρόν), ο τόπος (Σούνιο), με την, δυσανάλογα σύντομη, σε σχέση με την περιγραφή των ασπαλάθων από τον ποιητή, αναφορά στο τοπίο. Να προσεχθεί και η σύνδεσή τους με τις χορδές μιας άρπας που φέρουν ήχους, δηλαδή, αναμνήσεις από το παρελθόν.

- Στη δεύτερη στροφή (στίχ. 8-18), να δοθεί βάρος στη λέξη-στίχο «Γαλήνη». Όλα τριγύρω είναι γαλήνια, αλλά και στην ψυχή του ποιητή υπάρχει απόλυτη ηρεμία. Είναι η μετάβαση από την εικόνα στην ιδέα, η μετάβαση από το συνειρμό στην έμπνευση.

- Να επισημανθεί ότι στο στίχο «*Τι μπορεί να μου θύμισε τον Αρδιαίο εκείνον;*» η ερώτηση προσδίδει δραματικότητα στο ποίημα και η απάντησή του «*μια λέξη... το όνομα του κίτρινου θάμνου/ δεν άλλαξε από εκείνους τους καιρούς.*» δείχνει την ανάγκη του ποιητή να μας πληροφορήσει για την πορεία του συνειρμού και της έμπνευσής του: πώς, δηλαδή, βλέποντας τους ασπάλαθους, έφθασε στην πληροφορία, που ήταν χαραγμένη στον μυαλό / τ' αυλάκια, στην ιστορία του Παμφύλιου Αρδιαίου.

- Να συζητήσουμε με τους μαθητές μας την εντονότερη προέκταση που θέλει να δώσει ο ποιητής στο συνειρμό του, με την τρίτη στροφή, τους δύο τελευταίους στίχους (19-20). Να επισημάνουμε ότι κατά κάποιο τρόπο θέλει να προειδοποιήσει, αν όχι να απειλήσει, τους σύγχρονους του τυράννους ότι κάποτε θα έχουν το ίδιο τέλος με τον αρχαίο εκείνο τύραννο.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Τι επιδιώκει ο ποιητής αναφέροντας σε διαφορετικό χρόνο τα ρήματα που χρησιμοποιεί στην πρώτη στροφική ενότητα;
- Ποιο νόημα πιστεύετε ότι έχουν τα αποσιωπητικά στον τίτλο του ποιήματος;

Παράλληλο κείμενο

Γιώργου Σεφέρη, Δήλωση (απόσπασμα)

«Κλείνουν δυο χρόνια που μας έχει επιβληθεί ένα καθεστώς ολωσδιόλου αντίθετο με τα ιδεώδη για τα οποία πολέμησε ο κόσμος μας και τόσο περιλάμπρα ο λαός μας στον τελευταίο παγκόσμιο πόλεμο. Είναι μια κατάσταση υποχρεωτικής νάρκης, όπου όσες πνευματικές αξίες κατορθώσαμε να κρατήσουμε ζωντανές, με πόνους και με κόπους, πάνε κι αυτές να καταποντιστούν μέσα στα ελώδη στεκούμενα νερά. Δε θα μου ήταν δύσκολο να καταλάβω πως τέτοιες ζημιές δε λογαριάζουν πάρα πολύ για ορισμένους ανθρώπους. Δυστυχώς δεν πρόκειται μόνον γι' αυτόν τον κίνδυνο. Όλοι πια το διδάχθηκαν και το ξέρουν πως στις δικτατορικές καταστάσεις η αρχή μπορεί να μοιάζει εύκολη, όμως η τραγωδία περιμένει αναπότρεπτη στο τέλος. Το δράμα αυτού του τέλους μας βασανίζει, συνειδητά ή ασυνειδητά, όπως στους παμπάλαιους χορούς του Αισχύλου. Όσο μένει η ανωμαλία τόσο προχωρεί το κακό.

Είμαι ένας άνθρωπος χωρίς κανένα απολύτως πολιτικό δεσμό και, μπορώ να το πω, μιλώ χωρίς φόβο και χωρίς πάθος. Βλέπω μπροστά μου τον γκρεμό όπου μας οδηγεί η καταπίεση που κάλυψε τον τόπο. Αυτή η ανωμαλία πρέπει να σταματήσει. Είναι εθνική επιταγή.

Τώρα ξαναγυρίζω στη σιωπή μου. Παρακαλώ το Θεό να μη με φέρει άλλη φορά σε παρόμοια ανάγκη να ξαναμιλήσω».

(Η δήλωση έγινε στις 28 Μαρτίου 1969 στον αγγλικό ραδιοφωνικό σταθμό BBC)

- Στα δύο κείμενα του Σεφέρη να υπογραμμίσετε τα κοινά στοιχεία και να σχολιάσετε ό,τι αυτά υποκρύπτουν.

γ. Ο βασιλιάς της Ασίνης (Κ.Ν.Α., σελ. 216)

Διδακτικές επισημάνσεις

Η διδασκαλία του ποιήματος μπορεί να ξεκινήσει, όπως και σε άλλα ποιήματα του Σεφέρη, από μια αναδρομή στο χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γράφηκε το ποίημα. Το «μότο» μπορεί να μας καθοδηγήσει στην αναζήτηση των συμβόλων και των συνειρμών που οδήγησαν τον ποιητή στη σύνθεση του συγκεκριμένου ποιήματος, *Ασίνην τε...*

- Στην πρώτη στροφική ενότητα (στίχ. 1-9), μπορούμε να συζητήσουμε με τους μαθητές μας την επίσκεψη στο κάστρο της αρχαίας πόλης, ως αφορμή έμπνευσης του ποιητή και αναζήτησης του βασιλιά της Ασίνης.

- Να ασχοληθούμε, στην ίδια ενότητα, με την περιγραφή του τοπίου και τους θεματικούς άξονες που έντεχνα προκύπτουν από αυτήν, όπως: η απουσία ζωής («το μέρος του ίσκιου»), όπου παρομοιάζει το πράσινο χρώμα της θάλασσας με το χρώμα που έχουν τα φτερά στο στήθος σκοτωμένου παγονιού, ο χρόνος («όπως ο καιρός χωρίς κανένα χάσμα») και η επιφάνεια («Οι φλέβες των βράχων...»), ως τον βυθό από την εικόνα των βράχων, όπου επίσης έχουμε μια δυνατή παρομοίωση. Οι εικόνες αυτές, που δεν είναι μόνο οπτικές αλλά και απτικές, μας οδηγούν στη σκέψη ότι ο ποιητής δεν θα κοιτάξει μόνο την επιφάνεια των πραγμάτων αλλά θα βυθιστεί, ή έχει βυθιστεί ήδη, στον ψυχικό του κόσμο σε σημείο που αυτή η εμβάθυνση τον έχει κουράσει.

- Στη δεύτερη στροφή (στίχ. 10-54), οι μαθητές να διαπιστώσουν τον τρόπο με τον οποίο «αναπτύσσει» ο ποιητής ένα προς ένα τα θέματα που έθεσε στην «εισαγωγή»: α) Την απουσία ζωής στην αναζήτηση του βασιλιά πίσω από «την εντάφια χρυσή προσωπίδα». Το κενό πίσω από το «μαλαματένιο σκέπασμα της ύπαρξής μας», που μεταθέτει το ενδιαφέρον του ποιητή από το βασιλιά της Ασίνης στο προσωπικό του κενό («παντού μαζί μας»), εντο-

νότερο μετά από τέσσερα συμβάντα-απώλειες: «το πουλί που πέταξε ...ζωής», «η νέα γυναίκα που έφυγε», «η ψυχή που γύρεψε τον κάτω κόσμο...» κι «ο τόπος σαν...τη σύγχρονη θλίψη». β) Τον χρόνο ως παρελθόν, με τις αναφορές στο κάστρο, στα αρχαία μνημεία, και ως παρόν, με ό,τι έχει απομείνει από τη φθορά του χρόνου, «τη σύγχρονη θλίψη», αλλά και το χρόνο ως ίσκιο και ήλιο, δηλαδή, ως νύχτα και μέρα και γ) τέλος τα στοχαστικά ερωτήματα για την ύπαρξή του: να αναρωτηθεί «κοιτάζοντας τις πέτρες», για τον εαυτό του, αν μέσα του έχει απομείνει κάτι από αυτούς που πέρασαν από τη ζωή του και χάθηκαν «ή μήπως όχι δεν απομένει τίποτε παρά μόνο το βάρος/ η νοσταλγία του βάρους».

- Οι μαθητές να εντοπίσουν και να κατανοήσουν το συμβολισμό στην εικόνα-παρομοίωση «...λνγίζοντας,/ σαν τα κλωνάρια... πίκρας παντοτινής», όπου εικονοποιείται όλος ο προβληματισμός του ποιητή για το περιεχόμενο της ύπαρξής του και, ίσως, της ποιήσής του, για να καταλήξει «Ο ποιητής ένα κενό...»

- Να διαπιστωθεί ότι, με την τελευταία στροφή (στίχοι 55-60), επανερχόμαστε στην αρχή του ποιήματος (κύκλος) με μιαν αντίθεση: στην αρχή γαλήνη και ίσκιος, στο τέλος ο ήλιος *Ασπιδοφόρος*.

- Να αναζητηθούν και να υπογραμμιστούν οι στίχοι στους οποίους υποβόσκει η σκιά του θανάτου.

Παράλληλο κείμενο

Γ. Ρίτσος, *Το εμβατήριο του Ωκεανού* (απόσπασμα)

Τις νύχτες
μονάχα η πελώρια πράσινη ανταύγεια της θάλασσας
περιπλανιέται ερημική στους απόκρημνους βράχους.
Περνούμε σιωπηλοί
στα σκοτεινά δωμάτια
άντικρου στους θαμπούς καθρέφτες
που πια δε μας γνωρίζουν
κι ακούμε τα βήμα της σιωπής
του ανέμου και της θάλασσας
πάνω στη νυσταγμένη αφή μας.
Είναι κάτι απ' την ασφάλεια του κενού –
μια κλειδωμένη πόρτα στο βράδι
η σκιαγραφία μιας πομπής κυπαρισσιών
στην αργυρήν ασάφεια
της φθινοπωρινής αστροφεγγιάς.

Κι όταν η μονήρης πανσέληνος
βρέχει εγκαρτέρηση και λήθη
ανοίγουμε το παράθυρο
και προσευχόμαστε.
Θε μου σ' ευχαριστούμε
που μείναμε έτσι μόνοι έτσι θλιμμένοι
για να μπορούμε να κοιτάμε δίχως δέος τον ουρανό
γαλήνιο κι απέραντο καθώς το άπειρο
ξεχασμένοι κι αγνώριστοι καθώς το άγνωστο. [...]

(Γ. Ρίτσος, 1940, «Το εμβατήριο του Ωκεανού», Αλεξ. Αργυρίου, 1979, *Η Ελληνική ποίηση. Νεωτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 265 κ.ε.)

- Να εντοπίσετε στο παραπάνω ποίημα τους στίχους που δίνουν την αίσθηση του κενού και της μοναξιάς και να τους συγκρίνετε με αυτούς του Σεφέρη.

δ. Ο τελευταίος σταθμός (Κ.Ν.Α., σελ. 220)

Διδακτικές επισημάνσεις

Οι μαθητές με τη βοήθειά μας:

- Να εντοπίσουν τα σημεία όπου ο συνειρμός καθοδηγεί την έμπνευση του ποιητή.

- Να επισημάνουν τη σημασία που δίνει ο ποιητής στο φεγγάρι, όσον αφορά: στη σύνδεσή του με τις μνήμες του, τις καλές και κακές στιγμές του και, ιδιαίτερα στο συγκεκριμένο ποίημα, στην ποίησή του. Οι επισημάνσεις να συνδυαστούν με τον χρόνο του ρήματος στην αρχή και το τέλος του *Τελευταίου Σταθμού*, «μ' άρεσαν... μ' αρέσουν».

- Να εξηγήσουν τη σημασία της παρομοίωσης «Κι όμως...στο τραπέζι» (στ. 12-18) και τους υπαινιγμούς στους στίχους «μη σε προλάβει η ξενιτιά και τον αλλάξει» (στ. 30), «ψυχές μαραγκιασμένες από δημόσιες αμαρτίες» (στ. 39), «ή αυτό που θα 'λεγες ...το αίμα των άλλων» (στ. 43-45)».

- Να σχολιάσουν την παρομοίωση «ο άνθρωπος είναι μαλακός...σαν έρθει το θέρος» (στ. 47-54).

- Να διακρίνουν τις ομάδες στις οποίες χωρίζει τους ανθρώπους ο ποιητής προσπαθώντας να απαντήσει στα ερωτήματα των στίχων 61-62.

- Να σχολιάσουν τους στίχους 83-88: «Κι α σου μιλώ με παραμύθια... μνησιπήμων πόνος».

- Να υπογραμμίσουν τους στίχους που φαίνονται να έχουν σχέση με άλλα ποιήματα του Σεφέρη ή με στίχους από άλλους ποιητές (π.χ. στ. 40-50).

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Να υπογραμμίσετε εικόνες της ειρήνης και εικόνες του πολέμου στο ποίημα και να αναζητήσετε παρόμοιες στην *Ελένη* και σε άλλα ποιήματα του Σεφέρη.
- Να αναζητήσετε, στα ποιήματα του Σεφέρη που μελετήσατε, το μυθολογικό στοιχείο.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Στο ενδεικτικό σχέδιο μαθήματος υπάρχει βιβλιογραφία για τον Γ. Σεφέρη. Παραθέτουμε επιπλέον τα εξής:

Κοκκόλης Ξ.Α., 1982, «Υλικό για τον “Τελευταίο Σταθμό” του Γ. Σεφέρη», *Σεφερικά I*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 95-135.

Μαρωνίτης Δ.Ν., 2004, «“Ο Τελευταίος Σταθμός” του Γ. Σεφέρη. Δοκιμή Ανάγνωσης», *Φιλολογος*, τ.115.

Πεσκετζή Μ., 2001, «Διαβάζοντας Σεφέρη στην Τάξη» στο ΥΠ.Ε.Π.Θ.-Π.Ι., *Ο Γιώργος Σεφέρης στην Εκπαίδευση*, Επιστημονική Ημερίδα, Αθήνα 14 Οκτωβρίου 2000.

Φιλιππίδης Σ.Ν., 2001, «Προβλήματα της Διδασκαλίας των Νέων Ελληνικών στη Μέση Εκπαίδευση και ένα παράδειγμα Ανάλυσης: το ποίημα “Πάνω σ’ έναν Ξένο Στίχο” του Σεφέρη», *Θαλλώ*, τ. 12.

Ανδρέας Εμπειρικός

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Η παρουσία του Ανδρέα Εμπειρικού στα ελληνικά γράμματα με την *Υψικάμιν* το 1935 τάραξε το λογοτεχνικό κλίμα και τους εκπροσώπους της γενιάς του 1930 (Καραντώνη, Σεφέρη κ.ά.). Η μεταστροφή και το αρνητικό κλίμα για τον Υπερρεαλισμό άλλαξε με τις εκδόσεις και τα γραπτά του Ελύτη. Ο Εμπειρικός κομίζει μεγάλη αλλαγή σε μορφή και περιεχόμενο, που ανατρέπουν τα καθιερωμένα με την *Υψικάμιν* και με το πεζό *Αργώ ή Πλους Αεροστάτου*. Η ποίησή του αναδεικνύει ό,τι κρύβεται στο υποσυνείδητο, δεν υπάρχουν ποιητικές και μη λέξεις, δεν υπάρχουν θέματα που σοκάρουν, ο στίχος γίνεται τόσο πεζολογικός ώστε να μιλάμε για ποίηση σε πρόζα. Το κίνημα του Υπερρεαλισμού, που ξεκίνησε από τη Γαλλία, δεν υλοποίησε το κοινωνικό του όραμα, αλλά έστρεψε την καλλιτεχνική και ποιητική του όρα-

ση σε πεδία ανεξερεύνητα, εκεί όπου όνειρο και πραγματικότητα διαπλέκονται, εκεί όπου συνομιλούν το λογικό με το παράλογο και όπου το Εγώ συναντιέται με το καθολικό Εγώ. Ο Εμπειρικός, ψυχαναλυτής και υπερρεαλιστής, έγινε ο μαγνήτης γύρω από τον οποίο μαθήτευσε αρχικά η υπερρεαλιστική ομάδα στην Ελλάδα.

Τα έργα του είναι: *Υψικάμιнос*, *Ενδοχώρα*, *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, όπου η γραφή είναι σε μορφή πρόζας με αυτοβιογραφικά στοιχεία, *Αργώ ή Πλους Αεροστάτου*, *Ο Δρόμος*, *Οκτάνα*, όπου υπάρχει συμπαρουσία του έρωτα και του θανάτου, *Αι Γενεαί Πάσαι ή Η Σήμερα ως Αύριον και ως Χθες*, σε πεζολογικό στίχο, το ερωτικό στοιχείο δεν έχει δοξαστικό χαρακτήρα, αλλά διαπερνάει όλα τα ποιήματα μέσα από την οργάνωση των συνειρμικών σχέσεων, και *Ο Μέγας Ανατολικός* (τόμοι 8).

2. Η κριτική για το έργο του

Για την *Ενδοχώρα* και την *Υψικάμινο*

«Το πιο αξιόλογο μέρος της ποίησης του Εμπειρικού βρίσκεται στις πρώτες ποιητικές του συλλογές, στην *Υψικάμινο* και την *Ενδοχώρα*, ιδίως την δεύτερη όπου ο ποιητής δουλεύει σχεδόν πάντοτε την “πρώτη ύλη” και ασφαλώς απορρίπτει πολύ από το πρωτογενές υλικό που συνήθιζε να κρατά στην *Υψικάμινο*. Έτσι μέσα στο σύνολο του έργου του μπορούμε να διακρίνουμε την ακόλουθη πορεία: 1) *Υψικάμιнос*: Η ακατέργαστη πρώτη ύλη της αυτόματης γραφής[...]. 2) *Ενδοχώρα*: Η μέριμνα του κατεργασμένου κι ολοκληρωμένου ποιήματος είναι εμφανής.[...] Αυτή η διάθεση, εξάλλου, τον κάνει να γίνεται επιγραμματικός πολύ συχνά, όπως στον “Πλόκαμο της Αλταμίρας” [...]. Ο Εμπειρικός είναι ποιητής του μεγάλου Οίστρου».

(Νικολαΐδης Αρ., 1985, «Η Οργασμική “Ιδεολογία” του Εμπειρικού και η Ποίησή του», *Χάρτης*, *Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό*, τεύχη 17/18, Αθήνα, σελ. 593-94)

Για την *Ενδοχώρα*, την *Οκτάνα* και τα *Γραπτά*

«Σε πολλά απ’ αυτά (ποιήματα από την *Ενδοχώρα*) η Επιφωνηματική Φράση ως στοιχείο σύνθεσης, συνδυασμένη με επαναληπτικά σχήματα, καθορίζει τη δομή του ποιητικού υλικού [...]. Ο συνδυασμός σχημάτων *προσφώνηση ή επίκληση και αναφώνηση ή επιφώνηση σε επαναφορά* θα καταστεί μοτίβο σε συνθέσεις της *Ενδοχώρας*, της *Οκτάνας* και της *Η σήμερα ως αύριον και ως χθες*».

(Ακριτόπουλος Αλ., 2000, *Για την ποιητική και τη ρητορική του Α. Εμπειρικού*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σελ. 17, 18-19)

«Γνωστό είναι το τρίτο ποίημα της ενότητας του 1936-1937 “Ο πλόκαμος της Αλταμίρας”, όπου η ποίηση “ορίζεται” και εικονοποιείται με όρους της

τεχνικής, με την εικόνα του ποδηλάτου [...]. Η μεταφορά αυτή της ποιητικής λειτουργίας, και ειδικά της υπερρεαλιστικής ποιητικής, προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία αν αναγνώσουμε παράλληλα ένα από τα πρώτα *Γραπτά*, που φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο “Τα κείμενα” και έχει γραφεί το 1937. Το κείμενο αυτό αναφέρεται σε έναν μυστηριώδη ποδηλάτη που περιτρέπει σε ατέρμονες διαδρομές την πολιορκημένη πόλη του και εμψυχώνει τους κατοίκους.[...] Διαφανής είναι η αλληγορική σημασία του ακάματου ποδηλάτη-ποιητή που δρα πέρα από τα καθιερωμένα και συμβατικά, σε ένα ανώτατο επίπεδο κοινωνικής αλληλεγγύης, δηλαδή υπερρεαλιστικά. Με τον τρόπο αυτό η αλληγορία των *Γραπτών* φωτίζει το ποίημα της *Ενδοχώρας*, που πρωτογενώς μετουσιώνει μέσα από την εικονοποιία του τη δράση του ποδηλάτη-ποιητή σε εξαγγελία κοινωνικής ποιητικής. [...] Ο Εμπειρικός πραγματοποιεί, μέσα από τα κείμενα της *Ενδοχώρας*, μια άλλη νοσταλγική επάνοδο του ή οραματισμό του: συγκεκριμένα τη νοσταλγική ενοποίηση της ελληνικής γλώσσας».

(Γιατρομανωλάκης Γ., ²1983, *Ανδρέας Εμπειρικός, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα: Κέδρος, σελ.103-4, 105)

«Η ποιητική ατμόσφαιρα της *Ενδοχώρας* είναι γεμάτη από έναν ερωτισμό διαυγή, λυρικό και ευτυχισμένο.[...] Ωστόσο η *Ενδοχώρα* σημειώνει το τέλος της λυρικής και ποιητικής του περιόδου. Η δεύτερη περίοδος περιλαμβάνει τα πεζά έργα του, όπου, μέσα από την ποιητική διήγηση και τη μυθιστορηματική πλοκή — δείγματος χάριν *Αργώ ή πλους αεροστάτου, Μέγας Ανατολικός* —, εμπλέκεται η προσωπική του μυθολογία σφραγισμένη από ψυχαναλυτικά και υπερρεαλιστικά σημεία. [...] Μυθολογικά θέματα και πρόσωπα δίνουν στον ποιητή το αναγκαίο υλικό για να ανοίξει το όραμά του για ένα άλλο είναι μέσα σ’ ένα κόσμο άλλο “άνευ ορίων και όρων”».

(Διαμ. Αναγνωστοπούλου, ³1999, *Η Ποιητική του έρωτα στο έργο του Α. Εμπειρικού*, Αθήνα: Ύψιλον, σελ.45)

3. Τα κείμενα

α. [Τρία αποσπάσματα] (Κ.Ν.Α., σελ. 227)

Η διδασκαλία της ποίησης του Α. Εμπειρικού μπορεί να γίνει με ποικίλους τρόπους, αρκεί να ενημερωθεί ο μαθητής-αναγνώστης μέσα από λίγα παρακειμενικά ή και εξωκειμενικά στοιχεία για τον ποιητή και το έργο του, για το υπερρεαλιστικό κίνημα στη Γαλλία και στην Ελλάδα και για την προσωπική γραφή του ποιητή.

Τα δύο πρώτα ανθολογημένα αποσπάσματα προέρχονται από την ενότητα της *Ενδοχώρας*, «Ο Πλόκαμος της Αλταμίρας» και το τρίτο από την ενό-

τητα *Πουλιά του Προύθου* και η «Ηχώ» από την πρώτη ενότητα *Τα κάστρα του ανέμου*. Η συλλογή *Ενδοχώρα*, με τον σημαίνοντα τίτλο της, περιέχει ποιήματα από το 1934 έως το 1937 και κυκλοφορεί το 1945. Αποτελείται από έξι ενότητες με 112 ποιήματα ποικίλης μορφής (*Τα Κάστρα του Ανέμου, Η Τρυφερότης των μαστών, Πουλιά του Προύθου, Οι Σπόνδυλοι της Πολιτείας, Το σώμα της Πρωίας, Ο Πλόκαμος της Αλταμίρας*). Η γλώσσα είναι πιο κοντά στη δημοτική, έχει εσωτερική συνοχή, δηλαδή είναι «λογικότερη» από την άκρως υπερρεαλιστική γραφή της *Ύψικαμίνου*, όπου κυριαρχεί η απόκλιση. Στην *Ενδοχώρα* λέει ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης ότι ο Εμπειρικός «κατασκευάζει τους πρώτους μυθολογικούς θύλακες και αρχίζει να συγκροτεί το σύστημα της μυθολογίας που θα αποκαλέσει αργότερα “προσωπική”⁹». Στην *Ενδοχώρα* κεντρικό θέμα των ποιημάτων αποτελεί ο έρωτας και η γυναίκα, με συνεχή επίδραση του φυσικού τοπίου και με τάση ενοποιητική. Τα ποιήματα της *Ενδοχώρας* θεωρούνται από τα αριότερα έργα του ποιητή¹⁰, σε γλώσσα δημοτική με λίγες λόγιες επιλογές. Ύλη και πνεύμα δεν μπορούν να χωριστούν, διότι η ποίηση είναι βίωμα, που με τη δημιουργική φαντασία αξιοποιεί στοιχεία του κόσμου και του ποιητικού υποκειμένου. Έτσι, συγκροτείται ο υπερρεαλιστικός μύθος του ποιητή, το υπερωκεάνιο ως σύμβολο του ελληνικού υπερρεαλισμού, όπου άνθρωποι, φύση, ζώα, πτηνά και μηχανές αποτελούν μια δυναμική ενότητα. Η ρητορική του λόγου του – με κορύφωση στην *Οκτάνα* – μας παραπέμπει στην ποιητική των δημοτικών τραγουδιών. (Κατά την ερμηνευτική ανάλυση κάθε έργο τοποθετείται στο ιστορικό του πλαίσιο και στο λογοτεχνικό του ρεύμα για να γίνει κατανοητό από τους μαθητές.)

Σχέδιο μαθήματος

Διδακτικοί στόχοι

Στο πρώτο απόσπασμα πρέπει:

- Να αναδειχθεί η σχέση ομοιότητας και διαφοράς και η συνταγματική και παραδειγματική σχέση των λέξεων.
- Να μελετηθεί η εικονοποιία και η οργάνωση του στίχου.
- Να κατανοηθεί ο ρόλος των λεκτικών επιλογών και να αναδειχθεί η χαρμολύπη με λέξεις και εικόνες, όπως και η σχέση των στίχων αυτών με την ψυχανάλυση και τη λαϊκή θυμοσοφία.

⁹ Γιατρομανωλάκης Γ., 1983, *Ανδρέας Εμπειρικός, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα: Κέδρος, σελ. 81, 95.

¹⁰ Γιατρομανωλάκης Γ., ό.π., σελ. 106.

Διδακτικές επισημάνσεις

Στο πρώτο απόσπασμα κατά την ανάλυση αναδεικνύεται η σχέση ομοιότητας και διαφοράς, όπως και η οργάνωση των στίχων σε συνταγματικό και παραδειγματικό επίπεδο, π.χ. οι εικόνες με τα «*κοσμήματα στη χλόη*» και τα «*διαμάντια στο σκοτάδι*», που λειτουργούν συνειρμικά ως δροσιά → λάμψη, λάμψη → διαμαντιού. Παρατηρείται η απουσία ρήματος, η επανάληψη «*λίγα, λίγα*» και οι συνάψεις λέξεων που ξαφνιάζουν, όπως και η σχέση της αντίθεσης: διαμάντι=λάμψη vs σκοτάδι. Επίσης, το «σκοτάδι» συνδέεται συνειρμικά με το «νύκτωρ» (ευαγγελικός λόγος, άρνηση του Πέτρου). Σχολιάζονται ο λαϊκός, αντιθετικός και μεταβατικός, σύνδεσμος «*μα*», η ρηματική φράση «*αναγγέλλει την αυγή*» με τη γέννηση της πεταλούδας και η συνύπαρξη της χαρμολύπης, που δίνεται με τη μετοχή «*σφαδάζουσα*». Συζητείται η παράλογη υπερρεαλιστική εικόνα της πρωίας ως ραμφώδους πτηνού, «*στο ράμφος της πρωίας*» και η σχέση πεταλούδας-ψυχής ή πεταλούδας και πρόσκαιρης ζωής, σύμφωνα με τη λαϊκή και ψυχαναλυτική αντίληψη. Συνεπώς, κατά την ερμηνευτική ανάλυση μπορούν μαθητές και καθηγητές να δώσουν τις δικές τους ερμηνείες ανάλογα με τα βιώματα και προσληπτικές τους δυνατότητες, καθώς το ποίημα είναι ανοιχτό, αρκεί η όποια προσέγγιση να ξεκινάει από το κείμενο και να επιστρέφει σε αυτό.

Στο δεύτερο απόσπασμα δίνεται ο ορισμός της ποίησης με την ανάπτυξη συνεχών εικόνων, μέσα από την εικόνα του «*στίλβοντος ποδηλάτου*» και τη μεταφορική σχέση του με την ποίηση. Ο ποδηλάτης απαντάει και σε ένα άλλο ποίημα στα Γραπτά ως ποιητής-ποδηλάτης, που εμπνυχώνει τους κατοίκους μιας πόλης.

Διδακτικοί στόχοι

Στο δεύτερο απόσπασμα επιδιώκεται:

- Να κατανοηθεί ο ορισμός της ποίησης και η σχέση της με το *στίλβον ποδήλατο* και την εκδρομή χωρίς τέλος.
- Να αναδειχθεί η οργάνωση του ποιήματος και ο ρόλος της γραφής σε σχέση με το αισθητικό αποτέλεσμα που παράγεται (χρωματολογία, εικόνες, μεταφορά).
- Να αναδειχθούν η συνειρμική σχέση των πρώτων συναισθημάτων και ερωτικών σκιρτημάτων και οι αλληπάλληλες συνειρμικές εικόνες μπολιασμένες από το βίωμα και το πρωτογενές συναίσθημα της χαράς, της ευτυχίας και του έρωτα με τη σωματοποίηση της φύσης.
- Να μελετηθεί ο ορισμός της ποίησης σε σχέση και με άλλους ορισμούς ώστε να καταδειχθεί το ασύλληπτο και πολυσήμαντο της ποίησης.

Διδακτικές επισημάνσεις

Σχολιάζεται η σχέση της ποίησης με το στίλβον ποδήλατο (τη χαρά τους από το πρώτο ποδήλατο) για να κατανοήσουν τον στίχο «η ποίησις είναι ανάπτυξις στίλβοντος ποδηλάτου» (στίλβοντος=απαστράπτοντος) και τους λευκούς δρόμους σε συναισθηματικό επίπεδο. Σε επίπεδο παιδικής και ψυχαναλυτικής ενδοχώρας, κατανοούνται τα ομιλούντα άνθη (σχέση ανθρώπου και φύσης) και σχολιάζονται η σημειωτική λειτουργία του λευκού χρώματος («οι δρόμοι είναι λευκοί»), η λειτουργία της μεταφοράς «Μέσα της/ όλοι μεγαλώνουμε» (σχέση ανθρώπου και ποίησης), οι παιδίσκες και η εκδρομή χωρίς τέλος με την ποίηση. Έτσι, εισάγονται οι μαθητές μας στο πώς να «ξεκλειδώνουν» την ποίηση και πώς να επικοινωνούν με την υπερρεαλιστική γραφή. Η εμπειρική γραφή απαιτεί την κατάδυση στην ψυχή για την επαναανακάλυψη των πρώτων συναισθημάτων και ερωτικών σκιρτημάτων (το μάδημα της μαργαρίτας για τη διερεύνηση της αγάπης), με τις «παιδίσκες» και τα «πέταλα» της μαργαρίτας. Έτσι, μέσα από αλληπάλληλες συνειρμικές εικόνες, μπολιασμένες από το βίωμα και το πρωτογενές συναίσθημα της χαράς, της ευτυχίας και του έρωτα απολαμβάνεται και κατανοείται το ποιητικό γεγονός του αποσπάσματος. Συζητείται, επίσης, το ρήμα «αναδύονται», που παραπέμπει στην Αφροδίτη, στον έρωτα και στο υγρό στοιχείο της ζωής, όπως και η σχέση ανθρώπου και ποίησης, από τα νανουρίσματα έως τα μοιρολόγια, καθώς μέσα της όλοι μεγαλώνουμε και ωριμάζουμε (εργατικά και ερωτικά τραγούδια). Η υπερρεαλιστική ποίηση αγκαλιάζει όλον τον γλωσσικό πλούτο, στοιχείο που πρέπει να αναδειχθεί κατά την ανάλυση των ποιημάτων (λεκτικές επιλογές, σχήματα λόγου, ηχητικό και γραφηματικό στοιχείο). Η εστίαση στον ορισμό της ποίησης μπορεί να οδηγήσει και σε μια διαθεματική παράλληλη μελέτη ποιημάτων άλλων ποιητών που ορίζουν με τον δικό τους τρόπο την ποίηση. Η ποίηση, λοιπόν, για τον Εμπειρικό έχει τη δυναμική «στίλβοντος ποδηλάτου», για τον Ελύτη είναι «συνουσία επ' άπειρον», για τον Κακναβάτο είναι «Ω ποίηση κεραμουργία με φωνήεντα», και για τον Valéry «η ποίηση είναι ανάπτυξη ενός επιφωνήματος».

Το τρίτο απόσπασμα από την *Ενδοχώρα* ανήκει στην ενότητα «Τα Πουλιά του Προύθου» και έχει σκηνική διάρθρωση.

Διδακτικοί στόχοι

Στο τρίτο απόσπασμα, επιδιώκεται:

- Να κατανοηθεί ότι το ποίημα είναι ένα ποιητικό παιχνίδι του έξω κόσμου με τον έσω και να αναδειχθεί η θεατρική σκηνοθεσία και το αισθητικό αποτέλεσμα που δημιουργείται.

- Να συζητηθεί η διαπλοκή του λόγιου με το καθημερινό λεξιλόγιο, οι ρηματικές επιλογές και να αναδειχθούν τα στοιχεία της ποιητικής του Εμπειρικού.

- Να γίνει αντιληπτή, μέσα από μια συνολική ανάγνωση των ποιημάτων, η δύναμη του ονείρου και της φαντασίας ως ενοποιητικών δυνάμεων στην κατακερματισμένη πραγματικότητα.

Διδακτικές επισημάνσεις

Στο τρίτο απόσπασμα ο ποιητής στήνει το σκηνικό του με ένα λεκτικό παιχνίδι που γίνεται ποιητικό, συναιρώντας τον έξω με τον έσω κόσμο, δηλαδή την πραγματικότητα και την άλλη πραγματικότητα, που παραπέμπει στη φαντασία και το όνειρο. Συζητάμε τις εικόνες και τη θεατρική σκηνοθεσία τα «βλέφαρα» ως «αυλαίες», που όταν ανοίγουν βλέπουν τον πραγματικό κόσμο, κίνηση που συντελείται ανεξάρτητα από τη βούληση του υποκειμένου, αλλά όταν κλείνουν βλέπουν τον κόσμο που δημιουργεί η φαντασία. Σχολιάζεται η ρηματική επιλογή «ανοίγω vs κλείνω», «βλέπω vs ποθώ» και το λυτρωτικό στοιχείο, που αναδύεται ως σύνθεση μέσα από τη φαινομενική αντίθεση. Επίσης, εστιάζεται η προσοχή στην ίδια δομή των στίχων. Γίνεται φανερό ότι ο ποιητής περνάει στην άλλη πραγματικότητα του ονείρου και της προσωπικής σχέσης του ανθρώπου με τον εαυτό του, που μπορεί να εξαγνίζει και τα παθήματα της ζωής («βλέπω ό,τι ποθώ»). Συζητείται η πεζολογική μορφή του αποσπάσματος, οι εικόνες, η γλώσσα με τις δηλώσεις και συνδηλώσεις της, η παρατακτική σύνταξη, η στίξη, οι συνηχήσεις και το αισθητικό αποτέλεσμα. Καλό είναι να μιλούν οι μαθητές για το πώς νιώθουν σε σχέση με όσα διδάχτηκαν, δηλαδή αν τους άρεσε και γιατί ή τι δεν τους άρεσε στο ποίημα (συναισθηματική εμπλοκή των μαθητών). Τέλος, επισημαίνεται ως σύνοψη για την ποιητική και τον λόγο του ποιητή ότι σκηνοθετεί με έναν λόγο άμεσο, οργανώνει αντίθετες καταστάσεις και τις οδηγεί σε μια λυτρωτική σύνθεση με την ενοποιητική δύναμη της φαντασίας και του εσωτερικού μας κόσμου.

β. Ηχώ (Κ.Ν.Α., σελ. 228)

Στο ποίημα «Ηχώ» κυριαρχεί η αίσθηση της στέρησης, της εφηβικής μοναξιάς, γίνεται κατάδυση στην εφηβική μυθολογία και επιστροφή στην οδυνηρή πραγματικότητα. Εδώ το τοπίο του δάσους συνομιλεί με ένα άλλο ποίημα του Εμπειρικού από την *Υψικάμνο*, τα «Χειμερινά σταφύλια», π.χ. «όπως συμβαίνει κάθε φορά που ξεχνιέται από τον δασοφύλακα το αστροπελέκι του στο δάσος» (σελ. 39).

Διδακτικοί στόχοι

Επιδιώκεται:

- Να γίνει κατανοητός ο ρόλος του υποσυνειδήτου, έτσι όπως δίνεται ποιητικά με τη σημειωτική των λέξεων και των ποιητικών φράσεων, π.χ. «*αντηχούν ακόμη*», «*η δόνησις κάθε κτυπήματος*», «*κρατώντας μες στο στόμα τους τραγούδια*», «*Καθώς αραιώνουν με πελέκια τους κορμούς*».
- Να γίνει αντιληπτή η παρουσία του χρόνου ως τότε και τώρα.
- Να αναδειχθούν οι εικόνες και η σημειωτική και ποιητική λειτουργία λέξεων και φράσεων («*βόμβος*», «*βαριές σταγόνες*», «*αγιάζει*», «*ιδού*», «*δόνησις*», «*πελέκια*», «*δάσος*», «*σπηλιές*», «*ηχώ*», «*αντήχηση*» κ.ά.).
- Να αντιληφθούν τον ρόλο της μεταφοράς και την ποιητική λειτουργία του συμφυρμού στον στίχο, π.χ. «*Κρατώντας στο στόμα τους τραγούδια*».
- Να αντιληφθούν το διπολικό ζεύγος *ζωή vs θάνατος* και να αναδειχθεί τόσο η παντοδυναμία της φύσης (δάσος-φύση-άνθρωπος) όσο και η σχέση συνέχειας-τομής και ισορροπίας-υπέρβασης, που χαρακτηρίζουν την υπερρεαλιστική γραφή του Εμπειρικού.
- Να κατανοηθεί η εξωτερική μορφή του ποιήματος (κεφαλαιογράμματη η πρώτη λέξη σε κάθε στίχο, στίξη, γλώσσα του ποιήματος, συνύπαρξη γ' και α' πληθυντικού προσώπου).

Διδακτικές επισημάνσεις

Το ποίημα «*Ηχώ*» θα μπορούσαμε να το δούμε ως ένα παιχνίδι ηχητικών εικόνων και ως μια πρόκληση για δική μας παρέμβαση, ώστε να συμπληρώσουμε τα όσα υπονοεί το ποίημα. Ο πρώτος στίχος δίνει τον ήχο και τα βήματα που έρχονται στη μνήμη ως ακουστική ατμόσφαιρα «*αντηχούν ακόμη*». Το σκιηικό του δάσους, με την επανάληψη «*Μέσα στο δάσος, μες το δάσος*», καλεί όλους μας να δώσουμε τη δική μας εμπειρική κατάθεση ή να φτιάξουμε με τη φαντασία το δικό μας δάσος με εικόνες, λέξεις και ιδέες που διαχέονται στο ποίημα. Οι λέξεις «*βόμβος*», «*βαριές σταγόνες*», «*αγιάζει*», «*ιδού*», «*δόνησις*», «*πελέκια*», «*τραγούδια*», «*παιδιά*», «*κρυφτούλι*», «*δάσος*» δημιουργούν έναν κόσμο χαράς, έναν παιδότοπο, ένα είδος παραδείσου, που καταστρέφεται από τον υλοτόμο, τον πραγματικό ή και τον μεταφορικό, τον χρόνο και τον θάνατο. Παρατηρούμε την ξεχωριστή θέση του ήχου που γίνεται, με το πέρασμα των χρόνων στην ψυχή μας, *ηχώ* και *αντήχηση*, όπου η *ηχώ* μάς πάει στο παιδικό μας σύμπαν και η *αντήχηση* σε μια ώριμη ηλικία. Ερμηνεύονται οι στίχοι «*Κρατώντας μες στο στόμα τους τραγούδια*» και «*Καθώς αραιώνουν με πελέκια τους κορμούς*» και επισημαίνεται ότι ο δεύτερος στίχος παραπέμπει σε καταστροφή ανατρέποντας την ει-

κόνα των τεσσάρων πρώτων στίχων, στοιχείο που επιτείνεται με τη λέξη «δόνησις» (ακουστική εικόνα). Αποκωδικοποιείται ο συμφυρμός «κρατώντας τραγούδια» αντί «κρατούν πελέκια και τραγουδούν τραγούδια», καθώς ο συμφυρμός, οι εικόνες και η σημειωτική των μετοχών «κρατώντας» και «αραιώνουν» δημιουργούν ποιητικότητα, αλλά και αίσθηση τραγικότητας και ανατροπής του παιδότοπου.

Όλο το ποίημα κινείται στο γ' πρόσωπο, εκτός από τον α' στίχο, στον οποίο δίνεται το πρώτο πρόσωπο με το «μας», στήνοντας μια αντίθεση σε *αυτούς και εμάς*, που γινόμαστε μάρτυρες και έρμιαια αυτής της καταστροφής του ζωτικού χώρου, ενός χώρου μνήμης, «ηχώ και αντήχηση» μιας άλλης εποχής. Επισημαίνεται σε μια γενική θεώρηση η *νοσταλγία* που αναδύεται από το βάθος της ψυχής για τον τόπο (εικόνες στίχων 2-4), σε αντίθεση με τον πόνο της καταστροφής (στίχοι 5-10). Το ποίημα δομείται σε δυο αντίθετες εικόνες, τη θετική (στίχοι 2-4) και την αρνητική (5-10), στην οποία μάς εισάγει ο ποιητής με το δεικτικό και βιβλικό «*Κι ιδού*», που έλκει την προσοχή μας. Προσέχουμε τις συνηχήσεις των λέξεων, τον πεζολογικό στίχο και όλα όσα συμβάλλουν στην ποιητική τέρψη και επαυξάνουν την πληροφορικότητα του ποιήματος. Γίνεται ανακεφαλαίωση με τον λόγο των μαθητών και τις ερωτήσεις του βιβλίου.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Το θέμα της ποιητικής γλώσσας του Εμπειρικού έχει απασχολήσει την κριτική και πολλούς μελετητές του έργου. Ο ποιητής στο περιοδικό *Χάρτης* 17/18, 1985 έχει δώσει σχετική συνέντευξη. Αφού λάβετε υπόψη σας τη συνέντευξη αυτή ή άλλες μελέτες και αφού μελετήσετε κάποιες συλλογές του ποιητή να σχολιάσετε το θέμα της ποιητικής του γλώσσας.

- Αφού συγκεντρώσετε από διάφορους ποιητές στίχους ή χωρία που ορίζουν την ποίηση, να αναπτύξετε τις σκέψεις σας σχετικά με την αδυναμία ενός ορισμού ίδιου ή συγκλίνοντος.

- Να συγκεντρωθούν στίχοι ή χωρία με αναφορά στον ορισμό της ποίησης από ποιητές και άλλους λογοτέχνες και να σχολιαστούν.

- Αφού δοθούν και άλλα ποιήματα από την ίδια ή άλλη συλλογή, μπορούν οι μαθητές να εργαστούν σε ομάδες και να παρουσιάσουν την ποιητική εξελικτική πορεία στη γραφή του ποιητή (μοτίβα, συνοχή, εξωτερική μορφή των ποιημάτων κ.ά.).

Παράλληλα κείμενα

1. «*Τα κείμενα*» από τη συλλογή *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*

«Καθισμένος στην σέλα του, περιήρχετο την πόλι, ποδηλατών νυχθημερόν, με απαράμιλλη ψυχραιμία, και κατά τις σφοδρότερες ακόμη στιγμές του βομβαρδισμού. Κανείς δεν εγνώριζε από πού ήρχετο. Κανείς δεν εγνώριζε ποιος ήτο.[...] Μόνον αυτός έμοιαζε να γνωρίζη τα πάντα. Εισδύων με απόλυτη άνεσι σε όλες τις συνοικίες [...]. Ωστόσο εμφυσούσε συνάμα νέας δυνάμεις στις ψυχές των και πίστι στον καθένα για την αγαθή έκβασι του πολέμου. Όχι με λόγια, μα έτσι, με το σεμνό και ατάραχο ύφος του, με την σταθερή περιστροφή της αναπτύξεως του ποδηλάτου του, με την σθεναρά σιωπή του, κατά τις απειράριθμες διελεύσεις του. Καμία επίδειξι εύκολης δεξιότηχιας, κανένα τσαλίμι ακροβάτου ή δημεγέρτου δεν συντελούσε στην δημιουργία της βαθειάς εντυπώσεως που ενεποίει στους κατοίκους, κάθε φορά που τους αντίκρυζε».

(Α. Εμπειρικός, 1991, *Γραπτά ή Προσωπική Μυθολογία*, Αθήνα: Άγρα, σελ. 48, 49)

2. Το ποίημα που ακολουθεί έχει στίχους σε πλάγια γραφή, που προέρχονται από την *Ενδοχώρα, Ο Πλόκαμος της Αλταμίρας* του Α. Εμπειρικού, και στίχους σε όρθια γραφή του Έκτορα Κακναβάτου, που συνομιλεί και προεκτείνει τη γραφή του Εμπειρικού με τη δική του ποιητική γραφή.

Η ποίησις είναι ανάπτυξι στίλβοντος ποδηλάτου. Μέσα της όλοι μεγαλώνουμε.

Η ποίηση είναι ανάφλεξη παφλάζουσας φορβάδος. Επάνω της όλοι επιβαίνουμε. Οι δρόμοι της είναι εσώρουχα δορκάδων. Τα άνθη συνεισφέρουν σ' εξαπτέρουγα. Στους κάλυκες των εκκολάπτουν σπέρματα μέρου.

Η κύηση αυτή δεν έχει τέλος.

(Ε. Κακναβάτος, 2001, *Υψικαμινίζουσες Νεοπλασίες*, Αθήνα: Άγρα, σελ. 31)

• Να συζητηθεί η συνομιλία των ποιημάτων «Ηχώ» και «Κείμενα» του Α. Εμπειρικού και να σχολιαστεί ο ρόλος του ποδηλάτη.

• Με βάση το δεύτερο παράλληλο να αναδειχτεί τόσο η συνομιλία των δύο υπερρεαλιστών ποιητών, όσο και τα όμοια ή διαφορετικά στοιχεία της ποιητικής γραφής τους (βλ. και το ανθολογημένο ποίημα του Κακναβάτου στο Γ' τεύχος λυκείου «Όρα Δειλινή»).

Βιβλιογραφία

- Ακριτόπουλος, Αλ., 2000, *Για την ποιητική και τη ρητορική του Α. Εμπειρίκου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Αναγνωστοπούλου, Δ., 1999, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Α. Εμπειρίκου*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Αργυροπούλου, Χρ., 2001, «Έρωτας και ερωτισμός με τον τρόπο του Α. Εμπειρίκου», *Αφιέρωμα της ΠΕΦ, Έτος Ανδρέα Εμπειρίκου 2001*, τεύχος 76, Αθήνα.
- Βαλαωρίτης, Ν., 1989, *Ανδρέας Εμπειρίκος*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Βουτούρης Π., 1997, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποίηση του Α. Εμπειρίκου*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γιατρομανωλάκης, Γ., ²1994, *Α. Εμπειρίκος, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Νικολαΐδης Αριστ., 1985, «Η Οργανωτική “Ιδεολογία” του Εμπειρίκου και η Ποίησή του», *Χάρτης*, Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρίκο, τεύχη 17/18, Αθήνα, σελ. 593, 594.
- Saupier Guy, 1999, *Α.Εμπειρίκος. Μυθολογία και ποιητική*, Αθήνα: Άγρας.

Αφιερώματα

- Περ. *Χάρτης*, 1985, Αφιέρωμα στον Α. Εμπειρίκο, Αθήνα: 17/18 Ύψιλον.
- Μνήμη Ανδρέα Εμπειρίκου*, 1987, Εκδηλώσεις στην Άνδρο, δέκα χρόνια από τον θάνατό του, Αθήνα: Ύψιλον.
- Περ. *Διαβάζω*, 1995, Αφιέρωμα στον Εμπειρίκο, τεύχος 358, Αθήνα.
- Περ. *Δέλεαρ*, 2000, Ανδρέας Εμπειρίκος, τεύχος 3, Αθήνα.
- Περ. *Πόρφυρας*, 2001, Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρίκο, τεύχος 101, Κέρκυρα.
- Περ. *Φιλολογική*, 2001, Αφιέρωμα Άγγελος Σικελιανός, Ανδρέας Εμπειρίκος, τεύχ. 76, Αθήνα.
- Περ. *Αντί*, 2001, Ανδρέας Εμπειρίκος 1901-1975, τεύχος 731, Αθήνα.
- Περ. *Ομπρέλα*, 2001-2, Αφιέρωμα Ανδρέας Εμπειρίκος, τεύχος 55, Αθήνα.
- Περ. *Νέα Εστία*, 2002, Αφιέρωμα στον Α.Εμπειρίκο, τεύχος 1744.
- Περ. *Οντοπία*, 2002, Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρίκο, τεύχος 49, Αθήνα.
- Περ. *Πόρφυρας*, 2005, «Αφιέρωμα: Κάλβος, Σικελιανός, Σεφέρης, Ελύτης, Εμπειρίκος», τεύχος 115, Κέρκυρα.

Γιώργος Σαραντάρης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Γιώργος Σαραντάρης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1908, αλλ' έζησε στην Ιταλία από το 1910 μέχρι το 1931. Σπούδασε Νομικά στην Μπο-

λόνια, όπου πήρε και διδακτορικό δίπλωμα. Έτσι, όπως κι ο Σολωμός, είχε δύο γλώσσες μητρικές: και τα ελληνικά και τα ιταλικά. Το 1931 εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα και το 1940 κατατάχτηκε στο στρατό και πολέμησε στο αλβανικό μέτωπο. Το 1941, όμως, αρρώστησε από τύφο και μεταφέρθηκε στην Αθήνα, όπου πέθανε. Εξέδωσε τις ακόλουθες ποιητικές συλλογές: *Οι Αγάπες του Χρόνου* (1933), *Τα Ουράνια* (1934), *Αστέρια* (1935), *Στους φίλους μιας άλλης χαράς* (1940).

Η ποίηση του Σαραντάρη έφερε την ανανέωση στα ελληνικά πράγματα. Κύρια γνωρίσματά της είναι η λιτότητα και η αμεσότητα, καθώς και η απουσία κάθε περιττού στοιχείου. Ήταν από τους πρώτους που απογύμνωσαν την ποίησή τους από τη στίξη (Φράιερ, 1982: 104). Γενικά, η ποίηση του Σαραντάρη είναι ποίηση ουσίας, γεμάτη ευαισθησία και φιλοσοφικό στοχασμό.

2. Η κριτική για το έργο του

Τα ποιήματα του Σαραντάρη

«Η εικόνα που προβάλλει από τα χαρτιά του [Σαραντάρη] είναι ότι η ποίηση είναι η αδιάκοπη ανάσα της ζωής [...]. Τα ποιήματα είναι ελλειπτικά, όχι φευγαλέα (μολονότι συμβαίνει ν' αποτυπώνουν κάποτε ένα φευγαλέο φαινόμενο), μα στοιχειώδη [...]. Με πολλούς τρόπους (αναφέρονται σε ουσιώδη· αγγίζουν βάθος έκφρασης· προκαλούν πρωτάκουστες συνηχήσεις, παρεκκλίνοντας κάποτε από τον τρόπο ομιλίας που θα προσδοκούσαμε: το ξενίζον ύφος για το οποίο απορρίπτουμε την οίκοθεν ερμηνεία) τοποθετούνται πέραν του ωραίου και του άσχημου, έτσι και επέκεινα της αισθητικής κρίσης».

(Γ. Σαραντάρης, 2001, *Έργα. Τα δημοσιευμένα από 1933 έως 1942*, Εισαγωγή-επιμέλεια Σοφία Σκοπετέα, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, σελ. ν')

Οι επιδράσεις στο έργο του

«Το 1933 επίσης εμφανίζει ο Σαραντάρης και τα πρώτα του ποιήματα. [...] Ο Σαραντάρης θα εκφραστεί με ολιγόστιχα ποιήματα· ελάχιστες οι εξαιρέσεις. Και τα κατάλοιπά του (τα ποιήματα που δημοσιεύονται μετά τον πρόωρο θάνατό του) διπλασιάζουν την ποιητική του παραγωγή που είχε περιλάβει (όσο ζούσε) στις ποιητικές συλλογές του.

Υποστηρίχθηκε, τόσο από τον Ράντο όσο και από τον Ανδρ. Καραντώνη, πως η ποίησή του είναι επηρεασμένη από τον πρωτοποριακό Ιταλό ποιητή Giuseppe Ungaretti, πράγμα που ο Σαραντάρης επίμονα αρνήθηκε. [...] Κάθε ποιητής από κάποιες αναγνώσεις ξεκινά και κάποια ποιητικά του παρόμοια βρρίσκει. Αλλά το ζητούμενο κάθε φορά είναι αν μένει ο “μαθητής” στη μίμηση, αν “μεταφράζει” με περιορισμένη φαντασία έναν άλλο ποιητή, οπότε είναι ένας κακός ποιητής (και τότε οφείλομε να μην τον καταλογίσουμε

στους ποιητές), ή αν, αναπτύσσοντας μια σχέση με τους δασκάλους του, μεταφέρεται στο δικό του βιωματικό χώρο, πλούσιος από αφομοιωμένες γνώσεις. Και το ερώτημα μετατίθεται: κατά πόσον στο έργο ενός ποιητή αναγνωρίζουμε καταβολές από βιωμένες καταστάσεις, οι οποίες, εφόσον είναι εκφρασμένες με επάρκεια, να πείθουν για τον προσωπικό χαρακτήρα του έργου;

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η διαμονή του Σαραντάρη (στα νεανικά του και καθοριστικά χρόνια της ζωής του) στην Ιταλία, και, κατ' επέκτασιν, η ιταλική του παιδεία, όπως και το κύρος του Ουγκαρέτι στους πρωτοποριακούς πνευματικούς κύκλους, είναι τυπικά στοιχεία, ενδείξεις πιθανόν, αλλά χρειάζεται να προσκομιστούν πρόσθετα τεκμήρια για να στοιχειοθετηθούν αποδείξεις των ουσιαστικών επιδράσεων. Εξάλλου, από όσο μπορώ να κρίνω, τα ολιγόστιχα ποιήματα του Ουγκαρέτι έχουν διαφορετική υφή από τα αντίστοιχα τού Σαραντάρη. Και, επιτέλους, προτιμώ να πιστέψω τον Mario Vitti, που διαβάζει και τον Σαραντάρη και τον Ουγκαρέτι τον καθένα στη γλώσσα του¹¹:

“Η ανανέωση που φέρνει στο ποιητικό όργανο ο Σαραντάρης βρίσκεται στην ίδια γραμμή με τον Ουγκαρέτι: λιτότητα, αμεσότητα, μετουσίωση του υπαρξιακού βιώματος σε εκφραστικές ενότητες μέσα στη σιωπή. Ποίηση εξορισμού αποσπασματική. Ο Σαραντάρης πιστεύει εξάλλου στην ‘καθαρή ποίηση’ και στις θεωρίες που αναπτύχθηκαν στα περιθώριά της. Η ποίηση είναι μια διαδικασία για να πλησιάσουμε το απόλυτο, ένα μέσο επικοινωνίας, όχι όμως με τον διπλανό, αλλά με το ανέκφραστο.

Χρησιμοποιώντας κατάλληλα τον Ουγκαρέτι, μέσα στην τότε ισχύουσα ελληνική κατάσταση, βρέθηκε να έχει ξεπεράσει αυτόματα και την κατάθλιψη του καρωτακισμού και μπορούσε τώρα να πρεσβεύει μια δική του θεωρία της ‘χαράς’, που είναι είτε μια μεταφυσική προβολή της υπόστασης, μια ηθικο-αισθησιακή πληρότητα, είτε άρση του αισθήματος της στέρησης”.

Ο ποιητής Τάκης Βαρβιτσιώτης μαρτυράει την ιδιαίτερη αγάπη του Σαραντάρη, εκτός από τον Ρεμπό (πράγμα που φαίνεται και από το είδος των ποιημάτων του σε πρόζα) και για τον Γκιγιόμ Απολινέρ. [...] Υπάρχει ωστόσο ένα πιο σταθερό έδαφος για να προσεγγίσουμε την ποίηση του Σαραντάρη: τα παράλληλα ενδιαφέροντά του με την υπαρξιακή φιλοσοφία, όχι στην εκδοχή του Σαρτρ, αλλά του Σέρεν Κίρκεγκααρντ, που θεωρείται και ο αυθεντικός πατέρας της χριστιανικής εκδοχής του υπαρξισμού, (ή, όπως το προσδιορίζει ο ίδιος ο Σαραντάρης, της “υποστασιακής φιλοσοφίας”), χωρίς πάντως να αρχίζει τις φιλοσοφικές τους σπουδές και από εκεί, αφού επικαλείται προδρομικές ρίζες μιας τέτοιας αγωνίας στον Παρμενίδα και στον Πλάτωνα. [...]

¹¹ Εφ. *Το Βήμα*, 18/7/1976.

Τι συσχετισμός όμως υπάρχει [...] ανάμεσα στην ποίηση και τη φιλοσοφία του Σαραντάρη; Νομίζω ότι περνάει η φιλοσοφική του όραση μέσα στην ποίησή του σαν ένα υπόγειο στρώμα. Παρόλο που τα ποιήματά του, σε πρώτη επαφή, μοιάζουν να αισθηματολογούν, η πιο επίμονη διερεύνησή τους, αποκάλυπτει την ύπαρξη μιας ανθρώπινης αγωνίας και μιας ζητούμενης σημασίας για το φαινόμενο του αχανούς κόσμου».

(Αλεξ. Αργυρίου, 1979, *Η Ελληνική Ποίηση. Οι νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 134-135)

Η φιλοσοφική ροπή της ποίησης του Σαραντάρη

«Ο Σαραντάρης, έχοντας περάσει τα παιδικά και τα εφηβικά του χρόνια στην Ιταλία, είχε παρακολουθήσει με ξεχωριστό πάθος και φανατισμό την εξέλιξη της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας του μεσοπολέμου. Σαν ήρθε να εγκατασταθεί στην Ελλάδα, στα 1932, ήξερε θαυμάσια τα ιταλικά και ελάχιστα τα ελληνικά. Όμως, παρουσιάστηκε στους αθηναϊκούς πνευματικούς κύκλους των νέων με πάθος ελληνικής δημιουργίας, με μια λαχτάρα για τον πνευματικό συγχρονισμό της Ελλάδας. Είναι μια περίπτωση που θυμίζει συγκινητικά τον Σολωμό. Για τον Σαραντάρη, η μοντέρνα λογοτεχνική Ευρώπη δεν ήταν παρά ένα παράδειγμα και η Ελλάδα τίποτε άλλο παρά μια δυνατότητα. Γι' αυτό ο Σαραντάρης γύρευε τους νέους και τα μοντέρνα στοιχεία που θα μπορούσαν να αξιοποιήσουν αυτή τη δυνατότητα. Με ένα άσφαλο κριτικό ένστικτο, καταλάβαινε τους νέους γύρω του και, αντιμετωπίζοντας την παράδοση – και τη δική μας αλλά και των ξένων φιλολογιών –, ήξερε να ξεχωρίζει τα βιώσιμα από τα νεκρά στοιχεία. Από μιας αρχής, προτίμησε τον Σολωμό και τον Καβάφη από τους άλλους ποιητές μας.

Πρώτος οσφράνθηκε την ύπαρξη και τις πλούσιες δυνατότητες του νεαρού Ελύτη, κι ήταν για χρόνια φανατικός διαλαλητής της λυρικής αξίας του Δοίβα. [...] Ο Σαραντάρης ήταν λιγότερο “άνθρωπος των γραμμάτων” – αν και πολυδιαβασμένος – και πολύ περισσότερο ένα ανήσυχο πνεύμα, μια σκέψη που έτεινε προς την κοσμοθεωρία, προς την ηθική και τη μεταφυσική. Κι ήθελε την ποίηση να είναι μια άδολη έκφραση αυτών των αναζητήσεων, αυτών των πραγματοποιήσεων. Εκείνο που τον κράτησε σταθερά στα όρια της τέχνης είναι πως αισθανόταν βαθιά την ανάγκη της καθαρής, μεστής και υποβλητικής μοντέρνας έκφρασης. Μπορεί να κήρυττε ο ίδιος, όμως η ποίησή του δεν είναι κήρυγμα, είναι τραγούδι, ένδειξη, οραματισμός πνευματικός, ψυχική έκφραση, κάποτε και αποκάλυψη. Οι ρίζες των ποιημάτων του είναι πολύ περισσότερο υποστασιακές παρά άμεσα και φανερά υποκειμενικές.

Ξεκινάν από γενικότερα προβλήματα, όπως είναι η ευτυχία, η ύλη, ο έρωτας, ο θεός, ο θάνατος, η πίστη, η αθανασία. Όλα αυτά τα αντιμετώπισε όχι

με συνθέσεις πνοής και τελειωμένα έργα, αλλά με μικρά στιχουργήματα, αποσπασματικά, όμως υποβλητικά και γιομάτα ποίηση. Φως, θάλασσα, ουρανός, πουλιά, γυναίκα, δέντρα, περιστέρια αναφέρονται συχνά στα ποιήματά του, αλλά με τρόπο που να νιώθουμε πως όλ' αυτά δεν ήταν λέξεις για τον Σαραντάρη – όπως για τόσους άλλους – αλλά ουσίες, καταστάσεις ευδαιμονικές και οδυνηρές μαζί, όπως είναι για κάθε αληθινόν ποιητή. Πρόφερνε στο στίχο του τις λέξεις με πάθος γιομάτο υπαινιγμούς [...]. Γύρω από τα ποιήματά του νομίζει κανείς πως απλώνεται μια έκταση φωτεινής σιωπής, μια καθάρια απεραντοσύνη, μόνο και μόνο για να περάσει, για ν' ακουστεί ένα αηδόνι [...] “Γλυκό στοιχείο”, είναι η ποίηση αυτή, η αποτελούμενη πιο πολύ από παλλόμενες λέξεις παρά από φράσεις. Η ποίηση αυτή είναι στιγμιαία, ακαριαία: “Αποκάλυψη σοφίας η μοναξιά”. Σε τέτοιες στιγμές, ο Σαραντάρης γίνεται μια λυρική ουσία με τα πραγματικά στοιχεία της φύσης, με όποιο αντικείμενο συμβαίνει να τον αγγίζει [...].

