ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β΄ ● ΤΟΜΟΣ Ι΄ ● 2017

Ι΄ ΔΙΕΘΝΕΣ ΠΑΝΙΟΝΙΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

ΚΕΡΚΥΡΑ, 30 ΑΠΡΙΛΙΟΥ – 4 ΜΑΪΟΥ 2014

ΤΑ ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΙΙΙ. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2017

ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ
Ι΄ ΔΙΕΘΝΕΣ ΠΑΝΙΟΝΙΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β′ ❁ ΤΟΜΟΣ Ι′ ❁ 2017

Ι′ ΔΙΕΘΝΕΣ ΠΑΝΙΟΝΙΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

ΚΕΡΚΥΡΑ, 30 ΑΠΡΙΛΙΟΥ – 4 ΜΑΪΟΥ 2014

ΤΑ ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΙΙΙ. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΝΙΔΑΡΗΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2017

ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ
Περιοδική έκδοση
Ιδρυτής: ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΦΝΗΣ
Περίοδος Α΄: 1951-1987
Περίοδος Β΄: 2003-
Τόμος Γ΄

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ
Γενική επιμέλεια: Δημήτρης Κονιδάρης
Επιμέλεια ξενόγλωσσων τμημάτων: Δημήτρης Μιχαλούδης

Το πορτρέτο του Σπυρίδωνος Ζαμπελίου της σελίδας 8 είναι από το περιοδικό *Έσπερος* της Λειψίας, έτος Α΄, 1881-1882, σ. 181

Επιμέλεια παραγωγής – εκτύπωση
ΙΔΕΑ & ΤΥΠΟΣ – Φίλιππος Λένης
Τηλ.: 210 2827415 – email: leon@ath.forthnet.gr

ISSN 1012-2303

© 2017 ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
Οδός Κώστα Δαφνή και Θεόδωρου Μακρή 1, 491 00 Κέρκυρα
Τηλ.: 26610 30674
www.panioniosynedrio.gr
E-mail: eksmouseiosolomou@gmail.com

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ: *Πρόεδρος*

ΝΑΣΟΣ ΜΑΡΤΙΝΟΣ: *Αντιπρόεδρος*

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΝΙΔΑΡΗΣ: *Γραμματέας*

ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ ΖΑΜΙΤ: *Ταμίας*

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΡΥΩΝΗΣ: *Έφορος*

ΚΩΣΤΑΣ ΛΙΝΤΟΒΟΗΣ: *Μέλος*

ΝΙΚΟΛΑΪΣ ΠΕΝΝΑ: *Μέλος*

Σπυρίδων Ζαμπέλιος (1815-1881).

Στην ιερή μνήμη
των Λευκαδίων
Σπυρίδωνος Ζαμπελίου (1815-1881)
και Νικολάου Γ. Σβορώνου (1911-1989)

Νικόλαος Γ. Σβορώνος (1911-1989).

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με τον ανά χείρας Γ΄ τόμο των *Κερκυραϊκών Χρονικών* παραδίδεται στη δημοσιότητα ο Γ΄ τόμος των *Πρακτικών του Γ΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, που όπως είναι γνωστό διοργανώθηκε από την Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών στην Κέρκυρα κατά το χρονικό διάστημα από 30 Απριλίου έως 4 Μαΐου 2014, υπό την αιγίδα της Ακαδημίας Αθηνών.

Στον παρόντα τόμο περιλαμβάνονται οι ανακοινώσεις του δεύτερου θεματικού κύκλου του Πανιονίου Συνεδρίου, ήτοι του κύκλου του αφιερωμένου στη Λογοτεχνία. Οι ανακοινώσεις του κύκλου αυτού είχαν χωρισθεί σε δύο ενότητες και οι εργασίες έλαβαν χώρα παράλληλα: οι ανακοινώσεις της πρώτης ενότητας εκφωνήθηκαν στο Αμφιθέατρο "Emile Legrand" και της δεύτερης ενότητας στην αίθουσα «Εμμανουήλ Ροΐδης» του επί της οδού Ιωάννου Θεοτόκη 72 κτηρίου του Ιονίου Πανεπιστημίου. Εδώ δημοσιεύονται με τη σειρά που εκφωνήθηκαν και στην αντίστοιχη ενότητα.

Στον τόμο περιλαμβάνεται και η Στρογγυλή Τράπεζα, που έλαβε χώρα επίσης στο Αμφιθέατρο "Emile Legrand" με θέμα «Η πεζογραφία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα», την 3η Μαΐου 2014.

Από πλευράς εκδοτικής ακολουθήθηκαν οι προδιαγραφές, που είχαν γνωστοποιηθεί στους συνέδρους με σχετικές εγκυκλίους και τηρήθηκαν και στην έκδοση του Α΄ και Β΄ τόμου των *Πρακτικών*.

Ο αναγνώστης του πολυσέλιδου ανά χείρας τόμου θα έχει την ευκαιρία να διαπιστώσει την πραγματοποίηση της εξ αρχής επιδίωξης της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών: τη συνύπαρξη των παλαιότερων μελετητών με τους φερέλπιδες νεότερους.

Τέλος, ο τόμος είναι αφιερωμένος, στην ιερή μνήμη δύο επιφανών πνευματικών ανθρώπων, τέκνων της Λευκάδας, του Σπυρίδωνος Ζαμπελίου (1815-1881) και του Νίκου Γ. Σβορώνου (1911-1989).

Το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών εκφράζει τις ευχαριστίες του προς τον Γραμματέα του κύριο Δημήτριο Κονιδάρη, που ανέλαβε εξ ολοκλήρου την εκδοτική επιμέλεια του τόμου και προς τον τυπογράφο κύριο Φίλιππο Λένη, που ανέλαβε την εκτύπωσή του, όπως άλλωστε και των δύο προηγούμενων τόμων.

Κέρκυρα Απρίλης 2017

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ

Πρόεδρος της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών

και

Πρόεδρος του Γ΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΟΛΩΜΟΥ
Ι΄ ΔΙΕΘΝΕΣ
10th INTERNATIONAL
ΠΑΝΙΟΝΙΟ
PANIONIAN CONFERENCE
ΣΥΝΕΔΡΙΟ
ΥΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΙΔΑ
ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΕΡΚΥΡΑ
30 ΑΠΡΙΛΙΟΥ – 4 ΜΑΪΟΥ 2014
ΕΝΑΡΞΗ: ΙΟΝΙΟΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑ, 30 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2014, ΩΡΑ 17.30

ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ: ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΥΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΙΔΑ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

Σπύρος Ευαγγελάτος, ακαδημαϊκός, ομότιμος καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, σκηνοθέτης, πρώην πρόεδρος της Ακαδημίας Αθηνών, επίτιμος πρόεδρος του Ι΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου.
Παναγιώτης Βοκοτόπουλος, ακαδημαϊκός, ομότιμος καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.
Χρύσα Μαλτέζου, ακαδημαϊκός, τ. διευθύντρια του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ Ι΄ ΠΑΝΙΟΝΙΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Περικλής Παγκράτης, πρόεδρος της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, διευθυντής του λογοτεχνικού περιοδικού *Πόρφυρας*, δικηγόρος.

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος
Θεοδόσης Πυλαρινός, ομότιμος καθηγητής Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου, αντιπρόεδρος της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών.

Αντιπρόεδροι
Γεώργιος Μοσχόπουλος, πρώην αναπληρωτής καθηγητής Νεότερης Ιστορίας του Πανεπιστημίου Πατρών, πρόεδρος της Εταιρείας Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών.
Νίκιας Λούντζης, δικηγόρος, συγγραφέας, πρόεδρος του σωματείου «Οι φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων».
Ευριπίδης Γαραντούδης, καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Γραμματέας
Δημήτρης Κονιδάρης, συγγραφέας, γραμματέας της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, συνδιευθυντής του περιοδικού *Πόρφυρας*.

Ταμίας
Λουκιανός Ζαμίτ, ιστοριοδίφης, ταμίας της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών.

ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Μέλη

Νάσος Μαρτίνος, ψυχίατρος, συγγραφέας, μέλος του Δ.Σ. της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, μέλος της εκδοτικής ομάδας του περιοδικού *Πόρφυρας*.

Κωνσταντίνος Καρδάμης, μουσικολόγος, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, επιμελητής του Αρχείου και Μουσείου Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

Βασίλης Λέτσιος, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου.

Σωτήρης Τριβιζάς, φιλόλογος, συγγραφέας, μέλος της εκδοτικής ομάδας του περιοδικού *Πόρφυρας*.

Νικολαΐς Πέννα, φιλόλογος, μέλος του Δ.Σ. της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών.

Ρένα Κρουαζιέ-Μασωνίδη, γλύπτρια, προσωπογράφος.

Σπύρος Π. Γαούτσης, υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου, γραμματέας της Καθολικής Αρχιεπισκοπής Κερκύρας, υπεύθυνος σύνταξης του δελτίου *Συνάντηση*.

Νικόλαος Κοσκινάς, φιλόλογος, διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

ΣΥΜΒΟΥΛΟΙ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ Ι΄ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΠΑΝΙΟΝΙΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Αικατερίνη Δεμέτη, αρχαιολόγος, διευθύντρια του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων.

Παρασκευή Κοψιδά-Βρεττού, σχολική σύμβουλος φιλολόγων, διδάκτωρ Κοινωνικής Λαογραφίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Δώρα Μέντη, διδάσκουσα του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Ηλίας Τουμασάτος, εκπαιδευτικός, διδάκτωρ Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου.

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ Ι΄ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΠΑΝΙΟΝΙΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Πρόεδρος

Κωνσταντίνος Λιντοβόης, φιλόλογος, συγγραφέας, μέλος του Δ.Σ. της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών.

Μέλη

Παναγιώτης Βρυώνης, επιχειρηματίας.

Παύλος Μεταλληνός, επιχειρηματίας.

ΧΟΡΗΓΟΙ

ΒΟΥΛΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ
ΚΟΙΝΩΦΕΛΕΣ ΙΔΡΥΜΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Σ. ΩΝΑΣΗΣ
ΙΔΡΥΜΑ ΙΩΑΝΝΟΥ Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΙΟΝΙΩΝ ΝΗΣΩΝ
ΔΗΜΟΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ
Ε.Ο.Τ. – ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ ΙΟΝΙΩΝ ΝΗΣΩΝ
ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ ΚΕΡΚΥΡΑΣ
«Φ. ΒΡΥΩΝΗ Α.Ε. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ»

ΕΥΓΕΝΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ, ΠΑΞΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑΠΟΝΤΙΩΝ ΝΗΣΩΝ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΓΕΝΙΚΑ ΑΡΧΕΙΑ ΚΡΑΤΟΥΣ – ΑΡΧΕΙΑ ΝΟΜΟΥ ΚΕΡΚΥΡΑΣ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΣ
ΔΙΚΗΓΟΡΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ
ΙΑΤΡΟΧΕΙΡΟΥΡΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΣ
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΣ
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ «ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ»
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΝΩΣΗ «ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ»

ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

CORFU CHANNEL TV
START MEDIA TV
ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ *ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ*
ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ *ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΑ ΝΕΑ*

ΤΕΧΝΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ: Η ομάδα του κυρίου Κωνσταντίνου Οικονόμου, επίκουρου καθηγητή του Τμήματος Πληροφορικής του Ιονίου Πανεπιστημίου, η οποία πρόσφερε αφιλοκερδώς τις τεχνικές υπηρεσίες της.
ΗΧΗΤΙΚΗ ΚΑΛΥΨΗ αιθουσών και μαγνητοφωνήσεις στρογγυλών τραπεζών: Μουσικός Οίκος Φ. Βρυώνη Α.Ε., ο οποίος πρόσφερε αφιλοκερδώς την ηχητική κάλυψη.

ΙΣΤΟΧΩΡΟΣ Ι΄ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΠΑΝΙΟΝΙΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Ειδικά για το Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο δημιουργήθηκε ιστοχώρος, με ιστορικής φύσεως υλικό γύρω από τον θεσμό και το πνεύμα που τον διέπει, για την ιστορία και τη λειτουργία της διοργανώτριας Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, για τους εκδοθέντες τόμους των κατά καιρούς διεξαχθέντων Πανονίων Συνεδρίων. Από πλευράς της οργανώσεως, υπάρχει στον ιστοχώρο (που είναι επισκέψιμος και θα αναρτηθούν σ' αυτόν σε PDF σταδιακά μετά την έντυπη εμφάνισή τους και τα περιεχόμενα των *Πρακτικών*), το Πρόγραμμα του συνεδρίου, ο κατάλογος των συνέδρων, οι χώροι διεξαγωγής του, οι επιτροπές που ανέλαβαν τη διοργάνωση, οι προγραμματισθείσες πολιτιστικές και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, οι χορηγοί και υποστηρικτές, καθώς και πληροφορίες για τη μετακίνηση, τη διαμονή και θέματα πρακτικής φύσεως των συνέδρων· επίσης, γίνεται ενημέρωση, μετά την πραγματοποίηση του συνεδρίου, σχετικά με τις ανακοινώσεις και τα εκδοθησόμενα *Πρακτικά*.

Συγγραφείς των κειμένων του ιστοχώρου:

Περικλής Παγκράτης, «Το πνεύμα των Πανιονίων Συνεδρίων».
Δημήτρης Κονιδάρης – Λουκιανός Ζαμίτ, «Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, εξήντα τρία χρόνια».
Βασίλης Λέτσιος, «Τα Πανιόνια Συνέδρια: σύντομη ιστορική αναδρομή από το 1914 έως το 2014».
Θεοδόσης Πυλαρινός, «Οι τόμοι των *Πρακτικών* των Πανιονίων Συνεδρίων».

Συγκέντρωση και επιμέλεια κειμένων και σπάνιου φωτογραφικού υλικού του ιστοχώρου:
Θεοδόσης Πυλαρινός.
Καλλιτεχνικός σχεδιασμός του ιστοχώρου:
Κλάουντια Μπέττχερ, Ε.Τ.Ε.Π. Ιονίου Πανεπιστημίου.
Ανάπτυξη εφαρμογής του ιστοχώρου:
Ανδρέας Γιαννακουλόπουλος, λέκτορας Ιονίου Πανεπιστημίου και Άρης Λαμπρογεώργος.
Οργάνωση παραγωγής του ιστοχώρου:
Ρουμπίνη Οικονομίδου.

ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΗΣ ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

1. Στα αμφιθέατρα και στις αίθουσες των συνεδριών

1) Βασιλική Παπαγεωργίου, 2) Ιάσων Κατσένης, 3) Ελένη Κατσαρού, 4) Δέσποινα Δαμιανού, 5) Μαρία Παπαμήτρου, 6) Μαρία Κωνσταντινίδη, 7) Στυλιανή Μπεκρή, 8) Βασιλική Νικηφορίδου, 9) Δήμητρα Κετετζούδη, 10) Ιωσήφ Λιάσκος, 11) Αλέξανδρος Σερέτης, 12) Κωνσταντίνα Κουτσιούμπα, 13) Βούλα Λούντου, 14) Λαμπρινή Γκεσούλη, 15) Νικολίνα Βούλτσιου, 16) Μιχάλης Νικολαΐδης, 17) Ιωάννης Διαμαντόπουλος, 18) Νάντια Αλμάγκουι, 19) Θεοδώρα Λάζαρη, 20) Μαρία-Σοφία Δεββέ, 21) Κώστας Ντάρας, 22) Χριστίνα Μπρέστα, 23) Γιώργος Πετρόπουλος, 24) Πολυτίμη Ρώσση, 25) Βασιλική Νικάκη, 26) Μπέττυ Μπογδάνου, 27) Όλγα Μαράντου, 28) Τριαντάφυλλος Σαμαράς, 29) Στέφανος Γραμμένος, 30) Στέφανος Στεφανίδης, 31) Ηλίας Τζιμουλάκης, 32) Δέσποινα Φαρμάκη, 33) Διονύσιος Αρβανιτάκης, 34) Νίκος Αρβανιτάκης, 35) Μαγδαληνή Μανωλοπούλου, 36) Κατερίνα Καραγκούνη, 37) Χαρά Οικονομοπούλου, 38) Αθηνά Ζώτου, 39) Σωκράτης Πουλής, 40) Αλέξης Μεθόδιος, 41) Λεμονιά Χαραλαμπίδου, 42) Κατερίνα Χυτά, 43) Δημήτριος Μάμαλος, 44) Ελίζα Δελλάρτα, 45) Σπύρος Ασπιώτης, 46) Ναταλία Βαρδουνιώτη, 47) Χρύσα Παγκράτη, 48) Ηλιοστάλακτη Ανυφαντάκη, 49) Μαίρη Δημητρά, 50) Εύη Κατέχη, 51) Σπύρος Ιωάννου, 52) Γιάννης Κοντός, 53) Σπύρος Γερακάρης, 54) Ιωάννα Πασπάλα, 55) Δημήτριος Κίτσος, 56) Ντόρη Μεταλληνού, 57) Γιάννης Στατήρης, 58) Αλέξανδρος Αηδώνης, 59) Προκόπιος Κουρής, 60) Γεωργία Κουτσούρη.

2. Στην Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών

1) Ειρήνη Μαλαχά, 2) Αθηνά Περούλη, 3) Φωφώ Ζούπα, 4) Εύη Κατσιμίδη, 5) Γεωργία Παπαδοπούλου, 6) Θεοφάνης Κυπριώτης, 7) Χαράλαμπος Μωραΐτης, 8) Στέφανος Μάζης, 9) Αγγελική Μωραΐτη, 10) Δήμητρα Αγγελή, 11) Εύη Ανυφαντή, 12) Βίκη Γατσούλη, 13) Παυλίνα Τσουμάνη, 14) Λούλα Φρεμεντίτη.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

1η ΕΝΟΤΗΤΑ

Εικόνες από το «Αρχοντικό Ρώμα» στη Ζάκυνθο.

ΝΕΟΤΕΡΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΣΑΒΟΓΙΑ ΡΟΥΣΜΕΛΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥ

Διονύσης Φλεμοτόμος

Τα ελάχιστα στοιχεία που διαθέτουμε για τον ζακυνθινό συγγραφέα Σαβόγια Ρουσμέλη όχι μόνο δεν μας βοηθούν στο να συνθέσουμε μιαν, έστω και υποτυπώδη, βιογραφία του, αλλά δημιουργούν περισσότερο αντιφάσεις.[1] Μετά, μάλιστα, την οριστική καταστροφή του Ιστορικού Αρχείου της Ζακύνθου τον Αύγουστο του 1953, από τους καταστρεπτικούς σεισμούς και τη φωτιά, που ακολούθησε, οι ελπίδες να βρεθούν νεότερες πληροφορίες είναι ελάχιστες και μόνο σε άλλα αρχεία, κυρίως της Βενετίας, μπορούμε να ελπίζουμε.

Παρόλα αυτά, από τα σπαράγματα που σώθηκαν, με λίγη τύχη, μπόρεσαν να βρεθούν κάποιες μικρές ειδήσεις, οι οποίες, αν αξιοποιηθούν σωστά, ίσως δώσουν ικανοποιητικά αποτελέσματα. Οι πολύτιμες αυτές πληροφορίες προέρχονται κυρίως από τους διασωθέντες κώδικες δύο σημαντικών εκκλησιών της πόλης της Ζακύνθου, οι οποίοι σήμερα φυλάσσονται στο Ιστορικό Αρχείο του νησιού. Ο πρώτος είναι ένας από τους τέσσερις, που διέφυγαν της θεομηνίας, του Αγίου Βασιλείου του Απάνου και ο δεύτερος του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση. Πληροφορίες, επίσης, αντλούμε και από κώδικες άλλων εκκλησιών.

Κώδικας Αγίου Βασιλείου του Απάνου

Ο κώδικας του Αγίου Βασιλείου του Απάνου έχει διαστάσεις 21 × 29 εκ. και βρίσκεται σε καλή κατάσταση. Είναι σύμμεικτος και φέρει τον τίτλο: *«Κώδηξ Α΄ ὀνοματολόγιον τῶν ἀδελφῶν τε καί ἐνοριτῶν τοῦ Ἁγίου Βασιλείου τοῦ Ἐπάνω, Ζάκυνθος»*. Ξεκινά με τον αναφερόμενο κατάλογο, ο οποίος έχει ημερομηνία *«1712 ἀπριλίου 15»*. Στο *«Ονοματωλόγιον τῶν αδελφών τῆς εκκλισήας τοῦ οὐρανοφάντορος βασιλίου τοῦ ἀπάνου»*, όπου είναι πρώτο στη σειρά, συναντάμε και το όνομα του Σαβόγια Ρουσμέλη. Αδελφοί του ναού είναι και άλλα μέλη της οικογένειάς του. Αυτοί είναι με την σειρά που είναι γραμμένοι στον κατάλογο, οι: *«αντρίας ρουσμελις»*, *«γιοργος ρουσμέλις»*, *«γιάνις ρουσμελις»*, *«θοδορίς ρου-*

1. Ελένη Δ. Γουλή, Με αφορμή την περίπτωση του Σαβόγια Ρούσμελη, «Ασυνέχειες, χάσματα και προοπτικές για την ανασύσταση της θεατρικής ζωής της Ζακύνθου», *Πόρφυρας* τχ. 114 (2005), σ. 643 κ.ε.

σμέλις», «κονσταντίς ιερεύς ο ρουσμέλις», «τζουάνες ρουσμέλις» και *«τζώρτζης ρουσμέλις»*. Στον κατάλογο των ενοριτών, που ακολουθεί, δεν υπάρχει κανένα μέλος της οικογένειας.

Πολύτιμες είναι οι πληροφορίες του κώδικα για τον από μητέρα παππού του συγγραφέα Γρηγόριο Σαβόγια, ο οποίος, απ' ό,τι προκύπτει, είχε ενεργό δράση στη ζωή της αδελφότητας του ναού. Πρωτοφαίνεται στις 25 Απριλίου 1682, όπου ήδη από την προηγούμενη διετία είναι επίτροπος της εκκλησίας. Είναι ένας από τους τρεις *«προκουρατόρους»*,[2] οι οποίοι καλούν το σώμα των αδελφών και των ενοριτών να εκλέξουν εφημέριο και επιτρόπους, *«επηδη και ο κερος σαν κερος / να εσόθη»*. Όπως σημειώνεται μάλιστα *«οπηη μηνου να κανουνε εις τον αυτόν ναον χρόνους δηο κο / ντηνουους*[3] *αρχηνοντας ο κερος τους από την σημερον ημεραν του αποστολου θο / μα»*.

Εφημέριος επανεκλέγεται ο ιερομόναχος Αρσένιος Τετράδης και με ομόφωνη απόφαση του σώματος επίτροποι παραμένουν οι ίδιοι. Συγκεκριμένα διαβάζουμε: *«Επήγα ατορνου*[4] *και δηα γασταλδον*[5] *οκβε περκουρατορους να παρουνε ησε και / λετζηον*[6] *οπηους ορισουνε η οπηα αδελφοτητα από μηας βουλης και γνομης / ολη αβοτζε*[7] *μας παλη μας εκονφερμαρανε*[8] *εις την κυβερνησιν»*.

Η έκφραση: *«επήγα ατορνου»* καθώς και η άλλη της αρχής της πράξης: *«ηγουν εμου Γριγοριου σαβογηα»* μας δείχνουν πως ο παππούς του συγγραφέα ήταν ο γραμματέας της διαχειριστικής επιτροπής του ναού.

Απ' ό,τι φαίνεται στη συνέχεια του κώδικα, ο Γρηγόριος Σαβόγιας εκλέγεται ξανά την επόμενη διετία, με την ψηφοφορία της 6ης Απριλίου 1684. Την επόμενη διετία, στις εκλογές που έγιναν στις 11 Απριλίου 1686, δεν είναι υποψήφιος, αλλά φαίνεται να παραδίδει, μαζί με τους άλλους *«προκουρατόρους»*, στις 15 του ίδιου μήνα στους εκλεγέντες.

Από τον ίδιο κώδικα αντλούμε και μια άλλη σημαντική είδηση, για την οικογένεια. Στις εκλογές που έγιναν στις 25 Απριλίου 1716 ένας από τους επιτρόπους όπου εκλέγονται είναι ο *«Γιοργος ρουσμελις»*, πιθανότατα ο αδελφός του συγγραφέα. Επίσης μια δεκαετία κι ένα χρόνο αργότερα, στις εκλογές της 16ης Απριλίου 1727, επίτροπος εκλέγεται ο *«Τζουανες ρουσμελις»*, ο οποίος πρέπει να είναι ο άλλος αδελφός του Σαβόγια. Ο ίδιος επανεκλέγεται και στις εκλογές

2. Προκουρατόρος: επίτροπος.
3. Κοντίνουους: συνεχόμενους.
4. Ατόρνου: γύρω, τριγύρω.
5. Γαστάλδος: επίτροπος.
6. Ελετζιόν και ελετζιόνε: εκλογή.
7. Αβότζε: δίχως ψήφο, δια βοής.
8. Κονφερμάρω: επικυρώνω, επιβεβαιώνω.

της 23ης Απριλίου 1730, οι οποίες έγιναν, για άγνωστους λόγους, ένα χρόνο αργότερα απ' ό,τι θα έπρεπα να γίνουν.

Κώδικας Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση

Ο κώδικας της εκκλησίας του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση έχει διαστάσεις 30,3 × 21,4 εκ. και βρίσκεται σε καλή κατάσταση, δίχως τα εξώφυλλα. Σε αυτόν συναντάμε αρκετές πληροφορίες για την οικογένεια του συγγραφέα, αλλά και τις σημαντικότερες για τον ίδιο.

Από την πράξη του κώδικα με ημερομηνία 20 Οκτωβρίου 1658 διαπιστώνεται ότι ο παππούς του συγγραφέα Γρηγόριος Σαβόγιας ήταν επίτροπος και της εκκλησίας αυτής. Συγκεκριμένα σ' αυτή την πράξη διαβάζουμε πως μαζί με τους συνεπιτρόπους του Τζουάννε Μαρώτη και Αντώνιο Αβούρη, καθώς και τον εφημέριο ιερομόναχο Γαβριήλ Ανδρίτση, καλούν το σώμα των αδελφών και των ενοριτών *«δια να βαλουν την παρτε*[9] *και πιαστη δια κονφερ / ματζιον*[10] *της ολιβελατζιος*[11] *οπου εκαμαν ι ανοθεν γασταλδι και εφημεριος με τον / s*[igno]*r πανα και του εδοσαν δια μπενεφιτζιο*[12] *του αυτου ναου ένα κοματι χορα / φι αγριον του αυτου ναου οπου υβρισκαιτε να εχη υς τοπον λεγωμενον αρεστη*[13] */ στη παναγια τοπος βακουος*[14] *οπου το απαρατισε διμιτρις βερονας ος καθος υς τη δι / αθικη του εος βατζελιον*[15] *τεσαρον πλεον και ολιγοτερο...»*. Η εκλογή του απ' ό,τι φαίνεται σε άλλη σημείωση του κώδικα έγινε στις 28 Μαρτίου της ίδιας χρονιάς (1658).

Πολύτιμες είναι και οι πληροφορίες που μας δίνει ο κώδικας για την οικογένεια του συγγραφέα. Σε κατάλογο, ο οποίος υπάρχει στην αρχή του κώδικα και έχει στην αρχή του την σημείωση: *«όσα ονοματα* [από] *τους αδελφούς έχουν σενηο*[16] */ο+/ ειινε αποθαμενη»*, συναντάμε τους εξής: *«αντονις ρουσμελις»*, *«θαιοδωρις ρουσμαιλης»* και *«φραγια*[ς] *ρουσμελη*[ς]*»*. Ο κατάλογος δεν έχει χρονολογία. Δίπλα όμως από μερικά ονόματα είναι γραμμένη μια χρονιά (1611, 1612, 1613, 1615, 1616, 1619, 1625, 1631, 1636) και σε άλλα πλήρης ημερομηνία (*«1611 νοεβριου 24»*, *«1612 γαιναριου»*, *«1612 γαιναριου 8»*, *«1610 γαιναριου /17/»*, *«1610 γαιναριου 17»*, *«/1612/ γαιναριου /8/»*, *«1612 γεναριου /8/»*. Το

9. Πάρτε: απόφαση, διαταγή.
10. Κονφερματζιόν: επικύρωση.
11. Ολιβελατζιόν: εδαφονόμιο.
12. Μπενεφίτζιο: ωφέλεια, ευεργέτημα.
13. Αρέστη: τοποθεσία στην περιοχή Ακρωτήρι.
14. Βάκουος: ακαλλιέργητος.
15. Βατσέλι και βατζέλι: μέτρο χωρητικότητας και έκτασης.
16. Σένιο: σημείο, σημάδι.

πιο πιθανό είναι η ημερομηνίες αυτές να αφορούν την εγγραφή των αδελφών στο ναό. Στο συμπέρασμα αυτό μας οδηγεί το ότι οι ημερομηνίες και οι χρονολογίες αυτές είναι κοντά στο 1597, όπου ο ναός παραδόθηκε σε αδελφάτο από την οικογένεια Ανδρίτση, αλλά και το ότι είναι επίσης κοντά στην ημερομηνία της γιορτής του Αγίου Αντωνίου (17 Ιανουαρίου), οπότε, όπως φαίνεται σε πολλές σημειώσεις του κώδικα, γινόταν η εγγραφή των νέων μελών και η συνάθροιση του αδελφάτου για την εκλογή νέων επιτρόπων και εφημερίου. Αν η χρονολόγησή μας αυτή είναι σωστή, ο Αντώνιος Ρουσμέλης, που αναφέρεται στον κατάλογο, δεν είναι ο πατέρας, αλλά πιθανώς θείος του συγγραφέα.

Μια άλλη πληροφορία του κώδικα για την οικογένεια Ρουσμέλη είναι ότι στις εκλογές του αδελφάτου της 17ης Ιανουαρίου 1658 είναι υποψήφιος, χωρίς να εκλεγεί, ο Αναστάσης Ρουσμέλης, ενώ στις 20 Ιανουαρίου 1665, είναι υποψήφιος και εκλέγεται ο *«θοδορακης ρουσμελης»*. Ο ίδιος εκλέγεται *«προκουρατόρος»* και στις 18 Ιουνίου 1673.

Σημαντικός για την οικογένεια, αλλά και για τον ίδιο τον συγγραφέα είναι ένας κατάλογος αδελφών του ναού, ο οποίος συντάχτηκε στις 19 Οκτωβρίου 1707, «στο παλαιό» ημερολόγιο. Στη σημείωση των επιτρόπων που προηγείται του καταλόγου φαίνεται πως αυτός συντάχθηκε για να ξεκαθαρίσουν τα της εκκλησίας. Συγκεκριμένα διαβάζουμε:

> *στιν αυτιν εβλεποντας εμις ι ανοθεν προκουρατορι τι συχισι οπου προξενη το πλιθος τον αδελφον εις ταις μπαλοταζονες*[17] */ οπου γραφουντε με ένα ολιγον πραγμα μονον δια να μπα / λοταρουνε και να κανουν τιν ορεξιν τον χορις καναναν / οφελος της εκλισιας διατι δεν πλερονουνε ουτε κερι / ουτε λουμεναρια*[18] *και το περισοτερον εις κερον χριας / δια ιποθεσιν της εκκλισιας δεν σινασεται ποτε αριθμος αρκετος δια μπαλοτατζιον δια σκανδαλον μεγαλον / τον ενοριτον δια τουτο βανομεν τιν κατοθεν παρτε / ότι εις το ερχομενον να μιν παρουν ι προκουρατορι / να γραφουν αλους νεους αδελφους ανισος και δεν τους περασουμε αμπο σολο εμπαλοτε και τουτο τιν ημερα του / αγιου αντονιου οπου συμαζονουντε*[19] *ι ανοριτες και ο αδε / [λ]φι πλερονοντας ο καθενας εις ρεαλι ένα δια μιαν βολα τοσο / και τι κερι και λουμεναριον κάθε χρονον κατά την σινιθιαν τον αλον αδελφατον …*

Στον κατάλογο που ακολουθεί με τους αδελφούς που απέμειναν στο ναό διαβάζουμε τα ονόματα: *«γιαννις ρουσμελις»*, *«γεωργιος ρουσμελις»*, *«θοδορις ρουσμέλις»*, *«σαβογιας ρουσμελις»* και *«τζουανες ρουσμελις»*.

---

17. Μπαλοτατζιόνες: εκλογές.
18. Λουμινάρια: εβδομαδιαία, μηνιαία ή ετήσια εισφορά των συναδελφών των ναών.
19. Συμμαζώνονται: συγκεντρώνονται.

Η ημερομηνία 19 Οκτωβρίου 1707 είναι η παλαιότερη όπου συναντάμε τον συγγραφέα.

Την ίδια ακριβώς ημερομηνία (19 Οκτωβρίου 1707), όπως προκύπτει από επόμενη σημείωση του κώδικα, επίτροπος του ναού εκλέγεται ο αδελφός του Σαβόγια *«Γιωργάκις ρουσμελις»*.

Η δράση του αδελφού αυτού του συγγραφέα φαίνεται να είναι μεγάλη σε σχέση με το ναό. Στον κώδικα τον συναντάμε αρκετές φορές. Συγκεκριμένα:

— Στις 5 Νοεμβρίου 1707 παραλαμβάνει, μαζί με τους άλλους συνεπιτρόπους του, από τους προκατόχους του, πέντε ασημένια καντήλια, τα ποτηροκαλύμματα, τα επιγονάτια και τα υπομάνικα, *«οπου αφησε ο, ποτε παπα / τζαγκαροπουλος λεγομενος λαδας»*. Επίσης παραλαμβάνει *«δυο σκριτα*[20] *το ενα / στους 1629 σεπτεμβριου 5 δια ριαλια τρια ρ: 3 και το άλλο 1652 / γεναριου 22 δια ριαλια πεντε ρ: 5...»*.
— Στις 16 Νοεμβρίου 1707 όπου ενώπιον του συμβολαιογράφου Τζώρτζη Πυρρή εμφανίζεται στο σπίτι όπου κατοικεί ο Δημήτριος Δαφνιάς στην *«κοντράδα»*[21] του Αγ. Γεωργίου του Πετρούτσου και του δίνει σε *«λιβέλλον»*[22] ένα χωράφι, που έχει η εκκλησία στον Άγιο Γεώργιο στον Λούρο.
— Την 1η Φεβρουαρίου 1708, οπότε συγκαλεί με τους συναδέλφους του συγκέντρωση του αδελφάτου, για να μπει σε μια τάξη η περιουσία της εκκλησίας.
— Στις 16 Αυγούστου 1709, όπου ως επίτροπος πηγαίνει στο γραφείο του *«νοτάριου»*[23] Τζώρτζη Πυρρή για να δώσει η εκκλησία *«ισε ολοβελο παντοτινο»* του μ[ισέ]ρ Αναστάση Αλουτζάλη του ποτέ Γερασίμου *«το σπίτι το χαμογιο*[24] *οπου εχι ο αυτος / ναος ις τι σκοντραδα του»*.
— Στις 30 Οκτωβριου 1709, όπου ως επίτροπος που λήγει η θητεία του καλεί τους αδελφούς και ενορίτες να εκλέξουν νέο συμβούλιο.
— Στις 4 Νοεμβρίου 1709, όπου παραδίδει τα *«πράγματα τις εκλισιας»* στους νέους γαστάλδους.
— Στις 9 Δεκεμβρίου 1711, όπου επανεκλέγεται επίτροπος.
— Στις 13 Δεκεμβρίου 1713, όπου συγκαλεί συγκέντρωση για την εκλογή νέων επιτρόπων.
— Στις 31 Ιανουαρίου 1721, όπου υπογράφει ως κριτής σε καταμέτρηση σπιτιού της εκκλησίας στη δική της *«κοντράδα»*.
— Στις 4 Μαρτίου 1722, όπου επανεκλέγεται επίτροπος του Αγίου Αντωνίου.

---

20. Σκρίτο: ιδιωτικό έγγραφο, ιδίως το χρεωστικό.
21. Κοντράδα: συνοικία.
22. Λιβέλλο: εδαφονόμιο.
23. Νοτάριος: συμβολαιογράφος.
24. Χαμόγειο: ισόγειο.

— Στις 28 Απριλίου 1723, όπου καλεί συγκέντρωση του αδελφάτου για διάφορες υποθέσεις της εκκλησίας: την κατασκευή ενός *«βατσελιού»*,[25] τον μη δανεισμό των αντικειμένων της εκκλησίας και την επισκευή ενός σπιτιού, το οποίο ανήκει στην εκκλησία.
— Στις 17 Οκτωβρίου 1726, όπου τελειώνει η θητεία του και καλεί το σώμα για εκλογή νέων επιτρόπων.
— Στις 7 Ιανουαρίου 1730, όπου επανεκλέγεται επίτροπος.
— Στις 30 Απριλίου 1732, όπου συγκαλεί συγκέντρωση του αδελφάτου για να γίνει η ανταλλαγή ενός κομματιού *«ρομπόλας»*[26] του ναού, το οποίο βρίσκεται στη θέση Γλίνες[27] στο σύνορο του χωριού Γαϊτάνι με ένα *«λιβέλο χρονικό»*, όπου θα δώσει ο ευγενής Τζώρτζης Μπαρμπίας του ποτέ Νικολάου.
— Στις 28 Μαΐου 1732, όπου εμφανίζεται ενώπιον του Δημόσιου Νοτάριου Δημητρίου Πυρρρή, δια να γίνει η παραπάνω ανταλλαγή.
— Στις 5 Απριλίου 1735, όπου παραλαμβάνει, ως επίτροπος, την περιουσία της εκκλησίας. Από την καταγραφή των αντικειμένων φαίνεται πως ο ίδιος είχε δωρίσει στο ναό τον Εσταυρωμένο της Αγίας Τραπέζης.
— Στις 13 Απριλίου 1735, όπου συγκαλεί συγκέντρωση για νέες εκλογές.
— Στις 4 Δεκεμβρίου 1737, όπου επανεκλέγεται επίτροπος.
— Στις 10 Δεκεμβρίου 1737, όπου παραλαμβάνει από τους *«πρετζεσόρους»*[28] του.
— Την 1η Ιανουαρίου 1738, όπου καλεί συνάθροιση των αδελφών και ενοριτών για να δώσει η εκκλησία δύο παλιάμπελα στη θέση Μαυροβούνια σε *«σεμπρία»*[29] παντοτινή του Παναγιώτη Στυλιανέση από το χωριό Μουζάκι.
— Στις 29 Ιανουαρίου, όπου συγκαλεί συνέλευση για εκλογή ιερέως.
— Στις 22 Ιουνίου 1740, όπου συγκαλεί συγκέντρωση για εκλογή νέων επιτρόπων και την εγγραφή του Βελησάριου Περάτη στον κατάλογο των *«συναδελφών»*.

Τέλος υπογράφει ως μάρτυρας στη διαθήκη της Άννας Βλαστού, συμβίας σε δεύτερο γάμο του ευγενή Αντωνίου Μαντίνου, η οποία είναι *«γεναμένη στάς 10 νοεμβρίου 1732 και πουμπικάδα*[30] *εἰς τάς 21 Ἰουλίου 1756»*.

---

25. Βατσέλι: ασημένιος δίσκος εκκλησιών.
26. Ρομπόλα: είδος σταφυλιού.
27. Γλίνες: τοποθεσίες στα χωριά Λαγκαδάκια και Βασιλικό.
28. Πρετζεσόρους: προκατόχους.
29. Σεμπρία: αγρολη̃ψία.
30. Πουμπικάδα και πουμλικάδα: δημοσιευμένη, κοινοποιημένη.

Μια σημαντική είδηση για τον συγγραφέα

Η σημαντικότερη, όμως, πληροφορία του κώδικα της εκκλησίας του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση είναι αυτή που αφορά τον ίδιο τον συγγραφέα. Πρόκειται για μια υπόθεση της περιουσίας του ναού, στην οποία εμπλέκονται ο ίδιος και τα' αδέλφια του.

Στις 4 Μαΐου του 1708 εμφανίζονται στο *«κατζέλο»*[31] του νοταρίου Στέλιου Σκουλογένη από την μια μεριά οι επίτροποι της εκκλησίας *«ο ποσταμπηλες s*[igno]*r σκουλογενης s*[gnio]*r Κον / σταντης γουζελης και s*[igno]*r γηοργακης ρουsμελης»* και από την άλλη οι «*s*[igno]*r s*[igno]*r τζουανε*[ς] *τζορτζη*[ς] *και σαβογηα*[ς] *αδελφηα ρουsμε / λη του ποτε s*[igno]*r αντονηου»*. Εδώ ας τονίσουμε πως ο *«γηοργακης»* των προκουρατόρων και ο *«τζορτζη*[ς]*»* Ρουσμέλης είναι ένα και το αυτό πρόσωπο, όπως φαίνεται ξεκάθαρα από τις υπογραφές στο τέλος της συμφωνίας.

Σκοπός αυτής της επίσκεψης στον ζακυνθινό συμβολαιογράφο είναι το ξεκαθάρισμα της ιδιοκτησίας ενός κτήματος της εκκλησίας. Οι επίτροποι έχουν μάλιστα *«τη φαλκοτα*[32] *που τους εδοθη από την αδελφοτητα με / παρτε προποστα*[33] *στας 1708 φλεβαρίου προτη και πηασμε/νη με βοτα*[34] *εις το δε ση*[35] *102 και τε νο*[36] *5»*.

Απ' ό,τι διαβάζουμε στον κώδικα *«η ποτε κηρατζα / Κρουσταλεννα γηνη του ποτε μ[ισε]ρ ανασταση περγουνη και θηγατηρ του ποτε μ*[ισε]*ρ γηανη παλαμηδα»* με τη διαθήκη της, που έγινε στις 2 Απριλίου 1654, *«ης τα ατη*[37] *του ποτέ signor Νικολού Ραφτόπουλου, νοτάριου»*, άφησε δια κληρονόμο της το παιδί της, τον Αθανάση, με την προϋπόθεση αν πεθάνει δίχως να έχει κληρονόμους το αμπέλι που έχει στον Λούρο *«να το γοδερη»*[38] ο σύζυγός της *«εος ζοης του»* και μετά τον θάνατό του να δοθεί στην εκκλησία του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση. Ο γιος της φαίνεται πως δεν πέθανε και έτσι είχε στη διάθεσή του το υποστατικό. Με κάποιο τρόπο αυτό ήρθε στην κυριότητα του πατέρα των αδελφών Ρουσμέλη, Αντωνίου. Αυτός το *«αληενάρισε*[39] *και ηβρησκετε ηε το παρον χερσο*[40]

31. Κατζέλο: γραφείο, διαμέρισμα.
32. Φαλκότα: εντολή.
33. Προπόστα: υποβληθείσα.
34. Βότα: εκλογή, ψηφοφορία.
35. Δε σι: στο ναι.
36. Δε νο: στο όχι.
37. Άτι: πράξεις.
38. Γοδέρω: χαίρομαι, καρπούμαι.
39. Αλιενάρω: απαλλοτριώνω.
40. Χέρσο: ακαλλιέργητο.

και δηζεμπη / ταδο». Τα παιδιά του, λοιπόν, *«δηα να ληψουν από κρησες και εξοδη / ες»* συμβιβάζονται να δώσουν ως αντάλλαγμα ένα άλλο αμπέλι ρομπόλα, *«οπου εχουνε αξηναριων τεσαρον / κημενον στον αγηον βλαση σταις γληναις σηνορο χορηο γαη / τανη».* Το αμπέλι αυτό το έχουνε δοσμένο του μισέρ Γιάννη Ζαβραδινού, με υποχρέωση να δίνει το χρόνο είκοσι πέντε σταμνιά κρασί *«δηνοντας του περο*[41] */ ος ποσεσορη*[42] *του κοπηαστη*[43] *δηο ρεαληα τον χρονο ος φενετε με / γραφη ης τα ατη»* του ίδιου συμβολαιογράφου, *«στα 1707 οχτοβρηου 24».* Έτσι η διαφορά έληξε και η εκκλησία πήρε το αμπέλι με την ρομπόλα στον Άγιο Βλάση στις Γλίνες.

Αξιοποιώντας όλες αυτές τις σημαντικές πληροφορίες του κώδικα μπορούμε να κάνουμε τις παρακάτω διαπιστώσεις:

1ον: Η οικογένεια Ρουσμέλη ήταν εύπορη και έπαιζε στον καιρό της σημαντικό ρόλο στην κοινωνική ζωή της Ζακύνθου. Θα την συγκαταλέγαμε μάλλον στις αστικές οικογένειες του νησιού και βλέπουμε πως συμμετείχε ενεργά και πολύπλευρα στην κοινωνική ζωή του τόπου.

2ον: Ο συγγραφέας Σαβόγιας Ρούσμελης δεν γεννήθηκε, όπως οι περισσότεροι ιστορικοί μας που ασχολήθηκαν μ' αυτόν πιστεύουν, στις αρχές του 18ου αιώνα, αλλά στα τέλη του 17ου. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούμαστε από την είδηση του κώδικα του αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση, που τον καταγράφει ως αδελφό του ναού το 1707. Γνωρίζοντας πως για να γραφτεί κάποιος αδελφός ή ενορίτης ενός ναού θα έπρεπε να έχει συμπληρώσει τουλάχιστον το 19ο έτος της ηλικίας του,[44] συμπεραίνουμε πως ο συγγραφέας πρέπει να γεννήθηκε το αργότερο το 1688.

3ον: Το επίθετο της οικογένειας του συγγραφέα δεν πρέπει να είναι «Ρούσμελης», αλλά Ρουσμέλης. Έτσι το συναντάμε σε όλες τις περιπτώσεις, όπου ο γραφέας χρησιμοποιεί τόνους, μια και τα περισσότερα κείμενα του κώδικα, κατά συνήθεια της εποχής είναι άτονα. Το ίδιο συμβαίνει και στον κώδικα του Αγίου Βασιλείου του Απάνου. Οι περιπτώσεις μάλιστα εδώ είναι περισσότερες.

Αλλά και στον κώδικα της εκκλησίας της Πικριδιώτισσας, όπου υπάρχει κόπια μιας νοταριακής πράξης του συμβολαιογράφου Νικολάου Νομικού, με την οποία οι Σάββας Ζαρκάδης και τα αδέρφια Γιώργος, Στάθης, Κυριάκης και Νικολός Ζαρκάδης, παιδιά του ποτέ κυρ Αγγελέτου, δίνουν σε λιβέλο στον Γιάννη

41. Περό: όμως.

42. Ποσεσόροι: ιδιοκτήτες.

43. Κοπιαστής: εργαζόμενος.

44. Νικολάου Κατραμή, *Φιλολογικά ανάλεκτα Ζακύνθου*, Ιερά Μητρόπολη Ζακύνθου, [2]1997, σ. 384.

Δρόσο του ποτέ Αναστάση, που κατοικεί *«ὄξο στου τζημη»*,[45] ένα κομμάτι κήπο στην περιοχή του ποταμιού, με το δικαίωμα στο μισό πηγάδι, ένας από τους δύο μάρτυρες είναι ο Βασίλης Ρουσμέλης και η γραφή του επωνύμου έχει τον ίδιο τονισμό με τις προηγούμενες.

Στον ίδιο κώδικα ένας από τους μάρτυρες, που υπογράφουν τη διαθήκη της Εμέλειας χήρας του ποτέ ευγενή signor Τζουάννε Νομικού και θυγατέρας του ποτέ ευγενή και ετζελεντίσιμου signor Μανώλη Βλαστού, που γράφτηκε στο σπίτι της, στην κοντράδα του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση, επειδή ήταν άρρωστη στο κρεβάτι, από τον Δημόσιο Νοτάριο Μπερνάρδο Μποσινιόρ, είναι ο *«Αναστάσις ρουσμέλις»*.

Το επίθετο της οικογένειας έχει τον ίδιο τονισμό και στο δίπτυχο της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Καλογραιών, το οποίο φυλάσσεται στο Μουσείο Ζακύνθου. Εκεί ανάμεσα στα ονόματα των αδελφών συναντάμε και το: *«θοδορίς ρουσμέλις»*.[46] Επειδή το δίπτυχο χρονολογείται μεταξύ των χρόνων 1673 και 1684 είναι πολύ πιθανό το πρόσωπο αυτό να ταυτίζεται με το αναφερόμενο στον κώδικα του Αγίου Αντωνίου, αλλά και σ' αυτόν του Αγίου Βασιλείου.

Συμπερασματικά μπορούμε να ισχυρισθούμε πως οι ελάχιστες, αλλά σημαντικές πληροφορίες, οι οποίες περιέχονται στους παραπάνω κώδικες των εκκλησιών της Ζακύνθου, όπου μ' αυτές είχαν σχέση ο συγγραφέας Σαβόγιας Ρουσμέλης και η οικογένειά του, συμφωνούν και δεν έχουν μεταξύ τους αντιφάσεις. Σύμφωνα μ' αυτές ο δημιουργός της «Κωμωδίας των Ψευτογιατρών» τοποθετείται λίγο νωρίτερα απ' ό,τι νομίζαμε και μπαίνουν σε αμφισβήτηση κάποιες παλαιότερες πληροφορίες γι' αυτόν.

Ας ευχηθούμε να βρεθούν σύντομα και άλλα στοιχεία, τα οποία θα φωτίσουν την υπόθεση. Η καταστροφή των αρχείων της Ζακύνθου μας κάνει επιφυλακτικούς. Μακάρι αυτά να υπάρχουν σε άλλα αρχεία.

Η θεατρική ζωή της Ζακύνθου χρειάζεται μια πιο συστηματική μελέτη. Κάτι τέτοιο ας ελπίσουμε πως θα γίνει. Με μια νεότερη έρευνα και ματιά, πολλά σημαντικά θ' αποδοθούν στη Δύση της Ανατολής και την Ανατολή της Δύσης.

Είναι κάτι που της το οφείλουμε.

---

45. Περιοχή στη νότια πλευρά της πόλης της Ζακύνθου.

46. Διονύσης Φλεμοτόμος, «Το δίπτυχο του Αγίου Γεωργίου των Καλογραιών (Σπάραγμα των σεισμών του 1953)», *Επτανησιακά Φύλλα*, τ. ΚΓ', τχ. 3-4 (2003), σ. 549.

Περίληψη / Summary

Στους κώδικες των εκκλησιών του Αγίου Βασιλείου του Απάνου και του Αγίου Αντωνίου του Ανδρίτση υπάρχουν κάποια στοιχεία, τα οποία μας βοηθούν να βιογραφήσουμε καλύτερα τον συγγραφέα Σαβόγια Ρουσμέλη, ανατρέποντας τα μέχρι τώρα γνωστά. Σύμφωνα μ' αυτά δεν γεννήθηκε στις αρχές του 18ου αιώνα, αλλά στα τέλη του 17ου. Επίσης ανήκε σε αστική οικογένεια, η οποία ήταν Ρουσμέλη και όχι Ρούσμελη. Αυτό επιβεβαιώνεται και από άλλες πηγές, όπως διαθήκες και δίπτυχα εκκλησιών, όπου καταγράφονται μέλη της οικογένειάς του.

In the codes of St. Basil of Uptown church and of St. Antony of Andritsi, there is some evidence which helps us to better understand the biography of the author Savogia Rousmeli, overbearing the so fet known. According to those elements, he was not born in the early 18th century, but in the late 17th. Also, he belonged to an urban family, whose name was Rousmeli and non Rousmeli. This is confirmed by other sources, such as wills and churches diptychs where members of his family are mentioned.

Ο Γ.Δ. ΚΑΝΑΛΕ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ, ΤΑΞΙΔΙΩΤΗΣ ΚΑΙ ΔΑΣΚΑΛΟΣ[1]

Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού

Ο Παναγιώτης Χιώτης στο εμβληματικό του έργο *Ιστορικά Απομνημονεύματα Επτανήσου* κατατάσσει τον Γεώργιο Κανάλε στους επιφανείς επτανήσιους άνδρες, και ο Λεωνίδας Ζώης, που εξέδωσε το έργο, προσθέτει μερικές ακόμη βιογραφικές πληροφορίες:

> *Γεννήθηκε το 1833, εγκρατής της αγγλικής μετέβη εις Ν. Υόρκην, όπου εσπούδασε και εδημοσίευσε διάφορα άρθρα εις εφημερίδας και περιοδικά και εξέδωσε Στοχασμοί επί της Αρχαίας και Νεωτέρας Ελληνικής γλώσσης, Επιστολάς εις την Σαπφώ, Επιστολάς περί ηθών και εθίμων Αμερικής, και μεταφράσας ετύπωσεν τον Ύμνον του Σολωμού αγγλιστί. Επιστρέψας εις Ζάκυνθον διωρίσθη διδάσκαλος της Αγγλικής εν τω Λυκείω και εδημοσίευσε την βιογραφίαν του φιλέλληνος Κ. Φέλτωνος ασχοληθείς άμα εις την τύπωσιν αγγλο-ελληνικού λεξικού και γραμματικής. Μεταβάς εις Σμύρνην διωρήσθη δάσκαλος εν τη Ευαγγελική Σχολή.*[2]

Ένα ακόμη βιογραφικό σημείωμα γι' αυτόν υπάρχει στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* του «Πυρσού». Εκεί δίνεται ως έτος γέννησης το 1832 και επαναλαμβάνονται οι πληροφορίες του Χιώτη. Ίσως συμπεριλαμβάνεται σε μια ομαδική φωτογραφία του 1878, που διασώζει ο Χρήστος Σολομωνίδης, με δασκάλους και πρώην μαθητές της Ευαγγελικής Σχολής, αλλά δεν ταυτοποιούνται όλα τα πρόσωπα της φωτογραφίας. Στο ίδιο βιβλίο υπάρχουν μνείες για τη διαμονή και δράση του στη Σμύρνη.[3] Μερικές βιογραφικές πληροφορίες, κυρίως για τη διαμονή του στην Αμερική, μπορούμε να συναγάγουμε από τα ίδια του τα άρθρα.

---

1. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην Αγγελική Λούδη, Κατερίνα Γκίκα, Λάμπρο Βαρελά, Λευτέρη Παπαλεοντίου και Νίκο Πάνου που μού προμήθευσαν δυσεύρετο υλικό.

2. Παναγιώτη Χιώτη, *Ιστορικά Απομνημονεύματα Επτανήσου* («Άνδρες επιφανείς Επτανήσιοι»). Εκδίδοντος Λεωνίδου Χ. Ζώη, εν Ζακύνθω 1900, τ. Ζ΄, κεφ. ΙΣΤ΄ σ. 29. – Λεωνίδας Χ. Ζώης, *Λεξικόν Ιστορικόν Λαογραφικόν Ζακύνθου*, τ. Α΄, Αθήνα 1963. Ο Χιώτης γράφει ότι *«εσπούδασεν εν Κανταβρεγία την αγγλ. φιλολογίαν ότε εμετάφρασεν τον Μάρκον Βότσαρην του Χάλεκ, είτα τον Ύμνον της Ελευθερίας του Σολωμού και τον Ευθύμιον Βλαχάβαν του Βαλαωρίτου. Εδημοσίευσε πολλά άλλα».*

3. Χρήστος Σωκρ. Σολομωνίδης, *Η παιδεία στη Σμύρνη*, εκδ. Μαυρίδης, Αθήνα 1961, σ. 161, 179-180, 207.

Φαίνεται ότι ανήκε στην οικογένεια του βενετού στρατηγού Βενεδίκτου Κανάλε, που πήρε μέρος στον βενετο-τουρκικό πόλεμο, και μετά την παράδοση της Κρήτης στους Τούρκους, το 1669, μάλλον θα εγκαταστάθηκε όπως και τόσες άλλες κρητικο-βενετικές οικογένειες στη Ζάκυνθο. Εικάζω ότι έτσι έχουν τα πράγματα ως προς την καταγωγή του, γιατί επιμένει τις περισσότερες φορές να υπογράφει ως Κανάλε ή Canale, χωρίς το τελικό σίγμα στο επίθετο, ίσως για να τιμήσει έναν διάσημο προγονό του και να δηλώσει την οικογενειακή καταγωγή του. Στη Ζάκυνθο, κάτω από αγγλική κατοχή, θα είχε μάθει αγγλικά.

Μια σίγουρη πληροφορία στη βιογραφία του είναι ότι γνωρίστηκε με τον Κορνήλιο Φέλτων (Cornelius Felton, 1807-1862) το 1853, στο ταξίδι που έκανε ο Φέλτων στην Ελλάδα. Γνωρίστηκαν στην Αθήνα και περιηγήθηκαν μαζί τον Μαραθώνα και τις Θερμοπύλες. Ο Φέλτων ήταν καθηγητής των αρχαίων ελληνικών στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ και διετέλεσε πρόεδρός του (1860-1862). Δεν είναι γνωστό αν με την αναχώρησή του τον ακολούθησε αμέσως στην Αμερική ή τον ακολούθησε λίγο αργότερα. Ο ίδιος γράφει ότι σπούδασε κοντά στον Φέλτων, άρα στο Κέμπριτζ της Μασαχουσέτης, στο Χάρβαρντ και όχι στη Νέα Υόρκη όπως σημειώνει ο Ζώης. Σε έρευνες που έκανα προ ετών στα αρχεία των αποφοίτων του πανεπιστημίου δεν υπήρχε το όνομά του στους καταλόγους. Πιθανότατα να παρακολούθησε ορισμένα μαθήματα ως ακροατής με την καθοδήγηση του Φέλτων. Δεν είναι επίσης γνωστό πώς βιοπορίστηκε στην Αμερική, ούτε η διάρκεια της παραμονής του· δίδαξε ελληνικά, ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία ή με το εμπόριο; Γνωρίστηκε με φιλέλληνες πολιτικούς και πνευματικούς ανθρώπους της εποχής του και γι' αυτούς έγραψε αργότερα σε πολλά άρθρα του.

Σίγουρα συνεργάστηκε με τον Κορνήλιο Φέλτων ειδικά σε εργασίες για τον τρόπο προφοράς των αρχαίων ελληνικών. Την αμερικανική κλασική φιλολογία από πολύ νωρίς την απασχόλησε πώς να προφέρουν τα αρχαία ελληνικά και αυτό αποτυπώνεται στην αλληλογραφία Έντουαρτ Έβερετ (Edward Everett) και Κοραή,[4] αλλά προεκτείνεται σχεδόν σε όλους τους αμερικανούς κλασικούς φιλολόγους του τέλους του 19ου αιώνα. Σε αυτόν τον προβληματισμό στηρίχτηκε η φιλία μεταξύ Κορνήλιου Φέλτων και Κανάλε. Ο Κανάλε ενίσχυσε τα επιχειρήματα του Φέλτων κατά της ερασμιακής προφοράς· σε αυτόν τον κύκλο προβληματισμού ανήκει και το έργο του «Στοχασμοί επί της Αρχαίας και Νεωτέρας Ελληνικής γλώσσης», δηλαδή "Thoughts on the Ancient and Modern Greek". Δυστυχώς αυτό το πόνημα του Κανάλε δεν έχει εντοπιστεί και δεν ξέρουμε αν είναι

4. George Ch. Soulis, "Adamantios Korais and Edward Everett", στο βιβλίο *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, Athènes 1953, σ. 397-407, καθώς και Edward Everett, *Σελίδες ημερολογίου, 1819*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Άντεια Φραντζή, εκδ. Τροχαλία, Αθήνα 1996.

άρθρο σε περιοδικό ή ανάτυπο ή βιβλίο. Δυστυχώς η μελέτη των νεοελληνικών σπουδών στην Αμερική τον 19ο αιώνα, όπου κεντρική μορφή ήταν ο Sophocles, δηλ. ο Ευαγγελινός Αποστολίδης, παραμένει ακόμη ανεξερεύνητη περιοχή. Ο Κανάλε όσο βρισκόταν στην Αμερική μετέφρασε και τύπωσε το ποίημα του Fitz-Green Halleck «Μάρκος Βότσαρης» (1859),[5] το οποίο αφιερώνει στον αμερικάνο συγγραφέα Washington Irving.

Πότε ακριβώς επέστρεψε στη Ζάκυνθο δεν το ξέρουμε. Πιθανότατα πριν από το 1861, αφού τότε τυπώνει στη Ζάκυνθο τη μετάφραση στροφών του σολωμικού «Ύμνου εις την Ελευθερίαν» στα αγγλικά (έργο που θα δούμε στη συνέχεια). Ούτε είναι γνωστό πότε ακριβώς πήγε στη Σμύρνη, ίσως μετά το 1863, αφού ακόμη τότε εμφανίζεται να τυπώνει στη Ζάκυνθο τη νεκρολογία του Φέλτων.[6] Τον βρίσκουμε από τους πρώτους συνεργάτες και συνδρομητές του περιοδικού *Μέντωρ* της Σμύρνης το 1869. Σαν επάγγελμα δηλώνει αγγλοδιδάσκαλος. Εκεί δημοσιεύει το κείμενο «Ο Οδυσσεύς Σ. Γκραντ, πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών»,[7] με αφορμή την εκλογή του ως προέδρου των Η.Π.Α.,[8] αναφέροντας πολλά στοιχεία για τη δράση του κατά τον αμερικανικό εμφύλιο πόλεμο. Ούτε είναι γνωστό πότε άρχισε να διδάσκει αγγλικά στην Ευαγγελική Σχολή. Ο Ματθαίος Παρανίκας, διευθυντής της Σχολής, τον αναφέρει ως καθηγητή από το σχολικό έτος 1872-73 έως το 1875-76 και από το σχολικό έτος 1881-82 έως το 1883-84.[9] Το βιβλίο του Παρανίκα τυπώθηκε το 1885 και έτσι δεν γνωρίζουμε μέχρι ποιο ακριβώς έτος ο Κανάλε συνέχισε τη διδασκαλία του, αλλά σίγουρα δίδαξε και στην επόμενη δεκαετία, όπως δείχνουν τα σχολικά εγχειρίδια *Επίτομον Αγγλοελληνικόν Λεξικόν «υπό Γεωργίου Δ. Κανάλε καθηγητού της Αγγλικής εν τη Ευαγγελική Σχολή»*, που εκδόθηκε στη Σμύρνη το 1893, και *Γραμματική της Αγγλικής Γλώσσης, συνταχθείσα επί τη βάσει της Γραμματικής του καθηγητού Fowler «υπό Γεωργίου Δ. Κανάλε καθηγητού της Αγγλικής εν τη Ευαγγελική Σχολή»*, τυπωμένο κι αυτό στη Σμύρνη, μάλλον κατά τη δεκαετία του 1890.