Σ' όλα όσα έγραψε ο Σαραντάρης, και προ παντός τα τελευταία του, είναι αξιοθαύμαστη η ποιητική του προσπάθεια να δώσει πάλι περιεχόμενο, περιεχόμενο πίστης, περιεχόμενο θεού, στον “άμυαλο ουρανό”. Το τείχος του θανάτου είναι τώρα που εμποδίζει την ψυχή να ξαναγυρίσει στην πρώτη πηγή της, να πραγματοποιήσει την αθανασία της. Όλα θα ήταν καθάρια, αμόλυντα, ευφρόσυνα, αν δεν υπήρχε θάνατος: “ο θάνατος, μονάχα αυτός λέρωσε την ψυχή μας – που είχε τα μάγουλα λευκά σαν της αυγής τα δώρα”. [...]

Όπως κάθε εταστική και πνευματική ποίηση γέρνει ανάλαφρα προς τη θλίψη, έτσι και ο Σαραντάρης, όσο κι αν ζει μέσα στο φως, αισθάνεται μέσα του αυτή τη θλίψη: “Μελαγχολικό πνεύμα κατοικεί στην ψυχή”. [...] Είναι η μόνη μελαγχολία που δεν μπορεί κανείς να αποδιώξει, γιατί έχει νικήσει ακόμα και το φως. Όμως ο Σαραντάρης είναι ένας υπερβατικός, ένας γνήσια στραμμένος προς τη μεταφυσική. Αν δεν ήταν απόλυτα “ένθεος ποιητής”, έπαιρνε όμως δυνάμεις από το θεό, έπαιρνε ορμή προς τα άνω, από αυτή την εσωτερική ελευθερία που μονάχα οι ανώτερες φύσεις την κατακτούν ή την αισθάνονται σαν ανάγκη.

[...] Μετουσιωμένη η ποίηση αυτή σε βαθμό ζηλευτό, δίνει κάτι το πιο γενικό και το πιο αντικειμενικό σε καταστάσεις τόσο υποκειμενικές. Είναι μια ποίηση “άγαλμα σιωπής και προσευχής – αντιμέτωπο – στη μοναξιά του απείρου”, όπως εικονίζεται από τον ίδιο η στάση του προς την αλήθεια. Την αλήθεια δεν την γυρεύει ο Σαραντάρης, την “αισθάνεται”, και αυτό είναι που δίνει την ειδική πνευματική γεύση στην τόσο ευαίσθητη ποίησή του. Ακόμα κι όταν γίνεται ερωτική η ποίηση αυτή, κι όταν έχει απέναντί της μια γυναίκα περίπτωση, μια μορφή ηδονής, το λυρικό αποτέλεσμα είναι υψηλά πνευματικό και αισθητικό, πλατωνικό θα λέγαμε [...].

Λογής αγωνίες αυλακώνουν εσωτερικά την ποίηση αυτή, όμως όλες μετουσιώνονται σε παλλόμενες από ζωή και καθάρεις λυρικές στιγμές, είτε από την έμφυτη φιλοσοφική ροπή του Σαραντάρη, που ήθελε στα πάντα να βρίσκει μια πνευματική δικαίωση, είτε απ' αυτή τη μυστηριακή ευγένεια των αγνών ποιητών, των “φύσει” ιδεαλιστών, που μεταμορφώνουν σε κρύσταλλο τη φλεγόμενη σάρκα τους. [...]

Ήταν ο ποιητής που είχε συλλάβει κάτι από την εσώτατη ουσία και αλήθεια της ποίησης και της ζωής [...].»

(Αν. Καραντώνης, 1978, *Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση*, Αθήνα: Παπαδήμας, σελ. 238-243)

3. Το κείμενο

Δεν είμαστε ποιητές σημαίνει... (Κ.Ν.Α., σελ. 233)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Αφού διαβάσουμε το ποίημα, χρήσιμο θα ήταν να επισημάνουμε ότι έχουμε να κάνουμε με ένα «ποίημα ποιητικής», δηλαδή ένα ποίημα για το φαινόμενο της ποίησης και για τη θέση του ποιητή στο κοινωνικό σύνολο.

- Διερευνούμε στη συνέχεια το θέμα της οπτικής γωνίας της ποιητικής αφήγησης, προσδίδοντας έμφαση στη χρήση του ά πληθυντικού προσώπου, το οποίο δείχνει ότι ο αφηγητής μιλάει ως εκπρόσωπος των ποιητών.

- Επισημαίνουμε επίσης την άρνηση στον πρώτο στίχο («*Δεν είμαστε ποιητές σημαίνει...*»), σε συνδυασμό με τις αλληπάλληλες σημάνσεις («*σημαίνει... σημαίνει... σημαίνει...*») και συζητάμε γιατί ο ποιητής επέλεξε την τεχνική της αντίθεσης για να καταθέσει τις απόψεις του για την ποίηση.

- Κλείνουμε με τον σχολιασμό του απλού, λιτού, καθημερινού λόγου του Σαραντάρη και του φιλοσοφικού στοχασμού που διαπνέει την ποίησή του.

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

- Να ανασυνθέσετε τον ρόλο των ποιητών στο κοινωνικό σύνολο με καταφατικό τρόπο (όχι αποφατικά), δηλαδή: «Ποιητές είναι αυτοί που δεν φεύγουν...»

Παράλληλα κείμενα

α) *Τάκης Βαρβιτσιώτης, Όταν ο ποιητής...*

Όταν ο ποιητής

Ανοίγει τα μάτια του

Στο καθημερινό θαύμα

Εμφανίζονται σιγά-σιγά
Όλα τα πένθιμα φαντάσματα
Όλα τα όνειρα τα λυπητερά
Σαν κεριά που καπνίζουν

Τότε με το χλωμό του δάχτυλο
Χαράζει τ' αρχικά της αστραπής
Πάνω στη στοιβαγμένη σκόνη
Πάνω στο πρόσωπο της χρονιάς

Που γέρνει
Μαστιγωμένο απ' όλους τους ανέμους
Αλλάζει τη λάσπη
Σε κρουνούς από φωτεινό αίμα
Μεταμορφώνει το θάνατο
Σ' ερωτικό τραγούδι

Ω ποίηση αναμάρτητη
Εμπιστευμένη στη δροσιά της θύελλας
Ω ποίηση ατελεύτητη
Φτεροκόπημα χελιδονιών

(π. *Ευθύνη*, τ.16, Απρ. ²¹1973)

• Πώς οριοθετούν το ρόλο των ποιητών στον κόσμο ο Βαρβιτσιώτης και ο Σαραντάρης;

β) Ηλίας Γκρης, *Το πρώτο ταξίδι*

Ήταν που, τότε ξεκίνησα μόνος απ' την οδό Σολωμού
κατάμονος ανάμεσα σε παιδάκια που χάζευαν παλιές βι-
τρίνες και βρήκα ξόρκια κρυμμένα μαλάματα. Και ύστε-
ρα μπήκα λοξά στην Κάλβου μέσα σε θύελλα με μάγεψε
η φωνή σαν αλλόκοτος ήχος αρχαίου τυμπάνου. Στα
μισά της οδού Παλαμά ξέφυγα από στάχτες και απο-
λιθώματα και βγήκα στη λεωφόρο Καβάφη, ώσπου τι
ερημιά στην οδό Καρυωτάκη κι έβρεχε η βροχή όπως
πάνω σε πλήθος που περιμένει τη ζωή.

Βούλιαξαν τα χρόνια μου βαθιά μες στην ποίηση.

Με ποιον να πορευτώ και σε ποιον να μιλήσω; Τώρα

αναδύομαι από τα βάθη της ποίησης πάντα μόνος και
ταΐζω τα σκυλιά που γαβγίζουν μέσα στις λέξεις.

(*Η Έφεσος των αλόγων*, 1993, Αθήνα: Δελφίνοι, σελ. 13)

• Ενώ στο ποίημα του Σαραντάρη προβάλλεται ο ρόλος της ποίησης εν γένει, στο παραπάνω ποίημα του Γκρι, η προσφορά εστιάζεται στον ίδιο τον ποιητή. Αφού την επισημαίνετε, να σχολιάσετε γιατί τελικά ο ποιητής «αναδύεται πάντα μόνος».

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Αργυρίου Αλεξ., 1979, *Η Ελληνική Ποίηση. Οι νεωτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου*. Ανθολογία-Γραμματολογία, Αθήνα: Σοκόλης.

Καραντώνης Α., 1978, *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση*, Αθήνα: Παπαδήμας.

Σαραντάρης Γ., 2001, *Έργα. Τα δημοσιευμένα από 1933 έως 1942*, Εισαγωγή-Επιμέλεια Σοφία Σκοπετέα, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.

Φράιερ Κ., 1982, *Σύγχρονη Ελληνική Ποίηση. Από τον Καβάφη στο Βρεττάκο*, μτφρ. Θ. Χατζημυχαλίδης, Αθήνα: Κέδρος.

Γιάννης Ρίτσος

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Γιάννης Ρίτσος γεννήθηκε στη Μονεμβασία (14/5/1909), τέταρτο παιδί του κτηματία Ελευθέριου Ρίτσου. Τελείωσε το δημοτικό σχολείο και το σχολαρχείο της Μονεμβασίας και το 1921 πήγε στο Γυμνάσιο του Γυθείου. Μετά το θάνατο του αδελφού του και της μητέρας του και την οικονομική καταστροφή του πατέρα, μετακομίζουν το 1925 με την αδελφή του Λούλα στην Αθήνα, όπου το 1926 γράφτηκε στη Νομική σχολή, στην οποία όμως δεν φοίτησε. Άρρωστος από φυματίωση, ενώ κέρδιζε τα απαραίτητα για τη ζωή του με περιστασιακές εργασίες (γραφέας, ηθοποιός κ.λπ.), γνωρίστηκε με διανοούμενους και ήλθε σε συστηματική επαφή με τις μαρξιστικές ιδέες, που επηρέασαν τη ζωή και το έργο του.

Το 1934 εκδόθηκε η ποιητική του συλλογή *Τρακτέρ* και το 1935 *οι Πυραμίδες*. Τον Μάιο του 1936, συγκλονισμένος από τις αιματηρές συγκρούσεις κατά τη διάρκεια απεργίας των καπνεργατών στη Θεσσαλονίκη, έγραψε τον *Επιτάφιο*, ποίημα στην παράδοση του δημοτικού τραγουδιού σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Από το 1935, όμως, είχε ήδη στραφεί στον ελεύθερο στίχο

και είχε ενστερνιστεί μια υπερρεαλιστική διάθεση. Με το έργο του *Το τραγούδι της αδελφής μου* (1937), διαμόρφωσε ως λυρικός ποιητής προσωπικό ύφος. Στη διάρκεια της Κατοχής, ήταν άρρωστος και αποτραβηγμένος από τα κοινά για πολύ καιρό, αλλά το 1945, μετά τα Δεκεμβριανά, οργανωμένος στο ΕΑΜ, συνεργάστηκε με το Λαϊκό Θέατρο Μακεδονίας. Από το 1948 ως το 1952, έζησε εξόριστος στη Λήμνο, τη Μακρόνησο και τον Άη Στράτη.

Το 1956 βραβεύτηκε με το Κρατικό Βραβείο ποίησης (μαζί με τον Άρη Δικταίο) για το έργο του *Η Σονάτα του Σελινόφωτος*.

Ταξίδεψε πολύ: στη Σοβιετική Ένωση, τη Ρουμανία, τη Βουλγαρία, την Τσεχοσλοβακία, την Ουγγαρία, τη λαϊκοδημοκρατική Γερμανία, την Κούβα, και έγινε πολύ γνωστός στο ευρύ κοινό με τις μελοποιήσεις, από το συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη, των ποιημάτων του *Επιτάφιος* (1960) και *Ρωμιοσύνη* (1966).

Το 1967 εξορίστηκε και πάλι, στη Γυάρο και μετά στη Λέρο. Το γεγονός κινητοποίησε Ευρωπαίους διανοούμενους με επικεφαλής τον Λουί Αραγκόν και η εξορία μετατράπηκε σε κατ' οίκον περιορισμό στο Καρλόβασι της Σάμου, όπου έμενε η σύζυγός του και η κόρη του, μέχρι το 1970. Εν τω μεταξύ εκδόθηκε στη Γαλλία το έργο του *Πέτρες Επαναλήψεις Κιγκλίδωμα* (1968) και μελοποιήθηκε από τον Μίκη Θεοδωράκη το έργο *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της Πικρής Πατρίδας*.

Μετά τη μεταπολίτευση, προτάθηκε για το βραβείο Νόμπελ (1975), του απονεμήθηκε το Βραβείο Λένιν για την ειρήνη (1977), έγινε μέλος της επιτροπής απονομής του βραβείου Λένιν (1983) και ανακηρύχτηκε «Ποιητής Διεθνούς Ειρήνης» από τον ΟΗΕ (1986). Αναγορεύτηκε επίτιμος διδάκτορας σε πανεπιστήμια της Ελλάδας και της Ευρώπης και τιμήθηκε με το μετάλλιο «Ζολιό-Κιουρί» και πολλές παρασημοφορήσεις.

Πέθανε στις 11 Νοεμβρίου του 1990 και ενταφιάστηκε στη γενέτειρά του, τη Μονεμβασία.

Υπήρξε ποιητής με ισχυρή κοινωνική συνείδηση. Εμπνεόμενος από κοινωνικά γεγονότα κατόρθωσε να παραγάγει από την επικαιρότητα ποιητικό αποτέλεσμα, αλλά ασχολήθηκε και με αναζητήσεις στο ψυχικό τοπίο. Με πλούσια γλώσσα, με δαιδαλώδεις μεταφορές και παρομοιώσεις, με μυθολογικές αναφορές αλλά και απεικόνιση της ταπεινής καθημερινής ζωής, δοκίμασε να εκφράσει, συχνά σε μεγάλες συνθέσεις, την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το έργο του Ρίτσου (ποιήματα, πεζογραφήματα, θεατρικά, δοκίμια, μεταφράσεις) περιλαμβάνει 116 βιβλία. Τα ποιήματά του έχουν εκδοθεί στο σύνολό τους από τον εκδοτικό οίκο Κέδρος σε 13 τόμους (1961-1999). Η πεζογραφική του παραγωγή αποτελεί έναν «Κύκλο Εννέα Αφηγημάτων» που εκδόθηκαν με την ένδειξη «μυθιστόρημα» ή «πεζογράφημα» (1982-1986).

Έγραψε ακόμα θεατρικά έργα και δοκίμια (*Μελετήματα*, 1974) και έκανε μεταφράσεις, μεταξύ άλλων, ποιημάτων του Μαγιακόφσκη, του Χικμέτ, του Έρεμπουργκ, του Γεσένιν κ.λπ.

2. Η κριτική για το έργο του

Η αναγνωρισιμότητα της ποιητικής του Γ. Ρίτσου

«Ο Ρίτσος, κυρίως με τα μεγάλα ποιήματα *Ρωμοσύνη* και *Η Κυρά των Αμπελιών*, στρέφεται προς το ελληνικό τοπίο, που κοντά του έζησε τα φωτεινά διαλείμματα των παιδικών του χρόνων, αλλά τώρα με καινούργια προοπτική. Το τοπίο συμμετέχει κι αυτό στην ιστορική αυτογνωσία του Έλληνα. Έχει επάνω του χαραγμένη την ιστορία της ρωμοσύνης, είναι η ίδια η ρωμοσύνη. Ο Ρίτσος προσπαθεί να μνηθεί και να μνήσει στο βαθύτερο νόημα που αποκτά ο ελληνικός χώρος και τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, αλλά και σε όλο το εύρος της ελληνικής ιστορίας. [...] Ο Ρίτσος ερμηνεύοντας τη γένεση του *Επιτάφιου* τονίζει ότι “κάθε φορά που μια χώρα κινδυνεύει από εξωτερικό κίνδυνο, από τη δράση ξένων παραγόντων, από κατοχή, για να διατηρήσει τη φυσιογνωμία της, καταφεύγει σε αναγνωρίσιμες από όλο το λαό μορφές”. Είναι η περίπτωση που αιτιολογεί και την τωρινή επανασύνδεση με γνώριμες στο λαό μορφές. Και μολονότι την ίδια περίοδο και στα ίδια έργα πολλές φορές ανιχνεύουμε και υπερρεαλιστικά στοιχεία και κάποια επανασύνδεση με το λυρισμό (ιδίως στα ομόλογα ποιήματα *Ρωμοσύνη* και *Η Κυρά των Αμπελιών*) ή μια δυσκολοπλησίαστη τεχνική, όπως, π.χ., στην “Ταφή του Οργκάθ”, το ύφος όμως που κυριαρχεί είναι αυτό που μπορεί να μιλήσει στον καθένα:

*Και να, αδελφέ μου, που μάθαμε να κουβεντιάζουμε
Ήσυχα-ήσυχα κι απλά.
Καταλαβαινόμαστε τώρα – δε χρειάζονται περισσότερα.
Κι αύριο λέω θα γίνουμε ακόμα πιο απλοί
Θα βρούμε αυτά τα λόγια που παίρνουν το ίδιο βάρος σ’ όλες
τις καρδιές, σ’ όλα τα χείλη
έτσι να λέμε πια τα σύκα: σύκα, και τη σκάφη: σκάφη,
κι έτσι που να χαμογελάνε οι άλλοι και να λένε: “τέτοια
ποιήματα σου φτιάχνουμε εκατό την ώρα.” Αυτό
θέλουμε και μεις.
Γιατί εμείς δεν τραγουδάμε για να ξεχωρίσουμε, αδελφέ
μου, απ’ τον κόσμο
Εμείς τραγουδάμε για να σμιξουμε τον κόσμο.*

Όταν βέβαια αλλάξουν οι συνθήκες που υπαγορεύουν μια τέτοια στάση, ο ποιητής θα στραφεί σε πιο πολύπλοκες συνθέσεις, που θα τις συναντήσουμε στην επόμενη περίοδο, της ωριμότητας.»

(Διαλησιμάς Στ., 1981, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Επικαιρότητα, σελ. 35-42 passim)

Η μετουσίωση της καθημερινότητας στην ποιητική του Γ. Ρίτσου

«Έτσι το ποιητικό μήνυμα που φέρνει η ποίησή του δεν προβάλλει, τις περισσότερες φορές, αντιποιητικά, αλλά εντάσσεται στο ποιητικό περιβάλλον. Και αυτό γιατί η ποιητική ευαισθησία του και η κοινωνική του συνείδηση μπορούν να επιλέξουν από τα καθημερινά συμβάντα αυτά που περιέχουν το στοιχείο του καθολικού και το σπέρμα του διαχρονικού, να διαλεχθεί μαζί τους και να τα αποτυπώσει μουσικά, να τα μετουσιώσει, δηλαδή σε ποίηση. Η μετουσίωση αυτή χρησιμοποιεί φυσικά ως όχημα τη γλώσσα. Η γλώσσα του είναι η σημερινή καθημερινή γλώσσα μπολιασμένη, ανάλογα με τις περιστάσεις, είτε με ποιητικά γλωσσήματα είτε με λαϊκές λέξεις και εκφράσεις, που προέρχονται απ' την αγροτική, ή την αστική ζωή. Πλουτισμένη άλλοτε με λυρική ευαισθησία, που μερικές φορές πέφτει στη συναισθηματολογία, και άλλοτε χρησιμοποιώντας ένα ύφος στεγνό και κοφτό, προσπαθεί πάντοτε να επιτύχει την άμεση συνάντηση με τον αναγνώστη.

Η κάθε λέξη είναι μια έξοδος

Για μια συνάντηση, πολλές φορές μатаιωμένη,

Και τότε είναι μια λέξη αληθινή, σαν επιμένει στη συνάντηση.

Αυτό έχει ως επακόλουθο τα περισσότερα ποιήματα του Ρίτσου να έχουν ένα ύφος κουβεντιαστό, που πολλές φορές χαρίζει τη ζεστασιά και την απλότητα μιας οικείας προσέγγισης και άλλοτε “έναν τόνο καθαρά πληροφοριακό κι απρόσωπο”. Έτσι, πάντοτε ενεδρεύει ο κίνδυνος της πεζολογίας, ιδίως στα πολύστιχα και με μακροσκελείς στίχους ποιήματα, που συνήθως αποφεύγεται με τη συναισθηματική φόρτιση του λόγου και με την ατμόσφαιρα υποβολής. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθούμε και στη χρησιμοποίηση πολλών λέξεων-συμβόλων (π.χ. καθρέφτης, σπίτι, πιάνο, παράθυρο, λάμπα, προσωπείο κ.ά.), που η ειδική σηματοδότησή τους από τον ποιητή και η εξελικτική πορεία της κάθε μίας μέσα στην ποίησή του απαιτεί ειδική μελέτη».

(Στ. Διαλησιμάς, ό.π., σελ. 70-71)

Η ήττα και η ανάταση της «πολιτείας» στο έργο του Γ. Ρίτσου

«Την εποποιία της Αντίστασης αλλά και τον τραγικό της επίλογο ανασυνθέτουν δημιουργικά τα δίδυμα έργα *Ρωμιοσύνη*, *Η Κυρά των Αμπελιών*

(1945-1947). Αντλώντας από το βάθος του τοπίου, ο ποιητής εισχωρεί στο βάθος του χρόνου, για να αναγάγει τον μαχόμενο ελληνισμό σε σύμβολο αντίστασης και ελευθερίας. Ακρίτες, κλέφτες του '21 και αντάρτες πολεμού μαζί τον κατακτητή. Σε αντιστοιχία, η αναβίωση της παράδοσης με δημοτικούς ρυθμούς, τρόπους και παραστάσεις γονιμοποιεί τον μοντέρνο, κάποτε υπερρεαλίζοντα, στίχο στις επικολυρικές αυτές συνθέσεις.[...] Η επιστροφή σε μια Αθήνα ναρκωμένη, εφησυχασμένη, “εκσυγχρονηζόμενη”, με τις καταχωνιασμένες μνήμες και τα νέα πρότυπα ζωής, θα φέρει τη βαθιά συνειδητοποίηση της ήττας. Γράφει τη συγκλονισμένη *Ανυπόταχτη πολιτεία* (1952-53). *Ανυπόταχτη*. Έτσι επιμένει να την λέει. Ο προτρεπτικός λόγος ζητά να ανατρέψει την πραγματικότητα. Επώδυνη διαδικασία ανασύνταξης και επανένταξης. [...]

Συχνά η εσωτερική δόνηση οδηγεί στην κατάφαση – στιγμές ανάτασης και ανάκτησης της ελπίδας, που του εμπνέουν δυναμικές αντιπαραθέσεις προς τους σφετεριστές της εξουσίας και έξοχα αντιστασιακά πορτραίτα. Αλλά το κύριο σώμα της παραγωγής αυτών των χρόνων διαποτίζεται από μια αίσθηση ματαιότητας και θανάτου. Σε συλλογές όπως *Ο τοίχος μέσα στον καθρέφτη* (1967-1971)[...] εισβάλλει ο κόσμος του “κάθε νυχτερινού και ημερινού εφιάλτη”, ένας κόσμος ερήμωσης την επαύριο της καταστροφής».

(Χρύσα Προκοπάκη (επιλογή), 2000, *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Κέδρος, σελ. 14-20 passim)

Ο αισιόδοξος παλμός, κύριο γνώρισμα της ποιητικής του Γ. Ρίτσου

«Η ιδιαίτερη ένταση, πάντως, που δίνει στο μεγαλύτερο μέρος της ποίησης του Ρίτσου τη ζωτικότητα και το σφρίγος της οφείλεται στην αλληλεπίδραση ενός νοσταλγικού σεβασμού προς την παλιά τάξη, στην οποία η δικιά του τέχνη της ποίησης είναι αναπόφευκτα ριζωμένη, και μιας στράτευσης, άλλοτε σιωπηρής και άλλοτε όχι, στο όραμα ενός επαναστατικού μέλλοντος. Με τον τρόπο αυτό ο Ρίτσος διαδέχεται τον Βάρναλη, τον πρώτο Έλληνα μαρξιστή ποιητή, που με τα έργα του, ήδη από τη δεκαετία του 1920, έθεσε τα θεμέλια για μια καταξιωμένη αισθητικά μαρξιστική ποιητική.

Το γεγονός ότι το όραμα ενός ιδανικού μέλλοντος είναι για τον Ρίτσο ολοκληρωτικά δεμένο με ένα συγκεκριμένο πολιτικό πρόγραμμα δεν το διαφοροποιεί ουσιαστικά από τις αισιόδοξες αναζητήσεις των μη μαρξιστών συγχρόνων του. Η ποίηση του Ρίτσου αυτής της παραγωγικής περιόδου πάει πολύ πιο πέρα από τις “μαρτυρίες” της νικημένης Αριστεράς, ακριβώς όπως η ποίηση του Σεφέρη, του Ελύτη και του Εμπειρικού ξεπερνά τους περιορισμούς των νεότερων ομοτίμων τους. Στον ίδιο σχεδόν βαθμό με αυτούς τους τρεις, ο Ρίτσος κινητοποιεί όλες τις δυνατότητες της τέχνης του, προκειμένου

να εκφράσει μια δυναμική και συνεπή κατάφαση. Η φύση και το περιεχόμενο της κατάφασης αυτής φέρουν την προσωπική σφραγίδα του Ρίτσου».

(R. Beaton, 1996, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 283-284)

Σύνοψη των κύριων γνωρισμάτων της ποίησης του Γ. Ρίτσου

«Η πορεία του Ρίτσου προς το “καθολικό”, το “διστορικό” που καλύπτει τόσο το κοινωνικό στοιχείο όσο και ό,τι ονομάζουμε “ανθρώπινες συνθήκες”, συμπίπτει και θεμελιώνεται με μια νέα γραφή, στην οποία βρίσκω τα ακόλουθα γνωρίσματα κατά την πρώτη αυτή φάση της:

α) Τους συναισθηματικούς πυρήνες από τους οποίους εμψυχώνεται το ποίημα υπερασπίζεται ένας λόγος με περιγραφικό χαρακτήρα. Η συναισθηματική κατάσταση προκύπτει ως άθροισμα δεδομένων και συγκεκριμένων εικόνων, ενώ στη φαινομενικά κλασική ανάπτυξη των θεματικών ενοτήτων παρεμβάλλονται λυρικές εξάρσεις, που λειτουργούν ως αναπνοές, και διασκεδάζεται ο άλλοτε ελεγειακός άλλοτε υμνητικός τόνος του ποιήματος.

β) Οι σημαντικές εκφραστικές ελευθερίες συντηρούνται σ’ ένα επίπεδο τέτοιο που να μην καθιστούν άβατο νοηματικά τον λόγο, παρόλο που μερικές εικόνες (“χαλκάς δε στέκει στους αστράγαλους της θάλασσας”) υπερβαίνουν αισθητά την παραδοσιακή φαντασία.

γ) Το λυρικό θέμα δεν στηρίζεται σε ένα προσεκτικά επιλεγμένο λεξιλόγιο, μολονότι δεν απουσίαζε και μια τέτοια φροντίδα, αλλά αναπτύσσεται με αλληπάλληλες προτάσεις που έχουν τη μορφή σπείρας· συνεχίζουν και επεκτείνουν ό,τι προηγούμενα έχει εκτεθεί, αλλά σε υψηλότερη στάθμη (που εκφράζεται με τον εντατικότερο τόνο) και τον ολοκληρώνουν. Άμεση συνέπεια του είδους αυτού της γραφής είναι ότι κάθε απόσπασμα τμήματος από τα πολύστιχα ποιήματα του Ρίτσου δεν αποδίδει το οργανικό στοιχείο που έχει και συντηρεί μέσα στα συμφραζόμενά του [...].

δ) Παίζεται με έναν λόγο που αποβλέπει ώστε όλα τα εκφραστικά μέσα του (ρήματα, ουσιαστικά, επίθετα) να ανταποκρίνονται στη νοηματική φορά, όμως να δίνονται ως μουσικά μοτίβα από τα οποία αναπαράγεται η εγγεγραμμένη συναισθηματική φόρτιση. Χρησιμοποιώ τη διατύπωση “μουσικά μοτίβα” μεταφορικά, θέλοντας, με τη σχηματική αυτή έκφραση, να δοθεί η διάκριση της λογικής χρήσης του λόγου (με την οποία εκφράζεται η πεζογραφία και η κακή ποίηση) από την υποβλητική χρήση του, που (όπως και η αφηρημένη γλώσσα της μουσικής), μέσα στο αίνιγμά του, στην πολυσημία του, κουβαλά την αποδεικτική του δύναμη, διότι μπορεί (όταν και εφόσον) να αναπαράγει παράλληλες παλμώσεις (ας τις ονομάσουμε μουσικές για να διευκολυνθούμε στη συνεννόηση).

ε) Οι πηγές της προέρχονται από τον κοινωνικό χώρο, ιδωμένο σε όλη την κλίμακά του, χωρίς προτιμήσεις, έτσι που να τιμούνται ισοδύναμα και να καταγράφονται οι μικρές και οι μεγάλες: ελπίδες, πίκρες, απογνώσεις, και γενικά οι αντιδράσεις για τα φαινόμενα της ζωής, τόσο στην υγεία της όσο και στην παθολογία της.

στ) Οι συμβολισμοί της είναι περιορισμένοι και όπου υπάρχουν δεν έχουν το χαρακτήρα σημείων αναφοράς σε άλλο είδος. κατάγονται και αποδίδουν ένα λαϊκό θυμικό».

(Αλ. Αργυρίου (1979), «Νεωτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου», *Η ελληνική ποίηση*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 192)

3. Τα κείμενα

α. Ρωμοσύνη (ενότητα 1) (Κ.Ν.Α., σελ. 234)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να παρατηρηθεί ότι, αν και το ποίημα είναι γραμμένο σε ελεύθερο στίχο, με τη θεματική και την εικονοποιία του, αλλά και την επιλογή συγκεκριμένων λέξεων (ντουφέκι, καρπούλια, βιγλιζοντας, βόλια) δημιουργεί μια ατμόσφαιρα κοντινή με εκείνη των κλέφτικων τραγουδιών.

- Να προσεχτεί επίσης ότι γενικά ο τόνος του ποιήματος, με τις επαναλήψεις στους διαδοχικούς στίχους και με τον ίδιο ρυθμό στις ενότητες, θυμίζει τραγούδι, εμβατήριο.

- Να εξετασθεί το αποτέλεσμα που προκαλείται από την αντιμετώπιση του αγώνα στο ποίημα ως αντίστοιχο με τον αγώνα του 1821. Αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή συζήτησης για τη στρατευμένη τέχνη, αλλά και για τη στόχευση της τέχνης, γενικά.

- Να σχολιαστεί, σε σχέση και με τα παραπάνω, ο τίτλος του ποιήματος. Η «Ρωμοσύνη», σε σχέση με τη λέξη «Ελληνισμός», που παραπέμπει περισσότερο στην επίσημη, κρατική ιδεολογία της αρχαιοελληνικής συνέχειας, ηχεί πιο λαϊκά, καθώς περιλαμβάνει την κληρονομιά των λαϊκών ανθρώπων και των αγώνων τους.

- Να τονιστεί η επιλογή της εικόνας του ξερού, άνυδρου αλλά φωτεινού τοπίου και της συμπεριφοράς των ανθρώπων μέσα σε αυτό. Να διερευνηθεί πώς από το επίπεδο των φυσικών εικόνων γίνεται η μετάβαση στο επίπεδο των συναισθημάτων (π.χ. στίχοι 10-13).

- Να διερευνηθεί πώς χρησιμοποιεί ο ποιητής την υπερρεαλιστική ελευθερία για να διαμορφώσει τις εικόνες του. Να εντοπιστούν μερικές από αυτές που φαίνεται να λειτουργούν σαν σύμβολα.

- Να εντοπιστούν τα σημεία στα οποία το ποίημα εκφράζει αισιοδοξία

και ελπίδα. Να ερευνηθεί πώς αυτή η αισιοδοξία συνδέεται με τις απόψεις της εποχής (και τις ελπίδες του ποιητή...) για επανάσταση (στίχοι 44-46).

- Να επισημανθεί ότι ο αγώνας των ανθρώπων στο απόσπασμα που εξετάζουμε δεν έχει αντίπαλο: αυτό που ενδιαφέρει είναι η ψυχική κατάσταση του αγωνιστή και όχι μια περιγραφή των μαχών. Ο ποιητής δεν γράφει ιστορία, δεν καταθέτει μαρτυρία, αλλά καλεί σε κοινό αγώνα.

β. Ο τόπος μας (Κ.Ν.Α., σελ. 237)

- Να παρατηρηθεί το α' πληθυντικό πρόσωπο με το οποίο το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται να εκφράζει τις σκέψεις και τη θέληση της ομάδας. Ο ποιητής δίνει φωνή σε αυτούς που δεν έχουν, εκφράζει το παράπονο και τις ελπίδες αυτών που μπορεί ακόμα και να μην τις συνειδητοποιούν.

- Να εντοπιστούν τα στοιχεία που επιλέγονται για να εικονογραφήσουν τον τόπο. Χαρακτηριστικά μεσογειακό και φτωχό, ταπεινό τοπίο.

- Να προσεχτεί πώς στην περιγραφή του τοπίου (στο παρόν) παρεισφύρει η ιστορία και η παράδοση (παρελθόν). Οι εικόνες με τις οποίες αποδίδεται το παρελθόν συντίθενται από μικροπράγματα της καθημερινής ζωής (τα ρούχα του σκιάχτρου, το κάπνισμα της πόρτας το Πάσχα), αλλά και από την αρχαία επίσημη τέχνη (αγάλματα).

- Να σχολιαστεί η αμφίθυμη συναισθηματική διάθεση που επικρατεί στο ποίημα (στίχοι 5-6, 9-10 και 13-15). Να συζητηθεί τι φαίνεται να ελπίζει το ποιητικό υποκείμενο και πού στηρίζει τις ελπίδες του.

- Να προσεχτεί ότι τα ρήματα είναι λίγα συγκριτικά και αυτό, μαζί με τις κάπως ασύνδετες μεταξύ τους προτάσεις, στερεί από το λόγο την αίσθηση της δράσης, τον κάνει στοχαστικό. Σαν να βλέπει πράγματι κάποιος το τοπίο και στοχάζεται, αναμιγνύοντας εικόνες από τη φύση, τη μνήμη, τη φαντασία (οι πεθασμένοι-παρελθόν, που γράφουν σταυρούς δίνοντας το άγγελμα της ανάστασης, και τα αγάλματα που βγαίνουν από τα πηγάδια).

γ. Ανυπότακτη πολιτεία (απόσπασμα) (Κ.Ν.Α., σελ. 238)

- Να αξιοποιηθεί η εισαγωγή-σχόλιο στη σελίδα 238-239 του βιβλίου Κ.Ν.Α. Β' Λυκείου, για να συνδεθεί το έργο με την εποχή και το περιβάλλον που το γέννησε.

- Να προσεχτεί με ποιες εικόνες αποδίδεται η πολιτεία: από τη μια μεριά ο καθημερινός μόχθος, η ζωή και οι ταπεινές απολαύσεις των φτωχών και εργαζόμενων (π.χ. στίχοι 3, 8-9, 23-24), από την άλλη η απειλητική, σοβούσα εξέγερση (π.χ., στίχοι 5, 10-17, 30, 34 και εξής). Να σχολιαστεί η αιτία της επιλογής αυτής. Δεν είναι μια αντικειμενική παρουσίαση, αλλά υπηρετεί τον

ποιητικό στόχο: η ανυποταξία εναντίον των «αμερικάνικων» ταμπελών που αντικατέστησαν τις γερμανικές θα οργανωθεί από τους ανθρώπους που αισθάνονται την «πυρκαγιά» (στίχος 29).

- Να εντοπιστούν οι λέξεις με τις οποίες αποδίδεται η εργατική τάξη και να διερευνηθεί αν έχουν σχέση με εκείνες που περιγράφουν τη ρωμοσύνη στο προηγούμενο ομότιτλο ποίημα.

- Να προσεχτεί ότι, ξεκινώντας από την τριτοπρόσωπη περιγραφή της πολιτείας, το ποιητικό υποκείμενο αρχίζει να της μιλά ως οικείος («πολιτεία αγαπημένη μου», στίχος 4) και προχωρεί όχι μόνο καθιστώντας συμμετόχους στην παρατήρησή της τους αναγνώστες σε πληθυντικό αριθμό («ακούστε», στίχος 18), αλλά εντάσσοντάς τους και στην ομάδα που θα δράσει για να φέρει το αποτέλεσμα, καλώντας τους σε δράση («ελάτε», στίχος 45).

- Να επισημανθεί η όλο και πιο συχνή στην εξέλιξη του ποιήματος επανάληψη της προστακτικής «ακούστε» και να σχολιαστεί ότι αφενός δίνει στο λόγο δραματικότητα και αφετέρου κάνει το ποίημα να δρα σαν επαναστατικό θούριο, κάτι αντίστοιχο με το «Ίτε παίδες», ή το «Allons enfants...».

δ. Αυτόπτης μάρτυρας (Κ.Ν.Α., σελ. 242)

- Να προσεχτεί η ατμόσφαιρα που αποκτά το ποίημα από τον πρώτο του στίχο με το ανάμεσα σε παύλες ρήμα «λέει» που συνήθως χρησιμοποιείται για να διηγηθούν οι άνθρωποι τα όνειρά τους (και τους εφιάλτες τους...). Το ποιητικό υποκείμενο θα παρουσιάσει κάτι ρευστό, κάτι για το οποίο δεν έχει πλήρη αντίληψη.

- Να προσεχτεί επίσης και να σχολιαστεί η στάση του ποιητικού υποκειμένου. Να συζητηθεί αν ο ποιητής ταυτίζεται με τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή και αν τον ψέγει ή τον δικαιολογεί.

- Να συνδεθεί ο τίτλος του ποιήματος με το περιεχόμενο. Είναι περιγραφή ή ειρωνικός σχολιασμός;

- Το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει ότι έπαθε πονοκέφαλο από το φεγγάρι. Με βάση αυτό, αλλά και τη γενικότερη περιγραφή, να εξεταστεί πώς κατορθώνει ο ποιητής να υπονοήσει κάποια πράγματα λέγοντας άλλα (ή μη λέγοντας τίποτα...) και να αποδώσει το κλίμα της απαγόρευσης, της αδράνειας και του φόβου.

Συμπληρωματική δραστηριότητα

- Ακούστε τη μελοποιημένη από τον Μίκη Θεοδωράκη *Ρωμοσύνη*.

Παράλληλα κείμενα

Όποια κείμενα του Ρίτσου και αν επιλεγούν για παρουσίαση-διδασκαλία, μπορούν να υποστηριχτούν ως παράλληλα, καθώς σε όλα μπορεί να συγκριθεί ο τρόπος έκφρασης (πλούσιες εικόνες, μακροπερίοδος λόγος, επαναλήψεις που οργανώνουν τον ρυθμό, υπερρεαλιστικής έμπνευσης συνθέσεις κ.λπ.) για να διαμορφώσει ο μαθητής μια καλή εικόνα για την ποιητική του.

Ωστόσο, παραθέτουμε ακόμα και ένα ποίημα του Γ. Σεφέρη καθώς και ένα απόσπασμα «προτρεπτικό» από την ωδή του Κάλβου *Εις Δόξαν*.

Γ. Σεφέρης, *Μυθιστόρημα, I*

Ο τόπος μας είναι κλειστός, όλο βουνά
που έχουν σκεπή το χαμηλό ουρανό μέρα και νύχτα.
δεν έχουμε ποτάμια δεν έχουμε πηγάδια δεν έχουμε πηγές,
μονάχα λίγες στέρνες, άδειες κι αυτές, που ηχούν και που
τις προσκυνούμε.

Ήχος στεκάμενος κούφιος, ίδιος με τη μοναξιά μας
ίδιος με την αγάπη μας, ίδιος με τα σώματά μας.

Μας φαίνεται παράξενο που κάποτε μπορέσαμε να χτίσουμε
τα σπίτια τα καλύβια και τις στάνες μας.

Κι οι γάμοι μας, τα δροσερά στεφάνια και τα δάχτυλα
γίνονται αινίγματα ανεξήγητα για την ψυχή μας.

Πώς γεννηθήκαν πώς δυναμώσανε τα παιδιά μας;

Ο τόπος μας είναι κλειστός. Τον κλείνουν
οι δυο μαύρες Συμπληγάδες. Στα λιμάνια
την Κυριακή σαν κατεβούμε ν' ανασάνουμε
βλέπουμε να φωτίζονται στο ηλιόγευμα
σπασμένα ξύλα από ταξίδια που δεν τέλειωσαν
σώματα που δεν ξέρουν πια πώς ν' αγαπήσουν.

Γιώργος Σεφέρης, ⁷1967, *Ποήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 61

• Παρατηρήστε στο ποίημα του Σεφέρη την απόδοση του «τόπου» του. Μπορείτε να εντοπίσετε σημεία στα οποία τα δύο ποιήματα «συνομιλούν»; Με άλλα λόγια, έχει το ένα λάβει υπόψη το άλλο και απαντά σε αυτό;

Ανδρ. Κάλβος, *Εις Δόξαν [...]*

ΚΑ

την λάμπιν των οργάνων
Αρειμανίων ιδε.

Άκουσον την βοήν
Των θάνατον πνεόντων
Ή ελευθερίαν.

ΚΒ

Νοεῖς; – Τρέξατε, δεύτε
Οι των Ελλήνων παῖδες,
Ήλθ' ο καιρός της δόξης,
Τους ευκλείεις προγόνους μας
Ας μμηθώμεν.

ΚΓ

Εάν το ακονίση η δόξα,
Το ξίφος κεραυνοί.
Εάν η δόξα θερμώση
Την ψυχὴν των Ελλήνων
Ποῖος την νικάει; [...]

(Αν. Κάλβου, 1979, *Άπαντα*, Αθήνα: ΟΕΔΒ, σελ. 98)

• Ο Ανδρέας Κάλβος φαίνεται ότι έγραψε τα ποιήματά του για να εμφυ-
χώσει στον ελληνικό αγώνα. Την εμφύχωση, το κάλεσμα για τον αγώνα τα
παρατηρούμε και στην *Ανυπότακτη πολιτεία*, παραπάνω. Παρατηρήστε
όμως πόσο πιο απλός, πιο ευθύς, πιο άμεσος, πιο «αθώς» τελικά είναι ο λό-
γος τον 19ο αιώνα! Κι ακόμα, προσέξτε, πού φαίνεται να απευθύνεται ο κα-
θένας από τους δυο ποιητές.

4. Ενδεικτική Βιβλιογραφία

Βελουδής Γ., 1983, *Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα: Κέ-
δρος.

—, 1984, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Κέδρος.

Γκίνης Σπ., 1974, *Για τον Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα: Ιστορική Έρευνα.

Διαλησιμάς Σ., 1981, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Επικαιρότη-
τα.

Κακλαμανάκη Ρ., 1999, *Γιάννης Ρίτσος. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Πατάκης.

Καρούδη Ευτ., 1984, *Φυλλομετρώντας σελίδες του Ρίτσου*, Αθήνα: εκδ. Οδηγητής.

Κώπτη Α., 1996, *Γιάννης Ρίτσος. Ένα σχεδιάσμα βιογραφίας*, Αθήνα: Ελληνικά
Γράμματα.

Μακρυνικόλα Αικ., 1993, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου. 1924-1989*, Αθήνα: Εταιρεία
Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη.

Μακρυνικόλα Αικ., 1993, *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου. 1934-1989*, Αθήνα: Εταιρεία
Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη.

- Μακρυνικίδα Αικ. - Γ.Π.Σαββίδης, 1982, *Εργογραφία Γιάννη Ρίτσου - Χρονολόγιο Εργογραφίας του Ρίτσου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Μαστροδημήτρης Π.Δ., 1987, *Εγκώμιο στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα.
- Μπήαν Πήτερο, 1980, *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Πιερά Ζεράρο, 1978, *Γιάννης Ρίτσος. Η μακριά πορεία ενός ποιητή*, Αθήνα: Κέδρος.
- Πρεβελάκης Π., 1981, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Αθήνα: Κέδρος.
- Προκοπάκη Χρ., 1981, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα ή οι περιπέτειες του οράματος*, Αθήνα: Κέδρος.
- Ρίτσου-Γλέζου Λ., 1977, *Συν-ποταμοφόρητοι (Βίοι παράλληλοι και συνακόλουθοι)*, Αθήνα.
- , 1981, *Τα παιδικά χρόνια του αδελφού μου Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Κέδρος.
- Σαντζίλιο Κρ., 1978, *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, Κέδρος.
- Τοπούζης Κ., 1979, *Γιάννης Ρίτσος. Πρώτες σημειώσεις στο έργο του*, Αθήνα: Κέδρος.

Αφιερώματα

- Περ. *Αιολικά Γράμματα*, τεύχος 32-33, Μάρτης-Ιουνής 1976.
- Περ. *Αντί*, τεύχος 23, 19-7-1975.
- Περ. *Διαβάζω*, τεύχος 205, 21-12-1988.
- Περ. *Η Λέξη*, τεύχος 8, Οκτώβρης 1981.
- Περ. *Η Συνέχεια*, τεύχος 1, Μάρτιος 1973.
- Περ. *Νέα Δομή*, τεύχος 6, 1-11-1976.
- Περ. *Νέα Εστία*, τεύχος 1547, Χριστούγεννα 1991.

Αφιερωματικοί τόμοι

- Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, 1981, Αθήνα: Κέδρος.
- Γιάννης Ρίτσος, Για τη ζωή και για την τέχνη*, (1987), Αθήνα: έκδοση της εφημερίδας *Ριζοσπάστης*.
- Γιάννης Ρίτσος, Μελέτες για το έργο του*, 1975, Αθήνα: Διογένης.
- Ο Αραγκόν για τον Ρίτσο*, 1983, Αθήνα: Κέδρος.
- Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: τρεις ομιλίες*, 1991, Αθήνα: έκδοση της Πανελληνίας Ένωσης Φιλολόγων.

Ανθολογίες

- Γιάννη Ρίτσου, Επιτομή. Ιστορική ανθολόγηση του ποιητικού του έργου*, 1977, Επιλογή και φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Βελουδής, Αθήνα: Κέδρος.
- Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, 2000, επιμ. Χρύσα Προκοπάκη, Αθήνα: Κέδρος.

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Νίκος Καββαδίας (1910-1975) είναι ένας ποιητής που συγγενεύει με τον ομηρικό Οδυσσέα, μόνο που ο επίγονος δεν αναζητάει τον νόστο για επιστροφή στην Ιθάκη, αλλά ξανοίγεται σε ένα ταξίδι διά βίου, αναζητώντας άλλες Ιθάκες σε μέρη εξωτικά, σε λιμάνια κοσμοπολίτικα¹² εκεί όπου αρώματα, γυναίκες και θάνατος συναντιούνται. Πολύ νωρίς έδειξε την αγάπη του για την ποίηση, όπως και για τη θάλασσα. Μελετούσε Έλληνες και Γάλλους ποιητές και υπήρξε μεγάλος μέσα στην ταπεινότητά του. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος¹³ στη μελέτη του για τον ποιητή καταδεικνύει τα νέα στοιχεία που φέρνει ο Καββαδίας στην ελληνική λογοτεχνία και ανιχνεύει τη σχέση του με τους Γάλλους ποιητές Levet και Corbière. Ο Τ. Καρβέλης¹⁴ γράφει ότι ο Ν. Καββαδίας ανήκει στους δημιουργούς που άφησαν το στίγμα τους, ανανεώνοντας την ποίηση της Νεορομαντικής σχολής. Ο Καββαδίας εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα το 1933 με τη συλλογή *Μαραμπού*. Ακολουθεί το *Πούσι* (1947), το μυθιστόρημα *Βάρδια* το 1954 και λίγο μετά το θάνατό του εκδόθηκε το *Τραβέρσο* (1975). Το 1987 εκδόθηκαν τα πεζά *Του Πολέμου*, *Στο άλογό μου* και *Λι*. Αξίζει να τονιστεί ότι με τις τρεις ποιητικές συλλογές ο ποιητής πήρε επάξια τη θέση του στον ελληνικό Παρνασσό ως ο αυθεντικός ποιητής της θαλασσινής μας ποίησης. Έχει σχέση με τους καταραμένους ποιητές («*poètes maudits*»), Έλληνες και Γάλλους, (Μπωντλέρ, Καρυωτάκης), μας θυμίζει τραγούδια της θάλασσας και της αγάπης και μας απαλλάσσει από τον φόβο του αμαρτήματος και της απόκρυψης. Στην ποιητική του αφήγηση, αφήνει χώρο για να συμπληρωθεί από τη φαντασία του αναγνώστη, ο τόνος του είναι εξομολογητικός, οι εικόνες και οι καταστάσεις δίνονται σαν σε ζωγραφικό πίνακα και η σκηνοθετική τεχνική του μας ταξιδεύει από το οικείο στο ανοίκειο, στο εξωτικό και στη διαφάνεια του βυθού της θάλασσας.

Ιδιαίτερα η συλλογή *Πούσι*, απ' όπου ανθολογείται το ομότιτλο ποίημα, φέρει προμετωπίδα μια ζωγραφική αναπαράσταση γυναίκας με ναύτη, έργο του Τσαρούχη. Η συλλογή εμπεριέχει δεκατέσσερα (14) ποιήματα, όλα με

¹² Δάλλας Γ., 1989, *Πλάγιος Λόγος*, Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 246.

¹³ Χριστιανόπουλος Ντ., 1988, *Συμπληρώνοντας Κενά. Σολωμός. Καβάφης. Καββαδίας. Δούκας. Λαούρδας*, Αθήνα: Ρόπτρον, σελ. 157-166.

¹⁴ Καρβέλης Τ., 2001, *Δεύτερη Ανάγνωση*, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 145, 158.

αφιερώσεις, από τις οποίες οι έντεκα (11) αναφέρονται σε άντρες και οι τρεις (3) σε γυναίκες. Αν, όμως, προστεθεί και η αφιέρωση όλης της συλλογής στην ανιψιά του Έλγκα, τότε έχουμε τέσσερις (4) αφιερώσεις σε γυναίκες. Ανάλογες αφιερώσεις υπάρχουν και στα άλλα έργα του. Η τεχνική της αφιέρωσης αναδεικνύει την εσωτερική ανάγκη του δημιουργού για επικοινωνία με ανθρώπους που εκτιμούσε και αγαπούσε και που τους ένιωσε παρόντες στα ταξίδια του – *presentia in absentia* –. Όσον αφορά τους τίτλους στο *Πούσι*, τρεις αναφέρονται σε ανθρώπους και οι υπόλοιποι έντεκα (11) έχουν σχέση με τοπωνύμια, αστερισμούς και καταστάσεις. Οι τίτλοι των ποιημάτων του αναδεικνύουν την ανθρωπογεωγραφία, την παιδεία και τον σεβασμό του ποιητή στον άνθρωπο, τη θάλασσα, τη ναυτική ζωή και τη φύση, που συγκροτούν τους ποιητικούς τόπους και τα μοτίβα στο έργο του.

2. Η κριτική για το έργο του

Ο ανθρωποκεντρισμός της ποίησης του Ν. Καββαδία

«Ο Νίκος Καββαδίας γράφει με έναν αποπλιστικό τρόπο, η γραφή του δημιουργεί ένα κλίμα υποβλητικό, η σκηνοθεσία των τόπων-σταθμών στα λιμάνια, αλλά και οι περιγραφές και αφηγήσεις από τη ζωή στο καράβι σαγηνεύουν τον αναγνώστη, καθώς ο ποιητής ιστορεί μικρά και μεγάλα, ατομικά και συλλογικά γεγονότα δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα νεορομαντικού ρεμβασμού και ονείρου με στοιχεία αυθεντικού ρεαλισμού. Η ποιητική του γλώσσα¹⁵ είναι πολυφωνική –ναυτική γλώσσα και ξενόγλωσσες φράσεις–, έτσι όπως ταιριάζει σε έναν κοσμοπολίτη και εξωτικό ποιητή. Εκείνο, όμως, που διαπερνά την ποίησή του είναι η αγάπη και αγωνία του για τον άνθρωπο, για τον ναυτικό και τα βιώματά του, για τον κάθε ταπεινό άνθρωπο. Πρόκειται για έναν ανθρωποκεντρισμό χωρίς φύλο, φυλή και χρώμα, στο έργο του παρελαύνουν άνθρωποι κάθε φυλής και κοινωνικού επιπέδου με τα ήθη και έθιμά τους, χωρίς καμία προκατάληψη, πρόκειται, δηλαδή, για μια διαπολιτισμική και οικουμενική διάσταση του έργου του [...]. Χαρακτηριστικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής δίνει τα πορτραίτα των ποιητικών του προσώπων, δηλαδή δεν τα παρουσιάζει μόνον φωτογραφικά, αλλά και ηθογραφικά, π.χ. “Θυμάμαι, ως τώρα να ‘τανε, το γέρο παλαιοπώλη,/ όπου έμοιζε με μιαν παλιάν ελαιογραφία του Γκόγια” (*Μαραμπού*, σελ. 20)».

(Αργυροπούλου Χρ., 2006, *Ανθολογημένη ποίηση στο Γυμνάσιο και το Λύκειο* Αθήνα: Ταξιδευτής, σελ. 148-149)

¹⁵ Δάλλας Γ., 1989, *Πλάγιος Λόγος*, Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 361-362.

Η εικαστική ποίηση του Ν. Καββαδία

«Στις περιγραφές του, αλλά και στην αφήγηση, ο Καββαδίας λειτουργεί σαν ζωγράφος. Μοιράζεται αυτό το ζωγραφικό ταλέντο με άλλον Έλληνα ποιητή, τον Μίλτο Σαχτούρη. [...] Ο Καββαδίας, αν και δείχνει κι αυτός εξαιρετική ευαισθησία στα χρώματα, στις περιγραφές και αφηγήσεις του λειτουργεί κάπως διαφορετικά: περισσότερο σαν σχεδιαστής ή, στο μέτρο που υπάρχει κίνηση, σαν κινηματογραφιστής [...]. Στο θεμελιακό ποίημα “Πούσι” [...], [που] παρουσιάζει για πρώτη φορά τη σκηνή της ερωτικής επίσκεψης μιας γυναίκας στη γέφυρα, ο ποιητής προσπαθεί μάταια, το είδαμε, να μετατρέψει τη γυναίκα σε θαλάσσιο ον και, επειδή αποτυχαίνει, τη διώχνει τελικά».

(Saunier Guy, 2004, *Έρευνα στον μυθικό κόσμο του Ν. Καββαδία*, Αθήνα: Άγρα, σελ. 79, 137)

Το «ανοιχτό» ποίημα

«— Νίκο, τι νομίζεις, μπορεί να ερμηνεύσει κανείς ένα ποίημα; — Όχι. Ένας καλός ποιητής δεν μπορεί. Ένας κακός μπορεί. — Ο αναγνώστης; — Αυτός είναι ελεύθερος να δώσει όσες ερμηνείες θέλει, ή όσες νομίζει, όμως φοβάμαι πως θα 'ναι όλες παρακινδυνευμένες. — Γιατί; — Γιατί θα του λείπουν, θα του διαφεύγουν άπειρες πληροφορίες και άπειρα στοιχεία, που διαφεύγουν, άλλωστε, κατόπιν και στον ίδιο τον δημιουργό. Κάτω από ποιες συνθήκες έγραψε; Άντε βρες άκρη [...] τι να εξηγήσει (ο δημιουργός) και τι να ερμηνεύσει, την άβυσσό του; Σε κάθε περίπτωση πάντως, ένα ποίημα είναι ανοιχτό σε οτιδήποτε ερμηνείες. Επιτρέπει κάθε είδους ελευθερία στον αναγνώστη του».

(Κασόλας Μ., 2004, «Συζήτηση με τον ποιητή του Μ. Κασόλα», *Ν. Καββαδίας, Γυναίκα-Θάλασσα-Ζωή*, Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 53-54).

Το «Πούσι» του Καββαδία: Ένα ανθρώπινο τοπίο

1. «Στο *Πούσι*, το αφηγηματικό στοιχείο λιγοστεύει και συμπυκνώνεται, ο στίχος μεστώνει γλωσσικά και τεχνικά, ο πολύς αισθηματισμός γίνεται στοχαστική ενατένιση της πικρής μοίρας του θαλασσινού, η καταχνιά πυκνώνει, η πρώτη μαγεία αρχίζει να γίνεται προσγείωση, αλλά ο εσώτατος λυγμός ακούεται τώρα πιο καθαρός, ο ποιητής κραυγάζει ένα S.O.S. χωρίς να ξέρει γιατί και προς πού [...]».

(Κόρφης Τ., 1994, «Α. Καραντώνη “Νίκος Καββαδίας”», περ. *Νέα Εστία*, τόμ. 100, σελ. 1223, *Νίκος Καββαδίας*, Αθήνα: Πρόσπερος, σελ. 126-127)

2. «Ο κόσμος είναι γοητευτικός γιατί υπάρχουν άνθρωποι [...]. Έτσι μέσα

στο *Πούσι* του Καββαδία το ανθρώπινο τοπίο είναι στο πρώτο πλάνο και το φυσικό τοπίο στο πλαίσιο[...].»

(Κόρφης Τ., 1994, «Ασημ. Πανσέληνου, κριτική για το *Πούσι*, περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, αριθμ.61, 1946, σελ.61», Ν. Καββαδίας, Αθήνα: Πρόσπερος, σελ. 146)

Το μετρικό σύστημα στο «Πούσι» του Καββαδία

«“Στο *Πούσι* ακολουθείται απόλυτα η πιο σφιχτή παραδοσιακή μετρική” γράφει ο Αργυρίου. “Ρίμες πλεκτές (αβαβ) ή σταυρωτές (αββα) αποκλειστικά, τη μόνη ελευθερία που έχουν είναι να υπάρχουν κάποτε στο ίδιο ποίημα εναλλασσόμενες χωρίς νόμο. Και είναι περίεργο, διότι όταν όλη η άλλη ποιητική πρωτοπορία (της γενιάς του ’30, στην οποία ουσιαστικά ανήκει) αναζητώντας το καινούργιο καταλήγει στον ελεύθερο στίχο, εκείνος υποχωρεί στον άψογο μετρικό στίχο”. Κάτι ανάλογο έκαναν, ως προς τη γλώσσα, τόσο ο Εγγονόπουλος όσο και ο Εμπειρικός [...].»

(Καλοκύρης, Δ., 2004, *Χρυσόσκονη στα γένια του Μαγγελάνου, Νίκος Καββαδίας*, Αθήνα: Άγρα, 2η, σελ. 46)

3. Το κείμενο

Πούσι (Κ.Ν.Α., σελ. 244)

Διδακτικές επισημάνσεις

Επιδιώκεται οι μαθητές:

- Προτίστω να απολαύσουν το ποίημα, είτε μέσα από τη μουσική είτε με την ανάγνωση.

- Αφού οικειωθούν το κείμενο, να παρουσιάσουν τα στοιχεία ποιητικής του Καββαδία (εικόνες, θάλασσα, χαρακτηρισές κ.ά.). Ιδιαίτερα να συζητηθεί ο ρόλος της γυναικείας οπτασίας.

- Με κατάλληλους διδακτικούς χειρισμούς οι μαθητές είτε ανά ομάδες είτε όλοι ως άτομα να διερευνήσουν το ποιητικό πλαίσιο –πραγματικό και φανταστικό– και να το συζητήσουν στην τάξη (σκηνική διάρθρωση και θαλασσινή γεωγραφία).

- Να σχολιάσουν τη λειτουργία των αντιθέσεων (στεριά vs θάλασσα, ερχομός vs φυγή) και τον τρόπο ανάδειξης των εικόνων. Επίσης να γίνει συζήτηση για τη γλώσσα του Καββαδία, για τη στίξη και για την εξωτερική μορφή του ποιήματος, καθώς όλα αναδεικνύουν τη στενή σχέση μορφής και περιεχομένου.

- Αφού εστιαστεί η προσοχή στην τελευταία στροφή, να σχολιαστεί με όλες της τις προεκτάσεις.

- Αφού γίνει η ανάγνωση του ποιήματος, οδηγούνται οι μαθητές στη με-

λέτη των εξωκειμενικών στοιχείων, π.χ. εργοβιογραφικά του ποιητή, ένταξη στο λογοτεχνικό ρεύμα κ.ά. με στόχο να γίνει ευκολότερα η ερμηνεία του ποιήματος.

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

• Να συζητηθεί η σχέση της ποίησης του Καββαδία με τη μουσική και να κατατεθούν προφορικά τα βιώματα των μαθητών, π.χ. αν τους αρέσει αυτή η ποίηση και γιατί ή γιατί δεν τους συγκινεί, αν υπάρχει αρνητική στάση.

Παράλληλα κείμενα

α) Εμπειρικός, Γραπτά

«Σταθεροποιημένος στη θέσι αυτή, ύψωσα το βλέμμα μου και έμεινα άναυδος. Είχα αντικρύσει την ξύλινη γοργόνα του καραβιού [...]. Ήτο μια κόρη εκπάγλου καλλονής ετούτη η γοργόνα[...]. Η γοργόνα ανέπνεε! [...] Η ωραία γοργόνα δεν ήτο ξύλινη. Ήτο ζωντανή, [...]. Τότε, με μιας, κατάλαβα γιατί ποθούσα τόσο το θηλυκό καράβι. [...] “Αφροδίτη!” φώναξα έξαλλος [...]. Η γοργόνα έσκυψε το κεφάλι της προς εμέ και είπε: “Όχι Αφροδίτη... Μανταλένια” [...]. Παρατώντας τα κουπιά, ανέβηκα στην τραβέρσα της βάρκας και με ένα σάλτο, [...] πήδηξα και βρέθηκα γαντζωμένος στην ζωντανή γοργόνα, [...] “Σηκώστε τις άγκυρες!”».

(Εμπειρικός Ανδρέας, 1980, *Γραπτά*, Αθήνα: Άγρα, σελ.109, 110, 111, 112)

β) Νίκος Καββαδίας, Μαρέα

Ο Αλτεμπαράν ψάχνει να βρει μες στα νερά
το παλινώριο που τον γέλασε δυο χάρτες.
Στης προβολής να τρέχουν βλέπαμε τους χάρτες
του Chagall άλογα – τσίρκο του Seurat.

Πυξίδα γέρινη – ataxie locomotrice –
και στοιχειωμένη από τα χείλια σου σφυρίχτρα.
Στην κόντρα γέφυρα προσμένετε κ' οι τρεις
να λύσει τ' άστρο του Αλμποράν η χαρτορίχτρα.

Της τραμουντάνας τ' άστρο, τ' άστρα του Νοτιά
παντρεύονται με πορφυρόχρωμους κομήτες.
Του Mazagan οι θερμαστές οι Σοδομίτες
παίζαν του Σέσωστρο η την κόρη στα χαρτιά.

Η ξύλινη που όλοι αγαπήσαμε Γοργόνα,
καθώς βουτά παίρνει παράξενες ανάσες.
Προτού κολλήσουμε για πάντα στις Σαργάσσεσ,
μας πρόδωσε μ' ένα πνιγμένο του Νορόνα.

Πουλιά στα ξάρτια – καραντί– στεργιανή ζάλη
Χελιδονόψαρα – πνιγμένου δαχτυλίδι.
Του ναυτικού το δυσκολότερο ταξίδι
το κυβερνάν του Μαγελάνου οι παπαγάλοι.

Η καραβίσια σκύλα οσμίζεται ρεστιά
και το κορμί σου το νερό που θα καλάρει.
Τη νύχτα οι ναύτες κυνηγάνε το φεγγάρι
και την ημέρα ταξιδεύουνε στ' αστεία.

Από τη συλλογή *Πούσι*

Γλωσσάρι

Αλτεμπαράν=αστερισμός

Αλμποράν=φάρος στο ομώνυμο νησί

Παλινώριο=όργανο που μετράει το αζιμούθιο του ήλιου, σε συνδυασμό με την
ώρα, την ηλιακή κλίση και το πλάτος

Καραντί=κυματισμός, φουσκοθαλασσιά, κυματισμός από διερχόμενο πλοίο

Ρεστιά=κυματισμός

Νορόνα=Ισπανός στρατιωτικός και ποιητής κόμης Νορονά 1760-1815· ίσως το νησί
Νορόνα στον Ατλαντικό Ωκεανό

Μαρέα=παλίρροια

Ερωτήσεις

- Να βρεθούν ομοιότητες στο απόσπασμα από τον Εμπειρικό και στο «Πούσι» του Καββαδία.
- Να εντοπιστούν τα στοιχεία ποιητικής του Καββαδία στο ποίημα «Μαρέα» και να συζητηθούν εκείνα που απαντούν και στο ποίημα «Πούσι».

Ενδεικτική Βιβλιογραφία

Ανθολογία-Γραμματολογία, 1980-90, *Η Ελληνική Ποίηση*, Επιμέλεια Κ. Στεργιόπουλος, Αθήνα: Σοκόλης, σελ.514-527.

Δάλλας Γ., 1989, *Πλάγιος Λόγος*, Αθήνα: Καστανιώτης.

- Καλοκύρης Δ., 2004, *Χρυσόσκονη στα γένια του Μαγγελάνου, Νίκος Καββαδίας*, Αθήνα: Άγρα.
- Καρβέλης Τ., 2001, *Δεύτερη Ανάγνωση*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Κασόλας Μ., 2004, *Νίκος Καββαδίας, Γυναίκα-Θάλασσα-Ζωή*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κεντρωτής Γ., 2003, *Πόσα χοννέρια και τι πλεκτάνες!*, Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Κόρφης Τ., 1994, *Νίκος Καββαδίας*, Αθήνα: Πρόσπερος.
- Μικέ Μ., 1994, *Η «Βάρδια» του Νίκου Καββαδία*, Αθήνα: Άγρας.
- Saunier Guy, 2004, *Έρευνα στον μυθικό κόσμο του Ν. Καββαδία*, Αθήνα: Άγρας.
- Σουρή Ν., 1984, *Ένα ταξίδι στον κόσμο του ποιητή της θάλασσας Ν. Καββαδία*, Αθήνα: Αδελφότητα Κεφαλλήνων και Ιθακισίων, Νο 2
- Τράπαλης Γ., 2003, *Γλωσσάρι στο έργο του Νίκου Καββαδία*, Αθήνα: Άγρα.
- Χριστιανόπουλος Ντ., 1988, *Συμπληρώνοντας Κενά. Σολωμός, Καβάφης, Καββαδίας, Δούκας, Λαούρδας*, Αθήνα: Ρόπτρον.

Νίκος Εγγονόπουλος

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ποιητής και ζωγράφος, από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του Υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, ο Νίκος Εγγονόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1907 από πατέρα Κωνσταντινοπολίτη και μητέρα Αθηναία. Τα παιδικά του χρόνια τα πέρασε στην Κωνσταντινούπολη, ενώ τις γυμνασιακές του σπουδές τις ολοκλήρωσε στο Παρίσι και επέστρεψε για να υπηρετήσει τη θητεία του. Η οικογένειά του τον προόριζε για γιατρό, αλλά ο ίδιος γράφτηκε (1932) στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, όπου είχε καθηγητές, μεταξύ άλλων, τον Κ. Παρθένη και τον Γ. Κεφαλληνό και συμφοιτητές του τον Γ. Μόραλη και τον Δ. Διαμαντόπουλο. Μετά την αποφοίτησή του από τη Σχολή, μαθήτευσε πλάι στον Φ. Κόντογλου.

Το 1940-41 στρατεύτηκε και υπηρέτησε στο αλβανικό μέτωπο. Συνελήφθη αιχμάλωτος των Γερμανών και κρατήθηκε σε στρατόπεδο εργασίας, απ' όπου κατάφερε να δραπετεύσει. Διετέλεσε επιμελητής, στη συνέχεια τακτικός καθηγητής (1964-73) και, μετά τη συνταξιοδότησή του, ομότιμος καθηγητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Ε.Μ.Π. Πέθανε το 1985 στην Αθήνα και κηδεύτηκε στο Α΄ Νεκροταφείο με δημόσια δαπάνη.

Πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα το 1938, από τις σελίδες του περιοδικού *Κύκλος* του Απόστολου Μελαχρινού. Την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε η πρώτη του ποιητική συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, η οποία προκάλε-

σε εντονότερες αντιδράσεις, ως και την παρωδία των ποιημάτων του, ελλείψει ίσως άλλων, σοβαρότερων, επιχειρημάτων. Την επόμενη χρονιά (1939), εξέδωσε *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*, συλλογή που γνώρισε ανάλογη υποδοχή. Αντίθετα, το επόμενο συνθετικό του ποίημα *Μπολιβάρ* που εκδόθηκε στο τέλος της κατοχής (1944), γνώρισε θετική υποδοχή, είτε γιατί το αναγνωστικό κοινό αισθανόταν πλέον πιο εξοικειωμένο με τη νεωτερική ποιητική έκφραση, είτε γιατί διαβάστηκε με υπερτονισμένη την εθνική του διάσταση. Οι επόμενες ποιητικές συλλογές, *Η επιστροφή των πουλιών* (1946) και *Ελευσις*¹⁶ (1948), αντιμετώπιστηκαν, επίσης, θετικά, ενώ το βιβλίο του *Εν ανθρώ Έλληνι Λόγω* (1957) απέσπασε το Α΄ Κρατικό Βραβείο Ποίησης. Έπειτα από μια εικοσαετία κυκλοφόρησε την τελευταία του ποιητική συλλογή, *Στην Κοιλιάδα με τους Ροδώνες* (1975), η οποία περιλαμβάνει και μεταφράσεις ξένων ποιημάτων (Δάντη, Λόρκα, Μαγιακόφσκι, κ.ά.) και τιμήθηκε, επίσης, με το κρατικό ποιητικό βραβείο. Το 1980 κυκλοφόρησε το μελέτημά του *Ο Καραγκιόζης, ένα Ελληνικό Θέατρο σκιών*, ενώ δύο χρόνια μετά τον θάνατό του, το 1987, συγκεντρώθηκαν σε μια έκδοση με τον τίτλο *Πεζά Κείμενα ποιητικά σημειώματα, άρθρα κ.λπ. του ποιητή*. Τέλος, το 1993 εκδόθηκε μια σειρά επιστολών του προς τη σύζυγό του Λένα, υπό τον γενικό τίτλο *και σ' αγαπώ παράφορα*.

Ποιητικές συλλογές: *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938), *Τα κλειδοκύμβαλα της Σιωπής* (1939), *Επτά ποιήματα* (1944), *Η Επιστροφή των Πουλιών* (1946), *Ελευσις* (1948), *Εν Ανθρώ Έλληνι Λόγω* (1957), *Ποιήματα Α΄ και Β΄* (1977, συγκεντρωτική έκδοση των προηγούμενων συλλογών, μαζί με το εκτενές ποίημα *Ο Ατλαντικός*), *Στην κοιλιάδα με τους ροδώνες* (1978). **Ποιήματα:** *Μπολιβάρ* (1944), *Ο Ατλαντικός* (1954), *Η Εικών* (1962), *Σύντομος βιογραφία του ποιητού Κωνσταντίνου Καβάφη* (1968), *Των ιερών Εβραίων* (1969), *Ου δύναται τις δυοί κυρίους δουλεύειν* (1969), *Η μπαλλάντα του Ισιδώρου-Σιδερή Στέικοβιτς* (1971), *Η σημαία* (1972), *Ένα όνειρο: η ζωή* (1972), *Η βυκάνη* (1974), *Η Γιαβονκλού* (1981), *Τα γαρούφαλα* (1983). **Ζωγραφική:** *Για τη Ζωγραφική* (1963), *Ελληνικά Σπίτια - Λεύκωμα με έγχρωμους πίνακες* (1972). **Μελέτες, κείμενα, επιστολές:** *Ο Καραγκιόζης, ένα Ελληνικό Θέατρο σκιών* (1980), *Πεζά Κείμενα* (1987), ... *και σ' αγαπώ παράφορα, Γράμματα στην Λένα 1959-1967* (1993).

¹⁶Ο τίτλος είναι τυπωμένος χωρίς τόνο από μια παιγνιδώς διαφορούμενη διάθεση.

2. Η κριτική για το έργο του¹⁷

Η σουρρεαλιστική δομή της ποίησης του Ν. Εγγονόπουλου

«Η ποίηση του Εγγονόπουλου δεν απομακρύνεται όσο νομίζεται από την ποίηση των άλλων Ελλήνων υπερρεαλιστών της σχολής ή και των λίγο πιο ανεξάρτητων. Εδώ, μάλιστα, έχουμε έναν ειρμό, μια αρκετά καθαρή διαγραφή ενός νοήματος. [...] Το ποίημα οικοδομείται μάλλον “ακουστικά” (θα έλεγα “μουσικά”, αν η λέξη αυτή δεν είχε καταντήσει να τα λέει όλα και τίποτα) παρά “ζωγραφικά”. Διαβάζοντας ή ακούγοντας ένα ποίημα του Εγγονόπουλου δεν σου αναπαράγεται κάποιος πίνακας, αλλά έχεις την αίσθηση μιας γλωσσικά εκφρασμένης περιγραφής, όπου η υφή και ο τόνος των λέξεων συμβάλλουν ουσιαστικά στην απόδοσή της. [...] Αν όμως το ποίημά του αναπτύσσεται περιγραφικά, διεκπεραιώνεται υπερρεαλιστικά και σκηνοθετείται σε έναν χώρο ονειρικό ή παράλογο, η τελική του απόδοση δεν στερείται από σημασίες. Και όχι μόνο δεν συνετέθη ερήμην τους, αλλά (συχνά πολύ έκδηλα) δείχνει ότι επήγασε από τη σύλληψη μιας “ιδέας”, διεξάγεται κάτω από τη φώτισή της και προσκομίζει τις “αποδείξεις” της».

(Αλ. Αργυρίου, 1990, *Διαδοχικές αναγνώσεις ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα: Γνώση, σελ. 150- 173)

Υφολογικά γνωρίσματα της ποίησης του Ν. Εγγονόπουλου

«Το ύφος του Εγγονόπουλου είναι ασφαλώς μπαρόκ, [...] το ανακάτεμα λογίων με άκρωρς δημοτικές λέξεις ή εκφράσεις, δίνουν στη γραφή τον εκλεκτισμό ενός δανδή. Εδώ το ύφος πλησιάζει στον Καβάφη, με παρόμοιες καταβολές από την Πόλη. [...] Κάνει στην ποίησή του αυτό που οι Ρώσοι φορμαλιστές ονόμαζαν αποξένωση. [...] Η ποιητική αυτή μέθοδος αποπλανάει κι αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη βυθίζοντάς τον μέσα στην “ποιητική” απορία, σε μια κατάσταση δεκτικότητας των αντιθέτων, που τον γοητεύει και του κινεί την περιέργεια. [...]

Το ύφος του Εγγονόπουλου μοιάζει να γνωρίζει όλα τα κόλπα της ρητορικής, όλους τους τρόπους γραφής που συνειδητά υπονομεύουν την ίδια τη γραφή χωρίς ν' αλλάζουν τον ποιητικό της χαρακτήρα [...] Η ειρωνική αυτή γραφή, γεμάτη ρητορικά σχήματα, όπου το απροσδόκητο συναγωνίζεται με την υπερβολή, υποσκάπτει την “ρητορικότητα” του ποιητικού λόγου, αποκάλυπτοντας το τέχνασμα κάθε ποιητικής γραφής [...]. Είναι, συγκρινόμενος με

¹⁷Για λόγους οικονομίας παρατίθενται κριτικές που σχετίζονται μόνο με το ποιητικό του έργο, αν και ο ίδιος (*Σημειώσεις Πρέβεζας* 1977, σελ. 221) δηλώνει: «δεν υπήρξα ποτέ συστηματικός συγγραφέας, συστηματικός λογοτέχνης, litterateur. Η μεγάλη μου αγάπη στη ζωή είναι μόνη η ζωγραφική».

τις άλλες ποιητικές γραφές, όπως του Σεφέρη και του Ελύτη, πιο απροκάλυπτα παρωδική... όμως με τη μόνη έννοια ότι αυτοϋποδεικνύεται ως *τέχνασμα* [...]. Σε αντίθεση, λοιπόν, με τους ποιητές που ενυπάρχουν μέσα στην αισθητική τους, ο Εγγονόπουλος μένει διαρκώς απέξω, θεατής πάντοτε και αναγνώστης της γραφής του [...]. Παίζει με τον αναγνώστη αλλά και με τον εαυτό του ως αναγνώστη κι έτσι αποδομεί τη γραφή του και μας δίνει τα ίχνη των προϋποθέσεων κάθε ποιητικού λόγου, που τ' αφήνει σκόρπια μέσα στα ποιήματά του, για να τα βρούμε όπου βρεθούν, και να τα συλλέξουμε».

(Ν. Βαλαωρίτης, 1988, «Για τον θερμαστή του ωραίου στους κοιτώνες των ένοξων ονομάτων», *Χάρτης*, τ. 25/26, σελ. 87-92)

Οι ποιητικές φόρμες του Ν. Εγγονόπουλου

«Καθαρεύουσα και δημοτική δεν σημαίνουν τίποτα για τον Εγγονόπουλο. [...] Η διαμάχη καθαρευουσιάνων και δημοτικιστών δεν τον ενδιαφέρει. [...] Ο τρόπος που βλέπει τη γλώσσα είναι ενοποιητικός, δηλαδή οραματικός και μεταμορφωτικός. [...]

Η Ελλάδα στην ποίησή του έχει έναν θρυλικό χαρακτήρα και οι “δραματοποιήσεις” που επιχειρεί ξεκινούν από αυτή τη βάση, είναι κυρίως καλλιτεχνικές κι όχι “ιστορικές”. [...] Ο ποιητής αντιλαμβάνεται την ελληνικότητα ως πνευματική, ηθική και καλλιτεχνική κατάσταση κι όχι ως ιστορικό παράγωγο ή άλλοθι, εν πάση περιπτώσει. [...]

Αν εξαιρέσει κανείς τον *Μπολιβάρ* που οι φόρμες του είναι κάπως διαφορετικές, ο Εγγονόπουλος χρησιμοποιεί τρεις τύπους φόρμας: την πρόζα, όπου αναπτύσσει με μεγάλες, σχεδόν αφηγηματικές, αναπνοές τα θέματά του (είναι θα λέγαμε τα μεγάλα ταμπλό), τη φόρμα σε στενούς στίχους, πολλοί από τους οποίους αποτελούνται από μια μόνο λέξη, και αλλού τη φόρμα με αυξομειώσεις όσον αφορά το πλάτος, που είναι συνδυασμός μεγάλων και μικρών ρυθμικών αναπνοών. Παρά το διαφορετικό ρυθμικό αποτέλεσμα, η πρόθεση δεν είναι τόσο ο ρυθμός όσο το εικαστικό περιεχόμενο, που ενδιαφέρει».

(Αν. Βιστωνίτης, 1988, «Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό», *Χάρτης*, *ό.π.*, σελ. 176-191)

Η εναλλαγή της τονικότητας στην ποίηση του Ν. Εγγονόπουλου

«Τα “τραγούδια” του Νίκου Εγγονόπουλου —η ποιητική του— [...] καταργούν τον ενιαίο τόνο κι εγκαθιδρύουν ένα παιγνίδι ανάμεσα σε διαφορετικές τονικότητες: ο τόνος της διθυραμβικής έκρηξης σβήνει μέσα στο χαμηλόφωνο λυρισμό· η ρητορικότητα, ο στόμφος εναλλάσσονται με πεζολογία· η άκρατη μελαγχολία ανακόπτεται από την πιο αιχμηρή διακωμώδηση, η ζοφερή διάθεση από ιλαρότητα· τόνοι χαμηλοί εναλλάσσονται με τόνους υψηλούς, χαρμόσυνους, μέσα σε μια συνεχή σχέση αλληλοαναίρεσης, που

επιβάλλει την πολυεπίπεδη ανάγνωση και διεγείρει συγκινώντας, συγκινεί τέρποντας και τέρπει δραστηριοποιώντας διανοητικά τον αναγνώστη.

Χάρη σ' αυτήν τη συνεχή εναλλαγή τόνου, ο ποιητής εγκαθιστά μια ριζοσπαστική σχέση με τα γεγονότα της αντικειμενικής πραγματικότητας, προβάλλει την πολυ-πρισματικότητά τους και την αμφιθυμία μέσα στην οποία βιώνονται, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. [...] Η εναλλαγή αυτή λειτουργεί επίσης ως ρυθμιστής που φροντίζει για τη φόρτιση και αποφόρτιση των συμβόλων, τα παρουσιάζει από νέες οπτικές γωνίες, φωτίζει συνεχώς τις "άλλες" πλευρές τους, τις λιγότερο εμφανείς. Έτσι τα σύμβολα ανατρέπονται, η ιδεολογική τους φόρτιση ακυρώνεται, η σημασία τους ανανεώνεται. [...] Επανάσταση, ανατροπή, συμφιλίωση είναι οι ποιητικές επιλογές του Νίκου Εγγονόπουλου, και μ' αυτές τοποθετείται απέναντι στην ποιητική παράδοση, ελληνική και διεθνή...».

(Φρ. Αμπατζοπούλου, 2007, «Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας», στον τόμο *«Η αγάπη είναι ο μόνος τρόπος...» Ν. Εγγονόπουλος. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Αθήνα: Ε.ΚΕ.ΒΙ.-ΥΠ.ΠΟ.)

Ερμηνευτική προσέγγιση του ποιήματος «Νέα περί του θανάτου...»

«Ο τίτλος του ποιήματος σημασιδοτεί προκαταρκτικά, και πιθανώς αντιθετικά, το θέμα, για το οποίο θα μιλήσει και θα αναπτύξει ο Εγγονόπουλος στο σώμα του ποιήματος. Θα μας δώσει ΝΕΑ, περισσότερες πληροφορίες και λεπτομέρειες, για το θάνατο του μεγάλου Ισπανού ποιητή Λόρκα. Ας σημειώσουμε ότι το γεγονός αυτό δίνεται με την ουδέτερη σχετικά λέξη θάνατος [...]. Στον τίτλο, επίσης, μας δίνεται ο ΧΡΟΝΟΣ (Αύγουστος του 1936) του θανάτου του ποιητή. [...] Παράλληλα δίνεται ο ΤΟΠΟΣ, το συγκεκριμένο σημείο, που είναι ένα χαντάκι φανερά δεν πρόκειται για θάνατο φυσιολογικό, γιατί αυτός δεν θα ελάμβανε χώραν σε τέτοιου είδους μέρος, αλλά για αποτέλεσμα βίαιης ενέργειας και μάλιστα σε βάρος ενός διάσημου. Η ονομασία μάλιστα του δρόμου, που είναι "δρόμος των ανθέων", έχει τελείως αντιθετική σημασιοδότηση με όσα έχουν συμβεί σ' αυτόν. Αυτό οδηγεί τη σκέψη σε μια πιθανή ειρωνεία του Εγγονόπουλου γι' αυτούς που "συνέβαλαν" (μέσα στο χαντάκι) στο θάνατο του Λόρκα, χωρίς να λάβουν υπόψη τους τον τόπο (=ονομασία του δρόμου) του εγκλήματος. [...] Ειρωνεία δηλώνεται και με το μακροσκελή και με κεφαλαία γράμματα τίτλο, που φέρνει στη σκέψη τίτλους, και, μάλιστα, πρωτοσέλιδους εφημερίδων, οι οποίοι σπάνια ανταποκρίνονται, με πληρότητα και σοβαρότητα, στο περιεχόμενό τους. [...]

Το ποίημα διακρίνεται σε τρεις στροφές με διαφορετικό αριθμό στίχων η καθεμιά. Επίσης οι στίχοι είναι ανισοσύλλαβοι και, μάλιστα, με τελείως διαφορετικό αριθμό συλλαβών μέσα στην ίδια στροφή. Τα γράμματα είναι όλα

μικρά (πεζά), σε πλήρη αντίθεση με τα κεφαλαία του τίτλου· αυτό μας δίνει το σχήμα

ΤΙΤΛΟΣ vs ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

που δείχνει το πόσο ο τύπος καλύπτει ή και εξαφανίζει την ουσία. Η απουσία στίξης, εκτός από τρία σημεία, αξίζει να τονισθεί. [...]

Η πρώτη στροφή (στ. 1-3)

Οι πρώτες λέξεις του ποιήματος είναι *η τέχνη κι η ποίηση*, χώροι αρκετά οικείοι στον Εγγονόπουλο [...] Κι, όμως, η διαπίστωσή του – γιατί με τέτοιο τόνο αρχίζει – είναι πως αυτές “*δεν μας βοηθούν να ζήσουμε*”. Το δεύτερο ημιστίχιο έχει αρνητική σημασιολόγηση [...]. Για να περάσει, μάλιστα, το μήνυμα αυτού του λόγου χρησιμοποιεί πάνω και κάτω τελεία (:) (το πρώτο σημείο στίξης), για να το “εξηγήσει” καλύτερα. Με αποτέλεσμα να έχουμε στο δεύτερο και τρίτο στίχο επανάληψη της ίδιας άποψης, μόνο που είναι διατυπωμένη λίγο διαφορετικά: “*μας βοηθούνε να πεθάνουμε*”. [...]

Το κυρίαρχο πρόσωπο στη στροφή αυτή είναι το α΄ πληθυντικό “*μας*”· σημείο που δηλώνει ότι ο ποιητής αναφέρεται στον εαυτό του και τους ομοίους του, τους “*ποιητάς*”. [...]

Η δεύτερη στροφή (στ. 4-13)

Απέναντι στη διαπίστωση της πρώτης στροφής ο ποιητής υποστηρίζει πως μία είναι η αντιμετώπιση (στάση) που ταιριάζει στην περίπτωση: “*περιφρόνησις απόλυτη*”

α. “*σ’ όλους αυτούς τους θορύβους*”

β. “*στις έρευνες*”

γ. “*τα σχόλια επί σχολίων*”

που είναι λειτουργίες γραφιάδων (κριτικών, δημοσιογράφων και “ανθρώπων του πνεύματος”) με την ιδιότητα του αργόσχολου και ματαιόδοξου. [...]

Ο Λόρκα χαρακτηρίζεται *κακορίζικος*, αφενός γιατί εκτελέστηκε και μάλιστα τόσο νέος (38 χρονών) και αφετέρου γιατί τώρα, με τον τρόπο που σχολιάζει την περίπτωση του “θανάτου” του ο τύπος, “εκτελείται” για δεύτερη φορά. [...]

Η τρίτη στροφή (14-20)

Ο ποιητής στον πρώτο στ. της στροφής εκφράζει την πικρή του ειρωνεία (γι’ αυτό χρησιμοποιεί θαυμαστικό) για την καθολική πια γνώση πως από καιρό το ‘χουν συνήθεια “*να δολοφονούν*”, είτε σε επίπεδο καταδήλωσης είτε σε επίπεδο συνυποδήλωσης, τους ποιητές. Η χρήση του παρακείμενου “*είθισται*” πιστεύω ότι έχει μεγάλη βαρύτητα στη στροφή αυτή, γιατί εκτός από την έκταση του χρόνου που δίνει, δεν αφήνει κανένα περιθώριο αντίρρησης στην αρχική διαπίστωση η οποία τώρα επισφραγίζεται.

Μάλιστα η λειτουργία αυτή (δολοφονία) έχει κορυφωθεί στη δική μας την

εποχή, που διακρίνεται για την αντιπνευματική συμπεριφορά και νοοτροπία της, όπως και για την εχθρική τακτική της απέναντι σ' ό,τι δεν είναι σύμφωνο με τα μέτρα της. Γι' αυτό “τα χρόνια τα δικά μας” χαρακτηρίζονται “σακάτικα”. Κι όλο αυτό μέσα σε δυο παύλες. [...]

Η λειτουργία που προσδιορίζεται αρχικά ως θάνατος, στη συνέχεια θα παρουσιαστεί ως εκτέλεση και τελικά ως δολοφονία. [...] Μια πορεία εξελικτική (ανιούσα), σχετικά με το πώς μπορεί να παρουσιάσουν το γεγονός οι εφημερίδες (θάνατος), τι έγινε στην πραγματικότητα (εκτέλεση) και τέλος από ποιους έγινε (δολοφόνους) και πώς μπορεί να χαρακτηριστεί η πράξη στην πραγματικότητα (δολοφονία). [...]

Δεν έχουμε λοιπόν, [...] νέα για το θάνατο του Λόρκα, όπως ο τίτλος του ποιήματος μας πληροφορεί [...], αλλά μάλλον εκδήλωση αποστροφής του Εγγονόπουλου για ό,τι γράφεται σχετικά με την ποίηση και τους ποιητές, γιατί ο ίδιος πιστεύει ότι δεν υπάρχει ικανότητα εκτίμησης της ποίησης και το μόνο που γίνεται (είθισται) είναι η δολοφονία, κυριολεκτικά (Λόρκα) ή μεταφορικά (Εγγονόπουλου και άλλων), των ποιητών».

(Κ.Ε. Μηλιώτης, 1987, «Νίκου Εγγονόπουλου Νέα περί του θανάτου...», *Νεοελληνική Παιδεία*, τ. 8, σελ. 73-79)

3. Το κείμενο

Νέα περί του θανάτου... (Κ.Ν.Α., σελ. 246-47)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να δοθούν συνοπτικά πληροφορίες για τη ζωή, το έργο και το μαρτυρικό τέλος του Λόρκα, ώστε να διευκολυνθεί η πρόσληψη του ποιήματος. Εναλλακτικά, ως αφορμή, θα μπορούσε να ακουστεί το τραγούδι «Ο θάνατος του ποιητή»¹⁸, το περιεχόμενο του οποίου «συνομιλεί» με το ανθολογημένο ποίημα.

- Να εντοπισθούν οι πληροφορίες που παρέχει ο τίτλος και ο υπότιτλος του ποιήματος για τον θάνατο του Λόρκα (τόπος, χρόνος, πρόσωπο και ιδιότητα του δολοφονηθέντος) και να σχολιασθούν: το όνομα του δρόμου, η μεγαλογράμματη γραφή και το δημοσιογραφικό ύφος. Να διευκρινισθεί, ακόμα, ότι τα δημοσιεύματα του τύπου αποτελούν την οιονεί αφετηρία του ποιήματος, εφόσον η σύνθεσή του δεν συμπίπτει χρονικά με τη δολοφονία του Λόρκα¹⁹.

¹⁸Στίχοι: Πυθαγόρας, Μουσική: Απ. Καλδάρας, Πρώτη εκτέλεση: Γ. Νταλάρας.

¹⁹Το ποίημα εντάσσεται στην ποιητική συλλογή *Εν ανθρώ Έλληνι Λόγω* (1957). Δεν αποκλείεται, βέβαια, το ποίημα να συντέθηκε με αφορμή τα εικοσάχρονα από τον θάνατο του Λόρκα (Μηλιώτης 1987: 73).

- Να αναδειχθεί το περιεχόμενο κάθε στροφικής ενότητας και να επισημανθεί η «κυκλική» οργάνωση του ποιήματος: α' στρ. γενικό, β' στροφή ειδικό, γ' στροφή γενικό.

- Να προσδιορισθούν το σχήμα «άρσης και θέσης», η γραφή των ουσιαστικών «τέχνη» (με κεφαλαίο ή με μικρό) και «ποίηση»/ «ποίησις», καθώς και το στοιχείο της έκπληξης στον ορισμό της ποίησης και, γενικότερα, της τέχνης.

- Να συνδεθεί ο τίτλος και ο υπότιτλος με το περιεχόμενο του ποιήματος και να ερμηνευθεί η διαφορετική παρουσίαση του θανάτου του Λόρκα: θάνατος vs εκτέλεσις/ δολοφονία, απουσία επιθέτων στον τίτλο vs παρουσία επιθέτων στον υπότιτλο και στο σώμα του ποιήματος (για τους δημοσιογράφους «αργόσχολοι» και «ματαιόδοξοι γραφιάδες», τις συνθήκες εκτέλεσης «μυστηριώδικες», «αισχρές» και τον Λόρκα «κακορίζικος»), αριθματικός τίτλος vs επαυξημένη πρόταση με υποταγμένο λόγο στη δεύτερη στροφή.

- Να προσδιορισθεί η κυριολεκτική και μεταφορική σημασία των λέξεων «εκτελέσεως», «φασιστών», «δολοφονούν» και να συζητηθεί, παράλληλα, αν ο Λόρκα μπορεί να εκληφθεί ως το προσωπείο του Εγγονόπουλου.

- Να επισημανθεί, με κειμενικά στοιχεία, η ειρωνεία και ο σαρκασμός του ποιητικού υποκειμένου για τη «μοίρα» των ποιητών «στα χρόνια τα δικά μας τα σακάτικα»: σίξη (αποσιωπητικά, άνω και κάτω στιγμή, θαυμαστικό, διπλή παύλα), ιδιοτυπία της γλώσσας, ποικιλία του αριθμού των συλλαβών στις τρεις στροφές του ποιήματος, επίθετα, μεγαλογράμματη γραφή κ.ά.

- Να συζητηθεί αν το ποιητικό υποκείμενο, χρησιμοποιώντας την προσωπική αντωνυμία πρώτου προσώπου («μας»), μιλά εξ ονόματος ομοτέχνων ή και αποδεκτών της ποίησης και, γενικότερα, της τέχνης.

- Συμπληρωματικά, θα μπορούσε να ανατεθεί στους μαθητές/τριες η σταχυολόγηση ποιητικών ορισμών για την ποίηση και τον ρόλο της.

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

- Με βάση το περιεχόμενο του ποιήματος να προτείνετε έναν άλλο τίτλο γι' αυτό, δικαιολογώντας την επιλογή σας.

Παράλληλα κείμενα

Νίκος Καρούζος, Διερώτηση για να μην κάθομαι άνεργος

Ποτέ στ' αλήθεια δεν το 'μαθα

τι είναι τα ποιήματα

Είναι πληγώματα

είν' ομοιώματα

φενάκη

φρεναπάτη;

Φρενάρισμα ίσως;
ταραχώδη κύματα;
τι είναι τα ποιήματα;
Είν' εκδορές απλά γδαρσίματα;
είναι σκαψίματα;
Είναι ιώδιο; είναι φάρμακα;
είναι γάζες επίδεσμοι
παρηγόρια ή διαλείμματα;
Πολλοί τα βαλσαμώνουν ως μηνύματα.
Εγώ τα λέω ενθύμια φρίκης.

(ΥΠ.Ε.Π.Θ.-Π.Ι., *Νεοελληνική Λογοτεχνία, Γ' Ενιαίου Λυκείου, Θεωρητική Κατεύθυνση*, Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα, 1999, σελ. 68)

Τίτος Πατρίκιος, Τα ομοιώματα και τα πράγματα (απόσπασμα)

... οι ποιητές παρά την έπαρσή τους
ή την ταπείνωση προστά στους ισχυρούς,
την αυταρέσκεια ή τη λατρεία των πολλών,
παρά την ελλειπτικότητα ή τους πλατειασμούς
κάποια στιγμή επιλέγουν, καταγγέλλουν, ελπίζουν
ζητούν, όπως το ζήτησε την κρίσιμη ώρα
ο άλλος ποιητής, *περισσότερο φως*.
Κι η ποίηση δεν προσαρμόζει στα παρόντα
το ίδιο έργο που παίζεται από χρόνια
δεν ψαλμωδεί οδηγίες χρήσεως του καλού
δεν ζωντανεύει ψόφιους σκύλους της μεταφυσικής.
Επισκοπώντας τα πράγματα που έχουν ήδη γίνει
η ποίηση ψάχνει γι' απαντήσεις
σ' ερωτήματα που ακόμα δεν έχουν τεθεί.

(Τ. Πατρίκιος, 2000, *Η αντίσταση των γεγονότων*, Αθήνα: Κέδρος, σελ. 54)

• Να προσδιορίσετε τον ρόλο της ποίησης και τη σχέση της με τη ζωή στα ανωτέρω ποιήματα και να επισημάνετε τις μεταξύ τους ομοιότητες και διαφορές.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Αμπατζοπούλου, Φ., 1987, *Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρού του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, Αθήνα: Στιγμή.
Βλαχοδήμος Δ., 2006, *Διαβάζοντας το παρελθόν στον Εγγονόπουλο*, Αθήνα: Ίνδικτος.

- Γιατρομανωλάκης Γ. (εισαγ. & επιμ.), 1999, *Πίνακας λέξεων και ποιημάτων του Νίκου Εγγονόπουλου*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Γιατρομανωλάκης Γ. (επιμ.), 1996, *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας. Εν νέα μελέτες*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
- Ε.ΚΕ.ΒΙ.-ΥΠ.ΠΟ., 2007, *Ν. Εγγονόπουλος «η αγάπη είναι ο μόνος τρόπος», ...» Ν. Εγγονόπουλος. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Αθήνα.
- Ζαμάρου Ρ., 1993, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος. Επίσκεψη τόπων και προσώπων*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Μηλιώτης Κ.Ε., 1987, *Νίκου Εγγονόπουλου. Νέα περί του θανάτου... Νεοελληνική Παιδεία*, Αφιέρωμα στον Υπερρεαλισμό, τ. 8, σελ. 72-80.
- Φιλοκύπρου Έ., 1996, *Λόγια και ιστορίες από το χωριό των ποδηλάτων. Αφηγηματικά σχήματα στις δυο πρώτες συλλογές του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα: Δίαιλος.

Αφιερώματα περιοδικών

- Περ. *Χάρτης*, τ. 25/26, 1988.
 εφημ. *Καθημερινή*, Επτά Ημέρες, 25-5-1997.
 Περ. *Διαβάζω*, τ. 381, 1998.
 Περ. *Η λέξη*, τ. 179, 2004.
 Περ. *Νέα Εστία*, τ. 1804, Οκτώβριος 2007.

Ηλεκτρονικές διευθύνσεις

- <http://www.eggonopoulos.gr/>
<http://www.logotexnia.com/writersgr/engonop/engonop.html>,
<http://www2.e-yliko.gr/Fyyl/glossa/filogengonop.htm>

Οδυσσέας Ελύτης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Οδυσσέας Ελύτης (Οδυσσέας Αλεπουδέλης) γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης, στη συνοικία Εφτά Μπαλτάδες, στις 2 Νοεμβρίου 1911, από γονείς που κατάγονταν από τη Λέσβο. Το 1914 η εύπορη οικογένεια Αλεπουδέλη μετακόμισε στην Αθήνα, όπου ο Οδυσσέας τελείωσε τις εγκύκλιες σπουδές και γράφτηκε στη Νομική Σχολή. Η ενασχόλησή του με τα γράμματα χρονολογείται από το 1924, όταν ο 12χρονος Οδυσσέας άρχισε να συνεργάζεται με το περιοδικό του Γρ. Ξενοπούλου *Η Διάπλασις των Παίδων*. Αποφοιτώντας από το γυμνάσιο είχε ήδη ανακαλύψει τον Πωλ Ελυάρ και είχε κάνει τις πρώτες του ποιητικές προσπάθειες. Στη Νομική Σχολή έρχεται σε

επαφή με τις μαρξιστικές ιδέες και μεταφράζει από τα γαλλικά άρθρα του Λ. Τρότσκι για φοιτητική εφημερίδα. Ως εκπρόσωπος των φοιτητών, παρακολουθεί τα «Συμπόσια του Σαββάτου» που οργανώνει η «Ιδεοκρατική Φιλοσοφική Ομάδα» (οι καθηγητές του Πανεπιστημίου Αθηνών Κ. Τσάτσος, Παν. Κανελλόπουλος, Ι. Θεοδωρακόπουλος και Ι. Συγκουτρής). Το 1934 γράφει τα «Πρώτα ποιήματα», τα οποία θα δημοσιεύσει αργότερα στους *Προσανατολισμούς*, και τον Νοέμβριο του 1936, με το ψευδώνυμο Οδυσσέας Ελύτης πρωτοδημοσιεύει έργα του στο περιοδικό *Νέα Γράμματα*. Στο ίδιο περιοδικό, δημοσιεύει τον επόμενο χρόνο μεταφράσεις ποιημάτων του Πωλ Ελύάρ και δικά του ποιήματα, από αυτά που θα εκδοθούν στη συλλογή *Προσανατολισμοί* το Νοέμβριο-Δεκέμβριο του 1939, ποιήματα με ελεύθερο στίχο και υπερρεαλιστική διάθεση. Η υποδοχή της κριτικής είναι θετική και ποιήματά του μεταφράζονται, ήδη το 1940, από τον Samuel Baud Bovy στο ελβετικό περιοδικό *Formes et Couleurs*.

Στον πόλεμο του 1940, στρατεύεται ως ανθυπολοχαγός και αρρωσταίνει στο Μέτωπο από τύφο. Εν τω μεταξύ, το 1941, ο ποιητής Γ. Σεφέρης δίνει διάλεξη στους μαθητές του Γυμνασίου της Αλεξάνδρειας Αιγύπτου με θέμα την ποίηση του Ελύτη. Μετά την ανάρρωσή του εργάζεται εντατικά και το 1943 εκδίδει τη συλλογή *Ήλιος ο Πρώτος* μαζί με τις *Παραλλαγές πάνω σε μian αχτίδα*. Το διάστημα 1948-1951 ταξιδεύει στην Ευρώπη (Ελβετία, Γαλλία, Ιταλία, Αγγλία) και γνωρίζεται με καλλιτέχνες και ανθρώπους των γραμμάτων (Π. Πικάσο, Α. Μπρετόν, Πωλ Ελύάρ, Π.Ζ. Ζουβ, Ανρί Ματίς κ.ά.).

Το 1958 δημοσιεύονται στα περιοδικά *Επιθεώρηση Τέχνης* και *Διαγώνιος*, αντίστοιχα, αποσπάσματα από τα έργα του *Άξιον Εστί* και *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*, τα οποία αυτόνομα εκδίδονται το 1960. Για το έργο του του απονέμεται, τον ίδιο χρόνο, το Α΄ Κρατικό Βραβείο ποίησης. Το 1963, μετά από ταξίδια του ποιητή στις ΗΠΑ (1961) και την ΕΣΣΔ (1962), τυπώνεται το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*, το οποίο, λίγο αργότερα (1966), μελοποιείται από το συνθέτη Νότη Μαυρουδή. Εν τω μεταξύ (1964), ο Μίκης Θεοδωράκης μελοποιεί το έργο *Μικρές Κυκλάδες*, που γράφτηκε ειδικά για να αποτελέσει στίχους τραγουδιών, και παρουσιάζει το *Άξιον Εστί* ως ορατόριο. Μετά την επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών το 1967, ο Ελύτης έζησε για δύο χρόνια στο Παρίσι (1969-1971). Στην Ελλάδα ο συνθέτης Γιάννης Μαρκόπουλος μελοποίησε την ίδια εποχή (1969) το έργο *Ήλιος ο Πρώτος*. Επιστρέφοντας στην Αθήνα με την κυκλοφορία πολλών νέων έργων του και μεταφράσεων, με τις μελοποιήσεις των ποιημάτων του και τις μελέτες για το έργο του, ο ποιητής απέκτησε κεντρικό ρόλο στην πνευματική ζωή της χώρας.

Το 1979 η Σουηδική Ακαδημία τον τίμησε με το Βραβείο Νόμπελ «Για την ποίησή του, που με φόντο την ελληνική παράδοση, με αισθηματοποιημένη

δύναμη και πνευματική οξύνοια ζωντανεύει τον αγώνα του σύγχρονου ανθρώπου για ελευθερία και δημιουργία». Τη διάκριση αυτή τη συνόδεψε μεγάλη, παγκόσμια δημοσιότητα και μεταφράσεις του έργου του. Το έτος της βράβευσής του κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Άκμων το βιβλίο *Οδυσσέας Ελύτης. Εκλογή 1935-1977* με κείμενα επιλεγμένα από τον ποιητή και οχτώ εικονιστικές συνθέσεις του. Το δημιουργικό έργο του συνεχίστηκε σχεδόν ως τον θάνατό του, στις 18 Μαρτίου 1996.

Τα έργα του Οδυσσέα Ελύτη, εκτός από τα πρώτα του βιβλία και την ανθολόγηση με τίτλο *Εκλογή 1935-1977*, που αναφέρθηκαν παραπάνω, είναι:

Ποιήματα: *Το Φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά* (1971), *Τα ρω του έρωτα*, (1972) *Το μονόγραμμα* (1972), *Τα ετεροθαλή* (1974), *Μαρία Νεφέλη* (1978), *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* (1982), *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου* (1984), *Ο μικρός ναυτίλος* (1985), *Τα ελεγεία της Οξώπετρας* (1991), *Δυτικά της λύπης* (1995), *Ποίηση* (2002, *συγκεντρωμένο το ποιητικό έργο με επιμέλεια του Γιάννη Χάρη*). **Πεζά:** *Ανοιχτά χαρτιά* (1974), *Εν λευκώ* (1922), *2x7 ε* (1996). **Μεταφράσεις:** *Ζαν Ζιρωντού, Νεράιδα* (1973), *Μπέρτολτ Μπρεχτ, Ο κύκλος με την κιμωλία στον Καύκασο* (1973), *Δεύτερη γραφή (Lautreamont, P. Eluard, P.J. Jouve, G. Ungaretti, F. Garcia Lorca, V. Maiakovski)* (1976), *Σαπφώ, Ανασύνθεση και απόδοση* (1984), *Ιωάννης, Η αποκάλυψη, Μεταφορά στα νέα ελληνικά* (1985), *Κριναγόρας, Μεταφορά στα νέα ελληνικά* (1987).

2. Η κριτική για το έργο του

Η εικονοποιητική τέχνη του Οδ. Ελύτη

«Το ίδιο συμβαίνει κι όταν θεωρώ την ποίηση, που είναι κι αυτή μια τέχνη εικόνων και που σήμερα, μάλιστα, τείνει σαφέστατα να περιοριστεί στα πλαίσια και στα στοιχεία του λόγου που χρειάζονται για να πλαστεί και να διατυπωθεί μια εικόνα. Γι' αυτό μακρολόγησα κάπως γύρω από τον συρρεαλισμό, γιατί νομίζω πως μονάχα έτσι θα μπορούσα να δείξω την αισθητική καταγωγή της τέχνης του Ελύτη και να εξηγήσω ασφαλέστερα τα χαρακτηριστικά των ποιητικών του αρετών. Πραγματικά, το συρρεαλιστικό όραμα, τα θαμπωτικά κείμενα ποιητών σαν τον Ελύτη, τον Μπρετόν και άλλους, και προπαντός η αυτόματη γραφή, του δώσανε τρόπο να χρησιμοποιήσει μια ελαστικότερη προσωπική τεχνική που επέτρεψε στη φαντασία του να λειτουργήσει σε όλη της την πληρότητα και τη ρυθμική πολλαπλότητα.

Εικονοπλαστική φαντασία και πλούσιο αίσθημα ρυθμού είναι τα ουσιαστικότερα προτερήματα του Ελύτη. Το πλήθος των εικόνων και των ρυθμικών τόνων που συμπλέκονται σε ποιήματα σαν τον “Διόνυσο” και τις “Κλεψύδρες του Αγνώστου”, δεν είναι παρά θαύματα φαντασίας ελεύθερης και με-

θυσμένης από τους ρυθμούς της ίδιας της γονιμότητας. Σε παλαιότερη μελέτη μου για το *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη – τη συλλογή αυτή των δύσκολων στην απλότητά τους εικόνων –, προσπάθησα να δείξω την κυρίαρχη αισθητική θέση που έδωσε ο ποιητής αυτός στην εικόνα, καθώς και τον ειδικό τρόπο που την πλάθει και την αναπτύσσει σε ποίημα. Την ίδια κυρίαρχη θέση της δίνει και ο Ελύτης, με τη διαφορά πως διαθέτοντας μια φαντασία λιγότερο συμβολική και περισσότερο καρπερή σε άμεσες παραστάσεις και απεικονίσεις χρησιμοποιεί την εικόνα και την τοποθετεί μέσα στο ποίημα με ξεχωριστό τρόπο. Ενώ συνηθέστατα ο Σεφέρης στηρίζει ολόκληρο το ποίημά του στο συμβολικό συνταίριασμα των χαρακτηριστικών λεπτομερειών μιας μονάχα ολοκληρωμένης, πολύπλοκης και με αρχιτεκτονική αίσθηση ξετυλιγμένης εικόνας, ο Ελύτης εμπιστεύεται την ακεραιότητα των ποιημάτων του στην ταχυδακτυλουργική ισορροπία πλήθους αυτόνομων και βραχύλογων εικόνων.

Διαθέτει μια εξαιρετική ποικιλία φραστικών τρόπων στη συντακτική διατύπωση των εικόνων, ώστε να μην είναι ποτέ μονότονος και μονόπλευρος. Στα ποιήματά του δεν προφταίνουμε να παρακολουθούμε εικόνες όμοιες μεταξύ τους και όμως διαφορετικές, εικόνες παρεμφερείς, εικόνες που διασταυρώνονται, εικόνες που παρατάσσονται, εικόνες αντίθετες, εικόνες επεξηγηματικές άλλων, εικόνες επαναληπτικές, εικόνες, τέλος, ρομαντικές, συμβολικές, αλληγορικές, κλασικές ή και απλά περιγραφικές. [...] Από την άποψη αυτή, ο Ελύτης συνεχίζει με νέο τρόπο την παράδοση των μεγαλοφάνταστων ποιητών μας, του Κάλβου, του Παλαμά, του Σικελιανού, δίχως ακόμα να φτάνει τον πνευματικό δυναμισμό, την άμεση ψυχική περιεκτικότητα και προ παντός την ανυπέρβλητη λεκτική και συντακτική άρθρωση των εικόνων τους».

(Αν. Καραντώνης, 1980, «Ο πρώτος Ελύτης», *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα: Παπαδήμας, σελ. 37-38)

Οδ. Ελύτης: Ο Έλληνας Βαλερύ

«Κι άξαφνα, στα 1935, από τις σελίδες του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*, παρουσιάστηκε ένας ποιητής άλλος, νικόκοπος, άμοιαστος με οτιδήποτε πριν ελληνικό, ο Οδυσσέας Ελύτης. Και με τα πρώτα του ποιήματα, έφερε στην ποίησή μας εκείνο που θα ζήλευε κανείς στο Βαλερύ: το μεσογειακό-ελληνικό τοπίο σε μιαν απέραντη συναρμολόγηση εικόνων, όχι απλώς συμβόλων μιας νέας ποιητικής αντίληψης, όχι απλώς φορέων ατομικών, υποκειμενικών συναισθημάτων – κατάλοιπα του ρομαντισμού –, αλλά εικόνων-πραγματικοτήτων που εξασκούσαν τότε και εξασκούν ακόμη μια ισχυρότατη ποιητική έλξη, μια μαγεία ανεπανάληπτη. Μια μαγεία απλωμένη σ' όλον το φυσικό ελληνικό χώρο. Για να νιώθουμε την αληθινή ζωή στα νησιά, στις

ακρογιαλιές, στον αέρα, στη θάλασσα την ελληνική, δεν είχαμε πια ανάγκη τον Βαλερύ. Μια νέα ελληνική γλώσσα, δροσερή, παρθενική, ανάερη, μιλούσε ρυθμικά και μαγικά για ένα σωρό πράγματα δικιά μας, που τα είχαμε ξεχάσει επειδή χρόνια ολόκληρα τα είχε λησμονήσει και η ποίηση. Και, προπαντός, μιλούσε για ολόκληρη τη ζωή σα χαρά αιώνια εφηβική, σαν υπέρτατη αξία, μας έδινε και τη ζωή αυτή σα θαυμαστή λυρική πραγματικότητα, αλλά και μαζί σαν ένα μήνυμα υπαρξιακό, σαν ανάβρυσμα μέσα από την ύπαρξη, όχι σαν πρόγραμμα πολιτικής φιλοσοφίας».

(Αν. Καραντώνης, «Η ποίηση του Ελύτη», ό.π., σελ. 72-73)

Η αυστηρή αρχιτεκτονική του *Άξιον Εστί*

«Όσοι είχαν μάθει να αγαπούν και να θαυμάζουν τον Ελύτη στη σειρά εκείνη των ποιημάτων του, που φαίνεται να αναβρύζουν μονομιάς από ένα λυρικότατο υποσυνείδητο και μια λαμπρή ζωγραφική φαντασία, θα ξαφνιαστούν βλέποντας εδώ, στο *Άξιον Εστί*, έναν ποιητή αντίθετο. Έναν ποιητή που κάνει μια ποίηση προγραμματισμένη, μια ποίηση ολοκληρωτικά κατευθυνόμενη προς ένα τελικό σκοπό και υπολογισμένη με το διαβήτη, θα λέγαμε, σε κάθε της λεπτομέρεια. Είναι μια ποίηση που αυτή τη φορά έχει την αυστηρή τεχνική της μελετημένη κι αυτή με καιρό και με κόπο, μια τεχνική όπου στα σκληρά της σχεδόν πλαίσια υποτάσσεται τώρα τελείως η φαντασία, το αίσθημα, η ιδέα του ποιητή.

Έπειτα απ' αυτό το θεμελιώδες γνώρισμα του *Άξιον Εστί*, ακολουθεί ένα άλλο: η ιδέα, το περιεχόμενο του ποιήματος. Η ιδέα είναι μια νέα μορφή μαχόμενου για την ελευθερία του Ελληνισμού, αντλημένη από τα γεγονότα του 1940 και επέκεινα. [...]

Με το σημαντικό αυτό ποιητικό δείγμα του Ελύτη, η μοντέρνα ποίηση δέχεται και τυπικά πλέον με την κλασική μας ποιητική παράδοση, που μας έδωσε έργα υψηλού εθνικού ιδεολογισμού και προφητισμού μαζί, όπως οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* του Σολωμού και *Η Φλογέρα του Βασιλιά* κι ο *Δωδεκάλογος του Γύφτου* του Παλαμά».

(Αν. Καραντώνης, «Γύρω από το *Άξιον Εστί*», ό.π., σελ. 164-165)

Η στίξη, η οικοδόμηση και η γλώσσα του *Άξιον Εστί*

«Πρόλαβα κιόλας να πω ότι το *Άξιον Εστί*, όπως εξάλλου κι άλλα έργα της νεότερης ποίησής μας, παρουσιάζει θέμα σωστής ανάγνωσης. Και πρώτα πρώτα από την άποψη της στίξης. Ένα προσεκτικό διάβασμα του έργου μας δείχνει ότι ο Ελύτης δεν ακολουθεί παντού το ίδιο σύστημα στίξης: αλλού, όπως στον πρώτο ύμνο της Γένεσης, περιορίζεται μόνο στην κάτω τελεία, που διαρθρώνει όμως μεγάλες ποιητικές ενότητες κι όχι συντακτικές περιό-

δους (εδώ πρέπει ο φιλόλογος να διακρίνει και να εντοπίσει το τέλος της κάθε συντακτικής περιόδου). Αλλού, όπως λ.χ. στον ΙΕ΄ ψαλμό από τα Πάθη, κόμματα, άνω τελείες, θαυμαστικά και λοιπά σημεία μας βοηθούν άμεσα να παρακολουθήσουμε τη συντακτική διάρθρωση του λόγου (εδώ ο προσεκτικός αναγνώστης πρέπει να απαντήσει στο ερώτημα αν η ταλάντευση αυτή του ποιητή ανάμεσα στην άστικη ροή του λόγου και στην ορθόδοξα εστιγμένη αποτελεί συμπτωματική ασυνέπεια ή μήπως βρίσκεται σε ανταπόκριση κάθε φορά με το ειδικό περιεχόμενο του έργου). Και για να επιμείνουμε λίγο ακόμη στο θέμα της στίξης, επισημαίνουμε ότι το κεφαλαίο αρχικό γράμμα εκτελεί πολλαπλό ρόλο μέσα στο *Άξιον Εστί*: Κατά βάση, ορίζει την αρχή της ποιητικής περιόδου, όταν μάλιστα δεν υπάρχει προηγουμένως κάτω τελεία, βοηθώντας μας έτσι πολύ στη σωστή ανάγνωση. Αλλού όμως μας εξαναγκάζει να σταματήσουμε εκεί που συντακτικά ο λόγος θα μας πήγαινε να συνεχίσουμε δίχως καμιά διακοπή, όπως λ.χ. στον πρώτο στίχο του έργου: “*Στην αρχή το φως Και η ώρα η πρώτη*”. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτό συμβαίνει κυρίως με το σύνδεσμο ΚΑΙ [...]. Αν πρέπει πρόχειρα να σημασιολογήσουμε την ιδιομορφία αυτή, θα έλεγα ότι ο ποιητής συναρμολογεί, βέβαια, συνεκτικά τις προτάσεις του (συμπλεκτικός σύνδεσμος ΚΑΙ), επισημαίνει όμως ταυτόχρονα και την ποιητική τους αυτοτέλεια, υψώνοντας λίγο πιο πάνω από τη μέση επιφάνεια τον αριμό, έτσι ώστε να είναι ταυτόχρονα πέρασμα και σταμάτημα.

[...] Το *Άξιον Εστί* είναι — για να χρησιμοποιήσω μια γεωμετρική εικόνα — στερεομετρικά οικοδομημένο. Τα επίπεδα που το συνθέτουν ορίζουν: α) το χώρο του υποκειμένου (του Ελύτη ως ποιητή και της ποιητικής του μοίρας) β) το χώρο της ιστορίας (του ελληνισμού και της δραματικής του επιβίωσης) και γ) το χώρο της μεταφυσικής (του μετεωρισμού, δηλαδή, του ανθρώπου ανάμεσα ουρανού και γης). Οι ακμές αυτής της πυραμίδας είναι: ο ποιητής νικά τους πολεμίους του χάρη στην ταύτισή του με τον ελληνικό χώρο και την ιστορία του· ο ελληνισμός σώζεται και δικαιώνεται χάρη στην αρετή και την ικανότητά του να γονιμοποιεί και να γονιμοποιείται από το κοσμικό πνεύμα· και το *αιέν* του σύμπαντος κερδίζει την ανθρώπινη σημασία του από τη στιγμή που δέχεται να υπάρχει και να προσπελάζεται από τους ανθρώπους με την υπέρβαση κι όχι με την κατάρρευση του *νυν*. Αυτό σημαίνει ότι το τόξο του χρόνου μέσα στο έργο πρέπει να έχει — και έχει — μια τέτοια ελαστικότητα που η στιγμή να χωρά μέσα στην ιστορία και η ιστορία μέσα στη στιγμή. Μια τέτοιου είδους κίνηση από το μηδέν σχεδόν στο άπειρον, πραγματοποιούν τα θέματα του έργου, αλλά προπαντός η γλώσσα του, που λειτουργεί διαχρονικά, διαγράφοντας ένα τόξο που η μια του άκρη βρίσκεται στον Όμηρο (“*Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου στις αμμουδιές του Ομήρου*”), η μέση του στο Βυζάντιο (“*Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου με τα πρώ-*

τα πρώτα Δόξα Σοι”), κι η άλλη του άκρη καλύπτει το νεοελληνικό παρόν (“Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου με τα πρώτα λόγια του Ύμνου”). Ένα πλέγμα από αναζωογονημένες λέξεις τεσσάρων χιλιετιών υποβαστάζει το *Άξιον Εστί*, κι αυτό δεν γίνεται με δάνεια από παλαιότερες φάσεις της ελληνικής λαλιάς, αλλά με μετασηματισμούς ή καλύτερα με μεταμοσχεύσεις του παλιού γλωσσικού υλικού πάνω στο δέντρο της σύγχρονης ποίησης. Από την άποψη αυτή, η γλωσσική τεχνοτροπία του Ελύτη ξεπερνά το σύστημα της παράθεσης μέσα στο ποίημα στίχων από παλαιότερα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, που εγκαινίασε ο Πάουντ και συνέχισε ο Έλιοτ και, σε μας εδώ, ο Σεφέρης. [...] Τέλος, μια έρευνα της ποιητικής εικόνας του Ελύτη γενικότερα θα φανέρωνε, νομίζω, την ιδιοτυπία της και τη λειτουργία της: παντού ο χαρακτήρας της είναι παραστατικός, οπτικός, σχεδόν απτός, ποτέ αποκλειστικά και κυρίαρχα μουσικός. Η αναπαράστασή της μέσα μας γίνεται αυτόματα, αστραπιαία. Τα ποιητικά κρυσταλλώματα του *Άξιον Εστί* – και τα πιο τολμηρά – ψαύονται, έχουν όγκο, πλαστική υπόσταση, δεν είναι ήχοι, είναι οράματα με σαφή περιγράμματα. Δίνω μερικά παραδείγματα: “η αορτή του νερού”, “το κρασί το ξανθό με την κηλίδα του ήλιου”, “το φυλλόδεντρο που εφημερεύει”, “η γλαυκή ακοή μισή κάτω απ’ το πέλαγος”.

[...] Πριν κλείσουμε το κεφάλαιο αυτό θα ήθελα να σταματήσουμε και σε ορισμένες συντακτικές ιδιορρυθμίες του έργου. Συγκεκριμένα: α) Χρησιμοποιείται η άναρθρη μετοχή του ενεστώτα σε -οντας ως αναφορική, όπως λ.χ. στο στίχο “ένα πέλαγος βράζοντας και δίχως τέλος”. β) Η ίδια χρήση της μετοχής αυτής με άρθρο, στο στίχο: “τα λουλούδια [...] τα κομπάζοντας έφιππα μέσ’ στους λειμώνες”. γ) Επανέρχεται η μετοχή του ενεργητικού αορίστου με άρθρο στην επιθετική της χρήση, όπως λ.χ. στον στίχο “ο νικήσαντας τον Άδη και τον Έρωτα σώσαντας”».

(Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Πρώτα φιλολογικά προλεγόμενα στο *Άξιον Εστί*», πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό *Εποχές*, τεύχος 29, Σεπτέμβριος 1965, σελ. 13-19. Ανθολογείται στο Mario Vitti (επιμέλεια), 1999, *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Ηράκλειο: ΠΕΚ, σελ. 183-200 passim)

Επιλεκτικά διακείμενα στο *Άξιον Εστί*

«Θεματική ιδέα στη σύνθεση του ογδόου άσματος των Παθών είναι ο Ωκεανός του Α. Κάλβου:

Γη των Θεών φροντίδα
Ελλάς ηρώων μητέρα
φίλη γλυκεία πατρίδα μου
νύκτα δουλείας σ’ εσκέπασε
νύκτα αιώνων
κ.λπ.

[...]

ΜΟΡΦΗ

Το όγδοο άσμα είναι επακριβώς συνθεμένο επάνω στο γνωστό εγκώμιον: “Αι γενεαί πάσαι”. Εάν χωρίσωμε τον πρώτο στίχο σε τρία μέρη, σύμφωνα με το άσμα, έχουμε την εξής μορφή: “Αι γενεαί πάσαι/ ύμνον τη ταφή σου/προσφέρουσι Χριστέ μου”».

(Τάσος Λιγνάδης, ¹1976, *Το Άξιον Εστί* του Ελύτη, σ. 183, Αθήνα)

Η πρωτεϊκή χαρά στην α΄ περίοδο του Οδ. Ελύτη

«Ο Ελύτης, σχεδόν έφηβος ακόμη τότε, μοιάζει να ξυπνά μέσα στον ουρανό. Με στίχους ασυνήθιστης καθαρότητας, παρθενικούς, όπου σωρεύεται η καθαρή ποιότητα της ελληνικής φύσης, γίνεται, αντίθετα από τον Σεφέρη στο σημείο τούτο, ο ευδαίμων κήρυξ της χαράς. Η ζωική και φωτεινή κραυγή του φαίνεται να φτάνει από τα βάθη ενός ανέπαφου κόσμου καθαρής ύλης που διακηρύσσει την αυτάρκειά του, που μοιάζει να μη λογαριάζει, ή να παραμερίζει συνειδητά, αυτό που λέγεται ανθρώπινος πόνος, ακόμη κι ανθρώπινη ψυχή. Ωστόσο, μέσα σ’ αυτόν τον κόσμο, που μπορούσε να εκληφθεί και σαν απάνθρωπος κάπως, υπήρχανε ζωντανά τα σημάδια που δείχνανε πως ήθελε να είναι μια δωρεά χαράς και καλωσύνης προς τη ζωή, ένας ενεργός ήλιος ενάντια στη συννεφιά της. Ήθελε να ήταν η “Τρελή ροδιά που μάχεται τη συννεφιά του κόσμου”. Από κει και πέρα, σταματούσε η συμμετοχή του στον κόσμο μας. Τόσο ήταν το ποσοστό της ευθύνης του που αναγνώριζε απέναντι στη ζωή και η δαπάνη του γι’ αυτήν. Η ποίηση τούτη, συγκεντρωμένη αργότερα σε δυο τόμους, κάτω από τους τίτλους *Προσανατολισμοί* και *Ήλιος ο πρώτος*, φαινόταν και ήταν κάτι άσχετο και ξεχωριστό από την ποίηση εκείνης της εποχής. Όχι μόνο δεν ακολουθούσε καθόλου τη νοσηρή της διάθεση, όχι μόνο δεν ενστερνιζόταν τους τρόπους τους, αλλά κι αυτή η χαρά της, έμοιαζε καμωμένη από τα υλικά της προψυχικής ηλικίας μας, ήταν μια χαρά πριν από τη συνείδηση, πολύ παλιότερη από την ομηρική χαρά, κυριολεκτικά πρωτεϊκή».