Γνωστότερό του έργο είναι η μετάφραση των πρώτων δεκαπέντε στροφών

---

5. *Marco Botzares in Modern Greek*, by George D. Canale a Zakynthian, Cambridge, Welch Bigelow and Company Printers to the University, 1859. Το ποίημα, ιδιαίτερα δημοφιλές, το έχουν επίσης μεταφράσει σε πεζό ο Σοφ. Ν. Καλούσης στην *Πανδώρα*, *τχ.* 147 (1856), σ. 68-68 και έμμετρα ο Ρ. επίσης στην *Πανδώρα*, *τχ.* 433 (1868), σ. 21-22.

6. *Ο Κορνήλιος Κ. Φέλτων*, υπό Γ.Δ.Κ., εν Ζακύνθω, τυπογραφείον «Αυγή», 1863. Αυτό το φυλλάδιο είναι ανάτυπο από το 7ο τεύχος του περιοδικού *Ιπποκρήνη*.

7. *Μέντωρ*, τ. Α΄, *τχ.* στ΄ (Φεβρ. 1870), σ. 404-413. Κυκλοφόρησε και σε ανάτυπο.

8. Ulysses S. Grant (1822-1885), 18ος πρόεδρος (1869-1877).

9. Μ. Παρανίκας, *Ιστορία της Ευαγγελικής Σχολής Σμύρνης εκ των πηγών συνταχθείσα*, Εν Αθήναις, τύποις «Αλήθειας», 1885.

του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν» του Διονυσίου Σολωμού έμμετρα και σε πεζό. Ο τίτλος του βιβλίου είναι, *Ode to liberty, by Dionysius Solomos,* translated from the greek both in Prose and verse with a biographical sketch of the poet by George D. Canale author of "Thoughts on the Ancient and Modern Greek" etc. Zante, Constantine Rosselimos Publisher, 1861. Μεταφράζει μόνο τις πρώτες 15 στροφές. Είναι δίγλωσση έκδοση, όπου τυπώνονται αντικριστά το ελληνικό κείμενο και η έμμετρη μετάφραση, ενώ η πεζή δημοσιεύεται στο τέλος του φυλλαδίου. Αυτή είναι η τρίτη απόπειρα μετάφρασης του «Ύμνου» στα αγγλικά. Στην πρώτη απόπειρα μετάφρασης από τον G.L. (= George Lee), γραμματέα του Ανδρέα Λουριώτη, μεταφράστηκαν σε πεζό οι τελευταίες οχτώ στροφές του «Ύμνου», τον Σεπτέμβριο του 1824 στο Λονδίνο, και δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *The Literary Gazette. Journal of the Belles Letters.*[10] Η δεύτερη απόπειρα έγινε από τον Charles Brinsley Sheridan, ο οποίος, ειρήσθω εν παρόδω, δεν γνώριζε ελληνικά,[11] το 1825. Πρώτη αναφορά γι' αυτή τη μετάφραση του Κανάλε γίνεται σε μια επιστολή που έστειλε ο ίδιος στον Φέλτων. Η επιστολή δεν σώζεται αλλά από την απάντηση μπορούμε να συμπεράνουμε το περιεχόμενό της. Του γράφει ότι πριν κυκλοφορήσει τη μετάφρασή του, που την πραγματοποίησε με την ευκαιρία του θανάτου του Σολωμού, ζητά την γνώμη του. Ο Φέλτων του απαντά στις 10 Οκτωβρίου 1857 επαινώντας και ενθαρρύνοντας την προσπάθειά του. Αυτός ο έπαινος μαζί με άλλους τρεις επαίνους, του ποιητή Fitz-Green Halleck, που δηλώνει ότι δεν ξέρει ελληνικά για να κρίνει την πιστότητά της μετάφρασης αλλά ως ποιητής βρίσκει ότι η μετάφραση διαβάζεται σαν να είναι ένα αγγλικό ποίημα, του καθηγητή Αρχαίων Ελληνικών Howard Crosby του New York University και του βουλευτή John P. Robinson στις 31 Αυγούστου 1857 –ο τελευταίος αναγνωρίζει ότι πρέπει να ήταν πολύ δύσκολο το όλο εγχείρημα, αλλά επιτυχημένο–, αναδημοσιεύονται στο τέλος του βιβλίου μαζί με μια αγγελία από την εφημερίδα *Boston Journal*. Το βιβλίο κυκλοφόρησε στη Ζάκυνθο το 1861, αλλά οι παραπάνω έπαινοι μας κάνουν να πιστέψουμε ότι μάλλον η μετάφραση είχε ήδη κυκλοφορήσει στην Αμερική και είναι αθησαύριστη, γιατί διαφορετικά πώς θα μπορούσαν να γραφτούν επαινετικά σχόλια το 1857 για ένα βιβλίο που κυκλοφόρησε το 1861; Δεν γνωρίζουμε επίσης αν η λανθάνουσα πρώτη

10. Λουκία Δρούλια, «Η πρώτη δημοσίευση και μετάφραση των στίχων 151-158 του Σολωμικού Ύμνου», *Ερανιστής*, *τχ.* 12 (1975), σ. 1-6.

11. Ντίνος Χριστιανόπουλος «Οι μεταφράσεις του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν" του Σολωμού», στο βιβλίο *Αφιέρωμα στον Καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, 1979, σ. 99-143. – Επίσης, *Ο Ύμνος εις την Ελευθερίαν του Διονυσίου Σολωμού και οι ξενόγλωσσες μεταφράσεις*, επιμέλεια Κατερίνα Τικτοπούλου, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998, που δεν προσθέτει νέες πληροφορίες.

δημοσίευσή της κυκλοφόρησε σε μορφή χειρογράφου ή σε περιοδικό ή σε αυτοτελές φυλλάδιο.

Συμφωνώ με τον Ντίνο Χριστιανόπουλο που γράφει ότι η έκδοση του 1861 είναι ένα δυσεύρετο μικρό φυλλάδιο.[12] Πάλι συμφωνώ με τον Ντίνο Χριστιανόπουλο που έχει ήδη συμφωνήσει με τον Α. Ιντιάνο, ο οποίος γράφει ότι η πεζή *«είναι πιστότερη και είναι η προτιμότερη»*.[13] Η βιογραφική σημείωση για τον Σολωμό, που υπόσχεται η σελίδα τίτλου του φυλλαδίου, περιορίζεται σε ένα προλογικό σημείωμα, όπου ο μεταφραστής δηλώνει ότι η ποίηση του Σολωμού εκτιμάται πολύ και αυτός θέλει να την κάνει γνωστή στο αγγλόφωνο κοινό. Ζητούμενο είναι και ποια δημοσιευμένη έκδοση του «Ύμνου» χρησιμοποίησε για το ελληνικό κείμενο, γιατί υπάρχουν αρκετές ορθογραφικές διαφορές με τις έως τότε δημοσιευμένες εκδόσεις του «Ύμνου». Η μετάφραση συνοδεύεται από τις εξής σημειώσεις του μεταφραστή: Στην πρώτη στροφή και στο στίχο *«Που με βία μετρά την γη»* βρίσκει επίδραση από τον Ούγκο Φώσκολο: "*Misure l'universe con uno sguardo*". Στη 14η στροφή, για τον στίχο *«Κ' είναι βάρος του η ζωή»* παραπέμπει πάλι στον Φώσκολο: "*È mon doloroso l'andare accatlande di porta in porta vita*", από το έργο του *Ultime lettere de Jacopo Ortis*. Από το βιβλίο του Sophocles[14] αντιγράφει δυο σημειώσεις: για τον στίχο της 11ης στροφής "*And he proved to be a knave*", ότι "*this refers to the promises of Catherine the second, empress of Russia*", και στον στίχο της 13ης στροφής "*Where thy tree of glory grew*" αντιγράφει "*Rock or flower – some spot famous in Grecian history*".

Ίσως αυτές τις πρώτες στροφές να τις είχε μεταφράσει στην Αμερική για

---

12. Στην *Ελληνική Βιβλιογραφία του 19ου αιώνα*, των Φίλιππου Ηλιού και Πόπης Πολέμη (http://www.benaki.gr/bibliology/19.htm (τελευταία επίσκεψη 10.4.2014,) αναφέρεται ότι έχει εντοπιστεί μόνο ένα αντίτυπο στη Βιβλιοθήκη Γ.Π. Σαββίδη. Εντόπισα ένα ακόμη στην Εθνική Βιβλιοθήκη, ταξινομικός αριθμός (ΝΦ*1044-C). Πριν από είκοσι περίπου χρόνια είχα δει στην Εθνική Βιβλιοθήκη, ταξινομικός αριθμός (ΝΦ 1047 [ΙΕ]) δεμένα μαζί τα τρία μικρά βιβλία του: *Ode to liberty*, τη μετάφραση του ποιήματος του Fitz-Green Halleck "Marco Botzaris" και *Ο Κορνήλιος Κ. Φέλτων*. Το αντίτυπο έφερε την ακόλουθη ιδιόχειρη αφιέρωση του Κανάλε στον βασιλέα Γεώργιο τον Α': "Zante July 1st 1864, To his Majesty George 1st king of the Hellenes from his, George D. Canale". Το βιβλίο είχε πολυτελέστατο δέσιμο με μπλε ύφασμα με χρυσή μπορντούρα και χρυσό κόσμημα μιας κορώνας με τα αρχικά Χ και Α.· φαίνεται ότι προερχόταν από τη Βασιλική Βιβλιοθήκη. Σε νεότερη αναζήτησή μου το 2014 αυτό το αντίτυπο δεν βρέθηκε.

13. Α. Ιντιάνου, «Οι αγγλικές μεταφράσεις του Ύμνου του Σολωμού», *Κυπριακά Γράμματα, τχ.* 50 (Αύγ. 1939), σ. 225-236. – Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Οι μεταφράσεις του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν" του Σολωμού», *ό.π.*, σ. 106.

14. E.A. Sophocles (Evangelinus Apostolides), *A Romaic grammar, accompanied by a Chrestomathy with a vocabulary*, Harford, H. Huntington, 1842. Ο Sophocles δημοσιεύει τις πρώτες 21 στροφές του «Ύμνου».

βοηθηθούν οι φοιτητές στην εκμάθηση των ελληνικών. Καταλήγω σ' αυτή την υπόθεση, λόγω του ότι πλάι στην έμμετρη μετάφραση παρατίθεται και η πεζή. Αν σκοπός της έκδοσης της μετάφρασης ήταν να προκαλέσει φιλελληνικά αισθήματα, όπως οι προηγούμενες, και για να δείξει τους δεσμούς που υπήρχαν μεταξύ Ελλάδας και Αμερικής, τότε γιατί δεν μετέφρασε την 22η στροφή, *«Γκαρδιακά χαροποιήθη / και του Βάσιγκτων η γη, / και τα σίδερα ενθυμήθη / που την έδεναν και αυτή»*; Μάλλον η μετάφραση των αρχικών στροφών ήταν ένα δείγμα για τη μετάφραση όλου του ποιήματος, όπως υπονοεί και τον προτρέπει σε μια επιστολή του ο Φέλτων,[15] εγχείρημα όμως που δεν ολοκληρώθηκε. Πρέπει να συμφωνήσουμε με τον καθηγητή David Ricks όταν γράφει *«οι μεταφράσεις από το έργο του* [Σολωμού] *είναι ανεπαρκείς ή και ανύπαρκτες»*.[16] Ας σημειώσουμε ότι το βιβλίο κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο Ρωσσόλιμου της Ζακύνθου, ο οποίος το 1849 είχε κυκλοφορήσει τον «Ύμνο» και το 1852 τη *Συλλογή γνωστών ποιημάτων του ιππ.*[ότου] *Διονυσίου κόμ.* [ητος] *Σολωμού*.

Μια ακόμη ενασχόληση του Κανάλε με το σολωμικό έργο είναι το άρθρο «Δ. Σολωμός», που δημοσίευσε στο περιοδικό της Σμύρνης *Μέντωρ* το 1872. Αυτό το άρθρο θεωρήθηκε από τα σημαντικότερα στις σολωμικές σπουδές και οι εκδότες του «Στοχαστή» το 1925 το συμπεριέλαβαν στη συλλογή των άρθρων *Γύρω στο Σολωμό* και το αναδημοσίευσαν μαζί με τα γνωστά κείμενα του Ζαμπέλιου και του Πολυλά. Άλλο ένα άρθρο του με θέμα τον Σολωμό είναι το «Σολωμός και Δώρα Ιστριάς» στο περιοδικό *Εθνική Βιβλιοθήκη* το 1869.[17]

Αν η έκδοση της μετάφρασης του «Ύμνου» μας αφήνει με μερικές απορίες, σχεδόν το ίδιο μας αφήνουν και οι δημοσιεύσεις των περιηγητικών του κειμένων. Το πρώτο του άρθρο στη στήλη «Περιηγήσεις», με τον τίτλο «Επιστολαί προς την Σαπφώ ήτοι περιηγήσεις εν τω Hudson ποταμώ των Ηνωμένων επικρατειών της Αμερικής» δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εθνική Βιβλιοθήκη*, έτος Ε΄, φ. Δ΄, Ιανουάριος 1870. Είναι τρία γράμματα, γραμμένα αγγλικά, και απευθύνονται στην άγνωστή μας Σαπφώ. Η μετάφραση των επιστολών υπογράφεται από τον Σ. Ρίκη, που είναι ήδη συνεργάτης του περιοδικού και μεταφράζει άρθρα από τα αγγλικά. Οι επιστολές τοπο-χρονολογούνται Νέα Υόρκη 2 και 3 Ιουλίου 1858. Στο άρθρο του για τον Χάλλεκ λέει ότι έχει ετοιμάσει για δημοσίευση, προφανώς

15. «*Χαίρω πολύ ότι σκοπεύεις να δημοσιεύσης δια νέας εκδόσεως το περίφημον τούτο ποίημα*» (εννοεί τον «Ύμνον εις την Ελευθερίαν»). Γ. Κανάλε, «Διονύσιος Σολωμός», στο βιβλίο *Γύρω στο Σολωμό*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1925, σ. 13.

16. David Ricks, «Η Νέα Ελληνική Ποίηση, μεταφρασμένη και αμετάφραστη», στο «Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης», *Πρακτικά Ημερίδας 24 Μαΐου 1977*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998, σ. 115-123.

17. *Εθνική Βιβλιοθήκη*, *τχ.* 109-111 (Ιούλ.-Σεπτ. 1869), σ. 317-320.

γραμμένες στα αγγλικά, τις επιστολές προς την Σαπφώ και ετοιμάζει μια βιογραφία για τον Μάρκο Μπότσαρη.[18] Αυτές οι επιστολές δεν είναι μόνο περιηγητικές περιγραφές για την παραλήπτρια των επιστολών, αλλά περιέχουν στοιχεία ερωτικής εξομολόγησης, γιατί της γράφει ότι *«το μόνον όπερ επιθυμώ είναι να κερδίσω την εύνοιά σου»* και ότι *«ουδέν όμμα εκτός του ιδικού σου ... ήθελε κατακαύσει την ισχνήν διήγησίν μου»*.

Δεν είναι η πρώτη φορά που στην ελληνική φιλολογία περιηγητικές εντυπώσεις έχουν επιστολική μορφή. Ο Παύλος Καλλιγάς δημοσίευσε το 1845 στην εφημερίδα *Αναμόρφωσις*, σε επιστολική μορφή, το «Περιήγησις εις Σύρον, Σμύρνην, και Κωνσταντινούπολη».[19] Ο Κανάλε γράφει στη Σαπφώ ότι στην Αμερική *«δεν υπάρχουν ερείπια αρχαίων ναών ούτε και ιστορικαί θέσεις αλλά τα μεγαλοπρεπή ανάκτορα είναι τα πανεπιστήμια και αι βιβλιοθήκαι»*. Στην πρώτη επιστολή περιγράφει το ταξίδι του από τη Βοστώνη στη Νέα Υόρκη. Αναλυτικότερη περιγραφή του θα συναντήσουμε στα επόμενα περιηγητικά άρθρα του. Κλείνει την πρώτη του επιστολή περιγράφοντας μια μονομαχία δύο Ισπανών μέχρι θανάτου με μαχαίρια, και στο υστερόγραφό της γράφει *«με λέγουσι ότι τα κρινολίνα πρέπει να ήναι πλατύτερα κατά τον τελευταίον συρμόν των Παρισίων»*. Αν υποθέσουμε ότι η Σαπφώ ζούσε στην Ζάκυνθο το 1858 και ότι επιπλέον σκοπός των επιστολών είναι να διαβάζονται *«κατά τας μακράς και οχληράς νύχτας του χειμώνος»*, διαπιστώνουμε ότι οι Ζακυνθινές παρακολουθούσαν τη μόδα από πολύ κοντά. Κι ο Σολωμός φροντίζει να στείλει ακριβώς τα γάντια που του ζήτησαν οι ανιψιές του, κόρες του Δημητρίου. Από την Κέρκυρα το 1832 τους στέλνει *«καπελάκια, είκοσι τέσερεις πήχες γαλάζιο ατλάζι, είκοσι δύο πεπίν τριανταφυλλί και δύο ποδιές»*.[20] Στη δεύτερη επιστολή στη Σαπφώ γράφει για μια επίσκεψη σε ένα κοιμητήριο στη Νέα Υόρκη. Η επίσκεψη σε κοιμητήρια ήταν συνήθεια του τέλους της ρομαντικής εποχής, αφού ήταν τουριστικοί προορισμοί όπως και οι ερειπωμένες εκκλησίες. Αλλά τις λεπτομέρειες της διαμονής του στη Νέα Υόρκη θα τις δούμε στα επόμενα άρθρα του. Αυτές οι επιστολές στη Σαπφώ (ίσως το όνομα να είναι πλαστό) είναι μάλλον αυτές που αναφέρει ο Ζώης ως *Επιστολάς εις την Σαπφώ*.

Μια σειρά περιηγήσεών του στην Αμερική ξαναδημοσιεύει από το 1890 κ.ε. στο αθηναϊκό περιοδικό *Εβδομάς* (του Ιωάννη Δαμβέργη τότε), όταν πλέον εί-

---

18. *Εβδομάς*, έτος Ε΄, τχ. 48 (1886), σ. 3-5.

19. Βλ. την αναδημοσίευσή τους: Paul Calligas, *Voyage à Syros, Smyrne et Constantinople traduit et annoté par Marie-Paule Masson-Vincourt*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997.

20. Λίνος Πολίτης, *Ο Σολωμός στα γράμματά του*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1956, σ. 54 και 57 αντίστοιχα.

ναι εγκατεστημένος στη Σμύρνη. Είναι μια περίοδος που αρχίζει η μετανάστευση των Ελλήνων προς τις Ηνωμένες Πολιτείες και το ενδιαφέρον του κοινού για τα ταξίδια στην Αμερική ανανεώνεται. Το πρώτο κείμενο που δημοσιεύει στην *Εβδομάδα* είναι η βιογραφία του προέδρου Ουάσιγκτον και σημειώνει ότι τη γράφει *«εις τον Βουτζά»* της Σμύρνης.[21] Ένα χρόνο αργότερα δημοσιεύει με τα αρχικά Γ.Δ.Κ., σε 10 συνέχειες (από τις 5 Οκτωβρίου μέχρι τις 7 Δεκεμβρίου 1891), το «Αμερικανικαί Αναμνήσεις». Η διεύθυνση του περιοδικού γράφει ότι ο Γ.Δ.Κ. είναι τακτικός συνεργάτης της *Εβδομάδος* και *«προσφιλής»* συγγραφέας της στήλης «Φιλελληνική πινακοθήκη», αφού εκεί ο ίδιος δημοσίευσε άρθρα για τον Λόρδο Βύρωνα,[22] τον Ουάσιγκτων Έρβινγ,[23] τον Κορνήλιο Φέλτων,[24] τον Ιωάννη Στούαρτ Βλάκη.[25] Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι πίσω από τα αρχικά Γ.Δ.Κ. κρύβεται ο Γεώργιος Διονυσίου Κανάλε, αφού το περιοδικό τον αναφέρει στον πίνακα των συνεργατών του με ολόκληρο το όνομά του. Άλλωστε πολλά κεφάλαια των αναμνήσεων ταυτίζονται απόλυτα με τμήματα που είχαν ήδη δημοσιευτεί στις επιστολές προς την Σαπφώ. Ίσως αυτό να είναι το έργο που ο Ζώης το αναφέρει ως «Επιστολαί περί ηθών και εθίμων Αμερικής». Η *Εβδομάς* δημοσίευσε πάντως και άλλες συνεργασίες του.[26]

Όσον αφορά το «Αμερικανικαί Αναμνήσεις», ο Κανάλε εξασφαλίζει από την *Εβδομάδα* περισσότερο χώρο για να αναπτύξει τα θέματα που ήδη είχε παρουσιάσει παλαιότερα στα περιοδικά *Εθνική Βιβλιοθήκη* και *Μέντωρ*. Οι αναμνήσεις του περιγράφουν λεπτομερέστερα το ταξίδι που πραγματοποίησε τον Ιούλιο του 1858 γύρω από τον ποταμό Hudson, τον οποίο αποκαλεί Ρήνο της Αμερικής. Γεωγραφικά το ταξίδι του κάλυψε την περιοχή από τη Βοστώνη, το Καίμπριτζ, την Πρόνοια της Ροδολάνδης, δηλαδή το Providence, Rhode Island. Από το Νιουπόρτ διέπλευσε τη Μακρόνησο, δηλαδή το Long Island. Οι καθαρευσιά-

---

21. «Η κοιτίς και ο τάφος του Γεωργίου Ουασιγκτώνος, αναμνήσεις Αμερικής», *Εβδομάς*, έτος Ζ΄, *τχ.* 43 (27.10.1890), σ. 3-6, και *τχ.* 44 (08.11.1890), σ. 3-6.

22. «Χαρακτηρισμοί φιλελλήνων κατά τον Χάου. Λόρδος Βύρων», *Εβδομάς*, έτος Ζ΄, *τχ.* 9 (03.03.1890) και *τχ.* 10 (10.03.1890).

23. Περιοδικό *Εβδομάς* σε πέντε συνέχειες, από *τχ.* 48 (01.12.1890) έως *τχ.* 52 (29.12.1890).

24. Περιοδικό *Εβδομάς* σε 10 συνέχειες, 1892.

25. Περιοδικό *Εβδομάς* σε πέντε συνέχειες έτος Η΄, *τχ.* 6 (09.02.1891), *τχ.* 7 (16.02.1891), *τχ.* 8 (28.02.1891), *τχ.* 9 (02.03.1891) και *τχ.* 10 (09.03.1891). Μια πρώτη μορφή αυτής της βιογραφίας δημοσιεύεται στο περιοδικό της Σμύρνης *Μέντωρ*, τ. 4, *τχ.* ΛΗ΄ (Οκτ. 1872), σ. 49, όπου υπάρχει και πορτρέτο του Βλάκη (John Stuart Blackie).

26. «Ιταλική καλλιτεχνία και αγγλική κριτική», *Εβδομάς*, *τχ.* 9 (08.03.1890) και «Οι Σκώτοι εν Ελλάδι», *Εβδομάς*, *τχ.* 33 (05.10.1891). Δεν κατόρθωσα να εντοπίσω τα άρθρα του για τον άγγλο πολιτικό Gladstone και τον αμερικάνο ποιητή Longfellow.

νικες μεταφράσεις τοπωνυμίων και ονομάτων προκαλούν δυσκολίες στις ταυτίσεις. Έφτασε στη Νέα Υόρκη, και με κατεύθυνση προς βορρά διέπλευσε τον Χώδσων (Hudson) και επισκέφτηκε την Ταρρυτάουν και το Ουέστ Πόιντ, την Αλβανία (Albany) και το Ρότσεστερ. Βέβαια επισκέφτηκε τον Νιαγάρα, για τον οποίο γράφει ότι δεν καταφέρνει να περιγράψει τη μεγαλοπρέπειά του,[27] και την Κουεβέκην (Quebec), μετά στράφηκε προς τα νότια και έφτασε στον Βούφφαλον (Buffalo), μετά προς τα δυτικά στη Φιλαδέλφεια. Η περιοχή αυτή του άρεσε πάρα πολύ αφού λέει ότι *«ενταύθα ήθελον κατοικήσει εάν επρόκειτο να αποκατασταθώ»*.

Τελείωσε και το ταξίδι του στην Ουάσιγκτον. Αυτό ήταν μάλλον ένα ταξίδι αποχαιρετισμού, γιατί επιστρέφει στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Πάτρα. Μας κάνει εντύπωση πόσο προσιτά ήταν τα πρόσωπα εξουσίας εκείνον τον καιρό· το καλοκαίρι του 1858, αφού συναντήθηκε με τον υπουργό εξωτερικών των Η.Π.Α. Κας και συζήτησαν για την εξαγωγή της κορινθιακής σταφίδας, συνάντησε και τον πρόεδρο Μπουκάναν[28] στον Λευκό Οίκο, ο οποίος του ευχήθηκε καλό ταξίδι. Πάντα ταξιδεύει ως Επτανήσιος και έχει έντονα αντιβρετανικά αισθήματα. Εύχεται και ελπίζει και η πατρίδα του να αποτινάξει τον βρετανικό ζυγό, όπως τον αποτίναξε και η Αμερική. Με μεγάλο ενθουσιασμό, απ' όπου περνά αναφέρει μάχες και ήρωες της Αμερικανικής Επανάστασης. Συναντάται συνήθως με φιλέλληνες πανεπιστημιακούς. Στη Νέα Υόρκη συναντάται με τον συγγραφέα Ναθάνιελ Πάρκερ Γουίλις (Nathaniel Parker Willis), ο οποίος του περιγράφει τη συνάντηση που είχε το 1833 στην Κέρκυρα με τον Σολωμό.[29] Στις συνομιλίες που έχει, αναφέρει ή του σχολιάζουν ότι η αμερικανική δημοκρατία είναι η συνέχεια της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας. Εντυπωσιάζεται με τις τεχνολογικές ανακαλύψεις του Μορς και του Φούλτον. Κυρίως του κάνει εντύπωση πόσο ελεύθερα συμπεριφέρονται οι γυναίκες, οι οποίες *«συνέρχονται εις γάμον μεθ' όσης ευκολίας δύναται να διαζευχθώσι. Εν Αμερική ο σύζυγος ουδέποτε υψώνει χείρα κατά της γυναικός αυτού ως εν Γαλλία»*. Τον φλερτάρουν αρκετές νεαρές κοπέλες στη διάρκεια του ταξιδιού του και παρατηρεί ότι *«Εν Αμερική η γυνή ζη μετ' ελευθερίας αγνώστου και ασυγγνώστου εν Ελλάδι»*. Σε ένα τέτοιο φλερτ οφείλουμε και την πληροφορία ότι είχε μεταφράσει Βαλαωρίτη. Προσφέρει σε μια *«ευπαίδευτον»* νεαρά τη μετάφρασή του, που είχε δημοσιευ-

---

27. Μια πρώτη του εντύπωση για τους καταρράχτες του Νιαγάρα συμπεριλαμβάνει ο Μ.Δ.Σ. (=Μ.Δ. Σεϊζάνης) στο περιοδικό *Μέντωρ*, τ. 5, τχ. ΝΛ' (Νοέμ. 1873), σ. 80-82.

28. James Buchanan (1791-1868), 15ος πρόεδρος (1857-1861).

29. Μιχάήλα Καραμπίνη-Ιατρού, «Ένας γιάγκης και δύο επτανήσιοι», «Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου», *Πρακτικά Ζ΄ Επιστημονικής Συνάντησης* του Τομέα ΜΝΕΣ Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1998, σ. 561-565.

θεί στον *Ταχυδρόμο της Βοστώνης*, και εκείνη συγκινείται με τους στίχους του «Ευθύμιου Βλαχάβα» από τα *Μνημόσυνα*. Δυστυχώς δεν έχει εντοπιστεί ακόμη αυτή η μετάφραση. Του κάνει εντύπωση και σχολιάζει τον πουριτανισμό των κατοίκων της Νέας Αγγλίας, που δεν επιτρέπεται να φιλούν τις συζύγους τους την Κυριακή! Αλλά οι κυρίως παρατηρήσεις που κάνει είναι για την ύπαρξη της δουλείας στην Αμερική, και πρέπει να θυμηθούμε ότι ταξιδεύει πριν από τον εμφύλιο πόλεμο και την κατάργησή της. Αναφέρει την υποτιμητική στάση ενός αμερικάνου αξιωματικού προς τον υπηρέτη του, διαμαρτύρεται όταν βλέπει σε εκκλησίες οι μαύροι εκκλησιαζόμενοι να κάθονται ξεχωριστά από τους λευκούς, πηγαίνει να ακούσει το κήρυγμα του ένθερμου υποστηρικτή της κατάργησης της δουλείας Ερρίκου Ουώρδ Βήτζερ, δηλαδή του Henry Ward Beecher, αδελφού της Harriet Beecher Stowe (συγγραφέα της *Καλύβας του μπάρμπα Θωμά*), αφηγείται την ιστορία ενός μαύρου δούλου τον οποίο ο ιδιοκτήτης του τον κυνήγησε μέχρι το Quebec, όπου είχε καταφύγει γιατί στον Καναδά η δουλεία είχε καταργηθεί, και άλλα πολλά. Στο τέλος συμπεραίνει: *«Η δουλεία πρέπει να εκλείψη. Ο άνθρωπος επλάσθη ελεύθερος ουδέν γλυκύτερον της ελευθερίας»*.

Στις περιηγήσεις αυτές αφήνει να φανεί η ιδεολογία του και η εκπαιδευτική φιλοσοφία του, ειδικά με τις αναφορές που αφιερώνει στα *Σχολεία των ρακενδύτων* στη Νέα Υόρκη, όπου σε φτωχές συνοικίες η εκπαίδευση είναι δωρεάν, αν και όχι υψηλού επιπέδου. Συχνά είναι τα σχόλιά του για τη δωρεάν παιδεία και τους καλούς μισθούς των διδασκάλων που προσφέρει η Φιλαδέλφεια στους πολίτες της, και βέβαια η σκέψη του είναι διαποτισμένη από την αμερικανική φιλοσοφία ζωής, όπου ο πλούτος αποκτάται με τον ιδρώτα του προσώπου και δεν κληρονομείται όπως εις την Αγγλίαν.

Ο Κανάλε είναι μια μικρότερη μορφή της επτανησιακής λογιοσύνης, άδικα παραγνωρισμένης κατά τη γνώμη μου· περαιτέρω έρευνες σε αμερικανικά περιοδικά θα μας αναδείξουν το πλήρες έργο αυτού του ένθερμου επτανησίου πατριώτη και λογίου.

Περίληψη / Summary

Ο Γ.Δ. Κανάλε είναι γνωστός για τη μετάφραση στα αγγλικά του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν». Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε πολλά περιοδικά με ταξιδιωτικές εντυπώσεις από τη διαμονή του στην Αμερική στα μέσα του 19ου αιώνα και την γνωριμία του με αμερικανούς συγγραφείς και πολιτικούς. Όλα του τα άρθρα γραμμένα στην Αμερική δεν έχουν βρεθεί.

G.D. Canale is known for his translation of the "Hymn to Liberty". He also wrote, in various greek journals, about his mid-19th century travel to the U.S.A. and the authors and politicians he met there. Some of his writings in the american press have yet to be located.

Παναγιώτης Χιώτης.

Λεωνίδας Ζώης.

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΕΡΙ ΤΗΣ «ΗΔΥΤΗΤΟΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ»

Κωνσταντίνος Κασίνης

«Οὐδ' ὄναρ εἶδον [οἱ πολλοὶ] τί ποτ' ἐστὶ τὸ ποιοῦν ἡδεῖαν καὶ καλὴν τὴν σύνθεσιν»,[1] λέγει ὁ μεγαλύτερος κριτικὸς τῆς ἀρχαιότητας Διονύσιος ὁ Ἁλικαρνασσεύς.

Α΄. Γραμματολογικό περίγραμμα

Πρὶν ἐξετάσουμε τὸ ζητούμενο, θὰ δώσω σύντομα τοὺς χρονικοὺς ὅρους καὶ τὶς ἀνθρωπογεωγραφικὲς συντεταγμένες τοῦ θέματος. Ἡ μεταβυζαντινὴ περίοδος ὁρίζεται ἀπὸ τὴν κατάλυση τῆς αὐτοκρατορίας ἕως τὴν ἔμπρακτη ἐκδήλωση τῶν προσπαθειῶν γιὰ τὴν ἀνάκτηση πρωτογενοῦς κρατικῆς ἐξουσίας τὸ 1821. Μὲ τὴν ἅλωση ἐξαρθρώθηκε μὲν τὸ κράτος, δὲν ἐξαρθρώθηκε, ὅμως, ὁ ἑλληνισμός.[2] Ἀντίθετα, μάλιστα, ἄρχισε ἀμέσως, μὲ τὶς ἐνέργειες τοῦ πατριάρχη Γενναδίου, ἡ ἐξασφάλιση τῶν προϋποθέσεων γιὰ τὴν ἐπιβίωση καὶ ἀναγέννησή του. Ὁπωσδήποτε, κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴν ὁ ἑλληνισμὸς ζεῖ κάτω ἀπὸ τρία διαφορετικὰ καθεστῶτα· τὴν ὀθωμανικὴ διοίκηση, τὶς δυτικὲς κυριαρχίες καὶ τὴν διασπορά. Πρέπει νὰ πῶ ὅτι δὲν ἔχουμε μόνον διαφορετικὰ δεδομένα στὴν κάθε περίπτωση, ἀλλὰ καὶ διαφορετικοὺς ρυθμούς, ποὺ θὰ τοὺς ὀνόμαζα γεωγραφικὸ χρόνο. Ἔτσι, οἱ ἀνάγκες, οἱ προσλαμβάνουσες καὶ οἱ διασταυρώσεις εἶναι διαφορετικὲς στὸν τουρκοκρατούμενο ἑλληνισμὸ ἀπὸ τὴν μιὰ καὶ στὶς δυτικὲς κυριαρχίες καὶ τὴν διασπορὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη· κατὰ συνέπεια, καὶ τὰ προϊόντα τοῦ λόγου ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουν. Ὅμως, τὰ χαρακτηριστικότερα εἴδη τῆς μεταβυζαντινῆς γραμματείας, δηλαδὴ ἡ ρητορική, ἡ ἐπιστολογραφία, ἡ ἁγιολογία καὶ ἡ χρονογραφία εἶναι κοινά.

Ἡ ρητορική, στὸ κράτος τῆς ὁποίας ὑπάγεται τὸ σημερινὸ ζητούμενο, εἶχε διαποτίσει ὅλα τὰ ἄλλα γραμματειακὰ εἴδη τοῦ Βυζαντίου, ἀλλ' ἐξακολούθησε νὰ εἶναι τὸ κυρίαρχο εἶδος καὶ στὸ μεταβυζάντιο.[3] Τὸ σχῆμα τῆς μεταβυζαντινῆς ρητορικῆς ἀκολουθεῖ τὶς παραμέτρους τῆς βυζαντινῆς· οἱ σημαντικότεροι σταθ-

1. Διονύσιος ὁ Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ε΄, σ. 31, 10-11.

2. Νίκος Σβορῶνος, *Ἐπισκόπηση τῆς νεοελληνικῆς ἱστορίας*, μετάφραση Αἰκ. Ἀσδραχᾶ, βιβλιογραφικὸς ὁδηγὸς Σπ. Ἀσδραχᾶς, ἐκδ. Θεμέλιο, Ἀθήνα 1976, σ. 34.

3. Ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὰ *Μαθηματάρια τῶν ἑλληνικῶν σχολείων τῆς τουρκοκρα-*

μοί της εἶναι: οἱ σχολιαστὲς τοῦ Ἀριστοτέλη, ὁ Ἑρμογένης ὁ Ταρσεὺς (± 160-230 μ.Χ.) καὶ τὸ ἑρμογενειακὸ corpus, τὰ *Προγυμνάσματα* τοῦ Ἀφθονίου (δεύτερο μισὸ τοῦ δ΄-ἀρχὲς τοῦ ε΄ αἰ. μ.Χ.) καὶ ὁ Νικηφόρος Βασιλάκης τοῦ 12ου αἰ. Οἱ μεταβυζαντινοὶ ῥήτορες καὶ ρητοροδιδάσκαλοι εἶναι ταυτόχρονα συνεχιστὲς τοῦ Βυζαντίου ἀλλὰ καὶ φορεῖς τοῦ νέου πνεύματος τοῦ ἑλληνισμοῦ· οἱ ἁρμοὶ εἶναι συνειδητοὶ καὶ ὁρατοί.[4] Οἱ μεγάλες φυσιογνωμίες τῆς μεταβυζαντινῆς ρητορικῆς εἶναι οἱ: Θεόφιλος Κορυδαλλεύς, Ἀθανάσιος ὁ ῥήτωρ, Μελέτιος Πηγᾶς, Γεράσιμος Βλάχος, Φραγκίσκος Σκοῦφος, Ἠλίας Μηνιάτης, Βικέντιος Δαμωδός, Νικηφόρος Θεοτόκης, Ἀθανάσιος ὁ Πάριος, καὶ οἱ τρεῖς μεγάλοι ρητοροδιδάσκαλοι τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰώνα, Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, Νεόφυτος Βάμβας, Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος. Οἱ ἑπτανήσιοι ῥήτορες τῆς περιόδου, ὅλοι ἱερωμένοι, ἀποτελοῦν τὴν ἰσχυρότερη[5] γεωγραφικὴ ὁμάδα· οἱ κερκυραῖοι Ἰωαννίκιος Καρτάνος (± 1500-1574) καὶ Ἀλέξιος Ραρτοῦρος (± 1504-1574), τοῦ 16ου αἰ., χρησιμοποιοῦν ἁπλὴ γλώσσα στὶς διδαχὲς καὶ στὸ ἄλλο τους ἔργο·[6] ὁ ζακυνθινὸς Παχώμιος Ρουσάνος (1508-1553) τοῦ 16ου, ἐπίσης, αἰ. εἶναι αὐστηρὸς ὀρθόδοξος, ἀντίπαλος τοῦ Καρτάνου· ὁ κεφαλλονίτης Ἠλίας Μηνιάτης (1669-1714), 17ος-18ος αἰ. ἀποτελεῖ τὴν κορύφωση τῆς ἐκκλησιαστικῆς ρητορικῆς·[7] οἱ *Διδαχές* του σημείωσαν 27 ἐκδόσεις· ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι ῥήτορες καὶ λόγιοι ἔδρασαν τὸν 18ο αι. Ὁ κεφαλλονίτης Βικέντιος Δαμωδὸς (1700-1752) εἶναι σπουδαῖος ἀριστοτελικὸς φιλόσοφος καὶ ρητοροδιδάσκαλος·[8] ὁ μεγάλος κερκυραῖος λόγιος, φιλόσοφος και διδάσκαλος, Εὐγένιος Βούλγαρις (1716-1806), ἀσχολήθηκε ἐλάχιστα μὲ τὴν διδαχή·[9] ὁ ἐπίσης κερκυραῖος Σπυρίδων Μήλιας (± 1720) συνέβαλε ἀποφα-

---

τίας, Ἀθήνα, ΣΩΒ, 1993, σ. 91-124, τῆς Ἀγγελικῆς Σκαρβέλη-Νικολοπούλου, ἡ ρητορικὴ ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ βασικότερα μαθήματα τῶν προγραμμάτων τους.

4. Βλ. *Σκοῦφος*, *Μηνιάτης*, *Βούλγαρις*, *Θεοτόκης*, ἐπιμέλεια Βασ. Τατάκης, Ἀθῆναι, Βασικὴ Βιβλιοθήκη, ἀρ. 40, σ. 8.

5. Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ βιβλίο τοῦ Βασ. Τατάκη (βλ. σημ. 4), στὸ ὁποῖο πραγματεύεται τέσσερις μεγάλους ῥήτορες τοῦ μεταβυζαντίου, ἀπὸ τοὺς ὁποίους οἱ τρεῖς εἶναι ἑπτανήσιοι καὶ ὁ τέταρτος (ὁ Σκοῦφος) μεγάλωσε, ἔδρασε και πέθανε στη Ζάκυνθο.

6. Βλ. Ἰωαννίκιος Καρτάνος, *Παλαιά τε καὶ Νέα Διαθήκη*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Ἑλένη Κακουλίδη-Πάνου, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ἑλληνικῆς Γλώσσας, 2000, σ. 80-81. – Κατερίνα Φ. Ζαρίδη, *Ὁ Μέγας Πρωτοπαπὰς Κερκύρας Ἀλέξιος Ραρτοῦρος, λόγιος τοῦ 16ου αἰ. (1504-1574)*, σ. 188-191 (διδακτορική διατριβή). Πρβ. Κ.Γ. Κασίνης, *Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία. Ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ἕως τὴν Ἐπανάσταση, Συγχρονικὴ ἀνθολογία κειμένων*, ἐκδ. Πορεία, Ἀθήνα 2006, σ. 229, σ. 259, ἀντίστοιχα.

7. Κ.Γ. Κασίνης, *Ἡ Ρητορικὴ των Διδαχῶν τοῦ Ἠλία Μηνιάτη*, τόμ. Α΄: «Ἡ Ἀντίθεση», Ἀθήνα, ΣΩΒ, 1999, σ. 19-20.

8. Βλ. Βασιλικὴ Μπόμπου-Σταμάτη, *Ὁ Βικέντιος Δαμοδός, Βιογραφία-Ἐργογραφία 1700-1754*, Ἀθήνα, ΜΙΕΤ, 1998.

9. Ἐξ ὅσων γνωρίζουμε, ὡς τὴν ὥρα, σώζεται μόνον ὁ λόγος του στον πρωτόκλητο ἀπό-

σιστικὰ στὴν θεωρία τῆς ἐπιστολογραφίας· στὴν διδαχὴ ἀκολουθεῖ τ' ἀχνάρια του Μηνιάτη· ὁ ζακυνθινὸς Κορνήλιος Ἰωάσαφ (1728-1792) ἔδρασεν ὡς ἱεροκήρυκας τῆς μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας· τὸ ὕφος του, μαζί μ' ἐκεῖνο τοῦ Σκούφου καὶ τοῦ πρώτου Μηνιάτη, ἀνήκει στὸ λογοτεχνικὸ μπαρόκ· ὁ κερκυραῖος λόγιος, φιλόσοφος καὶ μαθηματικὸς Νικηφόρος Θεοτόκης (1731-1800)[10] μᾶς κληροδότησε, πέραν τῶν ἄλλων, τὰ περίφημα *Κυριακοδρόμιά* του. Οἱ φυσιογνωμίες, βέβαια, ποὺ δεσπόζουν τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου εἶναι ὁ «ρητορικώτατος» Μηνιάτης καὶ ὁ πολὺς Νικηφόρος Θεοτόκης, στοὺς ὁποίους θὰ ἐπανέλθουμε.

Β΄. Περὶ τῆς ἡδύτητος τοῦ λόγου: Ἡ θεωρία καὶ ἡ πράξη.

(α) *Τὸ ἡδύ.*

Ἡ ἡδύτητα τοῦ λόγου ἀνήκει στὴ ρητορική, δηλαδὴ τὴν τέχνη τῆς εὕρεσης, τῆς ὀργάνωσης καὶ τῆς διαπόρθμευσης τῶν ἐπιχειρημάτων στοὺς ἀκούοντες, κατὰ τρόπο ποὺ νὰ πείθει καὶ νὰ τέρπει. Ἡ λεκτικὴ ἐπένδυση, δηλαδὴ ἡ *λέξις*, εἶναι ἡ σημαντικότερη φάση τῆς σύνταξης τοῦ λόγου, διότι αὐτὴ ξεχωρίζει τὸν ρήτορα ἀπὸ τὸν κοινὸ ἄνθρωπο.[11] Ἡ *λέξις* ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερις συνιστῶσες· τὸ *ἑλληνίζειν*, ποὺ σημαίνει τὴν καθαρότητα, τὴν σαφήνεια καὶ γενικὰ τὴν ὀρθὴ χρήση τῆς γλώσσας, τὸ *καλόν*, ποὺ ἐπιτυγχάνεται ἀπὸ τὴν ἀρεστὴ χρήση τοῦ τροπικοῦ καὶ ἐσχηματισμένου λόγου,[12] τὸ *πρέπον*, ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ χρήση τοῦ κατάλληλου πρὸς τὸ εἶδος λόγου, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὴν ἡλικία καὶ τὸ ἦθος τοῦ ἀκροατῆ, καὶ τὸ *ἡδύ*, δηλαδὴ τὸ γλυκύ, ποὺ γίνεται ἀπὸ τὴν ἁρμονία τῶν φωνῶν

στολο Ἀνδρέα, ποὺ ἐκφωνήθηκε στην Κωνσταντινούπολη· βλ. *Σκοῦφος, Μηνιάτης, Βούλγαρις, Θεοτόκης*, ὅ.π. (σημ. 4), σ. 239.

10. Θὰ μποροῦσε ἐδῶ νὰ προστεθῆ καὶ ὁ Φραγκίσκος Σκοῦφος (1644-1697), ὁ ὁποῖος γεννήθηκε μὲν στὴν Κρήτη, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν κατάληψη τῶν Χανίων ἡ οἰκογένεια μετακόμισε στην Ζάκυνθο. Τὸ ἔργο του ἀποτελεῖ καμπὴ στὴ μεταβυζαντινὴ ρητορική, διότι στὴν *Τέχνη Ρητορικῆς* (1681) συναιρεῖται ἡ ἀριστοτελικὴ ρητορικὴ καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ ὁμιλητική· εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς ὀνομάζει τοὺς μάρτυρες καὶ τοὺς ἁγίους *«ἥρωας τῆς χριστιανικῆς Ἑλλάδος»*. Βλ. *Σκοῦφος, Μηνιάτης, Βούλγαρις, Θεοτόκης*, ὅ.π., σ. 10. Γενικότερα, γιὰ τὸν Σκοῦφο καὶ τὸ ἔργο του, βλ. M. Lassithiotakis, *Recherches sur la vie et l' oeuvre de François Skoufos (1644-1697), prédicadeur et écrivain*. Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1985, καὶ τοῦ Ἰδίου, "François Skoufos (1644-1697) et ses oeuvres publiées" στό: *François Skoufos, Ὁ Γραμματοφόρος (Le Courrier)*, édition critique par M. Manousskas, Athènes, Académie d' Athènes, 1998, σ. 24-83.

11. Ὁ Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., δ΄, σ. 29, 9-10, γράφει πὼς ἡ συνθετικὴ ἱκανότητα εἶναι ἐκείνη ποὺ ξεχωρίζει τὸν τεχνίτη τοῦ λόγου: *«καὶ τούτῳ μάλιστα διαλλάττει ποιητής τε ποιητοῦ, καὶ ῥήτωρ ῥήτορος, τῷ συντιθέναι δεξιῶς τὰ ὀνόματα»*.

12. Οἱ τρόποι καὶ τὰ σχήματα *«εἶναι ἡ στολὴ τοῦ λόγου, τὰ νεῦρα καὶ ἡ ψυχὴ ὅλης τῆς διηγήσεως»*, γράφει ὁ Φραγκίσκος Σκοῦφος στὴν *Τέχνη Ρητορικῆς*, Βενετία, 1681, σ. 229-230.

ποὺ ἀπαρτίζουν τὸν λόγο.[13] Τὸ ἀντικείμενό μας, λοιπόν, εἶναι ἡ ἡδύτητα τοῦ λόγου· πῶς κατασκευάζεται καὶ πῶς λειτουργεῖ. Κατὰ τὴν πραγμάτευση τοῦ θέματος θὰ συμβαδίζουν θεωρία καὶ πράξη· ὅλα τα παραδείγματα λαμβάνονται ἀπὸ τοὺς ἑπτανήσιους ρήτορες.

Ἁρμονία στὴ μουσικὴ λέγεται ἡ ἀρεστὴ στὴν ἀκοὴ σύνθεση τῶν διαφόρων φωνῶν. Ὅμως, καὶ ὁ λόγος εἶναι δεκτικὸς ἁρμονίας, διότι συντίθεται ἀπὸ λέξεις ποὺ γίνονται ἀπὸ συλλαβές, καὶ αὐτὲς ἀπὸ διάφορες φωνές, ἀπὸ τὴν σύνθεση τῶν ὁποίων παράγονται ἦχοι γλυκεῖς ἢ ὀχληροί.[14] Ἡ ἁρμονία καὶ ὁ ρυθμὸς εἶναι ἔμφυτα στὸν ἄνθρωπο,[15] γι' αὐτὸ ὅλοι ἀντιλαμβάνονται τὸν ρυθμὸ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, μποροῦν νὰ διακρίνουν τὴν παραφωνία σ' ἕναν ὀργανοπαίκτη, αἰσθάνονται κορεσμὸ ἀπὸ τὴ μονοτονία καὶ στενοχωροῦνται ἀπὸ τὴν ἀσυμφωνία σημαίνοντος καὶ σημαινομένου.[16] Ἡ ἡδύτητα τοῦ λόγου ἐπιτυγχάνεται, κατὰ τὸν Ἁλικαρνασσέα, ἀπὸ τὴν συνδρομὴ τεσσάρων κεφαλαιωδῶν στοιχείων: τοῦ μέλους, τοῦ ρυθμοῦ, τῆς ποικιλίας καὶ τοῦ πρέποντος.[17]

Τὸ μέλος. Τὸ μέλος θεμελιώνεται, ὅταν διατηρεῖται συμφωνία μεταξὺ τῶν ἤχων τῶν μερῶν τοῦ λόγου. Ἄρα γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ μέλους, πρέπει νὰ συμφωνοῦν μεταξύ τους οἱ ἦχοι των φωνημάτων κάθε λέξης, οἱ λέξεις μέσα στὴν φράση, οἱ φράσεις στὴν ἴδια περίοδο, καὶ οἱ περίοδοι μέσα στὸν λόγο.[18] Ἡ εὔηχη καὶ γλυκεία συλλαβὴ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ τὴν ἀποτελοῦν. Τὰ φωνήματα διαιροῦνται σὲ φωνηεντικὰ καὶ συμφωνικά· τὰ φωνήεντα εἶναι γλυκύτερα ἀπό τὰ σύμφωνα. Ἡ ἐπιτυχία τοῦ μέλους ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν καλὸ συγκερασμὸ τῶν ἄκρων· τὰ φωνήεντα γλυκαίνουν τὴν τραχύτητα τῶν συμφώνων, τὰ δὲ σύμφωνα

---

13. Γιὰ ὅλ' αὐτὰ βλ. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, Βιβλίο Γ', Βιέννη 1813, σ. 191-195.

14. Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, Ἐν Παρισίοις 1813, σ. 296.

15. *«Παντὸς πράγματος καὶ πάσης ζητήσεως αὕτη* [ἡ φύσις] *δοκεῖ κρατίστη εἶναι καὶ ἀρχή»*, γράφει ὁ Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., δ', σ. 32, 14-15.

16. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ια', σ. 55, 10 κ.ἑ., ια', σ. 56, 6 κ.ἑ., ια', σ. 57, 11 κ.ἑ.

17. Βλ. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ια', σ. 53, 8-16 - σ. 54, 1-2: *«ἐξ ὧν δὲ οἴομαι γενήσεσθαι λέξιν ἡδεῖαν καὶ καλήν. τέτταρά ἐστι τὰ κυριώτατα ταῦτα καὶ κράτιστα, μέλος, καὶ ρυθμός, καὶ μεταβολή, καὶ τὸ παρακολουθοῦν τοῖς τρισὶ τούτοις πρέπον. Τάττω δὲ ὑπὸ μὲν τὴν ἡδονήν, τὴν ὥραν, καὶ τὴν χάριν, καὶ τὴν εὐστομίαν, καὶ τὴν γλυκύτητα, καὶ τὸ πιθανόν, καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα· ὑπὸ δὲ τὸ καλόν, τὴν μεγαλοπρέπειαν, καὶ τὸ βάρος, καὶ τὴν σεμνολογίαν, καὶ τὸ ἀξίωμα, καὶ τὸ πιθανόν, καὶ τὰ τούτοις ὅμοια. ταυτὶ γάρ μοι δοκεῖ κυριώτατα εἶναι καὶ ὥσπερεὶ κεφάλαια τῶν ἄλλων ἐν ἑκατέρῳ»*. Πρβ. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, Ἐν Βιέννῃ 1815, σ. 119-122, καὶ Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, ἔκδ. β', Ἐν Ἀθήναις, 1841, σ. 110.

18. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 203.

στερεώνουν τὴν μαλακότητα των φωνηέντων.[19] Ὑπάρχουν, βέβαια, διαβαθμίσεις καὶ στὰ μὲν καὶ στὰ δὲ καὶ προσφέρονται ἀναλόγως γιὰ τὴν δήλωση τῶν ἠθῶν, τῶν παθῶν, τῶν διαθέσεων καὶ τῶν ἔργων τῶν ἀνθρώπων.[20] Λ.χ. τὸ *α* εἶναι εὔφωνο καὶ γλυκύ, ἁρμόζει, βέβαια, στὴν παράσταση φοβερῶν πραγμάτων, ἀλλὰ προξενεῖ καὶ ὕψος· τὸ *ε* ἁρμόζει στὸν ἐλεγειακὸ τόνο, τὸ *ι* σὲ θρήνους.[21] Ἀπὸ τὰ σύμφωνα «γλυκύτατον μὲν τὸ *λ*, τραχύτατον δὲ τὸ *ρ*, ἀηδέστατον δὲ τὸ *σ* διὰ τὸν θηριώδη του συριγμόν».[22] Δίνω ἕνα παράδειγμα ἀπὸ τὴν *Μήδεια* (στ. 476), γιὰ νὰ καταλάβετε τί ἐννοεῖ ὁ Διονύσιος ὁ Ἁλικαρνασσεὺς, ὅταν χαρακτηρίζει τὸ *σ* θηριῶδες·[23] ἡ Μήδεια λέγει στὸν Ἰάσονα:

*ἔ**σ**ῳ**σ**ά **σ'**, ὡ**ς** ἴ**σ**α**σ**ιν Ἑλλήνων ὅ**σ**οι.*

Ὅπως εἶναι γνωστόν, οἱ ἀρχαῖοι δραματουργοὶ ἦσαν καὶ μουσουργοί. Οἱ ἴδιοι συνέθεταν καὶ τὴ μουσικὴ τῶν λυρικῶν μερῶν τῶν ἔργων τους· ἄρα ὁ θηριώδης αὐτὸς συριγμός, ποὺ συγκροτεῖται ἀπὸ τὴν ἐπανάληψη τοῦ **σ** ἑπτὰ φορὲς καὶ βγαίνει ἀπὸ τὸ στόμα τῆς ἀπατημένης γυναίκας, εἶναι σοφὰ κατασκευασμένος ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, ὥστε να ὑπηρετεῖ τὴν ψυχολογικὴ πιθανότητα.

Οἱ ἦχοι τῶν φωνηέντων, καθὼς καὶ οἱ συλλαβὲς καὶ ἡ πλοκή τους, ἔχουν πολλὲς καὶ διαφορετικὲς δυνάμεις· γι' αὐτό, πρέπει νὰ ἑνώνουμε τὰ σκληρὰ μὲ τὰ μαλακά, τὰ λεῖα μὲ τὰ τραχέα, τὰ δυσπρόφερτα μὲ τὰ εὐπρόφερτα, γιὰ νὰ ἐπιτυγχάνουμε ἁρμονικὴ σύνθεση.[24] Καταστρέφουν τὴν ἡδύτητα καὶ τὴν ἁρμονία τοῦ λόγου, γι' αὐτὸ πρέπει ν' ἀποφεύγονται οἱ χασμωδίες, ὅπως *ἀδύνατ**οι εἶ**σθε* (Ἰωάσαφ Κορνήλιος, «Λόγος περὶ πίστεως»),[25] οἱ πολλὲς συναλοιφὲς καὶ συνιζήσεις, λ.χ. *ὁποῦ∼ἐπροφήτευσα∼ἐγὼ* (Ἰωαννίκιος Καρτάνος),[26] οἱ κακόηχες συγκρούσεις

19. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 204-205.

20. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ιζ', σσ. 96-98. Μὲ τοὺς ἤχους τῶν γραμμάτων καὶ τῆς προσωδίας *«ἐκφράζει ἡ φαντασία τὸ βαρύ, τὸ ὀξύ, τὸ κοῦφον, τὸ διαρκές, τὸ ταχύ, τὸ ἡδύ, τὸ μαλακόν, τὸ σκληρόν, τὸ μέγα, τὸ μικρόν, καὶ τὰς ἄλλας ἰδιότητας τῶν σωμάτων»*, γράφει ὁ Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, ὅ.π., σ. 211.

21. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 95-97.

22. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 204· καὶ συνεχίζει: *«ἐκ δὲ τῶν ἀφώνων εὐγενέστερα μὲν τὰ δασέα, δυσ-γενέστατα δὲ τὰ ψιλά, μέσα δὲ τὰ μέσα»*.

23. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἀρχαῖοι μελικοί, γιὰ ν' ἀποφύγουν τὸν συριγμὸν αὐτὸν κατασκεύαζαν ὡς ἄσκηση, καὶ ὄχι μόνον, *ἀσίγμους* ᾠδές· πρβ. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 97.

24. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ιβ', σ. 66-67. Πρβ. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 103.

25. Κ.Γ. Κασίνης, *Ἡ Ρητορικὴ των Διδαχῶν τοῦ Ἠλία Μηνιάτη*, ὅ.π. (σημ. 6), σ. 532.

26. Κ.Γ. Κασίνης, *Ἡ Ρητορικὴ των Διδαχῶν τοῦ Ἠλία Μηνιάτη*, ὅ.π. (σημ. 6), σ. 230.

συμφωνικῶν φωνημάτων, ὅπως *ἀγαθὸ**ς ζ**ῆλος*,[27] ἡ ἐπανάληψη τοῦ διπλοῦ ξ, ὅπως *ἐ**ξά**ξ**ω***, οἱ πολυφωνήεντες λέξεις ποὺ γίνονται ἀηδεῖς, ὅπως ***ἀϊδιό**τατος* (Μηνιάτης),[28] οἱ πολυσύμφωνες ποὺ γίνονται σκληρές, ὅπως *κακοκαμωμένος*.[29] Ἡ πρόνοια τῆς εὐφωνίας πρέπει νὰ λαμβάνεται καὶ στὴν ἀκολουθία τῶν λέξεων μεταξύ τους· ὅταν μιὰ λέξη τελειώνει σὲ φωνηεντικὸ φώνημα, ἡ ἑπόμενη πρέπει ν' ἀρχίζει ἀπὸ συμφωνικό, καὶ τὸ ἀντίθετο· ἀκοῦστε τὸν μαΐστορα τοῦ λόγου καὶ ρητοροδιδάσκαλο Κωνσταντίνο Οἰκονόμο: «τὸ τελικὸν σύμφωνον συνάπτεται χαῖρον μετὰ τοῦ ἀρκτικοῦ φωνήεντος τῆς ἀμέσως ἑπομένης λέξεως, τὸ δὲ ληκτικὸν φωνῆεν πάλιν ἀναπαύεται ἀσμένως, ἐποχούμενον εἰς τὸ ἀρκτικὸν σύμφωνον τῆς ἀκολουθούσης λέξεως»·[30] λ.χ. *μεγάλον εἶναι βέβαια τὸ προνόμιον, ὁποῦ ὁ Θεὸς ἔδωσεν εἰς τὸν ἄνθρωπον* (Θεοτόκης).[31] Ἐπίσης, πρέπει ν' ἀποφεύγεται ἡ συσσώρευση ὀλιγοσυλλάβων λέξεων, γιατὶ «κόπτεται ἡ ἀκρόασις», ἡ χρήση ὁμοιοτόνων καὶ ὁμοιοπτώτων λέξεων καὶ ἡ ἐπανάληψη τῶν ἴδιων σχημάτων καὶ τρόπων, γιατὶ προκαλεῖται κορεσμός.[32] Κατὰ τὸν Κοϊντιλιανό, πρέπει νὰ παραλείπονται οἱ περιττὲς λέξεις, ἀλλὰ νὰ μὴν παραλείπονται οἱ χρήσιμες καὶ ἀπαραίτητες χάριν εὐφραδείας· καλύτερα ὁ λόγος νὰ εἶναι τραχὺς παρὰ θηλυπρεπὴς καὶ χαῦνος.[33] Λοιπόν, «ἡδεῖα λέξις εἶναι ἡ ἔχουσα τὴν ὥραν, τὴν χάριν, τὴν εὐστομίαν, τὴν γλυκύτητα καὶ τὸ πιθανόν»·[34] ὅμως, ὅλ' αὐτὰ παράγουν τὴν ἀρεστὴν στὴν ἀκοὴ καὶ στὴν ψυχὴ ἁρμονία,[35] ὅταν παρουσιάζονται στὴν κατάλληλη στιγμή· γι' αὐτό, ὁ Ἁλικαρνασσεὺς ἐπιμένει: «ἀλλ' ἐπὶ πάντων οἴομαι δεῖν τὸν καιρὸν ὁρᾶν· οὗτος γὰρ ἡδονῆς καὶ ἀηδίας κράτιστον μέτρον».[36] Ὁ καιρὸς δὲν εἶναι θέμα τύχης, ἀλλ' ἄσκησης.