(Π. Θασίτης, «Οδυσσέας Ελύτης. Η συνείδηση του ελληνικού μύθου», Mario Vitti, *ό.π.*, σελ. 149)

«Η τρελή ροδιά» στο κέντρο του κόσμου

«Το ποίημα “Η τρελή ροδιά” είναι, θαρρώ, χαρακτηριστικό. Ο εκστασιακός-εφηβικός έρωτας υψώνει τη ροδιά στο κέντρο του κόσμου. Αυτή υπάρχει, αυτή είναι η καρδιά του Σύμπαντος, και κείνο το σώμα της καμωμένο από την περιφερειακή ακτινοβολία της και υμνείται a pleine haleine, εξογκώνεται μ’ άλλα λόγια από το αίσθημα του ποιητή».

(Γ. Θέμελης, ²1978, *Η νεώτερη ποίησή μας*, Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης, σελ. 58)

Η ιδανική και ιδεατή Μαρίνα των Βράχων

«Ο ποιητής, στην προσπάθειά του να γεμίσει ένα υποθετικό κενό μέσα του με ουσιαστικά έργα, οφείλει να βασίζεται σε κάποιο όραμα που είτε του έχει δοθεί είτε το έχει επινοήσει: η ποιητική δηλαδή δημιουργία πρέπει να στηρίζεται σε κάποιο Μύθο. Για να γίνει όμως αυτό, πρέπει κατ' ανάγκην προηγουμένως να βιώσει το αντίστροφό του. Έτσι, ο Ελύτης, σε αντίθεση με τον Σωκράτη που δεν αποδίδει σημασία στη διαρκή παρουσία του Κακού, θρηνεί επανειλημμένα στα ποιήματά του για τη σκοτεινή, τη διεστραμμένη πλευρά της ανθρώπινης φύσης, που όταν κυριαρχεί εκτρέπει τον άνθρωπο, ακόμα κι εν γνώσει του πολλές φορές, από το Ορθό. [...] Ο Ελύτης, μολονότι χρησιμοποιεί τις έννοιες “δικαιοσύνη”, “αλήθεια”, “λόγος”, θεωρεί ότι συναποτελούν ένα άλλο ιδεατό σχήμα που το ονομάζει “Μαρίνα”. Για πρώτη φορά μίλησε γι' αυτήν εκτεταμένα στη νεανική, ωραία “*Μαρίνα των Βράχων*”. Αν εξετάσουμε πιο προσεκτικά το ποίημα, θα παρατηρήσουμε ότι η παρουσία της διαφαίνεται μόνο μέσα από υπαινιγμούς. Ο πρώτος κιόλας στίχος μάς προειδοποιεί ότι δεν πρόκειται απλά και μόνο για ένα όμορφο κορίτσι: τα χείλη της έχουν μια γεύση τρικυμίας. Ο κόσμος της δεν είναι διόλου το ευχάριστο Αιγαίο που απολαμβάνουμε στα καλοκαιρινά μας ταξίδια. Είναι ο κόσμος αναλλοίωτος, αустηρός, αιώνιος, βαθιά ωραίος. Παραθέτουμε τους τέσσερεις πρώτους στίχους του ποιήματος:

*Έχεις μια γεύση τρικυμίας στα χείλη — Μα πού γύριζες
Ολημερίς τη σκληρή ρέμβη της πέτρας και της θάλασσας
Αετοφόρος άνεμος γύμνωσε τους λόφους
Γύμνωσε την επιθυμία σου ως το κόκαλο [...].*

Προσεγγίζουμε τη Μαρίνα με δέος και περίσκεψη, μια και ο κόσμος της είναι σκληρός, γυμνός, ανεμοδαρμένος, φτιαγμένος από οστά και πέτρα. Ο ποιητής στη συνέχεια θυμάται, προτού φτάσει την ακμή της θεϊκότητάς της:

*Πού είναι η γνώριμη ανηφοριά του μικρού Σεπτεμβρίου
Στο κοκκινόχωμα όπου έπαιζες θωρώντας προς τα κάτω
Τους βαθειούς κυμαίνους των άλλων κοριτσιών [...].*

Το κοκκινόχωμα υπονοεί τον πηλό από τον οποίο πλάστηκε ο άνθρωπος, ενώ οι κυμαίνουσες είναι ένας απόμακρος υπαινιγμός της ταραχής που συνεπάγεται ο ερωτικός πόθος. Ο ποιητής στη συνέχεια την καλεί να χαρεί τις θεϊκές της ευεργετικές ιδιότητες:

*Σου 'λεγα να μετράς μες στο γδυτό νερό τις φωτεινές του μέρες
Ανάσκελη να χαίρεσαι την αυγή των πραγμάτων
Έ πάλι να γυρνάς κίτρινους κάμπους
Μ' ένα τριφύλλι φως στο στήθος σου ηρωίδα ιάμβου.*

Εξυμνώντας αυτές τις ιδιότητες την παροτρύνει αφενός να χαίρεται “*την αγγή των πραγμάτων*”, την αιώνια δηλαδή νεότητα, την έλλειψη ωριμότητας, αυτό το δώρο της αθωότητας και της αγνότητας, και αφετέρου να σταλάξει κάτι από το πνεύμα της στις βαθύτερες ποιητικές συλλήψεις σαν μια ηρωίδα ιάμβου. (Ο ιάμβος επινοήθηκε σύμφωνα με την παράδοση από τον αρχαιότερο των Ιώνων ποιητών, τον Αρχίλοχο, που πρώτος εκφράστηκε στο πρώτο ενικό πρόσωπο και που ο Ελύτης εκτιμά ιδιαίτερα για τη νεανική δροσιά που τον διακρίνει. Επίσης, είναι ο συγγραφέας του πρώτου ελληνικού ερωτικού ποιήματος: “*ει γαρ ως εμοί γένοιτο χείρα Νεοβούλης θιγείν*”).

Το όνομα Μαρίνα προέρχεται από το λατινικό *mare*, που σημαίνει ως γνωστόν θάλασσα, ή το *marinus* που σημαίνει θαλασσινός. Ανάλογα στοιχεία με αυτά της “*Μαρίνας των Βράχων*” βρίσκουμε και στο εξαιρετικά ευαίσθητο και τρυφερό ποίημα του *Φωτόδενδρον* “*Μικρή Πράσινη Θάλασσα*”. [...]

Στο έργο του Ελύτη ο ήλιος αποτελεί το κυρίαρχο σύμβολο της Ιδέας η οποία, αν και υπάρχει, λάμπει τόσο εκτυφλωτικά ώστε αδυνατούμε να την αντικρίσουμε μεσ’ απ’ το μουντό σελάγισμα του πλατωνικού Σπηλαίου. Ο Ήλιος είναι, κατά κάποιο τρόπο, ο εραστής της Μαρίνας: “*Ήλιος και Θάλασσα, Κούρος και Κόρη [...]*. Ιδέα όμως είναι και η Μαρίνα. Είναι το αιώνιο Παρόν που καταργεί κάθε ελπίδα για το μέλλον και κάθε θλίψη για το παρελθόν, αφού το επικείμενο είναι γι’ αυτόν ενυπάρχον. Γι’ αυτό και την παροτρύνει: “*Δεν είναι για να λογαριάζεις γαλανή ως το κόκκαλο άλλο καλοκαίρι*”. Δεν είναι για να λογαριάζεις “*γαλανή ως το κόκκαλο*”, μ’ άλλα λόγια, το γίνεσθαι μετατρέπεται σε είναι, κάτι που ισοδυναμεί με είσοδο στην αιωνιότητα ή στον Παράδεισο για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο οικείο στον Ελύτη.

Συγχρόνως όμως, ο ποιητής αγωνιά μην τη χάσει, μήπως η κόρη μεταβληθεί ανεξήγητα σε στοιχείο δαιμονικό ή μήπως απλά και μόνο φύγει σε άλλες θάλασσες αδιαφορώντας εντελώς για τη λυρική έκφραση της ερωτικής του λατρείας. [...]

Ο Ελύτης είναι σαφής, το αίνιγμα δεν το λύνει, μόνο το αποχαιρετά. Η λύση, αν και δυνατή, είναι ένα τόλμημα επικίνδυνο».

(J. Carson, «*Μαρίνα*» (μτφρ. Στρ. Πασχάλης), 1986, *Χάρτης* 21-23, Αθήνα, σελ. 437-456 *passim*)

Ο Υπερρεαλισμός του Ελύτη

«Όπως έχω πει αλλού, αυτό που πραγματικά πρόσφερε ο Ελύτης με τις δύο συλλογές που δημοσίευσε στα τέλη της δεκαετίας του ’30 και στις αρχές της δεκαετίας του ’40, ήταν ένας Υπερρεαλισμός εξαιρετικά προσωπικού τόνου και συγκεκριμένης τοπικής εγκατοίκησης που δεν είχαν μεγάλη σχέση

με γαλλικές πηγές. Ο τόνος ήταν δοξαστικός, λατρευτικός, εκστατικός. το περιβάλλον, που συχνότατα εμφανιζόταν ως το αντικείμενο της έκστασής του, ήταν το συγκεκριμένο τοπίο που πρόσφερε η γενέθλια γη».

(Εντ. Κήλυ, 1987, *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφρ. Σπ. Τσακνιάς, Αθήνα, σελ. 196-197)

Γενική αποτίμηση του έργου του Οδ. Ελύτη

«Τι εκόμισε ο Ελύτης στην τέχνη και διά της τέχνης;

Στην τέχνη της ποιήσεως ανέδειξε τη λέξη και τις “φραστικές μονάδες αυτοδύναμης ακτινοβολίας”, την παρήχηση, τις αναφλέξεις εικόνων και ήχων, τις αιφνιδιαστικές υποστροφές, τις αντιστροφές του ευνόητου. Κατέδειξε ότι η καινοφανής, προσωπική ποιητική φόρμα δύναται να είναι ευδόκιμη. Μολοντί σύγχρονος, εις πείσμα της νεοτερικότητάς του, επανέφερε το υψηλό φρόνημα του ρομαντισμού — τον λυρισμό που δεν ορρωδεί και δεν ντρέπεται. Με την ποίησή του άσκησε δριμεία κριτική του αγοραίου ήθους των νεότερων κοινωνιών, έδειξε τη δυνατότητα μιας άλλης σχέσης με τα πράγματα, απέδωσε στην αθωότητα τα δικαιώματά της, διόρθωσε την ανάγνωση της φύσης, πρότεινε μια διαφορετική εκδοχή του έρωτα, αναδιατύπωσε τους βασικούς, ελάχιστους όρους της ανθρώπινης ζωής, βέβαιος ότι η Ιστορία μπορεί να γραφτεί από την αρχή. Τέλος, με το ύστερο έργο του, αναδεικνύεται ως ο ποιητής που επιδίωξε επίμονα να λύσει με ποιητικά μέσα το πρόβλημα της, καθώς λέει ο ίδιος, “επανάκτησης του σώματος μείον την εύρωτη πλευρά του” ή, όπως η γραπτή και άγραφη παράδοση αιώνων το χαρακτηρίζει, της αθανασίας της ψυχής».

(Άρης Μπερλής, 2001, *Κριτικά Δοκίμια*, Αθήνα: Ύψιλον, σελ. 28)

3. Τα κείμενα

α. Η τρελή ροδιά (Κ.Ν.Α., σελ. 250)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να παρατηρηθεί ότι η τρελή ροδιά που παρακολουθούν ο ποιητής και οι άλλοι στους οποίους αυτός απευθύνεται (ο αναγνώστης, δηλαδή) δρα «τώρα». Δημιουργεί το θέαμα καθώς το ποίημα εξελίσσεται σε ένα «άχρονο», συνεχές και επαναλαμβανόμενο παρόν.

- Να προσεχτεί ότι το περιβάλλον παρουσιάζεται με ελάχιστα στοιχεία, που όμως είναι τα χαρακτηριστικά ελληνικού τοπίου.

- Να αντιστοιχηθεί το κέφι και η χαρά της εικόνας-τρελής ροδιάς με την ψυχική διάθεση που διαμορφώνουν στον ποιητή και στον αναγνώστη.

- Να επισημανθεί η στιχουργική μορφή του ποιήματος, ο γλωσσικός

πλούτος, η ελευθερία των μεταφορών, η έλλειψη στίξης και να διερευνηθεί η συνεισφορά τους στο ποιητικό αποτέλεσμα.

β. [Στα χτήματα βαδίσαμε όλη μέρα...] (Κ.Ν.Α., σελ. 252)

- Να παρατηρηθεί ο γραμματικός χρόνος των ρημάτων για να διαπιστωθεί ότι η αφήγηση σε παρελθοντικούς χρόνους καταλήγει σε ένα τελικό συμπέρασμα που εκφράζεται με ενεστώτα, σε μια κατάσταση παρόντος, αλλά και διάρκειας.

- Να προσεχτούν τα «γεγονότα» που παρουσιάζονται: οι σχέσεις των ανθρώπων και οι πράξεις τους διαμορφώνουν ένα σύστημα αξιών.

- Να επισημανθεί η έκφραση «καλή γενιά» και να σχολιαστεί η σημασία της στο ποίημα.

γ. Η Μαρίνα των βράχων (Κ.Ν.Α., σελ. 254)

- Να προσεχτεί η τεχνική του ποιήματος: με ελεύθερους συνειρμούς διαμορφώνεται, τελικά, μια «ιστορία».

- Να επισημανθεί ο πλούτος των μεταφορών, οι επαναλήψεις και, κυρίως, τα σουρεαλιστικά στοιχεία και οι συνειρμοί στο ποίημα.

- Να συζητηθεί το τέλος του ποιήματος: Ο χρόνος και η νιότη ακινητοποιούνται, περνούν στη μνήμη.

δ. Το Άξιον Εστί (Κ.Ν.Α., σελ. 258-260)

- Να προσεχτεί ο ρυθμός του ανθολογούμενου αποσπάσματος και να συζητηθεί η σχέση του με τα *εγκώμια* και το αισθητικό αποτέλεσμα που δημιουργείται.

- Να επισημανθούν οι εικόνες που επιλέγει ο ποιητής για να παρουσιάσει την Κατοχή και να γίνει λόγος για την παρουσία ή απουσία ρεαλισμού στη σύνθεσή τους.

- Να συζητηθεί ο ρόλος του ποιητικού υποκειμένου. Τι αποτέλεσμα έχει η επιλογή ενός πρωτοπρόσωπου, «προφητικού» λόγου;

- Να ερευνηθεί κατά πόσο είναι αναγνωρίσιμο το ελληνικό περιβάλλον στο απόσπασμα και να συζητηθεί αν το ποίημα θα μπορούσε να αποδίδει οποιαδήποτε Κατοχή.

ε. Ο ύπνος των γενναίων (Κ.Ν.Α., σελ. 261-263)

- Να παρατηρηθεί ότι ο ποιητής αντικρίζει μια εικόνα θανάτου και οι συλλογισμοί του ξεκινούν από αυτή. Το ποίημα νοείται σαν επιτάφιος θρή-

νος ή ύμνος. Η λέξη «ύπνος», εξάλλου, παραπέμπει στα κείμενα της χριστιανικής λατρείας, στις κοιμήσεις των αγίων.

- Να προσεχτεί ο τρόπος που ο θάνατος του πρώτου μέρους μετατρέπεται σταδιακά σε ύπνο και μετά σε αθανασία (και στη γνώση της αλήθειας, που είναι γνώρισμα των αθανάτων).

- Να σχολιαστεί η αναίρεση του τέλους: όσο κι αν ο γενναίος θάνατος είναι αθανασία, η νοσταλγία των νεκρών τονίζει την αξία της ζωής στη γη.

- Να εντοπιστούν οι επιθετικοί προσδιορισμοί και τα κατηγορούμενα με τα οποία ο ποιητής χτίζει την εικόνα ενός σύγχρονου κόσμου.

Συμπληρωματικές δραστηριότητες

- Πολλά έργα του Ελύτη έχουν μελοποιηθεί. Οι μαθητές και οι μαθήτριες θα ήταν σκόπιμο να ακούσουν για μία τουλάχιστον ώρα μερικές από τις μελοποιήσεις, για παράδειγμα: Μίκης Θεοδωράκης: *Άξιον Εστί, Οι Μικρές Κυκλάδες*, Γ. Μαρκόπουλος: *Ήλιος ο Πρώτος*, Νότης Μαυρουδής: *Ασμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*.

- Έχοντας υπόψη και το απόσπασμα από τα *Ανοιχτά Χαρτιά* που παρατίθεται παραπάνω, να συζητηθεί αν ο Ελύτης εξέφρασε, τελικά, στην ποίησή του τις σκέψεις του για το ρόλο της τέχνης και του δημιουργού.

Παράλληλα κείμενα

Καθώς η ανθολόγηση του Ελύτη είναι αρκετά εκτεταμένη, το καθένα ποίημα μπορεί να λειτουργήσει ως παράλληλο κείμενο για τα άλλα και καλό είναι να διαβαστούν όλα. Πέρα από αυτό, όμως, το ποίημα του Ιταλού Dino Gampana (1882-1932) *Dona Genovere* (μτφρ. Στρατής Πασχάλης) περιγράφει μια αντίστοιχη Μαρίνα των Βράχων. Παρατηρήστε τα κοινά στοιχεία στην περιγραφή και τη διάθεση του ποιητικού υποκειμένου για να διαπιστώσετε πόσο η ποίηση της εποχής κινείται σε ίδιες κατευθύνσεις και πόσο επηρεάζεται ο ποιητής από τους ομοτέχνους του:

Φορούσες ένα κλωναράκι θαλασσόχορτο
Στα μαλλιά σου, κι οσμή ανέμου
που ήρθε από μακριά φτάνοντας με πάθος
γέμιζε το μπρούτζινο σώμα σου:

— Ω! Θεϊκή

Απλότητα της λυγερής μορφής σου —
Ούτε έρωτας ούτε σπασμός, ξωτικό,
Σκιά της ανάγκης που πλανάται

Γαλήνια και αμετάβλητη μέσ' απ' την ψυχή
Σπάζοντάς την από χαρά, σε γαλήνιο μαγικό άσμα
Για να την ταξιδέψει μακριά ο Σιρόκος
Μέσ' απ' τ' άπειρο.

Πόσο μικρός είν' ο κόσμος κι ανάλαφρος στα χέρια σου!

(Παρατίθεται στο άρθρο του Jeffrey Carson «Μαρίνα», *ό.π.*, σελ. 444)

Ή, ακόμη, το ποίημα του Πωλ Ελύαρ:

Να κοιμάσαι

Να κοιμάσαι

Με τον ήλιο στο ένα μάτι και με το φεγγάρι στο άλλο

Μ' έναν έρωτα στο στόμα κι ένα ωραίο πουλί μεσ' στα

Μαλλιά

Στολισμένη σαν τους κάμπους, σαν τα δάση, σαν τη θάλασσα

Στολισμένη και πεντάμορφη σαν το γύρο του κόσμου.

Να φεύγεις και να χάνεσαι

Μέσ' απ' τους κλώνους των καπνών και τους καρπούς του

Ανέμου

Πόδια πέτρινα με κάλτσες άμμου

Γερά πιασμένη από του ποταμού τους μυώνες

Και μιαν έγνοια, τη στερνή, στην καινούργια σου όψη επάνω.

(μτφρ. Οδ. Ελύτης. Παρατίθεται στο βιβλίο *Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία*, ΟΕΔΒ, σελ. 148)

• Παράλληλο κείμενο για το ποίημα *Στα χτήματα...* θα μπορούσε ακόμη να είναι το απόσπασμα από τα *Ανοιχτά Χαρτιά* που παρατέθηκε παραπάνω για να διερευνηθεί η σχέση του ποιητικού υποκειμένου-ποιητή με τον τόπο και την ιστορία του.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Vitti Mario (επιμ.), 1999, *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. (Αποτελεί μια πολύ χρήσιμη συλλογή σημαντικών κριτικών κειμένων και περιέχει αξιολογημένη βιβλιογραφία για τον ποιητή.)

Αναφέρουμε, ωστόσο, μια απολύτως σύντομη επιλογή:

Δήμου Ν., 1992, *Δοκίμια 1: Οδυσσέας Ελύτης*, Αθήνα: Νεφέλη.

Καραντώνης Αν., 1980, *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα: Παπαδήμας.

Λιγνάδης Τ., 1976, Το «*Άξιον Εστί*» του Ελύτη, Αθήνα.

Μαρωνίτης Δ., 1980, *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα: Κέδρος.
Μπερλής Α., 1992, *5 (+2) δοκίμια για τον Ελύτη*, Αθήνα: Ύψιλον.
Φρόιερ Κ., 1990, *Άξιον εστί το τίμημα: Εισαγωγή στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, μτφρ. Νάσος Βαγενάς, Αθήνα: Κέδρος.

Αφιερώματα

Περ. *Πόρφυρας*, τ. 115, «Αφιέρωμα: Κάλβος, Σικελιανός, Σεφέρης, Ελύτης, Εμπειρικός», Κέρκυρα 2005.
Περ. *Λέξη*, τεύχος 190, Οκτ.-Δεκ. 2006.
Περ. *Οδός Πανός*, τεύχος 137, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2007.
Περ. *Νέα Παιδεία*, τεύχος 117, 2006, σελ. 43-57, το άρθρο: Φρουδάκη Ε., «Σύγχρονοι προσανατολισμοί της διδακτικής και νέοι διδακτικοί δρόμοι για το μάθημα της Λογοτεχνίας».

Νικηφόρος Βρεττάκος

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ποιητής και πεζογράφος, ο Νικηφόρος Βρεττάκος γεννήθηκε στις Κροκεές της Λακωνίας το 1911. Τελειώνοντας το γυμνάσιο στο Γύθειο, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα (1929) και γράφτηκε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, αλλά οικονομικοί λόγοι τον ανάγκασαν να διακόψει τις σπουδές του και να εργαστεί ως υπάλληλος στο Υφυπουργείο Εργασίας. Στον Ελληνοϊταλικό πόλεμο, πολέμησε ως απλός στρατιώτης και πήρε ενεργό μέρος στην Αντίσταση. Το 1945 απολύθηκε από τη θέση του για πολιτικούς λόγους. Την περίοδο 1947-49 διετέλεσε αρχισυντάκτης και διευθυντής του περιοδικού *Ελεύθερα Γράμματα*. Από τότε, δούλεψε ως δημοσιογράφος κυρίως στις εφημερίδες *Αλλαγή*, *Ανεξάρτητος Τύπος*, *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, *Καθημερινά Νέα*, *Δημοκρατικός Τύπος*, *Μάχη*, *Ωρα*, καθώς και στα περιοδικά *Ελληνικά Χρονικά* και *Επιστήμη και Ζωή*. Στο διάστημα 1946-62, εκλέχτηκε δημοτικός σύμβουλος στον Πειραιά και ασχολήθηκε με τα καλλιτεχνικά θέματα του δήμου. Στα χρόνια της Απριλιανής δικτατορίας (1967-74), αυτοεξορίστηκε αρχικά στην Ελβετία και στη συνέχεια στο Παλέρμιο της Σικελίας, όπου εργάστηκε στο Σικελικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών.

Ο Βρεττάκος τιμήθηκε τρεις φορές με το Κρατικό Βραβείο Ποίησης (1940, 1956, 1983) και το 1977 με το Βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών (για την ποιητική του συλλογή *Απογευματινό ηλιοτρόπιο*), της οποίας έγινε μέλος

το 1989. Εξάλλου το 1981 η Εταιρεία Σικελικών Γραμμάτων και Τεχνών του απένειμε το διεθνές βραβείο ASLA. Πέθανε το 1991.

Το σύνολο του ποιητικού του έργου ως το 1976 βρίσκεται συγκεντρωμένο σε δυο τόμους με κοινό τίτλο *Τα ποιήματα* (1981), ενώ οι ποιητικές του συνθέσεις *Προμηθέας ή το παιχνίδι μιας μέρας* (1978), *Λειτουργία κάτω από την Ακρόπολη* (1981) κυκλοφορούν χωριστά, όπως και η μεταγενέστερη ποιητική του συλλογή *Ο διακεκομμένος πλανήτης* (1983).

Το πεζογραφικό του έργο περιλαμβάνει: *Το γυμνό παιδί* (1939), *Το αγρίμι και η καταγίδα* (1945), *Δυο άνθρωποι μιλούν για την ειρήνη του κόσμου* (1949), *Ο ένας από τους δύο κόσμους* (1958), *Οδύνη* (1969), *Μπροστά στο ίδιο ποτάμι* (1972). Πλήθος από άλλες εργασίες του βρίσκονται στα περιοδικά: *Νεοελληνικά Γράμματα*, *Φιλολογικά Χρονικά*, *Καλλιτεχνικά Νέα*, *Νέα Εστία*, *Νέα Δομή*, *Τομές*.

2. Η κριτική για το έργο του

Η εξέλιξη του λυρισμού στο έργο του Ν. Βρεττάκου

«Ο Νικηφόρος Βρεττάκος [...] ως το 1937 έμεινε πιστός στο κλίμα του “καρνωτακισμού”, όσο κι αν προσπάθησε μάταια να το αποτινάξει. Με δύο εκτενέστερες συνθέσεις, την *Επιστολή του κύκνου* (1937) και το *Ταξίδι του Αρχαγγέλου* (1938), πολύ εκτεταμένο, σημαντικό, αλλά και άνισο ποίημα, διαπιστώνουμε την αλλαγή και στην ποιητική ατμόσφαιρα και στα εκφραστικά μέσα. Οι επόμενες συλλογές, που διαδέχονται πυκνά η μία την άλλη, παρουσιάζουν τον ποιητή σε ώριμο πια στάδιο. Κυριαρχούν τα συντομότερα ποιήματα, ενός λυρισμού που κινείται σε περιορισμένα όρια και όπου κυριαρχεί μια χαρούμενη λυρική διάθεση, μια αισιοδοξία, όπως είπαν “νεοχριστιανική”, και προπάντων η αγάπη στον άνθρωπο. Σε μεταγενέστερες ακόμα συλλογές (*Ο Ταΰγετος και η σιωπή*, 1949, *Ο χρόνος και το ποτάμι*, 1957) μια επιστροφή στη φύση και στη γενέθλια γη του ανοίγουν δρόμους επαφής και προς τη δημοτική παράδοση».

(Πολίτης Λ., 1980, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., σελ. 297)

Η ηθική διάσταση της ποιητικής του Ν. Βρεττάκου

«Κύρια χαρακτηριστικά της ποίησής του είναι η πίστη στον άνθρωπο, την κοινωνική δικαιοσύνη και την ειρήνη. [...] Ως προς την ποιητική του γραφή, παρατηρούμε μια ανισομέρεια. Αυθόρμητος και πηγαία λυρικός, πολλές φορές εγκαταλείπεται στην ψυχική του διάθεση και στην καλλιτεχνική του σύλληψη, που άλλοτε διοχετεύεται σε έναν επαρκή και γνήσιο ποιητικό λόγο, άλλοτε όμως σ' ένα λόγο πληθωρικό, που δυσκολεύεται να τον συγκρατήσει και να τον πειθαρχήσει. [...] Εκείνο που διακρίνει την ποίησή του είναι η

άγρυπνη ηθική συνείδηση κι εντιμότητα. [...] Υπήρξε πάντοτε η ακοίμητη ποιητική φωνή, που δονήθηκε από ένα λόγο ανθρώπινο και ζεστό».

(Τ. Καρβέλης, 1983, *Η νεότερη ποίηση, θεωρία και πράξη*,
Αθήνα: Κώδικας, σελ. 137-38)

Η κοσμοθεωρία της αγάπης στο έργο του Ν. Βρεττάκου

«Όπως και στον Ελύτη, ο κόσμος για το Βρεττάκο λούζεται και καθαρίζεται απ' το φως του ήλιου. [...] Ο Βρεττάκος θέλει να υμνήσει τη ζωή, όπως αυτός την αισθάνεται με το ένστικτό του, έτσι όπως είναι ή θα μπορούσε να γίνει, όμως συχνά αναγκάζεται από την πραγματικότητα να τη θρηνησει. Γι' αυτό, τα μισά από τα ποιήματά του είναι αυθόρμητοι ύμνοι για τη φύση, την καλοσύνη, τη γυναίκα, για όλες τις λεπτές αποχρώσεις και εκστάσεις της απλής ανάσας, του βαδίσματος, της συνομιλίας. [...] Τα άλλα μισά είναι θρήνοι για τη βαρβαρότητα του ανθρώπου [...]. Ως ποιητής, μαζί με όλους τους λυρικούς, που έχουν τρυφερή καρδιά και ακλόνητες ελπίδες, αισθάνεται πως *“το πιο καθαρό/ πράγμα λοιπόν της δημιουργίας δεν είναι το λυκόφως/ ούτε ο ουρανός που καθρεφτίζεται μες στο ποτάμι, ούτε/ ο ήλιος πάνω στις μηλιές τ' άνθη. Είναι η αγάπη”*. Πιστεύει πως η αγάπη ως απολύτρωση, ως ανάσταση, ως έμφυτη δύναμη στον άνθρωπο, είναι αυτή που, τελικά, θα επιζήσει και θα κάνει άσπιλο ακόμα και το κακό».

(Κ. Φράιερ, 1982, *Σύγχρονη ελληνική ποίηση, από τον Καβάφη στο Βρεττάκο*,
Αθήνα: Κέδρος, σελ. 151-53)

Γνωρίσματα της ποιητικής του Ν. Βρεττάκου

«Ο ποιητής γράφει εδώ [*Ο Κορυδαλλός του πρωινού*] σε ελεύθερο στίχο υπακούοντας στους κανόνες που του επιβάλλει ο εσωτερικός του ρυθμός και όχι το μέτρο ή ο αριθμός των συλλαβών του στίχου. [...] Με την υποβλητικότητα της εικόνας, τους συμβολισμούς, τις παρομοιώσεις, τις μεταφορές, το συνδυασμό των ήχων – κυρίως των υγρών – την υπαινικτικότητα ακόμα της σιωπής, ορίζει το δικό του σημειολογικό πεδίο, όπου στη συγκεκριμένη περίπτωση την πρώτη θέση έχει το φως. [...] Όλα στον κόσμο τα συγκρατεί το φως και η αγάπη. [...] Το πρώτο πρόσωπο εξάλλου, στη χρήση του οποίου συνήθως καταφεύγει ο Βρεττάκος, το πρόσωπο εδώ του κορυδαλλού-ποιητή, απροσωποποιείται και διευρύνεται σε ένα εγώ που δεν είναι μόνον ο ποιητής ή ο άνθρωπος Βρεττάκος, αλλά ο άνθρωπος που μπορεί να ακούει την *Αρχή* που θέλει να μας διδάξει, όπως γράφει ο Δημήτρης Πικιώνης, η *Φύση*: *πως τίποτα δεν υπάρχει μόνο του αλλά τα πάντα είναι μέρος μιας καθολικής Αρμονίας. Όλα διαπερνούν το ένα τ' άλλο. Και δεν μπορείς να συλλάβεις το ένα παρά μέσον των άλλων* [...].

Ιδιαίτερη αναφορά μπορεί να γίνει στη θέση που έχει στο έργο του Νιζηφόρου Βρεττάκου η γυναίκα. [...] με τα πολλά της πρόσωπα, της μητέρας, της

συντρόφου, της αγωνίστριας, της κόρης, μεταμορφώσεις του αιωνίως θήλεος [...]. Τη μητέρα στις “Σπάρτης τις πορτοκαλιές” κινεί η στοργή, η ανησυχία, για τη συναισθηματική κατάσταση του γιου. Για τον πόνο που μπορεί να του δώσει ο έρωτας. Μοιάζει να τον μαλώνει. Περισσότερο όμως φαίνεται να ανοίγει την αγκαλιά της για να τον προφυλάξει, να τον προστατέψει, εμπιστευόμενη πρώτα τη δικιά της αγάπη. Κι ο γιος συμμεριζεται την έγνοια της και την καθησυχάζει προσφέροντάς της τους ίδιους ανθούς που πήγε και στην αγαπημένη του, ακριβοδίκαιος στην αγάπη του».

(Γ. Κακούρου-Χρόνη, (χ.χ.), «Η ποιητική του Νικηφόρου Βρεττάκου από την ποίηση του στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση», *Νικηφόρος Βρεττάκος Αφιέρωμα*, Βιβλιοθήκη της Π.Ε.Φ., Αθήνα, σελ. 30-43)

3. Τα κείμενα

α. *Της Σπάρτης οι πορτοκαλιές* (Κ.Ν.Α., σελ. 265)

Διδακτικές επισημάνσεις

Η διδασκαλία των ανθολογημένων ποιημάτων μπορεί να στηριχθεί στο Νεοκριτικό πρότυπο διδασκαλίας, την «Τετραπλή Ανάγνωση» του Richards, η οποία προσφέρεται για μια ενδοκειμενική (δεν λαμβάνονται υπόψη εξωκειμενικές πληροφορίες) συνεξέταση της μορφής και του περιεχομένου του ποιήματος, στη βάση των ακόλουθων επιπέδων:

- **Νόημα:** αναζήτηση της σημασίας των λέξεων/ λεκτικών συνόλων/ στίχων και διασάφηση του μηνύματος, της πληροφορίας ολόκληρου του ποιήματος.
- **Συναίσθημα:** προσδιορισμός των ποιητικών στοιχείων (γλώσσα, στίξη, εικόνες, ρυθμός) που δικαιολογούν τη συναισθηματική ατμόσφαιρα/ εντύπωση του ποιήματος.
- **Τόνος:** παρουσίαση και δικαιολόγηση, με κειμενικά στοιχεία, της στάσης που υποβάλλει το ποίημα στον αναγνώστη (λ.χ. σαρκασμό, ειρωνεία, καταγγελία, προτροπή κ.λπ.).
- **Πρόθεση:** διερεύνηση του ρόλου που επιτελεί το συγκεκριμένο ποιητικό έργο.

Η διερεύνηση του νοήματος και της πρόθεσης επιτρέπουν την αντικειμενική ανάλυση του ποιητικού έργου, εκεί που η αναζήτηση του *συναίσθηματος* και του *τόνου* ευνοούν την υποκειμενική του προσέγγιση, ανάλογα με την πρόσληψη του αναγνώστη. Έτσι κατοχυρώνεται το αίτημα της κατανόησης (νόημα-πρόθεση) αλλά και της απόλαυσης (συναίσθημα-τόνος) κατά την επεξεργασία του ποιήματος. Η πορεία διδασκαλίας στηρίζεται στον «κύκλο της κατανόησης», δηλαδή από την ανάγνωση του συνόλου, στην ανάγνωση

των λεπτομερειών, ώστε να αναδειχθεί η συνάφεια των επιμέρους στοιχείων του ποιήματος μεταξύ τους και με το όλον (Σπανός, 1995: 127-143).

Ειδικότερα, κατά τη διδασκαλία του πρώτου ποιήματος είναι σκόπιμο:

- Να επισημανθεί το σκηνικό (μέρα-νύχτα) και η ειδικότερη θεματολογία των δύο στροφικών ενοτήτων (ερωτική σχέση - μητρική αγάπη) και να εντοπισθεί ο άξονας που τις συνδέει (οι δυο αγάπες του ποιητικού υποκειμένου).

- Να εντοπισθούν τα εκφραστικά μέσα με τα οποία υμνείται η αγάπη: επαναλήψεις («κάθονταν κάτω απ' το φεγγάρι και με», «χτές σ'»), ασύνδετο σχήμα, εναλλαγή διαλόγου-μονολόγου, μεταφορές, απουσία επιθέτων (μοναδικό επίθετο: «το μικρό μου κόρφο») κ.ά.

- Να διερευνηθεί αν οι εκφραστικοί τρόποι του ποιήματος υποβάλλουν την υπεροχή κάποιου είδους αγάπης ως προς την ένταση ή τη διάρκεια: λ.χ. η διάρκεια της μητρικής αγάπης υποβάλλεται με τον παρατατικό, τις επαναλήψεις, τον μεγαλύτερο αριθμό στίχων της β' στροφής, τον ευθύ λόγο, εκεί που η ένταση της ερωτικής σχέσης αποδίδεται με τη μαγική ανθοφορία των δέντρων («άσπρισαν απ' τα λόγια σου, γείρανε τα κλαδιά τους/ γίωμισα το μικρό μου κόρφο»), όπως και με τις αλληπάλληλες παραθέσεις (α' στροφή). Παράλληλα, η χρήση του ευθέος λόγου σε σχέση με τη μητρική και όχι την ερωτική σχέση, ερμηνεύεται, πιθανόν, από την καταλυτική επενέργεια του έρωτα στον άνθρωπο. Τέλος, το ασύνδετο σχήμα της α' στροφής συνδέεται με την ένταση του ερωτικού συναισθήματος, ενώ της β' με τη γλυκόπικρη αίσθηση («γλυκύπικρον αμάχανον όρπετον» της Σαπφούς) ή/ και το εφήμερο κάθε ερωτικής σχέσης.

- Να συζητηθεί (σχετική) «απροσδιοριστία» της ηλικίας και του φύλου του ποιητικού υποκειμένου και να σχολιασθεί η λειτουργία της.

- Να αναδειχθεί η δημιουργική αξιοποίηση δανείων από το δημοτικό τραγούδι: στερεότυπες εκφράσεις («σ' έλουσα, σ' άλλαξα»), προσωποποίηση της φύσης, μοτίβο του φεγγαριού κ.ά. (Γεωργιάδου 2006: 77).

- Να συνδεθεί ο τίτλος με το περιεχόμενο του ποιήματος σε κυριολεκτικό και μεταφορικό επίπεδο.

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

- Να εξηγήσετε τον τίτλο σε σχέση με το περιεχόμενο του ποιήματος και να προτείνετε έναν άλλο τίτλο, δικαιολογώντας την επιλογή σας.

Παράλληλο κείμενο

Νικηφόρος Βρεττάκος, *Μια μυγδαλιά και δίπλα της*

Μια μυγδαλιά και δίπλα της,

εσύ. Μα πότε ανθίσατε;
Στέκομαι στο παράθυρο
και σας κοιτώ και κλαίω.

Τόση χαρά δεν την μπορούν
τα μάτια.

Δος μου, Θεέ μου,
όλες τις στέρνες τ' ουρανού
να σ' τις γιομίζω.

(*Ο χρόνος και το ποτάμι, 1952-56*)

(Ν. Βρεττάκος, 1984, *Τα ποιήματα*, Αθήνα: Τρία Φύλλα)

- Να εντοπίσετε ομοιότητες και διαφορές στο περιεχόμενο και τους εκφραστικούς τρόπους των δύο ποιημάτων. Ποιο νομίζετε ότι είναι το ποιητικό υποκείμενο στο ποίημα «Μια μυγδαλιά...»; Ταυτίζεται με κάποιο από τα πρόσωπα του ποιήματος «Της Σπάρτης οι πορτοκαλιές»; Να δικαιολογήσετε την απάντησή σας.

β. Δυο μητέρες νομίζουν πως είναι μόνες στον κόσμο (Κ.Ν.Α., σελ. 265)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να προσδιορισθούν τα δύο επίπεδα στα οποία κινείται το ποίημα και να συζητηθεί το ποιητικό αποτέλεσμα: διεύρυνση του ανθρώπινου πένθους σε υπερβατικό επίπεδο.

- Να προσεχθεί η ρεαλιστική, πεζολογική απεικόνιση της πραγματικότητας και να συνδεθεί με τον θρηνητικό-καταγγελτικό τόνο του ποιήματος.

- Να εντοπισθούν τα εκφραστικά μέσα με τα οποία αποτυπώνεται η διάρκεια και το μέγεθος της μητρικής οδύνης: ενεστωτικοί χρόνοι, εναλλαγή β' («νομίζεις», «βλέπεις») και γ' ρηματικού προσώπου, επιρρηματικοί προσδιορισμοί που δηλώνουν διάρκεια («κάθε πρωί», «Το βράδυ, το ίδιο», «έξω από χώρο και χρόνο»), ασύνδετο σχήμα, κοφτός μικροπερίοδος λόγος, κυριαρχία του μαύρου χρώματος-συμβόλου του πένθους (η «μαύρη της μπόλια» που «οι άκρες της κρέμονται ως κάτου στο πάτωμα») κ.ά. Αξιοσημείωτη είναι η απουσία επιθέτων, εκτός από την «κόκκινη μαντίλα» της Παναγίας.

- Να συζητηθεί η λειτουργία του πρώτου στίχου και να εξηγηθεί η χρήση του αορίστου, σε αντιδιαστολή με τον ενεστώτα των υπολοίπων στίχων: στιγμιαίο — διαρκές ποιόν ενέργειας. Να δικαιολογηθεί, ακόμα, η αποσιώπηση των συνθηκών θανάτου του γιου στη βάση της γενίκευσης και συμβολοποίησης της θνητής, χαροκαμένης μητέρας.

- Να αναδειχθούν τα σημεία ταύτισης της Παναγίας με τη θνητή μάνα (μοναξιά, ερημιά, αγάπη) και να ερμηνευθεί η παρουσία του ρήματος «νομίζουν» στον τίτλο του ποιήματος.
- Να εξηγηθεί ο χαρακτηρισμός της ποίησης του Βρεττάκου ως «νεοχριστιανικής» και να τεκμηριωθεί με κειμενικά στοιχεία.
- Να επισημανθεί η διακειμενικότητα του ποιήματος ως προς το είδος της θεοφανείας που αποτυπώνεται σε αυτό.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Στο ποίημα του Βρεττάκου απεικονίζεται η Παναγία η βρεφοκρατούσα. Εσείς ποια εικόνα της Παναγίας θα διαλέγατε για να πλαισιώσετε εικαστικά το ποίημα; Να δικαιολογήσετε την επιλογή σας.
- Να παρουσιάσετε τον ρόλο της μητέρας στα (δύο πρώτα) ανθολογημένα ποιήματα του Βρεττάκου: ποια συναισθήματα κυριαρχούν και με ποιους εκφραστικούς τρόπους αποδίδονται.
- Να αναζητήσετε όψεις της μητρικής οδύνης για την απώλεια του τέκνου της σε κείμενα της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας από μετάφραση (λ.χ. Ομηρικά Έπη), της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (λ.χ. δημοτικά τραγούδια, *Επιτάφιος* του Ρίτσου), της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης, να παραθέσετε τα οικεία χωρία και να εντοπίσετε κοινά μοτίβα και διαφορές στην έκφραση της οδύνης. (Διαθεματική εργασία)

Παράλληλο κείμενο

Κ. Π. Καβάφης, *Δέησης*

Η θάλασσα στα βάθη της πήρ' έναν ναύτη. —
 Η μάνα του, ανήξερη, πηαίνει κι ανάφτει

στην Παναγία μπροστά ένα υψηλό κερί
 για να επιστρέψει γρήγορα και νάν' καλοί καιροί —

και όλο προς τον άνεμο στήνει τ' αυτί.
 Αλλά ενώ προσεύχεται και δέεται αυτή,

η εικόν ακούει, σοβαρή και λυπημένη,
 ξεύροντας πως δεν θα 'λθει πια ο υιός που περιμένει.

[1898]

(Κ. Π. Καβάφης, 2004, *Άπαντα τα ποιήματα, τα αποκηρυγμένα, τα ανέκδοτα*,
 Αθήνα: Ύψιλον/ Βιβλία, σελ. 22)

- Και στα δύο ποιήματα η εικόνα της Παναγίας συμμετέχει στα «δρώμενα». Να παρατηρήσετε ομοιότητες και διαφορές στην απεικόνιση αυτή.

γ. Ο κορδαλλός του πρωινού (Κ.Ν.Α., σελ. 267)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να τονιστεί ότι ο ορθοινός λυρικός ύμνος (α΄ στροφή), έκφραση της ψυχικής αγαλλίασης και ευφορίας του ποιητικού υποκειμένου, εκπορεύεται από ολόκληρη την ύπαρξή του (ψυχή, φλέβες, φωνή, αίμα), ενώ η πλημμυρίδα και η ένταση των συναισθημάτων του αποδίδεται με εικόνες έντονης κινητικότητας, όπου συνυπάρχουν το υλικό με το άυλο («οι φλέβες τρέχουν στη φωνή», «το αίμα λαρυγγίζει») και όπου συγχωνεύονται παραδοσιακά (λ.χ. τυχαία ομοιοκαταληξία δύο πρώτων στίχων, εκτενής παρομοίωση) και υπερρεαλιστικά στοιχεία (λ.χ. «μεθυσμένο φιλί», «ποτάμι που δε σκέφτηκε...»).

- Να αναδειχθούν οι ήχοι και τα χρώματα που κυριαρχούν σε κάθε στροφική ενότητα: Στην α΄ στροφή το λυρικό δοξαστικό τραγούδι («το αίμα μου λαρυγγίζει») του ποιητικού υποκειμένου συνδέεται με το γαλάζιο («κρουνός γαλάζιος», «θάλασσα») και το λευκό («λάμψη»). Η χρωματική ποικιλία της β΄ στροφής είναι μεγαλύτερη, καθώς ο «ασημένιος αντίλαλος του σύμπαντος» που κυλά «μες από έγχορδα», διασταυρώνεται «δοξαστικά» με «μενεξεδένια, ρόδινα, άσπρα και γαλάζια ποτάμια» που «λαμπυρίζουν τους αιθέρες». Στην γ΄ στροφή «το φιλικό μήνυμα του θεού» από «των αγγέλων τα στόματα» ακούγεται πλημμυρισμένο στο φως και στα «χρυσά πίφερα των αχτίων». Στην δ΄ στροφή η «σαν τα πουλιά, δίχως λέξεις» απάντηση του ποιητικού υποκειμένου γίνεται μέσα στο «φως του ήλιου και της αγάπης». Να προσεχθεί ακόμα η εικονική συστοιχία ανάμεσα στην συμπαντική πλημμυρίδα και τον ψυχικό κόσμο του ποιητή-αφηγητή.

- Να επισημανθεί η ανιούσα κλίμακα στην απεικόνιση της ψυχικής ευφορίας του ποιητικού υποκειμένου: στην α΄ στροφή η έκστασή του συνδέεται με γήινες εικόνες (θάμνοι, γρύλλοι, ποτάμια, θάλασσα), ενώ στην δ΄ στροφή η ψυχή του μετεωρίζεται «σαν άστρο στο φως του ήλιου και της αγάπης», αποδίδοντας έτσι τη σταδιακή μυστική του ένωση με το φως, τη φύση και τον Θεό.

- Να εντοπισθούν οι μεταμορφώσεις του ποιητή-αφηγητή (κορδαλλός, άστρο) και να αναδειχθούν τα θεματικά κέντρα του ποιήματος (φως-αγάπη). Άλλωστε, το ίδιο το ποίημα νοείται ως έκφραση-βίωμα της υπέρτατης ευτυχίας που απορρέει από την αρμονική συνύπαρξη όλων των όντων, έμψυχων και άψυχων, του πλανήτη μας (πουλιά, γρύλλοι, θάμνοι, ποτάμια, θάλασσες, σάχια) με όλα τα αστέρια του σύμπαντος (ήλιοι, αστέρια, αιθέρες), στο πλαίσιο μιας αγαπητικής σχέσης που λούζεται στο φως. Να τονισθεί εδώ ότι το φως και η αγάπη είναι από τα βασικά θέματα της ποιητικής του Βρεττάκου.

- Να συζητηθεί η θεοφάνεια του ποιήματος σε αντιδιαστολή με αντίστοιχες εικόνες θεοφανείας στην Παλαιά και την Καινή Διαθήκη και να συζητηθεί η σύνδεση της νεοχριστιανικής αντίληψης (ο Θεός είναι αγάπη και φως) με την πανθειστική αίσθηση του κόσμου.

- Να αναδειχθεί ο λυρικός-δοξαστικός τόνος του ποιήματος με αναφορά στους εκφραστικούς του τρόπους: ελεύθερος ρυθμικός στίχος, συμβολισμοί, κατάχρηση των υγρών φθόγγων στις ακουστικές και οπτικές εικόνες του ποιήματος, διασκελισμοί κ.ά.

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

- Αφού εντοπίσετε τις οπτικές και ακουστικές εικόνες του ποιήματος, να δηλώσετε τα χρώματα και τους ήχους που κυριαρχούν σε αυτό και να το πλαισιώσετε εικαστικά ή/και μουσικά.

Παράλληλο κείμενο

Ανδρέας Εμπειρίκος, *Ο κορδαλλός*

Γλυκά θροΐζουν γύρω μου τα δένδρα. Τι υψηλός και αίθριος που είναι ο ουρανός! Μεσ στην ψυχή μου το ουράνιον τόξον και στην καρδιά μου μέσα – σιλπνός, πασίχαρος κορδαλλός – λαλεί ο μικρός μου γιος.

(Α. Εμπειρίκος, 1987, *Οκτάνα*, σ. 28, Αθήνα: Ίκαρος)

- Να συνεξετάσετε τα δύο ποιήματα ως προς: α) τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιείται το μοτίβο του κορδαλλού σ' αυτά, και β) τους εκφραστικούς τρόπους με τους οποίους αποτυπώνονται τα συναισθήματα των ποιητικών υποκειμένων στην επαφή τους με τη φύση.

δ. *Ειρήνη* (Κ.Ν.Α., σελ. 268)

Διδακτικές επισημάνσεις

Ο τίτλος του ποιήματος, στην πρώτη του έκδοση (*Το βάθος του κόσμου*, 1961) ήταν «Ευδαιμονία», στη δεύτερη (*Οδοιπορία*, 1972), απ' όπου φαίνεται ότι μεταγράφηκε στο σχολικό εγχειρίδιο, έγινε «Ειρήνη» και στην τρίτομη συγκεντρωτική έκδοση (*Τα Ποιήματα*, 1981) ξανάγινε «Ευδαιμονία» (Κακούρου-Χρόνη, χ.χ.:18-19). Η διαφορετική τιτλοφόρηση του ποιήματος είναι σκόπιμο να αξιοποιηθεί κατά την ερμηνευτική προσέγγιση του ποιήματος.

- Να εντοπισθούν οι εικόνες του ποιήματος που συνδέονται με την ειρήνη-ευδαιμονία και να αποδοθούν με αφηρημένα ουσιαστικά: λ.χ. ηρεμία, αντάρκεια, πληρότητα, διαύγεια, καθαρότητα, αταραξία κ.ά.

- Να προσεχθεί η ανιούσα κλίμακα στην εικονοποιία του ποιήματος (από το γήινο, στο ουράνιο και κοσμικό επίπεδο) και να αναδειχθεί η συνειρμική σύνδεση: λ.χ. φλοιόσβος → θάλασσα (νερό) → ευκάλυπτοι (αυτάρκεια, έλλειψη περίσκεψης) → εφημερίδες (κάτω) → ουρανός (επάνω).

- Να δικαιολογηθούν η εμφατική επανάληψη του επιρρήματος «σήμερα» και η εναλλαγή στους ρηματικούς χρόνους (ενεστώτας-αόριστος): η ευδαιμονική κατάσταση είναι στιγμιαία (εδώ και τώρα).

- Να σχολιασθεί η αμφίδρομη σχέση αιτίας-αποτελέσματος που συνδέει τον τελευταίο στίχο με τους προηγούμενους: η γαληνεμένη/ ευδαίμων ψυχή του ποιητικού υποκειμένου «φέρεται επί των υδάτων του σύμπαντος» ως εποπτεύουσα αρχή ή και γενεσιουργός αιτία.

- Να επισημανθεί η διακειμενικότητα του τελευταίου στίχου (Γένεσις, κεφ. α΄, στίχ. 2: «και πνεύμα Θεού επεφέρετο επάνω του ύδατος») και να συζητηθεί το ποιητικό αποτέλεσμα.

- Να συνδεθεί ο τίτλος με το περιεχόμενο του ποιήματος και να αναζητηθούν η πρόθεση και ο τόνος του.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Να συνθέσετε ένα ποίημα-καταγγελία του πολέμου, αξιοποιώντας – εκ του αντιθέτου – την εικονοποιία του ποιήματος του Βρεττάκου.

- Να πλαισιώσετε εικαστικά το ποίημα, χρησιμοποιώντας αποχρώσεις του χρώματος που κυριαρχεί σ' αυτό.

- Σε επόμενη έκδοσή του ο ποιητής έδωσε στο ποίημα τον τίτλο «Ευδαιμονία». Γιατί κατά τη γνώμη σας; Εσείς ποιον τίτλο προτιμάτε;

Παράλληλο κείμενο

Νικηφόρος Βρεττάκος, *Ειρήνη είναι όταν*

Σας χωρίζει ένα αδιόρατο χάσμα απ' τον κόσμο.

Σας διέφυγαν πράγματα. Δεν τάχετε όλα

καλά λογαριάσει, δεν τάχετε δει,

ακούσει όσο πρέπει. Γι' αυτό και σας φαίνεται

τόσο παράξενο, που κλείνω, ανοίγω

το παράθυρο κι άλλο δεν σας λέω:

«Ειρήνη!»

Ειρήνη, λοιπόν,

είναι ό,τι συνέλαβα μες απ' την έκφραση

και μες απ' την κίνηση της ζωής. Και Ειρήνη

είναι κάτι βαθύτερο απ' αυτό που εννοούμε

όταν δεν γίνεται κάποτε πόλεμος.

Ειρήνη είναι όταν τ' ανθρώπου η ψυχή
γίνεται έξω στο σύμπαν ήλιος· κι ο ήλιος
ψυχή μες στον άνθρωπο.

(*Το βάθος του κόσμου*)

(Ν. Βρεττάκος, 1984, *Τα ποιήματα*, Αθήνα: Τρία φύλλα, σελ. 263)

• Να συγκρίνετε τις ιδιότητες της Ειρήνης στα δύο ποιήματα και να εντοπίσετε ομοιότητες και διαφορές στο περιεχόμενο και τους εκφραστικούς τρόπους.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Αθανασόπουλος Β., 1995, «*Νικηφόρος Βρεττάκος*», *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19ου και 20ου αιώνα, Β' τόμος*, Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 145-229.

Βρεττάκος Ν., 1976, *Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα: Διογένης.

Γεωργιάδου Αγ., 2006, *Ιδανικές φωνές κι αγαπημένες... Σημειώσεις στο περιθώριο των ποιημάτων που διαβάζουν οι ίδιοι οι ποιητές, τ. 2*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σελ. 65-84.

Γκότοβος Α., 1989, *Το μυθικό και ιδεολογικό σύμπαν της ποίησης του Νικηφόρου Βρεττάκου*, Αθήνα: Φιλιππότης.

Κακούρου-Χρόνη Γ., χ.χ., «Η ποιητική του Νικηφόρου Βρεττάκου από την ποίησή του στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση», *Νικηφόρος Βρεττάκος. Αφιέρωμα*, Αθήνα: Π.Ε.Φ., σελ. 17-46.

Κουκουλομάτης Ι.Δ., 1988, *Νεοελληνική Λογοτεχνία. Ποίηση (σταθμοί-εκπρόσωποι)*, Αθήνα: Παπαδήμας, σελ. 291-314.

Λαγάκου Ν., 1983, *Νικηφόρος Βρεττάκος*, Αθήνα: Διογένης.

Ρότολο Β., 1984, λήμμα «Βρεττάκος», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς, Μπριτάνικα*, τ. 15, Αθήνα: Πάπυρος, σελ. 319-20.

Σπανός Γ., 1995, *Θέματα διδακτικής μεθοδολογίας, τ. Α' Η διδασκαλία του ποιήματος*, Αθήνα.

Σταφυλάς Μ., 1983, *Νικηφόρος Βρεττάκος, ο ποιητής που μάχεται για την Ομόνοια και την Ειρήνη του κόσμου*, Αθήνα: Φιλιππότης.

Φράιερ Κ., 1983, *Σύγχρονη Ελληνική Ποίηση. Από τον Καβάφη στο Βρεττάκο*, Αθήνα: Κέδρος, σελ. 151-153.

www.nikiforos.edu.gr: ηλεκτρονικό αφιέρωμα (memorial) με οπτικοακουστό υλικό για τη ζωή και το έργο του ποιητή, με την ευθύνη της Δημόσιας Κεντρικής Βιβλιοθήκης Σπάρτης, όπου είναι κατατεθειμένο το αρχείο του. (Ένα τμήμα του αφιερώματος είναι ακόμα [2007] υπό κατασκευή.)

1. Εργοβιογραφικά

Ο Στράτης Μυριβήλης (ψευδώνυμο του Ευστράτιου Σταματόπουλου), γεννήθηκε στο ορεινό χωριό Σκαμνιά (ή Συκαμιά) της Λέσβου το 1890 και πέθανε στην Αθήνα το 1969.

Έφυγε από το χωριό του για να παρακολουθήσει το Γυμνάσιο Μυτιλήνης, όπου, μαθητής στην έκτη τάξη, πήρε μέρος σε μαθητικές κινητοποιήσεις για την υποστήριξη της δημοτικής γλώσσας. Το 1910 διορίστηκε δάσκαλος στο χωριό Μανταμάδος της Λέσβου και υιοθέτησε το λογοτεχνικό ψευδώνυμο Μυριβήλης (ίσως από το όνομα του βουνού πάνω από το χωριό του: Μεροβίγλι, κατά παραφθορά Μι[υ]ριβίλι). Το 1912, φοιτητής της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, στρατεύτηκε ως εθελοντής (καθώς η Λέσβος ανήκε ακόμη στην Οθωμανική Αυτοκρατορία) στον ελληνικό στρατό και πολέμησε στους Βαλκανικούς πολέμους, όπου τραυματίστηκε το 1913. Εργάστηκε στη Λέσβο από το 1914 ως δημοσιογράφος και το 1915 εξέδωσε εκεί το πρώτο του βιβλίο, *Κόκκινες ιστορίες*. Ξανακατατάχτηκε, κατόπιν, υποχρεωτικά, στον ελληνικό στρατό, μέχρι το 1922.

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, εξέδωσε στη Λέσβο, το 1923, την εβδομαδιαία εφημερίδα *Καμπάνα*, «όργανο των εφέδρων και των ντόπιων συμφερόντων». Στην εφημερίδα αυτή δημοσιεύτηκε, σε συνέχειες, το μυθιστόρημά του *Η ζωή εν τάφω*, έργο που εκδόθηκε και αυτοτελώς στη Μυτιλήνη τον Απρίλιο του 1924, και κατόπιν, το 1930, επεξεργασμένο, στην Αθήνα, όπου είχε θερμή υποδοχή. Το 1931 άρχισε η δημοσίευση, στην αθηναϊκή εφημερίδα *Καθημερινή*, του έργου *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*, που κυκλοφόρησε κανονικά, ως «δεύτερη έκδοση», το 1933 (πολυτελής, περιορισμένου αριθμού) και το 1934. Εν τω μεταξύ, από το 1932, η οικογένεια Μυριβήλη μετακόμισε στην Αθήνα, όπου ο συγγραφέας, με τον καιρό, δραστηριοποιήθηκε σε ποικίλα πεδία: δημοσιογραφέυσε (διηύθυνε από το 1932 την εφημερίδα *Δημοκρατία* του Αλέξ. Παπαναστασίου), συνέγραφε, έγραψε Αναγνωστικό για το δημοτικό σχολείο (*Στάθης Σταθάς*, 1934), διατέλεσε αντιπρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου (1946-1947), πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Εταιρείας των Λογοτεχνών της Ελλάδος, πρόεδρος της Ελληνικής Εταιρείας Λογοτεχνών, Διευθυντής Προγράμματος στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (1946-50), πρόεδρος της επιτροπής Κρίσεως των ταινιών του πρώτου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης (1960) και μέλος της Ακαδημίας Αθηνών (1958).

Ταξίδεψε πολύ (στις ΗΠΑ, την ΕΣΣΔ, σε Αγγλία, Κύπρο, Ρουμανία, Τσεχοσλοβακία, Βουλγαρία, Τουρκία, Αίγυπτο κ.λπ.). Τα βιβλία του *Η ζωή εν τάφω*, *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*, *Η Παναγιά η Γοργόνα* (1949) και το *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* (1943) μεταφράστηκαν σε πολλές γλώσσες, σχεδόν σε όλες της Ευρώπης.

Μαχητικός δημοτικιστής, επεξεργαζόταν τα βιβλία του συνεχώς. Οι μεταβολές στο *Η Ζωή εν Τάφω* προκάλεσαν πολλές συζητήσεις, διότι εικονογραφούσαν και τη σταδιακή ιδεολογική διαφοροποίηση του συγγραφέα τους: από τη μαχητική αντιπολεμική στάση κατέληξε σε πιο φιλοσοφικές διαθέσεις. Η ίδια αυτή πορεία εξάλλου ακολουθήθηκε και στις πολιτικές του πεποιθήσεις.

Εκτός από τα έργα που αναφέρθηκαν ήδη, έγραψε τις σειρές διηγημάτων *Το γαλάζιο βιβλίο* (1939), *Το κόκκινο βιβλίο* (1952), *Το βυσσίνο βιβλίο* (1959), τις νουβέλες *Τα παγανά* (1945) και *Ο Παν* (1946), μελέτες για τον Παλαμά και τον Γρυπάρη, ποιήματα (*Μικρές φωτιές*, 1942), δοκίμια για την τέχνη, χρονογραφήματα, ταξιδιωτικά κ.λπ. Το 1958 στην εφημερίδα *Ακρόπολις* δημοσιεύτηκε σε συνέχειες το έργο *Το μυθιστόρημα των τεσσάρων*, το οποίο συνθέταν παράλληλα και διαδοχικά οι Μυριβήλης, Η. Βενέζης, Μ. Καραγάτσης και Άγγ. Τερζάκης.

Ο Μυριβήλης εγκαινίασε, ουσιαστικά, την αντιπολεμική λογοτεχνία στην Ελλάδα, καθώς τα τρία πρώτα του μυθιστορήματα έχουν κοινό στοιχείο τη διαμαρτυρία για τη φρίκη του πολέμου. Τα άλλα μυθοπλαστικά έργα του, που δεν σχετίζονται με τον πόλεμο (*Τα παγανά*, *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*, *Ο Παν*), παρουσιάζουν κυρίως γραφικούς τύπους μιας αγροτικής κοινωνίας, εστιάζοντας στις αρχετυπικές δυνάμεις των ανθρώπων και στη σχέση τους με τη φύση.

2. Η κριτική για το έργο του

Λυρισμός και φρίκη στο έργο του Μυριβήλη

«Δάσκαλός του πραγματικός, αν θέλετε, είναι ο Καρκαβίτσας, με τον πληθωρικό και εξεζητημένο δημοτικισμό του, με την επαναστατημένη του ματιά πάνω στην ελληνική πραγματικότητα [...]. Όπως στον Καρκαβίτσα η αντικοφορμιστική διαμαρτυρία συμβαδίζει με την εκζήτηση στη δημοτικιστική εκμετάλλευση, με τον ίδιο τρόπο οι τάσεις αυτές συμβαδίζουν και στο Μυριβήλη. Η φρίκη σαν κινητήριο ελατήριο δεν είναι τυχαίο φαινόμενο στον Καρκαβίτσα (λόγου χάρη στο μυθιστόρημα *Ζητιάνος*), αλλά απεναντίας αποτελεί το απώτερο αποκάλυπτο αποτέλεσμα για όποιον ξέρει να βλέπει, της διττής προτίμησης του Καρκαβίτσα προς την κριτική της κοινωνίας και την εκζήτηση στο λόγο: η αποδοκιμασία των κοινωνικών τρωτών τροφοδο-

τεί το λεκτικό ορισμό τους, ενώ, τανάπαλιν, η λεκτική έκφραση ενισχύει το “θυμό” του συγγραφέα σε μια αμοιβαία αλληλεπίδραση, με τελικό αποτέλεσμα τη φρίκη. Κάτι ανάλογο συμβαίνει στον Μυριβήλη.

Η λεκτική του δεξιοτεχνία χρησιμοποιεί την αντιπολεμική ιδεολογία σαν μόνιμο ερέθισμα της εκφραστικής δυνατότητάς του, σε μια ομογενή πράξη, με δύο εναλλακτικά αποτελέσματα· το ένα από αυτά συνίσταται σε μια έντονη εκστατική έλξη και μπορούμε να το ορίσουμε “λυρικό”· το άλλο που συνίσταται σε μια κίνηση έντονης απώθησης, μπορούμε να το ονομάσουμε “φρίκη”».

(M. Vitti, 1977, *Η γενιά του τριάντα*, Αθήνα: Ερμής, σελ. 260-261)

Ο αντιμιλιταρισμός του Μυριβήλη μέσα απ’ τη Ζωή εν Τάφω

«Ο πόλεμος είναι η μεγάλη αποκάλυψη της ζωής για τον Στρατή Μυριβήλη [...]. Στις λάσπες των χαρακωμάτων, αντιμετωπίζοντας κάθε στιγμή τον θάνατο, μαθαίνει να ζει και εκτιμάει τις αξίες της ζωής. Με προοπτική τις χωρίς νόημα εκατόμβες γύρω από τα χαρακώματα, ακόμη και οι αναμνήσεις της ειρηνικής ζωής στους αγρούς και τα λιμανάκια της Μυτιλήνης φορτίζονται με εντελώς καινούργιο νόημα. [...] Ο τόμος με τον ελάχιστο επιτυχή τίτλο *Ζωή εν τάφω*, και τα πυκνά του νοήματα, αποτέλεσε τη μεγάλη αποκάλυψη στην Αθήνα, το 1930, όταν κυκλοφόρησε σε επανέκδοση. Το έργο πολύ απέχει από το να μπορεί να χαρακτηριστεί μυθιστόρημα. Ο Μυριβήλης αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο, επεισοδιακά, τη ζωή στο μέτωπο· περιγράφει τους συντρόφους του στρατιώτες, μιλάει με σαρκασμό για τους αξιωματικούς και τον εξ επαγγέλματος μιλιταρισμό, αφηγείται επεισόδια της ζωής στο νησί που άφησε πίσω. Όμως οι εξαιρετικές πεζογραφικές του ικανότητες τον βοηθάνε να προχωρήσει παραπέρα: μέσα από μια κατάσταση εξέγερσης του υγιούς νέου ανθρώπου, που δεν θέλει να αφήσει να τον σκοτώσουν, ανακαλύπτει στην αντιρωική και ταπεινωτική ανία του χαρακώματος την έννοια της ζωής, τη δύναμη της ανθρώπινης φύσης που καμιά εγκληματική κτηνωδία των ανθρώπων που κυβερνούν δεν μπορεί να τη διαγράψει και να την αφανίσει. [...]

Ο αντιμιλιταρισμός του Μυριβήλη δεν έχει κανένα περιορισμό· ασκείται όχι μόνο με την καταγγελία των μέσων θανάτου και αυτών που τα ορίζουν (ο σαρκασμός κατά των αξιωματικών είναι πραγματικά καταλυτικός), αλλά και με την πίστη στη ζωή και με τη λυρική δόνηση· γιατί, πραγματικά, η γλώσσα του Μυριβήλη κατέχει ευρύτατες δυνατότητες και βρίσκει τον κατάλληλο τόνο για τις πιο διαφορετικές καταστάσεις και συναισθήματα. Μέσα από την καλειδοσκοπική πραγματικότητα του βιβλίου, που πιέζει με όλα τα μέσα του υλικού και της υποβολής τον αναγνώστη, προβάλλει και η βαθύτερη σημασία του έργου, και γίνεται φανερό ότι δεν περιορίζεται μόνο στην

ατομική σωτηρία, αλλά προεκτείνεται σε μια, επέκεινα του ατόμου, πανανθρώπινη υπόθεση. Ειδικότερα στη μέθοδο της έκθεσης, είναι αλήθεια ότι ο Μυριβήλης χρησιμοποιεί τον εξπρεσιονιστικό νατουραλισμό· όμως, στην κάθαρση της εκρηκτικής εμπειρίας, η εκφραστική αμεσότητα τον απελευθερώνει από τα παρακμιακά στοιχεία της κληρονομιάς που ακολουθεί. Από την άλλη μεριά, η κραυγή του εναντίον του πολέμου τον τοποθετεί στη χορεία του ευρωπαϊκού αντιμιλιταρισμού με τον Barbusse και τον Remarque. Ο Μυριβήλης βρίσκεται, λοιπόν, πέρα από τη γενιά του '20, στην οποία ανήκει βιολογικά».

(Μ. Vitti, 1994, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, σελ. 372-3)

Η λογοτεχνική τεχνική στη Ζωή εν Τάφω

«Ο Μυριβήλης στρέφει το ψύχραιμο βλέμμα του ηθογράφου όχι προς την παραδοσιακή ζωή μιας εγκατεστημένης κοινότητας, αλλά προς τις ομάδες των στρατιωτών, που συμμετείχαν στις εκστρατείες, όπως κι αυτός ο ίδιος. Το προσωπικό του ημερολόγιο από τις μέρες του στη Μακεδονία το 1917-18 αποτελεί τη βάση για την πρώτη σύνθεση του μυθιστορήματος *Η ζωή εν τάφω* [...]. *Η ζωή εν τάφω*, όπως και οι νεανικές ιστορίες του Μυριβήλη, δίνουν μια νέα διάσταση στον “ηθογραφικό Ρεαλισμό” των μικρών κοινοτήτων κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Η αποσπασματική δομή του μυθιστορήματος και ο μεγάλος θίασος ηρώων, που παρελαύνουν για λίγο στις σελίδες του και στη συνέχεια αποτραβιούνται στο περιθώριο, προσιδιάζουν στο είδος του κυρίαρχου την εποχή εκείνη διηγήματος. [...] Ο Μυριβήλης αποστασιοποιείται από τα βιώματα και τις σκέψεις του, καθώς τα αναθέτει σε ένα φανταστικό πρόσωπο, έναν λοχία, και ισχυρίζεται ότι τα αντλεί από το ημερολόγιο εκείνου. Το βιβλίο (ακόμα και στην πρώτη του μορφή) αρχίζει με την ανακάλυψη, μετά τον πόλεμο, των τετραδίων του (φανταστικού) λοχία, τον οποίο σκότωσαν κατά λάθος οι συστρατιώτες του στην έναρξη κρίσιμης μάχης το 1918. Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης ξέρει από την αρχή ότι ο ήρωας, του οποίου τις σκέψεις διαβάζει, είναι ήδη νεκρός και ότι στο τέλος του βιβλίου τελειώνει και η ζωή του, την οποία είχε το προνόμιο να γνωρίσει. Αυτό το τέχνασμα του συγγραφέα βοηθάει να αναδειχθεί η βασική διαπίστωση που κάνει ο αφηγητής στην πορεία των ημερολογίων του: ότι από τη στιγμή που αφαιρεθούν τα επιφανειακά στολίδια του πολιτισμού – και συγκεκριμένα ο στόμφος της πολεμικής προπαγάνδας και της συμβατικής έννοιας του ηρωισμού – η ζωή είναι ζήτημα σάρκας και αίματος, όχι ιδεών και μεταφυσικής. [...] Η μανιώδης ενδοσκόπηση του αφηγητή, του οποίου οι διαπιστώσεις σχετικά με τη δική του φύση αλλά και τη φύση του πολέμου, στον οποίο έχει εμπλακεί, ξεπερνούν τα όρια της ρεαλιστικής “μαρτυρίας”, απέχει πολύ από την αντικειμενική στάση που κρατάει απέναν-

ντι στις πράξεις και τις τύχες όλων των άλλων ηρώων. Το χάσμα αυτό ανάμεσα στις δύο διαφορετικές λογοτεχνικές τεχνικές γεφυρώνει η γλώσσα του μυθιστορήματος, η οποία εκμεταλλεύεται τις αστείρευτες πηγές της δημοτικής της υπαίθρου. Η γλωσσική έκφραση είναι πλουσιότερη από τον ευθύ λόγο των ηρώων, τον οποίο επίσης χρησιμοποιεί, και από αυτή την άποψη δεν αποτελεί “ρεαλιστική” αναπαράσταση της γλώσσας των χαρακωμάτων».

(R. Beaton, 1996, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 184-186)

Ο ανατρεπτικός λόγος της Ζωής εν Τάφω

«Έτσι, μέσα στη Ζωή εν Τάφω πάσχει η φύση και η φυσική ζωή από την καταφορά μιας ανεννόητης και αδιανόητης καταστροφικής μηχανής που έστησαν οι κακοί και γελοίοι άνθρωποι. Έκπαγλη και δοξαστική είναι η παρουσία της κόκκινης παπαρούνας, που αναπάντεχη πρόβαλε στην παρυφή του ορούγματος του πολέμου. Ένα λουλούδι “μέσα στο περιβόλι του θανάτου”. Αυτή, λοιπόν, η αναγωγή προς τη φυσικότητα απαξιώνει τα μορφώματα του πολιτισμού, πατριδα, έθνος, ηθική».

(Χρ. Μαλεβίτσης, 1990, «Ο περιγραφικός λόγος του Στρατή Μυριβήλη», *Νέα Εστία*, αφιέρωμα, τεύχος 1523, σελ. 52)

Κριτική για το Πράσινο βιβλίο

«Επιθυμώ ακόμη να αναφερθώ στις συλλογές διηγημάτων με τους χρωματικούς τίτλους: *Το πράσινο βιβλίο* [...] —για να τονίσω πόσο ο Μυριβήλης, σε ευτυχισμένες ώρες της έμπνευσής του, ανανέωσε ένα είδος με τόσο πλούσια παράδοση στη Λογοτεχνία μας. Το χιούμορ, ο σαρκασμός, η ειρωνεία, η αλληλοσυσχέτιση του συμβολικού με το πραγματικό, του νοητού με το απτό, η διαδοχή του ιλαρού απ’ το τραγικό, του φαιδρού από το αποτροπιαίο —προβάλλουν σε συνθέσεις μοναδικού θελγήτρου και μορφικής τελειότητας. Τις σελίδες τους τις διατρέχει μια διεγερτική χωνοτιά αρσενικάδος, ένα πνεύμα παγανιστικό».

(Τ. Αθανασιάδης, 1990, «Στρατής Μυριβήλης», *Νέα Εστία*, ό.π., σελ. 35-36)

3. Τα κείμενα

α. Η ζωή εν Τάφω (Κ.Ν.Α., σελ. 273)

(«Η μυστική παπαρούνα» - «Ζάβαλη μάικω»)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να ληφθεί υπόψη το εισαγωγικό σημείωμα των Κ.Ν.Α. και να συζητη-

θεί πώς συνεισφέρει η επιλογή του πρωτοπρόσωπου αφηγητή-επιστολογράφου στο ρεαλισμό του έργου;

- Να παρατηρηθεί η βασική αντίθεση που διατρέχει και τα δύο ανθολογούμενα αποσπάσματα: από τη μια η φρίκη του πολέμου, από την άλλη η δύναμη της ζωής. Πώς επενεργεί η αντίθεση αυτή στην ψυχολογική κατάσταση του ήρωα-αφηγητή;

- Να συζητηθεί κατά πόσο δικαιολογούνται από την αφηγηματική σύμβαση οι λεπτομερείς περιγραφές στα κείμενα και ποιο ρόλο αναλαμβάνουν, τι αποτέλεσμα δημιουργούν.

- Να προσεχτεί η γλώσσα του έργου, ο πλούτος της έκφρασης και η προσπάθεια να χρησιμοποιηθούν λαϊκές και ιδιωματικές λέξεις. Να συζητηθεί σε σχέση με το κίνημα του δημοτικισμού.

β. Τοπίο (Κ.Ν.Α., σελ. 281)

- Να γίνει αναφορά στο είδος του συγγραφέα-παντογνώστη. Να αιτιολογηθεί η επιλογή αυτή και με βάση την αιτιολόγηση να αναζητηθεί η πρόθεση του κειμένου: περιγράφεται απλώς ένα τοπίο ή αναπτύσσεται ένας συμβολισμός;

- Να εντοπιστεί στην περιγραφή του τρένου η συναισθηματική κατάσταση του συγγραφέα-αφηγητή.

- Να συζητηθεί το αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται με την αντιμετώπιση των φυσικών όντων ως έλλογων (η κοιλάδα, το τριζόνι, το τρένο, τα δέντρα, αποτελούν ένα ενιαίο, κάπως εξανθρωπισμένο σύνολο).

Συμπληρωματική δραστηριότητα

Η προβολή στην τάξη μιας ταινίας (σε βίντεο ή DVD) με θέμα από τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο θα μπορούσε να πλουτίσει την εμπειρία που αποκτούν οι μαθητές/τριες από τη διδασκαλία των αποσπασμάτων της *Ζωής εν Τάφω* και παράλληλα να δώσει την ευκαιρία για συζήτηση πάνω στις διαφορετικές μορφές αναπαράστασης, τις διαφορές ανάμεσα στη λογοτεχνία και την κινηματογράφηση.

Παράλληλα κείμενα

Καταρχήν, το καθένα από τα ανθολογούμενα κείμενα μπορεί να λειτουργήσει ως παράλληλο στα άλλα. Επιπλέον:

1) Για τη «Μυστική παπαρούνα»:

Στο έργο του Μυριβήλη *Βασίλης ο Αρβανίτης* υπάρχει μια άλλη περιγραφή συναισθημάτων του ανθρώπου μπροστά σε μια παπαρούνα (Το απόσπα-

σμα παρατίθεται λίγο πιο κάτω). Πώς αναπτύσσεται εδώ ο συμβολισμός της; Τι υποδηλώνει για την αντίληψη του συγγραφέα περί φύσης και ζωής;

(Ο αφηγητής επισκέπτεται τον τάφο του πατέρα του, που όσο ζούσε φύτευε λουλούδια και δέντρα παντού, και βρίσκει να θάλλει στο μνήμα μια κόκκινη παπαρούνα.)

Έσκυπα να τη βγάλω, να την πάρω μαζί μου σε μια γλάστρα. Και την ίδια στιγμή το μετάδα τράβηξα πίσω το χέρι. Μου φάνηκε πως το λουλούδι έφτανε ως την καρδιά του. Φοβήθηκα πως άμα το τραβήξω από το χώμα θα δω να στάζουν αίματα οι σπασμένες ρίζες. (Ο Θεός που αγαπά τα δέντρα και τα λουλούδια σαν παιδιά του, ας τον αναπάψει σε τόπο χλοερό.)

(Στρ. Μυριβήλης, 1944, *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*, Αθήνα, σελ. 14-15)

2) Για το Τοπίο:

Βαλερύ Λαρμπώ, *Ωδή*

[...]

Δώσε μου, ω Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, δώσε μου
τους θαυμαστούς υπόκωφους θορύβους σας
και τις παλλόμενες γοητευτικές φωνές σας
δώσε μου την εύκολη κι ανάλαφρη ανάσα
των υψηλών οστεώδικων ατμομηχανών με τις άνετες κινήσεις
των ατμομηχανών που γοργές
χωρίς καμιά προσπάθεια σέρνουν πίσω τους τέσσερα βαγόνια κίτρινα
με γράμματα χρυσά
μες στις βουνίσιες ερημιές της Σερβίας
και πιο μακριά μέσα στο πλήθος των βουλγαρικών ροδώνων...

(Βαλερύ Λαρμπώ, «Ωδή» (μτφρ. Τάκης Σινόπουλος, 1948). Παρατίθεται στο βιβλίο ΥΠΕΠΘ, *Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία*, ΟΕΔΒ, σελ. 141)

• Έχοντας υπόψη την περιγραφή του τρένου στο διήγημα Τοπίο (δημοσιεύτηκε το 1935), μπορούμε να παρατηρήσουμε συγκριτικά πώς αντιμετωπίζει το θέμα ο Γάλλος συγγραφέας και να διαπιστώσουμε την κοινή λυρική διάθεση που εμπνέουν τα επιτεύγματα της επιστήμης.

4. Βιβλιογραφία

- Beaton R., 1996, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.
Καραντώνης Αν., 1977, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της Γενιάς του 30*, Αθήνα: Παπαδήμας.
Vitti M., 1989, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*, Αθήνα: Ερμής.
—, 1994, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Αφιερώματα περιοδικών

Περ. *Νέα Εστία*, 1970, τεύχος 1033.

Περ. *Νέα Εστία*, 1990, τεύχος 1523, Χριστούγεννα.

Περ. *Νέα Εστία*, 2000, τεύχος 1725, Ιούλιος-Αύγουστος.

Κοσμάς Πολίτης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1888. Το πραγματικό του όνομα ήταν Πάρης Ταβελούδης. Ο πατέρας του Λεωνίδας ήταν έμπορος από τη Μυτιλήνη, η μητέρα του Καλλιόπη, από το Αϊβαλί, ενώ είχε και μια αδερφή, τη Μαρία, δεκαοκτώ χρόνια μεγαλύτερή του. Μετά την οικονομική καταστροφή του πατέρα του, το 1890, η οικογένεια εγκαθίσταται στη Σμύρνη. Όταν ο συγγραφέας ήταν σε ηλικία δώδεκα χρονών πεθαίνει η μητέρα του και αναλαμβάνει την ανατροφή του η αδερφή του. Σαν παιδί ο Πολίτης είναι ατίθασος και κακός μαθητής και προτιμά να παίζει στο φτωχομαχαλά του Χατζηφράγκου, περιοχή η οποία, χρόνια αργότερα, θα γίνει πηγή της λογοτεχνικής του έμπνευσης. Φοιτά στην Ευαγγελική Σχολή και στο Αμερικάνικο Κολλέγιο της Σμύρνης, σύντομα ωστόσο εγκαταλείπει τις σπουδές του και εργάζεται ως τραπεζικός υπάλληλος. Τριάντα χρονών παντρεύεται την Κλάρα Κράσπι, αυστρουγγαρέζα αριστοκράτισσα, και αποκτά μια κόρη, τη Φοίβη. Μετά την καταστροφή του 1922, εγκαθίσταται οικογενειακώς στο Παρίσι και λίγο αργότερα στο Λονδίνο, όπου εργάζεται σε υποκατάστημα της Ιονικής Τράπεζας. Το 1924 εγκαθίσταται στην Αθήνα και γίνεται υποδιευθυντής τραπέζης.

Η εμφάνισή του στα γράμματα γίνεται ξαφνικά το 1930, όταν ο σαρανταδύαχρονος υψηλόβαθμος τραπεζικός και κοσμικός κάτοικος του Ψυχικού δημοσιεύει το μυθιστόρημα *Το Λεμονοδάσος*, ταράζοντας τα λιμνάζοντα νερά της λογοτεχνικής παραγωγής. Πρόκειται για ένα αισθησιακό, ερωτικό έργο μέσα στο οποίο αποκαλύπτεται μια Ελλάδα μαγευτική και ηλιόλουστη, με θάλασσα, πρασινάδες, μυρωδιές, ερωτευμένα νιάτα και αστική ζωή. Η κριτική υποδέχθηκε το έργο με εγκωμιαστικά σχόλια, ήταν όμως ιδιαίτερα επικριτική για το δεύτερο βιβλίο του Πολίτη, *Εκάτη*, γεγονός που τον πίκρανε πολύ. Το 1934, παρασυρμένος από έναν έρωτα, εγκαταλείπει τη γυναίκα και την κόρη του και εγκαθίσταται στην Πάτρα, ξεκινώντας εντελώς από την οικογένειά του. Όταν όμως στην Κατοχή πεθαίνει η κόρη του, επιστρέφει συγκλονισμένος στο σπίτι του, εγκαταλείπει τη δουλειά του στην τράπεζα, πουλάει το σπίτι του και αγκιστρώνεται γεμάτος από τύψεις στη γυναίκα του.

Σε όλο αυτό το διάστημα, ο Πολίτης δεν σταματά να γράφει και να εκδίδει τα βιβλία του. Το 1938 δημοσιεύει την *Eroica*, ένα μυθιστόρημα εφηβείας γεμάτο λυρισμό και ομορφιά της ελληνικής υπαίθρου, το οποίο κερδίζει το Α΄ κρατικό βραβείο. Το 1943 δημοσιεύει την «Τζούλια», το ωραιότερο διηγήμά του και τις *Τρεις Γυναίκες* και το 1945 το *Γυρί*. Με τη νουβέλα *Κορομηλιά* αποσπά το κρατικό βραβείο διηγήματος (1960). Στο μεταξύ, έχει γίνει μέλος του ΚΚΕ και το 1951 είναι υποψήφιος βουλευτής της ΕΔΑ στην Πάτρα. Στο πνεύμα των κοινωνικών αγώνων του είναι το θεατρικό *Μέγας Κωνσταντίνος* και τα διηγήματα «Ένα διπλό» και το «Ρέμα». Το 1962 σε ηλικία εβδομηντατεσσάρων ετών, ο Πολίτης εκδίδει το «ώριμης φρεσκάδας» μυθιστόρημά του *Στου Χατζηφράγκου*, προκαλώντας και πάλι το ενθουσιώδες παραλήρημα της κριτικής.

Στις 21 Απριλίου 1967, ημέρα της πραξικοπήματος των συνταγματαρχών, πεθαίνει η γυναίκα του Κλάρα και ο ίδιος συλλαμβάνεται ως αριστερός και οδηγείται στην Ασφάλεια. Ελευθερώνεται, αλλά από τον κλονισμό για το θάνατο της γυναίκας του δεν θα συνέλθει ποτέ. Εγκαταλείπει τον εαυτό του και επιβιώνει χάρη στη συμπαράσταση των φίλων του. Πέθανε στον Ευαγγελισμό στις 23 Φεβρουαρίου 1974 και έναν χρόνο αργότερα εκδόθηκε το ημιτελές έργο του *Τέρμα*, η «ύστατη θαυματουργία» του, σύμφωνα τον Α. Κοτζιά.

2. Η κριτική για το έργο

Αυτοβιογραφία και μυθοπλασία στο έργο του Κ. Πολίτη

«Ο Κοσμάς Πολίτης έχει το μεγάλο χάρισμα του πραγματικού μυθιστοριογράφου: μεταβάλλει το υποκειμενικό στοιχείο σε αντικειμενικό. Η αφήγηση και η διάρθρωση της ιστορίας στο *Τέρμα*, όπως και στην *Eroica* και στο *Γυρί* και *Στου Χατζηφράγκου*, είναι αντικειμενική, κι αν δε γνωρίζαμε, όπως γνωρίζουμε τώρα, τις λεπτομέρειες της ιδιωτικής ζωής του συγγραφέα, δεν θα υποπτευόμαστε ποτέ την αυτοβιογραφική βάση του έργου. Γιατί πρόκειται μόνο για αυτοβιογραφική βάση, για αυτοβιογραφικό ξεκίνημα και για τίποτε άλλο. Από κει και πέρα, ο Κοσμάς Πολίτης πλάθει και δημιουργεί νέες καταστάσεις και σχέσεις ως γνήσιος μυθιστοριογράφος. Φανερή ωστόσο είναι και εδώ, όπως και *Στου Χατζηφράγκου*, και σ' όλη τη δεύτερη περίοδο της μυθιστοριογραφίας του, η αντίθεση του συγγραφέα προς τον κομπορμισμό, τον καθωσπρεπισμό, τη συμβατικότητα και την τυποποίηση της πλαστής και ψεύτικης αστικής ζωής, που είναι πάντα στόχοι του χιούμορ και της ειρωνείας του».

(Απ. Σαχίνης, ²1985, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ.19)

Ο outsider της λογοτεχνίας μας

«Ο Κοσμάς Πολίτης απέφυγε συστηματικά να παρεμβάλλει στην αφηγηματική του δραστηριότητα άρθρα ή άλλες μαρτυρίες που να σχολιάζουν τις επιδιώξεις του. Με την άρνησή του να μπει στο στίβο της λογοτεχνικής “κίνησης”, διατήρησε γενικά τη φυσιογνωμία ενός outsider, ενός κυρίου καθώς πρέπει που κατά σύμπτωση έγραψε μυθιστορήματα. Ύστερα από πέντε βιβλία που του είχαν ήδη εξασφαλίσει μια αξιοζήλευτη θέση στα νεοελληνικά γράμματα, επέμενε ακόμη ότι ήταν ένας “ερασιτέχνης συγγραφέας”, δίχως όμως και να καυχείται γι’ αυτό. [...] Ωστόσο, παρά την εντύπωση που ο συγγραφέας αυτός μας έδινε αστειευόμενος, είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι η επέμβασή του στην ελληνική μυθιστοριογραφία είναι τυχαία και συμπτωματική. Μας πείθει για το αντίθετο, όχι μόνο το επίπεδο του έργου του, αλλά και οι αφανείς σχέσεις που υπάρχουν με την προηγούμενη και με τη σύγχρονή του ελληνική λογοτεχνία: ο Κοσμάς Πολίτης ανήκει οργανικά στο σύστημα της ελληνικής λογοτεχνίας».

(Μ. Vitti, 1989, *Η Γενιά του Τριάντα*, Αθήνα: Ερμής, σελ. 324-325)

Η θεματική δεξαμενή του Κ. Πολίτη

«Τα δυο τελευταία βιβλία του Πολίτη είναι αυτοπαρηγορητικά. Η συναισθηματική τους βάση στηρίζεται σε μια απλή γραμμή πλεύσεως: στην ολισθηρή, σε χιλιάδες ατραπούς, μνήμη, που καλύπτει κατά κύματα το πολυαγαπημένο σώμα της πεθαμένης Σμύρνης στο *Στου Χατζηφράγκου*, και τα πολυαγαπημένα του πεθαμένα πρόσωπα στο *Τέρμα*. Μέσα από τα λαγούμια της μνήμης ανασύρει τις εικόνες και της δικής του φευγάτης ζωής, και με τη δύναμη της τέχνης ανασταίνει ό,τι πιο πολύ αγάπησε και είναι πεθαμένο....

Με τι ασχολήθηκε ο Πολίτης σε όλα του τα βιβλία; Με την αιώνια αλήθεια, με την αιώνια ομορφιά, με την αιώνια γυναίκα, με τις αιώνιες ιδέες με τον αιώνιο προορισμό της ψυχής, τον αιώνιο άνθρωπο και την αιώνια τέχνη.[...]

Η αγάπη του Πολίτη για τους λαϊκούς ανθρώπους είναι ειλικρινής, γιατί η προτίμησή του αυτή αρχίζει από την παιδική του ηλικία, τότε που κανένα ιδεολογικό σχήμα δεν του υπέβαλλε ή του επέβαλλε αυτή την τάση».

(Ν. Αναγνωστάκη, 1993, «Κοσμάς Πολίτης Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, Τόμος Ζ, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 291-292)

Ο απέρητος και πυκνός λόγος του Κ. Πολίτη

«Δεν διάβασα πολλά ελληνικά κείμενα που ο λόγος τους να κυλάει τόσο απλά, δίχως φτιασίδα και γλυκασμούς, κι όμως κάτω από κάθε αράδα, κάθε λέξη του, να υπάρχει συμπυκνωμένη τόση πνευματικότητα, τόση νόηση: της καρδιάς του ανθρώπου και της ιστορίας του Γένους. Της τοπογραφίας

μιας πόλης και της κίνησης των άστρων. Της πάλης των τάξεων, των καπρίτσιων της θάλασσας και του έρωτα. Της μυρωδιάς των ζώων και των δέντρων. Της ανεξιθρησκίας του καθεστώτος των διομολογήσεων στην οθωμανική αυτοκρατορία και της μανίας του όχλου, όταν τον μολύνει ο λοιμός της μισαλλοδοξίας. Το σοφά κουβεντιαστό ύφος του κ. Πολίτη προεξοφλεί στον αναγνώστη μια συμπαντική κι ακερμάτιστη γνώση ανθρώπων και πραγμάτων — κι αυτό, νομίζω, είναι η πιο μεγάλη τιμή που μπορούσε να του κάνει κι η πιο σίγουρη ώθηση για την ανύψωσή του».

(Κριτική του Στρατή Τσίρα, περ. *Ταχυδρόμος*, 1963. Πηγή: Νόρα Αναγνωστάκη, «Κοσμάς Πολίτης Παρουσίαση — Ανθολόγηση», *ό.π.*, σελ. 301-302)

Η γλώσσα του Κ. Πολίτη

«Η γλώσσα του Κοσμά Πολίτη είναι μαζί απλή και σύνθετη, δημοτική στέρεη που δανειζεται κι απ' την καθαρεύουσα όταν λάχει. Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν περιέχει καμιά από τις υπερβολές του δημοτικισμού μέσα στον οποίο εξελίχτηκε και με τον οποίο συμβάδισε. Δεν έχει τις υπερβολές και την εγκεφαλικότητα του εργαστηρίου της γλώσσας του Καζαντζάκη, ούτε το σμιλευμένο βερμπαλισμό και την τελειοθηρία της γλώσσας του Μυριβήλη. Ούτε μπορεί να συγκριθεί με την εμπνευσμένη αλλά ακατάστατη γραφή του Καραγάτση ή με τη γλυκερότητα του τελευταίου Βενέζη.[...] Είναι μια γλώσσα πρώτα από όλα προσωπική για τον τρόπο που συνταιριάζει τον Ρεαλισμό με το ποιητικό στοιχείο και που διανθίζεται από εκφράσεις δανεισμένες από έναν διεθνισμό και γι' αυτό σύνθετες. Δεν είναι βέβαια απαλλαγμένη από τριβόλια και ιδιωτισμούς. Ιδιαίτερα στο βιβλίο του *Στου Χατζηφράγκου* υπάρχει κάποτε μια υπερβολική συσσώρευση ανατολίτικης ντοπιολαλιάς που μπορεί μεν να χρωματίζει το κείμενο, όμως ξενίζει και δυσκολεύει τους νεότερους κυρίως αναγνώστες, τουλάχιστον όσων οι οικογένειες δεν κατάγονται από κείνες τις περιοχές».

(Μ. Κουμανταρέας, 1985, Περιοδικό *Διαβάζω*, «Αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη», τεύχος 116, σελ. 22)

Η πραγματικότητα μέσα απ' τις σελίδες του μυθιστορήματος *Στου Χατζηφράγκου*

«Τη “βιογραφία μιας εποχής και μιας κοινωνίας βασισμένη στην πραγματικότητα και στολισμένη με φανταστικά επεισόδια” επιχειρεί στο νέο του μυθιστόρημα *Στου Χατζηφράγκου* ο κ. Κοσμάς Πολίτης. [...] Παιδικές μνήμες, εξωραϊσμένες κάποτε από την απόσταση του χρόνου, αλλά και κοιταγμένες μέσα από το φακό της πικρής εμπειρίας, που ο συγγραφέας απεκόμισε από την κατοπινή πορεία του στη ζωή, στην ίδια αυτή πολιτεία και στην ελεύθερη Ελλάδα, συνθέτουν το μυθιστόρημα. Ότι αποτελεί την πρωτοτυ-

πία, αλλά και την έλξη του βιβλίου είναι ότι στον ευρύτερο πίνακα που στήνει μπροστά μας, εκείνο που κυριαρχεί δεν είναι η επίσημη όψη, καθετί που η ιστοριογραφία και η παράδοση μας έχουν επιβάλει σαν “*συμυρναίικη ζωή*”, αλλά “*οι καθημερινοί άνθρωποι, με τις καθημερινές έγνοιες και μικροχαρές τους, με τις αντιλήψεις τους, ακόμη και με τα παραστροφάματα και με τα ανόητα καμώματά τους*”, όπως μας εξομολογείται ο ίδιος ο συγγραφέας. Η στενή αυτή σύνδεση με την πραγματικότητα δίνει αυθεντικότητα στην αφήγηση, όπως ή έμμεση ή άμεση αναφορά σε προσωπικά βιώματα, από τα οποία και αποκλειστικά φαίνεται να αντλεί, της προσφέρει τη βαθύτερη εκείνη συγκίνηση, που μονάχα η εξομολόγηση επιτυγχάνει».

(Β. Βαρίκας, 1975, *Συγγραφείς και κείμενα*, Αθήνα: Ερμής, σελ. 200-201)

Τα έξοχα ντερεμέδια του μυθιστορήματος Στου Χατζηφράγκου

«Η πλοκή [του μυθιστορήματος Στου Χατζηφράγκου], αν μπορούμε να μιλήσουμε εδώ για πλοκή, είναι χαλαρή με πολλές διακοπές και παρεκβάσεις. Πρόθεση του συγγραφέα ήταν να δώσει ζωντανή τη μνήμη της Σμύρνης, όπως την κράτησε από την παιδική του ηλικία. Κατά την ομολογία του ίδιου του Κοσμά Πολίτη, ο στόχος του δεν είναι το πρόσωπο του ήρωα, αλλά η εποχή. [...] Τα περισσότερα επεισόδια στο μυθιστόρημα φαίνονται αποσπασματικά και δεν εντάσσονται οργανικά στη σύνθεση. Παρεμβάλλονται έξοχα ντερεμέδια με διάχυτο ερωτισμό, όπως π.χ., το επεισόδιο με τον τρελό της γειτονιάς, το Τζώνη, που τον λάτρευαν τα παιδιά και που ερωτεύτηκε τη γυναίκα του εργολάβου Σωτήρη Αλιφάντη, μια καλλονή που εμφανίστηκε απροσδόκητα στη γειτονιά κι άλλαξε με την παρουσία της το ρυθμό της ζωής. Κι όταν μετά την τελευταία της επίσκεψη στη γειτονιά η κυρία Αλιφάντη έφυγε με το αμάξι της, ο Τζώνης εξαφανίζεται μαζί της χωρίς να αφήσει ίχνη. Ο πυρήνας του μύθου στο μυθιστόρημα είναι τραγικός. Αναφέρεται σε μια τραγωδία, που ηχεί σαν προανάκρουσμα της μεγάλης τραγωδίας, της Μικρασιατικής».

(Γ. Παγανός, 1983, *Η νεοελληνική πεζογραφία. Θεωρία και πράξη*, Αθήνα: Κώδικας, σελ. 228-230)

3. Το κείμενο

Στου Χατζηφράγκου (Κ.Ν.Α., σελ. 287)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Το ανθολογημένο απόσπασμα είναι ένα επεισόδιο –λυρικό ντερεμέδιο το χαρακτηρίζει ο Γ. Παγανός– από το ένατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος Στου Χατζηφράγκου, το οποίο έχει τίτλο «Στου Σκλαβούνου το σοκάκι».

Ήρωας του επεισοδίου είναι ο Τζώνης, ένας μισότρελος νέος άντρας, που ζούσε στη γειτονιά κάνοντας θελήματα. Ξεκινώντας από πραγματικές, καθημερινές καταστάσεις, τις οποίες ανακαλεί στη μνήμη του, ο Πολίτης δημιουργεί ποιητικές εικόνες, συνυφαίνοντας το όνειρο, τον έρωτα, την ομορφιά και τη συγκίνηση. Σε αυτά τα στοιχεία του κειμένου είναι καλό να επικεντρωθεί η προσέγγιση. Οι μαθητές και οι μαθήτριες μπορούν:

- Να βρουν τις ρεαλιστικές εικόνες του αποσπάσματος και να παρατηρήσουν με ποιες γλωσσικές και εκφραστικές επιλογές του συγγραφέα επιτυγχάνονται (ντοπιολαλιά, ιδιωματοισμοί, διάλογοι γυναικών κ.λπ.).

- Να βρουν τις φανταστικές, ποιητικές εικόνες του αποσπάσματος, εστιάζοντας την προσοχή στις διαδοχικές περιγραφές της κυρίας Αλιφάντη και στα αισθήματα θαυμασμού, τρυφερότητας και συγκίνησης που δημιουργεί η παρουσία της στον Τζώνη.

- Να σχολιάσουν ιδιαίτερα τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η γυναίκα μέσα στο απόσπασμα: απόλυτη καλλονή, απόμακρη και ουσιαστικά ανέκφραστη οπτασία, είναι ποιητικό σύμβολο της ομορφιάς.

- Να «ανακαλύψουν» τη λεπτή ειρωνεία που κρύβεται πίσω από τις εκφράσεις θαυμασμού του αφηγητή («Ω, άγγελε του θεού, έλεγες μέσα σου», «δεν παίζουν και κανένα ρόλο σ' αυτή την ιστορία εξόν περιγραφικό», «το μενεξελί συννεφάκι ψηλά στον ουρανό, που είχε ξεμείνει εκεί μια κι είχε πέσει το μελέμι»).

- Να σχολιάσουν τον αυτοβιογραφικό και βιοματικό χαρακτήρα του αφηγήματος ο οποίος επιτυγχάνεται με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση, τη χρήση της ντοπιολαλιάς και την παρουσίαση των αυθεντικών λαϊκών τύπων της εποχής.

- Να βρουν σε ποια σημεία γίνεται μετατόπιση της οπτικής γωνίας του αφηγητή-παιδιού στην οπτική γωνία του ώριμου αφηγητή.

- Να εντοπίσουν μέσα στο κείμενο τους τρεις βασικούς αφηγηματικούς τρόπους (αφήγηση-περιγραφή-διάλογο) και να σχολιάσουν ιδιαίτερα τη λειτουργική τους χρήση.

- Να προσέξουν την «κινηματογραφικού» τύπου αφήγηση: σχοινοτενή περιγραφικά πλάνα, χρήση διαλόγου, συνεχής εστίαση του αφηγηματικού «φακού» σε πρόσωπα και καταστάσεις.

Παράλληλα κείμενα

- Το απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Ταξίδι με τον Έσπερο* του Τερζάκη, το οποίο ανθολογείται επίσης στο βιβλίο, μπορεί να χρησιμεύσει ως παράλληλο κείμενο προκειμένου να εντοπίσουν οι μαθητές τις ομοιότητες και

τις διαφορές που παρουσιάζουν τα δύο κείμενα (βιωματικού τύπου αφήγηση, διαγραφή των χαρακτήρων, γλωσσικές επιλογές, ανθρώπινοι τύποι κ.λπ.).

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Αναγνωστάκη Ν., 1993, «Κοσμάς Πολίτης. Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, Τόμος Ζ, Αθήνα: Σοκόλης.
- Βαρίκας Β., 1975, *Συγγραφείς και κείμενα*, Α΄, Αθήνα: Ερμής.
- Beaton Rod., 1996, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Καλλίνης Γ., 2001, *Ο Μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του Μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Καραντώνης Ανδρ., ³1990, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Mackridge, P., 1995, «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», Εισαγωγή στο *Κοσμάς Πολίτης. Eroica*, Αθήνα: Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.
- Μητσάκης Κάρ., 1997, *Νεοελληνική πεζογραφία. Η γενιά του '30*, Αθήνα: Ελληνική Παιδεία.
- Πολίτης Κ., 1988, *Στου Χατζηφράγκου: Τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, Εισαγωγή: Peter Mackridge, Αθήνα: Ερμής (NEB).
- Σαχίνης Απόστ., ²1985, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Vitti M., 1989, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*, Αθήνα: Ερμής.

Γιάννης Μπεράτης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Γιάννης Μπεράτης γεννήθηκε το 1904 στην Αθήνα. Εργάστηκε ως υπάλληλος της Εθνικής Τραπέζης από το 1921 έως το 1930 και μετά στο Υπουργείο Τύπου. Με την έναρξη του πολέμου εργάστηκε στο τμήμα Ελέγχου Ξένων Ανταποκριτών. Το 1941 κατετάγη, ύστερα από επίμονες προσπάθειες και χάρη στην ιταλομάθειά του, ως εθελοντής στρατιώτης και σε λίγο πήρε τον βαθμό του εφεδρου ανθυπασπιστή διερμηνέα. Το 1943 κατατάχθηκε στον ΕΔΕΣ ως διερμηνέας για Ιταλούς αιχμαλώτους. Το 1944 επέστρεψε στην Αθήνα και από το 1945 εργάστηκε στη Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών του Υπουργείου Εξωτερικών, υπηρεσία από την οποία τέθηκε σε τρίμηνη διαθεσιμότητα το 1946 και απολύθηκε το 1948, λόγω της δημοσίευσης

του έργου του *Οδοιπορικό του '43*. Από το 1949, εργάστηκε ως μεταφραστής στις εκδόσεις Γκοβόστη. Το 1958 προσελήφθη στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*. Το 1959 παντρεύτηκε την Άννα Χάνδακα. Από το 1962, διαπιστώθηκε η προσβολή του από «χρονία λοίμωξη του νευρικού συστήματος και δη του νωτιαίου μυελού» και το 1968 πέθανε, ύστερα από πολύμηνη ασθένεια.

Δημοσιευμένα έργα του Μπεράτη είναι τα: *Διασπορά* (1930), *Αυτοτιμωρούμενος - ο Κάρολος Μπωντλαίρ ως τα τριάντα* (1935), *Στιγμές* (1940), *Οδοιπορικό του '43* (1946), *Στρόβιλος* (1961), *Το Πλατύ ποτάμι* (ολοκληρωμένη έκδοση 1965, είχαν προηγηθεί τμηματικές δημοσιεύσεις από το 1942).

Έγραψε όμως περισσότερα πεζογραφικά έργα τα οποία τελικά κατέστρεψε ή δεν δημοσίευσε ποτέ: «Σκέψεις» (1924), «Μπαρόκο» (1927), «Ένα ταξιδάκι τωρινό και ωφέλιμο», διήγημα (1928), «Δοστογιέβσκυ, ο άνθρωπος» (1936), «Σωσίας» (1957).

2. Η κριτική για το έργο του

Η αφηγηματική δεινότητα του Γ. Μπεράτη

«Και στην τέχνη ο Γιάννης Μπεράτης είναι μάστορης. Σε πολύ λίγους συγγραφείς βρίσκει κανείς τόσο ανεπτυγμένη, όσο σ' αυτόν, τη διπλή ικανότητα να βλέπουν και μαζί να μας μεταβιβάζουν άμεσα την αίσθησή τους. Λίγες αράδες, λίγες λέξεις τού αρκούν κάποτε για να περιγράψει ένα πρόσωπο· κι ύστερα το πρόσωπο αυτό μας γίνεται οικείο, το βλέπουμε, το αναγνωρίζουμε, ανακαλύπτουμε πως το ξέραμε από πάντα. Άλλοτε τον βρίσκουμε να γυρίζει επίμονα, να έρχεται και να ξανάρχεται γύρω σ' ένα θέμα που μας φαίνεται ολότελα λεπτομερειακό· μα γρήγορα έρχεται η στιγμή που καταλαβαίνουμε ότι η λεπτομέρεια αυτή έγινε ατμόσφαιρα, μας έχει τυλίξει, μας έχει κατακτήσει.[...]

Μα τα θέλητρά του, τα μυστικά της τέχνης του είναι πολλά, κι ούτε είναι πάντα εύκολο να τ' αποκαλύψει κανείς. Έτσι, δίπλα σε όσα σημείωσα, θα ήθελα μερικά να τα τονίσω ιδιαίτερα, είτε ακριβώς γιατί δένουν με τη μεγάλη παράδοση της τέχνης είτε γιατί ανανεώνουν. Στην πρώτη κατηγορία, θα τονίζα ιδιαίτερα την απλότητα του ύφους του, απλότητα σοφή, που από ξεκαθάρισμα σε ξεκαθάρισμα καταλήγει να δίνει μόνο την απαραίτητη ουσία· απλότητα, δηλαδή, καμωμένη από πλούτο και από θυσία, όχι από φτώχεια, ανεπάρκεια ή δειλία. Ο αναγνώστης δεν κοπιάζει στο διάβασμα, γιατί όλον τον κόπο τον κράτησεν ο συγγραφέας για τον εαυτό του. Η ευκολία του ύφους είναι στον Μπεράτη καρπός κόπου μακρού, και εναγώνιου στοχασμού μπροστά στα προβλήματα της τέχνης.

Σαν προσφορά δική του στην πεζογραφία μας, θα ήθελα να μνημονεύσω τον ιδιαίτερο τρόπο της αφήγησής του. Δεν εννοώ την εξαιρετική ζωντάνια

και τη γοργότητα του λόγου του και της περιγραφής του, αλλά κάτι άλλο: είτε στο διάλογο είτε στην αυτοπεριγραφή, δίνει συχνά μια μορφή πλάγια. Στην πρώτη περίπτωση, εξωτερικεύει το άκουσμα του διαλόγου από τον συνομιλητή, περνώντας έτσι πάλι την αντικειμενική πραγματικότητα μέσ' από το διυλιστήριο της ανθρώπινης ψυχής. Στη δεύτερη περίπτωση, στην αυτοπεριγραφή, της δίνει συχνά τον τύπο του διαλόγου, σπάζοντας κάθε μονοτονία και ανανεώνοντας αδιάκοπα το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Οι λιγοστές εικόνες του έχουν κι αυτές συνήθως τη μορφή της προσωπικής εντύπωσης: δεν αποβλέπουν στο να θυμηθεί κάτι γνωστό του ο αναγνώστης, αλλά στο να υποβάλουν την εντύπωση που είχε ο αφηγητής».

(Κ. Θ. Δημαράς, πρόλογος στο *Πλατύ ποτάμι*)

Η διάρθρωση του αφηγηματικού υλικού στο «Πλατύ ποτάμι» και το «Οδοιπορικό του '43» του Γ. Μπεράτη

«Τα επόμενα δυο πεζά του Μπεράτη, Το πλατύ ποτάμι και το *Οδοιπορικό του '43*, παρουσιάζουν θεμελιώδεις αναλογίες. Από ειδολογική σκοπιά τουλάχιστο, από τεχνική, από δομικής οικονομίας και από εκφραστική είναι δίδυμα και θα τα σχολιάσω μαζί. [...]

Η άρθρωση του αφηγηματικού υλικού στα δύο βιβλία είναι θεματική, αλλά κάπως ιδιότυπη. Κανονικά σε μια θεματική άρθρωση έχουμε πλήρεις θεματικές μονάδες. Ο κανόνας, όμως, είναι να παρακολουθούμε τα εξιστορούμενα μέσα από κλάσματα θεματικών μονάδων. Ο συγγραφέας προτιμάει να κομματιάζει τις αναφορές στα διάφορα περιστατικά και να ολοκληρώνει την εικόνα τους με καίρια αφηγηματικά μέρη. Η αφήγηση, π.χ., μιας πορείας με μουλάρια που καλύπτει στο *Πλατύ ποτάμι* 6 σελίδες (279-285) δίνεται σε εφτά κομμάτια. [...]

Τι κάνει ακριβώς ο συγγραφέας όταν σπάει τις θεματικές μονάδες του; Συνήθως δίνει με χρονολογική προτεραιότητα τα χαρακτηριστικότερα σημεία τους, όπως συμβαίνει στην πορεία με τα μουλάρια που προανάφερα. Άλλοτε όμως αλλάζει επίπεδο αναφοράς. Ενώ δηλαδή αναφέρεται σ' ένα εξωτερικό περιστατικό και δίνει ένα μέρος του, έπειτα μας δίνει τη συνέχεια του από τον εσωτερικό αντίκτυπο που προκαλεί στον αφηγητή».

(Γ. Αράγης, 1992, «Γιάννης Μπεράτης, Παρουσίαση - Ανθολόγηση»: *Η Μεσοπολεμική Πεξογραφία*, Αθήνα: Σοκόλης, τ. ΣΤ', σελ. 19-21)

3. Το κείμενο

Το πλατύ ποτάμι (απόσπασμα) (Κ.Ν.Α., σελ. 187)

Διδακτικές επισημάνσεις

Κατά τη διδασκαλία πρέπει:

- Να ξεχωρίσουν οι μαθητές τα δύο διαφορετικά πλάνα-σκηνικά, στα οποία μας μεταφέρει ο συγγραφέας με τον τρόπο που αφηγείται τα περιστατικά.

- Να επισημανθεί η διαφορετική αντίδραση των «κηρύκων», ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται.

- Να εντοπιστούν τα σημεία της επιβράδυνσης της αφήγησης και να συζητηθούν οι αιτίες της.

- Να διαφανούν τα στάδια (κλιμάκωση) από τα οποία περνάει η συνάντηση των στρατιωτών των δυο αντίπαλων στρατοπέδων και να συζητηθεί η διαφορά ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία σκηνή της.

- Με βάση το εισαγωγικό σημείωμα του βιβλίου και τα παραπάνω κριτικά σημειώματα, να εντοπιστούν στο κείμενο οι ιδιαιτερότητες του αφηγηματικού λόγου του Γ. Μπεράτη.

Συμπληρωματική εργασία - δραστηριότητα

- Οι μαθητές να «δημιουργήσουν» ένα σκηνικό-απεικόνιση του διοικητή-ρίου, όπου διαδραματίζεται η σκηνή, να μοιραστούν τους ρόλους και να δραματοποιήσουν την άφιξη και την αφήγηση των «κηρύκων». Αν υπάρχει χρόνος και μεγαλύτερη όρεξη, να σκηνογραφήσουν και το στρατόπεδο των Ιταλών και να «παιξούν» τη συνάντηση των αντιπάλων στρατιωτών.

Παράλληλο κείμενο

Στράτης Μυριβήλης, *Ο λόφος με τις παπαρούνες*

«Είναι μια μέρα χαρούμενη μέσα στις άσκημες μέρες της πορείας. Μια μέρα γαλάζια και κόκκινη, με ανοιξιάτικο ουρανό, γεμάτη μαβιά μάτια, κόκκινα αγριολούλουδα και αργά μελαγχολικά τραγούδια.

Ήταν ένας λόφος άλικος από τις παπαρούνες. Ξεκουραζόταν ένα ρούσικο σύνταγμα, που τραβούσε κι αυτό για το μέτωπο. Εκεί μας σταματήσανε κι εμάς. Είχε νερό μπόλικο και πρασινάδα εκεί δίπλα. Στήσαμε πυραμίδες τα όπλα και φάγαμε κοντά τους. Μας σίμωσαν κάτι μεγαλόσωμα παλικάρια με τριανταφυλλιά μάγουλα, με χοντρές μπότες και μπλουζές παιδιάτικες δίχως κουμπιά. Τα πηλίκιά τους είχαν κερραμίδι στενούτσικο.

– Γκιρτζ;

– Γκιρτζ.

– Κριστιάν;

– Κριστιάν.

– Ορτοντόξ;

– Ορτοντόξ

Μας δεχτήκανε με χαρές σχεδόν παιδιάτικες. Γελούσανε, και μεις γελούσαμε, μας χάριζαν κονσέρβες, σουγιάδες. Με τα μεγάλα τους χέρια μας χτυπούσανε στην πλάτη, τραβούσανε και μας δείχνανε από την τραχηλιά τους χρυσά, σιντεφένια σταυρουδάκια και φυλαχτάρια κρεμασμένα με αλυσιδίτσες. Σταυροκοπιόντανε με τον ορθόδοξο τόπο.

– Κριστιάν! Κριστιάν!

Φάγαμε μαζί, κουβεντιάσαμε ώρες δίχως να καταλαβαίνει γρι ο ένας απ' τη γλώσσα τ' άλλου. Όμως συνεννοηθήκαμε περίφημα. Η αγάπη κι η όχτρα έχουνε διεθνή γλώσσα.

Βρήκα κι έναν νεότατον αξιωματικό, λεπτοκαμωμένο σαν κορίτσι, με μεγάλα γυαλιά και γελαζούμενα χείλη, που θυμόταν απ' το σχολείο του μερικά αρχαία τσάτρα-πάτρα. Τα μαλλιά του ήταν ξανθά σαν του καλαμποκιού, είχε κι ένα χρυσό μουστάκι.

– Ημείς ρούσιαν λίαν Έλληνες αγαπώμεθαν! Οδυσσόν λίαν Έλληνες! Λίαν!

Πήρε ύφος και μου απάγγειλε κάτι αλαμπουρνέζικα, που, όπως με βεβαίωσε, ήταν Όμηρος από το πρωτότυπο. Κατόπι κάμανε μια μεγάλη χορωδία και μας τραγούδησαν λαϊκά τραγούδια. [...]

Οι μορφές των τραγουδιστάδων ήταν σοβαρές, τα παιδιάτικα τους τα σλάβικα μάτια βούρκωναν. Σαν τέλειωσαν το τραγούδι, μείναμε πολλήν ώρα ακίνητοι μαζί τους, ταξιδεύοντας πάνω στα φτερά της μουσικής, που ενώνει τις καρδιές, γιατί είναι η γλώσσα τους η πανανθρώπινη.

Σαν κάμαμε τις τετράδες, οι Ρούσοι βάλανε παπαρούνες μέσα στις μπούκες των ντουφεκιών μας. Ήτανε σαν μια παράξενη λιτανεία με ατσαλένιες λαμπάδες, που στην κορφή τους άναβε η πιο χαρούμενη φλόγα.

– Αντίο! Αντίο!

Ο πολύ νέος αξιωματικός πετά το καπέλο του, λυγερός, σχεδόν διάφανος μέσα στο φως.

– Χαίρε, λίαν, Έλληνες! Χαίρε!

Πόση αγάπη υπάρχει στον κόσμο! Άφθονη σαν ποτάμι που χύνεται μέσα σ' έναν κάμπο. Ανθισμένη σαν ένας λόφος κόκκινος από τις παπαρούνες, που σε φωνάζουνε να τις κόψεις. Δεν έχεις παρά να σκύψεις να τις κόψεις.

(Σ. Μυριβήλης, ¹⁵1978, *Η Ζωή εν τάφω. Το βιβλίο του Πολέμου*. Απόσπασμα, Αθήνα: Εστία)

• Να σχολιάσετε συγκριτικά τις εκδηλώσεις των στρατιωτών στα δύο κείμενα.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Αράγης Γ., 1992, «Γιάννης Μπεράτης, Παρουσίαση-Ανθολόγηση»: *Η Μεσοπολεμική Πεξογραφία*, Αθήνα: Σοκόλης, τ. ΣΤ', σελ. 19-21.
- Γιάννης Μπεράτης, *Σημειώσεις από το μέτωπο*, Αρχ. Ε.Λ.Ι.Α. σελ. 347-349.
- Μερακλής Μ., *Η σύγχρονη Ελληνική λογοτεχνία — ΙΙ, πεξογραφία*, Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης
- Μηλιώνης Χρ., 1991, *Με το νήμα της Αριάδνης*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., 1994, *Γιάννης Μπεράτης. Σχεδιάγραμμα Βιοεργογραφίας. Το Πλατύ Ποτάμι*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.

Αφιερώματα

- Περ. *Γράμματα και Τέχνες*, 1982, τεύχος 10.
- Περ. *Η Λέξη*, 1988, τεύχος 74, Μάιος-Ιούνιος.

Γιώργος Θεοτοκάς

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Γιώργος Θεοτοκάς, πεξογράφος, δοκιμογράφος και θεατρικός συγγραφέας από τους πιο σημαντικούς της γενιάς του '30, γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1905 και πέθανε στην Αθήνα το 1966. Πατέρας του ήταν ο νομικός Μιχαήλ Θεοτοκάς, συνεργάτης του Ελευθέριου Βενιζέλου. Ο Γιώργος Θεοτοκάς φοίτησε αρχικά σε σχολεία της Κωνσταντινούπολης και ακολούθως σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Συνέχισε για τρία χρόνια την πανεπιστημιακή του εκπαίδευση στο Παρίσι και στο Λονδίνο και επιστρέφοντας εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και άσκησε το επάγγελμα του δικηγόρου. Το 1940 πήρε μέρος ως εθελοντής στον πόλεμο της Αλβανίας. Πνεύμα ανήσυχο και δημιουργικό, ασχολήθηκε με τα πολιτικά, κοινωνικά και πνευματικά ζητήματα της εποχής του, αρθρογραφώντας σε εφημερίδες και περιοδικά και αναπτύσσοντας πολυεπίπεδη δραστηριότητα. Συγκεκριμένα διετέλεσε γραμματέας της «Φοιτητικής Συντροφιάς», γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου (1945-1946 και 1950-1952), πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής του ΚΘΒΕ (1961-1964), μέλος της «Ομάδας των 12» και του «Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων». Το 1939 του απονεμήθηκε το Βραβείο Πεξογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, το 1957 το Πρώτο Κρατικό Βραβείο Δοκιμίου και το 1965 το Πρώτο Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος. Σύζυγός του υπήρξε η φιλόλογος Ναυσικά Στεργίου (πέθανε το 1959) και λίγο πριν το θάνατό του η ποιήτρια Κοραλία Ανδρειάδη.

Ο Γιώργος Θεοτοκάς πρωτοεμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα το 1928, με άρθρο του στο περιοδικό *Αναγέννηση* του Δ. Γληνού, ενώ την επόμενη χρονιά εξέδωσε, με το ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής, το βιβλίο *Ελεύθερο πνεύμα*, που χαρακτηρίστηκε ως το «μανιφέστο της γενιάς του '30» και με το οποίο προσπάθησε να αποτιμήσει τη λογοτεχνική παραγωγή, διακηρύσσοντας την ανάγκη μιας αναγέννησης μέσα από τη στροφή προς τους ευρωπαϊκούς φιλελεύθερους ορίζοντες. Αργότερα, και ο ίδιος ο Θεοτοκάς αναθεώρησε πολλές από τις διακηρύξεις του, διαπιστώνοντας ότι οι εκπρόσωποι αυτής της γενιάς χάραξαν δρόμους πολύ διαφορετικούς.

Ακολούθησε μια πλούσια και σημαντική λογοτεχνική παραγωγή που περιλαμβάνει τα: *Ώρες αργίας* (1931, συλλογή ψυχογραφικών δοκιμίων), *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα* (1932, πολιτικό δοκίμιο με το οποίο υπερασπίζει τη φιλελεύθερη αστική αντίληψη), *Αργώ* (μυθιστόρημα σε δύο μέρη, 1933 και 1936), *Ευριπίδης Πεντοζάλης* (συλλογή διηγημάτων, 1937), *Το Δαιμόνιο* (μυθιστόρημα, 1938), *Λεωνής* (μυθιστόρημα, 1940), *Θέατρο Α΄* (συλλογή θεατρικών μονόπρακτων, 1944), *Ποιήματα του Μεσοπολέμου* (1944), *Στο κατώφλι των νέων καιρών* (δοκίμια, 1945), *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* (θεατρικό, 1947), *Ιερά οδός* (μυθιστόρημα, 1950) που συμπληρώθηκε με το δεύτερο μέρος και πήρε τον τίτλο *Ασθενείς και οδοιπόροι* (1964), *Το τίμημα της λευτεριάς* (*Κατσαντώνης*, ιστορικό δράμα, 1952), *Προβλήματα του καιρού μας* (δοκίμια, 1956), *Συναπάντημα στην Πεντέλη* (θεατρικό, 1958), *Αλκιβιάδης* (ιστορικό δράμα, 1959), *Πνευματική πορεία* (δοκίμια, 1961), *Η εθνική κρίση* (δοκίμια, 1966), *Καμπάνες* (μυθιστόρημα, 1966). (Τα θεατρικά του έργα έχουν εκδοθεί σε δύο τόμους, *Θεατρικά Α΄*, 1965 και *Θεατρικά Β΄*, 1966).

Ο Θεοτοκάς, όπως επισημαίνει ο Μ. Vitti, «στάθηκε ένας επίπονος οικοδόμος του μυθιστορήματος. Ένθερμος υποστηρικτής του “είδους”, πίστεψε ότι η τέχνη του μυθιστορήματος είναι “τέχνη κατ’ εξοχήν συνθετική, που τείνει ν’ αγκαλιάσει όλες τις εκδηλώσεις και τις διακυμάνσεις της κοινωνικής και της ψυχικής ζωής”. Όσο για τη γλώσσα που χρησιμοποιεί στα έργα του, αυτή διακρίνεται για τη φυσικότητα, την ακρίβεια και προπάντων τη σαφήνεια».

2. Η κριτική για το έργο του

Η αμερόληπτη στάση του Γ. Θεοτοκά απέναντι στους ήρωές του

«Με την αποκέντρωση των ηρώων, ο Θεοτοκάς καταλήγει σε μια πολυεδρική αναπαράσταση της κοινωνίας της νεότητάς του, δίχως όμως να κάνει, ως το πούμε προς αποφυγή παρεξηγήσεων, εκείνο που οι παλιότεροι αποκαλούσαν “κοινωνικό μυθιστόρημα”. Διασταυρώνοντας διαφορετικούς τρέ-

πους αντιμετώπισης της πραγματικότητας, ο Θεοτοκάς καταβάλλει κάθε προσπάθεια να δώσει μια αίσθηση της κατάστασης στο σύνολό της.