Ὁ ρυθμός. Ὁ λόγος, καὶ ὁ πιὸ μελωδικός, «χάνει πολὺ ἀπὸ τὴν δύναμίν του»[37] χωρὶς τὸν ρυθμό. Ὁ ρυθμὸς στὸν πεζὸ λόγο ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν ἀναλογία τῶν

---

27. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π. σ. 100-102. Πρβλ. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 204-205.

28. Κ.Γ. Κασίνης, *Ἡ Ρητορικὴ των Διδαχῶν τοῦ Ἠλία Μηνιάτη*, ὅ.π. (σημ. 6), σ. 460.

29. Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, ὅ.π., σ. 296.

30. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 205.

31. *Σκοῦφος, Μηνιάτης, Βούλγαρις, Θεοτόκης*, ἐπιμέλεια Βασ. Τατάκης, ὅ.π. (σημ. 4), σ. 254.

32. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ια', σ. 66-67. Πρβλ. ιζ', σ. 96, 3-7: *«παρὰ μὲν τὰς τῶν γραμμάτων συμπλοκὰς ἡ τῶν συλλαβῶν γίνεται σύνθεσις ποικίλη, παρὰ δὲ τὰς τῶν συλλαβῶν συνθέσεις ἡ τῶν ὀνομάτων φύσις παντοδαπή, παρὰ δὲ τὰς τῶν ὀνομάτων ἁρμονίας πολύμορφος ὁ λόγος γίνεται»*.

33. Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, β' ἔκδ., ὅ.π., σ. 114.

34. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 94.

35. Πρβ. Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, β' ἔκδ., ὅ.π., σ. 298.

36. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ια', σ. 67, 14 - σ. 68, 1-2.

37. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 205-206.

συλλαβῶν, τῶν λέξεων, τῶν μερῶν καὶ τῶν περιόδων μεταξύ τους. Βέβαια, οἱ ἀρχαῖοι γραμματικοὶ προϋποθέτουν τὴν προσωδία (μακρὸ – βραχὺ)[38] ὡς κυρίως συντελεστικὸ παράγοντα τοῦ ρυθμοῦ· ὅμως, καὶ ἡ σημερινὴ γλώσσα μὲ «τὸ συνθετικὸν τῶν λέξεων» καὶ τὸν «συλλαβικὸν τονισμὸν [...] εὐφυῶς λαμβανόμενα, τέρπουσιν οὐκ ὀλίγον τὴν ἀκοήν».[39] Ὁ ρυθμὸς τοῦ λόγου παράγεται, λοιπόν, ἀπὸ τὸν ἁρμονικὸ συνδυασμὸ τῶν φωνῶν καὶ τὴν ὀρθὴ καὶ καλὴ θέση τῶν λέξεων.[40] Ἰδοὺ μιὰ περίπτωση ἀπὸ τὸν Μηνιάτη: «*δὲν εἶναι πρᾶγμα μήτε πλέα ὑπερήφανον, μήτε πλέα περίεργον, ἀπὸ τὸν ἀνθρώπινον νοῦν*».

Ἐὰν ἀλλάξουμε τὴν θέση τῶν λέξεων, γράφει ὁ Δαμωδὸς ποὺ χρησιμοποιεῖ αὐτὸ τὸ παράδειγμα, χάνεται ὁ ρυθμός, παρ' ὅλο ποὺ οἱ λέξεις μένουν οἱ ἴδιες: «*πρᾶγμα δὲν εἶναι μήτε πλέα περίεργον, μήτε πλέα ὑπερήφανον ἀπὸ τὸν νοῦν τὸν ἀνθρώπινον*».[41]

Ἡ μεταβολή. Τρίτη προϋπόθεση τῆς ἡδύτητος τοῦ λόγου εἶναι ἡ μεταβολή, δηλαδὴ ἡ ποικιλία, διότι καὶ τὰ ὡραῖα καὶ νόστιμα πράγματα, ὅταν ἐπαναλαμβάνονται, προξενοῦν κορεσμό, ἐνῶ ὅταν ποικίλλονται μὲ ἀλλαγὲς μοιάζουν πάντοτε νέα·[42] «*Ὅτι γὰρ ἥδιστόν τε καὶ κάλλιστον ἐν λόγοις ἡ μεταβολή, πάντας εἰδέναι πείθομαι*», γράφει ὁ Ἁλικαρνασσεύς.[43]

Τὸ πρέπον. Ἡ «κρατίστη» ἀρχὴ τῆς ἁρμονίας τοῦ λόγου εἶναι ἡ ταιριαστὴ πρὸς τὰ σημαινόμενα ὑποκείμενα, πρόσωπα καὶ πράγματα, ἐκλογὴ τῶν λέξεων, διότι δὲν συνθέτουμε τὸν λόγο μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅταν εἴμαστε χαρούμενοι καὶ ὀργισμένοι, θρηνοῦντες καὶ φοβούμενοι, ἢ ἀπὸ ἄλλα πάθη κινούμενοι.[44] Οἱ φάσεις τῆς διαδικασίας αὐτῆς εἶναι δύο: «α΄. ἡ σχέσις τῶν ἤχων, τῶν συλλαβῶν, τῶν λέξεων, τῶν ρυθμῶν πρὸς τὰ σημαινόμενα ὑποκείμενα». β΄. «τὸ πρέπον τοῦ ὅλου ὕφους πρὸς ὅλον τοῦ λόγου τὸ ὑποκείμενον».[45] Διδάσκαλος ὅλων τῶν γλωσσῶν, ὡς πρὸς

38. «*Τὴν δύναμιν τῶν χρόνων δὲν τὴν αἰσθανόμεθα τὴν σήμερον· αὕτη ἀπέθανε διὰ πάντα*», γράφει ὁ Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 119, σημ. 2.

39. Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, β΄ ἔκδ., ὅ.π., σ. 111.

40. «*Ἀπὸ τὴν καλὴν διάθεσιν τῶν λέξεων γίνεται ὁ Ρητορικὸς ρυθμὸς καὶ ἡ γλυκύτης τῆς περιόδου*», γράφει ὁ Βικέντιος Δαμωδός, *Τέχνη Ρητορική, κοινῇ φράσει συντεθεῖσα*, Ἐνετίησι. 1759, σ. 313.

41. Βικέντιος Δαμωδός, *Τέχνη Ρητορική, κοινῇ φράσει συντεθεῖσα*, ὅ.π., σ. 313.

42. Βλ. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ιθ΄, σ. 129, 11-13: «*κόρον γὰρ ἔχει καὶ τὰ καλὰ πάντα, ὥσπερ καὶ τὰ ἡδέα, μένοντα ἐν τῇ ταυτότητι· ποικιλλόμενα δ' ἐν ταῖς μεταβολαῖς ὡς ἀεὶ καινὰ μένει*». Πρβ. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 103.

43. Βλ. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ιθ΄, σ. 133, 12-13.

44. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., κ΄, σ. 135, 10-13 - σ. 136, 1. Πρβ. ια΄, σ. 69, 9-12.

45. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 210.

αὐτά, εἶναι ἡ φύση ἀλλὰ καὶ ἡ εὐφυΐα τοῦ γράφοντος (καὶ τοῦ λέγοντος).[46] Ὁπωσδήποτε, ἡ ἁρμονία παράγεται ἀπὸ τὸν συγκερασμὸ τῶν εὐμελῶν καὶ τῶν εὐρύθμων, τῶν ποικίλων καὶ τῶν πρεπόντων.[47] *«Ἡ ἀκοὴ τέρπεται μὲν τοῖς μέλεσιν, ἄγεται δὲ τοῖς ρυθμοῖς, ἀσπάζεται δὲ τὰς μεταβολάς, ποθεῖ δ' ἐπὶ πάντων τὸ οἰκεῖον».*[48]

(β) *Ἡ σύνθεσις.*

Ὅλα τὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν τοὺς δυνητικοὺς παράγοντες τῆς ἡδύτητος τοῦ λόγου, ἐνεργοποιοῦνται μόνον μὲ τὴν ἁρμόδια ἐκλογὴ τῶν λέξεων καὶ τὴ σύνθεσή τους, ἡ ὁποία εἶναι, ὅπως ἀκριβῶς δηλώνει καὶ ὁ ὅρος, «*ποιά τις θέσις παρ' ἄλληλα τῶν τοῦ λόγου μορίων*».[49] Ἡ σύνθεσις, δηλαδὴ ἡ σύνταξη, παίζει σημαντικότερο ρόλο για τὴν ἐπίτευξη τῆς ἡδύτητος τοῦ λόγου ἀπὸ τὴν ἐκλογή, ὅπως λέγει ὁ Ἁλικαρνασσεύς: *«αἱ συνθετικαὶ δυνάμεις, τῇ μὲν τάξει δεύτεραι τῶν ἐκλεκτικῶν εἰσί, τῇ δὲ δυνάμει πρότεραι».*[50] Διότι, μπορεῖ οἱ λέξεις καθ' ἑαυτὲς νὰ εἶναι εὔφωνες, ἀλλὰ ἡ σύνταξή τους κακόφωνη·[51] ἀντίθετα, ἡ καλὴ σύνταξη μπορεῖ ν' ἀξιοποιήσει αὐτὲς καὶ μὲ ταπεινὲς λέξεις νὰ προκαλέσει ἡδύτητα.[52] Τὰ στάδια τῆς «συνθετικῆς ἐπιστήμης», δηλαδὴ τῆς συντακτικῆς τέχνης, εἶναι τρία: πρῶτο, νὰ λάβουμε πρόνοια, ὥστε ὁ σχηματισμὸς τῶν λέξεων ποὺ πρόκειται νὰ συναρμοσθοῦν νὰ παράγει ἁρμονία· δεύτερο, νὰ προσέξουμε ποιὰ λέξη ταιριάζει μὲ ποιάν, ὥστε ἡ παραγόμενη «συζυγία» νὰ εἶναι γλυκεία· καὶ τρίτο, ὅ,τι χρειάζεται ἀλλαγή, προσθήκη ἢ ἀφαίρεση νὰ μετασκευάζεται.[53] Ἀπὸ τὴ σύνταξη τῶν

---

46. «*Ἀρχὴ καὶ διδάσκαλος ἡ φύσις*», γράφει ὁ Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ιζ', σ. 94, 5. Πρβ. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 211.

47. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ιβ', σ. 69, 9-12: *«καὶ γὰρ ἡ μεταβολὴ παντὸς ἔργου ἡδύ. Τελευταῖον δέ, ὃ δὴ καὶ πάντων ἐστὶ κράτιστον, οἰκείαν ἀποδιδόναι τοῖς ὑποκειμένοις καὶ πρέπουσαν ἁρμονίαν».*

48. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ια', σ. 57, 13-15.

49. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., β', σ. 7, 11-12- σ. 8, 1. Πρβ. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 91-92, Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, β' ἔκδ., ὅ.π., σ. 109.

50. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., β', σ. 10, 10-11.

51. Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, β' ἔκδ., ὅ.π., σ. 297.

52. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., γ', σ. 11, 5-12.

53. Βλ. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ς', σ. 39, 6-14: *«Δοκεῖ μοι τῆς συνθετικῆς ἐπιστήμης τρία ἔργα εἶναι· ἓν μέν, ἰδεῖν, τί μετὰ τίνος ἁρμοττόμενον πέφυκε καλὴν καὶ ἡδεῖαν λήψεσθαι συζυγίαν· ἕτερον δέ, γνῶναι τῶν ἁρμόττεσθαι μελλόντων πρὸς ἄλληλα, πῶς ἂν ἕκαστον σχηματισθὲν κρείττονα φαίνεσθαι ποιήσειε τὴν ἁρμονίαν· τρίτον δ', εἴ τι δεῖται μετασκευῆς τῶν λαμβανομένων, ἀφαιρέσεως λέγω καὶ προσθήκης καὶ ἀλλοιώσεως, γνῶναί τέ πως καὶ πρὸς τὴν μέλλουσαν χρείαν οἰκείως ἐξεργάσθαι».*

μερῶν τοῦ λόγου συγκροτεῖται ἡ περίοδος,[54] δηλαδὴ τμῆμα λόγου τὸ ὁποῖον ἔχει αὐτοτελὲς νόημα,[55] καὶ ἀπὸ τὴν συναρμογὴ τῶν περιόδων ἀπαρτίζεται ὁ λόγος. Οἱ περίοδοι λέγονται *ἁπλές*, ὅταν ἔχουν μόνον ἕνα μέλος (κῶλον) ἢ *συνημμένες*, ὅταν ἀποτελοῦνται ἀπὸ δύο ἢ περισσότερα μέρη. Οἱ περίοδοι, ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν ἁπλῶν περιόδων (κώλων) ποὺ τὶς ἀπαρτίζουν, ὀνομάζονται μονομερεῖς, διμερεῖς, τριμερεῖς, κέ.[56] Ἡ τελειότερη ὅλων εἶναι ἡ τετραμερὴς (τετράκωλος), ἡ ὁποία ὀνομάζεται καὶ *τετράγωνη* ἢ *σφαιροειδής*· ἕνα παράδειγμα:

ἡγούμενο: *Μ' ὅλον ὁποῦ ἡ ἁμαρτία τὸν ἐκατάστησε πολλὰ ἀδύνατον,*
μ' ὅλον ὁποῦ ἡ πίστις τὸν θέλει ὁλότελα τυφλόν,
ἀπόδοση: *αὐτὸς ἐξαπλώνει ἑκατὸν πτέρυγας, διὰ ν' ἀπετάξῃ εἰς τὰ πλέα ὑψηλά,*
αὐτὸς ἀνοίγει ἑκατὸν μάτια διὰ νὰ ἐξετάσῃ τὰ πλέα ἀπόκρυφα.[57]

Τὸ πρῶτο μέρος ὀνομάζεται ἡγούμενο, τὸ δεύτερο ἀπόδοση. Ἐδῶ ἔχουμε τὴν ἀπόλυτη συμμετρία· τὰ δύο μέρη τοῦ ἡγουμένου ἔχουν 9+9 λέξεις, τὰ δύο μέρη τῆς ἀπόδοσης 11+10 λέξεις. Ἡ περίοδος εἶναι ὡραιότερη καὶ πιὸ μεγαλοπρεπής, ὅταν ἡ ἀπόδοση ἔχει ἐλαφρῶς μακρύτερα μέρη·[58] ὁπωσδήποτε, ὅμως, πρέπει ν' ἀποφεύγονται οἱ *βραχυκέφαλες* περίοδοι καὶ οἱ *μείουροι*, διότι τραυματίζουν τὴν ἡδύτητα.[59] Κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη, ὁ λόγος εἶναι δύο εἰδῶν: *περιοδικὸς* ἢ *εἰρόμενος*· ὁ περιοδικὸς λόγος εἶναι «λέξις ἔχουσα ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὑτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον»·[60] εἰρόμενος εἶναι ο παρατακτικὸς λόγος τῶν ἀγραμμάτων καὶ ἀφελῶν καὶ ὅσων τοὺς μιμοῦνται.[61] Ὁ περιοδικὸς λόγος εἶναι ἀνώτερος ἀπὸ τὸν ἀσύνδετο, δηλ. *τὸ κομματικῶς λέγειν*, διότι εἶναι ἁρμονικότερος καὶ κρατεῖ μετέωρη τὴν ψυχὴν τοῦ ἀκροατῆ, ἡ ὁποία ἀκολουθεῖ μέχρι τὴν ἀνάπαυση τῆς περιόδου, πράγμα τὸ ὁποῖο συμβάλλει πολὺ στὴν ἐγρήγορση καὶ στὴν κατανόηση τοῦ λόγου.[62] Βέβαια, τὸ ἀσύνδετο συμβάλλει πάρα πολὺ στὴν κίνηση τῶν

54. *«Ὅσων δή ποτε ὄντων μερῶν πλοκὴ καὶ παράθεσις, τὰ λεγόμενα ποιεῖ κῶλα»*, γράφει ὁ Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., β', σ. 9, 5-8.

55. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 195.

56. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 196-197.

57. Βλ. τὸ παράδειγμα ἀπὸ τὸν Μηνιάτη στὸν Βικέντιο Δαμωδό, *Τέχνη Ρητορική, κοινῇ φράσει συντεθεῖσα*, ὅ.π. (σημ. 40), σ. 311-312.

58. Βικέντιος Δαμωδός, *Τέχνη Ρητορική, κοινῇ φράσει συντεθεῖσα*, ὅ.π., σ. 312.

59. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 199.

60. Ἀριστοτέλης, *Ρητορική*, 1409ª, 36-37.

61. Βικέντιος Δαμωδός, *Τέχνη Ρητορική, κοινῇ φράσει συντεθεῖσα*, ὅ.π., σ. 308.

62. Βλ. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 202: ὁ περιοδικὸς λόγος *«κρατεῖ μετέωρον καὶ κρεμαμένην τὴν ψυχὴν τοῦ ἀκροατοῦ, ἀκολουθοῦσαν μέχρι τῆς κατα-*

παθῶν καὶ ἁρμόζει καλύτερα σὲ ἀνακεφαλαιώσεις καὶ περιγραφὲς ξαφνικῶν γεγονότων,[63] ἀλλὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖται μὲ φειδώ, διότι δημιουργεῖ τὸ *σχοινοτενὲς σχῆμα*[64] καὶ καθιστᾶ τὸν λόγο ἀγχοτικό.[65] Ἡ ἡδύτης τοῦ λόγου ὑπηρετεῖται ἀπὸ τὴν μείξη τοῦ περιοδικοῦ καὶ ἀσύνδετου λόγου καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν ἀκρασία· τὸ πρῶτο ὁδηγεῖ στὴν Γοργιακὴ ἐκζήτηση τῶν *παρίσων*, τὸ δεύτερο στὴν σύγχυση τοῦ διανοήματος.[66] Ὁπωσδήποτε, ἡ ἁρμονία ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν συμμετρία, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ποικιλία τῶν περιόδων.[67]

Ἡ ἁρμονία τοῦ λόγου, ἀνάλογα μὲ τὰ ὀνόματα, τοὺς συνδέσμους, τοὺς σχηματισμούς, κτλ. ὀνομάζεται *αὐστηρή, ἀνθηρὴ καὶ μέση. Αὐστηρὴ* λέγεται ἐκείνη ποὺ χρησιμοποιεῖ αὐστηρὰ ὀνόματα, χωρὶς πολλοὺς συνδέσμους καὶ ἄρθρα, εἶναι ὑπεροπτική, ἀκόμψευστος, ἀρχαϊκή·[68] παράδειγμα: «*Ὅποιος χάνει τὸν καιρόν, δὲν ἔχει πλέον καιρόν. Ἀδύνατον εἶναι νὰ ἐπιτύχῃ τὸν σκοπόν του, ὅποιος ἀστόχαστα καταφρονεῖ τοῦ καιροῦ τὸ ἁρμόδιον. Ἡ καταφρόνησις τοῦ καιροῦ, γίνεται ἕνα μεγάλον ἐμπόδιον εἰς τὸ ἔργον, ὁποὺ ἔχομεν νὰ τελειώσωμεν*». (Νικ. Θεοτόκης, «Περί μετανοίας», Τατάκης, σ. 308)

Ἀντίθετα, ἡ *ἀνθηρὴ* ἁρμονία δὲν ἐπιδιώκει τὴν αὐστηρὴ ἐπιλογὴ τῶν ὀνομάτων καὶ τὸ σταθερὸ βάδισμα, ἀλλ' ἀρέσκεται στὴν εὐκίνητη ὀνοματοθεσία καὶ στὸ ἀνάλαφρο βάδισμα τοῦ λόγου·[69] παράδειγμα: «*Κλαίεις, ὦ Εὔμορφη, καὶ μὲ τοὺς μαργαρίτας τῶν ἰδίων σου δακρύων πάσχεις, ὡς βλέπω, νὰ ἐξαγοράσῃς τὸν θησαυρόν, ὁποὺ ἔχασες τῆς θείας χάριτος. Κλαίεις, καὶ μὲ τὰ καρδιοστάλακτα τοῦτα ρεῖθρα θέλεις, λογιάζω, νὰ ποτίσῃς τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ, ἤγουν, τοῦ μυ-*

παύσεως τῆς περιόδου, τὸ ὁποῖον συμβάλλει πολὺ εἰς τὸ νὰ τὸν κάμνῃ προσεκτικὸν καὶ ἐπαγρυπνοῦντα εἰς τὴν τοῦ λόγου κατάληψιν».

63. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 202.

64. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 201.

65. Κ.Γ. Κασίνης, *Ἡ Ρητορικὴ των Διδαχῶν τοῦ Ἠλία Μηνιάτη*, ὅ.π. (σημ. 7), σ. 71.

66. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 202.

67. Νεόφυτος Βάμβας, *Ρητορική*, β' ἔκδ., ὅ.π., σ. 113-114.

68. Ὁ Ἁλικαρνασσεὺς (*Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., κβ', σ. 150, 1-5) ὁρίζει τὴν αὐστηρὴ ἁρμονία ἔτσι: *«ποικίλη περὶ τοὺς σχηματισμούς, ὀλιγοσύνδεσμος, ἄναρθρος, ἐν πολλοῖς ὑπεροπτικὴ τῆς ἀκολουθίας, ἥκιστα ἀνθηρά, μεγαλόφρων, αὐθέκαστος, ἀκόμψευστος, τὸν ἀρχαϊσμὸν τὸ πῖνον ἔχουσα κάλλος».*

69. Ἡ ἀνθηρὴ ἢ γλαφυρὴ ἁρμονία *«οὐ ζητεῖ καθ' ἕκαστον ὄνομα ἐκ περηφανείας ὁρᾶσθαι, οὐδ' ἐν ἕδρᾳ πάντα βεβηκέναι πλατείᾳ τε καὶ ἀσφαλεῖ, οὐδὲ μακροὺς τοὺς μεταξὺ αὐτῶν εἶναι χρόνους οὐδ' ὅλως τὸ βραδὺ καὶ σταθηρὸν τοῦτο φίλον αὐτῇ, ἀλλὰ καὶ κινεῖσθαι βούλεται τὴν ὀνομασίαν καὶ φέρεσθαι θάτερα κατὰ τῶν ἑτέρων ὀνομάτων, καὶ ὀχεῖσθαι, τὴν ἀλληλουχίαν λαμβάνοντα βάσιν, ὥσπερ τὰ ῥέοντα νάματα μηδέποτε ἀτρεμοῦντα»*, κατὰ τὸν Ἁλικαρνασσέα, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., κγ', σ. 170, 6-14.

στικοῦ δένδρου ταῖς ρίζαις, διὰ νὰ σοῦ βλαστήσῃ τὸ δένδρον τῆς ζωῆς καρποὺς ζωῆς αἰωνίου". (Σκοῦφος, σ. 329)

Ἡ μέση ἁρμονία συνδυάζει στοιχεῖα τῆς αὐστηρῆς καὶ τῆς ἀνθηρῆς, τηρώντας τὸ μέτρο· αὐτή, πράγματι, δικαιοῦται νὰ κατέχει τὰ πρωτεῖα·[70] παράδειγμα: *«Ὅσον ἔλαιον βάλλομεν εἰς τὸν λύχνον, πρέπει ὁ λύχνος νὰ ἀνάπτῃ τόσον καιρόν, οὔτε ὀλιγώτερον, οὔτε περισσότερον· τότε μόνον σβέννυται ὁ λύχνος, ὅταν τελειώσῃ τὸ ἔλαιον· μά, ἂν ὁ λύχνος γυρίσῃ καὶ χυθῇ τὸ ἔλαιον; ἢ ἂν πνεύσῃ ἕνας ἄνεμος; ἢ ἂν ἐπανέλθῃ ἕνα φύσημα; ὁ λύχνος σβέννυται, καὶ πρὶν τοῦ καιροῦ· φύλαξέ μου τὸν λύχνον ἀπὸ κάθε ἐναντίον, καὶ ὁ λύχνος ἀνάπτει, ἕως ὅτου νὰ τελειώσῃ ἡ ὕστερη σταλαγματία τοῦ ἐλαίου»*. (Μηνιάτης, «Περὶ θανάτου», *Διδαχαί*, σ. 176)[71]

(γ) *Ἡ ὑπόκρισις.*

Ἡ ἁρμονία τοῦ λόγου διεκπεραιώνεται μὲ τὴν ἁρμόδια ὑπόκρισή του, ποὺ ὀνομάζεται καὶ *προφορὰ* καὶ *ἀπαγγελία*, καὶ ἀποτελεῖ τὴν *«ψυχὴν τοῦ λόγου»*. Ἡ ὑπόκριση ἀφορᾶ, λοιπόν, στὴν ἀπαγγελία καὶ στὴν χειρονομία, δηλ. τὴν κίνηση τοῦ σώματος. Ἡ ἐκφορὰ τοῦ λόγου συντελεῖ καὶ ὁλοκληρώνει τὴν ἡδύτητα τοῦ λόγου, ὅταν εἶναι καθαρή, μετρημένη[72] καὶ ποικίλη καὶ ἔχει τὶς ἀπαραίτητες ἀναπαύσεις καὶ ἀναπνοές.[73] Ἡ ἀνάπαυση τῶν περιόδων δίνει τὴν δυνατότητα γιὰ ἀνάπαυλα καὶ στὸν λέγοντα καὶ στὸν ἀκούοντα.[74] Γι' αὐτό, πρέπει νὰ λαμβάνεται πρόνοια, ὥστε τὸ μῆκος τῶν μελῶν τῶν περιόδων νὰ εἶναι τόσο, ὅσο *«δύναται νὰ προφέρῃ μία τοῦ ῥήτορος ἀνάπνευσις»*.[75] Παρακολουθῆστε τὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα ἀπὸ

---

70. Ἡ μέση ἁρμονία *«σπάνει τε κυρίου καὶ κρείττονος ὀνόματος, σχῆμα μὲν ἴδιον οὐδὲν ἔχει, κεκέρασται δέ πως ἐξ ἐκείνων μετρίως, καὶ ἔστιν ἐκλογή τις τῶν ἐν ἑκατέρᾳ [αὐστηρᾷ καὶ γλαφυρᾷ] κρατίστων. Αὕτη δοκεῖ μοι τὰ πρωτεῖα ἐπιτηδεία φέρεσθαι, ἐπειδὴ μεσότης μὲν ἐστί· μεσότης δὲ ἡ ἀρετὴ καὶ βίων, καὶ ἔργων, καὶ τεχνῶν, ὡς Ἀριστοτέλει δοκεῖ, καὶ τοῖς ἄλλοις, ὅσοι κατ' ἐκείνην τὴν αἵρεσιν φιλοσοφοῦσιν»*· βλ. Ἁλικαρνασσεύς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., κδ', σ. 186, 4-11.

71. Βλ. Ἠλίας Μηνιάτης, *Διδαχαί*, ἐπιστασίᾳ καὶ ἀκριβῇ διορθώσει Σπυρίδωνος Βλαντῆ, Ἑνετίησιν 1804, σ. 176.

72. Βλ. Φραγκίσκος Σκοῦφος, *Τέχνη Ρητορικῆς*, ὅ.π. (σημ. 10), σ. 470, ὁ ὁποῖος, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, προτρέπει καὶ στὴν ἀποφυγὴ τῆς θηλυπρεποῦς ἐκφορᾶς τοῦ λόγου.

73. Βικέντιος Δαμωδός, *Τέχνη Ρητορική, κοινῇ φράσει συντεθεῖσα*, ὅ.π., σ. 353, 354. Πρβ. ὅσα γράφει ὁ Ἁλικαρνασσεὺς, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ὅ.π., ιθ', σ. 153, 1-3: *«καὶ ἔστι λέξις κρατίστη πασῶν, ἥτις ἂν ἔχοι πλείστας ἀναπαύλας τε καὶ μεταβολὰς ἁρμονίας, ὅταν τουτὶ μὲν ἐν περιόδῳ λέγηται, τουτὶ δ' ἔξω περιόδου»*.

74. Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 117.

75. Αὐτὸ ὀνομάζεται *πνεῦμα*, δηλαδὴ *«σύνθεσις λόγου διανοίας περιεκτικὴ* [...], *μετρουμένη ἀπὸ τὴν διάρκειαν τοῦ πνεύματος τῆς τοῦ λέγοντος φωνῆς»*· τὸ ἀντίθετο λέγεται *τάσις*,

τὸν «ρητορικώτατο» Μηνιάτη, τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ τὸν ὁρισμὸ τῆς ἁρμονίας τοῦ λόγου· ποικιλία καὶ συμφωνία τῶν ἤχων, ἀνταποδοτικότητα τῶν μορίων, ἰσορροπία των μηχανισμῶν τῆς ἀναλογίας καὶ τῆς ἀντίθεσης, συμμετρία καὶ ἀνάπαυση τῶν περιόδων, πρόνοια καὶ παρασημαντικὴ γιὰ τὴν ὑπόκριση τοῦ λόγου:

> *Πῶς ἔκαμεν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον, καὶ πῶς ἔκαμεν ὁ ἄνθρωπος τὸν Θεόν! Ὁ Θεὸς μέσα εἰς τὸν παράδεισον τῆς τρυφῆς ^ ἔλαβε χῶμα ἀπὸ τῆς γῆς, τὸ ἔπλασε μὲ τὰς χεῖράς του, τὸ ἐμψύχωσε μὲ τὴν πνοήν του, τὸ ἐτίμησε μὲ τὴν Εἰκόνα του, καὶ ἐποίησε τὸν ἄνθρωπον. Ὁ ἄνθρωπος ἐπάνω εἰς τὸ ὄρος τοῦ Γολγοθᾶ ^ ἐκατάστησε τὸν Θεὸν χωρὶς μορφήν, χωρίς πνοήν, ὅλον αἷμα, ὅλον πληγαῖς, προσηλωμένον εἰς ἕνα ξύλον. Βλέπω ἐκεῖ ἕνα Ἀδάμ, καθὼς τὸν ἔπλασεν ὁ Θεός, ἔμψυχον Εἰκόνα τοῦ Θεοῦ, ἐστεφανωμένον δόξῃ καὶ τιμῇ, αὐτεξούσιον Βασιλέα ^ πάντων τῶν ὑπὸ Σελήνην κτισμάτων, εἰς τὴν ἀπόλαυσιν ὅλης τῆς ἐπιγείου μακαριότητος. Βλέπω ἐδῶ ἕνα Ἰησοῦν Χριστόν, καθὼς τὸν ἐκατάστησεν ὁ ἄνθρωπος, χωρὶς κάλλος, χωρὶς εἶδος ἀνθρώπου, ἐστεφανωμένον μὲ ἀκάνθας, κατάδικον, ἄτιμον, ἐν μέσῳ δύο ληστῶν, εἰς τὴν ἀγωνίαν τοῦ πλέον ἐπωδύνου θανάτου. Συγκρίνω τὴν μίαν μὲ τὴν ἄλλην Εἰκόνα, τοῦ Ἀδὰμ εἰς τὸν Παράδεισον, τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν Σταυρόν· καὶ στοχάζομαι τί ὡραῖον πλάσμα ἔκαμαν τὸν ἄνθρωπον ^ τὰ πλουσιόδωρα χέρια τοῦ Θεοῦ· καὶ τί ἐλεεινὸν θέαμα ἔκαμαν τὸν Θεὸν ^ τὰ παράνομα χέρια τῶν ἀνθρώπων! Γνωρίζω ἐκεῖ εἰς τὴν πλάσιν τοῦ ἀνθρώπου ἕνα ἔργον, μὲ τὸ ὁποῖον ἐστεφάνωσεν ὅλα του τὰ ἔργα ὁ Θεός· καὶ γνωρίζω ἐδῶ εἰς τὸ Πάθος τοῦ Χριστοῦ μίαν ἀνομίαν, μὲ τὴν ὁποίαν ἐπλήρωσεν ὅλας του τὰς ἀνομίας ὁ ἄνθρωπος. Ξανοίγω ἐκεῖ μίαν ἄπειρον ἀγάπην τοῦ Θεοῦ πρὸς τὸν ἄνθρωπον· ἐδῶ μίαν ἄπειρον ἀχαριστίαν τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸν Θεόν· καὶ δὲν ἠξεύρω τί περισσότερον νὰ θαυμάσω, ἢ τί περισσότερον νὰ ἐλέγξω. Τοῦτο ἠξεύρω, πὼς ἐξίσου πρέπει νὰ κλαύσω ^ καὶ τὸν Θεόν, ὁποῦ τόσα ἔπαθε, καὶ τὸν ἄνθρωπον, ὁποῦ τόσα ἐτόλμησεν. Ἐγὼ δὲν ξεχωρίζω τὸν ἕνα ἀπὸ τὸν ἄλλον ^ εἰς τὴν ὑπόθεσιν τῶν δακρύων μου.*
>
> (Μηνιάτης, «Εἰς τὸ σωτήριον πάθος»: *Διδαχαί*. σ. 71)[76]

ὅταν δηλαδὴ ἡ ἔκταση τοῦ μέρους τῆς περιόδου δὲν μπορεῖ νὰ προφερθῆ μὲ μιὰν ἀναπνοή· βλ. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 201· πρβλ. Βαρδαλάχος, *Ρητορικὴ Τέχνη*, ὅ.π., σ. 117.

76. Βλ. Ἠλίας Μηνιάτης, *Διδαχαί*, ὅ.π. (σημ. 71), σ. 71.

Γ'. Επίλογος

Καταλήγω. Τὴν γλυκύτητα τοῦ λόγου, λοιπόν, ὑπηρετοῦν: (α) «ἡ ἀλλεπάλληλος ἀκολουθία» τῶν ἤχων ποὺ προσλαμβάνει ἡ ἀκοή, δηλ. τὸ *μέλος*, τὸ ὁποῖο γίνεται ἀπὸ τὴν κατάλληλη ἐκλογὴ τῶν λέξεων καὶ τὴν ἁρμόδια σύνταξη τῶν περιόδων, (β) οἱ διακοπές, ποὺ ἀναπαύουν καὶ τὴν γλώσσα τοῦ λέγοντος καὶ τὸ αὐτὶ τοῦ ἀκούοντος, δηλ. τὸ *μέτρον*, (γ) ἡ συμφωνία τῶν ἤχων καὶ τῶν διακοπῶν πρὸς τὴν σημασία των λεγομένων, δηλ. ἡ ἁρμονία.[77] Μὲ τὴν ἁρμονία τοῦ λόγου διατηρεῖται ἡ προσοχὴ ἄγρυπνη, ἐπικουρεῖται ἡ πιθανότητα τοῦ ἐπιχειρήματος καὶ ἐξασφαλίζεται ἡ εὐστοχία τοῦ μηνύματος. Ἐπανέρχομαι στὸ ὑποκείμενο τῆς συζήτησής μας· οἱ ἑπτανήσιοι ρήτορες ὑπῆρξαν μεγάλοι μαΐστορες τοῦ ἐναρμόνιου λόγου. Ἀνάμεσά τους εὑρίσκονται οἱ μεγαλύτεροι ρήτορες του μεταβυζαντίου· ὁ ρητορικώτατος Μηνιάτης καὶ ὁ μεθοδικώτατος Θεοτόκης.

Ἄρτεμις, Μάρτιος 2014.

Περίληψη / Summary

Ἡ εἰσήγηση ἀποτελεῖται ἀπὸ ἱστορικο-γραμματολογικὴ εἰσαγωγή, θεωρητικὴ ἐξήγηση τῆς ταυτότητας, τῶν τρόπων καὶ τῶν στόχων τῆς ἡδύτητος τοῦ λόγου καὶ ἐφαρμογὴ μὲ συγκριτικὴ σπουδὴ σὲ ὁμόθεμους λόγους, ὥστε νὰ φανεῖ ἡ φυσιογνωμία τῆς τέχνης τῶν μεγάλων ἑπτανησίων μαϊστόρων τοῦ λόγου σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ ἀπαιτητικότερα στοιχεῖα τῆς «λέξεως».

This essay consists of a historical introduction, a theoretical explanation of the identity, the manner and the goals of the "sweetness of speech" and its application, through comparison to same-subject speeches, in order to show the character of the art of the best craftsmen of speech in the Ionian islands, in one of the most demanding elements of the "lexis".

77. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος, *Τέχνης Ρητορικῆς*, ὅ.π., σ. 203.

Ηλίας Μηνιάτης.

Νικηφόρος Θεοτόκης.

ΞΑΝΑΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΕΠΤΑΝΗΣΙΟΥΣ «ΠΡΟΣΟΛΩΜΙΚΟΥΣ» ΠΟΙΗΤΕΣ

Γιώργος Ανδρειωμένος

i

Είναι γεγονός πως κάθε κίνηση των γάλλων δημοκρατικών στα Επτάνησα (1797-1799) ήταν προσεκτικά σχεδιασμένη. Οι πολίτες-στρατιώτες του Ναπολέοντα αυτής της περιόδου μετέφεραν στις κατακτημένες από αυτούς περιοχές όχι μόνο τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης αλλά και τις καθημερινές συνήθειες και πρακτικές της. Με τον τρόπο αυτόν, επέδρασαν καίρια στην κουλτούρα των τοπικών πληθυσμών, συμβάλλοντας καθοριστικά στην υιοθέτηση από τους Επτανησιώτες ορισμένων πολιτισμικών χαρακτηριστικών, τα οποία έμελλαν να παγιωθούν στα κατοπινότερα χρόνια. Στο πλαίσιο αυτό, έχει ενδιαφέρον να επιχειρηθεί να ανιχνευθούν κάποια από αυτά τα χαρακτηριστικά, ώστε να καταστεί εν συνεχεία δυνατόν να συσχετιστούν με τη στροφή της επτανησιακής λογοτεχνίας που παρατηρείται κατά τη συγκεκριμένη περίοδο.

Το πρώτο που αξίζει να συζητηθεί, είναι η επιλογή των Γάλλων να υιοθετήσουν μια σχετικά απλή (για την εποχή) μορφή της ελληνικής γλώσσας για προκηρύξεις, δημόσια έγγραφά τους και διοικητικές τους πράξεις. Είναι προφανές ότι με αυτή την επιλογή τους, αφενός μεν, επιδίωκαν να καταστήσουν γνωστές τις απόψεις και τις θέσεις τους στο ευρύτερο κοινό, το οποίο για αιώνες μιλούσε τα τοπικά ιδιώματα της ελληνικής, αφετέρου δε, αποσκοπούσαν να δείξουν ότι υιοθετούσαν (αν όχι προωθούσαν) τη γλώσσα της πλειονότητας του πληθυσμού, αντιπαρατιθέμενοι έμμεσα, και επομένως πιο αποτελεσματικά, προς το πολύχρονο βενετσιάνικο παρελθόν, στο οποίο η επίσημη/υψηλή γλωσσική ποικιλία ήταν η ιταλική. Ήθελαν να γίνουν αρεστοί στους πολλούς· αν το πετύχαιναν, οι υπόλοιποι θα ακολουθούσαν ευκολότερα. Ήξεραν καλά ότι η πολυγλωσσία θα τους δυσκόλευε στη διοίκηση. Ταυτόχρονα, πίστευαν πως δεν μπορούσαν να «επιβάλλουν» στους κατακτημένους τα γαλλικά, όπως καταλάβαιναν ότι δείχνοντας σεβασμό και προτίμηση προς τη φυσική γλώσσα των ντόπιων, τους βοηθούσαν να αναπτύξουν την ιδιοπροσωπία τους και την αυτοπεποίθησή τους και να διαμορφώσουν μιαν ενιαία ταυτότητα – κάτι που συμβάδιζε με τις αρχές που ευαγγελίζονταν.

Άλλωστε, οι ίδιοι αντιμετώπιζαν αντίστοιχα προβλήματα στην πατρίδα τους. Πριν από τη Γαλλική Επανάσταση δεν υπήρχε σοβαρή μέριμνα από την πλευρά των βασιλικών οίκων της χώρας για το ποια θα ήταν η ομιλούμενη

γλώσσα των υπηκόων τους. Και ήταν οι επαναστάτες που, στην προσπάθειά τους να καταργήσουν το παλαιό σύστημα διοίκησης και νομοθεσίας, ενίσχυσαν τη διοικητική ενοποίηση της γαλλικής επικράτειας και, σταδιακά, την επιβολή μιας κοινής γλώσσας που θα παραμέριζε τις διαλέκτους ή τις άλλες γλώσσες που ομιλούντο στην περιοχή. Έτσι, μολονότι στην αρχή οι οπαδοί της επανάστασης διακήρυξαν το δικαίωμα κάθε πολίτη της γαλλικής δημοκρατίας να χρησιμοποιεί ελεύθερα τη γλώσσα ή το ιδίωμα της προτίμησής του, στη συνέχεια επιχείρησαν να καθιερώσουν μια μορφή επίσημων γαλλικών, θεωρώντας πως η χρήση των επιμέρους διαλέκτων απλώς θα κρατούσε τις μάζες των αγροτικών, κυρίως, περιοχών στο σκοτάδι. Και πραγματικά: αν βασιστεί κανείς σε όσα αναφέρει ο Henri Grégoire (1750-1831) στο *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française* (1794), (Απόψεις για την ανάγκη και τα μέσα για την εκμηδένιση της βάρβαρης διαλέκτου και την ενοποίηση της χρήσης της γαλλικής γλώσσας), η συντριπτική πλειονότητα του γαλλικού πληθυσμού της περιόδου μιλούσε κάποια από τις τριάντα τρεις διαλέκτους ή γλώσσες ή μιαν υπεραπλουστευμένη γαλλική, ενώ μόνο τρία από τα είκοσι πέντε εκατομμύρια των πολιτών της Γαλλίας είχαν ως φυσική τους γλώσσα τα λεγόμενα γαλλικά του Παρισιού. Έτσι, η χώρα θύμιζε ένα είδος *Πύργου της Βαβέλ* και, μολονότι ήταν η πιο προηγμένη πολιτικά περιοχή της υφηλίου, πολύ λίγοι Γάλλοι ήταν σε θέση να παρακολουθήσουν τις πολιτικές διαμάχες και τα έγγραφα της διοίκησης – κάτι εντελώς αντίθετο προς τις γενικές αρχές των δημοκρατικών. Τη χρονιά που έγιναν γνωστές οι απόψεις του Grégoire, εκδόθηκαν δύο νόμοι που ανέφεραν ρητά πως η γαλλική θα ήταν στο εξής η μόνη γλώσσα που θα γινόταν δεκτή στη δημόσια ζωή και στην εκπαίδευση, ενώ χρειάστηκαν μόλις δύο έτη για να καταστεί η επίσημη πλέον γλώσσα το σύμβολο της ενότητας του γαλλικού κράτους. Επομένως, ποιος ήταν ο λόγος να μην αποτελέσει η ομιλουμένη στην περιοχή των Επτανήσων ελληνική ένα είδος συμβόλου ενότητας των κατοίκων τους και παράλληλα τη βάση πάνω στην οποία οι Γάλλοι θα έκτιζαν τη διοίκησή τους στα νησιά; Οι ευεργετικές δε επιδράσεις αυτής της επιλογής των εμφορούμενων από δημοκρατικές ιδέες κατακτητών, ίσχυσαν όχι μόνο για τους Επτανήσιους αλλά και για άλλους πληθυσμούς της βαλκανικής.

Το δεύτερο που θα άξιζε τον κόπο να σχολιαστεί, είναι η επιλογή των δημοκρατικών στρατιωτών να μεταφέρουν, μαζί με το επαναστατικό καλεντάρι, κάποιες από τις θεσμοθετημένες εορτές της Γαλλικής Επανάστασης στα μέρη που κατακτούσαν – εν προκειμένω στα Ιόνια Νησιά. Παρελάσεις, τυμπανοκρουσίες, κανονιοβολισμοί, τραγούδια, χοροί, κρασί, φαγητό, θεατρικά δρώμενα, σημαιοστολισμοί, πύρινοι λόγοι, παρουσία Αρχών και πλήθους κόσμου, συνόδευαν τους σχετικούς εορτασμούς, δημιουργώντας πανηγυρική και φαντασμαγορική ατμόσφαιρα. Οι λόγοι αυτής της επιλογής των Γάλλων ήταν προφανείς: από τη μια, πρόσφεραν

άρτον και θεάματα, που τόσο αρέσουν στις μάζες· από την άλλη, περνούσαν μαεστρικά την αίσθηση του ελπιδοφόρου μέλλοντος και, μέσω της τοπικής αναπαράστασης δρωμένων που λάμβαναν χώρα στους δρόμους και στις πλατείες του Παρισιού, που βρισκόταν σε επαναστατικό αναβρασμό, κατάφερναν να μεταφέρουν στο πλήθος, μαζί με τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης, την ατμόσφαιρά της. Έτσι, εκτός από χρήσιμοι, φιλοδοξούσαν να εμφανιστούν και ευχάριστοι. Και το πετύχαιναν: η συντριπτική πλειονότητα των κατοίκων, που αποτελούσε έναν από τους κρίσιμους πολιτικούς τους στόχους, ανταποκρινόταν. Καταλάβαινε καλύτερα όσα αναπαριστάνονταν θεατρικά, με τρόπο εντυπωσιακό. Παράλληλα, οι λόγοι υπέρ των γάλλων ελευθερωτών και της δημοκρατίας εκφωνούνταν, προφανώς, σε ζωντανή γλώσσα, που γινόταν καταληπτή από τον μέσο ακροατή. Παντού, ωστόσο, υπήρχε η χρήση του τραγουδιού, σε γλωσσική μορφή απλή και κατανοητή, της μουσικής μελωδίας και των επαναστατικών ύμνων, όπως και στην ίδια τη Γαλλία.

Όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί,[1] κατά την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα, τα τραγούδια επικάλυψαν τα όρια μεταξύ της πολιτικής, της διασκέδασης και των καθημερινών συναλλαγών, και έγιναν ένα από τα συνηθέστερα μέσα επικοινωνίας της Γαλλικής Επανάστασης. Και τούτο ενισχυόταν από το γεγονός ότι μπορούσαν να συντεθούν εύκολα πάνω σε δεδομένες (ή καινούργιες) μουσικές φόρμες, αναπαράγονταν με εκπληκτική ταχύτητα και γίνονταν ευρέως γνωστά στόμα με στόμα – κάτι εξαιρετικά σημαντικό, σε μια κοινωνία όπου οι πολλοί δεν καταλάβαιναν τη γλώσσα και τα επιχειρήματα των λίγων. Μεμονωμένα άτομα ή παρέες και ομάδες πολιτών, όλων των κοινωνικών τάξεων και πολιτικών μερίδων, δεν συνέθεταν μόνο τα τραγούδια τους αλλά και τροποποιούσαν ή διασκεύαζαν εκείνα των αντιπάλων τους, διακωμωδώντας ή νοθεύοντας στίχους, των οποίων η σημασία μπορεί να ήταν κάποτε καθορισμένη. Σημασία έχει ότι όλοι, επαναστάτες και αντεπαναστάτες, τραγουδούσαν στα καφέ, στους δρόμους, στην αγορά, στις συγκεντρώσεις, παντού. Από τη στιγμή που αυτή η κουλτούρα του επαναστατικού τραγουδιού αφορούσε τους πάντες, μπορούσε να καλύψει πολλά διαφορετικά συναισθήματα και αντιδράσεις, εκφράζοντας ταυτόχρονα τους φόβους και τις προσδοκίες όσων πίστευαν στην επανάσταση όπως και αυτών που την αντιμάχονταν. Ερασιτέχνες και επαγγελματίες στιχουργοί και συνθέτες, καθώς και ποικίλες τεχνικές έκφρασης, επιστρατεύονταν για τον σκοπό αυτόν. Υπό αυτή την άποψη, τα τραγούδια που ακούγονταν τότε, παρέχουν τη δυνατότητα να διατυπωθούν ποικίλες ερμηνείες των δρωμένων της περιόδου. Ας επισημανθεί εδώ ότι στη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους της επανάστασης, οι

1. Βλ. Laura Mason, *Singing the French Revolution: Popular culture and politics 1789-1799*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1996, *ιδίως σ.* 2, 3, 6 *και* 10.

αντίπαλοί της συγκρότησαν ένα ρεπερτόριο αντιπολιτευτικών τραγουδιών υψηλού επιπέδου, χρησιμοποιώντας τα οικεία σε αυτούς σύμβολα και τους δικούς τους ύμνους και καταφεύγοντας ταυτόχρονα στη σάτιρα και στην παρωδία, στην προσπάθειά τους να αποδομήσουν και να καταρρίψουν τον επαναστατικό πολιτικό συμβολισμό, συχνά με την αντιστροφή των επιχειρημάτων και της ρητορικής του. Το αυτό, φυσικά, έκαναν και οι επαναστάτες για τους σκοπούς της δικής τους προπαγάνδας. Μπορεί δε βάσιμα να υποτεθεί πως οι πολιτικές απόψεις, η παιδεία, οι υλικές ανάγκες, ακόμη και οι προσωπικές εμπειρίες του καθενός θα επιδρούσαν στον τρόπο με τον οποίο οι ακροατές θα ερμήνευαν και θα εκτιμούσαν την κατά περίπτωση επίσημη πολιτισμική και πολιτική εκδοχή. Όπως και να 'χει, η χρήση των τραγουδιών στη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης προσέδωσε στην πολιτική επιχειρηματολογία της μιας και της άλλης πλευράς μιαν καθαρά πολιτιστική διάσταση, επικυρώνοντας νέα είδη δημιουργικής δραστηριότητας και προτείνοντας νέες εφαρμογές στη λογοτεχνική παραγωγή. Κάτι τέτοιο, όπως θα δειχθεί, συνέβη και στην περίπτωση των επτανήσιων προσολωμικών ποιητών και, δευτερευόντως, σε λαϊκά/δημώδη άσματα της περιοχής.

ii

Η νέα, λοιπόν, αυτή πραγματικότητα αντικατοπτρίζεται και στα στιχουργήματα αρκετών επτανήσιων λογίων της εποχής, από τους οποίους κάποιοι διακρίνονταν για τα βαθιά δημοκρατικά τους αισθήματα και άλλοι όχι. Σε μιαν εποχή, κατά την οποία το γλωσσικό όργανο παραμένει εν πολλοίς αδιαμόρφωτο τόσο στον χώρο του ποιητικού όσο και του πεζού λόγου, με ονομαστούς λογίους να έχουν στραφεί προς την καλλιέργεια της αρχαΐζουσας και της καθαρεύουσας και με άλλους να αναζητούν τη λύση στην κοραϊκή μέση οδό και στη φυσική γλώσσα του λαού, οι επτανήσιοι προσολωμικοί –όπως ονομάστηκαν– ποιητές[2] συνθέτουν στίχους που βρίσκονται πολύ κοντά στο λαϊκό γλωσσικό αίσθημα, με ανάμιξη λόγιων και διαλεκτικών τύπων, και στιχουργία επηρεασμένη από τα ιταλικά μέτρα,

2. Ενδεικτική βιβλιογραφία περί αυτών παρατίθεται ακολούθως: Γ.Θ. Ζώρας - Φ.Κ. Μπουμπουλίδης, *Επτανήσιοι προσολωμικοί ποιηταί*, Αθήναι 1953. – Φαίδων Κ. Μπουμπουλίδης, *Νέαι έρευναι περί τους Ζακυνθίους ποιητάς και πεζογράφους. (Άγνωστοι πηγαί και ανέκδοτα κείμενα)*, Αθήναι 1959. – Γεώργιος Θ. Ζώρας, *Επτανησιακά μελετήματα. Α΄. Εισαγωγή εις την Επτανησιακήν Σχολήν. Οι εκπρόσωποι της Επτανησιακής Σχολής. Επτανησίων δοκίμια περί γλώσσης*, Αθήναι 1960, σ. 123-140. – Φ.Κ. Μπουμπουλίδης, *Προσολωμικοί, τχ.* Α΄ (Στ. Ξανθόπουλος – Ανδρ. Σιγούρος), Αθήναι 1966. – του Ιδίου, *Προσολωμικοί, τχ.* Β΄ (Νικόλαος Κουτούζης), Αθήναι 1966. – του Ιδίου, *Προσολωμικοί, τχ.* Δ΄ (Αντώνιος Μαρτελάος και οι περί αυτόν). Χορηγία Μιχ. Δ. Πετροπούλου, Αθήναι 1977. Από τα βιβλία αυτά λαμβάνονται όλα τα παραθέματα που δίδονται εν συνεχεία.

αλλά και το δημοτικό τραγούδι ή τους προεπαναστατικούς ποιητές της ηπειρωτικής Ελλάδας, και οι οποίοι σε αρκετές περιπτώσεις αφορμώνται από τη νέα τάξη πραγμάτων στην Επτάνησο.

Οι ποιητές αυτοί έδρασαν από τα μέσα του 18ου έως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα και ήταν, σχεδόν αποκλειστικά, Ζακύνθιοι· δεν έλειψαν και άλλοι λόγιοι από άλλα νησιά, αλλά τα έργα τους είναι σε γλωσσική μορφή διάφορη, που ποικίλλει από την αρχαία ελληνική ίσαμε την ιταλική και τη λατινική. Θα μπορούσε κάποιος να αποκαλέσει τους προσολωμικούς ως «προδρόμους»· ωστόσο, μιλώντας για «προδρόμους» αναφέρεται κανείς συνήθως στους Ρήγα, Βηλαρά και Χριστόπουλο· επομένως, ακόμη και αν οι ζακυνθινοί αυτοί στιχουργοί προετοιμάζουν το έδαφος και το πνευματικό περιβάλλον για τη μεταγενέστερη Επτανησιακή Σχολή, αποκλήθηκαν *προσολωμικοί*, δεδομένου κυρίως ότι ο Σολωμός υπήρξε η αδιαμφισβήτητη προσωπικότητα που καθόρισε τη συνολική λογοτεχνία των Επτανήσων, ενώ στις πρώτες του συνθέσεις δείχνει να ακολουθεί, όπως θα καταδειχθεί και στη συνέχεια, την παράδοση που χάραξαν αυτοί οι ποιητές. Με άλλα λόγια, ο όρος αυτός, μολονότι ετεροκαθορίζει πολύ εκ των υστέρων τη συγκεκριμένη ομάδα δημιουργών, μπορεί να γίνει αποδεκτός και να χρησιμοποιηθεί, έστω και συμβατικά, για να την ονοματίσει.

Ο κύριος όγκος των στιχουργημάτων αυτής της ομάδας είναι κοινωνικές σάτιρες, πατριωτικά θούρια, καθώς και επαναστατικά τραγούδια με πολιτικό χαρακτήρα και δηκτικό πνεύμα εξαιτίας της ιδιάζουσας κοινωνικής οργάνωσης της Επτανήσου. Ωστόσο, δεν λείπουν και κάποια ποιήματα λυρικά, κυρίως ερωτικά (π.χ. του Στέφανου Ξανθόπουλου), επηρεασμένα από ιταλικά/βενετικά πρότυπα και την κρητική λογοτεχνία της ακμής, με τον «Ερωτόκριτο» και τη «Βοσκοπούλα» να επιβιώνουν στη μνήμη των Ζακυνθινών.

Σε γενικές γραμμές, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως, παρότι τα στιχουργήματα των λεγόμενων προσολωμικών στερούνται αισθητικής αξίας, στο σώμα των εν λόγω κειμένων αποτυπώνεται η ταραχώδης περίοδος στην οποία συντέθηκαν, με τις συνεχείς μεταπτώσεις και διχοστασίες, ενώ τίθενται οι βάσεις, πρωτίστως οι γλωσσικές, για ό,τι επρόκειτο να ακολουθήσει στην ποιητική παραγωγή των Επτανησίων. Το έδαφος είχε προετοιμαστεί αρχικά με τα ανακρεοντικά και λυρικά ποιήματα του Ανδρέα Σιγούρου (1722-1775), και εν συνεχεία με τη συμβολή του Στέφανου Ξανθόπουλου από τα 1750 τουλάχιστον και εξής, όταν, έγκλειστος στη φυλακή για τον φόνο συμπατριώτη του, έγραψε στίχους «θλιβερούς και ερωτικούς», χωρίς περίτεχνες ομοιοκαταληξίες αλλά σε γλώσσα αρκετά εξομαλυμένη για την εποχή, σε έναν τόπο που, όπως ειπώθηκε πρωτύτερα, κυριαρχούσε η ιταλική ανάμεσα στους μορφωμένους και τους ευγενείς, και το καθημερινό λεξιλόγιο της πλειονότητας του πληθυσμού έβριθε ιδιωματισμών. Σε έναν αιώνα μάλλον αντιποιητικό, βασιζόμενος στην κρητική παράδοση και

στην ιταλική ποίηση του Πετράρχη και άλλων, δείχνει να προοιωνίζεται αυτό που έμελλε να ακολουθήσει.

Η μεγαλύτερη ομάδα, ωστόσο, συγκροτείται από ποιητές της κοινωνικής και πολιτικής συγκυρίας – όπως θα μπορούσε να τους αποκαλέσει κάποιος. Τα στιχουργήματά τους είναι πολύ σημαντικά, όχι μόνο γιατί μας εισάγουν στο κλίμα της εποχής ή γιατί επηρεάζουν και (κάποτε) αναπαράγουν το κλίμα της Γαλλικής Επανάστασης ή το αμφισβητούν, αλλά και επειδή σηματοδοτούν μιαν αξιοπρόσεκτη στροφή στον χώρο της έντεχνης (προσωπικής, δηλαδή) στιχουργίας. Είναι η πρώτη φορά, μετά τη λογοτεχνία της κρητικής αναγέννησης και των βασισμένων σε αυτήν επτανήσιων δραματουργών, που γνωστοί σε μας δημιουργοί επιχειρούν, ως ομάδα, να γράψουν ποιήματα τόσο κοντινά στη γλώσσα του λαού, στον οποίο, άλλωστε, απευθύνονται, λόγω του πολιτικού-προπαγανδιστικού τους χαρακτήρα. Και, όπως σημειώθηκε, είναι αυτή η γλώσσα, κυρίως, και η θεματολογία, εν μέρει, των συγκεκριμένων στιχουργημάτων που προαναγγέλλουν (καλύτερα: προετοιμάζουν το έδαφος για) την εμφάνιση της Επτανησιακής Σχολής και του σολωμικού λογοτεχνικού περιγύρου. Θρυλείται, μάλιστα, ότι ο επιφανέστερος από τους προσολωμικούς λογοτέχνες, ο Αντώνιος Μαρτελάος (1754-1819), υπήρξε δάσκαλος του Foscolo, του Σολωμού και του Κάλβου. Στον Ugo Foscolo (1778-1827) αφιέρωσε το επίγραμμα:

Του κάκου Φράγκο θέλουν να σε κάμουνε
που 'σ' Έλληνας τα Μνήματα φωνάζουνε,

ενώ σε άλλα σημεία προαναγγέλλει τον Διονύσιο Σολωμό:

Όθεν είσθε των Ελλήνων
παλαιά ανδρειωμένα
κόκκαλα εσκορπισμένα,
λάβετε τώρα πνοήν

ή

Σηκωθήτε, για να ιδήτε
πόσοι, θάν' οι Λεωνίδες.
Σηκωθήτε, να χαρήτε
πως η Ελλάς θα ξαναζή.
Σηκωθήτε! Και θα ιδήτε
πώς ανδρείως πολεμούμε,
πώς εχθρούς καταπατούμε,
πόσο μοιάζουμε με σας!

Η αφοσίωσή του στην *«περίφημον Γαλλίαν, τον αρχιστράτηγον Βοναπάρτην και τον στρατηγόν Γεντίλλην»* είναι, όπως φαίνεται από τους επόμενους στίχους, παραπάνω από δεδομένη και ενθουσιώδης:

Αν οι Μούσές μας ξυπνήσουν
και τα όργανα αρπάσουν,
τ' έθνη όλα θα θαυμάσουν
'ς της Γαλλίας τες ωδές.

Βοναπάρτην και Γεντίλλην
θέλει αποθανατίσουν
όταν θέλη κελαδήσουν
με πινδαρικές φωνές.

Η κοινωνική διάσταση της ποίησής του και η τολμηρή διατύπωση των απόψεών του είναι προφανείς:

Δεν μπορεί ανθρώπου γλώσσα
να ειπή τί συφορές
εγεννούσαν των αρχόντων
οι κλεψιές και αδικιές.

Ανθρωπόμορφα θηρία,
που λεγόστε Χριστιανοί,
'ς τα κεφάλια σας να πέση
όλη του Θεού η οργή.

Όπως προφανής είναι και ο στόχος του θούριου που συνθέτει και τραγουδιέται στον σκοπό της «Μασσαλιώτιδας»:

Μπρος παιδιά! Ας πολεμούμε!
Ο καιρός της δόξης ήλθε.
Αν το Γένος αγαπούμε,
'ς τη φωτιά, μπρος, 'ς τη φωτιά.
'Σ τας Αθήνας, μπρος, 'ς την Πόλι!
Μπρος, παιδιά γνήσια Ελλήνων!
Μπρος, λοιπόν, μπρος κατ' εκείνων
που το Γένος μας μισούν!

Ο Μαρτελάος έδινε, πλέον, τον τόνο. Παρότι καταγόμενος από αρχοντική οικογένεια είχε πάρει την απόφαση να ταχθεί στο πλευρό των δημοκρατικών και των πατριωτών, με κόστος στη συνέχεια, αφού υπέστη διώξεις, χλευασμούς και κλονισμό της υγείας του. Συνέχισε να αποζητά τη λύτρωση των Επτανήσων και της Ελλάδας, μένοντας πάντα πιστός στη Γαλλία, χωρίς όμως να διστάσει να επαινέσει τόσο τη γηραιά Αλβιόνα όσο και τους υπό εξέγερση Πελοποννησίους όταν θεώρησε πως αυτό ήταν το συμφέρον της γενέτειράς του αλλά και της ελληνικής πατρίδας.