Ο Θεοτοκάς πιστεύει [...] ότι ο μυθιστοριογράφος μπορεί να κοιτάξει τα πρόσωπά του από μια τέτοια απόσταση, ώστε να είναι σε θέση να αναφέρει τις σκέψεις τους και τις πεποιθήσεις τους δίχως να μεροληπτεί. Αυτήν την αμεροληψία, οι σύγχρονοι μελετητές της θεωρίας της λογοτεχνίας την αποκάλεσαν ειρωνεία ή ειρωνική αποστασιοποίηση. Χάρη σε αυτή την αποστασιοποίηση, που στον κάθε συγγραφέα δεν πραγματοποιείται με τον ίδιο τρόπο, και που στην περίπτωση του Θεοτοκά γίνεται με ερεθίσματα προερχόμενα από την ιδιοσυγκρασία του και την ιδεολογία του, ο Θεοτοκάς είναι σε θέση να εξιστορήσει περιπτώσεις και σκέψεις που δεν είναι δικές του δίχως να τις υπονομεύει φανερά. Είναι “αμέτοχος”, υπεράνω κάθε μεροληψίας, “au dessus de la melee”».

(M. Vitti, 1982, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα: Ερμής, σελ. 312-313)

Η απουσία εσωτερικής πνοής στους ήρωες της *Αργώς του Γ. Θεοτοκά*

«Το έργο τούτο είναι μια πλατιά σύλληψη. Μοιάζει μ’ έναν ζωγραφικό πίνακα που για κάποιο λόγο αφήθηκε μισοτελειωμένος, μα που αφήνει να διακρίνονται μολοντούτο οι γενναίες γραμμές και οι περήφανες προθέσεις. Από το έργο τούτο, σχηματίζω την ιδέα πως ο κ. Θεοτοκάς είναι ένας αποφασιστικός άνθρωπος, που ζητάει να παίξει στα μεγάλα, αδιαφορώντας αν χάσει. Και μια πνοή αρρενωπή περνάει από το βιβλίο τούτο που το φιλεί η φαντασία, μα το προδίνει η τέχνη. “Των μεγάλων απολισθαίνει όμως ευγενές αμάρτημα”. Στην επιδίωξη των μεγάλων και η αποτυχία αποτελεί τιμή».

(Π. Σπανδωνίδης, 1934, *Η πεζογραφία των νέων, 1929-1933*, αναδημοσιευμένο στο *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία, ό.π.*, σελ. 33-34)

Σύγχρονες λογοτεχνικές τάσεις στην *Αργώ του Γ. Θεοτοκά*

«Είπαμε ότι η *Αργώ* είναι κυρίως μυθιστόρημα ιδεών χωρίς να του λείπει βέβαια η δράση ή η διαγραφή χαρακτήρων και η περιγραφή καταστάσεων. Η ανανέωση που επιχειρεί με το μυθιστόρημά του ο Θεοτοκάς δεν είναι επαναστατική ούτε στο περιεχόμενο ούτε στη γραφή. Οπωσδήποτε, όμως, είναι ανανέωση, διότι κομίζει μια αποκεντρωμένη όραση στη θεώρηση των πραγμάτων, μια νέα θεματική και μια άλλη γραφή, που αφήνει οριστικά πίσω τη νατουραλιστική ηθογραφία και τον “παλαιοδημοτικισμό”, αναδεικνύει τις νέες πραγματικότητες και εισάγει τους σύγχρονους τρόπους μυθιστορηματικής σύνθεσης και γραφής. Τοποθετεί κάθε φορά τον αφηγητή στην προοπτική των ηρώων του και προσπαθεί να αποδώσει, με περισσότερη ή λιγότερη επιτυχία, τις γύρω του ρευστές και μεταβαλλόμενες καταστάσεις».

(Κ. Μπαλάσκας, 2004, *Ξενάγηση στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σελ. 158)

Η *Αργώ* του Γ. Θεοτοκά ως το πανόραμα μιας διαλυμένης ανθρωπότητας

«Στην *Αργώ* δεν υπάρχει ένας μπούσουλας που να κατευθύνει τις πράξεις των ανθρώπων σε έναν προορισμό, οι ήρωές της δεν έχουν ιδανικά και οράματα. Απουσιάζει ένα ιδεολογικό ή θεωρητικό κέντρο, με συνέπεια η δράση να είναι αποσπασματική. Όλα αυτά δεν μπορεί να οφείλονται στην απειρία ή την αδυναμία του συγγραφέα να συνθέσει το πλούσιο υλικό του. Ας θυμηθούμε ότι τα περισσότερα πρόσωπα του μυθιστορήματος οδεύουν προς το θάνατο και τη διάλυση. [...] Ποιο είναι όμως το βαθύτερο νόημα αυτής της κατάρρευσης; Αυτό το κομμάτιασμα του μύθου επιδέχεται, πέρα από τις προδιαγραφές του συγγραφέα και τις απόψεις της κριτικής, και άλλες εξηγήσεις. Ο κόσμος της *Αργώς* βγαίνει μέσα από την τραυματική εμπειρία της Μικρασιατικής Καταστροφής και των απογοητεύσεων που ακολούθησαν. Αντανakλά τις μεγάλες ιδεολογικές ζυμώσεις και ανακατατάξεις του μεσοπολέμου. Είναι ένας κόσμος σακατεμένος που σπαράζεται από τις εσωτερικές του αντιφάσεις, την έλλειψη πίστης. Δεν βλέπει στον ορίζοντα καμιά φωτεινή προοπτική. Ασυνείδητα ο συγγραφέας δίνει πίσω από τις συμβάσεις του μύθου του, την αστική κοινωνία του μεσοπολέμου που ακούει τους απειλητικούς τριγμούς του οικοδομήματος και δεν έχει δύναμη εσωτερικής αντίστασης».

(Γ. Παγανός, 2002, *Η νεοελληνική πεζογραφία*, Θεσσαλονίκη: Κώδικας, τόμ. α', σελ. 212-213)

3. Τα κείμενα

α. *Αργώ [Θέλω γράμματα]* (Κ.Ν.Α., σελ. 341)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να ενταχθεί το απόσπασμα (που προέρχεται από το τέταρτο κεφάλαιο της *Αργώς* και αναφέρεται στην παιδική ηλικία του Δαμιανού Φραντζή, ηγετικής φυσιογνωμίας της κομμουνιστικής νεολαίας), στο συνολικό έργο και στη λογοτεχνία του μεσοπολέμου (με αξιοποίηση της εισαγωγής και του εισαγωγικού σημειώματος του σχολικού εγχειριδίου).

- Να εντοπιστούν ο χώρος (η Κωνσταντινούπολη, ο Βόσπορος, οι κήποι, οι εκκλησίες της) και ο χρόνος (δεκαετία του 1920-30, πριν από το 1929, οπότε καταργήθηκε με τη μεταρρύθμιση Βενιζέλου η διάκριση σε τετραετές δημοτικό, τριετές ελληνικό σχολείο και τετραετές γυμνάσιο) καθώς και η χρονική διάρκεια της δράσης.

- Να επισημανθεί το πάθος του παιδιού (Δαμιανού) για τα γράμματα, που αποτελεί το βασικό κίνητρο των πράξεών του και της συμπεριφοράς του.

- Να σχολιαστούν οι αξίες στις οποίες πιστεύουν τα τρία βασικά πρόσωπα (πατέρας, Δαμιανός, Παπασίδερος) και η ισχυρή ανυποχώρητη βούλησή τους, στοιχεία που οδηγούν στις μεταξύ τους συγκρούσεις και προωθούν την εξέλιξη της ιστορίας και την πλοκή.

- Να συζητηθούν η δομή της οικογένειας, όπως διαγράφεται στο απόσπασμα, η θέση και ο ρόλος των γυναικών σ' αυτήν.

- Να προσεχθεί και να σχολιαστεί η τριτοπρόσωπη αναδρομική αφήγηση (παρελθοντικοί χρόνοι) από έναν παντογνώστη αφηγητή και η στάση ουδετερότητας και συνειδητής αποστασιοποίησης στην παρουσίαση των γεγονότων και των καταστάσεων.

- Να συζητηθούν οι αφηγηματικοί τρόποι που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, όπως ο διάλογος που προσδίδει θεατρικότητα και παραστατικότητα, η αφήγηση, η περιγραφή, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος που αποδίδει τις ενδότερες σκέψεις και τα συναισθήματα των προσώπων.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Να περιγραφεί με βάση στοιχεία του κειμένου η δομή της οικογένειας και η θέση των γυναικών και των παιδιών σ' αυτήν.

- Πώς κατορθώνει ο συγγραφέας να δείξει ότι παραμένει αμερόληπτος απέναντι στα πρόσωπα του μυθιστορήματος;

Παράλληλο κείμενο

Μπορεί να δοθεί ως παράλληλο κείμενο το πρώτο απόσπασμα από το μυθιστόρημα του Στανάλ *Το κόκκινο και το μαύρο*, που περιλαμβάνεται στο σχολικό εγχειρίδιο, με τίτλο «Πατέρας και γιος» και να ζητηθεί από τους μαθητές: 1. Να συγκρίνουν τον Ζυλιέν με τον Δαμιανό ως προς τον χαρακτήρα και ως προς την αγάπη για τα βιβλία και τα γράμματα. 2. Να συγκρίνουν τον γερο-Φραντζή με τον ξυλουργό Σορέλ α) ως προς τον τρόπο που αντιμετωπίζουν τους γιους τους και β) ως προς τις επιδιώξεις τους για την επαγγελματική αποκατάστασή τους. 3. Να συγκρίνουν τα δύο αποσπάσματα ως προς τους αφηγηματικούς τρόπους που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς τους.

β. Αργώ: τέσσερα αποσπάσματα (Κ.Ν.Α., σελ. 347)

Διακτικές επισημάνσεις

Τα τέσσερα αποσπάσματα που ανθολογούνται στο σχολικό εγχειρίδιο αποτελούν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα του πολυσέλιδου μυθιστορήματος, δίνοντας την ευκαιρία στους μαθητές να γνωρίσουν αφενός τα μυθιστορηματικά πρόσωπα και αφετέρου τους ιδεολογικούς προβληματισμούς και τις

αφηγηματικές τεχνικές και τρόπους του συγγραφέα. Ο ίδιος σε επιστολή του με ημερομηνία 10 Ιουλίου 1932 προς το Γ. Σεφέρη αναφέρει ότι μέλημά του είναι να αποδώσει τον «αέρα της σύγχρονης [του] κοινωνικής ζωής» (βλ. εισαγωγικό σημείωμα σχολικού εγχειριδίου) (επιμέλεια Σαββίδης, Γ.Π., Γ. Θεοδοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία* (1930-1966), Αθήνα: Ερμής, σελ. 115), ενώ στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης σημειώνει: «θέλησα να κρατήσω το μυθιστόρημά μου ολότελα έξω από τη μάχη των ιδεών και όταν η πορεία της Αργώς με ξανάφερε μπρος στα ζοφερά κοινωνικά προβλήματα της εποχής μας, δεν πήρα εδώ καμιά θέση απάνω σ' αυτά, αλλά προσπάθησα να εξετάσω χωρίς καμιά προκατάληψη την απήχησή τους και τους αντίχτυπους που προκαλούν μες στην ανθρώπινη συνείδηση» (βλ. Παγανός, Γ., *ό.π.*). Ο Γ. Παγανός παρατηρεί σχετικά: «Η άποψη της “αντικειμενικότητας”, που με τόση έμφαση προβάλλεται στον πρόλογο, είναι εντελώς συμβατική χωρίς πραγματικό αντίκρισμα. Πέρα από το γεγονός ότι και οι ίδιες αυτές διακηρύξεις αποτελούν συγκεκριμένη ιδεολογική θέση, στην Αργώ, έστω και έμμεσα, υπάρχουν θέσεις ιδεολογικές. Είναι αδιανόητο ένας δημιουργός να παρουσιάζει αντικειμενικά και αμέτοχα μια ορισμένη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και να μην επηρεάζεται από τις προκαταλήψεις του».

1ο απόσπασμα [Οι δυο φίλοι]

- Να προσδιοριστούν ο τόπος, ο χρόνος και τα πρόσωπα που παρουσιάζονται (ο Αλέξης Νοταράς και ο Μανόλης Σκυριανός, φοιτητές της Νομικής και γόννοι αστικών οικογενειών).

- Να φωτιστεί η σχέση των δύο φίλων που δίνεται με την αναδρομική αφήγηση του απρόσωπου αφηγητή και να συζητηθούν οι διαφορές στον χαρακτήρα και την ψυχосύνθεσή τους. Να επισημανθεί η στατικότητα της σκηνής.

- Να συζητηθεί το θέμα της φιλίας που ο συγγραφέας το πραγματεύεται με τρόπο δοκιμακό.

- Να επισημανθεί ότι ο διάλογος είναι πολύ περιορισμένος και εξαντλείται σε θέματα ανώδυνα (όπως π.χ. οι πιπεριές της Αθήνας), χωρίς καμιά προσπάθεια του συγγραφέα να τον αξιοποιήσει ώστε να προσδώσει ζωντάνια και παραστατικότητα.

2ο απόσπασμα [Για τις ιδέες]

- Να γίνει αναφορά στο σκηνικό πλαίσιο όπου τοποθετείται η δράση των προσώπων και στα καινούρια πρόσωπα που παρουσιάζονται (τους φοιτητές Δημητρώ Μαθιόπουλο από τα Καλάβρυτα, υποστηρικτή της ιδέας του έθνους, και Δαμιανό Φραντζή, ηγέτη της κομμουνιστικής νεολαίας και της αντιπολίτευσης στο σύλλογο «Αργώ»).

- Να επισημανθεί η εκτεταμένη χρήση του διαλόγου μέσα από τον οποίο προβάλλονται οι ιδεολογικές τοποθετήσεις των φοιτητών και να σχολιαστεί ο χαρακτήρας τους και η ικανότητά τους ως συζητητών.
- Να αξιολογηθεί εάν και σε ποιο βαθμό η όλη σκηνή αποπνέει ρεαλισμό και ζωντάνια και αν ο αφηγητής καταφέρνει να αποδώσει τις ιδεολογικές και ψυχολογικές συγκρούσεις των ηρώων.
- Να σχολιαστεί η διακριτική παρουσία του Αλέξη αλλά και το γεγονός ότι παραμένει δεσπόζουσα μορφή στο απόσπασμα.

3ο απόσπασμα [Θέλω ηρωισμό]

- Να επισημανθεί το σκηνικό πλαίσιο και να γίνει αναφορά στους δύο πρωταγωνιστές (τα αδέρφια Αλέξη και Λίνο).
- Να σχολιαστεί η εκτεταμένη χρήση του διαλόγου στο απόσπασμα, ενός διαλόγου που χαρακτηρίζεται από φυσικότητα και ζωηράδα. Μπορεί να γίνει σύγκριση και με το διάλογο του προηγούμενου αποσπάσματος.
- Να σκιαγραφηθεί ο χαρακτήρας και η εκρηκτική ιδιοσυγκρασία του Λίνου, σε αντιδιαστολή με τη στοχαστική, ήρεμη και κάπως απόμακρη παρουσία του Αλέξη.

4ο απόσπασμα [Οι πολιτικές ταραχές]

- Να επισημανθεί η δραματική ατμόσφαιρα μέσα στην οποία εκτυλίσσονται οι αιματηρές συγκρούσεις μεταξύ του στρατού και των διαδηλωτών την ημέρα του στρατιωτικού πραξικοπήματος, που είχαν τραγική κατάληξη για δύο από τα μυθιστορηματικά πρόσωπα, τον Λίνο Νοταρά και τον Δημήτρη Μαθιόπουλο.
- Να γίνει αναφορά στην παρουσία του Μανόλη Σκυριανού, ο οποίος λειτουργεί ως αυτόπτης μάρτυρας στα γεγονότα. Να σχολιαστεί η παρουσίαση των γεγονότων μέσα από την οπτική γωνία του συγκεκριμένου προσώπου.
- Να προσεχθεί η περιγραφή των δύο διαδηλώσεων και να επισημανθούν οι σημειολογικές διαφορές (αυθόρμητη, τραγούδια, γέλια, υψωμένα μπαστούνια είναι τα χαρακτηριστικά της φοιτητικής, σε αντιδιαστολή με την κομμουνιστική που είναι σιωπηλή, αργή, πιο στερεή, με σφιγμένα πρόσωπα, τραχιά και αποφασισμένα, βλέμματα ανέκφραστα, μαύρο χρώμα). Να σχολιαστεί η αντίδραση του αφηγητή («Ο Μανόλης Σκυριανός την είδε κι ανατρίχιασε»), που εκφράζει και αντανακλά τη συνείδηση του συγγραφέα, καθώς και μιας ολόκληρης τάξης, μπροστά στην κομμουνιστική διαδήλωση.
- Να επισημανθεί η σύνδεση του κόκκινου της σημαίας με το κόκκινο του αίματος που προοικονομεί τους επικείμενους θανάτους.
- Να προσδιοριστούν ο τόπος και ο χρόνος της τελευταίας σκηνής, στην

οποία ανακοινώνεται στον Θεόφιλο Νοταρά το τραγικό γεγονός. Να σχολιαστεί η στάση του, η συναισθηματική του κατάσταση και η τελική κατάρρευση, καθώς και η συναισθηματική κατάσταση του Αλέξη.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Να εντοπίσετε τον τύπο του αφηγητή και την οπτική γωνία που υιοθετεί ο συγγραφέας στο μυθιστόρημά του.
- Να εντοπίσετε σημεία του κειμένου όπου ο συγγραφέας παρεμβάλλει δικές του σκέψεις και προβληματισμούς, με ύφος και λόγο σχεδόν δοκιμαστικό. Το θεωρείτε πλεονέκτημα ή μειονέκτημα σε σχέση με το συνολικό μυθιστόρημα και γιατί.
- Να επιλέξετε ένα από τα πρόσωπα και να το χαρακτηρίσετε χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα στοιχεία του κειμένου.

Παράλληλο κείμενο

Μπορεί να δοθεί ως παράλληλο κείμενο ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Στρατή Τσίρκα *Η χαμένη άνοιξη* και να ζητηθεί από τους μαθητές:

- Να εντοπίσουν το είδος του αφηγητή και την οπτική γωνία της αφήγησης στο απόσπασμα του Τσίρκα συγκρίνοντάς τα αντίστοιχα με το είδος του αφηγητή και την οπτική γωνία που υιοθετεί ο Θεοτοκάς.
- Να συγκρίνουν τις περιγραφές της φοιτητικής συγκέντρωσης και πορείας από τους δύο συγγραφείς και να συζητήσουν την αίσθηση που προκαλούν στον αναγνώστη.
- Να προβληματιστούν εάν και σε ποιο βαθμό οι δύο συγγραφείς χρησιμοποιούν τη δύναμη της φαντασίας τους.

«Ήταν συγκεντρωμένοι στα Προπύλαια, με τις σημαίες, τα λάβαρα και τα πανώ τους, σκεπάζοντας κατάστρωμα και πεζοδρόμια, δέκα χιλιάδες αγόρια και κορίτσια, ο ανθός του τόπου, η ελπίδα του αύριο. Το πάθος πήγαινε χέρι χέρι με την έγνοια τους να μη δώσουν αφορμή στους προβοκάτορες ή στην Αστυνομία και χαλάσει το μεγαλείο της συγκέντρωσης. [...]

Πότε νύχτωσε, πότε τελείωσε το πρόγραμμα της συγκέντρωσης και τελείωσε άραγε; Είχαμε χάσει την αίσθηση του χρόνου. Άξαφνα η λαοθάλασσα έπιασε να βαδίζει αργά, πυκνή και τρικυμισμένη για την οδό Κοραή ή ν' ανεβαίνει την Πανεπιστημίου προς την πλατεία Συντάγματος. Ακούστηκαν κάτι κρότοι, σα να ξετάπωναν μπουνάλες της σαμπάνιας, αλλά πιο ισχυροί και μεταλλικοί. Ένα κορίτσι φώναξε: “Στη Σταδίου ρίχνουν αέρια, τα τέρατα!” Κι άρχισε ο πανικός. Την ίδια στιγμή, από πολλές μεριές, μεγάλες ομά-

δες αστυνομικών ρίχνονταν πάνω στα πλήθη που σκορπούσαν, και τυφλά, μανιασμένα κατεβάζαν πάνω στα κεφάλια τους τα κλομπς. Όποιος έπεφτε χάμω δεν έβρισκε λύτωση. Τον κλοτσούσαν, τον ποδοπατούσαν μες στους καπνούς των δακρυγόνων. Χαφιέδες με άσπρα κοντομάνικα πουκάμισα κι οπλισμένοι με κλομπς ήταν οι πιο άγριοι. Κραυγές και κατάρες και στριγγλιές πόνου: “Δολοφόνοι, προδότες”, γέμιζαν τη μολυσμένη ατμόσφαιρα της Πανεπιστημίου, της Κοραή και της Σταδίου. Παντού τραυματίες με προσημένα πρόσωπα, ματωμένες πλάτες και σπασμένα χέρια, βόγχοι και κλάματα κι ολοφυρμοί, μια κόλαση. Τα μαγαζιά κατεβάζαν γρήγορα τα ρολά τους κι έσβηναν τα φώτα. “Στην Ακαδημίας κάνουν συλλήψεις”, φώναξε κάποιος και χάθηκε. [...]

Τον είχα πάρει πάνω στην καρέκλα και με ξύπνησε το κουδούνι της πόρτας. Άνοιξα, ήταν η Μαθίλδη ναι, όμως αγνώριστη. Κάτασπρη σαν πανί, αχτένιστη, με ασάλευτα μάτια έκανε μερικά βήματα, στάθηκε και είπε διασταχτικά: “Σκότωσαν το Σωτήρη”. Την πήρα στην αγκαλιά μου, την κάθισα στο κρεβάτι. Έφερα βρεγμένη πετσέτα και της σκούπισα το πρόσωπο από τις καπνιές και τον ιδρώτα, της έστρωσα τα μαλλιά, της έδωσα να πιει νερό. “Ποιο Σωτήρη;” ρώτησα. “Τον Πέτρουλα. Πάει το παλικάρι, το φάγανε οι δήμιοι.” Μια συμμαθήτριά της Χρύσας λέει πως άκουσε τον αξιωματικό, πάνω στο θωρακισμένο, να διατάζει τον πυροβολητή που σκόπευε με το κανονάκι των δακρυγόνων: “Κατέβασέ μου αυτόν τον ψηλό με το πράσινο”. Ο Σωτήρης είχε σκαρφαλώσει στο σηματοδότη της διασταύρωσης Σταδίου και Λαδά κι απ’ εκεί πάνω φώναζε συνθήματα. Τώρα πάει».

(Τσίρκας, Στρ. (1976), *Η χαμένη άνοιξη*, Αθήνα: Κέδρος, σελ. 231-232, 237)

γ. Το τμήμα της λευτεριάς (Κ.Ν.Α., σελ. 362)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να επισημανθεί ότι πρόκειται για απόσπασμα θεατρικού έργου, που σημαίνει ότι δεν υπάρχει αφηγητής και τα πρόσωπα διαλέγονται μεταξύ τους, συγκρούονται, συμφωνούν κ.λπ., ή μονολογούν επί σκηνης και ενώπιον των θεατών. Γι’ αυτό και ο συγγραφέας παρεμβαίνει δίνοντας ο ίδιος σκηνικές οδηγίες που διαγράφουν την ατμόσφαιρα, περιγράφουν το χώρο και τα πρόσωπα του έργου. Επομένως, κυριαρχεί ο διάλογος, μέσα από τον οποίο σκιαγραφούνται οι χαρακτήρες, οι συμπεριφορές και οι στάσεις των προσώπων.

- Να επισημανθούν τα επιμέρους θέματα γύρω από τα οποία αναπτύσσεται η πλοκή ή αποτελούν αντικείμενο συζήτησης.

- Να αναλυθούν οι χαρακτήρες και η συμπεριφορά των προσώπων, καθώς και τα κίνητρα των πράξεών τους.

- Να σχολιαστεί η σχεδόν δουλική συμπεριφορά των υποτακτικών του Αλή Πασά και να επισημανθεί και να συζητηθεί η μοναδική σύγκρουση που σημειώνεται μεταξύ του Αλή Πασά και του Βελή Γκέκα, η οποία όμως εξομαλύνεται σύντομα εξαιτίας της βιαιότητας του πρώτου.

- Να φωτιστεί η προσωπικότητα της κυρα-Βασιλικής και να συζητηθεί εάν και σε ποιο βαθμό παρουσιάζεται με πειστικότητα το δίλημμα που αντιμετωπίζει. Να χαρακτηριστεί η ενέργειά της.

- Να προσεχθεί η γλώσσα του κειμένου και να εντοπιστούν οι γλωσσικές ιδιαιτερότητες στο λόγο των προσώπων. Να συζητηθεί το τι πετυχαίνει με αυτό ο συγγραφέας.

Συμπληρωματική δραστηριότητα

- Να φανταστείτε και να περιγράψετε τη συνάντηση του Κατσαντώνη με την Τριανταφυλλιά. Να καταγράψετε τον μεταξύ τους διάλογο και να τον αναπαραστήσετε στην τάξη σας.

Παράλληλο κείμενο

Μπορεί να δοθεί ως παράλληλο κείμενο το δημοτικό τραγούδι «Του Κατσαντώνη» και να ζητηθεί από τους μαθητές: 1) Να συγκρίνουν την εικόνα του Κατσαντώνη όπως διαγράφεται στα δύο κείμενα. 2) Να συγκρίνουν την εικόνα του Βεληγέκα στα δύο κείμενα. 3) Να συζητήσουν εάν και σε ποιο βαθμό ο Θεοτοκός εμπνέεται και μένει πιστός στη δημοτική παράδοση ως προς την ανδρεία των δύο προσώπων. 4) Να εντοπίσουν κοινούς αφηγηματικούς τρόπους στα δύο κείμενα, εάν υπάρχουν.

Αυτού που πας, μαύρο πουλί, μαύρο μου χελιδόνι,
να χαιρετάς την κλεφτουριά, κι αυτόν τον Κατσαντώνη.
΄Πε του να κάτσει φρόνιμα κι όλο ταπεινωμένα,
δεν είν' ο περσινός καιρός να κάνει όπως θέλει,
φέτος το πήρε γκέντσιαγας, το πήρε ο Βεληγέκας,
ζητάει κεφάλια κλέφτικα, κεφάλια ξακουσμένα.
Κι ο Κατσαντώνης το 'μαθε και το σπαθί του ζώνει,
και παίρνει δίπλα τα βουνά, δίπλα τα κορφοβούνια.
Χαμπέρι στέλνει στην Τουρκιά, σ' αυτόν το Βεληγέκα:
«Όπου θα τά 'βρει τα παιδιά, ας τά 'βρει κι ας τα πάρει!»

Κι ο Βεληγέκας έτρωγε σ' ενού παπά το σπίτι.
Τρία κοράσια τον κερνούν, κι οι τρεις ξανθομαλλούσες.
Η μια κερνάει με το γυαλί, η άλλη με το κρουστάλλι,

η τρίτην η καλύτερη με τ' ασημένιο τάσι.
Κι εκεί που τρώγαν κι έπιναν κι εκεί που λακριντίζαν,
μαύρα μαντάτα του 'ρθανε από τον Κατσαντώνη:
«Να βγεις, Βελή μου, στ' Άγραφα, να βγεις ν' ανταμωθούμε.»
Κι ο Βεληγκέκας τ' άκουσε, πολύ του κακοφάνη,
Στα γόνατα σηκώθηκε και το σπαθί του ζώνει.
«Πού 'σαι, τσαούση ογλήγορε, μάσε τα παλικάρια,
να πάμε να βαρέσουμε το σκύλο Κατσαντώνη.»

Κι ο Κατσαντώνης πρόφτασε, κακό καρτέρι του είχε.
Κι ο Βεληγκέκας πάει μπροστά έξ' εφτά νομάτους.
«Πού πας, Βελή ντερβέναγα, ριτσάλη του βεζιρη;»
«Σ' εσέν', Αντώνη κερατά, σ' εσένα παλιοκλέφτη.»
«Δεν είν' εδώ τα Γιάννινα, δεν είν' εδώ ραγιάδες,
για ναν τους ψένεις σαν τραγιά, σαν τα παχιά κριάρια.
Εδώ 'ναι λόγγοι και βουνά και κλέφτικα τουφέκια,
βαριά βροντούν, πικρά βαρούν, φαρμακερά πληγώνουν.»

Τρεις μπαταριές του ρίξαν, τη μια μεριά στην άλλη.
Η μια τον πήρε ξώδεσμα, η άλλη στο κεφάλι,
κι η τρίτη η φαρμακερή τον πήρε στην καρδιά του.
Το στόμα του αίμα γιόμισε, τ' αχείλι του φαρμάκι,
κι η γλώσσα τ' αηδονολαλεί, τα παλικάρια κράζει:
«Πού είσαι, τσαούση ογλήγορε, έλα πάρ' τ' άρματά μου,
να μην τα πάρει η κλεφτουριά κι ο σκύλος Κατσαντώνης».

(Ν. Πολίτης, 1991, *Εκλογή από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*,
Αθήνα: Γράμματα, σελ. 91-92)

Γλωσσάρι:

Γκιέντσαγας=αγάς των Γκέκηδων, Αλβανός
λακριντίζαν=κουβέντιαζαν
τσαούσης=λοχίας
ριτσάλης=σύμβουλος

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Beaton R., 1996, μτφρ. Ευ. Ζουγρού - Μ. Σπανάκη *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.
Καραντώνης Α., 1962, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα: Γ. Φέξης.
Καστρονάκη Α., 1995, *Οι περιπέτειες της νεότητας. Η αντίθεση των γενεών στην Ελληνική Πεζογραφία (1890-1945)*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Μπαλάσκας Κ., 2004, *Ξενάγηση στη Νεοελληνική Πεζογραφία*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
Παγανός Γ., 2002, *Η νεοελληνική πεζογραφία*, Θεσσαλονίκη: Κώδικας.
Πολίτης Λ., 1980, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
Vitti M., 1982, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα: Ερμής.

Αφιερώματα

Περ. *Νέα Εστία*, τεύχος 1114, 1.12.73.
Περ. *Διαβάζω*, τεύχος 137, 12.12.1986.
Περ. *Τετράδια Ευθύνης*, τόμος 26, 1986.

Μέλπω Αξιώτη

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Η Μέλπω Αξιώτη γεννήθηκε στην Αθήνα (1905). Ήταν κόρη του Μυκονιάτη μουσικοσυνθέτη και τεχνοκριτικού Γεωργίου Αξιώτη και της Καλλιόπης Βάβαρη. Οι γονείς της χώρισαν το 1908 και η Μέλπω μεγάλωσε στη Μύκονο με τον πατέρα της, στο αυστηρό περιβάλλον της οικογένειας Αξιώτη. Εκεί τέλειωσε το Σχολαρχείο. Από το 1918 ως το 1922, μπήκε εσωτερική στη Σχολή Ουρσουλινών της Τήνου. Το 1922 ήρθε στην Αθήνα και έζησε μαζί με τη μητέρα της και την ετεροθαλή αδερφή της Χαρούλα. Το 1936 προσχώρησε στο Κ.Κ.Ε., εγκαινιάζοντας τη δια βίου πολιτική της προσχώρηση στην Αριστερά.

Το 1933 πρωτοεμφανίστηκε στη λογοτεχνία με τη δημοσίευση του διηγήματος «Απ' τα χτες ως τα σήμερα» στο περιοδικό *Μυκονιάτικα Χρονικά* του Γιαννούλη Μπόνη. Ακολούθησαν κι άλλες δημοσιεύσεις στο ίδιο περιοδικό και το 1938 κυκλοφόρησε το πρώτο της μυθιστόρημα, που είχε τίτλο *Δύσκολες Νύχτες*, για το οποίο τιμήθηκε ένα χρόνο αργότερα με το πρώτο βραβείο του Γυναικείου Συλλόγου Γραμμάτων και Τεχνών. Κατά την προπολεμική περίοδο, ήρθε σε επαφή με τους αθηναϊκούς λογοτεχνικούς κύκλους και γνωρίστηκε με το Νίκο Εγγονόπουλο, το Γιώργο Θεοδοκά, το Νίκο Καββαδία, τον Κλέωνα Παράσχο, το Γιώργο Σεφέρη. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, εντάχθηκε στην Εθνική Αλληλεγγύη του ΕΑΜ και συνεργάστηκε με τον παράνομο Τύπο. Φοβούμενη τις συνέπειες από την αριστερή της δράση, κατέφυγε το 1947 στη Γαλλία. Εκεί γνωρίστηκε με κορυφαίες μορφές της αριστερής διάνοησης (Louis Aragon, Elsa Triolet, Paul Eluard, André και Alice Bonnard, Pablo Neruda κ.ά.). Από το Παρίσι ξεκίνησε και

η πορεία προς την πανευρωπαϊκή της καταξίωση στη λογοτεχνία με τη μετάφραση του μυθιστορηματός της *Εικοστός αιώνας*, αρχικά στα γαλλικά (1949) και, στη συνέχεια, στα γερμανικά, ιταλικά, ρωσικά και πολωνικά. Τον Νοέμβριο του 1951 εγκαταστάθηκε στο Ανατολικό Βερολίνο. Από τον Οκτώβριο του 1958 ως το 1964, εργάστηκε ως Επισκέπτρια Λέκτωρ στο πανεπιστήμιο του Humboldt, όπου δίδαξε Νέα Ελληνικά και Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Τον Δεκέμβριο του 1964 επισκέφτηκε την Ελλάδα μετά από επίμονες προσπάθειες τεσσάρων χρόνων και το καλοκαίρι του επόμενου χρόνου επαναπατρίστηκε. Τα τελευταία χρόνια της ζωής της έπασχε από αμνησία. Πέθανε το 1973.

Το έργο της Μέλπως Αξιώτη τοποθετείται στον χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας του μεσοπολέμου. Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της συγγραφικής της φυσιογνωμίας διαδραμάτισαν οι εμπειρίες της από τη ζωή στη Μύκονο, καθώς επίσης το μοίρασμα των νεανικών της χρόνων ανάμεσα στο νησί και την Αθήνα. Έτσι, βασικοί άξονες του έργου της αποτέλεσαν η μνήμη και η απόπειρα ανάπλασης του παρελθόντος. Παράλληλα, η γραφή της επηρεάστηκε από τις νεωτερικτικές τάσεις της γενιάς του Τριάντα (ιδιαίτερα από την τεχνική του εσωτερικού μονολόγου), το ρεύμα του Υπερρεαλισμού, την εμφάνιση του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα, την ένταξή της στο κομμουνιστικό κόμμα.

Έγραψε: **Ποίηση:** *Σύμπτωση* (1939), *Κοντραμπάντο* (1959), *Θαλασσινά* (1962). (Έχουν δημοσιευθεί σε ένα τόμο το 1966 με τίτλο *Σύμπτωση-Κοντραμπάντο-Θαλασσινά*.) **Μυθιστορήματα:** *Δύσκολες νύχτες* (1938), *Θέλετε να χορέψουμε Μαρία;* (1940), *Εικοστός αιώνας* (1946). **Διηγήματα:** *Σύντροφοι, καλημέρα!* (1953), *Το Σπίτι μου* (1965). **Αυτοβιογραφικά:** *Η Κάδμω* (1972). **Χρονικά:** *Απάντηση σε 5 ερωτήματα* (1945), *Οι Ελληνίδες φρουροί της Ελλάδας* (1945), *Πρωτομαγιές 1886-1945* (1945). **Δοκίμια:** *Μια καταγραφή στην περιοχή της Λογοτεχνίας: δοκίμια* (1983).

2. Η κριτική για το έργο της

Το προσωπικό ύφος της Μ. Αξιώτη

«Τι είναι όμως εκείνο που με ξάφνιασε και με γοήτεψε ταυτοχρόνως; Είναι ο τρόπος ο ιδιόρρυθμος που μας δίνονται όλ' αυτά. Πρόκειται για ένα κουβεντολόγημα απ' τα πιο καθημερινά, ανάμικτο με αναμνήσεις μονολόγων και διαλόγων που παίρνουν τη θέση περιγραφής, με πηδήματα του νου από το ένα στο άλλο, πρόκειται για ένα δυναμικό ανακάτωμα εντυπώσεων, όπου το υλικό της μνήμης, σ' ένα διαρκές κόχλασμα, αποφεύγει το στατικό ψυχολογικό ξετύλιγμα. Μ' αυτόν τον φαινομενικό ρυθμό μιας συνειδητής τεχνικής, μας δίνει η συγγραφέας την πραγματικότητα. Αλλ' η ιδιορρυθμία

και το ξάφνιασμα δεν βρίσκονται στη σύνθεση μονάχα του υλικού, μα κυρίως στην κατασκευή της φράσεως. Και πράγματι, η φράση της κ. Αξιώτη έχει κάτι το ανακόλουθο, το σταθερά ανακόλουθο στη διάταξη των λέξεων που τη σχηματίζουν, και συχνά πυκνά μιαν ελλειπτικότητα. Κι είναι αυτή ακριβώς η φράση, που δίνει κάτι το βαθιά ποιητικό σ' όλην αυτήν την πραγματικότητα, σ' αυτό το συνεχές βούισμα των προσώπων που μας τα ζωντανεύουν περιέργοι μονόλογοι. Ομολογουμένως η κ. Αξιώτη διηγείται μ' ένα πολύ προσωπικό και παραστατικό ύφος, κατέχει ένα πλούσιο γλωσσικό όργανο, που το χειρίζεται με την καταπληκτικότερη σιγουριά. Μα πάνω απ' όλα, έχει τη φαντασία του πραγματικού και τη δύναμη να μετατρέπει το πραγματικό σε παράξενα ποιητικό, σε σχεδόν φανταστικό. Τέλος, γράφει με την ευαισθησία της, την ανθρωπιά της και τη μνήμη της. Αλλ' είν' ευτύχημα που η κ. Αξιώτη είναι προικισμένη με την καλλιτεχνική μνήμη. Σπάνια γυναικείο βιβλίο — και μάλιστα πρώτο — βρίσκεται τόσο κοντά στο νόημα της ποιήσεως».

(Τ. Μαλάνος, «Κριτική για τις *Δύσκολες νύχτες*», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 31/12/1938, σελ.14)

Η σύζευξη βιώματος και μεθόδου στη γραφή της Μ. Αξιώτη

«...Οι *Δύσκολες νύχτες* της Μέλπως Αξιώτη, στο χώρο της απομνηματογράφησης, παρουσιάζουν ένα πρόσθετο προτέρημα όσον αφορά στην αναζήτηση του εκφραστικού οργάνου. Η Αξιώτη μας βάζει μπρος σε προσπάθειες ανασύστασης ενός λόγου αυθόρμητου, ανάλογου με του Δούκα ή του λαϊκού Μυριβήλη, δίχως όμως γι' αυτό ο στόχος της να είναι ταυτόσημος με των δύο πεζογράφων.

Στην αφετηρία της συγγραφικής πράξης, στην Αξιώτη, στέκεται ένα βιωματικό υλικό. Το ερέθισμα της γραφής δεν έρχεται όμως κατευθείαν από αυτό· συνδυάζεται με το πρόσθετο ερέθισμα που έρχεται από μια ορισμένη μέθοδο διατύπωσης: σε μια συμπραξία όπου το ένα επιλέγει το άλλο, το βίωμα και η μέθοδος δραστηριοποιούνται αμοιβαία — όπως συμβαίνει γενικά στην έντονα δημιουργική συγγραφική διεργασία και ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου το ύφος παίζει μεγάλο ρόλο».

(Μ. Vitti, 1979, *Η γενιά του τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα: Ερμής σελ. 269-270)

Οι αφηγηματικοί τρόποι της Μ. Αξιώτη στις *Δύσκολες νύχτες*

«Όταν οι *Δύσκολες νύχτες* κυκλοφόρησαν το 1938, εκεί που κυρίως σκόνηται και η καλοπροαίρετη κριτική είναι η ανατροπή κάποιων δεδομένων που ως τότε θεωρούνταν αναπόσπαστα συνδεδεμένα με τη δομή και τη γλώσσα της παραδοσιακής αφήγησης.[...]

Η αφήγηση: Με τις *Δύσκολες νύχτες* η Μέλπω Αξιώτη αναπλάθει διά της μνήμης ένα μέρος του παιδικού και νεανικού της παρελθόντος, ταυτιζόμενη εν πολλοίς με τη βασική τους ηρωίδα, που επωμίζεται την αφήγηση και βρίσκεται στο επίκεντρό της. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της, στο οποίο ίσως οφείλεται και η γοητεία της, είναι ο συνεχής διχασμός της ώριμης αφηγήτριας, που η παρουσία της γίνεται διαρκώς αισθητή με τη χρήση των “θυμούμαι”, “θυμούμαι τώρα”, “το ’ξερα” κ.λπ. Στην ουσία όμως, ο ρόλος της ώριμης αφηγήτριας είναι σχετικά περιορισμένος και διακριτικός. Αυτή βέβαια κινεί τα νήματα της αφήγησης, προβαίνει σε κάποιους σχολιασμούς ή εκφράζει αναδρομικές σκέψεις της. Ο ρόλος της όμως σταματά εδώ. Αυτοσυγκρατούμενη, μεταφέρει το βάρος της αφήγησης στην αφηγήτρια-κεντρική ηρωίδα του παρελθόντος της, που δεν είναι πάντα της ίδιας ηλικίας. Έτσι, ο εσωτερικός και εξωτερικός κόσμος καταγράφονται εκάστοτε με διαφορετικό τρόπο, αντίστοιχο προς την ηλικία και το υλικό των εμπειριών και των βιωμάτων της αφηγήτριας. Σ’ αυτό το συνεχή διχασμό της οφείλεται εν πολλοίς και η διαφοροποίηση της αφηγηματικής τεχνικής και της γλώσσας στα τέσσερα (4) κεφάλαια του μυθιστορήματος. Συνεπώς, το ηλικιακό επίπεδο της εκάστοτε αφηγήτριας καθορίζει και την οπτική γωνία της αφήγησης, που αρχίζει με τον ενστιγματικό και ακατάσχετο εσωτερικό μονόλογο ενός μικρού κοριτσιού, μεταφέροντας τις εντυπώσεις, τις φαντασιώσεις, τις επιθυμίες και γενικώς την εύθραυστη ευαισθησία του απέναντι στον κόσμο των οικείων και των συμμαθητριών του, κυρίως (Κεφ. 1, 2)· στη συνέχεια, ο μονόλογός της – νοερός και δυνάμει υφιστάμενος – αναδιπλώνεται προς τα έξω και στήνει, συνειδητά και επιλεκτικά, εικόνες και σκηνές είτε της προσωπικής της ζωής είτε της υπαίθρου και του κοινωνικού περιγύρου, αρχικά της Μυκόνου και αργότερα – με περιορισμένη όμως εμβέλεια – της Αθήνας (Κεφ. 3, 4). Σε τελευταία ανάλυση, η οπτική γωνία της εκάστοτε αφηγήτριας, καθορίζει και την υφή της γλώσσας, των διαλογικών μερών και της αφηγηματικής τεχνικής».

(Τ. Καρβέλης, 1996, «Μέλπω Αξιώτη», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* τ. Β', Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 272-273)

Οι συγγραφικές επιδιώξεις της Μ. Αξιώτη

«Όταν, λοιπόν, στο *Κοντραμπάντο* και τα *Θαλασσιά*, η αφηγήτρια φορώντας την persona της Κατερίνας αφουγκράζεται στα σκοτεινά και επιχειρεί ψηλαφώντας τον νοερό νόστο στην πατρίδα, όταν βιάζεται και θέλει, για λόγους βιολογικής και λογοτεχνικής επιβίωσης, να επανασυγκολλήσει “τα μπερδεμένα της περασμένης της ζωής” με το παρόν, να ολοκληρώσει τα ατέλειωτα βράδια, να ξανασυναντήσει τους γνώριμους ήχους, τις οσμές, τους θορούβους, τις γκριμάτσες και τις χειρονομίες που έμειναν στη μέση, αυτές

ακριβώς τις γυναίκες ψάχνει, αυτές που τη συντρόφευσαν στις *Δύσκολες Νύχτες*, τις νύχτες της αγρύπνιας στην εξορία».

(Μ. Μικέ, «Τα ποιήματα της Μέλπω Αξιώτη δεν ήταν παρά η αφορμή...», αφιέρωμα περ. *Διαβάζω* τεύχ. 311, 12/5/1993, σελ. 72)

Το αναγκαίο της συνεξέτασης πεζογραφίας και ποίησης της Μ. Αξιώτη

«Αλλού, με άλλη αφορμή, είχα την ευκαιρία να σημειώσω ότι τα ποιητικά κείμενα της Αξιώτη, ενσφηνωμένα σε κρίσιμες περιόδους της πεζογραφικής της παραγωγής, συνδέονται άμεσα και αποτελούν αναπόσπαστο και οργανικό τμήμα του έργου της, καθώς υποδέχονται, απηχούν αλλά και προετοιμάζουν θέματα, πρόσωπα και τεχνικές γραφής που παρουσιάζονται στο πεζογραφικό της έργο. Συνεπώς, η διαμόρφωση μιας σφαιρικής εικόνας για την ποιητική της Αξιώτη επιβάλλει τη συνεξέταση του πεζογραφικού με το ποιητικό έργο».

(Σημείωμα της επιμελήτριας Μ. Μικέ στο: *Μέλπω Αξιώτη, Ποιήματα*, 2001, Αθήνα: Κέδρος, σελ. 112)

3. Το κείμενο

Δύσκολες νύχτες (απόσπασμα) (Κ.Ν.Α., σελ. 202)

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να περιγραφεί το σκηνικό πλαίσιο της συνάντησης με τον ληστή, αφού προηγουμένως υπογραμμιστούν οι σχετικές πληροφορίες.

- Ο κάθε ήρωας, ανάλογα με τον χαρακτήρα και την ηλικία του, αντιδρά διαφορετικά στη θέα του ληστή. Να καθοδηγήσουμε τους μαθητές μας ώστε να κατανοήσουν και να δικαιολογήσουν τις αντίστοιχες αντιδράσεις των ηρώων.

- Να υπογραμμιστούν τα χαρακτηριστικά στιγμιότυπα που δίνει η συγγραφέας, διά στόματος του ληστή, από τη ζωή στο νησί και από τη ζωή του τελευταίου. Να διαπιστωθεί ότι αυτά απηχούν δύο διαφορετικές πλευρές: από τη μια ο «νομοταγής» κόσμος με τις κακίες, όπου τονίζεται ο πόλεμος και οι συμφορές του, κι από την άλλη οι μικρές χαρές της φυσικής ζωής, που απολαμβάνει ο ληστής.

- Μέσα στην αφήγησή της, η Μ. Αξιώτη συμπεριλαμβάνει την αφήγηση του εγκλήματος, για το οποίο καταδιώκεται ο επισκέπτης τους. Να εντοπιστούν οι ομοιότητες και οι διαφορές των δύο αφηγήσεων και να συζητηθεί αν η αφήγηση του επισκέπτη περιέχει κάποια απειλή για τον οικοδεσπότη.

- Να σχολιαστούν τα ποικίλα συναισθήματα που εκδηλώνουν με τις αντιδράσεις τους τα πρόσωπα της αφήγησης κατά την ώρα του αποχαιρετισμού.

- Να συζητηθεί η κυριολεκτική αλλά και η μεταφορική σημασία που έχουν τα λόγια του λήσταρχου: «*Δε θ' απομείνω ώρα πολλή. Μέσα στα σπίτια εξέμαθα, και στεναχωριούμαι. ...δε φταις εσύ σα δε βλέπεις και παραπέρα*».

- Στα λόγια του πατέρα της αφηγήτριας να επισημανθούν οι απόψεις του για τη ζωή.

Παράλληλο κείμενο

Στέφανος Δάφνης, *Ο ξένος των Χριστουγέννων*

«[...] Κάποιος είναι, λέω κυρά... κάτου από τη σκάλα ... κουβαριασμένος ... Και φοβάμαι, η έρμη...

– Δημήτρη, άντε να ιδείς πρόσταξε ο παππούς έναν από τους θείους μου.

Ο Δημήτρης σηκώθηκε και γρήγορα ακούστηκαν οι μπότες του να τρίζουν, κατεβαίνοντας τη σκάλα.

– Κανέναν καλικάντζαρο θα 'δε η Βαγιώ! Γέλασε ο δεύτερος θείος μου ο Θανάσης, χαράζοντας κάστανα και χώνοντάς τα στη θράκα.

Μα σε λίγο ακούστηκαν πάλι περπατησιές στη σκάλα και ομιλίες. Η πόρτα άνοιξε και φανερώθηκε πάλι ο Δημήτρης, μα όχι μόνος. Ένας άλλος άνθρωπος άγνωστος ήταν μαζί του, που θα 'λεγε κανείς πως ο θείος μου τον έφερε με το στανιό.

– Έμπα μέσα του 'λεγε. Μην ντρέπεσαι! Χρονιαρά μέρα σήμερα... Έμπα να ζεσταθείς!

Μα εκείνος φαινόταν πως κομπιάζει, ώσπου ο θείος μου τον έσπρωξε ελαφρά από τον ώμο και ο ξένος βρέθηκε στην τραπεζαρία.

– Τι είναι τούτος; Ρώτησε ο παππούς.

– Δεν τονε βλέπετε; Ζητιάνος φουκαράς! Καθότανε μαζεμένος κάτου από τη σκάλα και τρεμούλιαζε σαν ζαγάρι. Και κάνει ένα ξεροβόρι όξω. Μπρρ...

Κοιτάξαμε τον ξένο. Η κακομοιριά έβγαινε απ' όλο του το κορμί. Θα 'τανε πενηντάρης, λιγνός, κίτρινος, τα γένια του ψαρά κι αχτένιστα, μοιάζανε με αφάνα. Ούτε κασκέτο φορούσε ούτε παπούτσια. Ήτανε σκεπασμένος με κάτι κουρέλια, που αφήνανε γυμνά εδώ και κει τα μέλη του. Μόλις βρέθηκε μέσα, γύρισε τα μάτια του γύρω φοβισμένα, σαν αγρίμι, και ύστερα κοίταξε και την πόρτα που την έκλεινε η κορμοστασιά του θείου μου, του Δημήτρη. Έκανε κίνηση, σα να 'θελε να ξεφύγει, μα ο παππούς μου του χαμογέλασε καλόβολα και του είπε με τη γλυκιά φωνή του:

– Γιατί; κάτσε κειδά στο τζάκι να ζεσταθείς, καψερέ...

Εκείνος, ακόμα δίσταζε. Ο Δημήτρης προχώρησε, και ακουμπώντας το χέρι του στον ώμο τον ησύχασε. [...]

Η φωτιά θρεμμένη με νέα κούτσουρα, λαμπάδιαζε πρόσχαρα. Ο άνθρωπος, καθισμένος σταυροπόδι μπροστά στο τζάκι, κρατούσε ανάμεσα στα γόνατά του το πιάτο με το κρέας, που του είχε φέρει η Βαγιώ και μασούλιζε λαίμαργα, κοιτάζοντας πότε πότε, κλεφτά, τους άλλους γύρω.

Σε κάποια στιγμή, η μητέρα τονε ρώτησε:

— Από πού είσαι, μπάριμπα;

Ο άνθρωπος δε μίλησε αμέσως. Σταμάτησε το μάσημα και σήκωσε το πρόσωπο, κοιτάζοντάς τηνε.

— Ντόπιος; Ξαναρώτησε η μητέρα μου.

Με φωνή βαθιά, σα φερεμένη από μακρος, από καμιά σπηλιά, μουρμούρισε:

— Όχι... Ξομερίτης είμαι...

— Και δεν έχεις φαμελιά; Δεν έχεις σπίτι;

— Ε, Ανθή, φτάνει, πρόσταξε ο παππούς. Ας δίνουμε του φτωχού, κι ας μη ρωτάμε.

Είχαν επισημότητα τα λόγια κείνα του παππού, που καθισμένος στην πολυθρόνα του, φάνταζε μεγαλόπρεπος σαν Δίας ο Ξένιος.

«Ας μη ρωτάμε...»

Βράδιαζε πια. Η Βαγιώ άναψε την κρεμαστή λάμπα κι έφερε τους καφέδες. Ο ξένος πάστρευε το πιάτο του.

Άξαφνα μέσα στη βραδινή σιγαλιά, ακούστηκε μια τουφεκιά, κι αμέσως δεύτερη και τρίτη και τέταρτη, η μια πάνω στην άλλη. Μαζί ακούστηκαν φωνές φερεμένες από πέρα, άλλες από το κάστρο, το Παλαμήδι, φωνές ταραγμένες.

Οι άντρες μας πετάχτηκαν όρθιοι, οι γυναίκες τρομαγμένες.

— Κάτι γίνεται στο Παλαμήδι! Είτε ο παππούς, ο πολύξερρος.

Άντρες και γυναίκες βγήκανε στο μπαλκόνι, χωρίς πια να λογαριάζουνε το κρύο, στη δυτική τάπια του Παλαμιδιού, που είναι κατά την πόλη στραμμένη, φώτα σαλεύανε βιαστικά. Πέσανε ακόμη τρεις τουφεκίες. Και ύστερ' από δυο στιγμές, ένα ξαφνικό σάλπισμα ξέσκισε τον παγωμένο αέρα, τρεμόσυρτο, σερότ μες στο σκοτάδι.

Οι καμάρες του Ιτς Καλέ, αντιλάλησαν τη λαχτάρα του χαλκού.

Ένας ξάδελφός μου, ο Κοσμάς, που είχε κάνει και λοχίας στα ιπικά, εξήγησε:

— Α, το ξέρω 'γω το σάλπισμα τούτο. Κατάδικος το 'σκασε από κει πάνω!

Μπήκαμε όλοι στην τραπεζαρία. Δε μιλούσε κανένας. Η σιωπή βάραινε απάνω στα πράγματα, και οι ματιές των αντρών σ' ένα κορμί, διπλωμένο μπροστά στο τζάκι... Μια δυνατή πνοή ανέμου άνοιξε τη μπαλκονόπορτα κι έσβησε τη λάμπα.

– Α!... Έκαναν ξαφνιασμένες οι γυναίκες.

Το αντιλάρισμα της φωτιάς έπεφτε κοκκινωπό πάνω στον χριστουγεννιάτικο ξένο μας, τον άγνωστο, και φώτιζε τη στεγνή του όψη, τα γκριζα γένια του... Τώρα και των γυναικών οι ματιές βάραιναν απάνω του.

Σαν να κατάλαβε την αγωνία μας, ο άνθρωπος σηκώθηκε απότομα και, χωρίς να μας καληνυχτίσει, χωρίς να βγάλει άχνα, προχώρησε γρήγορα στην πόρτα, κολλητά στον τοίχο και χάθηκε σαν φάντασμα.

Δεν ακούστηκε ούτε η περπατησιά του στη σκάλα».

Στέφανος Δάφνης, (απόσπασμα από το διήγημα) *Ο ξένος των Χριστουγέννων*, Κ.Ν.Α. Α΄ Γυμνασίου, Ο.Ε.Δ.Β., 2005, σελ. 45-47

• Να συγκρίνετε, τους «επισκέπτες - ήρωες» των δύο κειμένων και να σχολιάσετε τις διαφορές τους ως προς την εμφάνιση και τη συμπεριφορά.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Αργυρίου Α., 1985, *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Αθήνα: Γνώση, σελ. 189-197.

Καρβέλης Τ., 1992, «Μέλπω Αξιώτη», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* Β΄, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 262-301.

Μικέ Μ., 1996, Μέλπω Αξιώτη, *Κριτικές περιπλανήσεις*, Αθήνα: Κέδρος, 2001, Επιμέλεια στο: *Μέλπω Αξιώτη. Ποιήματα*, Αθήνα: Κέδρος.

Σεφέρης Γ., 21992, «Για τη Μέλπω Αξιώτη», *Δοκιμές*, τ. 3, *Παραλειπόμενα (1932-1971)*, Αθήνα: Ίκαρος.

Vitti M., 1979, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα: Ερμής σελ. 269-270.

Αφιέρωμα

Περ. *Διαβάζω*, τεύχ. 311, 12/5/1993, σελ. 34-79.

Αγγελος Τερζάκης

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Άγγελος Τερζάκης γεννήθηκε στο Ναύπλιο το 1907. Ο πατέρας του, Δημήτριος Τερζάκης, υπήρξε δήμαρχος της πόλης και είχε εκλεγεί βουλευ-

τής. Το 1915 η οικογένεια εγκαταστάθηκε στην Αθήνα όπου ο Τερζάκης τελείωσε το γυμνάσιο και σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο. Αν και πήρε άδεια δικηγορίας, δεν εξάσκησε ποτέ το επάγγελμα του δικηγόρου, αλλά αφοσιώθηκε στα γράμματα, γράφοντας διηγήματα, μυθιστορήματα, θεατρικά έργα και δοκίμια.

Η πρώτη εμφάνισή του έγινε το 1925 με τη συλλογή διηγημάτων *Ο ξεχασμένος και άλλα διηγήματα*. Ακολούθησαν και άλλες συλλογές: *Φθινοπωρινή συμφωνία* (1929), *Τον έρωτα και του θανάτου* (1943), *Η στοργή* (1944), *Απρίλης* (1946). Το πρώτο του μυθιστόρημα, *Δεσμώτες*, κυκλοφορεί το 1932. Ακολουθούν: *Η παρακμή των σκληρών* (1933), *Η μενεξεδένια πολιτεία* (1937), *Η προγκηπέσα Ιζαμπώ* (1945), *Ταξίδι με τον Έσπερο* (1946), *Δίχως θεό* (1951), *Μυστική ζωή* (1957).

Το πρώτο του θεατρικό έργο, *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1936. Άλλα θεατρικά του έργα είναι: *Γαμήλιο εμβατήριο* (1937), *Είλωτες* (1934), *Αγνή* (1946), *Θεοφανώ* (1953), *Θωμάς ο δίνυχος* (1962).

Ο Άγγελος Τερζάκης εξέδωσε και διηύθυνε τα βραχύβια περιοδικά *Πνοή* και *Λόγος*, στα οποία, όπως και σε άλλα περιοδικά και εφημερίδες της εποχής, δημοσίευσε πλήθος άρθρων και δοκιμίων. Υπήρξε επίσης επιφυλλιδογράφος και κριτικός της εφημερίδας *Το Βήμα* και διευθυντής του περιοδικού *Εποχές*.

Το 1937 αναλαμβάνει τη γραμματεία του Εθνικού Θεάτρου, του οποίου αργότερα γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής, γενικός διευθυντής και διευθυντής δραματολογίου. Το 1940, με την έκρηξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου, στρατεύεται και φεύγει για το μέτωπο, όπου θα παραμείνει μέχρι το τέλος. Τις εμπειρίες του από αυτή την περίοδο θα τις καταγράψει αργότερα στα αυτοβιογραφικά διηγήματα της συλλογής *Απρίλης*.

Ως πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας δοκιμογράφος και κριτικός, ο Τερζάκης άφησε πλουσιότατο έργο το οποίο έτυχε μεγάλης αναγνώρισης στην εποχή του. Το 1964 τιμήθηκε με το Α΄ βραβείο δοκιμίου της ομάδας των Δώδεκα. Το 1969 η Ακαδημία Αθηνών του απένειμε το Αριστείο Γραμμάτων και το 1974 τον εξέλεξε τακτικό μέλος της. Πέθανε στην Αθήνα στις 3 Αυγούστου του 1979.

2. Η κριτική για το έργο

Το πολυσχιδές έργο του Άγγ. Τερζάκη

«Όλα τα έργα του Τερζάκη, μυθιστορήματα και θεατρικά, είναι διαποτισμένα από τις πνευματικές ανησυχίες μιας αγωνιώσας συνείδησης. Η συνείδηση αυτή είναι του ίδιου του συγγραφέα που υπήρξε ο κατεξοχόν πνευμα-

τικός άνθρωπος της γενιάς του και πολυγραφώτατος δοκιμογράφος. Τα στοχαστικά του κείμενα καταχρηστικά μόνο μπορούν να θεωρηθούν δοκίμια. Είναι άρθρα και επιφυλλίδες που δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδες και απαρτίζουν σήμερα πολλούς τόμους.

Απαισιόδοξος για τη φύση του ανθρώπου και την πορεία του κόσμου, ο Τερζάκης είχε οξύτατη την αίσθηση του “παραλόγου” αλλά θεωρούσε ότι η ενδεδειγμένη στάση απέναντι σ’ έναν κόσμο που μοιάζει να μην έχει νόημα είναι η αξιοπρέπεια. Δύσπιστος στις εξουσίες, πολιτικές και ιδεολογικές, ανένταχτος αστός, επικριτικός των αντιφάσεων και στρεβλώσεων του αστισμού, ερευνήσε με οξυδέρκεια τα προβλήματα της εποχής του και προσπάθησε με γενναιότητα να δώσει την προσωπική του απάντηση. Αν η μυθιστορηματική του παραγωγή δεν τον τοποθετεί στην κορυφή, το ήθος του πλούσιου έργου του τον καθιστά εξέχουσα μορφή της γενιάς του».

(Α. Μπερλής, 1993, «Άγγελος Τερζάκης: Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η Μεσοπολεμική Πεξογραφία*, Τόμος Η, Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 204)

Ο εξωστρεφής προσανατολισμός των έργων του Άγγ. Τερζάκη

«Ο Τερζάκης, παρά το γεγονός ότι αναγνωρίζει το αστείρευτο της εσωτερικής ζωής, δε στράφηκε προς τον εσωτερικό μονόλογο, έστω κι αν κάπου κάπου τον χρησιμοποιεί. Ο κοινωνικός προβληματισμός δεν ανέχεται την ολοκληρωτική μετάθεση από τον έξω, τον κοινωνικό, περίγυρο στο μέσα κόσμο. Εξάλλου και αργότερα βλέπουμε ότι η δική του έννοια μυθιστορηματικής ζωής προβάλλεται προς τη δράση, προς τα έξω περισσότερο παρά προς τα μέσα. Η δική του έννοια της περιπέτειας (που πρέπει να την εντάξουμε στη σφαίρα των αντιδράσεων στην υλιστική προεξόφληση του μέλλοντος), στηρίζεται στην πεποίθηση ότι ο νέος άνθρωπος μονάχα στην περιπέτεια μπορεί να στηριχθεί».

(Μ. Vitti, 1989, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα: Ερμής, σελ. 238)

Το αυτοβιογραφικό στοιχείο στο Ταξίδι με τον Έσπερο

«Το επόμενο μυθιστόρημα του Άγγελου Τερζάκη είναι το *Ταξίδι με τον Έσπερο* (1946), ένα Bildungsroman ή Erziehungsroman – το είδος εκείνο μυθιστορήματος που αφηγείται την πνευματική, ηθική και ψυχολογική διαμόρφωση ή ενηλικίωση του κεντρικού ήρωά του, κατά κανόνα εφήβου. Το πρότυπο θα πρέπει να το αναζητήσουμε στο κλασικό μυθιστόρημα *Ο μεγάλος Μωλν* του Αλαίν Φουρνιέ – έργο που επηρέασε πολλούς Έλληνες πεζογράφους του μεσοπολέμου. Το έντονο αυτοβιογραφικό στοιχείο που χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα του Τερζάκη δεν θα ήταν αδυναμία του βιβλίου, αν δε διαποτιζόταν από έναν άλλοτε βαρύ και άλλοτε αναιμικό νοσταλγικό

λυρισμό. Ο συγγραφέας απενίξει το δικό του εφηβικό παρελθόν μάλλον, παρά την οδυνηρή ενηλικίωση του ανήσυχου ήρωά του».

(Α. Μπερλής, *ό.π.*, σελ. 200)

Ταξίδι με τον Έσπερο: κριτική προσέγγιση

«Και το *Ταξίδι με τον Έσπερο* κινείται στην περιοχή της εφηβικής ηλικίας και περιγράφει την πρώτη ερωτική περιπέτεια του δεκαεξάχρονου ήρωά του Γλαύκου Πετροχωρίτη. Ο έρωτας γεμίζει κι εδώ ολόκληρο το βιβλίο, που η σημασία του συνοψίζεται ακριβώς και εξαντλείται σ' αυτό το εφηβικό αίσθημα. Αλλά ο έρωτα στο *Ταξίδι με τον Έσπερο* δεν είναι η ελεύθερη χαρά της άφεσης και η ανυποψίαστη μέθη των αισθήσεων του εφήβου από την πρώτη επαφή του με γυναίκα. Είναι ένα σκοτεινό δράμα, μια υπόθεση τραγική που γεμίζει κατάθλιψη όσους δοκίμασαν την επώδυνη γεύση του. [...] Ο μύθος εδώ είναι ασήμαντος, όπως άλλωστε και στα περισσότερα μυθιστορήματα της εφηβικής ηλικίας, και τα περιστατικά που θα ανατάραζαν την ασημότητά του λείπουν σχεδόν ολότελα από το *Ταξίδι με τον Έσπερο*, που περιορίζεται θεληματικά στην παρακολούθηση της καθημερινής ζωής των προσώπων του. Το μυθιστόρημα είναι ορθόδοξα γραμμένο, ισορροπημένο αρμονικά, χωρίς χάσματα, μεταπτώσεις και διακυμάνσεις, όπως ακριβώς θα έπρεπε να ήταν ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα που θα παρακολουθούσε θέματα της συνηθισμένης και κοινής γύρω μας πραγματικότητας. Ωστόσο, η άρτια σύνθεση και η άφογη τεχνική καταντούν καμιά φορά μειονέκτημα, όταν πρόκειται για μυθιστορήματα που ξεφεύγουν από το καθημερινό και ζητούν να καθηλώσουν κάποιες εξαιρετικές ψυχικές στιγμές από τη συναισθηματική ιστορία των προσώπων τους. Γενικά, το *Ταξίδι με τον Έσπερο* είναι πολύ ορθολογισμένο για το θέμα που πραγματεύεται».

(Απ. Σαχίνης, ⁴1983, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», σελ. 55-56)

3. Τα κείμενα

α. Απρίλης, (Κ.Ν.Α., σελ. 380)

Διδακτικές επισημάνσεις

Τα αφηγήματα της συλλογής *Απρίλης* είναι αυτοβιογραφικά λυρικά κείμενα. Όπως σημειώνει ο Κώστας Στεργιόπουλος στην κριτική του για τη συλλογή (περιοδ. *Ξεκίνημα*, τεύχος 6-9, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1946, σελ. 170), «Όλο το βιβλίο είναι ένα παράπονο: πόλεμος, στρατός καταστροφή, κίνημα, πολιτικές διαμάχες. Τα βρεφικά και παιδικά χρόνια κάτω απ' το Παλαμήδι, με τον πολεμικό ίσκιο και τις διηγήσεις από το Εικοσιένα. Στο λι-

μάνι υποδοχή του στρατού που γυρίζει νικητής. Σήκωμα στις μύτες των ποδιών για τον ασπασμό της ματωμένης σημαίας. Σταμάτημα του μαθήματος και στο παράθυρο με το δάσκαλο όταν περνάει ο στρατός. Παρόμοια και τα νεανικά χρόνια: Νοεμβριανά, πολιτικές ταραχές. Και, τέλος, η ανδρική ηλικία: αλβανικό μέτωπο και σλαβιά. Έτσι, μαζί με τον κύριο Τερζάκη, ζει και ανασαίνει όλη η γενιά του».

Στο ανθολογημένο απόσπασμα ο συγγραφέας δίνει μια εικόνα από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο, που σε πρώτη προσέγγιση φαίνεται να είναι μια ειρηνική ανάπαυλα, αλλά στο βάθος αποτελεί μια σπαραχτική αντιπολεμική κραυγή. Το περιεχόμενο του αποσπάσματος απλό: Μια σύντομη, τυχαία συνάντηση δυο στρατιωτών σε ένα λουκουματζίδικο. Ο ένας είναι ένας τραυματισμένος στρατιώτης της εμπόλεμης ζώνης του αλβανικού μετώπου και ο άλλος ένας, στρατιώτης επίσης, στα μετόπισθεν όμως, μακριά από τη γραμμή του πυρός. Ένα τεράστιο χάσμα ανοίγεται ανάμεσά τους: Ο ένας έζησε τον πόλεμο και τον απομυθοποιεί απολύτως, ο άλλος τον φαντάζεται και τον ηρωοποιεί. Μέσα από αυτή την καταλυτική διαφορά και με οξύ και κριτικό λόγο, ο αφηγητής-συγγραφέας καταγγέλλει τον πόλεμο και την καπηλεία του. Το περιεχόμενο του αποσπάσματος αναπτύσσεται με άξονα την αντίθεση των δυο χαρακτήρων και γι' αυτό προσφέρεται ώστε:

- Να παρατηρήσουν οι μαθητές την «άνετη» συμπεριφορά του Μελετίου σε αντιδιαστολή με την εσωστρεφή και συγκρατημένη στάση του τραυματία φαντάρου και να την ερμηνεύσουν.

- Να συνθέσουν το πορτραίτο του «βολεμένου» Μελετίου παίρνοντας στοιχεία από το κείμενο.

- Να παρατηρήσουν ότι ο Μελετίου δεν ρωτά το όνομα του τραυματία, αντιμετωπίζοντάς τον μόνο ως αξιοπρόσεκτο «φαινόμενο».

- Να εντοπίσουν και να σχολιάσουν τα σημεία όπου ο λόγος του αφηγητή γίνεται ειρωνικός.

- Να αναπτύξουν διάλογο με αφορμή την τελευταία φράση: *«Λοιπόν, είδατε, βρε παιδιά, τι απλοί που είναι οι ήρωες; Ούτε που τον πιάνει το μάτι σου αυτόν εδώ».* *Κι όμως!*

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Το απόσπασμα αναφέρεται σε πόλεμο και σε ήρωες. Ωστόσο, το κλίμα της αφήγησης είναι αντιπολεμικό και αντιηρωικό. Να τεκμηριώσετε την παρατήρηση με αναφορές σε συγκεκριμένα σημεία του κειμένου

- Ποιος αφηγηματικός τρόπος κυριαρχεί στο διήγημα και πώς λειτουργεί αισθητικά;

- «...είδατε, βρε παιδιά, τι απλοί που είναι οι ήρωες; Ούτε που τον πιάνει το μάτι σου αυτόν εδώ». Συμφωνείτε με τη άποψη αυτή; Αναπτύξτε τις απόψεις σας.

Παράλληλο κείμενο

Τίτος Πατρίκιος, Ένας ήρωας

Ήταν ήρωας πραγματικός
Κράτησε αλύγιστος στις πιο σκληρές δοκιμασίες.
Κι απόμεινε σαν την πέτρα, γερός και αδιαπέραστος
στα πιο κοινά, τα πιο ανθρώπινα αισθήματα

- Να διαβάσετε το ποίημα και να σχολιάσετε με ποια κριτήρια ορίζει ο ποιητής τον «πραγματικό» ήρωα και με ποια ο Μελετίου στο απόσπασμα του Τερζάκη.

β. Ταξίδι με τον Έσπερο (Κ.Ν.Α., σελ. 384)

Διδακτικές επισημάνσεις

Στο ανθολογημένο απόσπασμα, υπάρχουν δύο συνεχόμενα κεφάλαια του μυθιστορήματος, τα οποία αποτελούν μια νοηματική ενότητα, τη γνωριμία του κεντρικού ήρωα Γλαύκου Πετροχωρήτη με τα αδέρφια Πιτσιλά, τον Ντόντο και τη Φανή. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, προβάλλεται με καθαρότητα ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά γνωρίσματα του εφηβικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου, το οποίο, σύμφωνα με τον Σαχίνη, είναι «η αποκάλυψη του θαύματος της καθημερινής ζωής, καθώς αυτή ξεδιπλώνεται εξελικτικά στα μάτια των νέων ανθρώπων». Ιδιαίτερα μέσα στο κείμενο, παρακολουθούμε τη νεανική συντροφιά να ζει και να κινείται μέσα στη θάλλουσα καλοκαιρινή φύση, εκείνη ακριβώς τη στιγμή που ετοιμάζεται να αποκαλυφθεί μπροστά τους το μυστήριο του έρωτα. Η διδακτική προσέγγιση καλό είναι να εστιάσει σε αυτούς τους δύο πόλους, στο χαρακτήρα και τα συναισθήματα των νέων και στην περιγραφή της φύσης, η οποία γίνεται ιδανικός χώρος της αφηγηματικής δράσης. Επίσης, το απόσπασμα προσφέρεται για ανάπτυξη και σχολιασμό των μορφικών στοιχείων και των εκφραστικών μέσων. Μερικά από τα σημεία εστίασης των μαθητών/τριών μπορούν να είναι:

- Να βρουν μέσα στο κείμενο τα σημεία όπου ο αφηγητής σχολιάζει τα πρόσωπα και να προσπαθήσουν να συνθέσουν το εξωτερικό όσο και το ψυχολογικό πορτραίτο τους.

- Να εντοπίσουν ιδιαίτερα τις λεπτές συναισθηματικές αποχρώσεις της Φανής, την ευαισθησία της και το κρυφό ενδιαφέρον της για τον Γλαύκο.

- Να παρατηρήσουν τις διαφορές στο χαρακτήρα των δυο αγοριών, του Γλαύκου και του Ντόντου, και να προσπαθήσουν να τις ερμηνεύουν με βάση και τα δικά τους βιώματα.

- Παίρνοντας στοιχεία από τον διάλογο των προσώπων της οικογένειας Πιτσιλά όσο και από τις περιγραφές των χώρων, να περιγράψουν τα χαρακτηριστικά της μεγαλοαστικής κοινωνίας της εποχής.

- Να εντοπίσουν μέσα στο κείμενο τους τρεις βασικούς αφηγηματικούς τρόπους (αφήγηση-περιγραφή-διάλογο), αλλά και τα σημεία όπου υπάρχει ελεύθερος πλάγιος λόγος. Να σχολιάσουν το αισθητικό αποτέλεσμα που προκύπτει από τη χρήση και την εναλλαγή των τρόπων αυτών.

- Να αναζητήσουν τις εικόνες του κειμένου και να επισημάνουν τις πληροφορίες που αφορούν τα ήθη και τα έθιμα της κοινωνικής ζωής στο Μεσοπόλεμο.

- Να συγκρίνουν τις εμπειρίες της μυθιστορηματικής καλοκαιρινής συντροφιάς με τις αντίστοιχες δικές τους. Να σχολιάσουν τις τυχόν ομοιότητες και διαφορές.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Ποιο από τα τρία νεαρά μυθιστορηματικά πρόσωπα είναι πιο κοντά στο δικό σας χαρακτήρα και ποια κοινά χαρακτηριστικά σας μπορείτε να εντοπίσετε;

- Ο Γλαύκος δεν φαίνεται να απολαμβάνει πλήρως την εμπειρία της νέας γνωριμίας, αλλά συχνά έχει μια επικριτική στάση απέναντι στα πρόσωπα και τα πράγματα. Μπορείτε να επιβεβαιώσετε αυτήν την παρατήρηση με συγκεκριμένες αναφορές στο απόσπασμα;

Παράλληλο κείμενο

- Το απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Τα ψάθινα καπέλα* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, το οποίο ανθολογείται στα *Κ.Ν.Α.* της Γ' Λυκείου, μπορεί θαυμάσια να χρησιμεύσει ως παράλληλο κείμενο για να αναζητηθούν τα βασικά μοτίβα του εφηβικού μυθιστορήματος του Μεσοπολέμου: Εφηβεία, φύση, έρωτας.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Beaton Rod., 1996, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.
Γιατρομανωλάκης Γ., «Ένα μάθημα για τη διδασκαλία πεζογραφίας στην Α' Τάξη του Λυκείου (Θεωρητικό μοντέλο και εφαρμογή)». Ά. Τερζάκη, "Ταξίδι με τον Έσπερο" (απόσπασμα)», περ. *Φιλολογική*, 1991, τεύχος 37

- Καραντώνης Α., 1996, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Καστρονάκη Αγγ., 1995, *Οι περιπέτειες της Νεότητας*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπερλής Α., 1993, «Άγγελος Τερζάκης: Παρουσίαση-Ανθολόγηση», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία*, Τόμος Η', Αθήνα: Σοκόλης.
- Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., 1980, *Τα πρόσωπα και τα Κείμενα, Β', Ανήσυχα χρόνια*, Αθήνα: «Οι εκδόσεις των φίλων».
- Σαχίνης Απόστ., ⁴1983, *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Vitti M., 1989, *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*, Αθήνα: Ερμής.

Αφιερώματα

- Περ. *Τετράδια Ευθύνης*, 1977, «Προσφορά στον Άγγελο Τερζάκη», τεύχος 4.
- Περ. *Νέα Εστία*, 1980, «Αφιέρωμα στον Άγγελο Τερζάκη», τόμος 108, τεύχος 1283.
- Περ. *Νέα Εστία*, 1999, «Αφιέρωμα στον Άγγελο Τερζάκη», τόμος 1718.

Κάρολος Μποντλέρ (*Charles Baudelaire*)

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ο Κάρολος Μποντλέρ γεννήθηκε στο Παρίσι τον Απρίλιο του 1821. Σε ηλικία έξι χρονών έχασε τον πατέρα του και η μητέρα του ξαναπαντρεύτηκε. Το γεγονός αυτό χάλασε την ήρεμη ζωή του. Η επιπόλαιη συμπεριφορά του και το γεγονός ότι τον ενδιέφερε μόνο η λογοτεχνική εργασία ανησύχησαν την οικογένειά του, που τον έστειλε κοντά σε έμπιστό της καπετάνιο να κάνει τον γύρο του κόσμου, μήπως και συνεισταιεί. Άφησε το ταξίδι για τις Ινδίες στη μέση, ωστόσο, επέστρεψε γεμάτος με εντυπώσεις, που θα εκδηλώσει αργότερα μέσα στο ποιητικό του έργο. Επιστρέφοντας στη Γαλλία, το 1842, συνδέθηκε με τη Ζαν Ντυβάλ, γυναίκα που θα επηρεάσει το ποιητικό του έργο, αλλά και την ίδια του τη ζωή. Συνάντησε τους Balzac, Nerval, Theophile Gautier, Theodore de Bauville. Δεν κατάφερε να εκδώσει τα πρώτα του άρθρα και δημιούργησε τέτοια χρέη, που τον οδήγησαν σε κατάδικη το 1844 – κάτι που δεν συγχώρησε στη μητέρα του, παρά μόνο μετά το θάνατο του στρατηγού Jacques Aupick το 1857.

Κατά τη διαμονή του στο Βέλγιο το 1864, μαζί με τις ατυχίες του, επιδεινώθηκε και η υγεία του. Πέθανε στο Παρίσι τον Αύγουστο του 1867.

Δημοσίευσε τα πρώτα του έργα, κριτικά μελετήματα, στο *Salon de 1845*. Η εύθραυστη υγεία του δεν στάθηκε εμπόδιο στη μεγάλη λογοτεχνική του δρα-

στηριότητα. Συνεργάστηκε με τα περιοδικά *Tintamarre*, *Corsaire-Satan*, *Messenger*, *Monde littéraire*, *Artiste*, στα οποία δημοσίευσε ποιήματα και ποιήματα δοκίμια. Από το 1851 άρχισε να μεταφράζει Edgar Allan Poe.

Έργα του είναι τα *Salon de 1845*, *Salon de 1846*, *Salon de 1859* που, μαζί με άλλα κριτικά μελετήματα και δοκίμια, συμπεριλαμβάνονται στην έκδοση με τίτλο *Η ρομαντική τέχνη* (1868), η αυτοβιογραφική νουβέλα *La Fanfarlo* (1847), *Οι Τεχνητοί Παράδεισοι*, δοκίμια (1860), *Αισθητικά Παράδοξα* (1860), *Μικρά πεζοτράγουδα ή Το μαράζι του Παρισιού* (*Le Spleen de Paris*) (1864). **Ποιήματα:** *Άνθη του Κακού* (*Fleurs du mal*) (1857, οριστική έκδοση 1868). Για έξι από αυτά τα ποιήματα, οδηγήθηκε στη δικαιοσύνη και απαγορεύτηκε η κυκλοφορία της συλλογής (η απαγόρευσή της άρθηκε μόλις το 1949). Τα ίδια ποιήματα τα δημοσίευσε σε δεύτερη έκδοση συμπληρωμένη και βελτιωμένη, χωρίς τα απαγορευμένα, με τίτλο *Τα αδέσποτα* (*Les Eraves*) (1866).

2. Η κριτική για το έργο του

Μποντλιέρ, ποιητής και κριτικός

«Διωγμένος ποινικά για το άσεμνο και βλάσφημο περιεχόμενο της τέχνης του, ταυτισμένος για πολύ καιρό μετά τον θάνατό του με τη διαφθορά και τη διαστροφή, ο Μπωντλιέρ έγινε περισσότερο από κάθε άλλον λογοτέχνη της εποχής του ο ποιητής του σύγχρονου πολιτισμού, ο οποίος φαίνεται να μιλά κατ' ευθείαν στον 20ό αιώνα. Απορρίπτοντας την προσποιητή ή επιτηδευμένη στάση των Ρομαντικών, αποκαλύφθηκε στη συχνά ενδοσκοπική του ποίηση ως ένας αναζητητής του Θεού δίχως θρησκευτικές πεποιθήσεις, εντυφώντας σε κάθε εκδήλωση της ζωής – στο χρώμα ενός άνθους, στο συνοφρωμένο πρόσωπο μιας πόρνης – προκειμένου να βρει το αληθινό νόημα των πραγμάτων. Τόσο ως ποιητής όσο και ως κριτικός, εγκαλεί στην κατάσταση του ανθρώπου τον σύγχρονο κόσμο· σύγχρονες είναι επίσης τόσο η άρνησή του να δεχθεί περιορισμό στην επιλογή του ποιητικού θέματος όσο και επιβεβαίωσή του για την ποιητική δύναμη των συμβόλων. [...] *Το Σαλόν του 1846* (*Salon de 1846*) που δημοσίευσε, αποτελεί ένα ορόσημο στην αισθητική της κριτικής: επειδή δεν τον ικανοποιούσε να δώσει μία απλή παρουσίαση της έκθεσης, εισηγήθηκε πρωτότυπες θεωρίες και έκανε τον πρώτο υπαινιγμό της έννοιας των ανταποκρίσεων (*correspondences*) μεταξύ φύσης και τέχνης, υποστηρίζοντας ότι η ζωγραφική, όπως η μουσική, έχει τη δική της αρμονία του φωτός και της σιιάς, και ότι το χρώμα είναι η μελωδία της φύσης. [...]

Επειδή αντιμετώπιζε το έργο του ως οργανικό σύνολο, θεωρούσε κατά συνέπεια το κριτικό του έργο εξίσου σημαντικό με την ποίησή του. Για να

εκτιμήσει κανείς σε όλη της την έκταση την ποίησή του, είναι αναγκαίο να καταλάβει τις απόψεις του για τη φύση της τέχνης. Κάθε ποίημά του είναι μια εμπάθυση στη φύση του έργου τέχνης και στις αξίες που το διέπουν. Ο Μπωντλαίρ πίστευε ότι κάθε μεγάλος δημιουργός τής τέχνης πρέπει να γίνει στο τέλος και κριτικός· το κριτικό του έργο εξηγεί το ποιητικό του, και η ποίησή του αποτελεί προέκταση της αισθητικής του θεωρίας».

(Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, Αθήνα 1996, τ. 44, σελ. 160-161, 164)

Η επίδραση του Μπωντλέρ στην ευρωπαϊκή ποιητική παράδοση

«Ο Μπωντλαίρ, αν και δεν επινόησε την έννοια του συγγραφέα-φάρου στα *Άνθη του κακού*, έδωσε στην εικόνα του καλλιτέχνη την οριστική της μορφή, δάδα της ανθρωπότητας από εποχή σε εποχή, που μαρτυρεί την ικανότητα του ανθρώπου να υπερβεί τον εαυτό του και να ξεπερνά την αθλιότητά του, μεταμορφώνοντάς την σε έναν ευαίσθητο ευαγγελισμό [...] Τέτοιος υπήρξε ο Μπωντλαίρ: το έργο του ενσωματώνει και ανανεώνει μια ολόκληρη ευρωπαϊκή παράδοση και πέρα απ' αυτή, με τις μεταφράσεις του Πόου, οι οποίες αποτελούν και τους πρώτους τίτλους της δόξας του. Το έργο αυτό είναι η ίδια η τελειότητα ολοκληρωμένη, μια καινοτόμος αισθητική, βασισμένη σ' έναν τιθασευμένο ρομαντισμό, μια ποίηση της φαντασίας και όχι της καρδιάς, με σκληρή δουλειά, όχι μόνο με την έμπνευση, την εισαγωγή της παραφρονίας στην καρδιά του ποιήματος, του συμβόλου στην καρδιά του οράματος, σ' ένα έργο παράδοξο που συνδυάζει τη βλασφημία και τον σατανισμό με κάποια θρησκευτική πίστη, την ανάταση προς το ιδανικό και τη συνείδηση μιας μοιραίας πώσης, αυτό που ονόμασε διπλή ικεσία προς το Θεό και το Σατανά. Χρειάζεται, όπως το έκανε ο Σαρτρ, να αναζητήσουμε στη ζωή του την καταγωγή επιλογής του κακού, ή ακόμα ακολουθώντας μια ολόκληρη κριτική παράδοση, την καταγωγή των ερωτικών του ποιημάτων; Χωρίς να ισχυριστούμε ότι εξηγούμε, μπορούμε να σημαδέψουμε τις κρίσιμες στιγμές κατά τις οποίες η ζωή του μοιάζει να έχει “κάνει στροφή”, τις στιγμές που ο ίδιος μας έσωσε να διαβάζουμε στο έργο του, όπου φαινομενικά μισανοίγει την καρδιά του και το δωμάτιό του στον αναγνώστη – “Υποκριτή αναγνώστη, όμοιέ μου, αδελφέ μου”».

(Gosselin M., 1992, «Μπωντλαίρ», *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Σοκόλης, τ. Β', σελ. 526-527)

Μπωντλέρ, ο πρώτος στη μεγάλη χορεία των «καταραμένων» ποιητών

«Ο Μπωντλαίρ ήρθε να αρνηθεί αυτήν ακριβώς την τέχνη της προγραμματισμένης ωραιοποίησεως που καλλιεργούσαν οι σύγχρονοί του. Και μοιραία έγινε ο γενάρχη της νέας ποιήσεως. Ο εκφραστής της καταπονημένης

και αντιφατικής, της διεφθαρμένης και εκλεπτυσμένης ψυχής του ανθρώπου των σύγχρονων μεγαλουπόλεων. Του ανθρώπου που ζει με την πλήξη, την αγωνία, που εξεγείρεται και ταυτόχρονα νιώθει ένα απέραντο ψυχικό κενό, κυριευμένος από τις τύψεις που τον τυραννούν και τον εξουθενώνουν. Ο Μπωντλαίρ είναι ο πρώτος τη τάξει στη μεγάλη χορεία των “καταραμένων” ποιητών, οι οποίοι επρόκειτο να ακολουθήσουν διαφορετικά πρότυπα για να αποδώσουν το αυθεντικό πρόσωπο του σύγχρονου ανθρώπου. [...] “Ο Μπωντλαίρ” θα μας πει ένας από τους μαθητές του, ο Στέφανος Μαλαρμέ, “με τον περίφημο στίχο του έδωσε ένα πιο καθαρό και πιο αγνό νόημα στις λέξεις της ποίησης. Όχι μόνο ως γνήσιος και άδολος δημιουργός, αλλά και ως τεχνίτης παθιασμένος με τη φόρμα και τη στιχουργική”». [1967]

(B. Βαρίκας, «Ένας πρόδρομος της νέας ποιήσεως», περ. *Διαβάζω*, αφιέρωμα, 2004, τεύχος 448, σελ. 90)

To spleen

«Τίποτε δεν ποσεγγίζει καλύτερα το αίσθημα της ματαιότητας όσο το μπωντλαιρικό spleen. Το spleen, ένα πλήθος όρων καθαρά μπωντλαιρικών, όπως η αγωνία, η μελαγχολία, η κακοδαιμονία, η πλήξη... Ένα ψυχικό άλγος, μια υπαρξιακή ανησυχία, μια μεταφυσική αγωνία, ένα αίσθημα ασυμβατότητας προς τον εαυτό και προς τον κόσμο, παρόμοιο με έξοχα “αμφίβολα πάθη”, όπως τα είχε ονομάσει ο Σατομπριάν».

(Ανιές Βερλέ, μπρρ. Μαρίνα Νάσου, «Spleen, μια εκκοσμηκευμένη ματαιότητα», περ. *Διαβάζω*, ό.π.)

3. Το κείμενο

Ανάταση (Κ.Ν.Α., σελ. 509)

Διδακτικές επισημάνσεις

Με τη βοήθεια του εισαγωγικού σημειώματος του βιβλίου του μαθητή και των παραπάνω κριτικών αποσπασμάτων θα προσεγγίσουμε το ποίημα *Ανάταση* δίνοντας έμφαση στο στίχο και τις λέξεις που χρησιμοποιεί ο ποιητής στην προσπάθειά του να αποτινάξει από πάνω του τη μελαγχολία, το γνωστό μοτίβο spleen που χαρακτηρίζει το έργο του και την εποχή του, και να βρεθεί σε πιο υψηλούς και φωτεινούς ορίζοντες με τη βοήθεια της ποίησης.

- Να επισημανθεί ότι οι πέντε στροφές του ποιήματος λειτουργούν ανά ζεύγη (η 1η με τη 2η και η 4η με την 5η, ενώ η 3η στροφή λειτουργεί ως σύνδεσμος ανάμεσά τους και ως πυρήνας του ποιήματος καθώς περιέχει τις λέξεις κλειδιά).

- Να υπογραμμιστεί η λειτουργία του ρήματος. Καίρια τα ρήματα της 2ης στροφής (*ανυψώνεσαι, πλανιέσαι, αυλακώνεις*) δίνουν, με μεταφορά και παρομοίωση, την κίνηση που κάνει η σκέψη για να ξεφύγει από τα τετριμμένα. Πιο έντονος οι προτρεπτικές προστακτικές (*πήγαινε, πιες*) της 3ης στροφής με κυρίαρχο το πέτα που προτάσσεται περικλείουν όλη τη δυναμική της λέξης.

- Να διαφανεί, από την 3η στροφή, η αιτία για την οποία θέλει ο ποιητής να ανυψωθεί πάνω από όλα.

- Να σημειωθεί ότι στο ποίημα λειτουργεί μια αμφίδρομη κλιμάκωση, που έχει ως κορυφή την 3η στροφή. Η κορύφωση – ανάταση εντείνεται, εκτός από το *πέτα*, και το επίρρημα *πάνω* που επαναλαμβάνεται στην 1η στροφή, και με τη χρήση του δεύτερου ενικού προσώπου, που υπονοεί τη συνομιλία του ποιητή με τον εαυτό του.

- Να σχολιαστεί ότι από την 4η στροφή και μετά, η έκφραση «γλιστράει προς τα κάτω». Η φωνή του ποιητή πέφτει, η ένταση μειώνεται, το γραμματικό πρόσωπο αλλάζει, γίνεται τρίτο. Ο ποιητής έχει βρει τον στόχο του, έχει βρει τον τρόπο να ξεφύγει από τη μιζέρια μιας πληκτικής και άδειας ζωής. Με τη *Σκέψη*, με σίγμα κεφαλαίο, μπορεί να κατακτήσει το φως και τη γαλήνη, το σύμπαν.

Παράλληλο κείμενο

Κ. Αγγελάκη - Ρουκ, *Ο τζιτζικας*

«Μέσα μου χιλιάδες τραγούδια στοιβάζονται καλοκαιρινά. Ανοίγω το στόμα μου και μες στο πάθος μου προσπαθώ να τους βάλω μια σειρά. Τραγουδώ. Άσχημα. Αλλά χάρη στο τραγούδι μου ξεχωρίζω από τις φλούδες των κλάδων και από τ' άλλα άφωνα ηχεία της φύσης. Η απέριπτη περιβολή μου –γκρίζα κι ασβεστένια– μου αποκλείει κάθε παραφορά αισθητισμού κι έτσι αποκομμένος απ' τα φανταχτερά πανηγύρια του χρόνου, τραγουδάω. Άνοιξη. Πάσχα και βιολέτες δεν γνωρίζω. Τη μόνη ανάταση που ξέρω είναι όταν μόλις σηκώνεται κάποιο αεράκι και δροσίζει λίγο τη φοβερή κάψα της ζωής μου. Τότε παύω να ουρλιάζω –ή να τραγουδάω όπως νομίζει ο κόσμος– γιατί το θαύμα μιας δροσιάς μέσα μου βαθιά λέει περισσότερο απ' όλα όσα δημιουργώ για να μην πεθάνω από τη ζέστη».

(Κ. Αγγελάκη-Ρουκ, *Ο τζιτζικας*, από την ποιητική συλλογή *Ενάντιος άνεμος*, Κ.Ν.Α. τεύχος Γ', σελ. 116)

- Ποιο είναι το νόημα που δίνει η Ποίηση στη ζωή δύο ποιητών διαφορετικής εποχής και νοοτροπίας;

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Gosselin M., 1992, «Μπωντλαίρ», *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Σοκόλης, τ. Β΄, σελ. 526-534.

Κανελλόπουλος Π., 1976, *Ιστορία του Ευρωπαϊκού πνεύματος*, τόμος VIII, Αθήνα: Γιαλλέλης, σελ. 515-518.

Καραντώνης Α., 1979, *Ξένη Λογοτεχνία. Φυσιονομίες*, Αθήνα: Παπαδήμας, τ. 3ος. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 1926, Αθήνα: Πυρσός, τ. ΙΖ΄, σελ. 811.

Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, 1996, Αθήνα: τ. 44, σελ. 160-164.

Αφιέρωμα

Περ. Διαβάζω, τεύχ. 448, Φεβρουάριος 2004, σελ. 66-106.

Σταντάλ (Stendhal)

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ένας από τους μεγαλύτερους μυθιστοριογράφους των γαλλικών γραμμάτων, ο Σταντάλ, γεννήθηκε στην Γκρενόμπλ το 1783. Το πραγματικό του όνομα ήταν Ανρί-Μαρί Μπελ (Henri Marie Beyle), ενώ το ψευδώνυμο με το οποίο επρόκειτο να μείνει γνωστός το δανείστηκε από τη μικρή γερμανική πόλη Stendal, ελαφρά τροποποιημένο για να φαίνεται πιο γερμανικό. Στα επτά του χρόνια, έχασε τη μητέρα του που υπεραγαπούσε, και ανατράφηκε μαζί με τις δύο μικρότερες αδελφές του από τον πατέρα του, συντηρητικό δικηγόρο, τον οποίο απεχθανόταν σε όλη του τη ζωή. Αντιδρώντας στη θρησκευτικότητα και τον φιλομοναρχισμό του περιβάλλοντός του, υιοθέτησε από παιδί μιαν αντικληρική στάση και έδειξε ενθουσιασμό για τη Γαλλική επανάσταση, που όταν ξέσπασε ήταν μόλις έξι ετών. Το 1799 ο πατέρας του τον έστειλε στο Παρίσι να σπουδάσει στο Πολυτεχνείο, αλλά καθώς το όνειρό του ήταν «να κατακτήσει το θέατρο, την ποίηση, τις ωραίες γυναίκες», δεν παρουσιάστηκε στις εξετάσεις.

Από το 1800 ως το 1814, υπηρέτησε – σε διάφορες θέσεις – στον στρατό του Ναπολέοντα, ακολουθώντας τα γαλλικά στρατεύματα στις διαδοχικές τους εκστρατείες. Το 1814, μετά την παραίτηση του Ναπολέοντα και την παλινόρθωση των Βουρβόνων, εγκατέλειψε τη Γαλλία και εγκαταστάθηκε στο Μιλάνο για τα επόμενα επτά χρόνια, αφιερώνοντας τον χρόνο του στο διάβασμα, το γράψιμο και τον έρωτα.

Το 1821 εγκατέλειψε το Μιλάνο και επέστρεψε στο Παρίσι, καθώς οι φιλελεύθεροι φίλοι του τον υποψιάζονταν για πράκτορα της γαλλικής κυβέρνησης.

νησης και οι αυστριακές αρχές για καρμπονάρο. Κατά την παρισινή διαμονή του, που κράτησε δέκα χρόνια, έγραφε για βιοποριστικούς λόγους διάφορα άρθρα για την πνευματική και πολιτική ζωή της Γαλλίας, τα οποία δημοσίευε σε αγγλικά περιοδικά. Μετά την επανάσταση του Ιουλίου 1830, διορίστηκε πρόξενος στην Τεργέστη. Ωστόσο, η αυστριακή κυβέρνηση που τον θεωρούσε ανατρεπτικό στοιχείο αρνήθηκε να τον δεχτεί και έτσι τελικά τοποθετήθηκε (1831) στο λιμάνι του παπικού κράτους Τσιβιταβέκια στην Ιταλία. Πολύ περισσότερο από τα προξενικά του καθήκοντα, ασχολήθηκε με το γράψιμο και τα ταξίδια. Το 1835 ο Υπουργός Παιδείας του απένειμε το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής για την προσφορά του στα γράμματα και τον επόμενο χρόνο ο Υπουργός Εξωτερικών του έδωσε τρίμηνη άδεια να επιστρέψει στο Παρίσι, όπου και έμεινε τελικά τρία χρόνια. Το 1839 επέστρεψε στην Τσιβιταβέκια, όπου έπαθε αποπληξία, και πήγε για θεραπεία στη Γενεύη και κατόπιν στο Παρίσι. Εκεί πέθανε το 1842.

Κυριότερα έργα του: **Μυθιστορήματα:** *Αρμάνς ή μερικές σκηνές ενός παρισινού σαλονιού* στα 1827 (1827), *Το κόκκινο και το μαύρο* (1830), *Το μοναστήρι της Πάρμας* (1839), *Λαμιέλ* (ημιτελής εκδόθηκε μετά τον θάνατό του, 1889), *Λυσιέν Λεβέν* (ημιτελής πρωτοεκδόθηκε το 1855 στη συλλογή *Ανέκδοτες νουβέλες*, με τίτλο «Ο πράσινος κνηγός»).

Διηγήματα: *Ιταλικά χρονικά* (1839), επανεκδόθηκαν στη συλλογή *Ανέκδοτες νουβέλες* (1855)/ *Μυθιστορήματα και νουβέλες* (1854).

Αυτοβιογραφία: *Η ζωή του Ανρί Μπρουλάρ* (1890)

Άλλα έργα: *Βίοι του Χάνντν, του Μότσαρτ και του Μεταστάζιο* (1814), *Ιστορία της ζωγραφικής στην Ιταλία* (1817), *Ρώμη, Νεάπολη και Φλωρεντία το 1817* (1817), *Περί έρωτος* (1822), *Ρακίνας και Σαίξπηρ* [δύο φυλλάδια, 1823 και 1825, επανεκδόθηκαν ως βιβλίο με τίτλο *Ρακίνας και Σαίξπηρ, μελέτες γύρω από τον Ρομαντισμό* (1854)], *Βίος του Ροσίνι* (1823), *Περίπατοι στη Ρώμη* (1829), *Αναμνήσεις ενός περιηγητή* (1838), *Αναμνήσεις εγωτισμού* (1892), *Ημερολόγιο του Σταντάλ* (1888), *Η ζωή του Ναπολέοντος* (αποσπάσματα 1876, πλήρης έκδοση 1929) κ.ά.

2. Η κριτική για το έργο του

Η καταγωγή του Κόκκινου και του Μαύρου και οι καινοτομίες του Σταντάλ

«Τα κύρια πρόσωπα – οι “ήρωες” – των έργων του Σταντάλ είναι νεαρές υπάρξεις. Αυτό είναι ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των μυθιστορημάτων του. [...] Στο κέντρο καθενός από τα μυθιστορημάτα του υπάρχει ένας νεαρός άνθρωπος, που μοιάζει, περισσότερο ή λιγότερο, με τον Σταντάλ, αλλά που αναπτύσσεται σε άλλο περιβάλλον, ακολουθεί, σε περιστάσεις ζωής, μιαν άλλη γραμμή, έχει άλλη τύχη. Αυτό είναι ένα δεύτερο χαρα-

κτηριστικό γνώρισμα των μυθιστορημάτων του Σταντάλ. Το τρίτο είναι, ότι σχεδόν όλα τα μυθιστορήματά του έχουν υπόθεση, που, στις βασικές γραμμές της ή ακόμα και σ' αυτές τις λεπτομέρειες, δεν είναι επινόηση δική του, αλλά είναι υπόθεση δανεισμένη από παλαιά “χρονικά” ή εφημερίδες του καιρού του ή ακόμα και από βιβλία και χειρόγραφα άλλων συγχρόνων του. [...]

Μια νύχτα του έτους 1828 (25-26 Οκτωβρίου) συνέλαβε ο Σταντάλ την ιδέα του ήρωα του έργου. Χρειαζόταν, τάχα, να επινοήσει τη μορφή του Ιουλιανού Σορέλ (Joulien Sorel), του ήρωά του; Δεν τον βρήκε, τάχα, στα πρακτικά μιας δίκης, που είχε διεξαχθεί, στο 1827, στο κακουργιοδικείο της Γρενόβλης (Grenoble), της γενέτειράς του; Ολόκληρη η υπόθεση του μυθιστορήματος “Το Κόκκινο και το Μαύρο” είναι βασισμένη, ακόμα και σε λεπτομέρειες, στα πρακτικά της δίκης εκείνης, που τα διάβασε ο Σταντάλ στην “Εφημερίδα των Δικαστηρίων” [...]. Ακόμα και τα εξωτερικά χαρακτηριστικά – αλλά ας το πούμε από τώρα: μόνο τα εξωτερικά – του Ιουλιανού Σορέλ τα πήρε ο Σταντάλ από το πρόσωπο του Αντουάν Μπερτέ [...]. Αυτός – πρόσωπο πραγματικό – επυροβόλησε, μέσα σε μιαν εκκλησία, στην ώρα της λειτουργίας, την πρώτη ερωμένη του, κάποια Μαντάμ Μισού [...]. Είχε προσληφθεί στο σπίτι της, όταν μια ασθένεια τον ανάγκασε να διακόψει τις σπουδές του στο εκκλησιαστικό Σεμινάριο, ως παιδαγωγός των τέκνων της. Αφού τον έδιωξε ο σύζυγος της Μαντάμ Μισού, επιχείρησε να συνεχίσει τις σπουδές του σε εκκλησιαστικές σχολές. Αλλά τον έδιωξαν κι από το μέγα Σεμινάριο της Γρενόβλης. Τον έδιωξε, ύστερα, και ο κύριος ντε Κορντόν [...], ένας αριστοκράτης, που τον προσέλαβε ως παιδαγωγό των μικρών τέκνων του, αλλά που είχε και μια θυγατέρα ώριμη για ερωτικές συγκινήσεις. Αφού μάταια επιχείρησε πάλι να χτυπήσει τις πόρτες των εκκλησιαστικών σχολών, ξαναγύρισε στο χωριό του και εκδικήθηκε την Μαντάμ Μισού. Καταδικάστηκε στην ποινή του θανάτου και εκτελέστηκε. Ήταν εικοσιπέντε χρονών. Ο Σταντάλ [...] σκέφθηκε να κάμει τον Ιουλιανό Σορέλ να πεθάνει ακόμα νεότερος. Δεν είχε συμπληρώσει τα είκοσι χρόνια του, όταν εμφανίσθηκε στο δικαστήριο, που τον καταδίκασε κι αυτόν στην ποινή του θανάτου. Εκτελέστηκε και ο Ιουλιανός, μολονότι η γυναίκα, που εναντίον της επυροβόλησε, δεν υπέκλυψε στο τραύμα της και δεν έπαψε ν' αγαπάει τον νεαρό εραστή της. [...] Ο Σταντάλ δεν επινόησε παρά ελάχιστα πράγματα στην υπόθεση του έργου. Η ιστορία του Ιουλιανού Σορέλ είναι η ιστορία του Αντουάν Μπερτέ, αλλά – όσο κι αν μοιάζουν οι δύο “ήρωες”, όσο κι αν η ταυτότητα του ενός συγχέεται με την ταυτότητα του άλλου – η εσωτερική ζωή του Ιουλιανού Σορέλ είναι “ιδέα” του Σταντάλ, είναι δική του επινόηση. [...] Και την εικόνα της Γαλλίας, που – με αφορμή την ιστορία του Αντουάν Μπερτέ – μας δίνει ο Σταντάλ, την εικόνα της γαλλικής επαρχίας, καθώς και του Παρισιού, δεν την πήρε από τα πρακτικά της δίκης. Τη συγκρότησε

με το δικό του πνεύμα και με τη δική του γραφίδα. [...] Ο υπότιτλος του “Κόκκινο”: “Χρονικό του 1830” (Chronique de 1830) σημαίνει τη Γαλλία, ολόκληρη τη Γαλλία του 1830. Και οι υποσχέσεις του υπότιτλου αυτού τηρήθηκαν, πράγμα που κάνει το έργο [...] μυθιστόρημα-κλειδί μιας εποχής, μιας χώρας [...].

Ας πούμε μερικά λόγια για τον τίτλο του έργου. Ο Αλμπέρ Τιμπωντέ (Thibaudet) λέει: “Υπό τον Ναπολέοντα, ο Ιουλιανός Σορέλ θάταν το Κόκκινο, δηλαδή στρατιώτης, συνταγματάρχης στα τριάντα του χρόνια, και, στα σαράντα, στρατηγός κόμης Σορέλ, αν δε θα είχε σκοτωθεί. Υπό την Παλινόρθωση, δεν μπορεί να φθάσει ψηλά” (αφού ήταν γιος ενός χωρικού και ξυλουργού) “παρά μέσω της Εκκλησίας, μέσω του Μαύρου” (του ράσου). Αλλά ο τίτλος “Το Κόκκινο και το Μαύρο” έχει, για τον Τιμπωντέ, ένα διπλό νόημα, και το δεύτερο νόημα – εκείνο, που υποκρύπτεται – είναι “ένα ταμπλώ (τυχερού) παιχνιδιού”. “Με δεδομένα το χαρακτήρα μας, την ατομικότητά μας, τη μοναδική και υπεράνω χρόνου, τη στοιχειώδη ρίζα μας, έχουμε το αίσθημα”, λέει ο Τιμπωντέ, “ότι η ύπαρξή μας μπορούσε να είχε παιχθεί στα ταμπλώ ευτυχία ή δυστυχία, πλούτος ή φτώχεια, καλή παιδεία ή κακή παιδεία, εκμετάλλευση των χαρισμάτων μας ή παραμέληση των χαρισμάτων μας, και ότι σε πολλές στιγμές, που τις θυμόμαστε, εξαρτήθηκε από κάτι ελάχιστο νάναι η ύπαρξή μας αλλιώς, ότι το κόκκινο ή το μαύρο μας ήταν μια υπόθεση συμπτώσεων ή τύχης. Μια που βγήκε ένα χρώμα, δεν υπάρχει πια καιρός να γυρίσουμε πίσω...”. [...]

Ο Φρειδερίκος Νίτσε [...] λέει, ότι ο Σταντάλ είναι ο άνθρωπος “που διέτρεξε μ’ ένα Ναπολεόντειο τέμπο... πολλούς αιώνες της ευρωπαϊκής ψυχής, σαν ιχνηλάτης και ευρέτης της ψυχής αυτής...”, είναι “ο τελευταίος μέγας ψυχολόγος της Γαλλίας”. [...] Και στο 1888, μας είπε ότι μόνον η ανακάλυψη του Ντοστογιέφσκι – ως “ψυχολόγου”, που μπορούσε ακόμα να τον διδάξει κάτι – ήταν γι’ αυτόν ένα ευτύχημα ακόμα μεγαλύτερο από την ανακάλυψη [...] του Σταντάλ [...], ότι “χρειάστηκαν δυο γενεές”, για να φθάσει κανείς “κάπως” [...] εκεί οπού είχε φθάσει, προτρέχοντας, ο Σταντάλ [...].».

(Π. Κανελλόπουλος, 1976, *Ιστορία του Ευρωπαϊκού πνεύματος*, τόμος VII, Αθήνα: Γαλλέλης, σελ. 463-476)

Το Κόκκινο και το Μαύρο του Σταντάλ ως μία έξοχη ερωτική και κοινωνική μελέτη

«Το μυθιστόρημα σκοπεύει, παράλληλα και ισόρροπα, δύο στόχους: τη μελέτη του ερωτικού πάθους και τη χρονικογραφία της επαρχιώτικης και της παρισινής κοινωνίας στην τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνα. [...] Η αξία του είναι έξω και πέρα από την πλοκή. Ο ίδιος ο τίτλος, μυστηριώδης κι επιδεχόμενος πολλές, παράλληλες είτε αντιφατικές, ερμηνείες, είναι ένα πρῶ-

το θέλγητρο. Είναι τάχα [...] η αέναη, ανοιχτή ή ύπουλη, σύγκρουση που διατρέχει το βιβλίο, ανάμεσα στην ιακωβίνικη, φιλελεύθερη Αριστερά και τη μυστική, παντοδύναμη Αδελφότητα του Κλήρου [...]; Είναι η στολή του δραγόνου και το μαύρο ράσο του αββά; Ή, τέλος, η κοκκινόμαυρη ρουλέτα της ζωής, το στοίχημα του Πασκάλ, όπου ο άνθρωπος χάνει το παιχνίδι;

Ο Ζυλιέν Σορέλ δεν είναι, βέβαια, ο ίδιος ο Σταντάλ. Όμως ενσαρκώνει μια αγαπημένη του ανθρώπινη αρετή, την ενεργητικότητα. Τι σημασία έχει αν προσπερνάει την αστική ηθική και, σε μια κορύφωση παραφοράς, καταλήγει στο έγκλημα; Είναι αρετή αυτόνομη, προανάκρουσμα ενός υπαρξισμού. Ο Ζυλιέν ξεκινάει από πολύ χαμηλά, σκοπεύοντας τη δύναμη και τον πλούτο. Είναι ο τέλειος αμοραλιστής [...]. Έχει την αποπλιστική αφέλεια της νιότης, όταν τα παλιά ιδανικά έχουν ξεφτίσει και τα καινούρια προδοθεί. Ο κνισμός του έχει κάτι σαν θέλγητρο παρθενικότητας. [...]

Δίπλα του, ο Σταντάλ έστησε δύο από τις πιο ζωντανές σε μυθιστόρημα γυναικείες φιγούρες, τις δύο γυναίκες που τον αγάπησαν. Την κυρία ντε Ρενάλ, μια μορφή μεγάλης ερωμένης, τρυφερής, αισθαντικής, αισθησιακής, έτσι κάπως όπως ο συγγραφέας είχε νιώσει τις Ιταλίδες. [...] Τη Μαθίλδη ντε Λα Μολ, ο Μπελ την είδε σαν τη συνισταμένη των Γαλλίδων που τον πλήγωσαν, που τις φοβόταν και τις θαύμαζε για την περηφάνια τους, την ψυχή υπεροχή αιώνων κουλτούρας. [...]

Πλήθος κομπάρσοι κινούνται ολόγυρα, ολοζώντανοι και καλοστημένοι. Είναι μυθιστόρημα-χρονικό. Για όλους η κριτική βρήκε τα πρότυπά τους. Μερικοί δεν έχουν καν αλλάξει όνομα. Κι η πολιτική απεικόνιση είναι άφογη. [...] Η γλώσσα στο “Κόκκινο και το Μαύρο” είναι απλή, λεία, χωρίς προσποίηση, καμιά σκοτεινότητα. Η φράση σκέτη, γυμνή. Ο συγγραφέας δεν νοιάζεται για τη συχνή επανάληψη μιας λέξης, δεν λεπτολογεί, ούτε φροντίζει την καλλιπέια. [...] Κι αν ο ρυθμός είναι αργός, είναι γιατί οι ήρωες αυτοαναλύονται και θέλουν να καταλάβουν το κίνητρο κάθε πράξης, δικής τους ή των άλλων. Κι όμως ο ρυθμός αυτός αλλάζει, γίνεται βίαιος, λαχανιαστός, αποδίδει εξάισια την κατάσταση υπνοβασίας, όταν ο Ζυλιέν πάει να σκοτώσει την κυρία ντε Ρενάλ.»

(Γ. Σπανός, 1995, «Πρόλογος», Σταντάλ, *Το κόκκινο και το μαύρο*, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, σελ. 8-10)

Το Κόκκινο και το Μαύρο του Σταντάλ: ένα ρεαλιστικό ψυχογράφημα

«Το μυθιστόρημα αυτό, που άφησε εποχή, δεν είναι μια ομολογία στο στυλ του Βέρθερου, αλλά μια ρεαλιστική αντικειμενοποίηση του ψυχολογικού, που δε διαφέρει πολύ από τον Νατουραλισμό.

“Το μυθιστόρημα είναι ένας καθρέφτης που τον κουβαλούν στο δρόμο. Πότε καθρεφτίζει τον ουρανό και πότε τη λάσπη”. Έτσι καθορίζει ο Στα-

ντάλ το μυθιστόρημα [...]. Σ' αυτόν τον ορισμό, ανταποκρίνεται κ' η τεχνική που συνίσταται στην αδιάκριτη συλλογή περιστατικών από τη ζωή. Έτσι και το θέμα του “Κόκκινου και Μαύρου” είναι παρμένο από μια εφημερίδα κ' οι ήρωές του είναι ελαφρά παραλλαγμένα πορτραίτα “εκ του φυσικού”.

“Παίρνω μια γνωστή προσωπικότητα και παρατηρώ τον τρόπο που κυνηγάει την ευτυχία. Την παρουσιάζω, βέβαια, λίγο εξυπνότερη”. Γι' αυτό και το ύφος του μυθιστορήματος δε χρειάζεται καμιά ποιητικότητα. Όσο λιτότερο και πιο προσγειωμένο είναι, τόσο το καλύτερο. [...]

Το μυθιστόρημα αυτό προτρέχει ήδη της τελικής φάσης του ρεαλιστικού μυθιστορήματος. Γιατί απεικονίζει αναλυτικά την κατάρρευση της κοινωνικής διάστροφης και την απόγνωση του ατόμου που εγκαταλείπει τον εαυτό του».

(Ε. Λάατς, 1963, *Παγκόσμιος Ιστορία της Λογοτεχνίας*,
Αθήναι: Αρσενίδης, σελ 148-49)

Η βαθιά αντινομία του Σορέλ

«Ο Σορέλ είναι ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς χαρακτήρες των αρχών του 19ου αιώνα: με την ενεργητικότητα και τη δύναμη της προσωπικότητάς του αποτελεί σαφή αναφορά στον βυρωνικό ήρωα του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού, αλλά και στην επαναστατική ορμή που ενσάρκωσαν οι γάλλοι επαναστάτες και ο Ναπολέων. Ωστόσο η εποχή αυτή έχει παρέλθει πλέον ανεπιστρεπτί, όπως συνειδητοποιεί σύντομα ο Σορέλ. Οι κυρίαρχες αξίες δεν απορρέουν από τον δεσποτικό και χαρισματικό αυτοκράτορα, αλλά από τον υπολογιστή πολιτικό Μέττερνιχ και τους ομοίους του. Ο Σορέλ δεν μπορεί παρά να γίνει τέκνο της εποχής του, κοινωνικά ευκίνητος, κυνικός και διπλωμάτης. Φορά το μαύρο του εκκλησιαστικού ράσου επάνω από το κόκκινο του στρατιώτη, αφήνοντας πλήρη εξουσία στις τρελές του φιλοδοξίες που τον οδηγούν έξω από τον μικροαστικό του περίγυρο, στον νέο κόσμο των κοινωνικών προνομίων και της εύνοιας της αριστοκρατίας.

Ο Σορέλ ζει ανάμεσα στους δύο πόλους της ρομαντικής αυτοπροβολής και του ρεαλιστικού κυνισμού, δίχως ποτέ να τους συμφιλιώνει. Παρά την οικονομική του άνοδο, καταλήγει εντέλει θύμα της ανορθολογικής και απερίσκεπτης αυτοπεποίθησης που χαρακτηρίζει τη ρομαντική νοοτροπία (όταν, για παράδειγμα, αποπειράται να δολοφονήσει την πρώην ερωμένη του) όσο και του ηθικού σχετικισμού της ρεαλιστικής στάσης, η οποία συγχέει ανεπανόρθωτα έννοιες όπως: η ειλικρίνεια και η προσποίηση, η αλήθεια και η φαντασία. Ακόμα και τις παραμονές της εκτέλεσής του, ο ήρωας του Σταντάλ αδυνατεί να συνειδητοποιήσει ότι ο “τσαρλατανισμός” και η “υποκρισία”, που τον περιέβαλλαν, όπως ισχυρίζεται, σε όλη του τη ζωή, αποτελούν στην πραγματικότητα πλευρές της ίδιας της προσωπικότητάς του, προϊόντα του μυαλού ενός καριερίστα [...].

Ο Ζυλιέν Σορέλ προσμένει την εκτέλεσή του και πεθαίνει με μια διάθεση περιφρόνησης, αρνούμενος οποιαδήποτε προσφορά μεσολάβησης, θεωρώντας τον εαυτό του θύμα της “αριστοκρατίας της μεσαιάς τάξης” η οποία είχε γίνει η νέα κυρίαρχη τάξη στη μετεπαναστατική Γαλλία. Παρά το γεγονός ότι επιλέγει έναν τραγικό τρόπο, ο Σορέλ ωστόσο αντιλαμβάνεται τελικά ότι στην εποχή του Ρεαλισμού, ο ρομαντικός ατομικισμός δεν είναι πλέον σε θέση να διαπραγματευτεί τα όρια που επιβάλλει η κοινωνία στις πράξεις της προσωπικής προβολής και επιβεβαίωσης».

(M. Travers, 2005, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, σελ. 149-150)

3. Το κείμενο

Το κόκκινο και το μαύρο (Κ.Ν.Α., σελ. 511)

Διδακτικές επισημάνσεις

Θα ήταν σκόπιμο κατά τη διδασκαλία των ανθολογημένων αποσπασμάτων να αναδειχθούν οι βασικές αρετές και τα χαρακτηριστικά του μυθιστορηματος ως όλου. Προς την κατεύθυνση αυτή συμβάλλουν οι ακόλουθες, γενικές, επισημάνσεις.

- Να σκιαγραφηθεί συνοπτικά η δομή του έργου: δύο βιβλία από τα οποία το πρώτο αφιερώνεται στη ζωή του Σορέλ στη γαλλική επαρχία και το δεύτερο²⁰ στο Παρίσι.

- Να συνδεθεί, αδρομερώς, το περιεχόμενο του μυθιστορηματος με το ιστορικό του πλαίσιο [πάλινόρθωση των Βουρβόνων (1815-1830), επανάσταση του Ιουλίου (27-29) του 1830²¹, Ιουλιανή μοναρχία (1830-1848)], σχέση που αναδεικνύεται και από τον υπότιτλό του («Χρονικό του 1830»). Ο συνδυασμός τίτλου-υπότιτλου μπορεί να θεωρηθεί έκφραση της αγωνίας του συγγραφέα για το μέλλον της επανάστασης που παίζεται στη ρουλέτα (κόκκινο-μαύρο), αλλά και ένδειξη της τότε ρευστότητας στην πολιτική ζωή της

²⁰Η διάκριση σε δύο μέρη (Α΄ μέρος, κεφ. 1-30, Β΄ μέρος, κεφ. 30-45) δεν ακολουθείται σε όλες τις ελληνικές εκδόσεις. Έτσι, λ.χ., το 3ο ανθολογημένο απόσπασμα «Ένα παλιό σπαθί» στην έκδοση της Εστίας (1987) ανήκει στο 47ο κεφάλαιο, ενώ στην έκδοση του Παπύρου (1995) στο 17ο κεφάλαιο του Β΄ μέρους. Οι εδώ αναφορές σε κεφάλαια του έργου γίνεται και με τους δύο τρόπους, για ευνόητους λόγους.

²¹Τις «Τρεις Ένδοξες Ημέρες» του Ιουλίου του 1830 εκδηλώνεται λαϊκή έκρηξη για την παραβίαση του Συντάγματος από τον βασιλιά Κάρολο Ι΄ (αδελφό του Λουδοβίκου του ΙΗ΄) και καλείται (από τους τρομοκρατημένους φιλελεύθερους αστούς) ο, φιλελεύθερων αρχών, δούκας της Ορλεάνης, ο οποίος ανεβαίνει στον θρόνο ως Λουδοβίκος-Φίλιππος.

Γαλλίας. Άλλωστε, το μυθιστόρημα αποτελεί δριμεία σάτιρα της γαλλικής κοινωνίας (το «κόκκινο» δεν είναι πολύ διαφορετικό από το «μαύρο»), ενώ η αποτυχία του νεαρού ήρωα να ανελιχθεί κοινωνικά, θα μπορούσε να εκληφθεί, για τους αναγνώστες της εποχής (1830), ως προειδοποίηση/ πρόγνωση της ήττας των φιλελεύθερων αστών.

- Να ερμηνευθεί ο τίτλος του μυθιστορήματος και να συνδεθεί με το περιεχόμενο των ανθολογημένων αποσπασμάτων: Το δίτολο κόκκινο-μαύρο συμβολίζει, σε ένα πρώτο επίπεδο, την εσωτερική σύγκρουση του Ζυλιέν ανάμεσα στο στρατιωτικό («κόκκινο») ή το εκκλησιαστικό («μαύρο») σχήμα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, συνδέεται με βασικούς θεματικούς άξονες του έργου όπως: ειλικρίνεια vs υποκρισία, ταπεινότητα vs αλαζονεία, συναίσθημα vs λογική, εμπιστοσύνη vs καχυποψία, αγάπη vs φιλοδοξία κ.ά. Σε ένα τρίτο επίπεδο, πιθανόν, απεικονίζει τη δυναμική επέμβαση της τύχης (ρουλέτα) στην ανθρώπινη ζωή.

- Να αναδειχθεί το θέμα της υποκρισίας που διατρέχει το έργο. Οι περισσότεροι χαρακτήρες και ο νεαρός Σορέλ – κατά κύριο λόγο – είναι αναγκασμένοι να παίζουν διάφορους ρόλους για να κερδίσουν την εκτίμηση του περιβάλλοντος. Ο όρος «υποκρισία» είναι λέξη-κλειδί του έργου και επανέχεται στα λόγια, τις σκέψεις και τις πράξεις των μυθιστορηματικών προσώπων. Ο τρόπος με τον οποίο κλείνει το έργο αφήνει ανοιχτό το ερώτημα για τις δυνατότητες της υποκρισίας.

- Να εκτιμηθούν (με τη βοήθεια και των κριτικών σχολίων στο σχολικό εγχειρίδιο) οι αφηγηματικές αρετές του μυθιστορήματος: η δημιουργική αξιοποίηση των ρευμάτων του ρομαντισμού (λ.χ. έξαρση του ατομικισμού, πάθος, κνηγί της ευτυχίας) και του ρεαλισμού (λ.χ. το μυθιστόρημα ως «Χρονικό» και σάτιρα μιας κοινωνίας και μιας εποχής), η αποτύπωση των ενδόμυχων σκέψεων και συναισθημάτων των μυθιστορηματικών προσώπων (θεωρείται ο εισηγητής του ψυχολογικού μυθιστορήματος), το ανεπιτήδευτο, κοφτό, στεγνό ύφος που θυμίζει τον ναπολεόντειο κώδικα, ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός, αναξιόπιστος αφηγητής (οι επιλογές του δεν είναι επαρκείς για την ερμηνεία των γεγονότων), ο ειρωνικός τόνος, ο ιδιάζων ρυθμός της αφήγησης, κ.ά..

- Να συζητηθεί το ενδιαφέρον του Σταντάλ για την απεικόνιση ερωτικών σκηνών στα έργα του και, πιθανόν, το μοτίβο του «τριγωνικού έρωτα» (τα ερωτικά συναισθήματα ενεργοποιούνται με τη ζήλια από την παρουσία ενός τρίτου προσώπου-αντιζήλου²²).

²² Η κ. ντε Ρενάλ ερωτεύεται τον Ζυλιέν, όταν αντιλαμβάνεται ότι είναι ερωτευμένη μαζί του η υπηρέτριά της Ελίζα. Το ίδιο συμβαίνει και με τη Ματθίλδη, μόνο που στην περίπτωση αυτή ο ίδιος ο Ζυλιέν έχει επινοήσει μια υποτιθέμενη αντίζηλο.