Ιερέας ο ίδιος, συνέθεσε και αρχαΐζουσες ωδές, υμνογραφικά άσματα, εκκλησιαστικούς και πολιτικούς λόγους.[3] Και να φανταστεί κανείς ότι, όπως πα-

3. Βλ. συναφώς, την εμπλοκή του Μαρτελάου σε εορταστικές εκδηλώσεις των γάλλων δημοκρατικών στο γενέθλιο νησί του, όπως περιγράφεται από τον Παναγιώτη Χιώτη, στα

ραδίδεται, ο φλογερός αυτός επαναστάτης και δάσκαλος, *«εχθρός άσπονδος ων της δημοτικής απ' άμβωνος,* [...] *"άστραπτε και εβρόντα πως ο Κοραής του χαλάει την γλώσσαν". Τους οπαδούς της δημοτικής ενόμιζεν αθέους και εχθρούς του ελληνισμού και της ορθοδοξίας. Επεθύμει να γράφωσι την αρχαίαν γλώσσαν. Εξ ανάγκης δε μετεχειρίζετο τη δημοτικήν, όπως γένη καταληπτός και εις τον λαόν».*[4] Η ανάγκη, λοιπόν, να γίνει καταληπτός από το πλήθος και η σύνθεση τραγουδιών πάνω σε γνωστά μοτίβα και μελωδίες, κατά τη γαλλική συνήθεια, τον ώθησαν να πλησιάσει το λαϊκό γλωσσικό αίσθημα. Αποτέλεσμα: οι στίχοι του γνώρισαν μεγάλη διάδοση, αναπαρήχθησαν σε πολλά αντίγραφα και έμειναν γνωστοί και στις αμέσως επόμενες γενιές των Ζακυνθινών.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Νικόλαος Κούρτσολας –οπαδός μεν του Μαρτελάου και των φιλελεύθερων ιδεών του, λιγότερο ικανός, ωστόσο, ως προς τη στιχουργία του–, ο οποίος αναφωνεί:

Ήρωας ο Μποναπάρτες
με τη γαλλική στρατεία,
θέλει δείξει την ανδρεία
εναντίον των εχθρών.

. . . . . .

Ζήτω η Δημοκρατία!
και το δένδρο ελευθερίας
της κοινής σας ωφελείας
και παντού ας φυτευθή·

κι ας ποτίζεται συχνάκις
με της αρετής την δρόσο,
το δεδοξασμένο τόσο
και πολλά επαινετό.

Από δημοκρατικές πεποιθήσεις εμφορείται και ο Θωμάς Δανελάκης, ο οποίος, παράλληλα με το λυρικό του ποίημα «Το ξενιτεμένο πουλί», που θυμίζει αντίστοιχες συνθέσεις του Γιάννη Βηλαρά (1771-1823), του Αλ. Υψηλάντη (1792-1828), αλλά και του Antoine Vincent Arnault (1766-1833) ή του Giacomo Le-

---

Ιστορικά απομνημονεύματα της νήσου Ζακύνθου, υπό –, τ. Γ', Εν τη Τυπογραφία της Κυβερνήσεως, Κερκύρα 1863, σ. 639-640. Στο θέμα αναφέρεται και το ποίημα του Νικολάου Κουτούζη, «Πολιτική σάτιρα (Ομιλεί η Ελευθερία)», το οποίο χλευάζει τον Μαρτελάο και τους Γάλλους.

4. *Η Λύρα Ανδρέου Κάλβου και ανέκδοτος ύμνος Αντωνίου Μαρτελάου*. Εκ του τυπογραφείου «Ο Παρνασσός» του εκδότου Σεργίου Χ. Ραφτάνη, Εν Ζακύνθω 1881, σ. 153 (σε επιμέλεια του Σπυρίδωνος Δε Βιάζη).

opardi (1798-1837), που τον μιμήθηκε, συνέθεσε έναν εμπρηστικό θούριο/διασκευή της «Μασσαλιώτιδας», κατά τα πρότυπα του Μαρτελάου και του Ρήγα:

Μπρος 'ς το αίμα των εχθρών μας
θα ξυπνήση η λευθεριά,
που βογγάει κοιμωμένη
'ς των προγόνων τα οστά!
Δεν ακούτε; Η γη τρέμει,
γιατί νά 'βγη η ελευθεριά
προσπαθεί αρματωμένη
απ' τα μνήματα ιερά.[5]

Όπως σημειώθηκε, όμως, κοντά στους επαναστάτες υπήρχαν και οι αντεπαναστάτες, οι οποίοι χρησιμοποίησαν παρόμοια μέσα και τεχνικές για να γελοιοποιήσουν τις διακηρύξεις και τα επιχειρήματα των αντιπάλων τους, αντιστρέφοντάς τα περίτεχνα, με αντίστοιχους ύμνους και τραγούδια σε απλή γλώσσα και ίδιες μετρικές φόρμες. Το ίδιο συνέβη στη Ζάκυνθο, αλλά και στα υπόλοιπα Ιόνια Νησιά, από την πρώτη στιγμή, αφού τα προνόμια των ευγενών ήταν πολλά και διαρκούσαν επί αιώνες· δεν θα άφηναν, λοιπόν, το *σκυλολόγιον*, όπως το ονόμαζαν, και τους «άθεους» Γάλλους να τους τα πάρουν εύκολα. Η ευκαιρία τούς δόθηκε με τον ερχομό των Ρωσο-τούρκων. Ο Αντώνιος Μαρτελάος υπήρξε από εκείνους που, συγκεντρώνοντας τη μήνιν των *αρχόντων*, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Ζάκυνθο. Οι προσδοκίες του είχαν διαψευστεί· και δεν έλειψαν οι επώνυμοι προσολωμικοί ποιητές, οι οποίοι του αφιέρωσαν σατιρικούς στίχους,[6] ως απάντηση στα ενθουσιώδη στιχουργήματά του που ήδη έχουν αναφερθεί.

Πρώτος-πρώτος, ο αριστοκρατικής καταγωγής, παλαιός συμμαθητής του Μαρτελάου, Νικόλαος Λογοθέτης Γούλιαρης, ρωσόφιλος και εχθρός της Γαλλικής Επανάστασης. Για να καταδικάσει τον αντίπαλό του, αφήνει κατά μέρος τη μελέτη της αρχαίας ελληνικής και λατινικής γραμματείας, τις θεολογικές του διατριβές και μελλοντολογίες, τους ασματικούς κανόνες και τους εκκλησιαστικούς λόγους, και χρησιμοποιεί απλούστερη γλωσσική έκφραση, προκειμένου να συνθέσει μακρά «Παρωδία του ύμνου του Μαρτελάου»:

5. Ας σημειωθεί ότι στίχοι του θούριου του Δανελάκη μπορούν να παραβληθούν με τη στρ. 77 του σολωμικού «Ύμνου». Ο Δανελάκης, ακόμα, ανέλαβε να συντάξει ποίημα υπέρ του Ορατίου Νέλσωνα (1758-1805), *«διά του οποίου οι Ζακύνθιοι συνώδευσαν το ως δώρον προσενεχθέν αργυρούν ξίφος προς τον ναύαρχον [...] ειρηνεύσαντα την νήσον κατά τινα στάσιν»*.

6. Την σατιρική παράδοση των επτανήσιων προσολωμικών ποιητών είχε ανοίξει ο πολυμαθής λόγιος Αντώνιος Κατήφορος (1685/1696-1762), ο οποίος διακρίθηκε και ως δημιουργός περιγελαστικών στίχων.

Ποίος αγροίκησε ποτέ του
κόκκαλα πνοή να εκβάλουν,
σάλπιγκα να καταλάβουν,
και οχ τα μνήματα να βγουν;

Ψέμα μέγα εν αληθεία!
Πλην και τούτο αν είχε γίνει
της Ελλάδος οι ανδρείοι
ποία τιμή ήθελε δουν;

Αν οι μούσες μας ξυπνήσουν.
και τα όργανά τους πιάσουν,
τα έθνη όλα θα γελάσουν
της Γαλλίας τες κλοπές.

Οι πινδαρικές φωνές σου
έπρεπε τώρα ν' αρχίσουν,
θλιβερά να τραγουδήσουν
των Γραικών τες δυστυχιές.

Ο σφοδρότερος, όμως, επικριτής του Μαρτελάου και των Γάλλων υπήρξε ο σημαντικότερος, ενδεχομένως, σατιρικός ποιητής της περιόδου στα Επτάνησα, ο πασίγνωστος Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813), που μνημονεύεται στο σολωμικό «Όνειρο». Μπορεί να έγραψε ειδυλλιακά και διδακτικά ποιήματα ή να χρησιμοποίησε την καθαρεύουσα και πολλές ιταλικές λέξεις, αλλά ξεχώρισε για τους καυστικούς σατιρικούς στίχους του, για τη ζωγραφική του και τις πάμπολλες ιδιοτροπίες του, που τον κατέστησαν μιαν ξεχωριστή φιγούρα της ζακυνθινής κοινωνίας. Ορισμένα από τα ποιήματά του γέμουν ακραίων αθυροστομιών και τοπικών διαλεκτισμών: οι συγκαιρινοί του ήξεραν ότι αν τους έπιανε στο στόμα του, θα ντρέπονταν να κυκλοφορήσουν. Για τούτο και δεν ήταν λίγοι αυτοί που του αντεπιτέθηκαν, τόσο φυσικά όσο και φραστικά.[7]

Ορισμένα από τα δίστιχά του, γραμμένα συνήθως σε ομοιοκατάληκτο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο κατά τη συνήθεια της κρητικής λογοτεχνίας, δείχνουν το βαθύ γλωσσικό του αισθητήριο και το ακατάβλητο χιούμορ του:

Όσο βασταίνει η δροσιά, πριν ήλιος ανατείλη,
τόσο βασταίνει κ' η χαρά 'ς του δυστυχή τα χείλη

ή

Ο σάλιαγκας όταν βαλθή να βγη απ' το καυκί του,
πρώτα βγάνει τα κέρατα γιαμά την κεφαλή του.

Σε δίστιχα, πάλι, εκφράζει την κοινωνική του ευαισθησία και την ουσιαστική αγάπη του προς τον ζακυνθινό λαό, προαναγγέλλοντας, με τον τρόπο του, και αυτός, τον Διονύσιο Σολωμό:

7. Θα χρειαζόταν πολύς χώρος προκειμένου να γίνει λόγος για τις φυσικές επιθέσεις που είχε κατά καιρούς δεχθεί ο Κουτούζης ή για τα ευτράπελα του βίου του. Στίχους εναντίον του έγραψαν ο Θωμάς Δανελάκης, όπως και ο (γνωστότερος ως ηθοποιός) Αυξέντιος, που άφησε κατά μέρος τη μελέτη των αρχαίων ελληνικών και των λατινικών, για να του επιτεθεί με σφοδρότητα.

Ο της Ζακύνθου ο λαός πάντοτε τυφλωμένος
ήτο και είναι εξ αρχής και καταγελασμένος.[8]

Γιατί ο Κουτούζης δεν ήταν θαυμαστής των αριστοκρατών ούτε προπαγανδιστής τους.[9] Ήταν, απλώς, επιφυλακτικός απέναντι στους δημοκρατικούς Γάλλους και τον Ναπολέοντα,[10] και, φυσικά, απέναντι στους ντόπιους οπαδούς τους,[11] με πρώτο και καλύτερο τον Αντώνιο Μαρτελάο:

Μαρτελάε μου, σοφέ μου,
ποιος πεθαίνει, πάει πεθαίνει.
Νέα Ελλάδα δε θα δούμε,
ποιος πεθαίνει, πάει πεθαίνει.

Είναι χώμα τώρα όλα
τ' ανδρειωμένα κοκκαλάκια,
δεν θεωρείς, διδάσκαλέ μου,
παρά μόνον σκουληκάκια.

Και αλλού, στον ρυθμό και στο ύφος του μεγάλου αντιπάλου, παρωδεί:

Διατί ο Μποναπάρτες
ήλθε από την Γαλλίαν
αλλά μ' άκρα προδοσίαν
εωρτάσθη πανταχού.

Πρώτα αθεΐαν σπέρνει,
έπειτα ελευθερίαν
δίδει με παμπονηρίαν
και σκοτίζει τους λαούς.
. . . . . .

Και λοιπόν ο Μαρτελάος
είναι δίκαιον ν' ανοίξη
στόμα πλέον, να κηρύξη
τους θριάμβους των πιστών,

εις καιρόν όπου ευφημίζει
διά ήρωαν τον κλέπτην,
τον παγκάκιστον και ψεύτην
με εγκώμια πολλά;
. . . . . .

Με τον ίδιο τρόπο, του επιτίθεται όταν διαπιστώνει την πολιτική του μεταστροφή, μετά την εγκαθίδρυση των Ρωσο-τούρκων:

Ο Αντώνιος Μαρτελάος
εβουλήθη να συνθέση
στίχους και να επαινέση
βασιλέα κραταιόν,

δηλαδή τον της Ρουσίας
αυτοκράτορα γενναίον,

Πλην το στόμα ενός προδότου
δεν είν'άξιον να κινήση
ήρωα να ευφημίση
με συνθέσεων ωδάς,

επειδή άπρεπον είναι
εις καιρόν που εγκωμιάζει

---

8. Πρβλ. το σολωμικό «Προς τους Επτανησίους», απόσπασμα:
Δυστυχισμένε μου λαέ, καλέ και ηγαπημένε,
πάντοτ' ευκολοπίστευτε και πάντα προδομένε.

9. Βλ. ενδεικτικά, τη σάτιρά του, «Κατά των Κυβερνητών» και τα στιχουργήματα «Σάτιρα αντινεοπλουτική» και «Σάτιρα αντικληρική».

10. Βλ. ενδεικτικά τις σάτιρές του, «Σάτιρα του 1797», «Σάτιρα αντιδημοκρατική», «Συνάθροισις τινών της συμβουλής».

11. Βλ., π.χ., τα σατιρικά του στιχουργήματα, «Η γκιόστρα των Καρμανιόλων» και «Σάτιρα κατά Καρμανιόλων».

Παύλον, άνδρα ρωμαλέον,
τροπαιούχον, ευσεβή.

ένα κλέπτην και δοξάζει
αποστάτη και ασεβή.

Λίγα χρόνια αργότερα, με την υπογραφή της συνθήκης του Τιλσίτ, στις 8 Ιουλίου του 1807, ο Ναπολέων πήρε τη δυτική Ευρώπη και ο Αλέξανδρος της Ρωσίας την ανατολική. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα Ιόνια Νησιά πέρασαν ξανά στα χέρια των Γάλλων, ως *«καθαρά ιδιοκτησία τους»*, όπως όριζαν μυστικά άρθρα της συνθήκης. Μολονότι δεν μπορεί να συγκριθεί η ενθουσιώδης υποδοχή των Γάλλων από τους Επτανησιώτες στα 1797 με εκείνην δέκα χρόνια αργότερα, ο λαός των νησιών είχε για μιαν ακόμη φορά δεχθεί, στο σύνολό του σχεδόν, με αισθήματα χαράς και αγαλλίασης την έλευση των ναπολεόντειων αυτοκρατορικών στρατιωτών. Αυτό έγινε όχι μόνο γιατί αρκετοί ήθελαν να κολακεύσουν τη νέα εξουσία, αλλά και επειδή εκ πεποιθήσεως έκλιναν προς το μέρος τους. Δεν είχαν πάψει να υπάρχουν, άλλωστε, και εκείνοι που συνέχιζαν να βλέπουν στο πρόσωπο του Βοναπάρτη τον ελευθερωτή των σκλαβωμένων ομοεθνών τους, αφού ο ίδιος συνέχιζε να το «πουλά» στο πλαίσιο της προπαγάνδας του.

Με τα ίδια ακριβώς αισθήματα που είχαν την προηγούμενη φορά, τις αυτές μετρικές φόρμες και παρόμοια γλώσσα δέχθηκαν και τώρα τους Γάλλους ο Μαρτελάος και ο Κουτούζης:

Η Γαλλία ήλθε πάλι
να μας δώση Ελευθερία
την Ελλάδα να ξεθάψη
οπού κείται 'ς τη δουλεία.

Ναπολέων, θεέ του κόσμου,
ενθυμήσου την Ελλάδα
τες αλύσες της, συ, κόψε,
για να έχωμε Πατρίδα

ζητωκραυγάζει ο πρώτος.

Πλην η ώρα μ' αναγκάζει,
και ως δύναμαι, ν' αρχίσω
Ναπολέοντος φρικώδη
έργα να στιχολογήσω

αντιτείνει ο δεύτερος. Πολλά έχουν αλλάξει ως προς τα κοινωνικά δεδομένα, αλλά η έλευση των γάλλων δημοκρατικών στρατιωτών-πολιτών, ως φορέων και αναδημιουργών της Γαλλικής Επανάστασης είχε αφήσει κάποιες σημαντικές παρακαταθήκες, τις οποίες μπορούμε εύκολα να ανιχνεύσουμε με άξονα το έργο των επονομασθέντων επτανήσιων προσολωμικών ποιητών.

iii

Ο Ιωάννης Καποδίστριας, με την οξυδέρκεια που τον διέκρινε, είχε αναγνωρίσει την προσφορά των Γάλλων προς τα Ιόνια Νησιά, στον απόηχο της ιταλικής εκστρατείας του Ναπολέοντα – τον οποίο, ας σημειωθεί, δεν συμπαθούσε, διαβλέποντας την επερχόμενη πτώση του. Την προσφορά αυτή την συναρτούσε με την ευρύτερη καθιέρωση της ομιλουμένης ελληνικής. Και αυτό κληροδοτήθηκε στις επερχόμενες γενιές των Επτανησίων. Η επιλογή της διοίκησης να παγιώσει μια μορφή της νέας ελληνικής, αρκετά κοντά στο τότε κοινό γλωσσικό αίσθημα των κατοίκων των νησιών, πέρα από το ότι συντέλεσε στο να δημιουργηθεί μια σχετική διοικητική-κρατική ορολογία, βοήθησε να τονωθεί το πατριωτικό συναίσθημα και η ιδιοπροσωπία των Επτανησιωτών, χωρίς αναγκαστικά να αγκιστρωθούν στην επαναφορά της αρχαίας ελληνικής ή κάποιας κοντινής σε αυτήν μορφής.

Οι επόμενες διοικήσεις των νησιών δεν άλλαξαν αυτήν την τακτική. Όλοι οι κατακτητές των Ιονίων καταλάβαιναν πλέον πως, από τη στιγμή που δεν μπορούσαν να επιβάλλουν τη δική τους γλώσσα πάνω στους τοπικούς πληθυσμούς, έπρεπε να προωθήσουν μια γλωσσική μορφή που καταλάβαιναν οι πολλοί. Έτσι, οι προκηρύξεις, η ειδησεογραφία, κάποια δημόσια έγγραφα, τα τραγούδια γράφονταν σε μια γλώσσα ζωντανή και κατανοητή που θα συντελούσε στο να διαδοθούν η προπαγάνδα και η βούληση των εκάστοτε κατακτητών σε όσο περισσότερους γινόταν.

Η μελέτη των επτανήσιων προσολωμικών ποιητών, ωστόσο, δείχνει πως η επιλογή των Γάλλων να μεταφέρουν τις ιδέες τους *και* μέσω τραγουδιών, αφού έτσι μπορούσαν ευκολότερα να αναπαραχθούν με τρόπο ευχάριστο και έμμεσο (και επομένως πιο αποτελεσματικό), σε μια γλώσσα που γινόταν καταληπτή από το πλήθος, που στην πλειονότητά του δεν ήξερε καν να διαβάζει, είχε ευεργετικά αποτελέσματα στη διάδοση και παγίωση των ιδεών που μετέφεραν, ενώ παράλληλα έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργηθεί μια συναφής λογοτεχνική παράδοση, που δεν άφησε ανεπηρέαστο ακόμη και τον ίδιο τον Διονύσιο Σολωμό. Και πώς να μη συνέβαινε αυτό, από τη στιγμή που αρχαϊστές διδάσκαλοι, ιερείς, θεολόγοι, αρχαιοτραφείς λόγιοι και ευγενείς, που γαλουχήθηκαν στα μικρά τους χρόνια με τα βενετσιάνικα, κράτησαν για τις επιστημονικές και πνευματικές ενασχολήσεις τους τη λογιοσύνη τους, γράφοντας πραγματείες, ωδές, εκκλησιαστικούς ύμνους και λόγους στη γλώσσα που είχαν μάθει στο σχολείο και, παράλληλα, επιστράτευσαν μια μορφή κοινής ομιλουμένης στα νησιά για να υποστηρίξουν και να φανατίσουν τους ομοϊδεάτες τους ή για να κατατροπώσουν και να γελοιοποιήσουν τους αντιπάλους τους.

Τα στιχουργήματά τους διασώθηκαν στόμα με στόμα και διακινήθηκαν

μέσω χειρογράφων, με αποτέλεσμα να υπάρχει μια αξιοπρόσεκτη φιλολογική ύλη προς μελέτη. Πράγματι, ένα από τα βασικότερα προβλήματα που καλείται να αντιμετωπίσει ο ενδεχόμενος εκδότης των συγκεκριμένων στιχουργημάτων είναι ακριβώς αυτή η προφορική διάδοση που γνώρισαν και η σημαντική χειρόγραφη παράδοση που συναφώς δημιουργήθηκε. Κατά το δεύτερο μισό του προηγούμενου αιώνα, βέβαια, και ίσαμε με την όγδοη δεκαετία του, έγιναν κάποιες προσπάθειες αποκατάστασης του υλικού, το οποίο συνεχίζει να παραμένει διάσπαρτο και δύσκολα προσεγγίσιμο, περιμένοντας μιαν επικαιροποιημένη επανέκδοσή του.

Περίληψη / Summary

Στην παρούσα ανακοίνωση επιχειρείται να αναδειχθούν ζητήματα σχετικά με την επανανάγνωση των στιχουργημάτων των λεγόμενων επτανήσιων «προσολωμικών» ποιητών, δίδοντας παράλληλα έμφαση στην ιστορική και λογοτεχνική συγκυρία, καθώς και στις θεωρητικές αναζητήσεις, στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα, τόσο στα Επτάνησα όσο και στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο.

This paper attempts a new reading of the numerous verses of the so-called Heptanesian Pre-solomic Poets, in connection with the historical and literary context of the period, and taking into account the various theoretical frameworks appeared in the Ionian Islands and Europe, during the late eighteenth and early nineteenth centuries.

ΕΠΤΑΝΗΣΑ, 1823-1923: Ο «ΧΡΥΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ» ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ

Μαρία Τσούτσουρα

Ο επτανησιακός ρομαντισμός εκδηλώνεται με την αφύπνιση της ελληνικής εθνικής συνείδησης, όταν από το πιεστήριο του Μπάυρον στο πολιορκημένο Μεσολόγγι το 1823, ο «Ύμνος εις την Ελευθερίαν» απευθύνεται σε όσους *«...ακατάπαυτα γυρεύ[ουν] / ή τη νίκη ή τη θανή»* (στρ. 15). Σβήνει το 1923 με το κύκνειο άσμα του κατεστραμμένου κι άρρωστου Θεοτόκη: την ημιτελή μετάφραση της *Κυρίας Μποβαρύ*, μυθιστορήματος του Φλωμπέρ που αποδομεί ρεαλιστικά το ρομαντισμό, ενώ στην Κέρκυρα πεθαίνει ο Σολωμός.[1] Αγροτικές ασφαλίσεις, δανειοδοτήσεις με εγγύηση την εσοδεία, εισάγονται τότε από τη δεύτερη γαλλική αυτοκρατορία και εξοντώνουν τα Επτάνησα, όπως στο πρωτότυπο αφηγηματικό έργο του μαρξιστή κόντε. Μια ταπεινή μετάφραση σηματοδοτεί λοιπόν το τέλος των ιονίων ρομαντικών θραυσμάτων μιας κοσμοπολίτικης ελίτ, που μετατρέπεται συχνά σε άλλοθι των αντιπάλων της: οι αθηναίοι εκδότες χρησιμοποιούν επί παραδείγματι αδιακρίτως την υπογραφή του άκληρου Θεοτόκη σε άλλες αποδόσεις του έργου,[2] υποβαθμίζοντας σε συμβατική πρακτική διαμεσολάβησης τη διαγλωσσική εμπειρία, που είναι ωστόσο σύμφυτη με τη δημιουργία στους πολυσυλλεκτικούς πολιτισμούς.

Ο πρωτογενής όμως ρομαντισμός που ανθίζει ταυτόχρονα με τη Γαλλία και την Ιταλία επί έναν αιώνα στα Επτάνησα, διεκδικεί την ελληνική του ιστορικότητα, τις αισθητικές του καταβολές στην αρχαιότητα και στην Ανατολή: το αίσθημα της αγάπης «θεοποιείται» στον «Κρητικό» με «ρωμαντική και ανατολική» ενάργεια, ενώ *«ο Σολωμός θαύμαζε το ύψος του Αισχύλου, λέγοντας ότι ο μεγαλότολμος εκείνος νους είχε προαισθανθεί την ρωμαντική ποίηση»*.[3] Η αντί-

---

1. Η *Μποβαρύ* δημοσιεύεται σε συνέχειες από τον Οκτώβριο 1856 και αυτοτελώς το 1857· η μετάφραση Θεοτόκη εκδίδεται στην Αθήνα το 1923.

2. Μαρία Τσούτσουρα, *Μετάφραση και Ερμηνευτική*, εκδ. Έψιλον, Αθήνα-Κέρκυρα 1997, σ. 151-192, και «Η επτανησιακή σχολή της μετάφρασης», στο βιβλίο: *...ευθύς εγέμισε άνθη*, επιμέλεια Θεοδόσης Πυλαρινός, φιλολογικός σχεδιασμός Περικλής Παγκράτης - Θεοδόσης Πυλαρινός, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων - Ιατροχειρουργική Εταιρεία Κερκύρας - *Πόρφυρας*, Κέρκυρα 2001, σ. 114-119.

3. Ιάκωβος Πολυλάς, «Προλεγόμενα», στο βιβλίο: *Διονύσιος Σολωμός, Τα Ευρισκόμενα*, εκδ. Ερμής, Κέρκυρα 1859, σ. μγ΄, λς΄.

ληψη όμως για την αρχαία κληρονομιά ως πρόδρομο του σύγχρονου κόσμου, όχι ως έξωθεν πρότυπο, ανατρέπει το νεοκλασικισμό της βαυαροκρατίας. Και η επίσημη ιστορία της λογοτεχνίας αλλοιώνει τα δεδομένα· έτσι, μολονότι ο φιλελληνισμός μετέφρασε άμεσα Κάλβο και Σολωμό, η Ευρώπη ταυτίζει σήμερα τις ελληνικές με ύστερες βαλκάνιες τάσεις.[4] Λησμονά τον επτανησιακό ρομαντισμό που συνειδητά οριοθετεί την Ευρώπη και υποβαθμίζει την Ένωση ως ιστορικό γεγονός. Ενοχλεί μάλλον παρά προβληματίζει η σπάνια αυτή προσάρτηση αυτοτελούς κράτους σε άλλο, το οποίο υπερτερεί από εδαφική άποψη, αλλ' υστερεί ως προς τη διοικητική αρτίωση και την επικοινωνιακή δικτύωση: ανεξάρτητα από ευρύτερους διπλωματικούς ελιγμούς, η μετάθεση βρετανικών συμφερόντων σε ύφεση προς τη νέα φιλοαγγλική δυναστεία του ελληνικού θρόνου μοιάζει να παρακάμπτει το ιδεολογικό αίτημα για εξαγορά της εθνικής ελευθερίας με αντίτιμο αίματος και υπογραμμίζει τον αποικιοκρατικό ιμπεριαλισμό μιας Ευρώπης που αυτοπροσδιορίζεται με όρους προόδου. Τα ανατολικά της όρια παγιώνονται το 1922 με την ανταλλαγή πληθυσμών,[5] αλλ' η συρρίκνωση του ελληνισμού πολλαπλασιάζει τις παρεξηγήσεις, ώστε παραπλανητικές, συχνά ιδιοτελείς αναφορές, φέρνουν σύγχυση στην ιστορία των δημιουργικών του δυνάμεων: όταν ο Salomon Reinach ισχυρίζεται πως οι νεοέλληνες στερούνται ιδιοφυΐας, ο Παλαμάς επικαλείται Κορνάρο και Ψυχάρη, όχι Κάλβο ή Σολωμό.[6] Κι όταν αργότερα η νεοελληνική ποίηση διαπρέπει,[7] ο υβριδικός «κλασσικορωμαντισμός» (1830-1880)[8] επιχειρεί «*να συμβιβάση τ' ασυμβίβαστα, να συγχωνεύση τ' ασυγχώνευτα*»,[9] διαιωνίζοντας κληροδοτημένες απορίες: περιοδοποίηση που ενισχύει την αθηναϊκή αυθεντία· απομόνωση του Κάλβου που ακυρώνει την αναμέτρηση κλασικισμού και ρομαντισμού στην ελληνική γλώσσα, πηγή των κλασικών σπουδών· οριοθέτηση ξένων επιρροών (γαλλικής στην Αθήνα, ιταλικής και γερμανικής στα Επτάνησα) που εξαρτούν τα ελληνικά γράμματα από την Εσπερία. Αντί να ερμηνεύουν τις σύνθετες διαδρομές του ελληνισμού, οι επίσημοι φορείς του κολακεύουν συχνά τα

---

4. Τα αναλυτικά άρθρα της γράφουσας για τον ελληνικό ρομαντισμό στο βιβλίο *Dictionnaire du Romantisme* (εκδ. CNRS, [επιμ. Alain Vailant], Παρίσι 2011, σ. 305-310, 329-393, 704-706) δεν αποτυπώνονται στη γενική αντίληψη για τον ρομαντισμό στον πρόλογο του ίδιου έργου.

5. Περιορίζονται έκτοτε οι ένθεν της Αδριατικής βλέψεις της Ιταλίας (βλ. εισβολή Μουσολίνι στην Κέρκυρα το 1923), η οποία εκχωρεί τελικά το 1947 τα Δωδεκάνησα στην Ελλάδα.

6. Κωστής Παλαμάς, "A quoi une histoire de notre littérature nous servirait-elle?", *Revue de Grèce*, 1918, *Απαντα*, τ. 8, εκδ. Γκοβόστης - Μπίρης, Αθήνα, 1960, σ. 446.

7. Βλ. τα δύο ελληνικά Νόμπελ (Σεφέρη, Ελύτη), τον Ρίτσο, τον Καβάφη.

8. Ο Γιώργος Βελουδής επικυρώνει τον όρο του Α.Ρ. Ραγκαβή, που δανείζεται ο Κ.Θ. Δημαράς από τον Στέφανο Κουμανούδη.

9. Ιάκωβος Πολυλάς, *Η φιλολογική μας γλώσσα*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1892.

ακαδημαϊκά σαλόνια με εθνική συγκατάβαση, επικυρώνοντας προκαταλήψεις δυσμενείς στη διεθνή κλίμακα αξιών: ο επτανησιακός όμως ρομαντισμός είναι ελληνικός και ο δημοτικισμός αποτελεί φάση ενός μακρόβιου γλωσσικού ζητήματος, το οποίο δεν εγκαινιάζει, ούτε βέβαια επιλύει.

Ο αποχαρακτηρισμός του επτανησιακού ρομαντισμού

Η ταύτιση του κυρίαρχου αισθητικού ρεύματος στο σύγχρονο κόσμο με τα «μιμητικά ξεθωριάσματα»[10] της σχολής των Αθηνών από τις όχθες του Βοσπόρου εμφανίζει ως ετερόφωτο τον ελληνικό ρομαντισμό. Στο πλαίσιο όμως της πλούσιας φιλελληνικής λογοτεχνίας που εμπνέεται από το Μεσολόγγι, ελληνικά κυρίως έργα είναι βιώσιμα σε βάθος χρόνου· όχι *Το Μεσολόγγιον* (1851) του Γεωργίου Ζαλοκώστα, πρώτο βραβείο στον Αθήνησι ποιητικό αγώνα, ούτε η *Μεσολογγιάς* (1874), έμμετρο ιστορικό έπος του γυμνασιάρχη Αντώνη Αντωνιάδου, αλλά σολωμικά σπαράγματα εκφράζουν το ρομαντικό ήθος, *«μεγαλόψυχ[ο] στον πόνο και στη δόξα»*, που διεκδικεί *«ολίγο φώς και μακρινό σε μέγα σκότος κ' έρμο»*:

> *Τότες εταραχτήκανε τα σωθικά μου, και έλεγα πως ήρθε ώρα να ξεψυχήσω· κ' ευρέθηκα σε σκοτεινό τόπο και βροντερό, που εσκιρτούσε σαν κλωνί στάρι 'ς το μύλο που αλέθει ογλήγορα, ωσάν το χόχλο 'ς το νερό που αναβράζει· ετότες εκατάλαβα πως εκείνο ήτανε το Μεσολόγγι· αλλά δεν έβλεπα μήτε το κάστρο, μήτε το στρατόπεδο, μήτε τη λίμνη, μήτε τη θάλασσα, μήτε τη γη που επάτουνα, μήτε τον ουρανό· εκατασκέπαζε όλα τα πάντα μαυρίλα και πίσσα, γιομάτη λάμψι, βροντή, και αστροπελέκι·*
>
> («Ελεύθεροι πολιορκημένοι», Σχεδίασμα Α΄)

Ο Μπάυρον παρέδωσε το πνεύμα στο Μεσολόγγι. Αποδίδοντας όμως σε αυτόν και στον Ουγκώ τις δάφνες μιας κορυφαίας στιγμής της ευρωπαϊκής μνήμης, την οποία δεν πραγματεύονται ιδιαίτερα,[11] ο Παλαμάς παραμερίζει το Σολωμό, που *«χάθηκε στην άβυσσο αναζητώντας το χρυσό ποτήρι, καθώς ο βουτηχτής του Σίλλερ»*. Ο Έλληνας όμως αυτός «συνδιαμορφωτής»[12] του ρομαντισμού, ορα-

10. Κωστής Παλαμάς, «Η ποίηση στον περασμένο τον αιώνα» (1901), *Άπαντα*, τ. 6, ό.π., σ. 203. Ο Γιάννης Σιδέρης («Ο ρομαντισμός στο ελληνικό θέατρο», *Νέα Εστία. Τα εκατόν πενήντα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού*, τχ. 1187 [1981], σ. 52) θυμίζει τον Κωνσταντίνο Ασώπιο που εγκαλεί τον Παναγιώτη Σούτσο, διότι *«μεταφέρει στα δικά του ατόφιες ολόκληρες τιράντες από τον Άμλετ π.χ., από το Σολωμό κ.λπ.»*.

11. «Το Μεσολόγγι κι ο ρωμαντισμός», και «Το Μεσολόγγι στην Ποίηση», εφ. *Ελεύθερος Λόγος* (13.04.1925), *Άπαντα*, τ. 12, ό.π., σ. 383-385.

12. Στέφανος Ροζάνης, «Το ρομαντικό κίνημα στην Ευρώπη και το έργο του Διονύσιου Σολωμού», εφ. *Η Αυγή* (24.03.2013).

ματίζεται τα ημιτελή του έργα πριν από το 1830, πριν από την αναγνώριση του ελεύθερου ελληνικού κράτους, όταν δημοσιεύονται ο «Ύμνος» και οι «Ωδές»: πριν στοχοποιηθεί από τις διχαστικές τάσεις του έθνους τις οποίες είχε ήδη καυτηριάσει, πριν αποχαρακτηριστεί αισθητικά και εγκλωβιστεί στον τοπικισμό.[13] Και πολύ αργότερα αναγορεύεται *«ρομαντικός»* ο Αλέξανδρος Ραγκαβής,[14] καθηγητής του Οθωνείου από το 1844 και αρμοστής των αρχαίων προτύπων στη νεοελληνική παιδεία, που με τους Αθανάσιο Ρουσόπουλο, Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο (a posteriori θεωρηθέντα ιδρυτή της ελληνικής ρομαντικής ιστοριογραφίας)[15] και Δημήτριο Βερναρδάκη *«φλογερό σαιξπηριστή»* [sic][16] που χαρακτηρίζει το ρομαντισμό ως ξενόφερτη επιδημία, *«οσσιανοβυρωνολαμαρτινική σπληνολογία»*, *«ποιητικάς παραφοράς της γεγρακυίας εσπερίας Ευρώπης»*.[17] Με αφορμή την αντιοθωνική εξέγερση το 1862 και τους «Τάφους της Αργολίδος» του κεφαλλονίτη Σπύρου Μαλάκη κατά το πρότυπο του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν», υποστηρίζει μάλιστα ότι *«ουδέν ίσως έβλαψε την νεωτέραν ημών ελληνικήν φιλολογίαν* [...] *όσον η πολιτική»:*[18] ερμηνεύει δηλαδή κατά το δοκούν την καθοριστική για την εθνική ανεξαρτησία της Ελλάδας σύμπραξη ποίησης και πολιτικής.

Αν είναι παράλογο, καθώς λέει ο Βαλερύ, να συνοψίσουμε την πολυμορφία του ρομαντισμού σε έναν ορισμό, δεν μπορούμε να ακυρώσουμε την ουσία του: την τεταμένη δηλαδή σχέση του υποκειμένου με το κοινωνικό ή το ιστορικό σύνολο, που εκδηλώνεται ως ανατρεπτική διάθεση, ενεργητική ή παθητική, διότι αποβλέπει στην ανάδειξη νέων αξιών. Παρά τις ποικίλες του εκφάνσεις, ένας ρομαντισμός προσηλωμένος στους θεσμούς όπως ο αθηναϊκός, είναι λοιπόν προβληματικός. Αναγκάζει τον Δημήτριο Παπαρρηγόπουλο, δριμύτατο αρχικά επικριτή των κοινωνικών συμβάσεων,[19] να στραφεί (ανεπιτυχώς άλλωστε) προς την αρχαία μυθολογία και τελικά να απέχει από το θεσμό των ποιητικών αγώνων όπου ο πα-

13. Βλ. τη *«δολερή»* Διχόνοια του «Ύμνου» (στρ. 144) και τη *«Μεγάλη, τρομερή [...] καθώς αετός ακίνητος»*, Διχόνοια του Κάλβου («Το φάσμα», στρ. ιε').

14. Ζηλωτής του διαφωτισμού και της λογιοσύνης, ο Κ.Θ. Δημαράς (*Ελληνικός ρομαντισμός*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1985) επιμένει στις προρομαντικές καταβολές των Επτανησίων, ενώ αναδεικνύει την παραμικρή ρομαντική πτυχή των Φαναριωτών. Αν όμως ο Α.Ρ. Ραγκαβής αναθεωρεί την κλασική δραματουργία, αποποιείται συνολικά τον ρομαντισμό («Προοίμιον», *Διάφοροι ποιήσεις*, εκδ. Κορομηλά, Αθήνα 1837, σ. ιδ').

15. Κ.Θ. Δημαράς, «Η ρωμαντική ιστοριογραφία στην Ελλάδα», *Ελληνικός ρομαντισμός*, *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 39-50.

16. Κωστής Παλαμάς, «Οι Βερναρδάκηδες» (1907), *Άπαντα*, ό.π., τ. 10, σ. 292.

17. «Ο ποιητικός αγών του 1863», *Πανδώρα*, τ. 11, φ. 317 (01.06.1863), σ. 107.

18. «Ο ποιητικός αγών του 1863», *ό.π.*, σ. 115.

19. Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, *Σκέψεις ενός ληστού*, εκδ. Μαυρομμάτη, Αθήνα 1861.

τέρας του πρωτοστατεί·[20] ωθεί τον Σπυρίδωνα Βασιλειάδη να χαρακτηρίσει τους στίχους του Μπάυρον και του Λαμαρτίνου, τους οποίους παραφράζει, ως *«βρώμα σκωλήκων και δυσωδία»*, τον Άμλετ συγκριτικά με τον Ορέστη ως *«μνήματος σκιά»* και τη Γαλλία ως *«θύμα ελεεινό θηλυπρεπούς απομιμήσεως και ευπιστίας»*, σε αντίθεση με την ανδροπρεπή ελληνική δημοτική ποίηση.[21] Αλλά και ο *«κατά Σακεσπήρου τρόπον ποιηθ*[είς]»[22] *Ιουλιανός ο Παραβάτης* του Κλέονος Ραγκαβή, γιου πια υπουργού, μετατοπίζει την οργή του στις αντιφατικές όψεις ελληνισμού και Βυζαντίου. Ο αθηναϊκός ρομαντισμός μοιάζει λοιπόν να αυτοκτονεί μαζί με τον Καρασούτσα μπροστά στο αδιέξοδο των *«δυσελπίδων»* εκπροσώπων του:

> [...] *ενταύθα η φωνή υπό λυγμών επνίγη*
> *και η ξενότροπος ωδή λοιπόν ενταύθα λήγει.*[23]

Παρά τη σπουδαία τους συμβολή στη διαμόρφωση της ελληνικής γλώσσας, που αναγνωρίζεται θεαματικά και από τον Πολυλά, το ποιητικό πρόγραμμα των Φαναριωτών δεν αποδίδει καρπούς. Ο ρομαντισμός των *«νέ*[ων] *της Ελλάδος παίδ*[ων], *μιμητ*[ών] *της αρχαίας εν πολλοίς και καλοίς»*[24] ή των *«εισηγητ*[ών] *του βυρωνισμού στην Ελλάδα, Α.Ρ. Ραγκαβ*[ή] *και Π. Σούτσ*[ου]»,[25] ασφυκτιά μέσα σε ξένα πρότυπα και ηθικές επιταγές. Με εξαίρεση κάποιους στίχους που ξεχωρίζουν σε ευκαιριακές ή καταχρηστικές, αυστηρά οριοθετημένες και ουσιαστικά λογοκριμένες συνθέσεις, οι υπερτιμημένοι Σούτσοι και Παράσχοι, όσοι

---

20. Ο *Πυγμαλίων* (1869) του δεν βραβεύεται, διότι αλλοιώνει τον Οβίδιο και επηρεάζεται από τον Σίλλερ. Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'université d'Athènes (1851-1877)*, σ. 258.

21. Ο Βασιλειάδης πλέκει το εγκώμιο του Ζαμπελίου, παραλληλίζει το δημοτικό τραγούδι με την αρχαία τραγωδία, αποποιείται το γαλλικό μυθιστόρημα και τον Σαίξπηρ, τον Σίλλερ, τον Γκαίτε, τον Μπάυρον, τον Ουγκώ (*Οι Καλλέργαι – Λουκάς Νοταράς*, εκδ. Κτενά - Οικονόμου, Αθήνα 1869, σ. ε΄, ια΄, λζ΄, λθ΄). Ανατάσσοντας τον Βασιλειάδη που αδικήθηκε από τον Παλαμά, περιοδ. *Εστία* (30.12.1896), οι νεότεροι ερευνητές αποδέχονται ανεπιφύλακτα τις *«ρομαντικές»* του τάσεις.

22. Αθανάσιος Ρουσόπουλος - Ηρακλής Μητσόπουλος - Στέφανος Κουμανούδης - Θεόδωρος Αφεντούλης, «Κρίσις του Βουτσιναίου ποιητικού αγώνος», περιοδικό *Χρυσαλλίς*, τ. 3, φ. 61 (15.07.1865), σ. 402-403.

23. Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, «Ο δύσελπις φέρελπις», *Σκέψεις ενός ληστού*, ό.π., σ. 324. Η γενιά αυτή σημαδεύεται από πρόωρους θανάτους. Κ.Θ. Δημαράς, *Ποιηταί του ΙΘ΄ αιώνος*, εκδ. Βασική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1954.

24. Ευθύμιος Καστόρχης - Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής - Αθανάσιος Ρουσόπουλος - Στέφανος Κουμανούδης - Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, «Ο ποιητικός αγών του έτους 1856», περιοδ. *Πανδώρα*, τ. 7, φ. 146 (15.04.1856), σ. 26.

25. Λίτσα Χατζοπούλου, «Εισαγωγή» στο βιβλίο: *Σπυρίδων Ν. Βασιλειάδης. Αττικαί νύκτες. Επιλογή από το λογοτεχνικό και κριτικό του έργο*, εκδ. Ουράνη, Αθήνα 2003, σ. 38.

βράβευσε ή δεν βράβευσε ο Ραγκαβής, έχουν πια φιλολογική (με τη στενή έννοια) ή ιστορική αξία. Ο ενοχικός όμως αθηναϊκός συρμός εκπροσωπεί διεθνώς τον ελληνικό ρομαντισμό μέσα στο παραπλανητικό τοπίο που συντηρούν γενεές λογίων· συνδέεται άρρηκτα με το γλωσσικό ζήτημα και την ακύρωση της επτανησιακής παράδοσης, που προκαλεί την αντίπαλη συσπείρωση του πολυλαϊκού κύκλου. Η επίθεση του Αλεξάνδρου Σούτσου στην *«πτωχή»* σολωμική γλώσσα το 1833 εγκαινιάζει την ισχυρότερη ίσως (και αθλιότερη)[26] μεταφορά στα ελληνικά γράμματα περί *«ενδύσεως»* στίχων: τον τερατώδη ισχυρισμό πως η ποιητική έμπνευση μπορεί να αποχωρισθεί το γλωσσικό της σώμα. Είκοσι χρόνια αργότερα, βαθιά δυσαρεστημένος από τους αγώνες που προβάλλουν νέους ποιητές, ο αδελφός του στηλιτεύει ακόμη την *«απαράδεκτη»* τάση των Επτανησίων να επιβάλουν την *«πτωχή»* τους διάλεκτο στην ελεύθερη Ελλάδα.[27] Και οι θιασώτες του επιμένουν:

Και κόσμει, όσον εφικτόν, τας νεουργάς ιδέας
διά πτυχών Φειδιακών κατασκευής αρχαίας...[28]

Μάταια ο πρύτανης Σπυρίδων Πήλικας, γιος Κεφαλλονίτη και φίλος του Τερτσέτη,[29] απορεί από την πρώτη κιόλας διακήρυξη του Ραλλείου μπροστά στο αντιφατικό αίτημα περιβολής της νέας ποίησης με αρχαία φρασεολογία: οι κριτές επιμένουν *«εκ του μεγάλου θησαυρού της αρχαίας να καλύπτωμεν την γυμνότητα της νέας»*[30] γλώσσας.

Η επτανησιακή ποίηση βρίσκεται λοιπόν στο επίκεντρο της αθηναϊκής άρνησης: μισό περίπου αιώνα αργότερα, η γυμνή αγιότης της Κυρα-Κερκύρας προστατεύει πάντα την πηγαία ελληνική έμπνευση από βέβηλους θεσμοθέτες.[31]

---

26. Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'université d'Athènes (1851-1877)*, ό.π., σ. 72.

27. Ι.Σ. [Παναγιώτης Σούτσος], [επιστολή], εφ. *Αιών* (15-04-1853).

28. Ιωάννης Καρασούτσας, «Επιστολή προς Λέανδρον περί ελληνικής ποιήσεως και γλώσσης», *Η Βάρβιτος*, εκδ. Σούτσου - Κτενά, Αθήνα 1860, σ. 127. Ο τίτλος παραπέμπει στην επιστολική *«μυθιστορία»* του Παναγιώτη Σούτσου *Ο Λέανδρος*, Ναύπλιο 1834.

29. Οι κριτές χαρακτηρίζουν τυχαία διάλεκτο την *«λαλουμένη»* του Γεωργίου Τερτσέτη, επιμελητή της βιβλιοθήκης της Βουλής, που συμμετέχει συστηματικά στον Ράλλειο αγώνα. Για την επιστολή Αμβροσίου Ράλλη προς Σπυρίδωνα Πήλικα της 17.06.1852, βλ. Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'université d'Athènes (1851-1877)*, ό.π., σ. 37.

30. Ευθύμιος Καστόρχης - Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής - Αθανάσιος Ρουσόπουλος - Στέφανος Κουμανούδης - Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, «Ο ποιητικός αγών του έτους 1856», *ό.π.*, σ. 40.

31. Κωνσταντίνος Θεοτόκης, «Το βιο της Κυρα-Κερκύρας», *Η Τέχνη*, *τχ.* 1 (01.11.1898), σ. 10-14.

Ο κλονισμός των ελληνικών φιλολογικών θεσμών γύρω από την Ένωση

Αντί να *«αροτρι[ούν] αόκνως»* ώστε ο Σολωμός να *«λάβη το άωτον της ευκλείας του»*, οι «*λειτουργοί της Ελληνικής σοφίας»*[32] τον συγχέουν με την ανώνυμη δημοτική παράδοση, με τον Ρήγα ως πρόδρομο της εθνικής ελευθερίας ή με τον Φώσκολο ως ξένο ποιητή. Πάνω από το νωπό του μνήμα βραβεύουν τη *«σαιξπηρική» Μαρία Δοξαπατρή* του Βερναρδάκη και το *«περιλάλητον»*[33] σατιρικό *Τίρι-Λίρι* του Θεοδώρου Ορφανίδη, που ομολογεί χάριν αστεϊσμού πως *«αι λέξεις»* στας Αθήνας *«εκατήντησαν των ιδεών ο τάφος...»*[34] Υπομνηματίζοντας την ωδή «Εις τον θάνατον του Διονυσίου Σολομού» του κεφαλλονίτη Ανδρέα Δαλλαπόρτα που μιμείται τον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν», ισχυρίζονται πως τα λανθάνοντα έργα *«του αοιδίμου της Επτανήσου ποιητού* [...] *εισίν ως επί το πολύ ποιητικά προγυμνάσματα, απομιμούμενα το λεκτικόν ουχί δε την φαντασίαν του μεγάλου εκείνου ποιητού»* και δημοσιεύουν παρεφθαρμένους ή αμφιβόλους στίχους του.[35] Επιτακτική λοιπόν ανάγκη ωθεί τον Πολυλά να εκδώσει τα *Ευρισκόμενα* υπέρ των προσωπικών του πολιτικών φιλοδοξιών και της απειλουμένης με αλλοίωση ή αφανισμό ιόνιας παράδοσης.[36] Η πολεμική όμως της σιωπής του νεοελληνικού κέντρου αποδίδει *«τα πρωτεία* [...] *των καλλιεργησάντων την λυρικήν ποίησιν του λαού»* στους Χρηστόπουλο και Βηλαρά, εκπροσώπους των *«γνησίων»* ιδιωμάτων της Κωνσταντινούπολης και της Ηπείρου, αντί *«ΤΩΝ δύο κορυφαίων της νεωτέρας Ελλάδος ποιητών»*,[37] Φωσκόλου και Σολωμού. Θεωρεί την «Φαρμακευμένη» [sic][38] και την «Ξανθούλα», που *«μόνον διά το καινοφανές του ήχου*

---

32. Νικόλαος Κατραμής, *Λόγος επιτάφιος εις τον διάσημον της νέας Ελλάδος ποιητήν κόμ. ιππ. Διονύσιον Σολομόν*, εκδ. Ρωσολύμου, Ζάκυνθος 1857.

33. Τιμολέων Αμπελάς, *Ο Θεόδωρος Ορφανίδης και η εποχή του*, εκδ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1916, σ. 51.

34. Στέφανος Κουμανούδης – Ευθύμιος Καστόρχης – Αθανάσιος Ρουσόπουλος – Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, «Ο ποιητικός αγών του έτους 1857», *Πανδώρα*, τ. 8, φ. 169 (01.04.1857), σ. 25-39.

35. *Πανδώρα*, τ. 8, φ. 178 (15.08.1857), σ. 221-226 και φ. 185 (15.12.1857), σ. 402-404.

36. Ο Βερναρδάκης συντάσσεται γενικά με τον Ραγκαβή, *«φαναριώτισσα μητρυιά»* της πτωχής πλην υπερηφάνου νέας τραγωδίας (*Κυψελίδαι*, εκδ. Τεύβνέρου, Λειψία 1860, σ. κβ΄). Η Άννα Ταμπάκη («Η θεωρία περί ρομαντικού δράματος και η *Μαρία Δοξαπατρή*», *Παράβασις*, *τχ.* 9, 2009, σ. 587-611) τοποθετεί τη μεταστροφή του Βασιλειάδη το 1859, έτος έκδοσης των *Ευρισκομένων*.

37. Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ; Σκέψεις περί της ελληνικής ποιήσεως*, εκδ. Σούτσα - Κτενά, Αθήνα 1859, σ. 56.

38. Η λόγια απόδοση σολωμικών τίτλων δεν σπανίζει. «Η Φαρμακωμένη» εμφανίζεται

εψάλλησαν και ψάλλονται ενίοτε και σήμερον», ως *«ποιημάτια εξυφασμένα με κλάψαις και ξεσκλίδια»* όπως η *Casta Diva*.[39] Και επιβεβαιώνει, αποσύροντας από τον ποιητικό αγώνα του 1861 τον «Ύμνο εις τον Ελληνικόν Αγώνα» (σε 121 λόγια τετράστιχα αντί 158 του σολωμικού «Ύμνου εις την Ελευθερίαν»),[40] την επιτυχία της πολυλαϊκής απόκρουσης και την προέλευση των αθηναϊκών αντιφάσεων: αδυνατώντας να φέρουν τον ρομαντισμό στα μέτρα τους, οι εκπρόσωποι του Οθωνείου συντάσσουν τότε το *«αντιρομαντικό μανιφέστο»*[41] του 1863.

Εύλογα λοιπόν συμπίπτουν, το μεν άδοξο τέλος του Ραλλείου και ο ορισμός νέου αγωνοθέτη επτανησιακής καταγωγής με την κυκλοφορία των *Ευρισκομένων*, η δε διακοπή του Βουτσιναίου το 1864 με την Ένωση, προς τιμήν της οποίας διπλασιάζεται το έπαθλο του 1865: προορίζεται για έργο σε «απλή» γλώσσα – ο «Ύμνος» έχει άλλωστε ήδη καθιερωθεί ως εθνικός κατά προτροπή Πολυλά.[42] Μπροστά όμως στις επίμονες ενστάσεις κατά της *«ακαλλιεργ*[ήτου] *γλώσσ*[ης] *του όχλου»*, στην οποία καταφεύγουν οι *«πάντα τα ράκη της αμαθείας των θέλοντες να καλύψωσι»*,[43] βραβεύεται ο *«ελληνοπρεπής»*[44] Φίλιππος ο Μακεδών. Εν συγχύσει και αμύνει, ο αθηναϊκός *«ρομαντισμός»* ανέχεται ακόμη και τους βλάσφημους τόνους των Κλέωνος Ραγκαβή και Σπυρίδωνος Βασιλειάδου ή τις νεκροφιλικές εξάρσεις του Αχιλλέως Παράσχου.[45] Και με αφορμή την Ένωση, ο Παναγιώτης Σούτσος εξαίρει την από αρχαιοτάτων χρόνων ιστορία των Επτά νήσων, *«θυγατέρων»* πωληθεισών *«εις αγοράν άλλου κράτους»* προτού επιστρέψουν στη

ως *«νέα δηλητηριασθείσα»* και «Η Μοναχή» ως *«ρασοφορεθείσα νεάνις»* στη *Συλλογή ποιημάτων του Σολωμού*, εκδ. Το Αθήναιον, Αθήνα 1858, σ. 74, 80.

39. Η «Βιβλιογραφία» αυτή (*Πανδώρα*, τ. 8, φ. 237, 01.02.1860, σ. 495) προτείνει εναλλακτικά, προφανώς ως φιλοφρόνηση προς τον συγγραφέα, την προσθήκη του Ιωάννου Ζαμπελίου στο δίδυμο των κορυφαίων επτανησίων ποιητών!

40. *Πανδώρα*, τ. 8, φ. 286 (15.02.1862), σ. 529-535.

41. Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'université d'Athènes (1851-1877)*, ό.π., σ. 160, 180.

42. Ιάκωβος Πολυλάς, «Προλεγόμενα», στο βιβλίο: *Διονύσιος Σολωμός, Τα Ευρισκόμενα*, ό.π., σ. κζ'.

43. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής - Κωνσταντίνος Ασώπιος - Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος - Στέφανος Κουμανούδης, «Ο ποιητικός διαγωνισμός του Κ.Ι. Βουτσινά εν έτει 1862», *Πανδώρα*, τ. 13 (1862-1863), φ. 294 (15.06.1862), σ. 121-132.

44. Αθανάσιος Ρουσόπουλος - Ηρακλής Μητσόπουλος - Στέφανος Κουμανούδης - Θεόδωρος Αφεντούλης, «Κρίσις του Βουτσιναίου ποιητικού αγώνος», *Χρυσαλλίς*, τ. 3, φ. 60 (30.06.1865), σ. 364-370.

45. Ο Παναγιώτης Μουλλάς (*Les concours poétiques de l'université d'Athènes (1851-1877)*, ό.π., σ. 114, 215-226) μιλά για δημόσια διαπόμπευση του ρομαντισμού. Θυμίζει επίσης την επιτυχημένη φάρσα του Άγγελου Βλάχου, που υποβάλλει τον επόμενο χρόνο στον αγώνα ως πρωτότυπο μια μετάφραση από το γερμανικό.

μητέρα Ελλάδα, χωρίς καμία απολύτως αναφορά στον ανθηρό τους 19ο αιώνα![46] Εμπνευστής παράλληλα με την Ένωση του φιλολογικού συλλόγου «Παρνασσός» και αργότερα των πανιονίων συνεδρίων, ο Σπυρίδων Λάμπρος δηλώνει επιγραμματικά, σαν από φροϋδικό ολίσθημα, τον τάφο του ελληνικού ρομαντισμού:

Βλέπεις πέραν την ιτέαν παρά τα γλυκά νερά,
Βλέπεις και την άσπρην πέτραν, ήν αφρίζον κύμα βρέχει,
βλέπεις τον σταυρόν που πλέκουν δύο άφυλλα στελέχη;
Σιωπή! Εκεί κοιμάται η Ξανθούλα η μικρά.[47]

Η φιλολογική αντιπαράθεση Αθηνών και Επτανήσου εκδηλώνεται επίσης στη διαμεσολάβηση των έργων αναφοράς. Στην επιστολή της 07.07.1852 προς Κάρολο Μάνεση, ο Πολυλάς, που πρωτοδημοσίευσε νεοελληνική μετάφραση του Ομήρου και του Σαίξπηρ, προτύπων του κλασικισμού και του ρομαντισμού αντίστοιχα, αναφέρεται στην *«ατυχία της καϋμένης»* του *Τρικυμίας* του 1855 που αγνοήθηκε.[48] Η δε βικελαία *Οδύσσεια* προκρίνεται το 1882 για την εγκύκλιο παιδεία, ενώ έχει μόλις ολοκληρωθεί η έκδοση της πολυλαϊκής που είχε αρχίσει το 1875 και είναι ίσως ακόμη σήμερα η καλύτερη έμμετρη, χωρίς ιδεολογικές προκαταλήψεις. Την υπερασπίζεται ιπποτικά ο Μαβίλης, ενώ ο Πολυλάς επικρίνει αργότερα εμπεριστατωμένα τις μεταφράσεις του Τάσο και του Μπύργκερ υπό Ραγκαβή και Βλάχου, έναντι των αντιστοίχων υπό Τυπάλδου και Μαβίλη.[49] Δύο αυτοτελείς αθηναϊκές εκδόσεις έργων της κυρίαρχης τον 19ο αιώνα γαλλικής παιδείας[50] συμβάλλουν εν τω μεταξύ συνειδητά στην αποφόρτιση του ρομαντισμού. Ταυτόχρονα με την έκδοση των *Ευρισκομένων*, ο νεαρός Εμμανουήλ Ροΐδης μεταφράζει το *Οδοιπορικόν* (1811), ταξιδιωτικές εντυπώσεις από την Ανατολή χωρίς ρομαντικές εξάρσεις του Σατωβριάνδου, υπουργού της Γαλλίας στο Συνέδριο της Βιέννης: τιμά έτσι την αφοσίωση του μετέπειτα φιλέλληνα στους πολιτικούς και

---

46. *Λόγος εκφωνηθείς τη 19 Ιουλίου 1864 εις το προαύλιον της Μητροπόλεως Αθηνών, κατά την άφιξιν των πληρεξουσίων της Επτανήσου*, εκδ. Πάσσαρη, Αθήνα 1864.

47. «Ο θάνατος της Ξανθούλας», *Ιλισσός*, τ. 3, *τχ.* 11 (1870), σ. 326-327. Φιλία συνδέει τον Παύλο Λάμπρο, πατέρα του Σπυρίδωνα, με τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο.

48. Στα τέλη του *«χρυσού»* επτανησιακού αιώνα, ο Ντίνος Θεοτόκης μεταφράζει έμμετρα *Τρικυμία*, *Μάκβεθ*, *Λήρ* και *Οθέλλο*.

49. Ιάκωβος Πολυλάς, *Η φιλολογική μας γλώσσα*, ό.π.

50. Για τις γαλλικές επιρροές στους Επτανησίους, βλ. Μαρία Τσούτσουρα, «Δύο πτυχές της σονετογραφίας: από τον γαλλικό παρνασσισμό στην τεχνική του Μαβίλη» *Πόρφυρας*, *τχ.* 91, Κέρκυρα (1999), σ. 7-24, «Ο Σολωμός και η γαλλική παιδεία», *Πόρφυρας*, *τχ.* 95-96 (2000), σ. 105-120, «Επτανησιακή σχολή και γαλλικός ρομαντισμός: ένας, πολιτι(σμι)κός ελιγμός» (*Πρακτικά Η΄ Πανιονίου Συνεδρίου, 21-25 Μαΐου 2006*, έκδ. Εταιρείας Κυθηραϊκών Μελετών, Αθήνα 2009, τ. IV_B, σ. 467-478).

θρησκευτικούς θεσμούς και αναγγέλλει τις ευφυείς ανατροπές της *Πάπισσας Ιωάννας* (1866), που μεταλλάσσει τη ρομαντική μεσαιωνική θεματολογία.[51] Αφότου δε ο νεαρός Άγγελος Βλάχος διεκδικεί μια θέση στον νεοελληνικό Παρνασσό (πρωτοεμφανίζεται στον Ράλλειο το 1857, έτος θανάτου του Σολωμού), αποδίδει ελληνικά τους λυρικούς διαλογισμούς του Λαμαρτίνου σε έμμετρο λόγιο στίχο: ο τίτλος του *Μελέται* εξορθολογίζει το 1864, ταυτόχρονα με την Ένωση, εκλογή των *Méditations* (1820, 1849),[52] αποφεύγοντας συστηματικά τους υψηλούς, ανήσυχους τόνους και την παραμικρή αναφορά στον ρομαντισμό.

Επισημάνσεις στον νεοελληνικό γραμματολογικό κανόνα

Σε αντίθεση με την προγενέστερη του θείου του Ιακωβάκη Ρίζου-Νερουλού,[53] οι τρεις γαλλόφωνες ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας του Αλεξάνδρου Ραγκαβή στο αθηναϊκό περιοδικό *Le Spectateur de l'Orient* (1853-1855) και στις δύο αυτοτελείς εκδόσεις Παρισιού και Βερολίνου (1877), αγνοούν εντελώς τους ζακυνθίους ποιητές. Η ελληνόφωνη επιτομή του έργου επαινεί εν τάχει τη ροπή στην καθαρολογία του *«ιδιορύθμου»* Κάλβου και αναφέρει τον Σολωμό ως ένα *«των μεγαλοφυεστέρων ποιητών της νέας Ελλάδος»*, ο οποίος *«ηναγκάσθη»* να γράψει εις *«εγχώριον διάλεκτον* [...] *παρεφθαρμένην και ιταλίζουσαν»*·[54] αποσιωπά όμως τον Πολυλά, τον οποίο μνημόνευε το 1855 ως συγγραφέα μελέτης για την πολιτική στην αρχαία Ελλάδα. Αλλά και ο Ζαμπέλιος παρακάμπτει την κύρια θέση του Κερκυραίου, πως *«η απλή γλώσσα δύναται να εκφράση με θαυμαστή σφοδρότητα και συντομία τα παθητικότερα και τα πλέον απόκρυφα αισθήματα»*, αποπροσανατολίζοντας την κοινή γνώμη·[55] και μολονότι αναφέρονται στην ποίηση των βυζαντινών, ερμηνεύει δε κακόπιστα την γιββονική θεώρηση των «Προλεγομένων» ως άγνοια του ελληνικού μεσαίωνα, παρά τις αναφορές τους στη βυζαντινή ποίηση.[56] Επικρίνοντας τέλος την ασέβεια του Σολωμού προς

---

51. Μαρία Τσούτσουρα, «Ο Σατωβριάνδος και η Ελλάδα στη σκιά του αιώνα», *Πόρφυρας*, *τχ.* 83 (1997), σ. 25-54.

52. Μαρία Τσούτσουρα, «Ο Λαμαρτίνος και η Ελλάδα: μια ρομαντική αντίφαση», *Πόρφυρας*, *τχ.* 87, 88 (1998), σ. 93-112, 198-214, και *Jeux de reflets entre les voyageurs romantiques français et la littérature néo-grecque*, Epsilon, Παρίσι-Αθήνα 2010, σ. 184-214.

53. Jakovaky Rizo-Neroulos, *Cours de littérature grecque moderne*, Abraham Cherbuliez, Γενεύη 1828, σ. 131, 162-163.

54. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Περίληψις ιστορίας της νεοελληνικής φιλολογίας*, εκδ. Μπαρτ - Βίλμπεργ Αθήνα 1877, σ. 70, 91.

55. Ιάκωβος Πολυλάς, «Προλεγόμενα», στο βιβλίο: *Διονύσιος Σολωμός, Τα Ευρισκόμενα*, ό.π., σ. λ΄.

56. Ιάκωβος Πολυλάς, «Προλεγόμενα», ό.π., σ. με΄, ια΄.

το κλέφτικο τραγούδι και στοχοποιώντας μισαλλόδοξα την ελληνικότητά του με αφορμή τις γερμανικές και όχι τις ιταλικές επιρροές, προστατεύει την επτανησιακή κουλτούρα και τον εθνισμό του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν», ακυρώνοντας το ρομαντισμό του ποιητή.

Μετά τον Ραγκαβή, πέντε σχολές διαγράφονται προσωρινά στη νεοελληνική ποίηση: ιόνια, πολίτικη, πολίτικη Αθηνών, αθηναϊκή, ηπειρώτικη.[57] Το γραμματολογικό όμως τοπίο του 20ού αιώνα υπακούει στη ζαμπέλιο διχοτομία μεταξύ σχολαστικής και ποιητικής παράδοσης, νοούμενες αμφότερες ως τάσεις ευρωπαϊσμού.[58] Εκλιπόντος του Πολυλά (1896), ο Παλαμάς παρουσιάζει τον Σολωμό ως *«ηγέτη Σχολής»*, επαναπροσδιοριζομένης μέσω Κάλβου ή Βαλαωρίτη[59] και αντικαθιστά στην έκδοση Μαρασλή τα «Προλεγόμενα» με δική του εισαγωγή. Εξήντα χρόνια μετά τα *Ευρισκόμενα*, μετά τον θάνατο του Μαβίλη στο βαλκανικό μέτωπο και λίγο πριν από την οριστική κατάρρευση του Θεοτόκη, ο Ξενόπουλος διακρίνει μάλιστα τη Ρομαντική Σχολή των Αθηνών από τη Σχολή της Επτανήσου η οποία, *«μέχρι προ ολίγου* [...] *φιλολογικώς, απετέλει κράτος εν κράτει»*.[60] Ο ευφυής Επτανήσιος με την πολίτικη ανατροφή απομονώνει δηλαδή τον ιόνιο 19ο αιώνα σαν να μην ήταν ελληνικός! Και στον ίδιο κύκλο διαλέξεων του «Παρνασσού», επιβεβαιώνεται η αντιρομαντική εμμονή της Αθηναϊκής Σχολής:

> *Τον Ραγκαβήν ασφαλώς εζημίωσεν ο ρωμαντισμός, η επιδημική πνευματική νόσος η εκ ξένης επελάσασα και παρ' ημίν άλλοτε.* [...] *Αλλ' επειδή ο ποιητής ημών μετά την ευρωπαϊκήν φιλολογίαν υπέστη προ πάντων της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως την επίδρασιν, είχε δε φύσιν εύθυμον και σφριγώσαν, δεν υπέκυψεν οριστικώς εις το ακατάσχετον εκείνο τεχνητόν ρεύμα.*[61]

Απομακρύνοντας συστηματικά την επτανησιακή παράδοση από το νεοελληνικό κέντρο, ο φιλολογικός αναχρονισμός του *«αθηναϊκού ρομαντισμού»* συμφιλιώνει έτσι, μέσω Παλαμά, Ραγκαβή και Δημαρά, τον Βελουδή και τον Κουμανούδη. Η ανάγνωση της νεοελληνικής γραμματείας συνεχίζεται λοιπόν απαράλλαχτα από τον 19ο στον 20ό αιώνα, επιτρέποντας σε γλωσσαμύντορες σοφολογιότατους να χαρακτηρίζουν ακόμη σήμερα *«αγράμματους»* τον Κάλβο και το Σολωμό, παραβλέποντας το αμφίβολο τοπίο της ελληνομάθειας και την ασάφεια των ad hoc

57. Βλ. το βιβλίο της Juliette Lamber, *Poètes grecs contemporains*, Michel Lévy, Παρίσι 1881, που αφιερώνεται στον Δημήτριο Βικέλα.

58. Κωστής Παλαμάς, «Η ποίηση στον περασμένο τον αιώνα» (1901), *Άπαντα*, τ. 6, ό.π., σ. 203.

59. «Η Σχολή του Σολωμού», *Η Εφημερίς των Κυριών*, τ. 12 (19.04.1898), σ. 3-4.

60. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Οι Παράσχοι*, εκδ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1916, σ. 10.

61. Ευγένιος Ζαλοκώστας, *Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής*, εκδ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1916, σ. 20.

πτυχίων των καθηγητών από καταβολής ελληνικών πανεπιστημίων. Στην κορύφωση του ιόνιου «χρυσού αιώνα» που συμπίπτει χρονικά με την Ένωση, η πολυλαϊκή έκδοση του Σολωμού δημιουργεί αντίθετα τις προϋποθέσεις για μελλοντική ανάταξη του ελληνικού επτανησιακού ρομαντισμού.

Περίληψη / Résumé

Παραμονές της Ένωσης, ο ορισμός του ελληνικού ρομαντισμού στα σολωμικά «Προλεγόμενα» (1859) αποτρέπει την άμεση οικειοποίηση του μεγαλύτερου αισθητικού και κοινωνικού ρεύματος στο σύγχρονο κόσμο από τους αθηναϊκούς θεσμούς. Εξοβελίζοντας όμως άμεσα τον εκλιπόντα Πολυλά, ο Παλαμάς υιοθετεί τη ζαμπέλιο διάκριση σχολαστικής και ποιητικής παράδοσης, εξίσου ωστόσο εκ Δυσμών ετερόφωτες. Ενισχύει έτσι τον επαρχιακό ή αλλότριο χαρακτήρα της Επτανησιακής Σχολής, εξασφαλίζοντας ο ίδιος τα πρωτεία του ελληνικού κέντρου. Στην προσπάθειά της να συνταχθεί με την Ευρώπη, η ιστορία της νεοελληνικής γραμματείας προβάλλει τελικά, σε συνέχεια του ιδεολογικού δημοτικισμού, ένα αναχρονιστικό τοπίο που δικαιώνει τους γλωσσαμύντορες της πρώτης αθηναϊκής σχολής και αποδίδει στους Επτανησίους προρομαντικές τάσεις. «Συγχωνεύοντας τ' ασυγχώνευτα», η «κλασσικο-ρωμαντική» ανοχή στην παραπλανητική αυτή αντίληψη καθηλώνει στο παρελθόν τον ελληνικό ρομαντισμό, κατά κύριο λόγο επτανησιακό, αποκλείοντάς τον από τη διεθνή κλίμακα αξιών.

La définition du romantisme grec dans les «Prolégomènes» de Polylas à Solomos (1859) empêche les institutions athéniennes de s'approprier la tendance esthétique et sociale dominante du XIXe siècle à la veille de l'Union. En évinçant Polylas après son décès et en s'associant à Zambelios pour distinguer tradition poétique et tradition savante, qu'il conçoit pourtant à l'image de l'Occident, Palamas encourage la provincialisation ou l'aliénation des lettres ioniennes et assure à son propre compte une position de choix dans les lettres néogrecques. La tendance à adapter leur évolution à l'histoire européenne dresse ensuite, par le biais de l'idéologie démoticiste, un paysage anachronique, qui interprète volontiers la tradition ionienne en fonction du préromantisme et privilégie l'archaïsme d'école. En tolérant l'oxymore des "classicismes romantiques", l'histoire littéraire contribue ainsi à figer le romantisme grec à forte dominante ionienne dans le passé et l'exclue de l'échelle des valeurs internationales.

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ: ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΚΑΙ ΖΗΤΟΥΜΕΝΑ*

Ευριπίδης Γαραντούδης

Στόχος αυτής της μελέτης δεν είναι μια σχολιασμένη ή κριτική απαρίθμηση μελετών και των μελετητών τους, αλλά η κατά το δυνατόν συνολική αποτίμηση της κατάστασης στην οποία βρίσκεται σήμερα η μελέτη της επτανησιακής ποίησης του 19ου αιώνα, στους βασικούς άξονές της, είτε αυτοί αφορούν σε συγκεκριμένους ποιητές είτε σε ευρύτερα ερευνητικά ζητήματα, όπως το τεχνοτροπικό στίγμα της επτανησιακής ποίησης του 19ου αιώνα, η ένταξή της στην ιστορία της λογοτεχνίας της εποχής της, η εξέταση των κειμένων της σε σχέση με το σύγχρονο ιδεολογικό και κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον. Όσον αφορά στους συγκεκριμένους ποιητές, θα αναφερθώ ενδεικτικά στην έκδοση και μελέτη του έργου του ενός από τους κατά κοινή παραδοχή σημαντικότερους, του Κάλβου.[1]

Θα υπενθυμίσω αρχικώς μια σειρά από παλαιότερες επισημάνσεις μου, που τότε διατυπώθηκαν ως ερευνητικά ζητούμενα και τώρα τίθενται ως ερωτήματα, για να αναρωτηθούμε αν και κατά πόσο αυτά τα ζητούμενα τροφοδοτήθηκαν από την ερευνητική παραγωγή των τελευταίων ετών ή και δεκαετιών.

Πρώτο ζητούμενο-ερώτημα: Έχει μάλλον επικρατήσει τις τελευταίες δεκαετίες η αντίληψη ότι η επτανησιακή ποίηση του 19ου αιώνα αποτέλεσε το πεδίο των περισσότερο αυθεντικών και σημαντικών εφαρμογών του ελληνικού ρομαντισμού, σε συνδυασμό με τη διαπίστωση ότι βασικό ή και ειδοποιό γνώρισμα του επτανησιακού ποιητικού ρομαντισμού είναι η ιδανικότητα ή ο ιδεαλισμός, διαμορφωμένα από τις τοπικές κοινωνικο-πολιτικές και πνευματικές συνθήκες.[2] Το πρώτο, λοιπόν, ζητούμενο-ερώτημα είναι: Περιορίζοντας το πεδίο

---

* Η μελέτη αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο της έρευνας που έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο – ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) – Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ – ΕΚΠΑ – ΧΡΥΣΑΛΛΙΣ: «Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαμόρφωση του "εθνικού χαρακτήρα" στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα». Συντονιστής προγράμματος η Άννα Ταμπάκη.

1. Ο άλλος είναι, αυτονόητα, ο Σολωμός, η αναφορά στο έργο του οποίου στη παρούσα δημοσίευση δεν περιλαμβάνεται λόγω του περιορισμού της έκτασης της μελέτης.

2. Βλ. σχετικά τη μελέτη μου, «Η επτανησιακή ποιητική σχολή και ο επτανησιακός ρο-

αναφοράς μας στον πυρήνα της λεγόμενης *«Επτανησιακής Σχολής»*, δηλαδή στον Σολωμό και τους σολωμικούς/μετασολωμικούς ποιητές, μήπως θα σχηματίζαμε μια πληρέστερη γενική εικόνα του τεχνοτροπικού στίγματός τους, αν το αντιλαμβανόμασταν ως απόρροια της συνενέργειας ή της όσμωσης του ρομαντισμού και ενός ιδιότυπου επτανησιακού κλασικισμού, με βαθιές ρίζες στο παρελθόν αλλά και ισχυρά ερείσματα για αρκετό καιρό ακόμα; Δεν θεωρώ το ερώτημα αβάσιμο, ιδίως στην προοπτική της εξέτασης του έργου των λεγόμενων *«σολωμικών»/«μετασολωμικών»* ποιητών: Τι είδους και τι ποιότητας είναι στην περίπτωσή τους ο ρομαντισμός, γενικά χαρακτηριζόμενος, στη βάση των ευρωπαϊκών προτύπων του, ιδίως από την ανανεωτική, ρηξικέλευθη ως προς το ποιητικό παρελθόν διάθεση των θιασωτών του, αν σκεφτούμε ότι ποιητές όπως ο Μαρκοράς και ο Τυπάλδος χαρακτηρίστηκαν, στις καλύτερες γι' αυτούς περιπτώσεις της αποτίμησής τους από την κριτική, ως δημιουργικοί αντιγραφείς του Σολωμού; Με άλλα λόγια, πώς συμβιβάζεται η ρομαντική, σολωμική στην ποιητική σύλληψη και εκτέλεσή της, ποιητική θεωρία και πράξη αυτών των ποιητών με τον εξόφθαλμο *«κλασικισμό»* τους, δηλαδή τη γραφή των ποιημάτων τους ως δημιουργικών μιμητών που αντιμετωπίζουν το σολωμικό ποιητικό παράδειγμα ως ανυπέρβλητο πρότυπο ποιητικής γραφής και συνέχειας;

Δεύτερο ζητούμενο-ερώτημα: Καθώς ο όρος *«Επτανησιακή Σχολή»* προσέλαβε ουσιαστικά την έννοια της «σολωμοκεντρικής σχολής», λειτούργησε σε αξιολογική αντιδιαστολή με την αθηναϊκή (ακριβέστερα ελλαδική) ποίηση της πρώτης πεντηκονταετίας του ελληνικού κράτους. Έτσι όχι μόνο σχηματίστηκε και παγιώθηκε το πολωτικό σχήμα *«καλή»* επτανησιακή σχολή-ποίηση από τη μια μεριά, *«κακή»* αθηναϊκή σχολή-ποίηση από την άλλη, αλλά και παραποιήθηκε η εικόνα της διάδοσης του ρομαντισμού στην ελληνική ποίηση του 19ου αιώνα. Γιατί; Επειδή ένα αξιοσημείωτο μέρος της επτανησιακής ποιητικής παραγωγής, εκείνο που δεν ανταποκρινόταν στα πάσης φύσεως κριτήρια συγκρότησης της σολωμοκεντρικής *«σχολής»* και επίσης συνδέθηκε λιγότερο ή περισσότερο με τον γλωσσικό αρχαϊσμό, έμεινε στην αφάνεια.[3] Αναρωτιέμαι λοιπόν: Αν αυτά τα

μαντισμός» (ανακοίνωση στο Ζ΄ Πανιόνιο Συνέδριο, Λευκάδα, 26-30 Μαΐου 2002), στο βιβλίο: *Ζ΄ Πανιόνιο Συνέδριο, Λευκάδα, 26-30 Μαΐου 2002, Πρακτικά*, τ. Α΄, Πρώτο Τμήμα, «Ζητήματα πολιτισμικής Ιστορίας, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών», Αθήνα 2004, σ. 279-288. Επεξεργασμένη αναδημοσίευση: *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, [2]2006, [3]2008 (τρίτη συμπληρωμένη έκδοση), σ. 457-472.

3. Βλ. σχετικά στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου μου *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, ό.π., σ. 98-138, την ενότητα «Ο γλωσσικός αρχαϊσμός στην επτανησιακή ποίηση του 19ου αιώνα». Βλ. επίσης τη μελέτη της Θάλειας Ιερωνυμάκη, «Η καθαρεύουσα στην ποίηση των Επτανησίων (19ος αι.): Ειδολογία και ιδεο-

λησμονημένα επτανησιακά ποιητικά έργα απασχολούσαν τη φιλολογική έρευνα, μήπως άλλαζαν αφενός οι όροι εξέτασης των επαφών ανάμεσα στην επτανησιακή και την ελλαδική ποίηση του 19ου αιώνα, αφετέρου οι προϋποθέσεις για τη μελέτη των ρομαντικών ιχνών στο σύνολο της επτανησιακής ποιητικής παραγωγής; Θα ήταν παράλειψή μου στο σημείο αυτό να μην αναφέρω, με τον αρμόζοντα έπαινο, τον χαλκέντερο Θεοδόση Πυλαρινό, επειδή με τα εκατοντάδες μελετήματά του έφερε και φέρνει στο φως σκιασμένες ή λανθάνουσες όψεις της επτανησιακής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα και των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.

Τρίτο ζητούμενο-ερώτημα: Αρκετές πρόσφατες εργασίες σύγχρονων μελετητών με θέμα όχι μόνο την επτανησιακή ποίηση του 19ου αιώνα, αλλά και της κριτικής του τόπου της και της εποχής της, υποδεικνύουν, λιγότερο ή περισσότερο, ότι το κέντρο βάρους της εξέτασης πρέπει να μετατεθεί από τα αισθητικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των ποιητών και των έργων τους στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και τους ιδεολογικούς όρους που επηρέασαν τη διαμόρφωση αμφότερων. Αν μάλιστα συνυπολογίσουμε τις σοβαρές αλλαγές που συνέβησαν στα Επτάνησα μετά την Ένωση με τον εθνικό κορμό σε όλο το φάσμα των κοινωνικών δραστηριοτήτων (στην πολιτική, την οικονομία, τον πολιτισμό), μπορούμε να παρατηρήσουμε και να ερμηνεύσουμε τις σημαντικές διαφορές της προενωσιακής από τη μεταενωσιακή (ή μεθενωτική) περίοδο της επτανησιακής λογοτεχνίας. Γι' αυτό παλαιότερα, στη βάση κυρίως κριτηρίων που συνδέονται με την αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών, πρότεινα η επτανησιακή ποίηση του 19ου αιώνα να διακριθεί σε δύο περιόδους, την προενωσιακή και τη μεταενωσιακή.[4] Μήπως, λοιπόν, ωρίμασαν οι συνθήκες ώστε να ενισχύσουμε περισσότερο τη μελέτη ιστορικοκοινωνικών παραμέτρων που επηρέασαν τη διαμόρφωση του ποιητικού φαινομένου, παραμέτρων που επίσης σκιάστηκαν από το ενοποιητικό σχήμα της «Επτανησιακής Σχολής»; Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του ποιήματος «Στους στίχους μου», του ιταλοελληνικής καταγωγής ζακυνθι-

---

λογία», στο βιβλίο: *Θ΄ Πανιόνιο Συνέδριο, Παξοί, 26-30 Μαΐου 2010, Πρακτικά*, τ. Β΄, επιμέλεια Αλίκη Δ. Νικηφόρου, Παξοί, Εταιρεία Παξινών Μελετών, Παξοί 2014, σ. 403-419.

4. Βλ. σχετικά τη μελέτη μου, «Η επτανησιακή ποίηση πριν και μετά την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα», στο βιβλίο: *Επιστημονικό συνέδριο. Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα 1864-2004. Πρακτικά*, τ. Β΄, Ιδεολογία-Πολιτισμός, Βουλή των Ελλήνων – Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2006, σ. 133-141, και *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 27 (Σεπτ.-Δεκ. 2004), σ. 61-68. Επεξεργασμένη αναδημοσίευση: *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, ό.π., σ. 473-486. Ενδιαφέροντα για το θέμα αυτό θα είναι τα κείμενα του τόμου του Συμποσίου εορτασμού των 150 χρόνων από την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα, Αθήνα, Αμφιθέατρον Ιδρύματος Βασίλη και Μαρίνας Θεοχαράκη, Πέμπτη, 22.05.2014. Στο συμπόσιο αυτό συμμετείχα κάνοντας τη σύνοψη των ομιλιών του.

νού ποιητή Στέφανου Μαρτζώκη, γραμμένου το 1887, 23 χρόνια ύστερα από την Ένωση και 10 χρόνια πριν από τη μετακίνηση του ίδιου στην Αθήνα:

> Ευγάτε, στίχοι, ελεύθεροι, κι αν ο σοφός, η κόρη
> τα μάτια τους δεν στρέψουνε σ' εσάς για μια στιγμή,
> θα σας διαβάζουν πάντοτε οι ποντικοί και οι σκόροι,
> οι μόνοι λόγιοι πόμειναν στη μητρική μου γη![5]

Το πικρόχολο αυτό ποίημα μαρτυρεί καθαρά πόσο ο Μαρτζώκης συναισθανόταν την προϊούσα πνευματική ερήμωση της γενέτειράς του. Η αποκαρδιωτική αίσθηση ενός πνευματικού κέντρου που αναπότρεπτα μετατρέπεται σε επαρχία, σε συνδυασμό με τις βιοτικές δυσκολίες, ίσως, με το πέρασμα του καιρού, έκαναν την ανάγκη της ψυγής επιθυμία. Το 1897 ο Μαρτζώκης εγκατέλειψε τη Ζάκυνθο, για να ζήσει την υπόλοιπη ζωή του και να αναπτύξει τη λογοτεχνική δραστηριότητά του στην Αθήνα, όπου πέθανε το 1913.[6] Ο επιλεκτικός εμπλουτισμός των μεθοδολογικών εργαλείων μας θα μπορούσε να γίνει με εκείνα άλλων επιστημονικών κλάδων, όπως της ιστορίας της λογοτεχνίας στις εκσυγχρονισμένες θεωρήσεις της, των κοινωνικών επιστημών και της πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Αναφέρω, π.χ., την πρόσφατη μονογραφία του Γιάννη Παπαθεοδώρου, *Ρομαντικά πεπρωμένα* (2009), μια συστηματική εξέταση, από σύγχρονη θεωρητική σκοπιά, της σχέσης του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και της ποίησής του με το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο της εποχής του και ειδικότερα με τη Μεγάλη Ιδέα. Με τη μονογραφία του ο Παπαθεοδώρου δείχνει ότι ο Βαλαωρίτης λειτούργησε, μέσα από την άρρηκτη σχέση εθνικής ποίησης και πολιτικής-ιδεολογίας στην πε-

---

5. Στέφανος Μαρτζώκης, «Εις τους στίχους μου», *Ποιητικός Ανθών*, χρ. 1, τ. 2, τχ. 18 (44) (12.07.1887), σ. 699. Το ποίημα δεν αναδημοσιεύτηκε σε κανένα βιβλίο του Μαρτζώκη.

6. Για τη ζωή και το έργο του Μαρτζώκη, εξεταζόμενο σε μεγάλο βαθμό ως παράδειγμα ενός μεταενωσιακού ποιητικού παραδείγματος, βλ. την εισαγωγή μου στο βιβλίο *Στέφανος Μαρτζώκης, Στίχοι Βάρβαροι και άλλα ποιήματα*, εισαγωγή-επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης, εκδ. Ωκεανίδα, Οι Επτανήσιοι - 7, Αθήνα 2000, σ. 13-73. Το θέμα της προϊούσας αποδυνάμωσης της επτανησιακής λογοτεχνίας ως αυτοδύναμης οντότητας και της ενσωμάτωσής της στη λογοτεχνία του εθνικού κέντρου εξετάζεται σε διάφορα σημεία του βιβλίου μου, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, ό.π., ιδίως στο τέταρτο κεφάλαιο, «Η πνευματική κληροδοσία του Σολωμού στους "επιγόνους" του», σ. 281-372. Το ίδιο ζήτημα εξετάζεται πολλαπλώς στη διδακτορική διατριβή του Θεοδόση Πυλαρινού, *Ειρήνη Α. Δεντρινού (1879-1974). Από τη μεγάλη ακμή έως την αναπόφευκτη πτώση της Κερκυραϊκής Σχολής ή από την πρωτοπορία της περιφέρειας στην απομόνωση του επαρχιωτισμού*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1997, όπως και σε πολλά μελετήματά του ιδίου στη συνέχεια.

ρίπτωσή του, ως ο χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος του πολιτισμικού εθνικισμού στη διάρκεια των χρόνων του ελληνικού ρομαντισμού.[7]

Το τέταρτο και τελευταίο ζητούμενο-ερώτημα, σαφώς υποδεέστερο σε σχέση με τα τρία προηγούμενα, τίθεται στο σημείο αυτό ως σύνδεσμος με ό,τι σκοπεύω να επισημάνω ευθύς στη συνέχεια. Έχει νόημα να ξαναπιάσουμε το νήμα τού επαναλαμβανόμενου πολλές φορές στο παρελθόν ερωτήματος ποια είναι η υφολογική σχέση των *«σολωμικών»/«μετασολωμικών»* ποιητών με την ποίηση του δασκάλου τους Σολωμού, εστιάζοντας, π.χ., την προσοχή μας στο έργο ποιητών όπως ο Ιούλιος Τυπάλδος και ο Γεράσιμος Μαρκοράς και ανατροφοδοτώντας ίσως έτσι τον προβληματισμό μας ως προς το θέμα αν και κατά πόσο αυτοί αφομοίωσαν στοιχεία της σολωμικής ποίησης, της πρώιμης και της ώριμης;[8]

Τοποθέτησα στο σημείο αυτό το τελευταίο ζητούμενο-ερώτημα, γιατί συνδέεται με ορισμένες ενδιαφέρουσες, πιστεύω, παρατηρήσεις που προκύπτουν αν διατρέξει κανείς το πρόγραμμα του δέκατου πανιονίου συνεδρίου. Συγκεκριμένα, μου φαίνεται ότι η διάρθρωση του προγράμματος του συνεδρίου στην ενότητα *«Λογοτεχνία»* και η ποσοτική κατανομή των θεμάτων των ανακοινώσεων είναι ενδεικτικές των κατευθύνσεων της έρευνας σήμερα. Συγκεκριμένα, στην ενότητα *«Λογοτεχνία»* περιελήφθησαν 94 ανακοινώσεις (ανεξάρτητα από το γεγονός ότι κάποιες από αυτές δεν έγιναν λόγω της απουσίας των ομιλητών τους) που κάλυψαν χρονικό άνυσμα από την εποχή της μεταβυζαντινής επτανησιακής ρητορικής, τον Νικόλαο Κουτούζη και τον Σαβόγια Ρούσμελη μέχρι τη σύγχρονη ελληνική ποίηση στον επτανησιακό χώρο, που εμφανίστηκε κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980.[9] Το θεματικό εύρος των ανακοινώσεων κάλυψε, αυτονόητα, διαφορετικά είδη λόγου, πρωτίστως την ποίηση, και δευτερευόντως την πεζογραφία, το θέατρο και την κριτική. Στο σύνολο, λοιπόν, των 94 εισηγήσεων έγιναν 27 ανακοινώσεις για τον Διονύσιο Σολωμό, 6 για τον Ανδρέα Κάλβο και

---

7. Βλ. Γιάννης Παπαθεοδώρου, *Ρομαντικά πεπρωμένα. Ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης ως «εθνικός ποιητής»*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009.

8. Το θέμα αυτό εξέτασα στη μελέτη μου, «Ο σολωμισμός των Επτανησίων "σολωμικών ποιητών" (Πρόδρομη ανακοίνωση)», (ανακοίνωση στο Η΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Κύθηρα, 21-25 Μαΐου 2006), *Πόρφυρας*, *τχ.* 120, Ιούλ.-Σεπτ. 2006, σ. 313-320 και σε επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη μορφή στο βιβλίο: *Η΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Κύθηρα, 21-25 Μαΐου 2006, Πρακτικά*, τ. IVA, «Επτανησιακός Πολιτισμός» (Μέρος Α΄), Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, Αθήνα 2009, σ. 102-112. Αναδημοσίευση επίσης στο *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, ό.π., σ. 487-503.

9. Βλ. στο βιβλίο: *Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, 10th International Panionian Conference, υπό την αιγίδα της Ακαδημίας Αθηνών, Πρόγραμμα*, Κέρκυρα 30 Απριλίου-4 Μαΐου 2014, Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών - Μουσείο Σολωμού, Κέρκυρα, 2014, σ. 33-40.

4 για τον Άγγελο Σικελιανό.[10] Από εκεί και πέρα παρατηρείται μια πολύ μεγάλη διασπορά θεμάτων (ο πεζογράφος για τον οποίο, π.χ., έγιναν οι περισσότερες ανακοινώσεις είναι ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, με 5 ανακοινώσεις). Ο αριθμός των ανακοινώσεων για τον Σολωμό (σχεδόν το 1/3 των ανακοινώσεων) είναι τόσο μεγάλος που μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι το δέκατο πανιόνιο συνέδριο στην ενότητα της *«Λογοτεχνίας»* περιέλαβε ένα ακόμα συνέδριο για τον Σολωμό. Σημασία, όμως, έχουν όχι μόνο οι παρουσίες αλλά και οι απουσίες. Έτσι, στοιχείο ενδεικτικό των κατευθύνσεων της σημερινής έρευνας είναι ότι δεν έγιναν έστω και μία ανακοίνωση για τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (ενώ έγιναν δύο για τον απόγονό του Νάνο Βαλαωρίτη!), τον Γεώργιο Τερτσέτη και τον Γεράσιμο Μαρκορά, ενώ στο πρόγραμμα του συνεδρίου υπήρξε μία μόνο εισήγηση για τον Ιούλιο Τυπάλδο και μία για τον Ανδρέα Λασκαράτο, που όμως αφορούσε στον πεζογράφο και όχι στον ποιητή. Επίσης απουσιάζουν εντελώς από το πρόγραμμα ανακοινώσεις για ποιητές που μπορούν να συγκαταλεχθούν στους λεγόμενους επιγόνους του Σολωμού, όπως ο μεταφραστής Γεώργιος Καλοσγούρος και ο Νίκος Κογεβίνας. Ως απόρροια των παραπάνω παρατηρήσεων, διατυπώνω ένα ερώτημα με τρόπο μάλλον προκλητικό, για να συμπεριλάβω στον καταλογισμό των ευθυνών και τον εαυτό μου: μήπως η επικέντρωση ή και η αγκίστρωση της έρευνάς μας σε ό,τι θα ονομάζαμε σολωμοκεντρισμό (και, δευτερευόντως, καλβοκεντρισμό) υποκρύπτει την αδράνεια ή την αβελτηρία μας; Μήπως, με άλλα λόγια, εδώ και καιρό, ο καθένας με τον τρόπο του, λίγο πολύ επαναλαμβάνουμε τα ίδια και τα ίδια, επάνω σε ένα ήδη υπάρχον, πολύ ευρύ και σε μεγάλο βάθος χαρτογραφημένο πεδίο; Τέλος, η διασπορά των θεμάτων των ανακοινώσεων σε μια χρονική περίοδο που εκτείνεται από τον 18ο αιώνα και φτάνει σχεδόν στις μέρες μας θέτει το ζήτημα των ορίων της επτανησιακότητας. Με άλλα λόγια, ο όρος είναι λειτουργικός και έχει νόημα να χρησιμοποιείται μόνο όταν προσδιορίζεται μέσα σε έναν σαφώς περιγραμμένο, με κριτήρια κυρίως πολιτισμικά, χωροχρόνο. Τέτοια όρια είναι, π.χ., το 1821 ως έτος έναρξης της Ελληνικής Επανάστασης ή το 1864 ως το έτος ενσωμάτωσης των Επτανήσων στο εθνικό κράτος. Διαφορετικά, αν θεωρούμε ενταγμένους αδιακρίτως στην *«επτανησιακότητα»* τόσο τον Σολωμό και τον Μαρκορά, όσο και τους ποιητές της γενιάς του 1970 που έχουν επτανησιακή καταγωγή ή και ενδεχομένως έζησαν στα Επτάνησα, γίνεται φανερό ότι δεν υπάρχει κανένα σοβαρό κριτήριο ιστορικο-

10. Η καταμέτρηση των θεμάτων-προσώπων και έργων έγινε κατά κύριο λόγο με βάση τους τίτλους των ανακοινώσεων. Δύο από τις αναφερόμενες στον Κάλβο (η μία από τις δύο η δική μου) αφορούσαν και τον Σολωμό. Στην καταμέτρηση έλαβα επίσης υπόψη και ορισμένες ανακοινώσεις για επτανήσιους ποιητές που, λόγω της ειδικότερης σκοπιάς τους, εντάχθηκαν σε άλλες θεματικές ενότητες του συνεδρίου και όχι στην ενότητα «Λογοτεχνία».

γραμματολογικής τάξης για να κάνουμε λόγο για *«επτανησιακή λογοτεχνία»*. Στη βάση τόσο ασαφών κριτηρίων τοπικότητας, μπορεί κανείς να κάνει αντιστοίχως λόγο για *«κρητική»* ή *«καβαλιώτικη»* λογοτεχνία όλων των εποχών κ.ο.κ., όχι όμως με επιστημονικούς όρους.

Τέλος, θα σχολιάσω ακροθιγώς, όχι πια ως ζητούμενο-ερώτημα, αλλά με το αίσθημα δυσάρεστης απορίας, την εκδοτική εικόνα της επτανησιακής ποίησης του 19ου αιώνα. Αναρωτιέμαι, π.χ., γιατί στη γνωστή σε όλους μας σειρά του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη έχουν περιληφθεί την τελευταία δεκαετία εκδόσεις αθηναίων ποιητών της ίδιας με την εξεταζόμενη εδώ περίοδο, όπως του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη το 2003, του Δημητρίου Παπαρρηγόπουλου το 2006 και του Παναγιώτη Σούτσου το 2008,[11] ενώ οι περιλαμβανόμενες στην εν λόγω σειρά εκδόσεις έργων τριών επτανησίων ποιητών, του Κάλβου, του Μαρκορά και του Μαβίλη, χρονολογούνται πλέον στα μακρινά μας έτη 1988 οι δύο πρώτες και 1990 η τρίτη;[12] Άραγε, σκέφτομαι, δεν θα είχε ενδιαφέρον να εκδώσει κανείς την, κατά τη γνώμη μου λαμπρή, μετάφραση της «Ελευθερωμένης Ιερουσαλήμ» ("La Gerusalemme liberata") του Torquato Tasso από τον Ιούλιο Τυπάλδο στην πλήρη μορφή της και σε φιλολογική έκδοση;[13] Ή, άραγε, κρίνουμε ότι η έκδοση των λεγόμενων *Απάντων* του Πολυλά από τον Γεώργιο Βαλέτα (1950 και 1959),[14] όπως και οι εκδόσεις των *Απάντων* του Ιουλίου Τυπάλδου (1953 και 1968) και των *Ευρισκομένων έργων* του Γεωργίου Τερτσέτη (1984)

---

11. Βλ., αντιστοίχως, Σπυρίδων Ν. Βασιλειάδης, *Αττικαί νύκτες. Επιλογή από το λογοτεχνικό και κριτικό του έργο*, φιλολογική επιμέλεια Λίτσα Χατζοπούλου, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003. – Δ. Παπαρρηγόπουλου, *Ποιήματα*, φιλολογική επιμέλεια Ελένα Κουτριάνου, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2006. – Παναγιώτη Σούτσου, *Ρομαντικά δράματα* («Ο Οδοιπόρος» 1831, «Ο Μεσσίας» 1939, «Ο Άγνωστος» 1842), φιλολογική επιμέλεια Βάλτερ Πούχνερ, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2008.

12. Βλ., αντιστοίχως, Ανδρέα Κάλβου, *Ωδαί*, φιλολογική επιμέλεια Στέφανος Διαληεμάς, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988. – Γεράσιμου Μαρκορά, *Ποιήματα*, φιλολογική επιμέλεια Π.Δ. Μαστροδημήτρης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988. – Λορέντζου Μαβίλη, *Τα ποιήματα*, φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Γ. Αλισανδράτος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990. Γνωρίζω ότι έκδοση των κριτικών κειμένων του Πολυλά για τη σειρά του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη ετοιμάζει ο Θεοδόσης Πυλαρινός.

13. Τη μετάφραση των πρώτων 11 από τα 20 «άσματα» (canti) του έργου βλ. στην έκδοση Ιούλιος Τυπάλδος, *Άπαντα*, επιμέλεια-εισαγωγή Ντίνος Κονόμος, Άπαντα των Νεοελλήνων Κλασσικών, Αθήνα 1968, σ. 259-402.

14. Βλ. Ιάκωβος Πολυλάς, *Άπαντα τα λογοτεχνικά και κριτικά*, Αναστύλωσε Γ. Βαλέτας, Εκδόσεις Πηγής, Αθήνα 1950. – Ιάκωβος Πολυλάς, *Άπαντα τα λογοτεχνικά και κριτικά*, Αναστύλωσε Γ. Βαλέτας, Δεύτερη έκδοση συμπληρωμένη, εκδ. Νίκα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1959.

από τον Ντίνο Κονόμο[15] καλύπτουν τις σύγχρονες απαιτήσεις, θεωρημένες από τη σκοπιά τόσο της πληρότητας και της εγκυρότητας του κειμενικού σώματος, του πρωτογενούς υλικού και του φιλολογικού περικειμένου του, όσο και από τη σκοπιά της εκδοτικής μεθοδολογίας;

Έρχομαι στον Κάλβο. Πριν από σχεδόν 30 χρόνια, ο Στέφανος Διαλησμάς στη μελέτη του «Σύντομα προλεγόμενα στις καλβικές σπουδές» (1986)[16] επεσήμανε τα κύρια αιτήματα της φιλολογικής έρευνας: Μια συγκεντρωτική έκδοση όλων των ελληνικών και ιταλικών έργων του, καλές σύγχρονες μεταφράσεις του ξενόγλωσσου έργου του, καθώς και πλήρης έκδοση της αλληλογραφίας του, ανακάλυψη και δημοσίευση ανέκδοτου και αθησαύριστου υλικού, σύνταξη βιβλιογραφίας Κάλβου. Από όλα τα παραπάνω αυτό που έκτοτε υλοποιήθηκε ασφαλώς ήταν η σύνταξη της βιβλιογραφίας της περιόδου 1818-1988 από τον Γιώργο Ανδρειωμένο (1993).[17] Βεβαίως, σημαντικό γεγονός στάθηκε επίσης η εύρεση, χάρη στον ερευνητικό ζήλο του Λεύκιου Ζαφειρίου, της πρώτης εκδεδομένης ελληνόγλωσσης ωδής του Κάλβου, του ποιήματος «Ελπίς πατρίδος» (Λονδίνο 1819).[18] Στον Ζαφειρίου οφείλουμε και το χρονολόγιο *Ο βίος και το έργο του Ανδρέα Κάλβου (1792-1869)* (2006), έργο επαινετό για τη διεξοδικότητα, την εγκυρότητα και τη διασταύρωση των πληροφοριών.[19] Όλα τα υπόλοιπα desiderata,

---

15. Βλ. Ιούλιος Τυπάλδος, *Άπαντα. Ποιήματα, πεζά, γράμματα, μεταφράσματα, ιταλικά*, Αναστύλωσε Ντίνος Κονόμος, Εκδόσεις Πηγής, Αθήνα 1953. – Ιούλιος Τυπάλδος, *Άπαντα*, επιμέλεια-εισαγωγή Ντίνος Κονόμος, Άπαντα των Νεοελλήνων Κλασσικών [Αθήνα 1968]. – Ντίνος Κονόμος, *Ο Γεώργιος Τερτσέτης και τα ευρισκόμενα έργα του*, Έκδοση Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 1984.

16. Βλ. Στέφανος Διαλησμάς, «Σύντομα προλεγόμενα στις καλβικές σπουδές», *Διαβάζω*, *τχ.* 140 (26 Μαρτ. 1986), σ. 48-52.

17. Βλ. Γιώργος Ανδρειωμένος, *Βιβλιογραφία Ανδρέα Κάλβου (1818-1988)*, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα 1993. – Βλ. και Διονύσης Σέρρας, *Βιβλιογραφικά για τον Ανδρέα Κάλβο και τον Ούγο Φώσκολο. Καταγραφή κειμένων από εφημερίδες και περιοδικά της Ζακύνθου*, εκδ. Περίπλους, Αθήνα 1992 (για τον Κάλβο, βλ. σ. 17-44).

18. Βλ. ΕΛΠΙΣ. ΠΑΤΡΙΔΟΣ. ΩιΔΗ. ΕΝ. ΤΗι. ΤΩΝ. ΝΥΝ. ΕΛΛΗΝΩΝ. ΔΙΑΛΕΚΤΩι., ΑΩΙΘ′, London, Samuel Bagster. (Glasgow University Library, Call No. Sp Coll BG 57 - c.2). Για την παρουσίαση του ποιήματος από τον Ζαφειρίου, βλ. Λεύκιος Ζαφειρίου, «Σημείωμα στην ωδή του Ανδρέα Κάλβου *Ελπίς πατρίδος*», Ειδικό ένθετο στο τεύχος 109 του *Πόρφυρα*, Κέρκυρα (Οκτ. 2003), σ. [1-6]. Αναδημοσιεύσεις: Ανδρέας Κάλβος, *Ελπίς πατρίδος*, Σημείωμα: Λεύκιος Ζαφειρίου, Επαρχιακό Γραφείο ΟΕΛΜΕΚ Λευκωσίας - Σύνδεσμος Ελλήνων Κυπρίων Φιλολόγων, Λευκωσία 2004, σ. 7-12. – Λεύκιος Ζαφειρίου, *Ο βίος και το έργο του Ανδρέα Κάλβου (1792-1869)*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σ. 145-150 [με μικρές διαφορές]. – Βλ. και Λεύκιος Ζαφειρίου, «Το πρώτο ελληνικό ποίημα του Κάλβου», *Αντί*, *τχ.* 800 (14.11.2003), σ. 61-74.

19. Βλ. Λεύκιος Ζαφειρίου, *Ο βίος και το έργο του Ανδρέα Κάλβου (1792-1869)*, ό.π.

όπως λέμε, όσα εύστοχα τα έθεσε ο Διαλησμάς, θα τα καλύψει, σχεδόν πλήρως, η αναγγελθείσα εδώ και μερικά χρόνια και στο μεγαλύτερο μέρος της υλοποιημένη πλέον από πολυμελή ομάδα συνεργατών (Παναγής Αλιπράντης, Δημήτρης Αρβανιτάκης, Ευριπίδης Γαραντούδης, Γιάννα Γιανουλοπούλου, Λεύκιος Ζαφειρίου, Βίκτωρ Καμχής, Νίκος Κουρκουμέλης, Θεοδόσης Πυλαρινός, Luigi Trenti και Mario Vitti) πρώτη έκδοση των *Απάντων* του Κάλβου σε τέσσερις τόμους, με εκδοτικό φορέα το Μουσείο Μπενάκη.[20] Υπάρχουν βάσιμες ελπίδες ότι ο πρώτος τουλάχιστον από τους τέσσερις τόμους της έκδοσης, αυτός που θα περιλάβει τα ιταλικά και τα ελληνικά, εκδεδομένα και ανέκδοτα, λογοτεχνικά έργα του Κάλβου θα κυκλοφορήσει μέσα στο 2016. Στην εν λόγω έκδοση των *Απάντων* θα περιληφθεί αφενός η κατά σειρά έβδομη, υπό τη γενική έννοια φιλολογική, έκδοση των ωδών, αρχής γενομένης από την έκδοση Ζώρα (1962),[21] εκπονημένη, αυτή η τελευταία, από εμένα και ακριβέστερα προσδιορισμένη ως «ιστορικο-κριτική» έκδοση, σύμφωνα με το θεωρητικό σχήμα που πρότεινε ο Γιάννης Βάσσης[22] (τις βασικές αρχές αυτής της έκδοσης παρουσίασα πρόσφατα, τον Νοέμβριο 2013, σε δημοσίευμά μου στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Ο αναγνώστης*),[23] αφετέρου η επίσης εκπονημένη, πρώτη πλήρης και σχολιασμένη συγκέντρωση της καλβικής *Αλληλογραφίας* από τον Δημήτρη Αρβανιτάκη σε συνεργασία με τον Λεύκιο Ζαφειρίου. Στον Αρβανιτάκη οφείλουμε και την πολύ καλή μονογραφία *Στον δρόμο για τις πατρίδες: η* Ape Italiana, *ο Ανδρέας Κάλβος, η ιστορία* (2010),[24] μελέτη που διερευνά εξαντλητικά τις σχέσεις του Κάλβου στο Λονδίνο με το περιβάλλον των ιταλών συνεργατών του περιοδικού *Ape Italiana* και τις δραστηριότητές του εκεί ως ενός ιταλού δραματικού ποιητή, λόγιου και πατριώτη.[25]

---

20. Τα μέλη της επιστημονικής επιτροπής της έκδοσης είναι οι Δημήτρης Αρβανιτάκης, Σπύρος Ασδραχάς, Νάσος Βαγενάς, Ευριπίδης Γαραντούδης, Bertrand Bouvier και Mario Vitti.

21. Βλ. Γεωργίου Θ. Ζώρα, *Κάλβου: Ωιδαί, μετά της πρώτης γαλλικής μεταφράσεως υπό St. Julien και Pauthier de Censay*, Σπουδαστήριον Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών 33, Αθήναι 1962.

22. Βλ. Γιάννης Βάσσης, «Για μια ιστορικο-κριτική έκδοση των "Ωδών" του Ανδρέα Κάλβου», *Μαντατοφόρος*, *τχ.* 25-26 (Νοέμβ. 1987), σ. 82-88 και Γιάννης Βάσσης, «Ανδρέας Κάλβος, "Η Λύρα". Προδημοσίευση από την ιστορικο-κριτική έκδοση των Ωδών», *Μαντατοφόρος*, *τχ.* 37-38 (1993-1994), σ. 5-24.

23. Βλ. «Η νέα έκδοση των Ωδών του Ανδρέα Κάλβου», *Ο αναγνώστης*, ανάρτηση: 12.11.2013, ηλεκτρονική δημοσίευση: http://www.oanagnostis.gr

24. Βλ. Δημήτρης Δ. Αρβανιτάκης, *Στον δρόμο για τις πατρίδες: η* Ape Italiana, *ο Ανδρέας Κάλβος, η ιστορία*, πρόλογος Mario Vitti, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010.

25. Βλ. σχετικά τα παρακάτω κείμενα, που δείχνουν τη θετική κριτική υποδοχή του βιβλίου: Μικέλα Χαρτουλάρη, «Ο ιταλός Κάλβος και η πατρίδα», *Τα Νέα* (19.06.2010),

Περνώντας στο θέμα τι συνέβη κατά τα τελευταία έτη με τα διάφορα ιστορικο-γραμματολογικά και ερμηνευτικά ζητήματα που εξακολουθούν να παραμένουν εκκρεμή όσον αφορά στις καλβικές ωδές, η γνώμη μου είναι ότι από τη σαφή πρόοδο του παρελθόντος στραφήκαμε στην οπισθοδρόμηση. Βασικοί σταθμοί της οπισθοδρόμησης θεωρώ ότι ήταν αφενός η έκδοση των *Ωδών* από τον Δημήτρη Δημηρούλη (2009), αφετέρου η μονογραφία της Αθηνάς Γεωργαντά *Τα θαυμάσια νερά. Ανδρέας Κάλβος. Ο ρομαντισμός, ο βυρωνισμός και ο κόσμος των Καρμπονάρων* (2011).[26] Στην εκτενή εισαγωγή (124 σελίδες) του Δημηρούλη, όπου γίνεται μια, κατά την κρίση του συντάκτη της, αναθεωρητική αποτίμηση της καλβικής ποίησης (εννοείται της ελληνόγλωσσης, επειδή η ιταλόγλωσση αγνοείται παντελώς), η αποτίμηση εμμένει στην προβολή ενός μυστικιστικού αισθητισμού που βαφτίζεται με το όνομα *«καλβική ξενότητα»*. Παραθέτω μια από τις αρκετές παρεμφερείς διατυπώσεις του τι εστί *«καλβική ξενότητα»*: *«Η ξενότητα στον Κάλβο ονομάζει αυτό που πάντα περισσεύει χωρίς όνομα, αυτό που δεν χωρά στη γνώση, στην κατανόηση, στην κρίση, στην αξιολόγηση, την ίδια στιγμή που κινείται στα όριά τους»*.[27] Αν κανείς καταλαβαίνει τι θέλει να πει ο εκδότης-κριτικός, ας μας το εξηγήσει. Όσο για τις επιλογές *«μια*[ς] *τελείως διαφορετική*[ς] *και ριψοκίνδυνη*[ς] [εκδοτικής] *τακτική*[ς]», όπως αυτάρεσκα την προβάλει ο Δημηρούλης, αυτές είναι *«να εκδώσουμε τις ωδές στο μονοτονικό, να*

(ένθετο: *Βιβλιοδρόμιο*, σ. 36) (http://www.tanea.gr/news/culture/books/article/4580586/?iid=2). – Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ο Κάλβος νέος. Προτού συνδεθεί με τους Καρμπονάρους», *Σαββατιάτικη Ελευθεροτυπία* (27.11.2010), (ένθετο: *Βιβλιοθήκη*, σ. 7) (http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=227538). – Νάσος Βαγενάς, «Ανάμεσα σε δύο πατρίδες», *Το Βήμα* (Κυριακή, 16.01.2011), σ. Α48 (http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=378470). – Μιχάήλ Πασχάλης, «Η *Ape Italiana*, ο Ανδρέας Κάλβος και η ιστορία», *Η Καθημερινή* (Μ. Τρίτη, 19.04.2011), σ. 14 (http://www.kathimerini.gr/424378/article/politismos/arxeio-politismoy/h-ape-italiana-o-andreaskalvos-kai-h-istoria). – Νίκος Ε. Καραπιδάκης, «Εξόριστοι διανοούμενοι με πολλές πατρίδες. Οι διαδρομές των Μπαρτολομέο ντε Σάνκτις, Ούγου Φώσκολου και Ανδρέα Κάλβου», *Η Καθημερινή* (Κυριακή, 12.06.2011), (ένθετο: «Τέχνες και Γράμματα»), σ. 11 (http://www.kathimerini.gr/429115/article/politismos/arxeio-politismoy/e3oristoi-dianooymenoi-me-pollespatrides). – David Ricks, «Towards the nations. The *Ape Italiana*, Andreas Kalvos, the history», *Historein*, τ. 11 (2011), σ. 194-196 [δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 2012] (http://www.nnet.gr/historein/historeinfiles/histvolumes/hist11/historein11-reviews.pdf). – Χρήστος Λούκος, «*Στον δρόμο για τις πατρίδες και Απολογία της αυτοκτονίας*: βιβλιοπαρουσίαση», *Μνήμων*, τ. 32 (2011-2012), σ. 291-296.

26. Βλ. *Ανδρέας Κάλβος, Ωδαί*, εισαγωγή–επιμέλεια–σχόλια Δημήτρης Δημηρούλης, εκδ. Μεταίχμιο, Νεοέλληνες Κλασικοί Συγγραφείς, Αθήνα 2009 και Αθηνά Γεωργαντά, *Τα θαυμάσια νερά. Ανδρέας Κάλβος. Ο ρομαντισμός, ο βυρωνισμός και ο κόσμος των Καρμπονάρων*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2011.

27. Βλ. Δημήτρης Δημηρούλης, στο βιβλίο: *Ανδρέας Κάλβος, Ωδαί*, ό.π., σ. 47.

διορθώσουμε τα λάθη ή τις αβλεψίες στην ορθογραφία και στη στίξη και να προσαρμόσουμε γενικά το κείμενο στη σύγχρονη γραμματική».[28] Στην περίπτωση του Κάλβου η διατήρηση του πολυτονικού και κυρίως των *«λαθών»* της ορθογραφίας και της στίξης των κειμένων των «Ωδών» δεν απορρέει από φιλολογικό σχολαστικισμό, αλλά από την επίγνωση ότι τα στοιχεία αυτά αποτελούν μέρος της ιστορικότητας ενός οριακού ποιητικού κειμένου, και γι' αυτό ακριβώς τα στοιχεία αυτά πρέπει να διατηρηθούν. Επειδή, με άλλα λόγια, συνιστούν σημαίνουσες μαρτυρίες της άγνοιας, των αβεβαιοτήτων, των παλινωδιών και των ιδιαιτεροτήτων ενός συγγραφέα που η ιστορική του μοίρα τον έθεσε στην αρχή μιας νεότερης εθνικής λογοτεχνικής παράδοσης εν τη γενέσει της. Η εκτίμησή μου, εξάλλου, ότι η έκδοση Δημηρούλη παρουσιάζει πολλά και σοβαρά προβλήματα ενισχύεται από την ομόφωνα αρνητική δημόσια κριτική που της ασκήθηκε από αρκετά μέλη της κοινότητας της νεοελληνικής φιλολογίας, που ασχολούνται συστηματικά με το καλβικό έργο.[29]

Η Γεωργαντά επιχειρεί να παρουσιάσει στη μονογραφία της μια συνθετική συνολική θεώρηση και αποτίμηση της ελληνόγλωσσης ποίησης του Ανδρέα Κάλβου, με γνώμονα το ιστορικό, λογοτεχνικό και γενικότερα πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής του. Σύμφωνα με αυτή, τη θεωρούμενη ως ριζικά νέα, εξέταση, ο

---

28. Δημήτρης Δημηρούλης, *Ανδρέας Κάλβος, Ωδαί*, ό.π., σ. 126.

29. Βλ. σχετικά τα κείμενα: Νάσος Βαγενάς, «Δεινοπαθήματα του Κάλβου», *Το Βήμα* (25.10.2009). – Μιχάλ Πασχάλης, «Πώς "εκσυγχρονίστηκε" ο Κάλβος» *(Η Καθημερινή*, 24.11.2009). – Μιχάλ Πασχάλης, «Εκσυγχρονισμός και παλαιοημερολογητισμός», *Νέα Εστία*, *τχ.* 1827 (Νοέμβ. 2009), σ. 901-907. – Μιχάλ Πασχάλης, «Η ξενότητα του Κάλβου και η αποξένωση του εκδότη», *Η Καθημερινή* (11.01.2010). – Νάσος Βαγενάς, «Η ξενότητα προς τον Ανδρέα Κάλβο», *Η Καθημερινή* (25.01.2010). – Νάσος Βαγενάς, «Ερασιτεχνισμός και κριτική», *Το Βήμα* (04.04.2010). – Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ποιητικίζουσα ρητορεία και επιδεικτική αυταρέσκεια», *Τα Νέα* («Βιβλιοδρόμιο», 31.07.2010). – Μιχάλ Πασχάλης, «Εκδοτικά και γλωσσικά (ιταλισμοί) στο "Απόσπασμα άτιτλου ποιήματος" του Κάλβου (αντί απαντήσεως στον Δ.Δ.)», *Νέα Εστία*, *τχ.* 1835 (Ιούλ.-Αύγ. 2010), σ. 49-62. – Νάσος Βαγενάς, "Criticus gloriosus", *Νέα Εστία*, *τχ.* 1837 (Οκτ. 2010), σ. 433-469. – Δημήτρης Δ. Αρβανιτάκης, *Στον δρόμο για τις πατρίδες: η* Ape Italiana a Londra, *ο Ανδρέας Κάλβος, η ιστορία*, πρόλογος Mario Vitti, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010, σ. 321-323. – Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ωσάν χαράς ιδέα. Η ποιητική γραμματική του Ανδρέα Κάλβου*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 207-211. Συγκεντρωτική απάντηση του Δημηρούλη, που επεκτείνει προηγούμενες ανταπαντήσεις του, στο κείμενό του «Σολωμοφάγοι και Καλβομάχοι», *Νέα Εστία*, *τχ.* 1833 (Μάιος 2010), σ. 990-1030. Όσες, θετικές για την έκδοση του Δημηρούλη, βιβλιοκρισίες φιλοξενούνται, μεταξύ και των αρνητικών, στην προσωπική ιστοσελίδα του (http://www.dimiroulis.com/index.php?option=com_content&view=article&id=60:2010-12-05-12-36-31&catid=34:books), είναι γραμμένες από πρόσωπα προφανώς μη ειδικά στη μελέτη του έργου του Κάλβου.

Κάλβος, κατά τη συγγραφέα, είναι ένας *«μεγάλος ευρωπαίος»*[30] ρομαντικός και, ειδικότερα ακόμα, *«παράφορος»* βυρωνικός ποιητής (σε διάφορα σημεία του βιβλίου της χρησιμοποιούνται υπερβολικοί προσδιορισμοί όπως *«θαυμάσιος»*, *«γιγαντιαίος»*, *«μεγαλειώδης»*, *«λαμπερός»* κ.ά. παρόμοια). (Το δεύτερο κύριο θέμα του βιβλίου της Γεωργαντά είναι η εξέταση του Κάλβου ως καρμπονάρου). Το ουσιαστικό επιχείρημα της Γεωργαντά, για να υποστηρίξει τη ρομαντική ποιότητα και φύση της καλβικής ποίησης, είναι ότι ο ρομαντισμός λειτούργησε ως μια καταλυτική εμπειρία που αναπότρεπτο ήταν να παρασύρει και τον Κάλβο. Η επιλογή της, συνεπώς, να μην διαλέγεται με το μέρος της καλβικής βιβλιογραφίας με το οποίο διαφωνεί είτε εκδηλώνεται με την αναφορά και μόνο δημοσιευμάτων, οπότε αυτά περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία του βιβλίου της και μνημονεύονται σε υποσημειώσεις, είτε φτάνει μέχρι την αποσιώπηση/αγνόησή τους. Μια άλλη τακτική της Γεωργαντά είναι να κρίνει σταθερά πως ό,τι κατά το παρελθόν αναγνωρίστηκε ως επίδραση του ιταλικού νεοκλασικισμού και ειδικότερα του Foscolo στον Κάλβο δεν υπάρχει λόγος να παρουσιαστεί και να αναθεωρηθεί, επειδή είναι ρομαντικό κατά βάθος, αλλά οι παλαιότεροι μελετητές δεν στάθηκαν ικανοί να το αντιληφθούν. Ειδικότερα για τη σχέση του Κάλβου με τη βυρωνική ποίηση, η Γεωργαντά πιστεύει ότι *«η σχέση έμπνευσης* [του Κάλβου από τον Μπάυρον] *ήταν αυτονόητη, καθιερωμένη και επιβεβλημένη»*.[31] Αλλά όσα στοιχεία επικαλείται η συγγραφέας και τα ερμηνεύει ως *«τεκμήρια»* της *«συγκλονιστικής»* σχέσης του Κάλβου με την ποίηση του Μπάυρον και της *«εξάρτησης»* του έργου του έλληνα ποιητή από εκείνο του άγγλου ομοτέχνου του δεν είναι, σύμφωνα με μια αντικειμενική θεώρηση αυτών των στοιχείων, παρά εικασίες ή ενδείξεις. Σύμφωνα με την Γεωργαντά, επίσης, η *«αυτονόητη, καθιερωμένη και επιβεβλημένη»* σχέση έμπνευσης του Κάλβου με την ποίηση του Μπάυρον λανθάνει σχεδόν σε κάθε σημείο των ωδών, επειδή είναι τόσο υψηλή η αισθητική αξία της ποίησης του Κάλβου και τέτοια η ποιητική ευφυΐα του που αυτός είναι ικανός να μεταμορφώνει διαρκώς τη σχέση με το ποιητικό του πρότυπο σε έμπνευση. Με δύο λόγια, συνολικά κρινόμενη η εν λόγω μονογραφία αποτελεί εκδήλωση της αστήρικτης ερμηνευτικής εμμονής της συγγραφέως της να προβληθεί ο Κάλβος ως ένας αποκλειστικά ρομαντικός και ειδικότερα βυρωνικός ποιητής.[32]

---

30. Βλ. Αθηνά Γεωργαντά, *Τα θαυμάσια νερά*, ό.π., σ. 12.

31. Αθηνά Γεωργαντά, *Τα θαυμάσια νερά*, ό.π., σ. 128-129.