α. [Πατέρας και γιος]

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να σκιαγραφηθεί, με κειμενικά στοιχεία, η προσωπικότητα του βασικού ήρωα: υπερήφανος και φιλόδοξος («Δεν θέλω να είμαι υπηρέτης»), ασυμβίβαστος και υποκριτής, παρορμητικός και υπολογιστής κ.ά. Να συζητηθούν: η διαφορετικότητά του σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας και κυρίως με τον πατέρα του («ακαμάτη», «κατέβα ζώνον, να σου μιλήσω», «καταραμμένη υποκριτή»), η έλλειψη στοργής και αποδοχής από την οικογένειά του (στο οικογενειακό συμβούλιο που τον αφορά δεν παίρνει τον λόγο αλλά κάθεται σε μια γωνιά), η απουσία της μητέρας, συνθήκες που δικαιολογούν την τάση φυγής που τον διακρίνει. Η ανικανότητα του Ζυλιέν «για σκέψεις συνετές», αν και αποτέλεσμα συγκινησιακής φόρτισης της στιγμής, προοικονομεί το τραγικό του τέλος.

- Να εντοπισθούν οι αφηγηματικές τεχνικές με τις οποίες αποτυπώνεται ο ανταρχισμός της οικογένειας και ο χαρακτήρας του Ζυλιέν: Η εναλλαγή αφήγησης, περιγραφής και ευθέος (φωνουμένου ή ενδιάθετου) λόγου επιτρέπουν την παραστατική απεικόνιση του κλίματος στην οικογένεια και κυρίως τη σκιαγράφηση του γερο-Σορέλ και του γιου του. Η ειρωνεία-αποστασιοποίηση του αφηγητή από τον ήρωα της ιστορίας είναι φανερή στα σχόλια για την εξωτερική του εμφάνιση («Ανάμεσα στις αμέτρητες ποικιλίες της ανθρώπινης φυσιγνωμίας... έντονη ιδιομορφία»). Η ίδια στάση υιοθετείται για τον γέρο στρατιωτικό χειρουργό («ό,τι ήξερε από ιστορία», «το πολυτιμότερο είχε πηδήξει στο ποταμάκι...»), όπως και τον γερο-Σορέλ («μικρά γκριζα και κακά μάτια», «πονηρός χωρικός»).

- Να αναδειχθούν οι αντιθέσεις του αποσπάσματος: φωνές-σιωπή, ευρωστία-αδυναμία, χειρωνακτική-πνευματική εργασία, στρατιώτης-ιερέας, μίσος-θαυμασμός, πατέρας-γιος, χρήμα-γνώση, ειλικρίνεια-υποκρισία, υποταγή-αντίσταση, λογική-συναίσθημα κ.ά..

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

- Ποια πιστεύετε ότι είναι η βαθύτερη επιθυμία του νεαρού Ζυλιέν και ποια υποθέτετε ότι θα είναι, τελικά, η επιλογή του; Να δικαιολογήσετε τις απαντήσεις σας.

Παράλληλο κείμενο²³

Γιώργος Θεοτοκάς, *Αργώ*, απόσπασμα [Θέλω γράμματα] (Κ.Ν.Α. Β', σελ. 342-346)

- Και στα δύο αποσπάσματα οι βασικοί ήρωες έρχονται σε σύγκρουση με τον πατέρα τους, λόγω της επιθυμίας τους για «γράμματα». Αφού παρατη-

ρήσετε: τα βιβλία που διαβάζουν, τη σκοπιμότητα της ανάγνωσης, τον τρόπο με τον οποίο αντιδρούν στις απαιτήσεις της οικογένειας, να προσδιορίσετε τις ομοιότητες και τις διαφορές στον χαρακτήρα και τη συμπεριφορά των δύο μυθιστορηματικών προσώπων.

β. [Πρώτα βλέμματα, πρώτη ευτυχία]

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να εκτιμηθεί η ψυχογραφική ικανότητα του Στανάλ: φωτογραφική-λεπτομερής αφήγηση, σύντομος διάλογος, παραστατικότητα κ.ά..

- Να επισημανθεί ότι οι δύο πρωταγωνιστές βιώνουν παράλληλα συναισθήματα, με κυρίαρχο εκείνο της έκπληξης, από διαφορετικές, όμως, αφετηρίες: α) ο νεαρός Σορέλ *«φαινόταν να έχει κλάψει»*, η κυρία ντε Ρενάλ *«ένιωσε λύπη για το κακόμοιρο αυτό πλάσμα»*, β) ο Ζυλιέν έμεινε *«κατάπληκτος από την ομορφιά της»*, η κυρία έμεινε *«εμβρόντητη»*, μαθαίνοντας ότι ο νεαρός που πέρασε για κορίτσι θα είναι ο παιδαγωγός των παιδιών της, γ) και οι δυο, σιωπηλοί, *«κοιτάζονταν από πολύ κοντά»*, δ) η κυρία *«γελάει, τρελή από χαρά σαν κοριτσάκι... δεν μπορούσε να αναμετρήσει την ευτυχία της»²⁴*.

- Να επισημανθεί η καινοτομία του συγγραφέα στην απεικόνιση γυναικείων μορφών, να σκιαγραφηθεί, με κειμενικά στοιχεία, ο χαρακτήρας της κυρίας ντε Ρενάλ, να προσεχθούν οι ρομαντικές επιδράσεις (αθωότητα και ομορφιά) και, πιθανόν, να συμπληρωθεί το πορτραίτο της με αναφορές στο σύνολο του μυθιστορήματος: μητέρα και ερωμένη, ρομαντισμός και πραγματισμός²⁵, αθωότητα και υποκρισία, ευσέβεια²⁶ και πάθος, «προδοσία» και

²³Τα ανθολογημένα αποσπάσματα μπορούν κάλλιστα να λειτουργήσουν το ένα ως παράλληλο του άλλου, δεδομένου ότι η ερμηνευτική επεξεργασία προϋποθέτει και τη συγκριτική τους θεώρηση. Η εναλλακτική πρόταση που γίνεται εδώ, θεωρεί δεδομένη την προηγούμενη διαδικασία και προσφέρεται για διακειμενική προσέγγιση, εφόσον το επιτρέπουν ο διαθέσιμος χρόνος και τα ενδιαφέροντα των μαθητών/τριών.

²⁴Την ίδια ευχάριστη έκπληξη νιώθει στη συνέχεια και ο Ζυλιέν, ακούγοντας την κυρία να τον προσφωνεί «κύριο».

²⁵Όταν ο κ. ντε Ρενάλ πληροφορείται την παράνομη σχέση της, είναι κυρίως εκείνη που θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο εξαπάτησης-παραπλάνησης του συζύγου της (1ο μέρος, κεφ. 20 και 21). Η υποκριτική συμπεριφορά της αποκοιμίζει τον άντρα της και σώζει το σπιτικό της.

²⁶Εκλαμβάνει την αρωστία του παιδιού της ως θεική τιμωρία για την παράνομη σχέση της με τον Σορέλ (1ο μέρος, κεφ. 19) και τον παρακαλεί να απομακρυνθεί. Άλλωστε, καθ' υπόδειξη του πνευματικού της στέλνει τη μοιραία επιστολή στον μαρκήσιο Ντε Λα Μολ (κεφ. 73 ή 43 του 2ου μέρους).

αφοσίωση στον εραστή. Υπενθυμίζεται ότι το μυθιστόρημα κλείνει με αναφορά σ' αυτήν: «*Η κυρία ντε Ρενάλ κράτησε την υπόσχεσή της. Με κανέναν τρόπο δεν προσπάθησε να επιβουλευτεί τη ζωή της. Τρεις ημέρες όμως ύστερ' από τον Ιουλιανό, πέθανε κι αυτή φιλώντας τα παιδιά της*».

- Να συγκριθεί η εικόνα του Ζυλιέν με εκείνη στο προηγούμενο απόσπασμα και να δικαιολογηθούν ομοιότητες και διαφορές: λ.χ. τα «*μεγάλα μαύρα μάτια... άγριου μίσους*» (α' απόσπασμα), εδώ είναι «*τόσο γλυκά*», καθώς τα αντικρίζει το «*ρομαντικό πνεύμα της κ. ντε Ρενάλ*», κατά το σχόλιο του αφηγητή.

- Να συνδεθεί η αντίληψη για τον κεραυνοβόλο έρωτα με τη θεωρία του Σταντάλ περί έρωτος, όπως αποτυπώνεται στην ομώνυμη μελέτη²⁷ του, και να συζητηθεί η εγκυρότητά της.

Συμπληρωματική ερώτηση - δραστηριότητα

- Όπως αναφέρεται στο σχόλιο του βιβλίου σας, «*η μικρότερη έκπληξη μπορεί να γεννήσει τον έρωτα*». Η συγκεκριμένη άποψη του Σταντάλ επιβεβαιώνεται από το περιεχόμενο του αποσπάσματος; Να τεκμηριώσετε την απάντησή σας.

Παράλληλο κείμενο

Μίλαν Κούντερα, *Το αστέιο* (απόσπασμα)

«Έχουν να λένε για τον κεραυνοβόλο έρωτα: είμαι βέβαιος πως η αγάπη έχει κλίση να δημιουργεί τον δικό της μύθο· δεν θέλω λοιπόν να υποστηρίξω, πως ήταν μια κεραυνοβόλα αγάπη· αλλά οπωσδήποτε ήταν κάτι το ξεχωριστό· την καθαυτό ουσία της ύπαρξης της Λουτσίας, ή – αν θέλω νάμαι πιο ακριβής – την ουσία αυτού, που ήταν η Λουτσία μετά για μένα, την κατάλαβα, την ένιωσα, την είδα αμέσως· η Λουτσία που έφερε τον εαυτό της, όπως φέρουν στους ανθρώπους μια φανερή αλήθεια.

Την κοιτούσα, πρόσεχα το ακαθόριστο επαρχιώτικό της χτένισμα, πρόσεχα το γκριζό της μαντό, φτωχό και τριμμένο και ίσως λιγάκι κοντό· πρόσεχα το αφάνταστα όμορφο και καθαρό πρόσωπό της· αιστάνθηκα πως το κορίτσι

²⁷Το έργο αποτελεί μια ανατομία του ερωτικού φαινομένου, αρκετά αυτοβιογραφική, στον πρόλογο της οποίας διαχωρίζονται τέσσερις κατηγορίες έρωτα: ο έρωτας-πάθος (ο ρομαντικός έρωτας), ο έρωτας-γούστο (παιχνίδι, χωρίς πάθος), ο σωματικός έρωτας και ο έρωτας-επίδειξη. Σε επόμενα κεφάλαια, αναλύονται οι φάσεις του έρωτα: πρώτη ο θαυμασμός, δεύτερη η φαντασίωση, τρίτη η ελπίδα, τέταρτη η γέννηση του έρωτα και πέμπτη η πρώτη αποκορυστάλλωση.

αυτό κλείνει μέσα του μια γαλήνη, απλότητα και μετριοφροσύνη και πως όλα αυτά είναι αξίες που χρειάζομαι· μου φάνηκε, πως είμαστε πολύ κοντά ο ένας στον άλλον· πως έχουμε και οι δυο το μυστηριώδες δώρο της φυσικότητας· μου φάνηκε, πως αρκεί μόνο να πάω κοντά της και να της μιλήσω κι αμέσως τη στιγμή που θα με αντικρύσει στο πρόσωπο, θα μου χαμογελάσει, λες και ξαφνικά στάθηκε μπροστά της αδερφός, που έχει να τον δει εδώ και μερικά χρόνια.

Η Λουτσία έπειτα σήκωσε το κεφάλι της και κοίταξε στο ρολόι που ήταν απέναντι· (ακόμα κι αυτή της την κίνηση την έχω αποτυπώσει στη θύμησή μου· μια κίνηση κοπέλας που δεν έχει μαζί της ρολόι και εντελώς τυχαία κάθεται απέναντι στο μεγάλο ρολόι). Σηκώθηκε και τράβηξε προς τον κινηματογράφο· ήθελα να την σταματήσω· δεν μου έλειπε το θάρρος, αλλά ξαφνικά μου έλειπαν τα λόγια· είχα βέβαια το στήθος γεμάτο με συναισθήματα, αλλά στο κεφάλι μου δεν υπήρχε ούτε μια συλλαβή· προχώρησα πίσω της ως τη μικρή αίθουσα που ήταν το ταμείο κι απ' όπου φαινόταν η σάλα του κινηματογράφου τελείως άδεια: [...]

Στο μεταξύ η κοπέλλα πέρασε μέσα· την ακολούθησα από πίσω. Στην σχεδόν άδεια σάλα, τα αριθμημένα εισιτήρια χάσαν την έννοιά τους κι ο καθένας καθόταν όπου ήθελε· προχώρησα προς την αράδα της Λουτσίας και κάθισα δίπλα της. Ύστερα άρχισε να παίζει μουσική από φθαρμένους δίσκους, τα φώτα στη σάλα έσβυσαν και στην οθόνη άρχισαν οι ρεκλάμες.

Η Λουτσία έπρεπε να αντιλήφθηκε, πως δεν είναι σύμπτωση που κάθεται δίπλα της ένας στρατιώτης και μάλιστα με μαύρα διακριτικά, ασφαλώς όλο αυτό το διάστημα πρόσεξε κι αιστάνθηκε την παρουσία μου [...]

(Κούντερα, Μ. (χ.χ.), *Το αστέιο*, μτφρ. Ανδρέα Τσακάλη, Αθήνα: Κάλβος, σελ. 79-80)

- Και στα δύο κείμενα παρουσιάζεται η πρώτη καθοριστική συνάντηση δυο νέων. Να αναζητήσετε ομοιότητες και διαφορές στη μορφή και το περιεχόμενο των δύο κειμένων.

γ. [Ένα παλιό σπαθί]

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να προσδιορισθεί η ποικιλία των συναισθημάτων που βιώνουν οι δύο νέοι, η σχέση ανάμεσα στα συναισθήματα και τις πράξεις τους, τα κοινά χαρακτηρισρολογικά γνωρίσματα, η υποκρισία (βασικό θέμα του μυθιστορηματος) στην ερωτική-συγκρουσιακή τους σχέση και οι αιτίες της.

- Να σκιαγραφηθεί, με κειμενικά στοιχεία, το πορτρέτο της Μαθίλδης και να δικαιολογηθεί η συμπεριφορά της: νεαρή ηλικία, πλημμελής αυτο-

γνωσία, ταξικές προκαταλήψεις, ρομαντισμός, κοινωνικά στερεότυπα («πα-ριζιάνικη κούκλα»), ανία²⁸ κ.ά.

- Να αναδειχθούν τα αντιθετικά δίπολα στα οποία δομείται η σκηνή (λ.χ. συναίσθημα-λογική, αγάπη-μίσος, ψυχρότητα-πάθος, περιφρόνηση-θαυμασμός), με αναφορά στις αφηγηματικές τεχνικές και την ψυχογραφική ικανότητα του συγγραφέα: το σκηνικό (βιβλιοθήκη με σπαθί) ως χώρος εγκλεισμού-καταφυγής των δύο νέων στο ρομαντικό παρελθόν, η εναλλαγή κίνησης και ακινησίας, ο ευθύς λόγος ως αποκάλυψη και συγκάλυψη συναισθημάτων, η κινηματογραφική αφήγηση, η βυθομέτρηση στις ενδόμυχες σκέψεις, οι ρομαντικές επιδράσεις στο στήσιμο της σκηνής κ.ά.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Στο εισαγωγικό σχόλιο αναφέρεται: «το πάθος φαίνεται σαν μια σύγκρουση δύο ανθρώπων, που ο καθένας τους παλεύει εναντίον του άλλου και εναντίον του εαυτού του». Να τεκμηριώσετε την ανωτέρω επισήμανση, με αναφορά σε χωρία του κειμένου.

- Στο τέλος της σκηνής η Μαθίλδη «έφυγε τρέχοντας». Να αναζητήσετε στοιχεία με τα οποία προοικονομείται ότι η συνάντηση αυτή των δύο νέων δεν είναι η τελευταία.

δ. [Ο Ζυλιέν πυροβολεί την κ. Ντε Ρενάλ]

Διδακτικές επισημάνσεις

- Να χαρακτηριστεί η πράξη του Ζυλιέν (έγκλημα εκ προμελέτης ή εν βρασμό ψυχής), να προσεχθεί ιδιαίτερα η κατάσταση υπνοβασίας όταν την επιτελεί, και να αναζητηθούν τα κίνητρά του: λ.χ. προδομένος έρωτας, απελπισία από την ανατροπή των σχεδίων και των φιλοδοξιών του, εγωισμός, παρορμητισμός κ.ά. Να διερευνηθεί αν η φιλοδοξία ή ο έρωτας έπαιξαν καθοριστικότερο ρόλο στη ζωή του.

- Να εντοπισθούν οι αφηγηματικές τεχνικές και κυρίως η λειτουργία του εσωτερικού μονόλογου στην ψυχογράφηση του Ζυλιέν. Να επισημανθεί η επιτάχυνση της αφήγησης, η οποία βρίσκεται σε αντιστοιχία με την ψυχολογική του κατάσταση (όλα αυτά έγιναν πολύ γρήγορα και δεν τα κατάλαβε).

- Να ολοκληρωθούν (με τη βοήθεια και της περιήληψης που ακολουθεί) τα πορτρέτα της κυρίας Ντε Ρενάλ και της Μαθίλδης: και οι δύο συγχωρούν τη στάση του πρώην εραστή τους, προσφέροντάς του ό,τι διακαώς επιθυμούσε

²⁸Είναι χαρακτηριστικό ότι δύο κεφάλαια του έργου (το 6ο και το 59ο/ B29ο) φέρουν τον τίτλο «Ανία».

στη ζωή του, την άνευ όρων αγάπη. Να επισημανθούν οι ρομαντικές επιδράσεις στη σκιαγράφιση του χαρακτήρα τους.

- Να συζητηθεί το κλείσιμο του μυθιστορήματος και ιδιαίτερα η παραίτηση του ήρωα από την προσπάθεια να υπερασπισθεί τον εαυτό του, η σκόπιμη επιδίωξη του θανάτου. Να αναδειχθεί η έντονη ελλειπτικότητα και υπαινικτικότητα του κειμένου, που αφήνει αδιευκρίνιστα τα κίνητρα των επιλογών και της στάσης του, αμφισημία που καθιστά το μυθιστόρημα πολύ μοντέρνο. Να συνδεθεί επίσης το τέλος του έργου με την αληθινή ιστορία που αποτέλεσε την αφετηρία της έμπνευσης ή/ και της δέσμευσης του δημιουργού.

- Να αξιοποιηθούν τα ανθολογημένα αποσπάσματα, οι περιλήψεις και τα κριτικά σημειώματα, για να σχολιασθεί ο χαρακτήρας του βασικού ήρωα. Να εντοπισθούν οι ρομαντικές επιδράσεις στη σκιαγράφιση του χαρακτήρα του (ατομικισμός, πάθος, φιλοδοξία) αλλά και τα σημεία στα οποία διαφοροποιείται από τυπικούς ρομαντικούς ήρωες: ο έρωτας ως μορφή φιλοδοξίας, οι στρατηγικές που καταστρώνει για να κερδίσει τον έρωτα κ.ά.

Συμπληρωματικές ερωτήσεις - δραστηριότητες

- Ο Ζυλιέν δεν τα κατάφερε, τελικά, να ανελιχθεί κοινωνικά. Να προσδιορίσετε ποιοι παράγοντες συνέβαλαν περισσότερο στην αποτυχία του, ταξινομώντας σε φθίνουσα σειρά τις ακόλουθες ερμηνευτικές εκδοχές: τύχη, παρορμητικός χαρακτήρας, υπέρμετρη φιλοδοξία, ερωτικό πάθος, ταπεινή καταγωγή, περιορισμένη αυτογνωσία, υποκρισία, αδεξιότητα, μειωμένη αγωνιστικότητα, κυνισμός, υπερβολική αυτοπεποίθηση. Να συγκρίνετε τις απαντήσεις σας με εκείνες των συμμαθητών/τριών σας, να τις συζητήσετε στην τάξη και να καταγράψετε στην πλειοψηφούσα άποψη.

- Με αφετηρία την τύχη του βασικού ήρωα να συζητήσετε το θέμα της υποκρισίας και των δυνατοτήτων της, όπως παρουσιάζονται στο έργο.

- Να συνδέσετε τον τίτλο με το περιεχόμενο του μυθιστορήματος σε κυριολεκτικό και μεταφορικό επίπεδο.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Κανελλόπουλος Π., 1976, *Ιστορία του Ευρωπαϊκού πνεύματος*, τόμος VII, Αθήνα: Γαλλέλης, σελ. 449-489.
- Πατρίκιος Τ., 1988, «Σταντάλ», *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια-Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμος 9Α, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 384-386.
- Σαββίδης Γ.Π., 1987, (εισαγωγή και σημειώσεις), *Stendhal, Θαύματα ή τα προνόμια της 10ης Απριλίου 1840*, Λέσχη.

- Σταντάλ, 1999, *Το κόκκινο και το μαύρο*, μτφρ. Π. Χάρης, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Σταντάλ, 1995, *Το κόκκινο και το μαύρο*, Πρόλογος, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- Σταντάλ, 1987, *Το κόκκινο και το μαύρο*, μτφρ., Τ. Αθανασιάδης, Αθήνα: Αποσπερίτης.
- Σταντάλ, 1983, *Αναμνήσεις εγωτισμού*, Εισαγωγή-σημειώσεις Τ. Πατρίκιος, Αθήνα: Γνώση.

Αφιέρωμα

Περ. *Διαβάξω*, τ. 98, 1984.

Ηλεκτρονικές διευθύνσεις

<http://www.e-yliko.gr/htmls/Fyyl/glossa/filogstendhal.aspx>

Φιοντόρ Μ. Ντοστογιέφσκι (Fyodor M. Dostoevsky)

1. Εργοβιογραφικά στοιχεία

Ρώσος συγγραφέας και στοχαστής, από τις σημαντικότερες μορφές της παγκόσμιας λογοτεχνίας, ο Ντοστογιέφσκι γεννήθηκε στη Μόσχα το 1821. Δευτερότοκος γιος μιας πολυμελούς οικογένειας σε νεαρή ηλικία έμεινε ορφανός και από τους δύο γονείς του. Σπούδασε στη Στρατιωτική Σχολή Μηχανικών της Πετρούπολης (1837-43) και για ένα χρόνο προσλήφθηκε στη στρατιωτική υπηρεσία, αλλά την εγκατέλειψε για να αφοσιωθεί στη λογοτεχνία.

Ασπάστηκε τις ιδέες των Γάλλων σοσιαλιστών-ουτοπιστών Σιμόν και Φουριέ, για τις οποίες συνελήφθη (1849) από την αστυνομία με την κατηγορία της συνωμοσίας και καταδικάστηκε σε θάνατο. Την τελευταία στιγμή η ποινή του μετατράπηκε σε τετράχρονα καταναγκαστικά έργα στη Σιβηρία και σε τετράχρονη κατόπιν στρατιωτική υπηρεσία σε ειδικό τάγμα. Έζησε σε πλήρη απομόνωση (1850-54) ζωή μαρτυρική, με εξευτελισμούς, βασανιστήρια και κρίσεις επιληψίας, διαβάζοντας το Ευαγγέλιο, μελέτη που συντέλεσε στην αποκήρυξη των προοδευτικών κοινωνικών του ιδεών και στη στροφή του στη θρησκεία. Το 1859 του δόθηκε αμνηστία από τον νέο τσάρο Αλέξανδρο Β΄ και επέστρεψε στην Πετρούπολη.

Από το 1862, άρχισε να εκδίδει μαζί με τον αδερφό του, επίσης συγγραφέα, το περιοδικό *Χρόνος*, όπου δημοσίευε τα έργα του καθώς και άρθρα για τη σωτηρία της «άθειας» Ευρώπης και της Ρωσίας. Το 1863 η λογοκρισία

έκλεισε το περιοδικό, προκαλώντας τεράστια οικονομικά προβλήματα στα δύο αδέρφια. Το 1864 άρχισαν την έκδοση ενός νέου περιοδικού, της *Εποχής*, το οποίο δεν είχε επιτυχία. Την ίδια χρονιά πέθαναν η πρώτη γυναίκα και ο αδελφός του, αφήνοντάς του τεράστια χρέη, τα οποία προσπάθησε να καλύψει ταξιδεύοντας στην Ευρώπη και παίζοντας στα καζίνα.

Το 1867 παντρεύτηκε την αφοσιωμένη γραμματέα του, με την οποία έζησαν μαζί ως το τέλος της ζωής του (απέκτησαν τέσσερα παιδιά από τα οποία έζησαν μόνο τα δύο). Για να γλιτώσουν από τους πιστωτές τους, αναγκάστηκαν να ζήσουν στο εξωτερικό (Γερμανία, Ελβετία, Ιταλία) και επέστρεψαν στην Πετρούπολη το 1871, όταν ο συγγραφέας γράφοντας αδιάκοπα κατόρθωσε να ξεφλήσει ένα μέρος των χρεών του.

Από το 1873, άρχισε να δημοσιεύει σε συνέχειες στο περιοδικό *Πολίτης* (του οποίου ήταν διευθυντής από το 1872 ως το 1874) «Το ημερολόγιο ενός συγγραφέα», το οποίο το 1876 έγινε ομότιτλο μηνιαίο περιοδικό, που εξέδιδε ο ίδιος με τεράστια επιτυχία. Σ' αυτό δημοσίευε άρθρα, λογοτεχνικές κριτικές και διηγήματα.

Το 1877 εκλέχτηκε αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Επιστημών. Το 1881, πέθανε στην Πετρούπολη μέσα σε γενική αναγνώριση.

Κυριότερα έργα: *Φτωχόκοσμος* (1846), *Ο σωσίας* (1846), *Νιέτοσκα Νιεξβάνοβα* (1849), *Το όνειρο του θείου* (1859), *Το χωριό Στεπάντισκοβο και οι κάτοικοί του* (1859), *Σημειώσεις* (γνωστότερο ως *Αναμνήσεις*) *από το σπίτι των πεθαμένων* (1861-62), *Ταπεινοί και καταφρονημένοι* (1861), *Χειμωνιάτικες σημειώσεις για καλοκαιρινές εντυπώσεις* (1863), *Αναμνήσεις από ένα υπόγειο* (γνωστό στα Ελληνικά και ως *Το υπόγειο*, 1864), *Έγκλημα και τιμωρία* (1866), *Ο παίκτης* (1866), *Ο ηλίθιος* (1868-69), *Ο αιώνιος σύζυγος* (1870), *Δαιμονισμένοι* (1871-72), *Το ημερολόγιο ενός συγγραφέα* (1873-74, 1876, 1877-81), *Ο έφηβος* (1875), *Ένα ευγενικό πνεύμα* (1876), *Το όνειρο ενός γελοίου* (1877), *Αδελφοί Καραμάζοφ* (1879-80).

2. Η κριτική για το έργο του

Ο μυστικιστής Ντοστογιέφσκι

«Οι ήρωες του Ντοστογιέφσκι αισθάνονται περισσότερο άνετα όταν κινούνται στο χώρο των ιδεών παρά όταν βαδίζουν στους καθημερινούς δρόμους [...]. Θέλω να πω: ο ελάχιστων Ντοστογιέφσκι είναι ο ρεαλιστής: ο μείζων ο μυστικιστής [...]. Φοιτητές πεινασμένοι, όσιες πόρνες, παρθένες μαζοχίστριες, σατανικοί ή αγγελόψυχοι καλόγεροι, χαρτοπαίχτες, νεαροί εραστές ή ραδιούργοι, συγκρατημένοι, ασκητικοί, παθιασμένοι ή παγεροί, επιληπτικοί οραματιστές, κτήνη που ναρκισσεύονται για την πόρωσή τους, μουζίκιοι, πρίγκηπες — να το πυρακτωμένο υλικό, απ' όπου είναι πλασμένη η

ντοστογιεφσκική πινακοθήκη. [...] Η εσωτερική τους ζωή εξελίσσεται με συζευξεις λυτρωτικές: διαφθορά-ροπή προς την αγνότητα· πόνος-ηθική τελειοποίηση· αίσθημα αδικίας-οραματισμός ενός καλύτερου μέλλοντος· πώρωση-ξύπνημα της συνείδησης για αυτοκατηγορία· παράφορη ορμή-τάση για αυτοέλεγχο. Μέσα στην προσωπική του κόλαση καθένας ελπίζει πάντα ότι μπορεί να λυτρωθεί, προτού αφήσει το σαρκίο του στη γη, αλλιώς η ζωή δεν θάχε κανένα νόημα, θάτανε παράλογη. Τέτοιος όμως χαρακτηρισμός είναι βλασφημία. Γιατί η ζωή αναδίνει το μύρο της θείας χάριτος, υπηρετεί ένα λυτρωτικό σκοπό μέσω του πόνου».

(Τ. Αθανασιάδης, 1987, «Ντοστογιέφσκι», *Ελληνική Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια-Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 7, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 361)

Ο Ντοστογιέφσκι και το αίνιγμα του ανθρώπου

«Όλο το έργο του, από το πρώτο μυθιστόρημα *Οι φτωχοί* (1846), ως το τελευταίο, *Οι αδελφοί Καραμαζώφ*, είναι μια λυσσαλέα διερεύνηση του αινίγματος του ανθρώπου. [...] Όπως ο Κίρκεγκωρ, έτσι και ο Ντοστογιέφσκι εξυψώνει την αγωνία σε ανθρώπινο μεγαλείο, πέρα από το φυσιολογικό και το μη φυσιολογικό, καταργώντας κάθε όριο. [...]

Προς το τέλος της ζωής του, ο Ντοστογιέφσκι θα συνοψίσει την τέχνη του στη διάσημη φράση: “Παραμένοντας ολότελα ρεαλιστής, προσπαθώ να βρω τον άνθρωπο μέσα στον άνθρωπο [...]. Με αποκαλούν ψυχολόγο, αλλά είναι λάθος, είμαι ένας απλός ρεαλιστής, με την πιο υψηλή όμως έννοια, εικονίζω δηλαδή τα απύθμενα βάθη της ανθρώπινης ψυχής”.

[...] Ο Ντοστογιέφσκι σαρώνει έτσι κάθε φιλοσοφική κατασκευή του έλλογου, από τους Έλληνες ως τον Έγελο. Βεβαιώνει ότι η “ζωντανή ζωή” δεν υπάρχει χωρίς την επιθυμία, την ελεύθερη βούληση και τον πόνο, ότι το ον είναι ένα μυστήριο που δεν ανάγεται στη λογική, ότι είναι παρόν “εκεί όπου οι όχθες σμίγουν και τα αντίθετα συνυπάρχουν”, η ατέλειωτη πάλη του θεού και του διαβόλου. Εκεί βρίσκεται το προφητικό του μεγαλείο και η φιλοσοφική του διορατικότητα για τον σύγχρονο κόσμο, ο οποίος αμφισβητεί [...] το μοντέλο του πολιτισμού που μας κληροδότησε ο Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός και οι φιλοσοφίες της υποψίας του 19ου αιώνα (Μαρξ, Νίτσε και Φρόυντ) [...].

[...] Στοχαστής, “οραματιστής του πνεύματος”, ο Ντοστογιέφσκι δεν γράφει για τον λόγον αυτό μυθιστορήματα με θέση. Οι ήρωες του, μέσα σε μια πολυφωνία που ανέλυσε ο Μ. Μπαχτίν, νιώθουν οι ίδιοι στην ψυχή τους και τη σάρκα τους τις ιδεολογίες που τους βασανίζουν, ακόμα και αν τα σχήματα που έχουν επιλέξει – έντονοι διάλογοι, ατελεύτητα όνειρα, δολοφονικές χειρονομίες, ψυχοδράματα – εγκαθιστούν ένα κλίμα παροξυσμού, σχεδόν του φανταστικού (ο ίδιος ο Ντοστογιέφσκι θα μιλήσει “για τον φαντασιωπι-

κό ρεαλισμό του”). Και ωστόσο τίποτε το μη πραγματικό στην έμπνευση. Υπ’ αυτή την έννοια, ο Ντοστογιέφσκι είναι ένας συγγραφέας της νεωτερικότητας. Ό,τι δημιουργεί ριζώνει μέσα στο πραγματικό, όπως το γνωρίζουμε: τα ψιλά των εφημερίδων, τα οποία πολύ χρησιμοποιούσε, η βασιλεία του χρήματος που κυριαρχούσε, η βία της μεγάλης πόλης (είναι ο συγγραφέας της πόλης, με διαφορετικό τρόπο από τους ομοτέχνους του), η γοητεία του επίκαιρου στην πολιτική και τα κοινωνικά κινήματα, το ερώτημα του “σύγχρονου και νευρωτικού ανθρώπου, του πολύπλοκου και βαθιού σαν τη θάλασσα”. Ας προσθέσουμε στα θέματα αυτά την εκρηκτική δύναμη, τον στροβιλώδη ρυθμό, την κερατισμένη, επαναληπτική, βίαιη σαν κραυγή γραφή, την απουσία καλλολογικών στοιχείων, και θα πετύχουμε έτσι μια εικόνα του μυθιστοριογράφου του καιρού μας. Μυθιστοριογράφου και μεγάλου σύγχρονου διανοούμενου. Γιατί, αν με τα μυθιστορήματά του διαιωνίζονται τα μεταφυσικά ερωτήματα από τον Πλάτωνα ως τον Σοπενχάουερ, σχεδιάζονται εξίσου τα μεγάλα ζητήματα του 20ου αιώνα: ο “θάνατος του Θεού” και ο υπεράνθρωπος, η επιθυμία του θανάτου του πατέρα και η ψυχανάλυση, οι μεγάλοι ιεροεξεταστές και οι ολοκληρωτισμοί, η υπαρξιστική επανάσταση του ανθρώπου του παράλογου, η οργανωμένη τρομοκρατία και οι κατηχήσεις των επαναστατών [...]

(A. Benoit-Dusausy & G. Fontaine, 1999, *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Β', Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 539-41)

Η ανθρωπολογία του Ντοστογιέφσκι

«Ο Ντοστογιέφσκι είναι ένας συγγραφέας ανθρωποκεντρικός όσο λίγοι, τον απασχολεί αποκλειστικά ο άνθρωπος κ’ η τύχη του. Η εξωτερική φύση σπάνια παρουσιάζεται στις περιγραφές του και δίνεται πάντα με λίγες φράσεις. Οι άνθρωποι του Ντοστογιέφσκι κινούνται το περισσότερο μέσα σε περιορισμένους χώρους, μέσα στις μεγάλες καταχνιασμένες πολιτείες, στα εφιαλτικά βάθη τους, όπου βρίσκεται η μεγάλη δυστυχία, στους βρώμικους δρόμους τους, στα σκοτεινά καταγώγια και στις τρώγλες τους. Τα πένθιμα αυτά τοπία, όπου κυκλοφορούν οι κατώτερες λαϊκές τάξεις, τα περιγράφει με μεγάλη δύναμη κ’ είναι σα να τα συνταιριάζει με τις ψυχές και τη σκοτεινή ζωή των ανθρώπων που τα συχνάζουν.

Μα οι νέοι κόσμοι που ανακαλύπτει ο Ντοστογιέφσκι, είναι οι κόσμοι της ψυχής, οι κόσμοι των εγκάτων, των ψυχικών βυθών. Στην εξερεύνηση αυτών των κόσμων, δεν έχει τον όμοιό του μέσα στην παγκόσμια λογοτεχνία. Για την ψυχολογική του διεισδυτικότητα και τις ψυχολογικές του ανακαλύψεις θαυμάζεται από τους σημερινούς επιστήμονες ψυχολόγους, τους εγκληματολόγους και τους ψυχοπαθολόγους.

Όπως ο Ντάντε στην κόλαση, κι ο Ντοστογιέφσκι μας κατεβάζει στο βασίλειο του πόνου, όχι σε μια φανταστική κόλαση, παρά στην κόλαση της ίδιας της ζωής, στην κόλαση των εξαθλιωμένων ανθρώπων, των παραμορφωμένων από τις συνθήκες της ζωής, στο βασίλειο των παθών και της αγωνίας, στο κράτος του ζόφου, όπου περισεύει το έγκλημα κι ο ανθρώπινος ξεπεσμός. [...]

Ένα από τα σπουδαία χαρακτηριστικά στην τεχνική του Ντοστογιέφσκι είναι ο διάλογος, που τον χρησιμοποιεί μ' άφραστη ικανότητα. Στα περισσότερα έργα του όλη η κίνηση, οι χαρακτηρισμοί των ανθρώπων, η ψυχολογία τους, γίνονται με το διάλογο και μ' ελάχιστες περιγραφές. Ξεφυλλίζοντας κανείς τα έργα του Ντοστογιέφσκι βλέπει το διάλογο να πιάνει τόσο χώρο σα να 'χε μπροστά του θεατρικό έργο. Σε μερικά από τα έργα του, όπως στο *Έγκλημα και Τιμωρία* στον *Αιώνιο σύζυγο*, σε κομμάτια από τους *Αδελφούς Καραμάζωφ* κι άλλα, χρησιμοποιεί μια τεχνική που συγγενεύει με το σημερινό αστυνομικό μυθιστόρημα. [...]

Η ανθρωπολογία του Ντοστογιέφσκι είναι γεμάτη από αντιφατικούς τύπους, από ανθρώπινους χαρακτήρες σε διάσπαση, που τραβोलογιούνται ανάμεσα στις αντίθετες τάσεις. Όλοι σχεδόν οι ήρωές του είναι διχασμένοι, αδύναμες ψυχές παραδομένες στα πάθη τους, που κολάζονται. Η ανθρωπολογική αυτή αντίφαση είναι ίσως η αιτία που κάνει τον Ντοστογιέφσκι από πολύ νωρίς να έλκεται προς το θέμα της διπλής προσωπικότητας και προς τις αινιγματικές καταστάσεις της.

Λίγα είναι τα πρόσωπα μέσα στο έργο του Ντοστογιέφσκι που παρουσιάζουν εσωτερική ενότητα, χωρίς να συγκρούεται μέσα τους ο σατανικός με τον αγγελικό χαρακτήρα [...]. Οι μονοκόμματοι αυτοί τύποι είναι εξαιρέσεις, πλασματικές μορφές, αλλά πολύ χρήσιμες, γιατί αποτελούν τη μια απ' τις δύο τάσεις, για την ιδεολογική κίνηση του κάθε έργου. Αντίθετα οι εσωτερικά διχασμένοι διαγράφονται αδρά, έχουν πιο στέρεη υπόσταση κ' είναι περισσότερο ζωντανό και πειστικό: αυτοί βρίσκουν το ρεαλιστικό τους αντίκρισμα στα μεσαία κοινωνικά στρώματα της τσαρικής Ρωσίας και στην αμφιταλαντευόμενη στάση τους μπροστά στα προοδευτικά κινήματα και τις κοινωνικές ζυμώσεις της εποχής. [...]

Το αριστούργημα του Ντοστογιέφσκι οι *Αδελφοί Καραμάζωφ*, κοντά στις άλλες του αξίες είναι κ' ένα υπόδειγμα αστυνομικής μυθιστορίας, όπως κ' ένα μεγάλο μέρος από το *Έγκλημα και Τιμωρία*. [...] Με τα εξωτερικά σχήματα και τους κανόνες αστυνομικών μυθιστορημάτων, δημιουργεί έργα με υψηλότερους εσωτερικούς διαλογισμούς, αληθινές τραγωδίες του νου, όπου παρακολουθούμε τους παραδαρμούς της πιο ανήσυχης ψυχής, που την απασχολεί το πρόβλημα των προβλημάτων: ποια είναι η μοίρα του ανθρώπου

απάνω στη γη; μήπως η ύπαρξή του είναι αδικαιολόγητη, άσκοπη και παράλογη, ένα αξεδιάλυτο μεταφυσικό έγκλημα;»

(Μ. Αυγέρης, 1972, «Ντοστογιέφσκι», *Ξένοι λογοτέχνες*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 65-118)

Ο Ντοστογιέφσκι ως ανατόμος της ψυχής

«Κάθε αναγνώστης του Ντοστογιέβσκι, θα πρόσεξε την έκταση των διαλόγων του. Αντίθετα το περιβάλλον απεικονίζεται με μιαν ασυνήθη λιτότητα κ' είναι πάντα ένα δωμάτιο, ένα σπίτι ή μια συνοικία — πολύ σπάνια η φύση. Η πλοκή παίζει δευτερεύοντα ρόλο στα μυθιστορηματά του. [...] Η πραγματική πλοκή αφορά το ψυχικό δράμα, που χάρη στο σίγουρο λογοτεχνικό ένστικτο του συγγραφέα δεν απεικονίζεται περιγραφικά, αλλά αποδίδεται αντικειμενικά, σα γεγονός. [...] Τα βιβλία του είναι θρησκευτικά μηνύματα κι αν έχουν ψυχολογικό βάθος είναι γιατί απευθύνονται σ' ανθρώπους διανοούμενης εποχής κι αντιμετωπίζουν σύγχρονα προβλήματα, όπως είναι ο φιλελευθερισμός, ο σοσιαλισμός κι ο καθολικισμός. [...]

Μετά τον Δάντη, τον Σαίξπηρ και τον Γκαίτε, η ανατολική χριστιανοσύνη ανέδειξε, στο πρόσωπο του Ντοστογιέβσκι, έναν παγκόσμιο δημιουργό που ανακάλυψε στην ανθρώπινη ψυχή έναν ισόκοσμο στίβο αιώνιου μυστηριακού αγώνα. Ο Ντοστογιέβσκι είναι αποκαλυπτικός αλλά και προφήτης. [...] Η θρησκευτική μεταφυσική του Ντοστογιέβσκι επηρέασε την Ευρώπη αργότερα απ' την ψυχολογία του».

(Ε. Λάατς, 1963, *Παγκόσμιος Ιστορία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Σ. Πρωτόπαπα, Αθήνα: Αρσενίδη, σελ. 221-225)

3. Το κείμενο

Οι αδελφοί Καραμάζοφ (απόσπασμα) (Κ.Ν.Α., σελ. 526)

Διδακτικές επισημάνσεις

Το μοναδικό ανθολογημένο απόσπασμα, χωρίς να παρέχει νύξεις για την υπόθεση του έργου και την πλοκή της, αποτελεί αντιπροσωπευτικό «δείγμα γραφής» του συγγραφέα, εμπεριέχει τον κεντρικό θεματικό πυρήνα του μυθιστορηματος και παράλληλα προσφέρεται για να γνωρίσουν οι μαθητές/τριες ορισμένα από τα βασικά μυθιστορηματικά πρόσωπα. Παρόλο που η σχετική αυτοτέλεια του επεισοδίου δεν αποκλείει την επεξεργασία του στην τάξη χωρίς εκτενή αναφορά στο «όλον», θα ήταν ευκταίο η διδασκαλία του να αποτελέσει ερέθισμα για την ολοκληρωμένη και ουσιαστική επαφή των μαθητών/τριών με ένα από τα σημαντικότερα έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Προς την κατεύθυνση αυτή συμβάλλουν οι ακόλουθες επισημάνσεις:

- Να γίνει αδρομερής αναφορά στην υπόθεση²⁹ του έργου, με έμφαση σε όσα επεισόδια συνδέονται με τα κύρια μυθιστορηματικά πρόσωπα.

- Να συνδεθεί το μυθιστόρημα με το κοινωνικό-πολιτικό του πλαίσιο και τα προσωπικά βιώματα του συγγραφέα. Υπενθυμίζεται ότι οι διαφορετικές απόψεις των μυθιστορηματικών προσώπων αντανακλούν την οξεία κρίση της ρωσικής κοινωνίας σε όλο τον 19ο αιώνα: από τη μία οι επαναστατικές ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης και του δημοκρατικού ουμανισμού που κατακτούν την Ευρώπη και δημιουργούν νέα συνείδηση στην αστική τάξη της Ρωσίας, και από την άλλη η ασιατική στασιμότητα και η κοινωνική καθυστέρηση. Όσον αφορά στα προσωπικά βιώματα του συγγραφέα που διοχετεύονται στο έργο, ενδεικτικά αναφέρουμε τον χαμό του τρίχρονου γιου του Αλιόσα (Μάιος 1878) από επιληψία³⁰ (ασθένεια που κληρονόμησε από τον πατέρα του), απώλεια που αντανακλάται στο θάνατο του Ιλούσα³¹ η κηδεία του οποίου καταλαμβάνει την τελευταία σκηνή του μυθιστορημάτων. Άλλωστε, το όνομα του γιου του «δανείζεται» ο ομώνυμος μυθιστορηματικός ήρωας. Ακόμα, η περιπέτεια ενός συγκρατούμενού του στη Σιβηρία, ο οποίος από δικαστική πλάνη καταδικάστηκε για τη δολοφονία του πατέρα του και στη συνέχεια αποκαταστάθηκε, αποτυπώνεται στη μυθιστορηματική δίκη για τη δολοφονία του Φιόντορ.

- Να αναδειχθεί η αφηγηματική και ψυχογραφική ικανότητα του Ντοστογιέφσκι: η «ψυχογραφία» του Φιόντορ προκύπτει, κυρίως, από όσα «παθήματά» του αφηγείται ο ίδιος (ενδοδιηγητικός-ομοδιηγητικός αφηγητής) στον γέροντα ασκητή. Η αναδρομική αφήγηση του Φιόντορ (υποδιηγητικό επίπεδο) εγκιβωτίζεται στον λόγο του προς τον σάρετς (και τον Μιούσοβ), είναι επιλεκτική και ενσωματώνει, σε ορισμένα σημεία, αφηγημένο διάλογο (λ.χ. με τον διοικητή του αστυνομικού τμήματος ή τον προσβεβλημένο σύζυγο). Ο λόγος του ανταποκρίνεται στα χαρακτηριστικά του: λ.χ. τα χυδαία ερωτικά υπονοούμενα (για τη γυναίκα που «παίρνει εύκολα φωτιά», τον σύζυγό της που «του την άναψε») ή η παράφραση χωριών της Βίβλου αποτυπώνουν τη χυδαιότητα και τη φιληδονία του. Η παρουσία του (παντογνώστη) αφηγητή είναι ιδιαίτερα έντονη στην περιγραφή: α) της εξωτερικής εμφάνισης του

²⁹Εναλλακτικά, η περιληπτική αναδιήγηση της υπόθεσης του έργου μπορεί να μην αποκαλύψει τον δολοφόνο του Φιόντορ, ώστε να προκληθεί η περιέργεια των μαθητών/τριών για τη μελέτη ολόκληρου του μυθιστορημάτων.

³⁰Και ο νόθος γιος του Φιόντορ, άλλωστε, υποφέρει από την ίδια ασθένεια.

³¹Εξάλλου η οδύνη του συγγραφέα από τον θάνατο του παιδιού του φαίνεται να αποτυπώνεται και στο δεύτερο βιβλίο, όταν, μετά το ανθολογημένο απόσπασμα, ο σάρετς Ζωσιμά συμπαρίσεται σε μια γυναίκα που θρηνεί τον χαμό του τρίχρονου γιου της.

Ζωσιμά, β) του σεβασμού με τον οποίο επισκέπτονταν «άνωτερα» πρόσωπα διάφορους στάρετς στο ίδιο κελί (αναδρομική αφήγηση που συνιστά επιτάχυνση, καλύπτοντας γεγονότα 40-50 ετών), και γ) των αντιδράσεων που προκαλεί η απρεπής συμπεριφορά του γερο-Καραμάζοφ. Οι επεμβάσεις του στα υπόλοιπα σημεία του αποσπάσματος θυμίζουν σκηνικές οδηγίες (λ.χ. περιγραφή των κινήσεων των πρωταγωνιστών ή των ενδόμυχων σκέψεων). Έτσι, το μεγαλύτερο μέρος του αποσπάσματος θυμίζει θεατρική σκηνή, ιδιότητα που μπορεί να αξιοποιηθεί για τη θεατρική ανάγνωση ή τη δραματοποίησή του. Ας σημειωθεί, ακόμα, ότι τα σημεία στα οποία «ακούγεται» έντονα η «φωνή» του αφηγητή, αποφορτίζουν την ένταση που δημιουργείται από τις «φωνές» των μυθιστορηματικών προσώπων. Να προσδιορισθούν, τέλος, με τη βοήθεια και της σχετικής εισαγωγής του σχολικού εγχειριδίου (σελ. 14-16), οι επιδράσεις του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο έργο.

• Να σχολιασθούν οι αντιλήψεις και η συμπεριφορά του Ζωσιμά, ο οποίος ενσαρκώνει τη βιοθεωρία του συγγραφέα για τη σύνδεση της θρησκευτικής πίστης με την καλοσύνη και το μεγαλείο της ψυχής. Ιδιαίτερη έμφαση να δοθεί στη διδαχή του για τη σημασία της αλήθειας, ως προϋπόθεσης αυτογνωσίας και αγάπης (προς τους άλλους και τον ίδιο μας τον εαυτό). Να εξηγηθεί, ακόμα, η ανεκτικότητα με την οποία – σε αντίθεση με τον Μιούσοβ – αντιμετωπίζει τον Φιόντορ, στάση που πηγάζει από την πεποίθησή του ότι και ο ίδιος, ως μέλος της ανθρωπότητας, ευθύνεται για τα σφάλματά του («*Είμαστε όλοι ένοχοι έναντι όλων*»³²). Η αντίληψη αυτή εξηγεί την προσπάθειά του (ενεργητική αγάπη) να βοηθήσει τον γερο-Καραμάζοφ να συνειδητοποιήσει την «αμαρτία» του, να μετανιώσει γι' αυτήν και να εξανθρω-

³² Βλ. σχετικά στο 6ο βιβλίο «Φίλοι μου, να ζητάτε απ' το Θεό τη χαρά. Να είσατε χαρούμενοι σαν τα παιδιά, σαν τα πουλιά του ουρανού. Μη σας ταράζει η αμαρτία. Μη φοβόσαστε πως αμαυρώνει το έργο σας, πως σας εμποδίζει να το εκπληρώσετε. Μη λέτε: "Η αμαρτία, η ανευλάβεια, το κακό παράδειγμα είναι πράγματα παντοδύναμα, ενώ εμείς είμαστε αδύναμοι απομονωμένοι, το κακό θα θριαμβέψη και θα πνίξει το καλό". Μην το βάζετε έτσι κάτω παιδιά μου! Ένας μονάχα τρόπος σωτηρίας υπάρχει: να πάρεις πάνω σου όλες τις αμαρτίες των ανθρώπων. Αλήθεια, φίλε μου, όταν αναλάβης τα πάντα για τους πάντες, θα ιδής αμέσως πως πραγματικά έτσι είναι, πως είσαι ένοχος για τους πάντες και για τα πάντα.» (Φ. Ντοστογιέφσκι, *Αδελφοί Καραμάζοφ*, Διεθνείς Εκδόσεις, χ.χ., σελ. 273). Η αντίληψη αυτή αντανακλάται στη μυθιστορηματική εκδοχή της δολοφονίας του Φιόντορ, κατά την οποία καθένas από τους γιους του «ευθύνεται» γι' αυτήν, άμεσα ή έμμεσα: ο Ντιμήτρι έχει χρηματικό και ερωτικό κίνητρο, ο Ιβάν, ως άθεος, θεωρεί ότι «όλα επιτρέπονται» και επηρεάζει τον Σμερντιάκοφ που την φέρνει σε πέρας και ο Αλιόσα δεν την αποτρέπει, παρόλο που γνωρίζει τις επιθυμίες και τα συναισθήματα των αδελφών του. Άλλωστε, η σκηνή της δίκης αποτελεί την εγκόσμια εκδοχή της συγκεκριμένης φιλοσοφικής/θρησκευτικής αντίληψης.

πισθεί. Η διδαχή του για τη σημασία της αλήθειας και της αγάπης στην ανθρώπινη ζωή, πραγματώνεται, στη συνέχεια του μυθιστορήματος, από τον Αλιόσα και επιβεβαιώνεται – εκ του αντιθέτου – από το τραγικό τέλος του Φιόντορ: ανίκανος να αγαπήσει, ακόμα και τα ίδια του τα παιδιά, στο τέλος δολοφονείται από τον νόθο γιο του.

- Να παρακολουθηθεί η αυτοπαρουσίαση-αυτοανάλυση του Φιόντορ, να προσδιορισθεί, με κειμενικά στοιχεία, η «αμαρτία» του σε κάθε περιστατικό που αφηγείται, όπως και η «αληθεστάτη πρόφασις» των σφαλμάτων του. Να συζητηθεί η αποτελεσματικότητα της συνάντησης και να διερευνηθεί αν η στάση του Ζωσιμά ή του Μιούσοβ είναι πιο αποτελεσματική για τη συνειδητοποίηση του γερο-Καραμάζοφ, με βάση το περιεχόμενο του αποσπάσματος αλλά και την εξέλιξη της πλοκής του μυθιστορήματος.

- Να σκιαγραφηθεί, με κειμενικά στοιχεία, η ρωσική κοινωνία στο τέλος του 19ου αιώνα: αστυνομικοί διοικητές, επιχειρηματικότητα, τσιφλικάδες και υπηρέτες, απόηχος της γαλλικής επανάστασης και των εγκυκλοπαιδικών, επιφανειακή γνώση των αρχών του διαφωτισμού και σύνδεση των δυτικών φίλων διανοουμένων με την αθεΐα, επίσκεψη σε μοναχούς για την επίλυση δύσκολων ηθικών ή πνευματικών προβλημάτων, σύνδεση των ψυχικών ασθενειών με το «κακό πνεύμα» κ.ά.

- Να αναδειχθούν και να συζητηθούν βασικοί θεματικοί άξονες του μυθιστορήματος όπως: πίστη-αθεΐα, καλό-κακό, μίσος-αγάπη, αλήθεια-υποκρισία, ελεύθερη βούληση και ηθική ευθύνη για τα σφάλματα των άλλων, πόνος-ηθική τελειοποίηση, πατρική ευθύνη κ.ά.

Συμπληρωματικές εργασίες - δραστηριότητες

- Με την υπόθεση ότι το απόσπασμα μπορεί να εκληφθεί και ως σκηνή δικαστηρίου, να προσδιορίσετε το «έγκλημα» του κατηγορουμένου και να εξετάσετε ποια μυθιστορηματικά πρόσωπα μοιράζονται τους ρόλους του εισαγγελέα, του δικαστή και του συνηγόρου υπεράσπισης.

- Κλείνοντας τον λόγο του ο γερο-Καραμάζοφ «δίνει άριστα» στον σάρετς. Πιστεύετε ότι είναι ειλικρινής και ότι ωφελήθηκε από τη συνάντηση αυτή; Να τεκμηριώσετε την απάντησή σας με βάση το περιεχόμενο του ανθολογημένου αποσπάσματος ή και ολόκληρου του μυθιστορήματος, εφόσον το έχετε διαβάσει.

- Ο Ντοστογιέφσκι δήλωσε κάποτε: «Με αποκαλούν ψυχολόγο, αλλά είναι λάθος, είμαι ένας απλός ρεαλιστής, με την πιο υψηλή όμως έννοια, εικονίζω δηλαδή τα απύθμενα βάθη της ανθρώπινης ψυχής». Εσείς πώς θα τον χαρακτηρίζατε; Να τεκμηριώσετε την απάντησή σας, με αναφορά σε οικεία χωρία του αποσπάσματος.

Παράλληλο κείμενο

Irvin D. Yalom, *Όταν έκλαψε ο Νίτσε* (απόσπασμα)

Στο απόσπασμα απεικονίζεται μια υποθετική συζήτηση ανάμεσα στον Νίτσε και τον Μπρόιερ, γιατρό, φίλο και μέντορα του Φρόνιτ, σχετικά με το αν πρέπει ή όχι να λέγεται η αλήθεια σε ασθενείς που πάσχουν από ανιάτες ασθένειες.

«Τέτοιο πάθος για την αλήθεια! Συγχωρήστε με, καθηγητά Νίτσε, αν ακούγομαι προκλητικός, αλλά συμφωνήσαμε να μιλήσουμε ειλικρινά. Εσείς μιλάτε για την αλήθεια σαν να ήταν κάτι ιερό, σαν να θέλετε ν' αντικαταστήσετε μια θρησκεία με μια άλλη. Επιτρέψτε μου να παραστήσω τον συνήγορο του διαβόλου. Επιτρέψτε μου να ρωτήσω: Γιατί τόσο πάθος, τόση ευλάβεια για την αλήθεια; Πώς θα βοηθήσει η αλήθεια τον άρρωστο μου;»

«Δεν είναι η αλήθεια ιερή, ιερή είναι η αναζήτηση της αλήθειας του καθενός μας! Μπορεί να υπάρξει πιο ιερή πράξη από την αυτοαναζήτηση; Το φιλοσοφικό μου έργο, λένε κάποιοι ότι είναι χτισμένο πάνω στην άμμο: οι απόψεις μου αλλάζουν συνεχώς. Αλλά μια από τις πάγιες φράσεις μου είναι: "Γίνε αυτό που είσαι". Και πώς μπορεί κανείς ν' ανακαλύψει ποιος είναι και τι είναι χωρίς την αλήθεια;»

«Η αλήθεια του αρρώστου μου όμως είναι ότι έχει πολύ λίγο χρόνο ζωής μπροστά του. Πρέπει εγώ να του προσφέρω αυτή την αυτογνωσία;»

«Η αληθινή εκλογή, η πλήρης εκλογή», απάντησε ο Νίτσε, «μόνο κάτω από τον ήλιο της αλήθειας μπορεί ν' ανθίσει. Πώς αλλιώς μπορεί να γίνει;»

Συνειδητοποιώντας ότι ο Νίτσε μπορούσε να επιχειρηματολογήσει πειστικά – και ατελείωτα – σ' αυτή την αφηρημένη επικράτεια της αλήθειας και της εκλογής, ο Μπρόιερ είδε ότι έπρεπε να τον αναγκάσει να μιλήσει πιο συγκεκριμένα. «Κι ο σημερινός ασθενής μου; Ποιο είναι το φάσμα των επιλογών του; Ίσως η εμπιστοσύνη στον Θεό να είναι η δική του επιλογή!»

«Αυτό δεν αποτελεί επιλογή ενός άντρα. Δεν είναι ανθρώπινη επιλογή, αλλά μια προσπάθεια ν' αδράξεις μια ψευδαίσθηση έξω απ' τον εαυτό σου. Μια τέτοια εκλογή, η εκλογή του άλλου, του υπερφυσικού, πάντα σε αποδυναμώνει. Πάντα κάνει τον άνθρωπο μικρότερο απ' αυτό που είναι. Εγώ αγαπώ ό,τι μας κάνει μεγαλύτερους απ' αυτό που είμαστε!»

«Ας μη μιλάμε για τον άνθρωπο αφηρημένα», επέμεινε ο Μπρόιερ, «αλλά για έναν συγκεκριμένο άνθρωπο με σάρκα και οστά – αυτόν τον ασθενή μου. Σκεφτείτε την κατάστασή του. Θα ζήσει μόνο μερικές μέρες ή εβδομάδες! Τι νόημα έχει να του μιλήσει κανείς για επιλογή;»

Απτόητος ο Νίτσε απάντησε αμέσως: «Αν δεν γνωρίζει ότι πεθαίνει, τότε πώς μπορεί ο ασθενής σας ν' αποφασίσει πώς θα πεθάνει;»

«Πώς να πεθάνει, καθηγητά Νίτσε;»

«Ναι, πρέπει ν' αποφασίσει πώς θ' αντιμετωπίσει το θάνατο: να μιλήσει σε άλλους, να δώσει συμβουλές, να πει πράγματα που φύλαγε για να τα πει πριν το θάνατό του, να αποχαιρετήσει τους άλλους, ή να μείνει μόνος, να κλάψει, να περιφρονήσει το θάνατο, να τον καταραστεί, να του πει ευχαριστώ.»

(I.D. Yalom, 2001, *Όταν έκλαψε ο Νίτσε*, Αθήνα: Άγρα, σελ. 110-11)

• Και στα δύο αποσπάσματα αναπτύσσεται το ζήτημα της αλήθειας και της σημασίας της στις σχέσεις μας με τους άλλους και με τον ίδιο μας τον εαυτό. Να εντοπίσετε τα οικεία χωρία και να διερευνήσετε αν οι απόψεις που υποστηρίζουν τα μυθιστορηματικά πρόσωπα είναι αντιφατικές ή συμπληρωματικές. Να δικαιολογήσετε την απάντησή σας.

4. Ενδεικτική βιβλιογραφία

Αλεξανδρόπουλος Μ., 1999, *Ο μεγάλος αμαρτωλός. Ο Ντοστογιέφσκι και τα ιερά του τέρατα*. Μυθιστορηματική βιογραφία, Αθήνα: Κέδρος.

Αυγέρης Μ., 1972, «Ντοστογιέφσκι», *Ξένοι λογοτέχνες*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ.65-121.

Benoit-Dusauroy, A. & Fontaine, G., 1999, *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Β', Αθήνα: Σοκόλης, σελ. 536-41.

Λιάτσ Ε, 1963, *Παγκόσμιος Ιστορία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Σ. Πρωτόπαπα, Αθήνα: Αρσενίδης, σελ. 218-225.

Μπαχτίν Μ., 2000, *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Α. Ιωαννίδου, επίμετρο Δ. Τζιόβας, Αθήνα: Πόλις.

Αφιερώματα

Νέα Εστία, τ. 60, 1956.

Νέα Εστία, τ. 90, 1971.

Ευθύνη, Εκατό χρόνια από το θάνατό του, 1981.

Διαβάζω, τ. 131, 1985.

Ηλεκτρονικές διευθύνσεις

<http://www.e-yliko.gr/htmls/Fyyl/glossa/filogdostoevsky.aspx>

<http://www.fydordostoevsky.com>

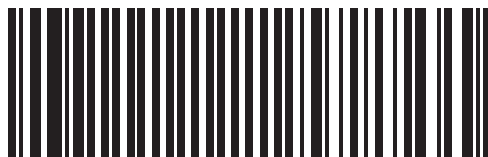
Με απόφαση της Ελληνικής Κυβέρνησης τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου και του Λυκείου τυπώνονται από τον Οργανισμό Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν βιβλιόσημο προς απόδειξη της γνησιότητας τους. Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δεν φέρει βιβλιόσημο, θεωρείται κλεψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7, του νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946, 108, Α').

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου.

Κωδικός Βιβλίου: 0-22-0055
ISBN Set 978-960-06-2319-2
Τ.Β´ 978-960-06-2337-6



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ & ΕΚΔΟΣΕΩΝ



(01) 000000 0 22 0050 7