32. Συστηματικότερη κριτική στην άποψη της Γεωργαντά για τον *«βυρωνομανή»* Κάλβο ασκείται στη μελέτη μου, «Ο Κάλβος, μεταξύ νεοκλασικισμού και ρομαντισμού», στο βιβλίο: *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά*. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, επιμέλεια Ζ.Ι. Σιαφλέκης - Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2012, σ. 110-135. Αρνητική κριτική στο βιβλίο της Γεωργαντά ασκείται επίσης στη μελέτη του Μι-

Ευτυχώς και εγκαίρως την πορεία οπισθοδρόμησης που περιέγραψα παραπάνω ήρθε να ανακόψει η πρόσφατη μονογραφία του Μιχαήλ Πασχάλη, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο. Ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα* (2013).[33] Με το βιβλίο του ο Πασχάλης επανέφερε στο προσκήνιο της έρευνας το θέμα της σχέσης των ωδών με τον ιταλικό νεοκλασικισμό, ζήτημα εδώ και χρόνια λησμονημένο, αν όχι απωθημένο. Έδειξε πειστικότατα, ξαναπιάνοντας το νήμα της σχέσης του Κάλβου με την ποίηση ιδίως του Foscolo, ότι ο δεσμός του έλληνα ποιητή με την ιταλική γλώσσα και την ιταλική νεοκλασική ποίηση παρέμεινε στενός μέχρι και την εποχή της γραφής των ελληνόγλωσσων ποιημάτων του. Μάλιστα ο δεσμός αυτός δεν συνιστά μόνο μέρος της λογοτεχνικής παρακαταθήκης του Κάλβου, αλλά λειτουργικό όρο της αντίληψής του για τα ελληνικά ποιήματά του, καθώς αποτυπώνεται σε πολλά στοιχεία της γλωσσικής συγκρότησης, της τεχνοτροπικής σκευής και της εικονοποιΐας τους. Επίσης, το βιβλίο του Πασχάλη κατέδειξε, εξίσου πειστικά, ότι ο Κάλβος δεν γνώριζε καλά, όπως αρκετοί υποστήριζαν παλαιότερα, την αρχαία γραμματεία, ούτε διάβαζε τα ίδια τα κείμενα-πηγές της. Αντιθέτως, η όποια επαφή του, κυρίως γλωσσική, με τα αρχαία κείμενα αφενός βασίζεται σε λεξικά, αφετέρου διαμεσολαβείται από ιταλικά λογοτεχνικά κείμενα που είναι κρίκοι της μακράς αλυσίδας του διαλόγου με την αρχαία ελληνική και τη ρωμαϊκή γραμματεία. Με άλλα λόγια, ο απευθείας διάλογος του Κάλβου με τα αρχαία κείμενα, διάλογος τον οποίο υποστήριξαν παλαιότεροι και ορισμένοι σύγχρονοι μελετητές, κατά τον Πασχάλη δεν υπάρχει, ενώ η ιδέα περί του διαλόγου απορρέει από την ελληνοκεντρική κατεύθυνση των μελετητών του, με άλλα λόγια την επιθυμία τους ο Κάλβος να είναι *«ελληνικός»* (για να θυμηθούμε τον Σεφέρη).[34] Η σοβαρότητα της μελέτης του Πασχάλη δείχνει εξάλ-

---

χαήλ Πασχάλη, «Γύρω από τις πηγές έμπνευσης του Κάλβου», *Νέα Εστία*, τχ. 1852 (Φεβρ.-Μάρτ. 2012), σ. 240-262. Αναδημοσίευση στο βιβλίο του *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο. Ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Θεωρία και κριτική της λογοτεχνίας), Ηράκλειο 2013, σ. 171-204: 173-182. Οι βιβλιοκρισίες σε άλλα έντυπα, εν γένει θετικές, αναφερόμενες ιδίως στην εξέταση από τη Γεωργαντά του Κάλβου ως καρμπονάρου, δεν είναι γραμμένες από μελετητές του Κάλβου: Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η ρομαντική δυναμική και ο πολιτικός ριζοσπαστισμός του Κάλβου», *Νέα Εστία*, τχ. 1849 (Νοέμ. 2011). – Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Ο αγέλαστος Καρμπονάρος», *Ελευθεροτυπία* (28.10.2011), (ένθετο «Βιβλιοθήκη») (http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=28/10/2011&id=321159). – Λαμπρινή Κουζέλη, «Ο Καρμπονάρος Ανδρέας Κάλβος», *Το Βήμα* (09.10.2011), (http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=424130).

33. Βλ. Μιχαήλ Πασχάλης, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο. Ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, ό.π.

34. Ο Σεφέρης, το 1960, στη μελέτη του «Κάλβος, 1960» (Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Β΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [5]1984, σ. 119) έθεσε το ερώτημα *«Γιατί είναι ελληνικός ο Κάλ-*

λου πού οδηγούν οι άλλες, οι –ας τις ονομάσω– δίχως κέντρο κατευθύνσεις προς τον Κάλβο, είτε εκείνη της *«καλβικής ξενότητας»* (Δημηρούλης) είτε εκείνη του ρομαντικά παθιασμένου *«βυρωνομανούς»* Κάλβου (Γεωργαντά).[35]

Η γνώμη μου είναι ότι η μελέτη των καλβικών ωδών εξακολουθεί να έχει ανάγκη τον φιλολογικό θετικισμό, κυρίως με την έννοια ότι οι μελετητές που ερμηνεύουν το ελληνικό έργο του Κάλβου πρέπει να γνωρίζουν το ιταλικό έργο του και να βασίζονται σταθερά στο έδαφος των κειμενικά διαπιστωμένων και προσεκτικά ελεγμένων σχέσεων. Έτσι οι όποιες επιμέρους ερμηνείες τους είτε θα τεκμηριώνονται είτε θα πιθανολογούνται βάσιμα. Η αισθητική γοητεία που εξακολουθεί να μας ασκεί ο Κάλβος δεν κινδυνεύει να μειωθεί ή να αλλοιωθεί από την καλύτερη γνώση μας όλων εκείνων των στοιχείων που τον καθιστούν τόσο ιδιότυπο ποιητή. Αν, εντέλει, η συστηματική μελέτη μάς φανερώνει έναν ιταλοκεντρικό και νεοκλασικό, αλλά πιο κοντά στον αληθινό, Κάλβο, κι έναν ποιητή που δεν ήξερε καλά ούτε τα αρχαία ούτε τα νέα ελληνικά, το κέρδος αυτής της φανέρωσης είναι η εις βάθος κατανόησή του. Η άλλη οδός είναι εκείνη που οδηγεί σε έναν επινοημένο ή εξιδανικευμένο Κάλβο, σύμφωνα με τις ανάγκες και τις επιθυμίες είτε μελετητών του είτε μη ειδικών αναγνωστών του που αρέσκονται να παριστάνουν τους ειδικούς.[36]

βος;» και έδωσε την απάντηση, *«Φυσικά, για μένα το θέμα δεν υπάρχει»*, αναφερόμενος σε μια ισχυρή κριτική παράδοση που επέμενε να βλέπει τον Κάλβο ως ελληνικό.

35. Βλ. σχετικά τη βιβλιοκρισία μου για το βιβλίο του Πασχάλη, «Μια καίρια συμβολή στην καλύτερη κατανόηση του Κάλβου», *The Athens Review of Books - Αθηναϊκή Επιθεώρηση του Βιβλίου*, τχ. 50 (Απρ. 2014), σ. 51-52.

36. Σημειώνω τρία ακόμα πρόσφατα βιβλία για τον Κάλβο. Η μονογραφία της Ελένης Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ωσάν χαράς ιδέα. Η ποιητική γραμματική του Ανδρέα Κάλβου*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011, αποτελεί μια πολύ αξιόλογη συμβολή, προέκταση της θεματικής και του προβληματισμού της παλαιότερης μελέτης της *Η στίξη των Ωδών του Ανδρέα Κάλβου*. Ο Ωκεανός, εκδ. Καρδαμίτσα, Κείμενα και κριτική Νεοελληνικού Λόγου, Αθήνα 1992. Τα άλλα δύο βιβλία, του Γιώργου Ανδρειωμένου, *Αναζητώντας τον «άλλο» Κάλβο: Επιστημονικές ενασχολήσεις του στην Κέρκυρα (1826-1852)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2013, και του Κωστή Δανόπουλου, *Η παρέμβαση του Ανδρέα Κάλβου στη θεολογική διαμάχη Frederick Nolan – Thomas Falconer (τέλος 1818)*, (poema…) εκδόσεις, Αθήνα 2013, δεν αναφέρονται στον ποιητή Κάλβο, αλλά σε δραστηριότητες του λογίου πριν και μετά τη συγγραφή του ελληνόγλωσσου ποιητικού έργου του.

Περίληψη / Summary

Στη μελέτη γίνεται αρχικά αποτίμηση της κατάστασης στην οποία βρίσκεται σήμερα η έρευνα της επτανησιακής ποίησης του 19ου αιώνα, στους βασικούς άξονές της: το τεχνοτροπικό στίγμα της, η ένταξή της στην ιστορία της λογοτεχνίας της εποχής της, η εξέταση των κειμένων της ως προς το σύγχρονο ιδεολογικό και κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον. Στη συνέχεια εξετάζεται η έκδοση και η μελέτη του έργου του Ανδρέα Κάλβου.

The aim of this communication is the assessment of the current state of studies of the 19th-century Ionian Islands poetry. The themes that will be examined are the particular stylistic features of this poetry, its relevance to the history of its contemporary literature, the relationship of its texts to the ideological and socio-political environment of the time. Subsequently, I will focus on the study and the critical edition of Andreas Kalvos' work.

Διονύσιος Σολωμός, τέμπερα, του Σπύρου Αλαμάνου (1947-2011).
[Συλλογή Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών – Μουσείου Σολωμού Κερκύρας].

Η ΚΕΡΚΥΡΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ: ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΦΥΛΑΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ. Ο ΗΠΕΙΡΩΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΕΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΟΣΙΟΣ

Γεωργία Λαδογιάννη

Στο κλείσιμο της δεκαετίας του 1870 και λίγο πριν από το Συνέδριο του Βερολίνου, η Κέρκυρα, το σύνορο του ελεύθερου κράτους, είναι η πόλη που τρέφει τις ελπίδες των γειτόνων της αλύτρωτων Ηπειρωτών. Η ανατολική κρίση της περιόδου 1876-1878 έχει αναβαθμίσει τον ζωτικό της ρόλο, καθώς διαφαίνεται η δυνατότητα περαιτέρω διάλυσης της οθωμανικής αυτοκρατορίας και τα αλυτρωτικά κινήματα ξεσπούν από την Ήπειρο μέχρι την Κύπρο.[1] Ωστόσο, όλα καταλήγουν στη γνωστή συνθήκη του Βερολίνου, που αφήνει την Ήπειρο έξω από το ελληνικό κράτος. Όμως στο Λυκούρσι, *«καθ' όν τα δυσμικά άκρα της Κορκυραίας αντίκειται»*,[2] και την γύρω περιοχή έλαβε χώρα ένα από τα πιο ισχυρά κινήματα απελευθέρωσης, που έληξε βέβαια με την συντριβή του, τον Φεβρουάριο του 1878.[3] Όσο διαρκούσε η επαναστατική δράση στο Λυκούρσι, η Κέρκυρα

1. Η πατριωτική λογοτεχνία του 19ου αιώνα εξυμνεί κάθε ξεσηκωμό. Είναι χαρακτηριστικός ο ενθουσιασμός αλλά και ο θρήνος του Σοφ. Καρύδη από την επανάσταση στην Ηπειρο-θεσσαλία (1853-1854) και την Κρήτη (1866-1869). Ο Καρύδης συνεχίζει τον Αλ. Σούτσο με νέα «Τουρκομάχο». Οι παρακάτω στίχοι είναι ενδεικτικοί: *Και ηγέρθ' η Θεσσαλία και η Ήπειρος 'ς τα σκότη / Με τας χείρας οπλισμένας, / Και τας θύρας του πολέμου έχουν ήδη ανοιγμένας.. ./ Της θεάς Ελευθερίας ο δαυλός ερρίφθη πέραν,/ Και πριν πέσει κάτω, όλην άναψε την ατμοσφαίραν! / την πυράν ενατενίζει η Ευρώπη θαμβωμένη, / Και ο κώδων του θανάτου προ της θύρας της σημαίνει, / Αναγγέλλων της Τουρκίας / Τας στιγμάς τας τελευταίας και την ώραν της κηδείας.* – από το ποίημα «Η Τουρκομάχος Ελλάς», του βιβλίου *Βωμός ήτοι Αγώνες και Μαρτύρια της Κρήτης, Ηπείρου και Θεσσαλίας* υπό Σοφοκλέους Καρύδου, Αθήνησι, τύποις Σοφ. Κ. Καρύδου, 1869, σ. 104-106 (105).

2. Στράβων, *Γεωγραφικά*, Ζ, 7.5.

3. Τα γεγονότα προκαλούν και το επιστημονικό ενδιαφέρον (φιλολογικό και ιστορικό) για την περιοχή, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Αθανάσιος Πετρίδης, «Περί της αρχαίας πόλεως Λυκίας (Λυκουρσίου νυν) και του λιμένος αυτής Ογχήσμου (νυν Αγίων Σαράντα)», *Παρνασσός*, τ. 2, αρ. 8 (Αύγ. 1878), σ. 636-643. Μια εικόνα της καταστροφής δίνει και η επιστολή του Ν. Τσιγαρά, αυτόπτη μάρτυρα, βλ. Β.Α. Μυστακίδη, «Συμβολή εις την ιστορίαν των εν Ιωαννίνοις Σχολείων», *Παρνασσός*, τ. Γ, αρ. 5 (Δεκ. 1886), σ. 185-191 (186).

ζούσε έντονα τα γεγονότα, όπως δείχνουν τα καθημερινά πρωτοσέλιδα στον τοπικό τύπο.[4]

Η συντριβή του κινήματος σήμαινε ένα μεγάλο κύμα προσφύγων, από την απέναντι ηπειρώτικη ακτή.[5] Η πόλη ξαναζεί μέρες προσφύγων της Πάργας· πλημμυρίζει, τώρα, από τους ηττημένους, εξαθλιωμένους και ξεριζωμένους επαναστάτες του Λυκουρσίου και τις οικογένειές τους. Για την περίθαλψη και την ανακούφισή τους κινητοποιούνται μηχανισμοί που η πόλη διέθετε από παλιά, καθώς ανέκαθεν αναλάμβανε να οργανώνει τη διάσωση ή την περίθαλψη δεινοπαθούντων από τις υπόδουλες περιοχές. Το δίκτυο προστασίας και βοήθειας π.χ. που είχε δημιουργήσει και ενεργοποιήσει ο μεγάλος πρωτοπαπάς της Κέρκυρας, στο διάστημα της ποιμαντικής του θητείας 1738-1746,[6] είναι σπουδαίο τεκμήριο του παραδοσιακού ρόλου βοήθειας προς τον υπόδουλο ελληνισμό που πρόσφερε η Κέρκυρα. Εξάλλου, οι Μεσολογγίτισσες και οι πολιορκημένοι Μεσολογγίτες στη «Γυναίκα της Ζάκυθος» και στους «Ελεύθερους Πολιορκημένους» ή οι Κρητικοί στον «Κρητικό» του Διονυσίου Σολωμού απηχούν την ίδια την παράδοση.[7] Η Κέρκυρα, τώρα, γίνεται ο *«φυσικός»* αποδέκτης (γεωγραφικά και παραδοσιακά) των προσφύγων του Λυκουρσίου, που τους εγκαθιστούν στο παλαιό φρούριο της πόλης.

Η Κέρκυρα είναι ακόμη και τόπος ελεύθερης δράσης κάθε ευπατρίδη της οθωμανοκρατούμενης Ηπείρου.[8] Την ίδια εποχή, αρχές του καλοκαιριού του

---

4. Χαρακτηριστικά βλ. εφ. *Λαός*: (16.02.1878), (17.02.1878), (25.02.1878), (25.03.1878), (29.03.1878).

5. Από το ύψος της χρηματοδότησης για τους πρόσφυγες, όπως φαίνεται στη στήλη «Ειδήσεις εξ Ελλάδος», *Δελτίον της Εστίας* (16.12.1879), σ. 2, η Κέρκυρα, συγκριτικά, δέχθηκε τον μεγαλύτερο αριθμό.

6. Ν.Τ. Βούλγαρις, «Ιωάννου Βουλγάρεως, μεγάλου πρωτοπαπά Κερκύρας, Γράμματα Προτρεπτικά, εις συνδρομήν υπέρ ορθοδόξων χριστιανών προσφευγόντων εις Κέρκυραν εκ της δούλης Ελλάδος (1738-1746)», *Παρνασσός*, τ. 13, αρ. 6 (Ιούν. 1890), σ. 301-319. Ενδεικτικό των αλυτρωτικών συναισθημάτων των Κερκυραίων, στο τέλος του 19ου αιώνα, είναι η αφιέρωση που κάνει ο Γ. Καλοσγούρος (1853-1902) της μετάφρασής του των «Τάφων» του Φόσκολου στις ψυχές των ιταλών εθελοντών που έπεσαν στον πόλεμο του 1897.

7. Εικόνες προσφύγων Κρητών, που ζητιανεύουν στους δρόμους της Αθήνας, όταν, αργότερα, αποτυγχάνει η επανάσταση στην Κρήτη, μας δίνει ο Σοφ. Καρύδης, βλ. τα ποιήματα: «Τα ορφανά της Κρήτης», «Το ορφανό της Κρήτης», «Ο επαίτης Κρης», στο προμνημονευθέν στη σημ. 1 βιβλίο, στις σ. 39-41, 72-74 και 76-78, αντίστοιχα.

8. Ενδεικτικό του κλίματος του φόβου απέναντι στην οθωμανική διοίκηση, που έχουν οι λόγιοι των Ιωαννίνων, είναι η ανωνυμία τους ως μελών του «Συλλόγου προς Διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων», βλ. *Ο εν Αθήναις προς Διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων Σύλλογος – Έκθεσις των πεπραγμένων από της συστάσεως αυτού μέχρι τούδε, 17 Απριλίου 1869 - 31 Δεκεμβρίου 1871*. Εν Αθήναις, τύποις Ανδ. Κορομηλά, 1872, σ. 29.

1879, βρίσκεται στην Κέρκυρα ο γιαννιώτης, απόφοιτος της Ζωσιμαίας Σχολής, Νικόλαος Δόσιος (ο Ιωαννίτης, όπως υπογράφει), επιστρέφοντας από την Γερμανία και Ελβετία, όπου τον Ιούνιο είχε λάβει το διδακτορικό του δίπλωμα, από το Πανεπιστήμιο του Τύμπιγκεν.[9] Η εικόνα των προσφύγων είναι οδυνηρή για τον νεαρό ευπατρίδη.[10] Ο πληγωμένος πατριωτισμός του γίνεται επιθυμία συμβολής στη βελτίωση της ζωής τους.[11] Αποφασίζει την έκδοση βιβλίου «Υπέρ των εν Κερκύρα προσφύγων Ηπειρωτών», παραχωρώντας το όποιο κέρδος από την πώλησή του στους *«εξ Ηπείρου χαλασμένους»*, όπως άκουγε να αυτοαποκαλούνται οι πρόσφυγες. Κυκλοφορεί την «Αγγελία» για την έκδοσή του, με την τοποχρονία *«εν Αθήναις, Ιανουάριος 1880»*, και υπογράφει ένα *«Αναγκαίον Προοίμιον»* της έκδοσης *«εν Κερκύρα, Ιούλιος 1880»*. Κάπου εκεί χρονικά, καλοκαίριφθινόπωρο του 1880, κυκλοφορεί το βιβλίο που περιέχει ό,τι βρισκόταν στο *«αρχείο»* –τον *«χαρτοφύλακα»*– του νεαρού διδάκτορα: από ποιήματα, της εφηβικής ρέμβης ή μιας στοχαστικότερης πολιτικής ποίησης που εμπνέεται από τον αλυτρωτισμό, από ένα αυτοβιογραφικό διήγημα εξαιρετικής λογοτεχνικής και ιστορικής αξίας,[12] μέχρι τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών που μαζεύει από τους πρόσφυγες και τους φυλακισμένους στο Σωφρονιστήριο της πόλης.[13]

---

9. Καταγράφεται ένα γενικότερο ενδιαφέρον για την διδακτορική του διατριβή από την πλευρά των γερμανών φιλολόγων. Σχετικό σημείωμα υπάρχει στην *Εστία*, αρ. 181 (15.06.1880), σ. 2.

10. Σύμφωνα με την δική του περιγραφή: *«όμιλος ανυποδήτων και ασκεπών αθώων πλασμάτων, όσα διαφυγόντα τον θανατηφόρον κτύπον του πιστολίου και γιαταγανίου του Αλβανού Βασιβοζούκου κατά την τελευταίαν Ηπειρωτικήν επανάστασιν εύρον επί της ελευθέρας Κερκύρας το της σωτηρίας άσυλον»*, βλ. πιο κάτω, στη σημ. 14, τον πλήρη τίτλο της έκδοσης *Χαρτοφυλάκιον των παιδικών μου χρόνων ή Αναμνήσεις της παιδικής μου ηλικίας*, σελ. στ΄. Έντονη αλυτρωτική διάθεση δείχνει και ποίημα που δημοσιεύει, την ίδια εποχή, σε εφημερίδα της Κύπρου για την αποτυχημένη επανάσταση στη Θεσσαλία. Οι δύο περιοχές, η Ήπειρος και η Κύπρος, τροφοδοτούν με αγωνιστές τα κινήματα και έχουν μεγάλες προσδοκίες από κάθε επαναστατική εκδήλωση.

11. *«εις ανακούφισιν και συμπλήρωσιν του γλίσχρου σιτηρεσίου»* των προσφύγων, *Χαρτοφυλάκιον*, ό.π.

12. Αυτοβιογραφικό είναι το πρώτο μέρος (σ. 1-22), με τίτλο «Φιλίας απομνημονεύματα», χωρισμένο σε έξι μέρη (αριθμημένα από Α΄-ΣΤ΄) και έναν σύντομο «Επίλογο». Είναι το βιωματικό υλικό μιας αφηγηματοποιημένης βιογραφίας, που μας κάνει να σκεφτούμε ότι υπάρχουν περισσότερα κείμενα του τύπο της αφήγησης που γνωρίζουμε από τον Βιζυηνό. Και στις δυο περιπτώσεις έχουμε ένα υλικό μνήμης των παιδικών χρόνων, μέσα από το φίλτρο μιας συνείδησης της διασποράς.

13. Στο προλογικό κείμενο υπάρχουν ενδιαφέρουσες εικόνες της Κέρκυρας, όπως καταγράφονται στην αφήγηση ενός flaneur, που ρουφάει ακόρεστα το κερκυραϊκό τοπίο, μετά από χρόνια παραμονής στην κεντρική Ευρώπη. Το τοπίο περιγράφεται σαν το σκηνικό μυθολο-

Με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Χαρτοφυλάκιον των παιδικών μου χρόνων ή Αναμνήσεις της παιδικής μου ηλικίας*[14] το βιβλίο, *«το τιμαλφέστερον των κτημάτων μου»* όπως το χαρακτηρίζει, εκδίδεται από το τυπογραφείο «Ο Κοραής» (του Ι. Ναχαμούλη) της Κέρκυρας.[15]

γικών και ιστορικών γεγονότων. Η περιγραφή ζωντανεύει όσα μας περιγράφει για την Κέρκυρα ο Όμηρος και άλλοι μεταγενέστεροι συγγραφείς. Ταυτόχρονα, έχουμε και το τοπίο μιας σύγχρονης πόλης, που διαθέτει εξοχές για ρομαντικές περιπλανήσεις και τόπους πρόσφορους για την ψυχική γαλήνη και την αισθητική απόλαυση. Η Κέρκυρα ικανοποιεί τον σύγχρονο πεπαιδευμένο αστό, που νιώθει όπως *«πας της αρχαιότητος ακραιφνής φίλος»*. Εκείνο όμως που συγκλονίζει τον νεαρό πατριώτη είναι η εικόνα των ηπειρωτών προσφύγων της Κέρκυρας, *«οι εξ Ηπείρου χαλασμένοι ή πρόσφυγες»*: *«το πρώτον το κλασικόν της χώρας των Φαιάκων πατών έδαφος μεταίρεται, αι επί του αδόξου παρόντος αλγειναί εντυπώσεις και η θέα της απέναντι έτι δούλης και μετ' ανυπομονησίας την μετά της μητρός Ελλάδος προσάρτησιν καραδοκούσης πατρικής γης μ' εξήγειραν του τερπνού τούτου και θελκτιρίου ρεμβασμού»*, *Χαρτοφυλάκιον*, σ. ε΄.

14. Η πλήρης περιγραφή της έκδοσης, που αποτελεί και το πρώτο βιβλίο του λογοτέχνη Δοσίου, είναι: *Χαρτοφυλάκιον των παιδικών μου χρόνων ή Αναμνήσεις της παιδικής μου ηλικίας*, υπό Νικολάου Δοσίου Δ.φ. Ιωαννίτου, Ύπέρ των εν Κερκύρα προσφύγων Ηπειρωτών! Εν Κερκύρα, Τυπογραφείον Ο Κοραής Ι. Ναχαμούλη 1880. Ο όρος *«χαρτοφυλάκιον»* χαρακτηρίζει ένα βιβλίο προσωπικού και βιωματικού/αρχειακού περιεχομένου, μας το δείχνει εξάλλου και ο εναλλακτικός τίτλος. Ταυτόχρονα, ο όρος δίνει τη δυνατότητα ενός βιβλίου με συμπιληματικό χαρακτήρα. Από τις πιο γνωστές χρήσεις του όρου, στον 19ο αιώνα, είναι τον *Ποιητικόν Χαρτοφυλάκιον* του Αλέξανδρου Σούτσου (1845), που θα μπορούσε σκόπιμα ο Δόσιος να επεδίωξε μια σχέση ανάμεσα σε βιβλία δύο *«ετεροχθόνων»* και πατριωτών συγγραφέων. Εξάλλου, το πολύστιχο ποίημα «Διθύραμβος εις τον Λαόν της δούλης και ελευθέρας Ελλάδος» του βιβλίου του Αλ. Σούτσου ανήκει μάλλον στις πηγές του μυθιστορήματος *Τα Θύματα του Βάγια*, του Ν. Δοσίου (Βουκουρέστι 1888). Τέλος, ο Δόσιος αφιερώνει το *Χαρτοφυλάκιόν* του στον δάσκαλό του στη Ζωσιμαία: *«Αφιέρωσις. Σπυρίδωνι Μανάρη, Διδασκάλω και Ευεργέτη. Σεβασμού και αγάπης τεκμήριον»* (σ. 5). Ο Σπυρίδων Μανάρης ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς μαθηματικούς του 19ου αιώνα. Γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1805. Μετέβη στην Κέρκυρα, φοίτησε στην Ιόνιο Ακαδημία με δαπάνες του άγγλου αρμοστή και μετά το πέρας των σπουδών του διορίσθηκε (1830) καθηγητής των μαθηματικών στη Λευκάδα. Από το 1842 μέχρι το 1846 διηύθυνε το Σχολείο της Ιθάκης. Στη συνέχεια δίδαξε στο λεγόμενο *«Δευτερεύον Σχολείο»* της Κέρκυρας και από το 1842 και μέχρι τον θάνατό του (1886) ήταν γυμνασιάρχης της Ζωσιμαίας, στα Ιωάννινα.

15. Ωστόσο στη στήλη «Βιβλιογραφικόν Δελτίον», *Δελτίον της Εστίας*, αρ. 179 (01.06.1880) σ. 2, βρίσκουμε την αγγελία: *«Ο κ. Ν. Δόσιος, διδάκτωρ της φιλολογίας, περισυνάξας ποικίλην γλωσσικήν ύλην και ιδία ανέκδοτα δημοτικά της Ηπείρου άσματα, θέλει δημοσιεύσει αυτήν προσεχώς υπό τον τίτλο «Δημώδους Ανθολογίας παραλειπόμενα»*. Το σημείωμα δείχνει ότι ο Δόσιος σκεφτόταν μέχρι την τελευταία στιγμή το περιεχόμενο της έκδοσης και ότι μια αρχική του απόφαση προέβλεπε την έκδοση μόνο της συλλογής των δημο-

Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζομε μόνο το «Παράρτημα»[16] που είναι ο τίτλος του τελευταίου μέρους του βιβλίου και περιέχει δημοτικά τραγούδια που συνελέγησαν στην Κέρκυρα, τον Σεπτέμβριο του 1879. Συγκεκριμένα, η συλλογή πραγματοποιείται, πρώτον, κατά την επίσκεψη του Δοσίου στον καταυλισμό των προσφύγων, με αφορμή το πανηγύρι της Παναγίας, της 8ης Σεπτεμβρίου, στο εκκλησάκι που βρισκόταν στον χώρο του Κάστρου,[17] και, δεύτερον, κατά τις επισκέψεις του στο Σωφρονιστήριο,[18] έχοντας πηγές του τους φυλακισμένους, με καταγωγή κερκυραϊκή και λευκαδίτικη.

Το ενδιαφέρον του Δοσίου ειδικά για το δημοτικό τραγούδι και γενικότερα τα μνημεία ενός εθνικού παρελθόντος είναι φιλολογικό και πολιτικό, όπου το πρώτο υπηρετεί το δεύτερο, και έχει εκδηλωθεί ήδη από τα χρόνια των σπουδών του. Υπάρχουν οκτώ σχετικά δημοσιεύματα στο περιοδικό *Εστία*, από το 1876, και υπάρχουν δημοτικότροπα ποιήματα στο *Χαρτοφυλάκιον*, που τα γράφει στο ίδιο διάστημα, στη Γερμανία.[19] Να αναφέρουμε, εδώ, ότι ανάλογο φιλολογικό

τικών τραγουδιών, που όμως έμεινε ανέκδοτη, εκτός από τραγούδια που επελέγησαν για το *Χαρτοφυλάκιον*.

16. Στο «Παράρτημα» του *Χαρτοφυλακίου* αναφέρει ότι τα δημοτικά τραγούδια του βιβλίου *«αποσπώνται» «εκ της ανεκδότου μου συλλογής Ἀημώδους Ανθολογίας Παραλειπόμενα"»*.

17. Σημειώνεται η έντονη αντίθεση των εξαθλιωμένων Ηπειρωτών με το κλίμα της θρησκευτικής εορτής. Τον συγγραφέα τον ενδιαφέρουν περισσότερο οι πρόσφυγες. Εμβόλιμα, καταχωρίζει έναν διάλογο, στην τοπική ηπειρώτικη γλώσσα, παππού και εγγονού. Από τον διάλογο βγαίνει το υψηλό ήθος των ηπειρωτών προσφύγων.

18. Το Σωφρονιστήριο της Κέρκυρας ήταν μια ξεχωριστή καινοτομία για τα δεδομένα της εποχής. Από κτηριακή άποψη εξέφραζε την πιο φιλελεύθερη ποινική αντίληψη. Βλ. Π. Καλλιγά, «Περί φυλακών», *Πανδώρα*, τ. ΙΖ′, *τχ.* 396 (15.09.1866), σ. 289-298. Στη δεκαετία του 1870 εκδηλώνεται η ανάγκη μιας διεθνούς συνεργασίας για τις φυλακές, βλ. Αλ. Σκουζές, «Περί του εν Στοκχόλμη Β′ Διεθνούς Ποινολογικού Συνεδρίου», *Παρνασσός*, τ. 3, *τχ.* 12 (Δεκ. 1879) σ. 1000-1012. Χρήσιμα στατιστικά στοιχεία του 1861 για την τριετία 1857-1859 δημοσιεύονται σε: Αρ. Γερούκη, «Το σωφρονιστήριο της Κέρκυρας. Ένα πρότυπο», *Τα Ιστορικά, Ελευθεροτυπία*, 214 (04.12.2003), σ. 26-33. Γενικά για την εικόνα της πόλης με τα καινούρια κτήρια, αλλά και τα κοινωνικά προβλήματα βλ. Σάκης Γκέκας, «Θεσμοί και εξουσία στην πόλη της Κέρκυρας στα μέσα του 19ου αιώνα», *Ίστωρ*, 15 (2009), σ. 166-180 και ανάτυπο.

19. Στην ενότητα «Δημοτικά» του *Χαρτοφυλακίου* (σ. 47) καταχωρίζονται επτά δημοτικότροπα ποιήματα, συνοδευόμενα από τους τόπους και τη χρονιά συγγραφής. Γράφτηκαν, κυρίως, στη Γερμανία και την Ελβετία, τα έτη 1878 και 1879. Οι τίτλοι είναι: «Η ευχή της μάνας», σ. 37-38. «Η απιστία της Τουρκοπούλας», σ. 38-40. «Η φωνή του Κανάρη», σ. 40-41 (Εν Λειψία 1877). «Τα κακά μαντάτα», σ. 42-44 (Εν Φρεϊβούργω 25 Μαρτίου 1878). «Τα Γιάννινα», σ. 44 (Εν Αθήναις, Δεκέμβριος 1879). «Οι σταυραετοί του Πίνδου», σ. 45 (Εν Ζυρίχη της Ελβετίας, Μάιος 1879). «Εγερτήριον», σ. 46.

κλίμα υπάρχει στην πόλη των Ιωαννίνων. Η περίπτωση λ.χ. του Παναγιώτη Αραβαντινού αποτελεί κορυφαία εκδήλωση αυτού του κλίματος, την ιστορική και λαογραφική εργασία του οποίου φαίνεται να την έχει ως πρότυπο ο Δόσιος.[20]

Ωστόσο η σημαντική αυτή συλλογή του Δοσίου παραμένει ανέκδοτη, στο σύνολό της, εκτός από τα 15 δημοτικά τραγούδια του *Χαρτοφυλακίου*. Σήμερα, στην Ζωσιμαία Βιβλιοθήκη Ιωαννίνων, υπάρχει ολόκληρη η χειρόγραφη συλλογή.[21] Την είχε στείλει ο ίδιος στην *«προσφιλή Ζωσιμαία»*, από το Παρίσι στα 1935, όταν πια ήταν σίγουρος πως δεν υπήρχε η δυνατότητα μιας έκδοσής της. Η παρούσα ανακοίνωση ας θεωρηθεί και ως μια πρόταση έκδοσης της συλλογής και μιας γενικότερης ανάδειξης της προσωπικότητας του Νικολάου Δοσίου.

Η σκέψη του Δοσίου να συγκεντρώσει τα δημοτικά τραγούδια από τους πρόσφυγες και τους έγκλειστους της φυλακής Κερκύρας, πραγματικά, εντυπωσιάζει. Αλλά και οι τόποι καταγωγής ή προέλευσης αυτών των ανθρώπων είναι τόποι που δύσκολα μπορούσε να προσεγγίσει η λαογραφική έρευνα της εποχής. Σημειώνονται η Δίβρη, το Λυκούρσι, τα Ιωάννινα, η Λευκάδα, το Σκριπερό της Κέρκυρας. Να προστεθεί ότι ο χρόνος που συγκεντρώνει το υλικό του ο Δόσιος προλαβαίνει κατά μία δεκαετία τον χρόνο που εκδηλώνεται το λαογραφικό ενδιαφέρον των λογοτεχνών της γενιάς του '80, όπως του Καρκαβίτσα ή του Παπαδιαμάντη. Το πιο σημαντικό, ωστόσο, είναι η μέθοδος, γιατί ο Δόσιος εργάζεται ως φιλόλογος και όχι ως λογοτέχνης.

Η συγκέντρωση των τραγουδιών αντιμετωπίζεται ως έργο επιστημονικό, με μέθοδο και γνώση των ερευνητικών ζητημάτων. Εντοπίζει π.χ. ο Δόσιος την μεθοδολογική αξία του εθιμικού περιβάλλοντος (της λαϊκής τελετής) και την δική του δυσκολία από την απουσία του, αφού έχει να κάνει με έγκλειστους και πρόσφυγες. Γι' αυτό ο Δόσιος δεν παραλείπει να μας ενημερώνει για τον τρόπο που καταγράφηκαν τα τραγούδια. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μας ενημερώνει ότι χρειάστηκε να του δοθούν γραπτά τα τραγούδια, γιατί η απουσία της λαϊκής τελετουργίας, δυσκόλευε την μνήμη των φυλακισμένων, που ίσως να βρίσκονταν και για χρόνια στη φυλακή, μακριά από τις πατρίδες τους.[22]

---

20. Στο *«Αναγκαίον Προοίμιον»* της έκδοσης, ο Δόσιος κάνει αναφορά στην έκδοση *Δημωδών Ασμάτων* του Παναγιώτη Αραβαντινού (1880, με την επιμέλεια των γιων του). Ο Π. Αραβαντινός προέτρεπε τους λογίους να μαζεύουν δημοτικά τραγούδια, βλ. Παναγιώτου Αραβαντινού, *Περιγραφή της Ηπείρου*, γενική εισαγωγή Κ.Θ. Δημαρά, επιμέλεια εκδόσεως Ε.Ι. Νικολαΐδου, εκδ. ΕΗΜ, Ιωάννινα 1984, σ. 88.

21. Χειρόγραφο αρ. 16, απόκειται στο αρχείο Χρ. Σούλη. Βλ., επίσης, σημ. 15 και 16 της παρούσης μελέτης.

22. Λεπτομέρειες της μεθόδου, όπως και τις δυσκολίες που είχε η επικοινωνία με τις πηγές του, μας τα περιγράφει στο «Παράρτημα» του *Χαρτοφυλακίου*, σ. 47-48.

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι έγκλειστοι τα τραγούδησαν, κατά την απουσία του συλλογέα –όπως ίσως το συνήθιζαν– και με την συνοδεία οργάνου και κάποιος τα έγραφε την ίδια στιγμή.[23] Στο χειρόγραφο της Ζωσιμαίας διασώζονται και δύο ονόματα φυλακισμένων που ήταν οι πηγές του Δοσίου. Το όνομα του κατάδικου Γεράσιμου Τσακαράκη, από την Κατούνα (Ξηρόμερο) της Κέρκυρας, είναι η κύρια πηγή του για τα τραγούδια, που σημειώνει τον τόπο *«Σωφρονιστήριον»* ως τόπο συλλογής τους, και το όνομα του, επίσης, κατάδικου Κωνσταντίνου Κτενά, από την Λευκάδα, για μια παραλλαγή του τραγουδιού «Το Κυνήγιον». Ωστόσο, η παραλλαγή του Κτενά θα μείνει μόνο στο χειρόγραφο, στην έκδοση θα προτιμήσει άλλες παραλλαγές.

* * *

Περιοριζόμαστε, σε τέσσερα από τα τραγούδια που συνέλεξε στο Σωφρονιστήριο της Κέρκυρας και συμπεριέλαβε στο *Χαρτοφυλάκιον*.[24] Τα δύο έχουν τον ίδιο τίτλο «Ο Φυλακωμένος» και είναι δύο παραλλαγές, που έχουν θέμα τους τα βάσανα και τις εμπειρίες της φυλακής. Τα άλλα δύο είναι ερωτικά και έχουν τίτλους «Η Κορφιατοπούλα», το πρώτο, και «Παράπονο», το δεύτερο. Μορφολογικά, τα δύο της φυλακής έχουν την στιχική φόρμα του δημοτικού τραγουδιού,[25] είναι σε στίχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο, με τις ιδέες και τα θέματα οργανωμένα κατά τον τρόπο, επίσης, του ηρωικού δημοτικού τραγουδιού (δηλ. σε δίστιχη οργάνωση), ενώ τα ερωτικά είναι σε στίχο οκτασύλλαβο, με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, σε τροχαϊκό ρυθμό «Η Κορφιατοπούλα» και σε ιαμβικό το «Παράπονο».

Τα τραγούδια αυτά, ωστόσο, παρά την ορατή και στενή σχέση με το δημοτικό τραγούδι δείχνουν πολύ καθαρά την μεταβατικότητά τους, καθώς έχουν υποστεί μεταβολές που δίνουν στην παράδοση των δημοτικών τραγουδιών τα χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου. Με τα τέσσερα τραγούδια της συλλογής Δοσίου βρισκόμαστε στην πρώτη περίοδο, την περίοδο της ανώνυμης δημιουργίας των ρεμπέτικων που κάνει φανερή την καταγωγή του από το κλέφτικο δημοτικό τραγούδι. Τα δύο τραγούδια της φυλακής, με τίτλο «Ο Φυλακωμένος», προηγούνται χρονικά των τραγουδιών που δημοσιεύει ο Καρκαβίτσας και παραθέτει στην

23. Μια δύσκολη καθημερινότητα των φυλακισμένων μας δίνει η «Επιστολή καταδίκου» που αναδημοσιεύει από την *Εφημερίδα των Φυλακών* το περιοδικό *Εστία*, τ. 5, τχ. 108 (1878).

24. Τα παραθέτουμε στο «Παράρτημα», στο τέλος της παρούσας ανακοίνωσης.

25. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό για τη σχέση του κλέφτικου με τα τραγούδια της φυλακής είναι το τραγούδι του Σκυλοδήμου, που περιέχεται στην έκδοση Α. Ιατρίδου, *Συλλογή Δημωδών ασμάτων παλαιών και νέων*, εν Αθήναις 1859, σ. 75-76.

ανθολογία του ρεμπέτικου ο Ηλίας Πετρόπουλος·[26] αποτελούν την παλαιότερη μορφή τους.

Η συλλογή Δοσίου φαίνεται ότι φέρνει νέα στοιχεία, που αλλάζουν τα δεδομένα της σχετικής βιβλιογραφίας για τις αρχές εμφάνισης του ρεμπέτικου: πρώτον, μετακινεί πιο μπροστά στο χρόνο την αφετηρία του ρεμπέτικου, και, δεύτερον, αλλάζει τον κανόνα των τόπων. Τα κείμενα της συλλογής Δοσίου αναδείχνουν την Κέρκυρα σαν μια από τις πόλεις γεννήτορες του ρεμπέτικου, γιατί μας δείχνουν πως εδώ, συγκριτικά, ήταν εξαιρετικά ευνοϊκοί οι όροι για την δημιουργία του. Η βιβλιογραφία συνήθως εντοπίζει την αφετηρία σε άλλες πολυπολιτισμικές κοινωνίες, όπως της Κωνσταντινούπολης, της Σύρου, της Σμύρνης, του Ναυπλίου.[27] Όμως στην Κέρκυρα, όπως το δείχνει και η συλλογή Δοσίου, ζυμώνεται η παράδοση του ηπειρώτικου δημοτικού τραγουδιού (μοιρολογιού και κλέφτικου) και του τραγουδιού της κερκυραϊκής υπαίθρου[28] με την ιταλική αστική παράδοση (δηλαδή την κερκυραϊκή) και ιδιαίτερα με τις δημοφιλείς φόρμες εκείνης της παράδοσης, όπως είναι η καντάδα[29] και τα απαραίτητα μουσικά όργανα (κιθάρες, μαντολίνα, φυσαρμόνικες).

Ας δούμε από πιο κοντά τα τέσσερα τραγούδια. Το πρώτο τραγούδι της φυλακής, σε 10 στίχους (ο 10ος μισός) χωρίς στροφές, περιέχει το παράπονο και τον θρήνο του κατάδικου ήρωα, που βρίσκεται σε πλήρη σωματική ανημπόρια λόγω της πολύχρονης φυλάκισής του. Ο φυλακισμένος περιγράφει με λεπτομέρεια τη ζωή του, με σκοπό να γίνουν γνωστές οι δραματικές της συνθήκες. Απευθύνεται στη μάνα του. Της εκφράζει την πίκρα του γιατί τον εγκατέλειψε και της ζητάει να τον βοηθήσει απευθυνόμενη σε αυτούς που ορίζουν τη ζωή του. Ο ήρωας, παρ' ότι δεν χρησιμοποιεί τα άρματά του για την υπεράσπιση της ελευθερίας του (αλλά τα παρακάλια στην εξουσία: Βασιλιά, Υπουργό, Κύριο Βελινιώτη), φαίνεται, ωστόσο, ότι διατηρεί την αξία των κλεφτών για την ελεύθερη ζωή.[30] Από την άλλη πλευρά, ο φυλακισμένος μοιάζει με ρεμπέτη φυλακισμένο: βρίσκεται σε σωματική και ψυχική παρακμή, έχει απωλέσει οποιαδήποτε μνήμη φυσικού κόσμου

26. Ηλία Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήναι [2]1972, σ. 23, 273-275.

27. Ηλία Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 11-88.

28. Βλ. τη συλλογή *Τραγούδια εθνικά*, συναγμένα και διασαφηνισμένα υπό Αντωνίου Μανούσου. Κέρκυρα Τυπογραφείον Ερμής 1850.

29. Χρήσιμο το τεκμήριο της λαϊκής (αστικής) καντάδας που υπάρχει στον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεση, ιδιαίτερα, στη σκηνή των δύο χαροκόπων Θωμά και Κοσμά.

30. Να λάβουμε υπ' όψιν μας ότι κι όταν ακόμη ο ήρωας κλέφτης προσκυνάει το κάνει για να ζήσει όχι για να πεθάνει, βλ. Θ. Χατζόπουλος, «Ο παρηγορητικός λόγος (από το δημοτικό τραγούδι)», *Νέα Εστία*, τχ. 1762 (Δεκ. 2003), σ. 796-814 (806).

και ηρωικής ζωής, έχει απόλυτα παραδοθεί και προσδοκά τα πάντα από τα παρακάλια της μάνας προς τα πρόσωπα της εξουσίας.[31]

Διαφορετική είναι η εικόνα στο δεύτερο τραγούδι, αλλά υπαρκτή και εδώ η σκιαγράφηση ενός πορτρέτου ρεμπέτη. Από το ηρωικό παρελθόν κρατάει το στοιχείο της νοσταλγίας του κλέφτη. Νοσταλγία που κάνει την ζωή της φυλακής βασανιστική. Διαφορετικά από ό,τι στο πρώτο ποίημα, στο δεύτερο υπάρχουν τα βουνά, οι κάμποι και περιγραφές από τον κόσμο και την ζωή του κλέφτη. Κι ακόμη, ο φυλακισμένος στηρίζεται στη σωματική του ρώμη και την γενναιότητά του για να βγει από την φυλακή. Αυτός είναι ο λόγος που έχουμε και απορρόφηση στίχων από κλέφτικα ηρωικά τραγούδια.[32] Έτσι, το συγκεκριμένο τραγούδι συνδέεται με μία μεγάλη παράδοση γνωστών παραλλαγών. Ωστόσο, ο ήρωας δεν έχει εχθρό τον Τούρκο αλλά, σαν ένας πρόγονος του ρεμπέτη, εχθροί του είναι οι μηχανισμοί και τα πρόσωπα της εξουσίας (Δήμαρχος, Εισαγγελέας, Πρόεδρος, Ένορκοι)· αισθάνεται, όπως κάθε ρεμπέτης, αδικημένος, εκφράζει την περιφρόνησή του για την εξουσία, θέλει να εκδικηθεί τους εχθρούς του, διά της απαγωγής, όπως κάνουν οι ληστές, ξεκαθαρίζοντας προσωπικούς και όχι εθνικούς λογαριασμούς.[33]

---

31. Είναι στοιχείο κρίσιμο για να ενταχθεί στην κατηγορία του ρεμπέτικου, βλ., π.χ., το αντίστοιχο με φυλακισμένο κλέφτη, που υποφέρει από παρόμοια σωματική κατάρρευση, αλλά ξαναγυρνάει στα βουνά για να εκδικηθεί: Γ. Χρ. Χασιώτου, *Συλλογή των κατά την Ήπειρον Δημοτικών Ασμάτων*, Εν Αθήναις 1866, αρ. 52, σ. 122-123.

32. Η αρρώστια είναι η αιτία που τον κρατάει στη φυλακή. Επιθυμεί την αποκατάσταση της υγείας του ώστε να ξαναβρεί την ελεύθερη ζωή του κλέφτη. Στο τραγούδι αυτό βρίσκουμε στίχους κοινούς με των κλέφτικων όπου περιγράφεται η γενναιότητα και η ελεύθερη ζωή του κλέφτη. Χαρακτηριστικά, κοινοί στίχοι (ή εικόνες), που αναφέρονται στο σπαθί του ήρωα, στα κλέφτικα (κυρίως παραλλαγές των γνωστών «του Βασίλη», του Δήμου κ.ά.) των συλλογών: Π. Αραβαντινού (1880, αρ. 149, σ. 119, *Ο εν ειρκτή Κλέφτης*), Σπ. Ζαμπελίου (1852, αρ. 4, σ. 601, *Το παλλικάρι της αναγεννήσεως*), Arn. Passow (1860, 24, *Ο Τότσκας*), Ν. Πολίτου (1914, αρ. 25, σ. 36 *Του Βασίλη*), Γιάννη Αποστολάκη (*Τα δημοτικά Τραγούδια*, 1929, σ. 24, 50-53, 62-65). Πάντως, στις αρχές του 19ου αιώνα, η δράση του κλέφτη/αρματωλού έχει και κοινωνικά/αστικά χαρακτηριστικά και όχι μόνο εθνικά, βλ. R. Beaton, *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge University Press, 2004, σ. 104.

33. Για τον αντιεξουσιαστικό χαρακτήρα του ακρίτα, του κλέφτη, του ρεμπέτη, του κουτσαβάκη βλ. Νέαρχος Γεωργιάδης, *Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1999, σ. 93. Στο τραγούδι, ο ήρωας πέρασε μεγάλο χρόνο της ζωής του στις φυλακές, κυρίως, του Ναυπλίου (οι φυλακές στο Παλαμήδι λειτούργησαν από το 1830 και στο Βουλευτικό 1862-1900). Το τραγούδι αυτό, όπως και το προηγούμενο της συλλογής Δοσίου, δημιουργεί τη μεγάλη σειρά των τραγουδιών που αναφέρονται στις φυλακές του Ναυπλίου. Στον Βαμβακάρη φτάνει με τον τίτλο και το περιεχόμενο του γνωστού τραγουδιού «Έλα μια μέρα

Τα δύο ερωτικά[34] ανήκουν στην παράδοση των λαϊκών αστικών τραγουδιών που έχουν και αυτά ρίζα το κλέφτικο τραγούδι. Το πρώτο, «Η Κορφιατοπούλα» έχει χαρακτηριστικά τραγουδιού καντάδας. Εκφράζεται ο θαυμασμός και η γοητεία που ασκεί η εξωτερική, σωματική, ομορφιά της Κερκυραίας. Εδώ, η απομάκρυνση από το δημοτικό τραγούδι είναι πιο φανερή. Η γυναίκα είναι μόνο αντικείμενο περιγραφής και γοητείας, δεν είναι μια δρώσα ηρωίδα, όπως στο δημοτικό τραγούδι. Αυτό το περιεχόμενο δείχνει τη στροφή προς το ερωτικό αισθησιακό τραγούδι που αναφέρεται στη γυναίκα μιας πόλης ή λαϊκής γειτονιάς, όπως θα γνωρίσουμε στο ρεμπέτικο («Μπορνοβαλιό», «Αλατσιανή», «Μπουτζαλιά»). Παραμένουν, ωστόσο, οι δεσμοί με το δημοτικό τραγούδι, στην περιγραφή της φύσης της πόλης της Κέρκυρας ή στην εικόνα του ελευθερωμένου στήθους, που είναι πολύ γνωστή στο δημοτικό τραγούδι. Με την διαφορά ότι η ηρωίδα στο δημοτικό τραγούδι είναι κλεφτοπούλα και μπορεί και να σκοτώσει το κλεφτόπουλο που έτυχε να δει το γυμνό στήθος. Ακόμη, το γυμνό στήθος της κόρης, στο δημοτικό τραγούδι, το βλέπουν οι κλέφτες σαν μια λάμψη, σαν ασήμι ή μάλαμα. Όμως, εδώ, στην «Κορφιατοπούλα», ο νέος δεν ξεγελιέται, δεν φαντάζεται ούτε ασήμι ούτε μάλαμα. Αντίθετα, το γυμνό στήθος της όμορφης γυναίκας επιδεικνύεται ως μέρος της ομορφιάς της και του αισθησιασμού που προκαλεί, και ακόμα περισσότερο: ο ποιητής ελπίζει να απλώσει το χέρι και να το αγγίξει.

Το δεύτερο ερωτικό τραγούδι έχει τίτλο «Παράπονο» και είναι ίσως η πρώτη μορφή του πανελλήνια γνωστού αλληγορικού τραγουδιού με θέμα τον βασιλικό (φυτό). Η συγκεκριμένη παραλλαγή περιέχει το παράπονο ερωτευμένου που πρόκειται να ξενιτευτεί, φανερώνει τον έρωτά του στη μάνα του και της ζητάει να του επιτρέψει να κοιμηθεί με την αγαπημένη του. Να σημειώσουμε ότι το φυτό βασιλικός, αγαπημένο στο δημοτικό τραγούδι όπου παίρνει τις πολλές θετικές ιδιότητες, εδώ, έχει μια πρόσθετη χάρη, ενδεικτική της ιστορικής και πολιτισμικής εντοπιότητας: είναι βασιλικός «Βενέτικος και Κρητικός», που ζευγαρώνει την ιστορία με τρόπο απλό σε έναν καταπληκτικό ιαμβικό ρυθμό.[35]

Ο Νικόλαος Δόσιος επέλεξε το Σωφρονιστήριο της Κέρκυρας, στα 1879,

---

να με δεις», μια παραλλαγή του «Έλα στ' Ανάπλι να με δεις», βλ. Ηλία Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π. σ. 22.

34. 18 και 14 στίχων, αντίστοιχα, χωρίς στροφές.

35. Ο *Βασιλικός* του Αντωνίου Μάτεση, γραμμένος 1829-1830, είναι μια επιβεβαίωση για την δημοφιλία του φυτού στα Επτάνησα. Στο θεατρικό έργο, ο βασιλικός γίνεται η αιτία για να σαρκάσει ο δραματουργός τον Δάρειο Ρονκάλα –εκπρόσωπο της αριστοκρατίας– αλλά και για να πλέξει δυο ερωτικές ιστορίες: των αρχοντόπουλων Γαρουφαλιάς και Φιλιππάκη και των λαϊκών Κοσμά και Βασιλικής.

τόπο εκτός ρυμοτομικού σχεδίου,[36] όπου ιστορικά θα φιλοξενήσει το νέο δημοτικό και λαϊκό τραγούδι των περιθωριοποιημένων της πόλης, των *«εγκλείστων»* κάθε μορφής, και εκεί συνέλεξε τον απόηχο της αρματωλικής παράδοσης μέσα στο νέο αστικό μοιρολόι, στο ρεμπέτικο της φυλακής. Κι ακόμα συνέλεξε λαϊκούς ύμνους αγάπης που τονίζουν τον πόθο για την ομορφιά της γυναίκας του στερημένου έγκλειστου του Σωφρονιστηρίου.

36. Ηλία Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 26.

Περίληψη / Summary

Παρουσιάζομε τέσσερα Δημοτικά Τραγούδια του Ηπειρώτη Νικολάου Δοσίου, που συνέλεξε στα 1879 από τους φυλακισμένους των Φυλακών Κερκύρας. Στα δύο από τα ποιήματα αυτά, που έχουν τον ίδιο τίτλο, «Φυλακωμένος», παρουσιάζεται η ζωή στη φυλακή και οι σκληρές συνθήκες για τη ζωή των φυλακισμένων. Παρότι τα ποιήματα αυτά βρίσκονται κοντά στα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια, όμως οι φυλακισμένοι, όπως μας παρουσιάζονται μέσα στα ποιήματα, φαίνεται να μην υιοθετούν και τις αξίες της ζωής των κλεφτών. Έτσι, οι φυλακισμένοι μπορεί να μιλούν για μια ζωή ελεύθερη, όπως οι Κλέφτες, αλλά δεν αγωνίζονται για την ελευθερία τους· προτιμούν να κάνουν εκκλήσεις και να παρακαλούν πρόσωπα που εκφράζουν την εξουσία (Βασιλιάς, Υπουργός, Δήμαρχος, Δικαστής, πολιτικοί). Θεωρούμε πως αυτό ακριβώς το σημείο δείχνει μία μετάβαση του δημοτικού τραγουδιού προς το ρεμπέτικο τραγούδι. Τα άλλα δύο τραγούδια, με τους τίτλους «Η Κορφιατοπούλα» και «Παράπονο», είναι αστικά δημοτικά τραγούδια της Αγάπης. Το πρώτο αποτελεί μία αισθησιακή περιγραφή της ομορφιάς μιας νεαρής Κερκυραίας και το δεύτερο περιέχει το παράπονο ενός νέου άντρα που στερείται την παρουσία της αγαπημένης του. Αυτά τα δύο τραγούδια παρότι έχουν στίχους, μοτίβα και εικόνες από το κλέφτικο δημοτικό τραγούδι, ωστόσο αποτελούν τραγούδια που και αυτά βρίσκονται στο μεταίχμιο της στροφής προς το ρεμπέτικο τραγούδι.

In this article we present four Folk Songs (Δημοτικά Τραγούδια) that were collected by the Epeirotian scholar Nicolaos Dossios in 1879 from the prisoners of the Prison of Corfu. Two of them, with the same title "The Prisoner" (Ο Φυλακωμένος), concern the life in prison and the hard conditions that make the prisoner suffer. The songs are close to the songs of Klefts but the prisoners seem to have been dissociated from Kleft's values. The prisoners would like to be freed, as Klefts would have, but they do not fight for their freedom; instead they beg the authorities (the king, the minister, the mayor, the politicians, the judge) for their liberation. We consider that this is a turning point in the transition from folk songs to the Rebetica. The other two folk songs, with the titles "The girl of Corfu" (Η Κορφιατοπούλα) and "Complaint" (Παράπονο), are love poems. The first is a sensual description of the beauty of a woman from Corfu and the second contains the complaint of a young man for not meeting his beloved. These two songs have verse, motifs and images similar to the songs of Klefts and are, also, a turning point from folk songs to Rebetica.

ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΙΟΝ

ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΚΩΝ ΜΟΥ ΧΡΟΝΩΝ

Η

ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΜΟΥ ΗΛΙΚΙΑΣ

ὑπὸ

ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΔΟΣΙΟΥ Δ. Φ.

Ἰωαννίτου

Ὑπὲρ τῶν ἐν Κερκύρᾳ προσφύγων Ἠπειρωτῶν!

ΕΝ ΚΕΡΚΥΡΑ:

Τυπογραφεῖον « Ο Κορκῆς » Ι. Ναχαμούλη

1880

Ο ΦΥΛΑΚΩΜΕΝΟΣ (Σωφρον. Κερκύρας)

Γέρασα, μάννα μ' γέρασα παράκαιρα ὁ καϋμένος!
Μὲ γέρασαν ἡ φυλακαῖς, τὰ ἔρημα μπουντρούμια.
Δώδεκα χρόνους ἔκαμα ς' τὰ ἔρημα καστέλια
δὲν ἤρθες μάννα μ' νὰ μὲ ἰδῆς, νὰ μὲ παρηγορήσης·
παρηγοριὰ' χει ὁ Θάνατος καὶ ὑπομονὴ τὰ ξένα,
τῆς φυλακῆς τα βάσανα παρηγοριὰ δὲν ἔχουν!
Σύρτε, μάνα μ' 'ς τὸ Βασιλειᾶ, μέσα 'ς τὸ Ὑπουργεῖο
μὲ τὰ μαλλάκια ξέπλεγα, τὰ χέρια σταυρωμένα,
πολὺ ρετσιὰ νὰ πέσητε 'ς τὸν Κύργιον Βελινιώτη
νὰ μοῦ χαρίση τὴν ζωή . . . »

ΟΜΟΙΟΝ (αὐτόθεν).

Ἀρρώστησα, ξαρρώστησα 'ς τὴ φυλακὴ ὁ καϋμένος
ς τ' Ἀνάπλι, 'ς τὸ Βουλευτικὸ, φηλὰ 'ς τὸ Παλαμίδι.
Ἔλυωσε τὸ κορμάκι μου καὶ τὸ δεξὶ μου χέρι.
Παρακαλῶ τὴν Παναγιὰ καὶ τὸν Θεὸ δοξάζω
νὰ γιάνη τὸ κορμάκι μου καὶ τὸ δεξὶ μου χέρι.
νὰ ζώσω τάλαρρὸ σπαθὶ καὶ τὸ βαρὺ ντουφέκι.
νὰ πάρω ντίβρι τὰ δουνὰ καὶ παγανιὰ τοὺς κάμπους
καὶ νὰ σιουρίξω κλέφτικα, καθὼς σιουρᾶν οἱ κλέφταις,
νὰ σμίξω τὰ συντρόφια μου τοὺς ντουλπιτέρηδές μου.
νὰ κάμω σκλάβους Δήμαρχους, σκλάβους Εἰσαγγελίδες
νὰ πάρω κ' ἕναν Πρόεδρο, κ' ἕναν ἀπ' τοὺς ἐνόρκους,
ποῦ δὲν δικάζουν ἴσημνο, ποῦ δὲν δικάζουν χρόνο,
παρὰ δικάζουν 'πὶ ζωῆς ἢ ς'τὴν καραμαγκιόλα.

—

Η ΚΟΡΦΙΑΤΟΠΟΥΛΑ (Σωφρονιστήριον).

« Στὰ Κορφιάτικα τὰ μέρη
ἔχαμα ἕνα καλοκαΐρι,
κ' εἶδα βρύσαις καὶ πηγάδια,
θάλασσα μὲ τὰ καράβια
κ' εἶδα μιὰ Κορφιατοπούλα,
ὠμορφη κι' ἀρχοντοπούλα.
Εἶχε τὰ μαλλιὰ μετάξι,

Εἶχε το λαιμο χυτονε
μαστραπᾶ ζωγραφιστόνε.
Εἶχε τὸ δυζὶ λεϊμόνι,
Κι' ὅποιος νιὸς τὸ 'δῇ λαβώνει.
Ἂς τὸ ἰδῶ κ'ἐγώ, ἂς λαβώσω.
τὸ χεράκι μου ν'ἀπλώσω

ΠΑΡΑΠΟΝΟ (αὐτόθεν).

« Μάννα μ' σγουρὸς βασιλικός,
Βενέτικος καὶ Κρητικός,
κρίμα'ς ποῦ δὲν ποτίζεται
καὶ δὲν κορφολογίζεται !
Κρυφὰ ν'ἐγὼ τὸν πότιζα
καὶ τὸν ἐκορφολόγιζα
νὰ βγάλῃ δένδρα καὶ κλαριὰ.
νὰ σκέπαζε μιὰ γειτωνιά,
νὰ σκέπαζε καὶ μένανε,
πῶχει ἡ μαννοῦλα μ'ἔνανε.
Μαννοῦλα μ' πλειὸ δὲν ἠμπορῶ
'ς τὸ κρεββατάκι μοναχό,
στρῶσε πλατειὰ νὰ κοιμηθῶ
κι'αὔριο ἀκόμα εἶμαι ζῶ. »

ΜΙΑ ΙΛΙΑΔΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟΥ ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΕΙ ΤΑ ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΗΣ

Μιχαήλ Πασχάλης

1. Εισαγωγικά

Το 1814 ο Ανδρέας Κάλβος συμπεριέλαβε στην ιταλική «Ωδή εις Ιονίους» (Ode agli Ionii, στ. 25-32) τη μετάφραση ενός χωρίου από τη ραψωδία Α της *Ιλιάδας* (στ. 43-49) και στη «Σημείωση» στην ίδια Ωδή άσκησε κριτική στους γνωστότερους ιταλούς μεταφραστές του Ομήρου. Μαθήτευε τότε δίπλα στον Φώσκολο και αυτή η δουλειά του αναπαράγει σιωπηρά τις θέσεις και την κριτική του δασκάλου του κατά των ίδιων μεταφραστών.[1]

Δέκα χρόνια αργότερα, στην «Ἐπισημείωσιν» της *Λύρας*, ο Κάλβος δημοσίευσε την παρακάτω μετάφραση των στ. 1-9 της Γ ραψωδίας της *Ιλιάδας*. Την παραθέτω, μαζί με τα συμφραζόμενά της, από την έκδοση του 1824:

> *Ἀλλ' ἐπειδὴ τὰ ἀνδραγαθήματα τῶν σημερινῶν Ἑλλήνων ἐξισοῦνται με' ἐκεῖνα τῶν ἀρχαίων, καὶ νομίζονται ᾄσματος ἄξια, ἃς περιορίσωμεν, διὰ τοὺς ἐπιθυμοῦντας 'να γράψωσιν ἐπικὰ ποιήματα, τὸ μέτρον τῶν ἡροϊκῶν στίχων, τοῦ ὁποίου ὁ μόνος κανὼν εἶναι ὁ ἀκόλουθος. Ὁ ἡροϊκὸς στίχος συνίσταται ἐκ δύο ὁποιωνδήποτε ἑπτασυλλάβων, καὶ τομῆς μετὰ τὸν πρῶτον καὶ πρὸ τοῦ δευτέρου. π.χ.*
>
> *Ἔπειτ' ἀφ' οὗ διετάχθησαν / ὑπὸ τοὺς ἡγεμόνας*
> *ἅπαντες, με' φωνὰς / καὶ με 'κτύπον ὡς ὄρνεα*
> *κινοῦνται οἱ Τρῶες· ὡσαύτως / ὁ οὐρανὸς ἀκούει*
> *ἐναερίους κλαγγὰς / ὅτε τὴν πολλὴν φεύγοντες*
> *βροχὴν καὶ τὸν χειμῶνα / οἱ γερανοὶ διαβαίνουσι*
> *τῆς θαλάσσης τὰ κύματα / μακρὰ, καὶ εἰς τὰ πυγμαῖα*
> *ἔθνη, με' τῆς αὐγῆς / τὸ φῶς, φέρνουσι φόνον,*
> *φέρνουν πικρὰν διχόνοιαν / καὶ πολύστονον μοῖραν.*
> *Οἱ δ' Ἀχαιοὶ με' σιγὴν, / πολλὴν πνέοντες, δύναμιν,*
> *καὶ εἰς ἀμοιβαίαν βοήθειαν / δεινοί, πρόθυμοι εχώρουν.*
>
> (Μετάφρ. ἐκ τῆς γ' ῥαψ. τῆς Ιλ.)

---

1. Βλ. Μιχαήλ Πασχάλης, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, Ηράκλειο 2013, κεφάλαιο 6.

Ἀπὸ τὴν συναρμογὴν τῶν διαφόρων ἑπτασυλλάβων, ὀξυτόνων, παροξυτόνων, ἢ προπαροξυτόνων γίνονται χος', εἴδη ἡροϊκῶν στίχων, τὰ ὁποῖα μεταχειρισθέντα με' κρίσιν συμπλάττουσι τὴν γνωστὴν εἰς τοὺς παλαιοὺς μόνον πολύτροπον ἁρμονίαν. Ἀποφεύγοντες οὕτω τὸ μονότονον τῶν κρητικῶν ἐπῶν, μιμούμεθα τὰ κινήματα[2] *τῆς ψυχῆς, καὶ χαρακτηρίζομεν τὰ ὅσα ἢ ὁ νοῦς ἢ αἱ τοῦ ἀνθρώπου αἰσθήσεις ἀπαντῶσιν εἰς τὴν φυσικὴν καὶ εἰς τὴν φανταστὴν οἰκουμένην. Εἰς τὸ ἐρχόμενον ἐὰν μοῦ φθάσῃ ἡ ζωὴ καὶ ἡ τύχη μοῦ δώσῃ ἀρκετὴν ἡσυχίαν, θέλω, ὡς παράδειγμα, προβάλειν στίχους ἡροϊκοὺς ὑμνοῦντας τοὺς κατὰ τῶν ἀνιλεῶν τυράννων τῆς πατρίδος θριάμβους τοῦ σταυροῦ καὶ τῆς τῶν προμάχων μας ἀρετῆς· κατὰ δὲ τὸ παρὸν ἄλλους παρὰ τοὺς ἄνωθεν δὲν δύναμαι 'να προσφέρω.*

Επειδή η μετάφραση των εν λόγω στίχων της *Ιλιάδας* εντάσσεται στο μετρικό επίμετρο της *Λύρας* και ο Κάλβος την παραθέτει ως παράδειγμα του *«ηροϊκού στίχου»* που προτείνει για τη συγγραφή επικής ποίησης, το ενδιαφέρον των μελετητών εστιάστηκε αποκλειστικά στη μετρική διάσταση της καλβικής μετάφρασης.[3] Το κείμενο αυτό έχει όμως τη σημασία του και ως μετάφραση, και μάλιστα ως ενδογλωσσική μετάφραση, διότι η ομηρική μετάφραση του 1814 ήταν ιταλική και ο σχολιασμός αφορούσε στην ιταλική πραγματικότητα. Μας προσφέρει δηλαδή τη δυνατότητα να αξιολογήσουμε τη μεταφραστική και φιλολογική επάρκεια του Κάλβου, όσον αφορά στην κατανόηση του ομηρικού πρωτοτύπου και την απόδοσή του στη νεοελληνική. Η μετάφραση ενδιαφέρει επίσης ως προς τη γλωσσική και θεματική σχέση της με τις Ωδές, αφού έχει ενσωματωθεί στο επίμετρο της *Λύρας*. Η εικόνα που αναδύεται για τις επιδόσεις του Κάλβου είναι αυτή που γνωρίζουμε από τις Ωδές και το προγενέστερο ελληνόγλωσσο πεζό και ποιητικό έργο του, δηλαδή επιβεβαιώνει τις αδυναμίες της φιλολογικής του κατάρτισης. Μεταξύ των άλλων στη μετάφραση εντοπίζονται δύο σοβαρές παρανοήσεις του πρωτοτύπου. Ως συνολικό μεταφραστικό αποτέλεσμα δεν θα το χαρακτήριζα αξιόλογο.

Παραθέτω το ομηρικό χωρίο από την έκδοση Wolf (1804), με μοναδικό κριτήριο ότι την αναπαρήγαγε ο Κοραής στη δική του υπομνηματισμένη έκδοση της ραψωδίας Γ (1818). Οι διαφορές από άλλες εκδόσεις της εποχής δεν έχουν σημασία για τον σχολιασμό της καλβικής μετάφρασης. Εξάλλου η επιλογή έκδοσης θα ήταν απίθανο να απασχόλησε τον Κάλβο, τη στιγμή που είναι βέβαιο ότι αγνοούσε ή δεν έλαβε υπόψιν του ακόμη και τα πλέον στοιχειώδη ερμηνευτικά σχόλια

2. «Κίνηματα» στην έκδοση του 1824.

3. Βλ. π.χ. Π. Μουλλάς, «Σκέψεις για τη μετρική του Κάλβου», στο βιβλίο: *Αφιέρωμα στον Καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1979, σ. 197-203. – M. Peri, «Ο "τραγικός" και ο "ηροϊκός" στίχος του Κάλβου», *Παρνασσός, τχ.* 30 (1988), σ. 446-457. – Ε. Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία: μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Ηράκλειο 1995, σ. 14-19, 107-110.

των εκδοτών της εποχής του. Για σύγκριση με τη μετάφραση του Κάλβου παραθέτω και τη μετάφραση του Δημήτρη Μαρωνίτη:

Αὐτὰρ ἐπεὶ κόσμηθεν ἅμ' ἡγεμόνεσσιν ἕκαστοι,
Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν, ὄρνιθες ὥς·
ἠΰτε περ κλαγγὴ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό,
αἵτ' ἐπεὶ οὖν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον,
κλαγγῇ ταίγε πέτονται ἐπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων,
ἀνδράσι Πυγμαίοισι φόνον καὶ Κῆρα φέρουσαι·
ἠέριαι δ' ἄρα ταίγε κακὴν ἔριδα προφέρονται·
οἱ δ' ἄρ' ἴσαν σιγῇ μένεα πνείοντες Ἀχαιοὶ,
ἐν θυμῷ μεμαῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν.

Αφού βρήκαν τη θέση τους, καθένας με τον ηγεμόνα του,
οι Τρώες, μ' άναρθρες φωνές, σαν τα πουλιά, κραυγάζοντας, κινούσαν,
όπως ψηλά στον ουρανό οι γερανοί στριγκλίζουν, όταν γυρεύουν
να ξεφύγουν νεροποντή ακατάσχετη στη βαρυχειμωνιά,
κι ορμούν πετώντας με κρωγμούς προς στις ροές του Ωκεανού
να φέρουν στους Πυγμαίους θάνατο, τον όλεθρό τους,
οπότε ξημερώνοντας ανοίγουν πόλεμο φαρμακερό μαζί τους.
Οι Αχαιοί ωστόσο προχωρούσαν σιωπηλοί, με μένος,
κι είχαν τον νου τους να παραστέκεται ο ένας στον άλλο.

Σε αντίθεση με την προαναφερθείσα ιταλική μετάφραση των στ. 25-32 της ραψωδίας Α, μια μετάφραση όπου ο Κάλβος αξιοποίησε τον πλούσιο σχολιασμό του Φώσκολου και ήταν σε γλώσσα που γνώριζε άριστα, στην παρούσα νεοελληνική μετάφραση δεν φαίνεται να είχε συνολική βοήθεια από κάποια μετάφραση ή κάποιο νεότερο υπόμνημα. Θεωρώ όμως βέβαιο ότι σε ορισμένα σημεία αξιοποίησε τα αρχαία *Σχόλια του Ψευδο-Διδύμου* (*Σχόλια D*) στην ομηρική *Ιλιάδα* και πιθανό ότι είχε υπόψιν του την ιταλική μετάφραση του Vincenzo Monti (βλ. παρακάτω την ενότητα 4). Παραθέτω συγκριτικό πίνακα, που δείχνει τις ομοιότητες της καλβικής μετάφρασης με τα *Σχόλια D*:

κόσμηθεν (Όμηρος): *διετάχθησαν* (*Σχόλια D*): «διετάχθησαν» (Κάλβος)
ἅμ' ἡγεμόνεσσιν (Όμηρος): *ὑπὸ τῶν ἡγεμόνων* (*Σχόλια D*): «ὑπὸ τοὺς ἡγεμόνας» (Κάλβος)
ἀθέσφατον (Όμηρος): *πολύν* (*Σχόλια D*): «πολύν» (Κάλβος)
μένεα πνείοντες (Όμηρος): *μετὰ πολλῆς δυνάμεως* (*Σχόλια D*): «πολλὴν πνέοντες, δύναμιν» (Κάλβος)
μεμαῶτες (Όμηρος): *προθυμούμενοι* (Σχόλια D): «πρόθυμοι» (Κάλβος)[4]

4. Βλ. επίσης παρακάτω την ενότητα 3α, για την πιθανή επίδραση των *Σχολίων D* στον

Ο Κάλβος θα μπορούσε να γνωρίζει τα *Σχόλια D* από κάποια έκδοση της *Ιλιάδας* που τα αναπαρήγαγε, όπως για παράδειγμα: την έκδοση της Οξφόρδης (*Ὁμήρου Ἰλιάς σὺν τοῖς σχολίοις ψευδεπιγράφοις Διδύμου*, 1802· πρόσφατη επανέκδοση 1817)· τη βενετική έκδοση του Νικολάου Γλυκύ, με επιμέλεια του Σπυρίδωνος Βλαντή (1803)· την έκδοση του Heyne (1802· πρόσφατη επανέκδοση 1821)· την έκδοση της ραψωδίας Γ από τον Κοραή (1818). Η πηγή από την οποία ο Κάλβος άντλησε τις ως άνω πληροφορίες δεν είναι δυνατόν να εντοπιστεί, για τον απλούστατο λόγο ότι τα *Σχόλια του Ψευδο-Διδύμου* είχαν ανατυπωθεί αμέτρητες φορές από την εποχή του Ιανού Λασκάρεως, του πρώτου εκδότη τους (1517), μέχρι την εποχή του ποιητή, και υπήρχαν στα σχολικά εγχειρίδια.

Όπως έχω εξηγήσει αλλού, ο Κάλβος παρακολουθούσε την εκδοτική παραγωγή του Κοραή και μάλιστα του άσκησε κριτική για φιλολογικά ζητήματα, παρόλο που δεν είχε επαρκείς γνώσεις για τα ζητήματα αυτά. Επίσης, η αίτησή του να εκδώσει ένα παλαιό ομηρικό χειρόγραφο της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Γενεύης απερρίφθη, ίσως λόγω της (δικαιολογημένης) αρνητικής απάντησης του Κοραή σε σχετικό ερώτημα της Βιβλιοθήκης.[5]

Θα υποστηρίξω παρακάτω ότι η ερμηνεία που έδωσε ο Κάλβος σε μιαν ομηρική λέξη με αμφιλεγόμενη σημασία μπορεί να μην είναι άσχετη προς τη θέση που πήρε ο Κοραής στα υπομνήματά του στις ραψωδίες Α και Γ. Η έκδοση του Κοραή δεν είχε μετάφραση, ώστε ο Κάλβος να «αναμετρηθεί» με αυτήν, όπως έκανε στην περίπτωση της γαλλικής κοραϊκής μετάφρασης των *Χαρακτήρων* του Θεοφράστου, που συνόδευε την υπομνηματισμένη έκδοση του έργου (Παρίσι 1799). Στην περίπτωση εκείνη[6] ο Κάλβος επέκρινε τη ρέουσα γαλλική μετάφραση του «Προοιμίου», με τον ισχυρισμό ότι δεν ήταν το ίδιο *«σύντομη»* (concisa) με το πρωτότυπο, και παρέθεσε για αντιπαραβολή τη δική του *«πιστή»* (fedele) ιταλική μετάφραση. Σχολίασε επίσης αρνητικά τις λιτές και διαφωτιστικές επισημάνσεις του Κοραή σχετικά με τις πολλές ανακρίβειες του «Προοιμίου», λέγοντας τα εξής: *«Ο κ. Κοραής, θέλοντας να δώσει μια δική του ερμηνεία σε αυτό το χωρίο, αντί να φωτίσει την έλλειψη ακρίβειας στην έκφραση του Θεοφράστου, την τύλιξε σε ακόμη μεγαλύτερο ζόφο»* (l'ha inviluppata fra maggiori tenebre). Ο Κάλβος δεν γνώριζε φυσικά ότι το 1787 ο Sonntag είχε

στίχο του Κάλβου *«Φέρνουν πικρὰν διχόνοιαν»*.

5. Μιχαήλ Πασχάλης, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, ό.π., σ. 130, 290-292.

6. Πρόκειται για χφ. του Κάλβου που έφερε στο φως ο Vitti· βλ. M. Vitti (επιμέλεια), *Kalvos e i suoi scritti in italiano*, Νάπολη 1960, σ. 334-339. Βλ. επίσης F.M. Pontani, "Questioni Kalviane", στο βιβλίο: *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, *τχ.* 124 (1965-1966), σ. 287-324 (ιδ. 294-295).

υποστηρίξει ότι το προοίμιο δεν είναι γνήσιο (η κριτική είχε εντοπίσει προβλήματα ήδη το 1605)[7] και έτσι ανέλαβε να υποστηρίξει, για λογαριασμό του Ψευδο-Θεοφράστου, τις χτυπητές ανακρίβειες του «Προοιμίου» που είχε επισημάνει ο Κοραής.

Υπενθυμίζω ότι στη δεύτερη διάλεξή του για την ελληνική γλώσσα (30.06.1819) στο Λονδίνο, στις Αίθουσες της οδού Argyll, ο Κάλβος είχε επικρίνει έμμεσα αλλά δημόσια και *με πανομοιότυπο τρόπο* την έκδοση του *Αρχιδάμου* του Ισοκράτη, που είχε εκπονήσει ο Κοραής το 1807:

> [...] *θα διαβάσω τον λόγο λέξη προς λέξη και περίοδο προς περίοδο, ώστε να έχω την ευχέρεια να τον απαλλάξω όχι τόσο από τις γραμματικές δυσκολίες, όσο από τα πολλά σφάλματα με τα οποία τον επιβάρυναν οι εκδότες και έτσι μετέτρεψαν σχεδόν κάθε περίοδο σε αίνιγμα.*[8]

Θα ξεκινήσω την αναλυτική παρουσίαση με τους ιταλισμούς που εμφανίζει η «Ἐπισημείωσις». Στη συνέχεια θα σχολιάσω ορισμένα σημεία της μετάφρασης του Κάλβου και θα συζητήσω τη σχέση της με τα *Σχόλια D*, το υπόμνημα του Κοραή στη ραψωδία Γ και τις πιο γνωστές ιταλικές μεταφράσεις της εποχής. Κλείνοντας θα αναφερθώ εν συντομία στην καλβική μετάφραση ως μετρικό υπόδειγμα για τη συγγραφή επικής ποίησης.

2. Ιταλισμοί

Η καλβική «Ἐπισημείωσις» και η μετάφραση του ομηρικού χωρίου περιλαμβάνουν ιταλισμούς, δηλαδή βαρβαρισμούς και σολοικισμούς από επίδραση της ιταλικής, όπως συμβαίνει και στις Ωδές. Η παρουσία ιταλισμών ειδικά στο επίμετρο της *Λύρας* είναι ευεξήγητη, αν αναλογιστεί κανείς ότι όλα τα θέματα που θέτει ο Κάλβος αναπαράγουν, όπως εξήγησε ο Peri, αντίστοιχους προβληματισμούς των Ιταλών για ζητήματα μετρικής και στιχουργίας στα τέλη του 18ου αιώνα.[9] Μνημονεύω τους πιο ευδιάκριτους ιταλισμούς:

> «**εἰς ἀποτέλεσμα τοῦ σκοποῦ του**»: < ιτ. *per il conseguimento del suo scopo*.
>
> «Ἡ ἁρμονία τῆς περιόδου εἶναι ἀναγκαία ὄχι μόνον **ὡς ἀποτελεσματικὸν μέρος** τῆς ποιήσεως»: < ιτ. *come parte efficace* della poesia ή κάποιο συνώνυμο επίθετο.

---

7. Βλ. J. Diggle (επιμέλεια), *Theophrastus: Characters*, Κέιμπριτζ 2004, σ. 161.

8. Βλ. Μιχάήλ Πασχάλης, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, ό.π., σ. 290-292.

9. M. Peri, «Ο "τραγικός" και ο "ηροϊκός" στίχος του Κάλβου», ό.π.

«Οἱ κανόνες αὐτῆς ὄντες πολλοί, ἀπὸ πολλοὺς με' ἀκρίβειαν καὶ **ἐκτεταμένως ἐξηγημένοι**, **δὲν ἔχουσι χώραν** εἰς τὴν ἐπισημείωσιν ταύτην»: «ἐκτεταμένως», αντί «ἐκτενῶς», < ιτ. *distesamente spiegati* (το επίθετο *disteso* σημαίνει «εκτεταμένος» αλλά και «εκτενής»)· < ιτ. *non hanno luogo*.

«**ἂς περιορίσωμεν**, διὰ τοὺς ἐπιθυμοῦντας 'να γράψωσιν ἐπικὰ ποιήματα, **τὸ μέτρον** τῶν ἡροϊκῶν στίχων»: αντί «ἂς ὁρίσωμεν»· <ίσως ιτ. *definire* ή κάποιο συνώνυμο [«περιορίζω»: αρχ. «οροθετώ»· νεοελλ. «συγκρατώ, εμποδίζω»]. Πβ. την ιταλική μετάφραση του Προοιμίου των *Χαρακτήρων* του Θεοφράστου που εκπόνησε ο Κάλβος:[10] *ἄρξομαι πρῶτον ἀπὸ τῆς εἰρωνείας, καὶ ὁριοῦμαι αὐτήν*: *Principerò col definire questo vizio*.

«Ὁ **ἡροϊκὸς** στίχος» (τετράκις): <ιτ. *verso eroico*.

«διαβαίνουσι / τῆς θαλάσσης **τὰ κύματα // μακρὰ**»: < ιτ. *onde lunghe* = «μεγάλα κύματα».

«τὰ ὁποῖα **μεταχειρισθέντα με' κρίσιν»:** < ιτ. *se usati (utilizzati) con giudizio*.

«**Εἰς τὸ ἐρχόμενον**»: < ιτ. *nell'avvenire*.

ἐὰν μοῦ φθάσῃ ἡ ζωὴ καὶ ἡ τύχη μοῦ δώσῃ ἀρκετὴν ἡσυχίαν, θέλω, **ὡς παράδειγμα**, **προβάλειν** στίχους ἡροϊκοὺς: πρβλ. ιτ. *proporre un esempio*.

Θα κλείσω με ένα ορθογραφικό λάθος, που έχει ενδιαφέρουσες προεκτάσεις:

«κατὰ τῶν **ἀνιλεῶν** τυράννων τῆς πατρίδος»: αντί *ἀνηλεῶν* < αρχ. < *ἀν* + *ἔλεος*, με μετατροπή του «ε» σε «η» κατά τη σύνθεση· ο Κάλβος το παράγει από το επίθ. *ἵλαος* (αττ. *ἵλεως*, ιον. *ἵλεος*) = «ευμενής». Στην Ωδή IX 48 γράφει «ἐλαίου φύσημα» (αντί *ἐλέου* [αρχ.] ή ἐλέους [μτγν]), πιθ. από επίδραση του ιτ. *aura di pietà* (Φώσκολος).[11]

3. Σχόλια στη μετάφραση: καλβικές παρερμηνείες και ερμηνευτικές απορίες

(α) *«Φέρνουν πικρὰν διχόνοιαν»: η μετάφραση του Ψευδο-Διδύμου και η παρερμηνεία του Κάλβου*

Στον στ. 7 ο Κάλβος αποδίδει την ομηρική πρόταση *κακὴν ἔριδα προφέρονται*, σχετικά με την επίθεση των γερανών κατά των Πυγμαίων, με την εξής διατύπωση: *«φέρνουν πικρὰν διχόνοιαν»*. Πρόκειται για προφανή παρανόηση: *κακὴν*

10. Βλ. παραπάνω την ενότητα 1.

11. Μιχαήλ Πασχάλης, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, ό.π., σ. 38.

ἔριδα σημαίνει «πόλεμο φαρμακερό», όπως μεταφράζει ο Μαρωνίτης, ή κάτι ανάλογο, και όχι *«πικράν διχόνοιαν»*. Δεν υπάρχει μετάφραση του συγκεκριμένου χωρίου που να αποδίδει τη λέξη *ἔριδα* ως *«διχόνοια»*. Ο Κάλβος δηλαδή νόμισε ότι οι γερανοί *ενσπείρουν διχόνοια ανάμεσα στους Πυγμαίους*, ενώ στην πραγματικότητα *εμπλέκονται σε πόλεμο* με τους Πυγμαίους.

Η λέξη *ἔρις* σημαίνει *«φιλονικία, διένεξη»*, προκειμένου για προσωπική διαμάχη, και *«μάχη»* ή *«πόλεμος»*, προκειμένου για πολεμική σύγκρουση. Η δεύτερη σημασία είναι η πιο συχνή στην *Ιλιάδα*.[12] Ο Κάλβος μετέφρασε την ομηρική φράση χωρίς να λάβει υπόψιν του τα συμφραζόμενα: τον προηγούμενο στίχο, όπου οι γερανοί φέρνουν στους Πυγμαίους *«θάνατο και όλεθρο»*· και κυρίως την παρομοίωση των Τρώων με γερανούς, που αναφέρεται *στην επικείμενη πολεμική σύγκρουση* με τους Αχαιούς και όχι σε κάποια διένεξη εντός του ενός ή του άλλου στρατοπέδου – όπως η ρήξη ανάμεσα στον Αχιλλέα και τον Αγαμέμνονα, που το προοίμιο της *Ιλιάδας* μνημονεύει επιγραμματικά: *Τίς γάρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;* Είτε ο Κάλβος γνώριζε μόνο την πρώτη σημασία της λέξης *ἔρις* είτε, το πιθανότερο, έλαβε υπόψιν του τα *Σχόλια D* που αποδίδουν τη λέξη ως *φιλονεικίαν* (*ἔριδα:* φιλονεικίαν). Το ερμήνευμα δεν ανταποκρίνεται στα άμεσα συμφραζόμενα, αλλά τα *Σχόλια D* αποτελούν συλλογή από ποικίλο και ανομοιογενές υλικό, μέρος του οποίου είναι λεξικογραφικό.[13]

Ίσως ο Κάλβος, βασιζόμενος στην παραπάνω λανθασμένη μετάφραση, προσάρμοσε, συνειδητά ή ασυνείδητα, την ομηρική εικόνα στις τρέχουσες εσωτερικές συγκρούσεις της Ελληνικής Επανάστασης και έτσι έκανε λόγο για *«διχόνοια»*. Αξίζει να προσέξουμε ότι εισάγει την έννοια της *«διχόνοιας»* μαζί με την έννοια *«έθνος»*: οι γερανοί φέρνουν τη διχόνοια όχι στους *«Πυγμαίους»* (*ἀνδράσι Πυγμαίοισι*), αλλά *«εἰς τὰ πυγμαῖα / ἔθνη»*.[14] Ενδιαφέρουν εδώ οι δύο στροφές των Ωδών όπου απαντά η λέξη *«διχόνοια»*: η πρώτη συνδέει την προσωποποιημένη Διχόνοια με αετό (στο ομηρικό χωρίο έχουμε τους γερανούς) και η δεύτερη συνδέει τις έννοιες *«διχόνοια»* και *«έθνος»*:

Μεγάλη, τρομερὴ,
μὲ' τὰ πτερὰ ἁπλωμένα,
καθὼς ἀετὸς ἀκίνητος,
κρέμεται 'ς τὸν ἀέρα
'ψηλὰ ἡ Διχόνοια.
(XVII 71-75)

12. Πρβλ. *Ιλ.* Α 177, Ε 732, Ξ 389 κ.ά.

13. Βλ. την εισαγωγή του Helmut van Thiel, "Scholia D in Iliadem" (2000), στην ιστοσελίδα http://kups.ub.uni-koeln.de/1810/.

14. Βλ. επίσης παρακάτω τη μετάφραση του Monti (ενότητα 4).

Ἁς παύσωσ' ἦ διχόνοιαι
ποῦ ῥίχνουσι τὰ ἔθνη
τυφλὰ, ὑπὸ τὰ σκληρότατα
ὀνύχια τῶν ἀγρύπνων
δολίων τυράννων.
(XX 6-10)

Στη μετάφρασή του ο Κάλβος διοχέτευσε πάθος που δεν υπάρχει στο ομηρικό χωρίο και που ίσως δεν είναι άσχετο με το θέμα της διχόνοιας: *«φέρνουσι φόνον, / φέρνουν πικρὰν διχόνοιαν // καὶ πολύστονον μοῖραν»*. Άξιο προσοχής είναι επίσης ότι πρωτοτυπεί αποδίδοντας την ομηρική *Κῆρα / κῆρα* ως *«πολύστονον μοῖραν»*, δηλαδή ως *«μοίρα που προκαλεί πολλούς στεναγμούς»*. Πρόκειται για αρχαιοελληνική έκφραση, που προέρχεται από κάποιο λεξικό ή από τα αναγνώσματα του Κάλβου (βλ. π.χ. Ευριπίδης, *Ελένη* 211-212· Κόιντος Σμυρναίος, *Τα μεθ' Όμηρον* 2,361). Στη δική του μετάφραση στίχων από τη ραψωδία Σ (βλ. παρακάτω την ενότητα 4), ο Σολωμός απέδωσε την ομηρική έκφραση *ὀλοὴ Κήρ* (535 Wolf) ως *«ἄσπλαχνη ἡ Μοίρα»*.

(β) *«ὡς ὄρνεα»: τα πουλιά και τ' αρπακτικά*

Μιλώντας για τους Τρώες, ο Όμηρος αναφέρει ότι έβγαζαν φωνές και κραυγές *«ὄρνιθες ὥς»*, δηλαδή *«σαν τα πουλιά»*, και στη συνέχεια τους παρομοιάζει με γερανούς. Ο Κάλβος μεταφράζει *«ὡς ὄρνεα»*. Ενώ στην αρχαιότητα η λέξη *ὄρνεον* ήταν σχεδόν συνώνυμη της λέξης *ὄρνις* και σήμαινε *«πουλί»*, την εποχή του Κάλβου δήλωνε, όπως και σήμερα, το *«αρπακτικό»* πτηνό (κοινώς *«όρνιο»*), σημασία που απάδει στους γερανούς. Αν ο Κάλβος συμβουλεύτηκε το αρχαιοελληνικό λεξικό του Άνθιμου Γαζή (1812),[15] θα βρήκε την πρώτη σημασία· αν συμβουλεύτηκε το νεοελληνικό λεξικό του Somavera (1709)[16] ή των Βεντότη & Βλαντή (πιο πρόσφατη έκδοση 1820),[17] θα συνάντησε τη δεύτερη. Η πιθανότερη εκδοχή είναι ότι ο Κάλβος χρησιμοποιεί τη λέξη με την αρχαία σημασία, όπως κάνει πολλές φορές στις Ωδές, ανασύροντας λέξεις από λεξικά ή από τα αναγνώ-

15. Α. Γαζής, *Λεξικόν Ελληνικόν προς χρήσιν των περί τους παλαιούς συγγραφείς ενασχολουμένων*, Βενετία 1812: *«Ὄρνεον, τὸ, ταὐτὸν τῷ, Ὄρνις»*.

16. A. da Somavera, *Θησαυρός της Ρωμαϊκής και της Φράγκικης Γλώσσας / Tesoro della lingua greca-volgare ed italiana*, Παρίσι 1709: *«Ὄρνεον, τὸ, γύπας, ὁ. (πουλί). Avoltore, avoltoio. (Uccello)»*.

17. Γ. Βεντότης – Σ. Βλαντής, *Λεξικόν της Γραικικής Γαλλικής τε και Ιταλικής γλώσσης*, Βενετία 1820: *«Ὄρνεον, οὐσ. animal rapace, animale rapace. ὄρνεον καὶ ὁ μπουδαλᾶς, ἀχμάκης, ὁ μηδενὸς ἄξιος, badaud, sot, baggeo, sciocco»*.

σματά του. Κάποτε όμως ο αναγνώστης των Ωδών προβληματίζεται για την ακριβή σημασία μιας καλβικής λέξης, λόγω της μεικτής γλώσσας των Ωδών.

Στον Κάλβο η λέξη *«ὄρνεον»* εμφανίζεται επίσης στην Ωδή «Εἰς Μούσας» (11-15), όπου αναφέρεται στον αετό του Δία:

Τὰς πτέρυγας ἁπλώνει
ὡς τ' ὄρνεον τοῦ Διὸς,
καὶ ὑψώνεται τὸ μέτρον
ἕως τὸν οὐράνιον κῆπον
τῶν Πιερίδων.

Η αρχαία έκφραση για τον αετό ήταν *Διὸς ὄρνις*, δηλαδή *«το πουλί του Δία»*. Η έκφραση *«τ' ὄρνεον τοῦ Διός»* είναι καλβική κατασκευή, πιθανότατα απόδοση αυτής της έκφρασης. Και εδώ η σημασία πρέπει να είναι *«πουλί»*, γιατί ο αναγνώστης δύσκολα θα συνέδεε την εικόνα της ποίησης που υψώνεται προς τον ουράνιο κήπο των Πιερίδων με την έννοια *«αρπακτικό»*. Εδώ ο αετός μνημονεύεται για την επιβλητική και μεγαλοπρεπή πτήση του, και η σύνδεσή του με την ποίηση εμφανίζεται στην αρχαιότητα ήδη στα χρόνια του Πινδάρου και στα νεότερα χρόνια με τον Δάντη.[18] Είναι επίσης γνωστό ότι η ιδέα του *«κήπου των Μουσών»* κατάγεται από τις *Χάριτες* του Φώσκολου.[19]

Στην Ωδή XIII 146-150 τα πυρπολικά του Κανάρη που κατευθύνονται εναντίον του τουρκικού στόλου παρομοιάζονται με γερανούς:

– Νὰ, βλέπω
ταχεῖαι, ὡς τ' ἁπλωμένα
πτερὰ τῶν γερανῶν,
ἔρχονται δύο κατάμαυροι
τρομεραὶ πρῶραι.

Στη μετάφραση του ομηρικού χωρίου ο ποιητής εμφανίζει τους γερανούς να προκαλούν *«πικρὰν διχόνοιαν»* και μάλιστα *«εἰς τὰ πυγμαῖα / ἔθνη»*. Ανέφερα παραπάνω ότι στις Ωδές η προσωποποιημένη Διχόνοια παρομοιάζεται τρομερή ως αετός που *«κρέμεται ακίνητος στον αέρα με απλωμένα φτερά»* και σε ένα άλλο χωρίο σπρώχνει τα έθνη *«ὑπὸ τὰ σκληρότατα ὀνύχια τῶν [...] τῶν τυράννων»*. Θα μπορούσε λοιπόν υποθέσει κανείς ότι, η καλβική μετάφραση της λέξης *ὄρνιθες* με τον όρο *«ὄρνεα»*, μπορεί να μην δηλώνει τα *«αρπακτικά»*, όμως επηρεά-

18. Inferno IV 94-96 "*la bella scola / di quel segnor de l'altissimo canto / che sovra li altri com'aquila vola*" (για τον Όμηρο).

19. "*allor l'Italia / Fu giardino alle Muse*" (Quadernone, "Inno secondo – Vesta", 218-219).

ζεται, στην αντίληψη του προσεκτικού αναγνώστη, από τις επιθετικές συνδηλώσεις του ομηρικού πρωτοτύπου.

(γ) *«με' τῆς αὐγῆς / τὸ φῶς»: ο Κάλβος και ο Κοραής*

Στον Όμηρο οι γερανοί επιτίθενται στους Πυγμαίους *ἠέριαι*. Ο Κάλβος μεταφράζει το επίθετο, που επέχει θέση επιρρηματικού κατηγορουμένου, με τη φράση *«με' τῆς αὐγῆς / τὸ φῶς»*, και ο Μαρωνίτης μεταφράζει *«ξημερώνοντας»*. Η μετάφραση αυτή προϋποθέτει ετυμολογία από το επίρρημα *ἦρι* (νωρίς το πρωί). Στα χρόνια του Κάλβου οι κυρίαρχες ερμηνείες του επιθέτου ήταν δύο: *«αυτός που βρίσκεται στον αέρα, ο εναέριος»*, δηλαδή ταυτόσημη με το *ἀέριος· ἐαρινός* (ανοιξιάτικος), ως παραγόμενο από το ουσιαστικό *ἔαρ / ἦρ*. Οι ιταλικές μεταφράσεις που γνώριζε ο Κάλβος μοιράζονται ανάμεσα στις δύο σημασίες.[20] Σημαντικές φιλολογικές μεταφράσεις, υπομνήματα και λεξικά της εποχής του Κάλβου επιλέγουν την πρώτη σημασία.[21] Ο Κοραής παραθέτει τη μετάφραση *ἐαριναί* που δίνει ο Ψευδο-Δίδυμος,[22] αλλά *παραπέμπει τον αναγνώστη* σε σχόλιό του για το επίθετο *ἠερίη* στο χωρίο Α 497. Εκεί παραθέτει την ερμηνεία του Ευσταθίου, που είναι διαφορετική από την ερμηνεία του Ψευδο-Διδύμου, και εξηγεί τον λόγο για τον οποίο συμφωνεί μαζί του:

> *[497 Ἠερίη.] Τινὲς δὲ Ἠερίαν, τὴν ἀερίαν νοοῦσιν· οὐ γάρ ἐστιν εἰς οὐρανὸν κάτωθεν ἀνελθεῖν, εἰ μὴ διὰ μέσου ἠέρος, ἤτοι ἀέρος. Ε.*
> *Τοῦτο μόνον ἀληθές· παρὰ γὰρ τὸ Ἀὴρ, ἠὴρ, Ἀέριος καὶ ἠέριος. Εἰ δ' ἦν παρὰ Ἥρ, ἐσχημάτιστο ἂν Ἠρίη, ἢ Ἠρινή. Χ*

Την άποψη του Κοραή ότι οι γερανοί ανοίγουν πόλεμο κατά των Πυγμαίων «από τον αέρα» αποδέχονται πολλοί σήμερα, μεταξύ αυτών και ο γνωστός ομηριστής G.S. Kirk στο υπόμνημά του στην *Ιλιάδα* (1985).[23] Την ίδια ερμηνεία δεχόταν

---

20. Monti: "*del verno*"· Foscolo: "*per l'alto [...] aere*"· Cesarotti (πεζή μετάφραση): "*per l'aria*"· Cesarotti «ποιητική μετάφραση»: "*l'inamabil verno*"· Salvini: "*per l'aria di primavera*" (συνδυασμός και των δύο σημασιών).

21. Samuel Clarke (1814): "*aeriae*"· Heyne (1821): "*ex aere*"· *Θησαυρός της Ελληνικής Γλώσσης* (1819-1821) = "*aerius, per aerem gradiens, aut potius volans, Qui est in aere*" (παραπέμπει στο υπό συζήτηση χωρίο)· Γαζής (1809): = *«ἀέριος, ὁ ἐν τῷ ἀέρι, εἰς τὸν ἀέρα, διὰ τοῦ ἀέρος»*· Κούμας (1826): όπως και ο Γαζής (μνημονεύει και τη σημασία *«πρωινός»*, αλλά για άλλο χωρίο).

22. Στην έκδοση του Van Thiel, "Scholia D in Iliadem" (2000), ό.π., υπάρχουν επιπλέον τα ερμηνεύματα *ἑωθιναί, ὀρθριναί*, που όμως δεν συμπεριλαμβάνουν οι εκδόσεις της εποχής του Κάλβου .

23. G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary,* Volume I: Books 1-4, Κέιμπριτζ 1985, σ. 265.

στα χρόνια του Κάλβου και ο Φώσκολος, ο πιο καταρτισμένος φιλολογικά μεταξύ των ιταλών μεταφραστών της *Ιλιάδας*, καθώς αποδίδει τη λέξη *ἠέριαι* ως "*per l'alto [...] aere*". Έχοντας ασκήσει άστοχη κριτική στον Κοραή για μείζονα θέματα (βλ. παραπάνω την ενότητα 1), ο Κάλβος δεν θα είχε δυσκολία να απορρίψει την κοραϊκή ετυμολογία και σημασία της λέξης *ἠέριαι*. Κάτι ανάλογο ισχύει για τη διαφοροποίησή του από τη μετάφραση του Φώσκολου. Όπως εξηγώ στην ενότητα 4, η σχέση του Κάλβου και με τους δύο ήταν ανταγωνιστική. Επιδιώκοντας μάλιστα να διαφοροποιηθεί ακόμη περισσότερο, ο Κάλβος επέλεξε την ερμηνεία *προωϊναί* (= *με' τῆς αὐγῆς / τὸ φῶς*), που στην εποχή του ήταν η λιγότερο δημοφιλής από τις τρεις προτεινόμενες σημασίες της λέξης *ἠέριαι*. Την παραδίδει στα σχόλιά του ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης (*Ἠέριαι δὲ τοῖς Πυγμαίοις αἱ γέρανοι επιτίθενται, ὅ ἐστι προωϊναὶ ἢ διὰ τοῦ ἀέρος πετόμεναι*), τον οποίο φαίνεται ότι ο Κάλβος γνώριζε και συμβουλευόταν – χωρίς βέβαια να αποκλείεται κάποια άλλη πηγή. Σε ένα χωρίο των Ωδών (Χ 131-135) ο Κάλβος χρησιμοποιεί την προωϊνή σε συνδυασμό με την εαρινή πτήση, προκειμένου όμως για τις μέλισσες:

Ἐπὶ τὴν λίμνην οὕτως
αὐγερινὰ πετάουσι
τὰ πλήθη τῶν μελίσσων
ὅταν γλυκὺ τοῦ ἔαρος
φυσάῃ τὸ πνεῦμα·[24]

(δ) *«διαβαίνουσι / τῆς θαλάσσης τὰ κύματα // μακρὰ»: πτήση διά θαλάσσης*

Ο Κάλβος αποδίδει τον ομηρικό στίχο *πέτονται ἐπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων* (για τους γερανούς), που σημαίνει *«πετούν προς τις ροές του Ωκεανού»*, με τους στ. *«διαβαίνουσι / τῆς θαλάσσης τὰ κύματα // μακρὰ»*. Σημείωσα παραπάνω ότι η φράση *«τὰ κύματα // μακρὰ»* συνιστά ιταλισμό και αποδίδει στην ελληνική την ιταλική φράση "*onde lunghe*", που σημαίνει *«μεγάλα κύματα»*. Τον αναγνώστη ξενίζει η παράλειψη της λέξης *«Ωκεανός»*, στον οποίο μάλιστα ο Κάλβος αφιερώνει μιαν ολόκληρη Ωδή στη συλλογή που περιλαμβάνει την παρούσα μετάφραση. Από την άλλη όμως, στην Ωδή *«Ὁ Ὠκεανός»* ο Κάλβος ενσωμάτωσε απόδοση της ομηρικής πρότασης (*πέτονται ἐπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων*) που βρίσκεται κοντύτερα στο πρωτότυπο, προκειμένου για την πτήση της Ελευθερίας: *«Εἶπε· κ' εὐθὺς ἐπάνω / εἰς τὰς ροᾶς ἐχύθη / τοῦ Ὠκεανοῦ»* (111-113). Το στοιχείο αυτό με οδη-

24. Πρβλ. Μιχαήλ Πασχάλης, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, ό.π., σ. 67. Σχετικά με τη σημασία του ἠέριος *«αυτός που βρίσκεται στον αέρα»*, πρβλ. τη φράση *«ἐναερίους κλαγγάς»* της μετάφρασης και τη χρήση του επιθέτου *«ἐναέριος»* στις Ωδές (VIII 8, XIX 2).

γεί στην υπόθεση ότι η καλβική μετάφραση που περιλαμβάνεται στο μετρικό επίμετρο ίσως είναι προγενέστερη της *Λύρας*, με πιθανό terminus post quem το 1821, οπότε ο Φώσκολος δημοσίευσε τη δική του μετάφραση της ραψωδίας Γ (βλ. παρακάτω την ενότητα 4).

Αυτό όμως που προκαλεί αμηχανία στον αναγνώστη είναι η διατύπωση *«διαβαίνουσι / τῆς θαλάσσης τὰ κύματα // μακρά»*, που δηλώνει ότι οι γερανοί φτάνουν στη χώρα των Πυγμαίων όχι πετώντας πάνω από τη θάλασσα αλλά *διασχίζοντας τη θάλασσα*. Στις Ωδές το ρήμα *«διαβαίνω»* χρησιμοποιείται αποκλειστικά σε σχέση με τη θάλασσα, με τρόπο όμως που οι έννοιες *«πετάω πάνω από τη θάλασσα»* και *«διασχίζω τη θάλασσα»* επικαλύπτονται ή ταυτίζονται. Παραθέτω τις δύο στροφές: στην πρώτη, τα ελληνικά πλοία που υποχωρούν στα νερά του Αιγαίου παρομοιάζονται με ψυχές νεκρών που διαβαίνουν *«ἐπὶ τὴν ἄπειρον / θάλασσαν τῶν ὀνείρων»*· στη δεύτερη, τα πυρπολικά του Κανάρη είναι σαν να διασχίζουν τη θάλασσα πετώντας:

Ὡσὰν ἐπὶ τὴν ἄπειρον
θάλασσαν τῶν ὀνείρων,
ὀλίγαι, ἀπηλπισμέναι
ψυχαὶ νεκρῶν διαβαίνουσι
μὲ᾽ δίχως βίαν·
(X 71-75)

Πετάουν, ἀπομακρύνονται·
᾽ς τὸ διάστημα τοῦ ἀέρος
χωσμέναι γίνονται ἄφαντοι· –
διαβαίνουσαι ἐπαιάνιζον,
κ᾽ ἤκουεν ὁ κόσμος.
(XIII 186-190)

Εικάζω λοιπόν ότι στη μετάφραση του ομηρικού χωρίου ο Κάλβος εισήγαγε το ρήμα *«διαβαίνουσι»*, προκειμένου για τους γερανούς, ως περίπου συνώνυμο του *«πετάουσι»*, για να αποδώσει δηλαδή το ομηρικό *πέτονται*.[25]

25. Η μετάφραση του Κάλβου αποκλίνει σε αρκετά ακόμη σημεία από το πρωτότυπο. Δίνω ορισμένα παραδείγματα: *κλαγγῇ τ᾽ ἐνοπῇ τ᾽:* «με᾽ φωνὰς / καὶ με᾽ κτύπον» (στ. 2), αντί «με (άναρθρες) φωνές και κραυγές» (η λέξη ἐνοπή δήλωνε την «[πολεμική] κραυγή»)· *ἠΰτε περ κλαγγὴ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό:* «ὡσαύτως // ὁ οὐρανὸς ἀκούει / ἐναερίους κλαγγὰς»· *ἐν θυμῷ:* «δεινοί» (στ. 9), αντί «στην καρδιά τους» ή «στην ψυχή τους». Σε σύγκριση με τις Ωδές, πρβλ. το ζεύγος *«κλαγγὰς δὲ ὀργάνων / φωνὰς δὲ ἀνδρῶν»* (XV 68-69). Σημειώνω ότι σε δύο χωρία των Ωδών (X 14, XVIII 43) ο Κάλβος γράφει *«κινῶνται»*, ενώ στη μετάφραση χρησιμοποιεί τον σωστό τύπο *«κινοῦνται»*.

4. Οι μεταφράσεις του Monti και του Φώσκολου

Ένα άλλο ζήτημα αφορά στο μεταφραστικό πρότυπο ή μεταφραστικά πρότυπα του Κάλβου. Το 1814, μεταφράζοντας Όμηρο στην ιταλική, είχε σχολιάσει τις ιταλικές μεταφράσεις του Φώσκολου, του Monti, του Cesarotti και του Salvini. Το ερώτημα είναι αν η παρούσα μετάφραση έχει ως σημείο αναφοράς ιταλικές μεταφράσεις και, αν ναι, ποιαν ή ποιες από τις παραπάνω. Το 1814 ο Κάλβος είχε οικειοποιηθεί σιωπηρά τη δουλειά του δασκάλου του πάνω στην ραψωδία Α της *Ιλιάδας*: υπάρχει σχέση της παρούσας μετάφρασης με το μεταγενέστερο μεταφραστικό έργο του Φώσκολου;

Το 1824 που ο Κάλβος δημοσίευσε τη μετάφραση των πρώτων στίχων της ραψωδίας Γ, η μετάφραση του Monti είχε πια καθιερωθεί ως η πιο δημοφιλής ιταλική μετάφραση της *Ιλιάδας* (ά έκδοση 1812· β′ έκδοση διορθωμένη 1820), παρά το γεγονός ότι ο Monti δεν γνώριζε αρχαία ελληνικά. Η μετάφραση του Monti είναι η μόνη με την οποία η καλβική μετάφραση παρουσιάζει ομοιότητες. Για σύγκριση παραθέτω τους πρώτους στίχους δύο ακόμη ιταλικών μεταφράσεων:

Ἔπειτ᾽ ἀφ᾽ οὗ διετάχθησαν / ὑπὸ τοὺς ἡγεμόνας
[….]
κινοῦνται οἱ Τρῶες […]

(Κάλβος)

Poiché sotto i lor duci ambo schierati
gli eserciti si fur, mosse il troiano […]

(Monti 1820)[26]

Or poi, che rassegnati fur ciascuno
Co' loro insieme Capitani, e Duchi.
Marciavano i Troiani […]

(Salvini, επανέκδοση 1760)

Già sotto i Duci suoi quell'oste e questa
Vassi accostando coll'armate fronti […]

(Cesarotti, επανέκδοση 1816)

Πρέπει βέβαια να διευκρινίσω ότι ο Κάλβος μετέφρασε από το ομηρικό πρωτό-

26. Στις ομοιότητες της καλβικής μετάφρασης με τη μετάφραση του Monti θα προσέθετα μία ακόμη περίπτωση: *«εἰς τὰ πυγμαῖα ἔθνη»:* al popol pigmeo. Πρβλ. επίσης: *«πολλὴν πνέοντες, δύναμιν»:* spiranti valor· «πρόθυμοι»: pronti.

τυπο και απλώς συμβουλεύτηκε τη μετάφραση του Monti. Υπενθυμίζω ότι ο Σολωμός έκανε το ακριβώς αντίθετο: μετέφρασε στίχους της ραψωδίας Σ από την ιταλική μετάφραση του Monti, κοιτάζοντας παράλληλα και το ομηρικό κείμενο, που άφησε τα ίχνη του στη σολωμική μετάφραση με τη μορφή μικρού αριθμού λέξεων.[27]

Τρία χρόνια πριν ο Κάλβος δημοσιεύσει τη μετάφραση των στ. 1-9 της ραψωδίας Γ, ο Φώσκολος είχε εκδώσει τη μετάφραση ολόκληρης της ιλιαδικής ραψωδίας στον τέταρτο τόμο του περιοδικού της Φλωρεντίας *Antologia* (Οκτ. - Νοέμ. - Δεκ. 1821, 3-20). Παραθέτω τη μετάφραση των στ. 1-9:

Quando i due campi e i re furono in arme,
Scendean dal poggio i Dardani, e a discordi
Gridi feriano come augei le nubi;
Così le gru, scampate al verno e a' nembi,
Rinfierite in April, tendono ai mari
Dell'Ocean con lungo ordine d'ali
A dar guerra a' Pigmei; odi per l'alto
Dividersi alle strida orride l'aere.
Ma gli Achei procedean taciti, densi,
A passi eguali, fieri in vista, e l'uomo
Spirava all'uomo, e raccogliea fidanza.

Οι μεταφράσεις των ραψωδιών Α και Γ είναι οι μόνες που ο Φώσκολος κατάφερε να δημοσιεύσει, μετά από χρόνια μόχθου και χιλιάδες μεταφραστικά σχεδιάσματα – καταλαμβάνουν τρεις τόμους της *Edizione Nazionale* των έργων του Φώσκολου και συνολική έκταση 1.633 σελίδων. Τα δύο ομηρικά χωρία που επέλεξε να μεταφράσει ο Κάλβος (1814 και 1824) *προέρχονται από αυτές τις δύο ραψωδίες*. Από την άλλη όμως, η μετάφραση του Φώσκολου είναι ίσως αυτή, μεταξύ όσων μνημόνευσα παραπάνω, *που διαφέρει πιο πολύ* από τη μετάφραση του Κάλβου.

Δεν πρόκειται για αντίφαση. Τη σχέση του Κάλβου με τον Φώσκολο καθόριζαν, από την αρχή και σε συνδυασμό, η εξάρτηση και ο ανταγωνισμός. Στο δεύτερο στοιχείο πρέπει να προστεθεί η έπαρση του Κάλβου, η οποία τον διέκρινε διαχρονικά και συχνά ήταν σε δυσαρμονία προς το επίπεδο της φιλολογικής του κατάρτισης (βλ. παραπάνω την ενότητα 1, για την κριτική του στον Κο-

27. Λ. Πολίτης (επιμέλεια), *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*. τ. 1, «Ποιήματα», Αθήνα [6]1993, σ. 316-317. Βλ. για παράδειγμα τους στ. 1-7: *ἦλθεν:* «ἦλθε»· *τὸν δ' εὗρε*: «τὸν ηὗρε»· *νεῶν ὀρθοκραιράων:* «τὰ ὀρθόπρυμνα καράβια»· *μεγαλήτορα θυμόν:* «ἡ μεγάλη ψυχή του»· *πεδίοιο:* «εἰς τὸ πεδίον».

ρή). Την υπεροψία του Κάλβου είχε επισημάνει παλιότερα ο Pontani[28] και πρόσφατα την υπογράμμισε ο Βαγενάς.[29] Προσωπικά διαπίστωσα ότι η εν λόγω στάση του Κάλβου έναντι του Φώσκολου εκδηλώνεται για πρώτη φορά το 1814, τότε που σχολίασε τις ιταλικές μεταφράσεις των στ. 43-49 της Α ραψωδίας της *Ιλιάδας* και έδωσε τη δική του μετάφραση του ίδιου χωρίου (βλ. παραπάνω την ενότητα 1). Ήταν μόλις 22 ετών, αλλά δείχνει να έχει μεγάλη ιδέα για τον εαυτό του και τις επιδόσεις του ως κριτικού και ως μεταφραστή του Ομήρου. Στην περίσταση εκείνη οικειοποιήθηκε σιωπηρά τις κριτικές παρατηρήσεις του μέντορά του κατά ιταλών μεταφραστών. Μνημόνευσε τον Φώσκολο μια και μοναδική φορά και μόνο για να τον εκθέσει, στρέφοντας μάλιστα εναντίον του τα ίδια του τα λόγια. Έγραψα για το θέμα αυτό:

> *Ο Κάλβος οικειοποιείται σιωπηρά όλες τις παρατηρήσεις του Φώσκολου και παραπέμπει σε αυτόν μόνον σε ένα σημείο: εκεί όπου ο Φώσκολος* «ομολογεί» (confessa) *τη (δικαιολογημένη) δυσκολία που έχει να αποδώσει στην ιταλική τον διπλό ήχο που κάνουν η χορδή και το βέλος. Η διατύπωση του Κάλβου ότι ο Φώσκολος* «πλησιάζει περισσότερο από τους άλλους» (più ch'altri vi si ascolta) *είναι μάλλον συγκαταβατική, ενώ ο τρόπος που συνεχίζει, συνδέοντας τον Φώσκολο με τον Monti, δεν είναι και πάλι κολακευτικός:* "Και το ίδιο ελάττωμα *[Ed il difetto medesimo] είναι πιο εμφανές στον Monti: θα έπρεπε να φροντίσει να ακουστεί ή ο ένας από τους δύο ήχους, ή να αναφέρει πρώτα το αργυρό τόξο και έπειτα τον ήχο που βγαίνει.*
>
> *Από την άλλη πλευρά, οι σχέσεις ανάμεσα στον Φώσκολο και τον Monti δοκιμάστηκαν, όταν ο πρώτος δημοσίευσε το 1807 τη μετάφραση της ραψωδίας Α της* Ιλιάδας *με τίτλο* Esperimento di traduzione della Iliade di Omero. *Ο Φώσκολος συμπεριέλαβε στην έκδοση, για λόγους σύγκρισης, και τη μετάφραση του Monti, που τυπώθηκε και αυτή για πρώτη φορά στον εν λόγω τόμο. Διαχειρίστηκε όμως την ύλη της έκδοσης με τέτοιο τρόπο, ώστε να προβάλει τον εαυτό του σε βάρος του Monti. Εδώ βρίσκεται και η αφετηρία της τριβής στις σχέσεις τους, που το 1810 θα οδηγήσει στη ρήξη, πάλι με αφορμή τον τρόπο που ο Φώσκολος έκρινε τον Monti ως μεταφραστή. Πολύ αργότερα ο Monti θα γράψει:* «Υποψιάστηκα ότι ζήτησε τη δουλειά μου απλώς για να πλαισιώσει *[far la cornice]* τη δική του.[30]

---

28. F.M. Pontani, "Questioni Kalviane", *ό.π.*, σ. 295: "*Kalvos, per quanto si può giudicare da poche righe, sembra peccare di presunzione*" (με αφορμή την κριτική του Κάλβου στον Κοραή σχετικά με το «Προοίμιο» των *Χαρακτήρων* του Θεοφράστου).

29. Νάσος Βαγενάς, «Ένα λανθάνον κριτικό κείμενο του Κάλβου: θέατρο και εθνική προοπτική», Μέρος Β΄, *The Athens Review of Books*, *τχ.* 51 (Μάιος 2014), σ. 55-58 (ιδ. 57).

30. Για τα παραπάνω, βλ. Μιχάλη Πασχάλης, *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο: ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*, ό.π., κεφάλαιο 6.

Ο ανώνυμος συντάκτης[31] του προλόγου στη φωσκολική μετάφραση της ραψωδίας Γ της *Ιλιάδας* (1821) επισημαίνει τη διαφορά ύφους της παρούσας μετάφρασης από τη μετάφραση της Α ραψωδίας (1807)· μνημονεύει τη μετάφραση της *Ιλιάδας* του Monti, που είχε δημοσιευτεί στο μεσοδιάστημα· και επισημαίνει ότι η ευμενής αποδοχή της από το κοινό δημιουργούσε δυσκολία σε όποιον επιχειρούσε να μεταφράσει την *Ιλιάδα*, με την έννοια ότι έπρεπε συνεχώς να συγκρίνεται με αυτό το πρότυπο. Και προσθέτει το εξής: *«Ο Φώσκολος ήταν άνθρωπος που δεν θα καταδεχόταν να ακολουθήσει δρόμο που δεν είχε χαράξει ο ίδιος»* (Ma Foscolo è tale che sdegnerebbe di battere una strada la quale non fosse novellamente aperta da lui medesimo [...]). Έτσι ο Φώσκολος άλλαξε ριζικά το ύφος της μετάφρασης, ώστε να είναι διακριτό από το ύφος της μετάφρασης του Monti.

Προκύπτει συνεπώς μια τριγωνική σχέση, όπου ο Φώσκολος διαφοροποιείται σκόπιμα από τον Monti και ο Κάλβος αποκλίνει συνειδητά από τον Φώσκολο και προσεγγίζει τον Monti.

5. Η μετάφραση και το ζήτημα του «ηροικού» στίχου

Θα κλείσω με τη μετρική διάσταση της καλβικής μετάφρασης. Ο Peri σχολίασε ως εξής τον *«ηροικό»* στίχο, τον οποίο προτείνει ο Κάλβος για τη συγγραφή επικής ποίησης (δίνοντας ως παράδειγμα τη μετάφραση του ιλιαδικού χωρίου): *«Η θεωρητικοποίηση του διπλού επτασύλλαβου ως "ἡροϊκού" στίχου – και μάλιστα το παράδειγμά του, που είναι απόσπασμα μετάφρασης του Ομήρου! – είναι κάτι που ανατρέπει όλους τους κανόνες, κάτι που αντιφάσκει με ολόκληρη τη θεωρία και την πράξη του νεοκλασικισμού, πιο απλά: κάτι που δεν υπάρχει σε ολόκληρη την ιταλική λογοτεχνία».*[32]

Ενώ ο Φώσκολος μετέφρασε φυσιολογικά τη ραψωδία Γ σε ανομοιοκατάληκτους ενδεκασυλλάβους, ο Κάλβος επέλεξε τον διπλό επτασύλλαβο· *πραγματικό σκάνδαλο* για τα ιταλικά δεδομένα, αν συνυπολογίσει κανείς ότι ο συγγενέστερος, από μορφική άποψη, προς τον καλβικό διπλό επτασύλλαβο απαντά στην ιταλική κωμωδία, όπως έδειξε ο Ευριπίδης Γαραντούδης.[33] Εικάζω ότι η παραπάνω τολμηρή μετρική επιλογή του Κάλβου δεν είναι άσχετη προς την πλήρη

31. Έχει ταυτιστεί με τον πολιτικό και ιστορικό Gino Capponi.

32. M. Peri, «Ο "τραγικός" και ο "ηροϊκός" στίχος του Κάλβου», *ό.π.*, σ. 452.

33. Σύμφωνα με τον Γαραντούδη (Ε. Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία: μετρική και ποιητική του Κάλβου*, ό.π., σ. 107-110) ο καλβικός διπλός επτασύλλαβος είναι μορφικά σχεδόν ίδιος, ως προς την ποικιλία στον συνδυασμό των καταλήξεων του πρώτου και του δεύτερου ημιστιχίου, με τον διπλό επτασύλλαβο ορισμένων κωμωδιών του Carlo Goldoni, με εξαίρεση το γεγονός ότι στη δεύτερη περίπτωση υπάρχει ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία

απόκλιση της μετάφρασής του από τη μετάφραση του Φώσκολου. Ανταγωνίστηκε δηλαδή τον Φώσκολο στο ίδιο πεδίο. Με ανάλογο τρόπο τον ανταγωνίστηκε το 1814 στη μετάφραση των στ. 43-49 της ραψωδίας Α της *Ιλιάδας*, και αργότερα ανταγωνίστηκε τον Κοραή στη μετάφραση του Προοιμίου των *Χαρακτήρων* του Θεοφράστου.

Όμως το ζήτημα είναι πιο σύνθετο, διότι ο Κάλβος εισήγαγε τον διπλό επτασύλλαβο *στη νεοελληνική στιχουργία*. Το άρθρο του Peri καταλήγει ως εξής: *«Στην πραγματικότητα ο Κάλβος εργάζεται όχι στο εσωτερικό της ελληνικής παράδοσης αλλά στο εσωτερικό της ιταλικής –που παραμορφώνει βίαια κάτω από την επίδραση του κρητικού δεκαπεντασύλλαβου· έτσι τελικά μας εμφανίζεται έξω και από τις δυο λογοτεχνικές παραδόσεις … "ένας ποιητής έξω από το 'ρήμα' "».*[34]

Με άλλα λόγια, η καλβική στιχουργία είναι το ανάλογο των καλβικών γλωσσικών και εκφραστικών ιταλισμών, δηλαδή ένα είδος *«στιχουργικού ιταλισμού»*. Ο Κάλβος συχνά γράφει ελληνικά σκεπτόμενος ιταλικά και στιχουργεί ελληνικά σκεπτόμενος και πάλι ιταλικά. Ενώ δεν χρησιμοποίησε πουθενά τον διπλό επτασύλλαβο στην ιταλική του ποίηση και φυσικά *δεν θα τολμούσε ποτέ να τον προτείνει* είτε για τη μετάφραση επικής ποίησης στην ιταλική, είτε για τη συγγραφή ιταλικής επικής ποίησης, αντίθετα όχι μόνο μεταφράζει τον Όμηρο στον ιταλικής καταγωγής νεοελληνικό *«ηροικό»* στίχο αλλά προαναγγέλλει τη συγγραφή ενός σύντομου έπους στον ίδιο στίχο:

> *Εἰς τὸ ἐρχόμενον ἐὰν μοῦ φθάσῃ ἡ ζωὴ καὶ ἡ τύχη μοῦ δώσῃ ἀρκετὴν ἡσυχίαν, θέλω, ὡς παράδειγμα, προβάλειν στίχους ἡρωϊκοὺς ὑμνοῦντας τοὺς κατὰ τῶν ἀνιλεῶν τυράννων τῆς πατρίδος θριάμβους τοῦ σταυροῦ καὶ τῆς τῶν προμάχων μας ἀρετῆς.*

Το επόμενο και τελευταίο έργο του Κάλβου θα είναι πάλι λυρικό στο είδος, και στο ίδιο μέτρο με την πρώτη συλλογή. Η δυσάρεστη εξέλιξη της Ελληνικής Επανάστασης, που τη βλέπουμε αποτυπωμένη στα *Λυρικά*, δεν συνηγορούσε πλέον υπέρ της συγγραφής επικής ποίησης με αυτό το θέμα – ο Κάλβος περιορίστηκε στον χώρο για πολιτική και πατριωτική έκφραση που του πρόσφερε το λυρικό σχήμα και αρκέστηκε στην *«πολύτροπον ἁρμονίαν»* του επτασυλλάβου της λυρικής στροφής. Η δημιουργία της ελληνικής *Λύρας* υπήρξε για τον ιταλοθρεμμένο και μέχρι πολύ πρόσφατα ιταλόγλωσσο ποιητή κάτι εξαιρετικά τολμηρό, αφού δεν είχε κανένα νεοελληνικό πρότυπο αλλά έγραψε με ιταλική έμπνευση. Στη δεύτερη συλλογή είναι εμφανές ότι η έμπνευση αυτή έχει εξασθενίσει. Εξάλλου, οι *Χάριτες* του Φώσκολου, που υπήρξαν το κύριο διακείμενο της *Λύρας*, δεν

34. M. Peri, «Ο "τραγικός" και ο "ηροϊκός" στίχος του Κάλβου», *ό.π.*, σ. 455.

ήσαν πρόσφορες ως πρότυπο για τη συγγραφή επικής ποίησης· και το ίδιο ίσχυε για την ποίηση του Leopardi και του Manzoni. Επιπλέον, αυτή τη φορά ο Κάλβος θα είχε να αντιμετωπίσει την αφηγηματική ποίηση σε δεκαπεντασύλλαβο, έναν ισχυρό αντίπαλο με μακρά παράδοση και ευρύτατη απήχηση, όχι μόνο στο στιχουργικό πεδίο (αυτό που αποκάλεσε *«τὸ μονότονον τῶν κρητικῶν ἐπῶν»*) αλλά και στο θεματικό. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ακόμη κι αν ο Κάλβος διατηρούσε και μετά το 1826, πράγμα απίθανο, τη διάθεση να γράψει *«στίχους ἡροϊκοὺς ὑμνοῦντας τοὺς κατὰ τῶν ἀνιλεῶν τυράννων τῆς πατρίδος θριάμβους τοῦ σταυροῦ καὶ τῆς τῶν προμάχων μας ἀρετῆς»*, η συγγραφή επικής ποίησης θα ήταν ένα άλμα στο κενό.

Περίληψη / Summary

Στην «Ἐπισημείωσιν» της *Λύρας* (1824) ο Κάλβος δημοσίευσε μετάφραση των στ. 1-9 της Γ ραψωδίας της *Ιλιάδας*. Επειδή η μετάφραση εντάσσεται στο μετρικό επίμετρο της *Λύρας* και ο Κάλβος την παραθέτει ως παράδειγμα του *«ηροϊκού στίχου»* που προτείνει για τη συγγραφή επικής ποίησης, το ενδιαφέρον των μελετητών εστιάστηκε αποκλειστικά στη μετρική διάσταση της καλβικής μετάφρασης. Το κείμενο αυτό έχει όμως τη σημασία του και ως μετάφραση, και μάλιστα ως ενδογλωσσική μετάφραση, διότι η ομηρική μετάφραση που εκπόνησε ο Κάλβος το 1814 ήταν ιταλική και ο σχολιασμός που τη συνόδευε αφορούσαν στην ιταλική πραγματικότητα. Η παρούσα μετάφραση μας προσφέρει τη δυνατότητα να αξιολογήσουμε τη μεταφραστική και φιλολογική επάρκεια του Κάλβου, όσον αφορά στην κατανόηση του ομηρικού πρωτοτύπου και την απόδοσή του στη νεοελληνική. Η μετάφραση ενδιαφέρει επίσης ως προς τη γλωσσική και θεματική σχέση της με τις Ωδές, δεδομένου ότι έχει ενσωματωθεί στο επίμετρο της *Λύρας*. Η εικόνα που αναδύεται για τις επιδόσεις του Κάλβου στην προκείμενη περίπτωση είναι αυτή που γνωρίζουμε από τις Ωδές και το προγενέστερο ελληνόγλωσσο πεζό και ποιητικό έργο του, δηλαδή επιβεβαιώνει τις αδυναμίες της φιλολογικής του κατάρτισης. Μεταξύ των άλλων, στη μετάφραση εντοπίζονται ιταλισμοί και δύο σοβαρές παρανοήσεις του πρωτοτύπου. Ως συνολικό μεταφραστικό αποτέλεσμα δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αξιόλογο.

In the metrical appendix (*Episēmeiōsis*) to *Lyra*, his first collection of Odes, Andreas Kalvos included a translation of *Iliad* 3.1-9. Because the translation is inserted as an example of the "*heroic verse*" which Kalvos proposes as the meter of modern Greek epic poetry, the translation has attracted scholarly attention only as regards its metrical aspects. The paper explores its significance as translation and in particular as intralingual translation, since Kalvos' earlier Iliadic translation was in Italian and his notes to it commented on contemporary Italian translations of the *Iliad*. The present text offers an opportunity to evaluate Kalvos' skills as translator and scholar with reference to his knowledge of the Homeric original and its rendering into modern Greek. A further interest of the translation lies in its linguistic and thematic relation to Kalvos'Odes. The study confirms those linguistic and philological weaknesses known to the reader from Kalvos' earlier work. Among other things this brief translation comprises italicisms and two misunderstandings of the Homeric text. On the whole it does not recommend itself for its quality.

ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

27 27

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Θ. ΖΩΡΑ

ΑΝΔΡΕΟΥ ΚΑΛΒΟΥ
ΩΔΗ ΕΙΣ ΙΟΝΙΟΥΣ
ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

ΑΘΗΝΑΙ
1960

Η ΛΥΡΑ.

ΩΔΑΙ
Α. ΚΑΛΒΟΥ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ
ΕΞ
ΖΑΚΥΝΘΙΟΥ.

"Θεοὶ δὲ καὶ πᾶσιν
Ζεὺς, ἀνάλκιστον ἄνδρ'
Πάντοθεν κίνυσι.
Τὰν τε καὶ θάλασσ' ἀστ' ὀρνιθοκάρτατος.
(Πινδ. πυθ. δ.)

ΕΝ ΓΕΝΕΒΡΑ.
Ἐκ τῆς τυπογραφίας Guil.ni FICK.

ΔΩΚΔ.

ΜΟΡΦΕΣ ΤΗΣ ΦΕΓΓΑΡΟΝΤΥΜΕΝΗΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ

Δώρα Μέντη

«Και οι τρεις ποιητές μας –ο ανώνυμος του λαού, ο Σολωμός («Ελεύθεροι Πολιορκημένοι»), ο Ελύτης– την έχουνε ντύσει, την κόρη, μ' ένα ένδυμα φωτός. Τη βλέπουμε να φυτεύει νεραντζιές (όπως στο «Κάτω στο γιαλό») να πιάνει ρίζες στα βάθη των θαλασσών ή να φοράει για φουστάνι τον ήλιο (στον Σολωμό το φεγγάρι) και να περπατά πάνω στα κύματα («Ανάμεσα Σύρο και Τζια»). Είναι η αρχαϊκή Κόρη που με τη νεότητά της δίνει ζωντάνια στα πράγματα και με το χρυσό της κλειδί ανοίγει τις θύρες του Παραδείσου:

Βρε κορίτσι, βρε κορίτσι θα μας φάει η άβυσσο
Άνοιξέ μας, άνοιξέ μας λίγο τον Παράδεισο

παρατηρεί ο Jeffrey Carson, συνδέοντας την αρχαϊκή καταβολή της Κόρης με τη νεοελληνική ποιητική παράδοση που απολήγει στην εύθυμη νότα των νησιών, του Παράδεισου και του φωτός, μέσα στα στιχάκια από τα *Ρω του έρωτα* (1972) του Οδυσσέα Ελύτη.[1] Η σύνδεση αυτή στην πραγματικότητα δεν είναι ευθύγραμμη αλλά επιλεγμένη παραδειγματικά μέσα από μια σειρά εκλεκτικές συγγένειες σε επίπεδο γλώσσας, κοσμοθεωρίας και ποιητικής. Πολυειδείς και πολύτροπες, γήινες ή απροσχημάτιστες γυναικείες μορφές, ενοικούν στην ποίηση του Ελύτη,[2] μα μόνο η συνεκτική μορφή της Κόρης που ανακαλεί αισθητά τη σολωμική «φεγγαροντυμένη», αποκτά κομβική σημασία, εναρμονίζοντας διαρκώς τη θεία της ουσία ανάμεσα στην ύλη και το πνεύμα, τον φυσικό και τον υπερβατικό κόσμο. Η Κόρη ελέγχει ουσιαστικά τα ενδότερα περάσματα μεταξύ της φθοράς και της αφθαρσίας, και, ιδιαίτερα, τη μυστική εκείνη δίοδο μέσα από την οποία ο ποιη-

---

1. Jeffrey Carson, *49 σχόλια στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1983, σ. 57-59. Πρβλ. και με σχετική παρατήρηση της Ιουλίτας Ηλιοπούλου, για τη φύση και τη λειτουργία της Κόρης, στο μελέτημά της «Περί πολιτείας», *Η Λέξη*, *τχ.* 11 (1991), σ. 857-863. – *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμέλεια Μάριο Βίττι, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σ. 367-374: 374.

2. Βλ. αναλυτικά τον *Πίνακα λέξεων των «Ποιημάτων» του Οδυσσέα Ελύτη*, Θεσσαλονίκη 1985, που συνέταξαν οι Ν.Χ. Κεφαλίδης και Γ.Κ. Παπάζογλου, αποδελτιώνοντας τις 12 πρώτες ποιητικές συλλογές.

τής καταφέρνει να εισχωρήσει και να μυηθεί στη σφαίρα του υψηλού. Όταν η θέα αυτού του κόσμου ανοίγεται στον ποιητή, η Κόρη τον συντροφεύει σαν μια διακειμενική έκφραση ενός παράδεισου ή μιας ουτοπίας με θαλασσινές περισσότερο, και λιγότερο γήινες και ουράνιες αναλογίες.

Περιορίζοντας, σε αυτήν την ανακοίνωση, τη διερεύνηση των διακειμενικών οφειλών στην επτανησιακή γενεαλογία και στη ρομαντική σολωμική αισθητική, θα επικεντρωθώ αρχικά στη φύση και τις διαδοχικές εμφανίσεις της ελυτικής *«φεγγαροντυμένης»*, με απώτερο ζητούμενο τον αποκαλυψιακό συμβολισμό που η μορφή αυτή αποκτά στην ποιητική ενότητα με τον εύγλωττο τίτλο «Ο κήπος βλέπει». Στον *«κήπο»* αυτόν είναι φανερό ότι ευδοκιμούν γλυκόπικροι καρποί και δέντρα που ανέκαθεν έθελγαν τους ποιητές. Κι ανάμεσά τους, το *«φωτόδεντρο»* αποκαλύπτει τελικά το ώριμο δώρο του, επιτρέποντας όχι τόσο την επιδιωκόμενη ανύψωση *«σε ένα επίπεδο καθαγιασμένο»*[3] όσο την ξαφνική διάνοιξη ενός ασύλληπτου παράδεισου μπροστά στο έκθαμβο βλέμμα του ποιητή:[4]

Ξάφνου ξημερώματα
ο πετεινός επάνω στους ανεμοδείχτες
εισ' εσύ μέσα στην εκκλησία
το τέμπλο υπέροχο με τις ροδιές

η Κόρη βηματίζοντας στο κύμα
ελαφρός πουνέντες
φυσάει

το χέρι σου αντιγράφει
τ' Ασύλληπτα.

Στην αποκαλυπτική συνέντευξή του στον Ιβάρ Ιβάσκ, έχοντας ολοκληρώσει ουσιαστικά την πρώτη λυρική περίοδο των κοριτσίστικων μεταμορφώσεων όπου πρωταγωνιστούν οι δενδρωνυμικές μορφές της πορτοκαλένιας και της τρελής ροδιάς μέσα στα οικεία τους παραδείσια ή παγανιστικά περιβάλλοντα, ο Ελύτης αναφέρεται στη μυθογένεση ως *«μηχανισμό προσωποποίησης αφηρημένων ιδεών»* και δεν διστάζει να τη συνδέσει ευθέως με την ελληνική ποιητική παράδοση, και ιδιαίτερα με το σολωμικό παράδειγμα, επισημαίνοντας την κοινή προ-

3. Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός (Μια συνέντευξη του ποιητή στον Ivar Ivask)» (1975), *Το Δέντρο*, μετάφραση Στέφανος Μπεκατώρος, τχ. 4 (1978). – Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*. 37 συνεντεύξεις, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 2011, σ. 111-129: 113.

4. Οδυσσέας Ελύτης, «Ο κήπος βλέπει», *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* (1982), *Ποίηση*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2002, σ. 441-449: 449.

σπάθεια για *«ανυψωμένη γλώσσα στην ποίηση»* και για *«αγιότητα»*.[5] Αναγνωρίζει δηλαδή την ίδια κομβική σύζευξη ανάμεσα στη μυστική πνευματική έκσταση του ποιητή[6] και το θρησκευτικό συναίσθημα:[7]

Έσπρωξα τη μικρή ξύλινη πόρτα κι άναψα κερί Που μια ιδέα μου είχε γίνει αθάνατη.

Βγαίνοντας από τον κύκλο του φυσικού ερωτισμού και των συναφών προσωποποιήσεων, μετά την έκδοση *του Άξιον εστί* και από τις αρχές της δεκαετίας του '60, ο Ελύτης ενηλικιώνει σταδιακά τον ανθρωποκεντρικό του διάκοσμο μέσα σε μια υποβλητική ατμόσφαιρα υπεροχής του γυναικείου φύλου. Πολύ χαρακτηριστικά στο ποίημα «Ο αγράμματος και η ωραία» από τις *Έξι και μια τύψεις για τον ουρανό* (1960), αναδεικνύεται η άφθαρτη θηλυκή φύση της ομορφιάς που συνέχει την πλάση και γοητεύει τον *«αγράμματο»* ποιητή. Παράλληλα η μητριαρχική έλξη, δεμένη αξεδιάλυτα με το μεταφυσικό θρησκευτικό συναίσθημα αλλά και τις θυσίες που απαιτεί η ομορφιά, επιβάλλει την ουράνια υπεραξία της, υποτάσσοντας τις γήινες δυνάμεις της φθοράς και του κακού:[8]

Συχνά, στην Κοίμηση του Δειλινού, η ψυχή της έπαιρνε αντίκρυ απ' τα βουνά μιαν αλαφράδα, μόλο που η μέρα ήταν σκληρή και η αύριο άγνωστη.

Όμως, όταν σκοτείνιαζε καλά κι έβγαινε του παπά το χέρι πάνω από το κηπάκι των νεκρών, Εκείνη

Μόνη της, Όρθια, με τα λιγοστά της νύχτας κατοικίδια – το φύσημα της δεντρολιβανιάς και την αθάλη του καπνού από τα καμίνια- στης θαλάσσης την έμπαση αγρυπνούσε.

Αλλιώς ωραία!

Λόγια μόλις των κυμάτων ή μισομαντεμένα σ' ένα θρόισμα, κι άλλα που μοιά-

---

5. Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός», *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, ό.π., σ. 117, 120.

6. Jeffrey Carson, *49 σχόλια στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη*, ό.π., σ. 65.

7. Οδυσσέας Ελύτης, «Η κόρη που 'φερνε ο βοριάς», *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά* (1971), *Ποίηση*, σ. 206-207: 207. Πρβλ. την ενδιαφέρουσα διακειμενική σύνδεση της έμπνευσης με τη σολωμική «Αγνώριστη», που επιχειρεί η Έλενα Κουτριάνου, «Το ρομαντικό ιδεώδες (Σολωμός, Κάλβος, Hölderlin)», *Με άξονα το φως. Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002, σ. 47-54: 416 (σημ. 14).

8. Οδυσσέας Ελύτης, «Ο αγράμματος και η ωραία», *Έξι και μια τύψεις για τον ουρανό* (1960), σ. 189.

ζουν των αποθαμένων κι αλαφιάζονται μέσα στα κυπαρίσσια, σαν παράξενα ζώδια, τη μαγνητική δορυφορώντας κεφαλή της άναβαν. Και μία

Καθαρότη απίστευτη άφηνε, σε μέγα βάθος μέσα της, το αληθινό τοπίο να φανεί

Όπου, σιμά στον ποταμό, παλεύανε τον Άγγελο οι μαύροι ανθρώποι, δείχνοντας με ποιον τρόπο γεννιέται η ομορφιά

Ή αυτό που εμείς, αλλιώς, το λέμε δάκρυ.

Ο αποκαλυψιακός συμβολισμός αυτής της, ανεικονικής και ακατονόμαστης, γυναικείας μορφής που προστατεύει τη ζωή αναδυόμενη μέσα από την αχλύ του θανάτου, έλκει εμφανώς την καταγωγή του από την επτανησιακή παράδοση, συναιρώντας κατά κάποιο τρόπο την καλβική μητέρα της ωδής «Εις θάνατον» με τη συναισθηματική αύρα της φεγγαροντυμένης. Η μορφή αυτή επιβάλλει την αγγελική παρουσία της, ανακαλώντας την αντίστοιχη σολωμική σκηνή όπου η φεγγαροντυμένη ανοίγει την αγκαλιά *«μ' έρωτα και ταπεινοσύνη»*, ώσπου να φωτίσει τη νύχτα και να καθαγιάσει το σύμπαν που μαίνεται διεκδικώντας τη ζωή του Κρητικού:[9]

Εκοίταξε τ' αστέρια, κι' εκείνα αναγαλλιάσαν,
Και την αχτινοβόλησαν και δεν την εσκεπάσαν·
Κι' από το πέλαο, που πατεί χωρίς να το σουφρώνη,
Κυπαρισσένια ανάερα τ' ανάστημα σηκώνει,
Κι' ανεί τς αγκάλες μ' έρωτα και με ταπεινοσύνη,
Κι' έδειξε πάσαν ομορφιά και πάσαν καλοσύνη.
Τότε από φως μεσημερνό η νύχτα πλημμυρίζει,
Κι' η χτίσις έγινε ναός που ολούθε λαμπυρίζει.

Μέσα από τη μήτρα του θηλυκού αυτού κοσμοειδώλου που συνέχει τις αντίμαχες κοσμικές δυνάμεις, γεννιέται η ομορφιά επάνω στην οποία στηρίζεται το απόλυτο ρομαντικό ιδεώδες, ο *«όμορφος κόσμος ηθικός αγγελικά πλασμένος»*, στη σφαίρα του οποίου πλέκεται διαχρονικά το ειδύλλιο του ποιητή με τη μούσα. Στην ποίηση του Ελύτη παρακολουθούμε σε πλήρη εξέλιξη μια από τις πιο νεοτερικές εκδοχές του αρχέγονου αυτού ειδυλλίου με τη μούσα, μέσα από τις εναλλαγές και τις ενανθρωπίσεις της οποίας εξυψώνεται στην πραγματικότητα ο λο-

9. Διονύσιος Σολωμός, «Ο Κρητικός», 21 1-7, *Άπαντα*, τ. 1, «Ποιήματα», επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1986 (5), σ. 200. Για μια ειδικότερη μελέτη του θέματος, βλ. τη μονογραφία του Massimo Peri, *Η φεγγαροντυμένη του Σολωμού: ένας άγνωστος χ που πρέπει να παραμείνει άγνωστος*, μετάφραση Κωστής Παύλου, φιλολογική επιμέλεια Μαρία Σπυριδοπούλου, εκδ. Gutenberg 2016.

γισμός του ερωτευμένου ποιητή. Ο ποιητής σε αυτή τη φάση τείνει προς τη γαλήνη της τελείωσης,[10] γνωρίζοντας τη *«δέκατη τέταρτη ομορφιά»* που δωρίζει στο λόγο του η άφθαρτη *«θεά-παιδούλα»*[11] και αποβάλλοντας την αρνητική ενέργεια που παγίδευε έως τότε, σαν αράχνη, τη θνητή του φύση:[12]

Βράδυ αράχνης τι ωραία μυρίζει γύρω μου η απελπισία

Έχει τη δύναμη σιμά πολύ και αόρατης γαζίας όπως τότε που βάδιζα μ' ένα κορίτσι ανύποπτος μες στις περιοχές τις άγνωστες του Παραδείσου και γεμάτος γαβγίσματα λυπητερά γύριζε μακριά μου ο κόσμος

Ο ποιητής, έχει γνωρίσει πλέον τον Παράδεισο και είναι έτοιμος να απομακρύνει την ατομική και την κοινωνική του διαφορετικότητα *«μακριά απ' τη λοιμική της πολιτείας»*. Στην πραγματικότητα όμως ρέπει ολοένα και περισσότερο στη μεγάλη μυθοποιητική διάρκεια του δυισμού, στη βάση μιας στοχαστικής υπόγειας συνομιλίας με το σολωμικό "Carmen seculare"[13] η οποία αναδεικνύει ουσιαστικά τη μυστική συνύπαρξη της ηδονής με την οδύνη της γνώσης, υπερβαίνοντας στην πράξη την ευτυχία που μπορεί να εξασφαλίσει στον άνθρωπο ο δυτικός ορθολογισμός:

Ώμο τον ώμο οι δυό μαζί ν' αντέχουμε το βάρος από τα μελλούμενα, ορκισμένοι στην άκρα σιγαλιά και στη συμβασιλεία των άστρων

Υιοθετώντας το χαρακτήρα του *αγράμματου*, ο ποιητής συνομιλεί εκ νέου με την παράδοση του αποκαλυψιακού εικονισμού, με επίκεντρο τον ανιμιστικό, *«γεμάτο στοιχειά και πνεύματα»*, κόσμο της αθωότητας, και βασικό ζητούμενο την τέχνη της «υψηλής μιμητικής» που απελευθερώνει τις αισθήσεις προκειμένου να κυριαρχήσουν ο έρωτας και η μορφή.[14] Στην παράδοση αυτή εγγράφονται όλες οι εκφράσεις της ομορφιάς που απορρέουν άμεσα από το *«φωτόδεντρο»*, το δέντρο του Παράδεισου που συντίθεται από το τριαδικό σχήμα «Ποίηση, Δικαιο-

10. Friedrich Schiller, «Ειδύλλιο» (1798), *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, μετάφραση Π. Κονδύλης, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1985, σ. 93-153: 103-104.

11. Οδυσσέας Ελύτης, «Τα κορίτσια» (1944 και 1972), *Ανοιχτά χαρτιά*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1996 (4), σ. 157-199: 192.

12. Οδυσσέας Ελύτης, «Τα δύο του κόσμου», *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά* (1971), σ. 226.

13. Οδυσσέας Ελύτης, «Ο αγράμματος και η ωραία», *Το φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*, ό.π., σ. 189-190: 190. Βλ. επίσης τον ειδικό σχολιασμό του αποσπάσματος στο βιβλίο του Χρήστου Παπάζογλου, *Μυστικιστικά θέματα και σύμβολα στο Carmen Seculare του Διονυσίου Σολωμού*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1995.

14. Northrop Frye, *Ανατομία της κριτικής*, εισαγωγή Ζ. Σιαφλέκης, μετάφραση-επιμέλεια Μαριζέτα Γεωργουλέα, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1997, σ. 135 κ.ε.: 204.

σύνη, Έρωτας» και είναι απαλλαγμένο από το στοιχείο του Κακού,[15] ενδιάμεσα από τον Κήπο που ανθίζει εξίσου σε στεριές και θάλασσες, και απόμακρα από τον λανθάνοντα Παράδεισο *«έναν άλλο κόσμο ενσωματωμένο στον δικό μας, τον οποίο από δικό μας λάθος είμαστε ανίκανοι να αδράξουμε»*.[16] Περνώντας μέσα από τις τρεις αυτές περιοχές, με την εύνοια του φωτόδεντρου, η όραση του ποιητή διαθλάται επάνω στο διττό υδάτινο στοιχείο όπου την ίδια στιγμή αποτυπώνεται καθώς βυθίζεται η αγαπημένη μορφή, βιώνοντας έτσι μια παράλληλη αποκαλυπτική, όχι όμως εξίσου οδυνηρή, εμπειρία, με τον σολωμικό «Κρητικό» που απιθώνει στη στεριά την πεθαμένη αρραβωνιαστικιά του:[17]

Να σε βλέπω μισή να περνάς στο νερό
Και μισή να σε κλαίω μες στον Παράδεισο.

Αντίστροφα με την αποκαλυψιακή νύκτα μέσα στην οποία εκτυλίσσεται η δραματική μάχη επιβίωσης για τον σολωμικό «Κρητικό», στο *Μονόγραμμα* (1971) του Ελύτη ο ποιητής απολαμβάνει στην αρχή χωρίς τύψεις τη δέκατη τέταρτη ομορφιά, βιώνει δηλαδή τη συναισθηματική πληρότητα που του ανοίγει μια καινούργια, απόκρυφη, θέαση του κόσμου.[18] Όταν όμως τελειώνει ο έρωτας, οι τύψεις για τον ουρανό, που δεν του ανήκει πια, επανέρχονται, και η υπαρξιακή μοναξιά καταλαμβάνει την πρότερη θέση της πληρότητας. Έτσι, εξαρχής το πένθος που επιτονίζεται στο μότο, υποκαθιστά την ερωτική αφιέρωση:[19]

Θα πενθώ πάντα –μ' ακούς; – για σένα,
μόνος, στον Παράδεισο

Αργότερα, καθώς το συναίσθημα του πένθους αποχρωματίζεται, η λύπη αποκτά κοσμολογικό χαρακτήρα και συνομιλεί πρωτίστως με την ελληνοκεντρική ρομαντική παράδοση. Συγκεκριμένα, η αποσπασματική γραφή από το *Ημερολόγιο ενός λανθάνοντος Απριλίου* (1984), παρουσιάζει τις πιο ευδιάκριτες σολωμικές απηχήσεις, καθώς ανακαλεί αρχέτυπες εικόνες της μητέρας και όψεις της πατρίδας οι οποίες διαδοχικά συνενώνονται μέχρι να γίνουν *«μια ωραία γυναίκα που μύριζε κήπο»*,[20] διαποτισμένες από τη θλίψη της Μεγάλης Εβδομάδας και από-

15. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, «Μεταμορφώσεις του Φωτόδεντρου», *Ποίηση*, *τχ.* 21 (2003), σ. 177-196. – *Ο Παλαμάς και η κρίση του στίχου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 97-137: 114.

16. Οδυσσέας Ελύτης, «Αναλογίες φωτός», *ό.π.*, σ. 116, 124-125.

17. Οδυσσέας Ελύτης, *Το Μονόγραμμα*, *ό.π.*, σ. 259.

18. Μάριο Βίττι, *Οδυσσέας Ελύτης*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1991, σ. 310.

19. Οδυσσέας Ελύτης, *Το Μονόγραμμα*, *ό.π.*, σ. 252.

20. Οδυσσέας Ελύτης, «Τετάρτη, 15β», *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, *ό.π.*, σ. 479.

κοσμες, όπως μας μεταφέρονται μέσα από το βλέμμα ενός αλαφροΐσκιωτου αφηγητή:[21]

> *Πέφτοντας η ζωή μου (ένα κομμάτι ελάχιστο από τη ζωή μου) πάνω στη ζωή των άλλων, αφήνει μια τρύπα.*
>
> *Μπορεί κανείς, εφαρμόζοντας το μάτι του εκεί, να βλέπει στο διηνεκές μια σκούρα θάλασσα κι ένα κορίτσι στ' άσπρα να ίπταται απ' αριστερά δεξιά, και να χάνεται στον αέρα.*

Συνολικά, το ανθρωπογενές αυτό περιβάλλον ενός μισοβυθισμένου και απόκρυφου για τους πολλούς κόσμου, έχει επτανησιακή προέλευση. Η πιο συγγενική μορφή μοιάζει να είναι η σολωμική Φραγκίσκα Φραίζερ, με τη μορφή που είχε εισχωρήσει και παλιότερα σε όνειρο του Ελύτη, σαν μια κοπέλα που έβγαινε από το μαγικό κουτί και το νερό και εγγραφόταν τέλος στον ορίζοντα της Κέρκυρας: «*Κάτι το μαγικό αναδύεται από την έκφρασή της· μπούκλες πλαισιώνουν ένα χλωμό κι ευγενικό πρόσωπο· το φουστάνι αφήνει απ' έξω τους ώμους. Όλη μαζί φεγγοβολά κάτω απ' την επιφάνεια του νερού, ιριδίζει στον ήλιο, ενώ εγώ ξεσπώ σ' ένα αναφωνητό που είναι μαζί θαυμασμός και έκπληξη: η Φραγκίσκα Φραίζερ – για φαντάσου! Η Φραγκίσκα Φραίζερ!*».[22]

Παρθενική σαγήνη, αρχαϊκή καθαρότητα και εξύψωση αναπτύσσονται προοδευτικά στη θέση του ερωτικού μετεωρισμού, προοιωνίζοντας την αυθεντική έκφραση της ευγένειας και της αγιότητας που αποπνέει η Κόρη στην επόμενη ποιητική συλλογή *Ο μικρός ναυτίλος* (1985). Η αγιότητα της γυναικείας μορφής που καθιερώνεται εκεί ως η οριστική Μούσα του ποιητή, δωρίζει τη χάρη – τον, σολωμικό *«χρυσό αέρα της ζωής»*–[23] στον αποστασιοποιημένο από τα πάθη ποιητή, και τον καθιστά διαχρονικά τον μοναδικό κοινωνό της αποκαλυψιακής εμπειρίας:[24]

---

21. Οδυσσέας Ελύτης, «Σάββατο, 2Μ», *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, ό.π., σ. 487.

22. Οδυσσέας Ελύτης, «Τα όνειρα: Όνειρο της Φραγκίσκας Φραίζερ», *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 236-239: 238-239.

23. Οδυσσέας Ελύτης, *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., σ. 498. Πρβλ. με το σολωμικό στίχο 7. *«Έρμα 'ν' τα μάτια, που καλείς, χρυσέ ζωής αέρα»*, «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι», γ Σχεδίασμα, *Άπαντα*, τ. 1, ό.π., σ. 246.

24. Οδυσσέας Ελύτης, «Μυρίσαι το άριστον», *Ο μικρός ναυτίλος*, ό.π., σ. 529. Πρβλ. με τη σχέση που αναπτύσσει ο ποιητής με τις Κόρες, όπως αυτή περιγράφεται στο αυτοαναφορικό κείμενο «Ιδιωτική οδός», *Εν λευκώ*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1993 (2), σ. 383-402: 387. *«Έρχομαι από μακριά. Οι συλλέκτριες των κρόκων της Θήρας πορεύονται πλάι μου, κι από κοντά, παγεμένες με τον άνεμο τον βόρειο, οι Μυροφόρες, ωραίες μες στα τριανταφυλλιά τους και τη χρυσή των αγγέλων αντανάκλαση. Γέμισα καθ' οδόν χώμα κιτρινωπό, κοκκινωπό, καστανό, ραβδώσεις από πετρώματα σκούρα, μπλε και μωβ, σαν αυτά που βλέπεις παραπλέο-*

Και να, καταμεσής της αθλιότητας, από τις ανασκαφές της Σαντορίνης, από την απελπισιά πιο πέρα – επιτέλους, μια Κόρη Θηρασία φτάνει τεντώνοντας το χέρι της σαν να λέει «χαίρε Κεχαριτωμένε»

Σε αυτό το κοινό μήκος κύματος λειτουργούν στη συνέχεια οι τρεις τελευταίες ποιητικές συλλογές του Ελύτη, μέσα από τις οποίες ο κόσμος κυριολεκτικά αναδύεται *εκ του πλησίον*, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος της μεταθανάτιας ποιητικής συλλογής. Αναδύεται άλλοτε μέσα από το χρόνο και άλλοτε μέσα από το νερό όπου ήταν βυθισμένος, φέρνοντας στην επιφάνεια πολλά στοιχεία από το μυστικό ενίοτε και το παράδειγμα της ομορφιάς. Το μυστικό είχε και εδώ προηγηθεί μέσα από τις αρχαιολογικές ή επιτόπιες εξερευνήσεις του μικρού ναυτίλου, παράλληλα με τα αυτοαναφορικά ίχνη του «Μυρίσαι το άριστον» και του «Ότ̓τω τις έραται», με τις αποσπασματικές εκφορές που συχνά παραπέμπουν στον άνισο γλωσσικό αγώνα που έδινε ο Σολωμός στην προσπάθεια του να πετύχει την αισθητική εναρμόνιση, τη σύζευξη του νου και της καρδιάς. Η αντίστοιχη αυτή αγωνία στην περίπτωση του Ελύτη ομολογείται αβίαστα σαν *«δεύτερη ψυχή»* στο ποίημα «Σολωμού συντριβή και δέος»[25] συνδυασμένη και με τον ποιητικό αναστοχασμό της παράδοσης ο οποίος χρονολογείται ήδη από την εποχή του *Άξιον εστί*, μέσα από την επίκληση *«μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό / και μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη»* αλλά και μέσα από τη δοξαστική καταληκτική στροφή με τον σχεδόν αυτούσιο σολωμικό στίχο «*το χάσμα του σεισμού που εγιόμισε άνθη*».[26] Πίσω από την προβολή του μείζονος αισθητικού παραδείγματος του Σολωμού *«Και μόνο η σκέψη σου μου ’καψε όλα τα χειρόγραφα»*, διακρίνεται ωστόσο και η υπέρβαση του ιδεαλιστικά πλασμένου παλιού κόσμου, γειώνοντας την άλλοτε κραταιά χαρισματική διεκδίκηση του ποιητή-προφήτη σε μια ελεγειακή, κατά βάση, αίσθηση της ζωής, εντός της οποίας ο ποιητής αρκείται τελικά στο μερίδιο της ομορφιάς που δεν του δωρήθηκε αλλά κατάφερε να το υποκλέψει:[27]

Τώρα, στη βάρκα όπου κι αν μπεις άδεια θα φτάσει
Εγώ αποβλέπω· σ’ έναν μακρύ θαλασσινό Κεραμεικό
Με Κόρες πέτρινες και που κρατούν λουλούδια. Θα ’ναι νύχτα και Αύγουστος

ντας τις ακτές της Κύθνου Αύγουστο μήνα. Μια ευτυχία των ματιών, που είναι και της ακοής και της αφής και του νου, αφού η φύση γίνεται μελετητή ταυτόχρονα κι απ’ όλες τις μεριές, ώσπου τελικά ν’ αφομοιωθεί από τη δεύτερή μας υπόσταση, κείνην που ξέρει ενίοτε να γίνεται δέκτης εξαιρετικά σημαντικών και κατά τρόπο υπέροχο ακατανόητων πραγμάτων».

25. Οδυσσέας Ελύτης, «Σολωμού συντριβή και δέος», *Τα ελεγεία της οξώπετρας*, ό.π., σ. 557-558.

26. Οδυσσέας Ελύτης, *Το Άξιον εστί*, ΙΑ΄ (1959), ό.π., σ. 157, 180.

27. Οδυσσέας Ελύτης, «Ακινδύνου, ελπιδοφόρου, ανεμποδίστου», *Τα ελεγεία της οξώπετρας*, ό.π., σ. 551-552: 551.

Τότε που αλλάζουν των αστερισμών οι βάρδιες. Και τα βουνά
Ελαφρά
Γιομάτα σκοτεινόν αέρα στέκουν λίγο πιο πάνω απ' τη γραμμή του ορίζοντα
Οσμές εδώ ή εκεί καμένου χόρτου. Και μια λύπη άγνωστης γενεάς
Που από ψηλά
κάνει ρυάκι πάνω στην αποκοιμισμένη θάλασσα

Λάμπει μέσα μου κείνο που αγνοώ. Μα ωστόσο λάμπει

Αχ ομορφιά κι αν δεν μου παραδόθηκες ολόκληρη ποτέ
Κάτι κατάφερα να σου υποκλέψω. Λέω: κείνο το πράσινο κόρης
οφθαλμού που πρωτο-
Εισέρχεται στον έρωτα και τ' άλλο το χρυσό, που όπου κι αν το
τοποθετείς ιουλίζει.

Μετά τον κρίσιμο αυτόν διαχωρισμό ανάμεσα στην ολιστική διεκδίκηση και το μερίδιο που παίρνει από την ομορφιά, ο Ελύτης εγγράφεται με αξιώσεις στη μακρά παράδοση της διαλεκτικής γύρω από την κοινωνική λειτουργία της ποίησης στο παρόν, τη σχέση με το παρελθόν αλλά και τις προοπτικές της για το μέλλον. Στην τελευταία ποιητική συλλογή *Δυτικά της λύπης* (1995), ως Ενδυμίων αυτή τη φορά, επικαλείται στοχαστικά και αξιολογεί συνολικά την κορυφαία έννοια της δικαιοσύνης που απονέμει ο Χρόνος στα ανθρώπινα δημιουργήματα, εστιάζοντας την προσοχή του στον τριπλό ιδεαλιστικό προσδιορισμό: *«Ποίηση. Δίκαιη και ουσιαστική κι ευθεία»*.[28] Μακριά πολύ από τη νοσταλγία για τον άγουρο καρπό της νεότητας (*«Ποίηση άγουρο νεράντζι μου»*),[29] την ηλιακή μεταφυσική ή την αγιότητα (*«Ποίηση ω αγία μου»*),[30] ο Ελύτης μας ξαφνιάζει, τέλος, για τον στωικό τρόπο με τον οποίο αποχαιρετά τη ζωή και την ποίηση σε ανοικτή συνομιλία με τους προκατόχους του, κατονομάζοντας από τους αρχαίους τον Όμηρο, τον Εμπεδοκλή, τον Αρχίλοχο και τη Σαπφώ και επικαλούμενος συχνά τους επτανήσιους: κατά κύριο λόγο στίχους και θεματικά μοτίβα του Ανδρέα Κάλβου και υπαινικτικά σολωμικά μορφώματα του τύπου *«Γλυκιά η ζωή και ο θεός ανεμοκύλιστος»* ή *«Γλυκιά η ζωή και πατρός αγνώστου ο θάνατος»*.[31] Αν και ανάμεσά τους δε συναντάμε πια την εράσμια και στοργική *«φεγγαροντυμένη»*, διακρίνουμε όμως ολοένα και πιο έντονη τη μοναχική φιγούρα ενός ιερομόναχου ποι-

28. Οδυσσέας Ελύτης, «Ως Ενδυμίων», *Δυτικά της λύπης*, εκδ. Ίκαρος, 1995, σ. 587-588: 588.

29. Οδυσσέας Ελύτης, «Η καλοσύνη στις λυκοποριές» (1943), δημοσιεύτηκε στο *Τετράδιο*, *τχ.* 1 (1947), σ. 31-35.

30. Οδυσσέας Ελύτης, «Το στίγμα», *Μαρία Νεφέλη* (1978), *Ποίηση*, ό.π., σ. 365.

31. Οδυσσέας Ελύτης, *Εκ του πλησίον* (1978), *Ποίηση*, ό.π., σ. 593, 629.

ητή, σε αντίστοιχο ρόλο με τον αφηγητή της *Γυναίκας της Ζάκυθος*, να ατενίζει δακρυσμένη καθώς ολοένα εισχωρεί και εν τέλει βυθίζεται μέσα σε ένα τελετουργικά αργό ηλιοβασίλεμα:[32]

Και μετά που δάκρυσα είδα τα βουνά
Γινωμένα ιερά να βασιλεύουν
Πίσω από τον ήλιο.

Περίληψη / Summary

Η εργασία αυτή εξετάζει ειδικότερα την απήχηση του θεματικού μοτίβου της *«φεγγαροντυμένης»* στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη, και γενικότερα ερευνά τις διακειμενικές αναφορέςτου αιγαιοπελαγίτη ποιητή στην επτανησιακή σολωμική παράδοση.

This paper deals specifically with the reception of the thematic pattern of the "*Moondraped Maiden*" in the poetry of Odysseas Elytis, and more generally with the intertextual references of the poet of the Aegean to the Corfiot Solomic tradition.

32. Οδυσσέας Ελύτης, *Εκ του πλησίον*, ό.π., σ. 615.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ ΚΑΙ ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ ΧΕΛΝΤΕΡΛΙΝ: ΜΙΑ «ΚΡΥΦΗ» ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ Ή ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΕΚΔΟΧΗ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΑΔΥΝΑΜΙΑ» ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ελένη Στεφανοπούλου

Αν και οι δρόμοι των δύο ποιητών, που υπήρξαν σύγχρονοι με μία μικρή διαφορά, τέμνονται σε πολλά σημεία, που είναι ευανάγνωστα, στην παρούσα ανακοίνωση θα κινηθούμε προς μια πιο εσωτερική περιοχή, σε τόπους δυσπρόσιτους, δυσανάγνωστους. Τέτοιοι και οι τόποι ψυχισμού και γλώσσας. Αβυθομέτρητοι και έωλοι.

Αφορμή για το συσχετισμό αυτό ήταν η συγγραφή παλαιότερα ενός δοκιμίου μας πάνω στο βιβλίο του Jean Laplanche *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*,[1] που συνειρμικά μας οδήγησε στα πιο κάτω ερωτήματα: Τι σχέση έχουν τα σπασμένα ημιστίχια,[2] οι παύσεις και οι απότομες τελείες του Χέλντερλιν με τους «λάκκους» και τα «χάσματα» του Σολωμού;[3] Και γιατί τον Ελύτη τον παρακολουθούσαν στο ταξίδι της ζωής του δύο ποιητές, ο Χέλντερλιν και ο Σολωμός;[4]

---

1. Αρχικό δοκίμιο, με τίτλο «Jean Laplanche: Ο Χέλντερλιν και το ζήτημα του πατέρα», δημοσιεύθηκε στο περιοδ. *Πόρφυρας*, *τχ.* 143 (2012), σ. 33. Μαζί με την υπό έκδοση μελέτη μου «Πατέρας και λόγος: Η πατρική λειτουργία στη συγκρότηση του υποκειμένου», καθώς και την παρούσα ανακοίνωση, αποτελεί καρπό της συγγενικής μου σχέσης με τους δύο αυτούς ποιητές. Κι είναι αυτό που σε ησυχάζει και σε παρηγορεί, γιατί μερίζεσαι με τους *«δικούς σου»* το ίδιο *«τηχτικό»*. Αν και η προσέγγιση είναι ψυχαναλυτική, η ανακοίνωση αυτή δεν επιδιώκει να βάλει τους δύο ποιητές στη θέση των αναλυομένων –άλλωστε δεν έχω τέτοια ιδιότητα–, αλλά να φωτίσει και να φωτιστεί. Γιατί, στις περιπτώσεις αυτές, *«ο μόνος ψυχαναλυόμενος είναι ο αναγνώστης, που μπορεί, με βάση τα δικά του στοιχεία, να γράψει ένα άλλο κείμενο»* πάνω στο κείμενο. Βλ.: Ε.Γ. Ασλανίδης, *Η γυναίκα της Ζάκυνθος και η ποιητική διαφωνία*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2000, σ. 28.

2. Τη φράση *«σπασμένα ημιστίχια»* τη δανείστηκα από το δοκίμιο του Ν. Δήμου «Ελύτης και Νοβάλις: Από το φως στο σκοτάδι – και πάλι στο φως», γιατί αποδίδει ζωντανά την ασθματική αγωνία του Χέλντερλιν στη συνάντησή του με τις λέξεις αλλά και το *«ξεχείλισμα ψυχής»* στη συνάντησή του με το άπειρο. Αν κανείς ρωτούσε τί είναι τα σπασμένα ημιστίχια, η απάντηση θα μπορούσε να είναι η ερωταπόκριση: *«Ξέρετε πώς είναι να σπάζουν, να συντρίβονται οι λέξεις ανάμεσα στα δόντια;»* και οπωσδήποτε χρησιμοποιώ τη φράση αυτή με όλες αυτές τις συνδηλώσεις. Βλ. Νίκος Δήμου, *Δοκίμια*, εκδ. Opera, Αθήνα 2011, σ. 70.

3. Βλ.: Τζένη Μαστοράκη, «Ένα λυπημένο φάντασμα», *Τα Νέα* (30-31.12.2006).

4. Βλ.: Οδυσσέας Ελύτης, *Ιδιωτική Οδός*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1995, σ. 64.

Η γλώσσα είναι η πατρίδα, το σπίτι, το πατρικό του ποιητή. Αναγκαστικά, λοιπόν, θα ακολουθήσουμε το μίτο της για να επιχειρήσουμε την απάντηση ψαύοντας τις υπόγειες συναρμογές στη ζωή και το έργο των δύο ποιητών με ό,τι εφόδια φέρουμε ενδιάθετα, την εμπειρία, το βίωμα και την κατατεθειμένη επιστημονική θεωρία και γνώση.

Ο Χέλντερλιν είναι αναντίρρητα ο «παράξενος», ο «αινιγματικός» ποιητής των σπασμένων ημιστιχίων, των προφητικών στίχων:[5] «*Ένα σημάδι είμαστε, ανερμήνευτοι. / Χάσαμε σχεδόν στην ξενιτιά τη γλώσσα*» («Μνημοσύνη»).

Ο Σολωμός από την άλλη είναι και αυτός «*ο αξεπέραστος ορίζοντας της ποιητικής γραφής, το μέγα αίνιγμα*».[6]

Αν το έργο του Χέλντερλιν, που πέρασε τα 40 τελευταία χρόνια της ζωής του μέσα στην τρέλα, παρουσιάζει *«έναν ακατάστατο και ατελή χαρακτήρα»*[7] και η κακογραφία των χειρογράφων του αποτέλεσε δοκιμασία για τον ερευνητή τους, το έργο του Σολωμού εξακολουθεί μέχρι και σήμερα, όπως είναι γνωστό, να αποτελεί ένα δύσκολο σταυρόλεξο. Κι αν ο Χέλντερλιν, προσπαθώντας αγωνιωδώς και επίμοχθα να «επαναπατρίσει» τις χαμένες στην ξενιτιά λέξεις του, άφηνε, μετά από αδιάκοπες αναψηλαφήσεις, έργα ημιτελή ή αποσπασματικά («Υπερίων», «Εμπεδοκλής»), ποιήματα με πλήθος παραλλαγές ή αποσπάσματα, ο Σολωμός, αγωνιζόμενος το ίδιο επίμοχθα να υποτάξει τις λέξεις του στο Λόγο, τις έκανε «έπεα πτερόεντα» –στίχοι του κυκλοφορούσαν σε πάμπολλες παραλλαγές από στόμα σε στόμα– ή «*πολύτιμα συντρίμματα*» (Πολυλάς). Είναι γνωστή η αταξία των αυτογράφων του ποιητή, οι συνεχείς επεξεργασίες και παλινωδίες του ανάμεσα στη μία επιλογή και την άλλη, η αδυναμία του να ολοκληρώνει, να φροντίζει για τη δημοσίευση των έργων του και την τύχη τους. Αν και αυτό που έχει σημασία είναι το ίδιο το ποίημα και όχι το ανολοκλήρωτο ή μη, τα ζητήματα αυτά παραμένουν ανοιχτά και μετά την έκδοση των *Αυτογράφων* του[8] –τουλάχιστον υπό την οπτική αυτής της ανακοίνωσης–, και διαθέσιμα για μια πιο βαθύτερη, πέρα από τα επιφαινόμενα, γνωριμία μας με τον ποιητή. Ολιγωρία; Οκνηρία; Ή μήπως η δυσκολία του να συνδέσει το συγκεκριμένο με το αφηρημένο, να δώσει μορφή στις ιδέες, να κάνει φυσική τη Μεταφυσική, πράγμα που κορυφώ-

5. Βλ.: Φρήντριχ Χέλντερλιν, *Πάτμος και άλλα ποιήματα*, πρόλογος-μετάφραση-σχόλια Άρης Δικταίος, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα ²1994, σ. 36.

6. Βλ.: Δημήτρης Δημηρούλης, *Διονύσιος Σολωμός: Έργα / ποιήματα και πεζά*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 33.

7. Βλ.: Jean Laplanche, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1999, σ. 27-37.

8. Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού, Αυτόγραφα Έργα*, επιμέλεια Λίνου Πολίτη, εκδ. Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 1964.

νεται την περίοδο της ωριμότητάς του στην Κέρκυρα, την «εποχή του δράματος και της καταστροφής»; Κάτι ανάλογο δεν συνέβη και στην περίπτωση του Χέλντερλιν, αφού, όπως λέει ο Λαπλάνς, *«η στιγμή κατά την οποία κατακτάται η αριστοτεχνία της ποιητικής μορφής είναι επίσης η στιγμή που ο ποιητής εισέρχεται στο δρόμο της τρέλας»;*

Ποια μπορεί να είναι αυτή η εγγενής αδυναμία να οργανώσει κάποιος το λόγο του και πώς μπορεί να συνδέεται η γλώσσα με την ψυχική δομή του ανθρώπου;

Είναι αλήθεια ότι η γλώσσα της ποίησης επιστρέφει και αντλεί από το ασύντακτο και πλημμυρισμένο από τις συγκινήσεις των αισθήσεων χάος της προγλωσσικής εμπειρίας. Την περίοδο αυτή, και μέχρι να σχηματισθεί η πρόταση γύρω στα δύο χρόνια, το μικρό του ανθρώπου βιώνει με όλη τη θέρμη των αισθήσεών του τη μαγεία των πραγμάτων και του κόσμου, που στοιχειώνονται από τη φαντασιακή ενότητα μ' εκείνη που μας γέννησε, που δεν είναι παρά η μεγάλη μήτρα του κόσμου. Κι εμείς το κέντρο του. Μέχρι να μας υφαρπάξει η γλώσσα. Όμως η επιστροφή αυτή είναι επιστροφή σε «χάσμα σεισμού». Μπορεί να σε κάψει το κεντρί της μέλισσας, το δηλητήριο του όφι, η φρίκη των πλασμάτων της φρανκεσταϊνικής φαντασίωσης. Ποια είναι η ασφαλιστική δικλείδα απέναντι σε αυτήν την ύψιστη διακινδύνευση;

Ο δρόμος από τη βιολογική γέννηση μέχρι τη δεύτερη γέννησή μας εντός της ιστορικής πια πραγματικότητας, που πραγματοποιείται με την είσοδό μας στη γλώσσα, περνάει αναγκαστικά μέσα από τη φαντασιακή ενότητα με τη μητέρα, γιατί αυτό το ναρκισσιστικό στάδιο, λέει ο Λαπλάνς, *«όπου το υποκείμενο καθορίζεται μόνο από τη δυαδική σχέση του με τον άλλον και τοποθετείται ως εγώ σε μια κατοπτρική σχέση με αυτόν ..., είναι απαραίτητο για την αρχική συγκρότηση ενός υποκειμένου έως τότε διάσπαρτου και αναπλάθεται στα μετέπειτα στάδια της ταύτισης, όπου η τριαδική οιδιπόδεια κατάσταση προσφέρει το ρυθμιστικό εκείνο στοιχείο που μετριάζει το θανατηφόρο χαρακτήρα της πρωτογενούς ταύτισης».*[9] Αλλά τούτη η δεύτερη γέννηση προϋποθέτει ένα ακόμα βήμα: τη χάραξη των ορίων του εαυτού και το ξεχώρισμά του από τη μάνα και τον υπόλοιπο κόσμο, κατά τον ίδιο τρόπο που η αρχαία πόλη έκτιζε τα τείχη της για να διαγράψει τα όρια του εαυτού της έναντι των εκτός αυτής εισβολέων ή επισκεπτών. Έτσι γεννιούνται τα υποκείμενα. Και έτσι βρίσκεται το μέτρο της απόστασης από την επιθυμία της ταύτισης με τη μάνα και εντέλει από τις εμπλοκές στη σχέση με τα αντικείμενα της επιθυμίας μας – ένα ζήτημα που εντοπίζεται και στους δύο ποιητές.

9. Βλ.: Jean Laplanche, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, ό.π., σημ. 7, σ. 101-102.

«... *Αν συχνά ήμουν αγριεμένος στα λογικά μου... ήτανε..., επειδή νόμιζα πως δεν θα παίρνατε καμιά χαρά από μένα...*» γράφει στη μητέρα του ο Χέλντερλιν, και αυτή η δυαδική ναρκισσιστική σχέση αναπαράγεται και στις σχέσεις του με τους άλλους. Η εγγύτητα τον μεταρσιώνει αλλά και τον «καταπίνει»· απέναντι στον Σίλλερ, για τον οποίο έτρεφε απέραντο θαυμασμό, γίνεται "res nullius", ενώ η απομάκρυνση τον σκοτώνει. Ο εναγώνιος αυτός μετεωρισμός θα γίνει κεντρική έννοια στο έργο του: «*Αγάπησα τους ήρωές μου όπως μια μύγα το φως· έψαχνα την επικίνδυνη εγγύτητά τους και έφευγα και την έψαχνα πάλι*» («Υπερίων»).[10]

Είναι γνωστό εξάλλου πόσο απόμακρος και δύσκολος ήταν στις σχέσεις του ο Σολωμός και ότι δεν επισκέφτηκε ποτέ την Ελλάδα, με την οποία αναπλήρωσε την απορριπτική μητέρα,[11] όπως άλλωστε και ο ελληνολάτρης Χέλντερλιν. Και οι δύο διατήρησαν «αποστάσεις ασφαλείας» από την Ελλάδα που ύμνησαν και αγάπησαν.

Η πρωτογενής βίωση έχει τους τρόμους της, τη σκοτεινιά της, επειδή η θέαση των πραγμάτων που ανοίγονται μπροστά στα μάτια μας, το άγγιγμά τους, οι ήχοι τους, η γεύση τους υπακούουν σε μια ενστικτώδη βιωματική συγκίνηση αποξενωμένη παντελώς από τη λογική. Κι αυτό είναι ό,τι συνιστά την υποκειμενική μας αλήθεια. Όμως η Φύση είναι έλλογη, ένσκοπη. Έχει τους νόμους, τους κανόνες της. Κι αυτός ο δρόμος πέπρωται ειδικότερα στον άνθρωπο. Να διαβεί το Ρουβίκωνα και να περάσει από τη «μάνα», που εκπροσωπεί ως αρχέτυπο το συναίσθημα, την αισθητηριακή και συγκινησιακή πρόσληψη της εμπειρίας, στον «πατέρα», που εκπροσωπεί την τάξη της λογικής πρότασης (υποκείμενο, ρήμα, αντικείμενο) και επιτρέπει την είσοδό μας στον κόσμο των εννοιών, του πολιτισμού. Πώς; Θυσιάζοντας την πρωτογενή βιωματική του εμπειρία, την υποκειμενική δηλαδή αλήθεια του για τα πράγματα. Αυτή η θυσία, που ο Χέγκελ αποκαλεί φόνο του πράγματος,[12] δεν είναι παρά μια θυσία στο όνομα της ομάδας, της κοινότητας, προκειμένου να επιτευχθεί η συνεννόηση πάνω σε ένα αντικειμενικό έδαφος και η ομιλία με την αρχαιοελληνική έννοια της λέξης: ως σχέση κοινωνίας και συνύπαρξης με τους άλλους. Έτσι γίνεται το πέρασμα από την προϊστορία, από το εγώ ο κόσμος, στην ιστορία, στο εγώ και ο κόσμος. Αν, λοιπόν, μέσα από τη φαντασιακή ενότητα με τη μάνα έβλεπα τα πράγματα αξεχώριστα, ολιστικά

10. Jean Laplanche, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, ό.π., σημ. 7, σ. 97, 101, 165.

11. Για την απάντηση σε φίλους που τον ρώτησαν σχετικά *«Δεν θα πάω ποτέ. Φοβούμαι»*: Βλ. Δημητρίου Γ. Μωραΐτου, *Ο ποιητής Σολωμός και το έργον του (από ψυχολογικής απόψεως)*, τυπ. Γ.Η. Καλλέργη, 1932 (Εθνική Βιβλιοθήκη).

12. Βλ. Α.Φ. Χρηστίδης, *Όψεις της γλώσσας*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2002, σ. 34, 57.

και χρωματισμένα από το δικό της βλέμμα,[13] τα ρούχα π.χ. μαζί με την κρεμάστρα ως μια απειλητική φιγούρα που στοίχειωνε τις νύχτες μου, το όνομα του πράγματος, η λέξη-σύμβολο, με καλεί να τα ξεχωρίσω και να δεχτώ κατά σύμβαση ότι πρόκειται για δύο χρηστικά αντικείμενα, όπως η έννοιά τους ορίζεται στο λεξικό.[14] Στην αντίθετη περίπτωση οι λέξεις αποκτούν άπειρες σημασίες, τόσες όσες επινοούν οι συγκινήσεις των αισθήσεών μου, πράγμα που οδηγεί σε μια επικοινωνιακή Βαβέλ. Όμως η «μητέρα» επιζεί στα έγκατα των λέξεων –πάντα οι λέξεις μάς θυμίζουν αυτό που πρωταρχικά βιώσαμε–, ενώ, σύμφωνα με την ψυχαναλυτική αντίληψη, το κόστος αυτού του αποχωρισμού από τη βιωματική εμπειρία –που εντέλει είναι αποχωρισμός από τη μητέρα– απωθείται αντίστοιχα στα βάθη του ψυχισμού. *«Και καταγράφεται σε μια "γλώσσα" που ταιριάζει στο χωρισμό τού "πενθείται": όνειρα, ψυχοσωματικά συμπτώματα...»*.[15] Για να μας υφαρπάξει όμως η γλώσσα από τη μάνα πρέπει κάποιος, κάτι να διαταράξει τη φαντασιακή ενότητα με αυτήν. Και αυτός είναι ο πατέρας, του οποίου ο λόγος-νόμος του βάζει το μέτρο της απόστασης ανάμεσα στη μητέρα και το παιδί. Διότι το παιδί λόγω της ταύτισης επιθυμεί να είναι ό,τι επιθυμεί η μητέρα, αυτή δε να έχει την απόλυτη κατοχή του παιδιού κρατώντας σε απόσταση τον πατέρα. Κι αν ονομάζουμε τα πράγματα με βάση αυτό που μας κοινοποιούν, τότε μόνο ονομάζοντας τον πατέρα, λέγοντας τη λέξη «πατέρας», αντιλαμβάνεται το μικρό του ανθρώπου ότι δεν είναι ένα με τη μάνα, εφόσον αυτός ή έστω μια πατρική φιγούρα έχει παίξει το ρόλο που του αντιστοιχεί: να επιθυμεί τη μητέρα αλλά και να είναι το αντικείμενο της επιθυμίας της. Η πατρική λειτουργία είναι λοιπόν αυτή που κλέβει το παιδί από τη μάνα και το παραδίδει στη γλώσσα για να γεννηθεί και να υπάρξει ως επιθυμούν υποκείμενο και όχι ως αντικείμενο επιθυμίας.

Αν λοιπόν η γλώσσα είναι ένα εργαλείο απώλειας της αλήθειας, της ελευθερίας μας, άλλο τόσο είναι το εργαλείο επανεύρεσής τους. Μέσω της γλώσσας, της επανανοηματοδότησης των εννοιών, γίνεται το πέρασμα από την ηθική της ετερονομίας στην ηθική του αυτοπροσδιορισμού, της ελευθερίας του πνεύματος. Ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης μας με τη φύση, τον πολιτισμό. Δεν έχω στο νου μου *«πάρεξ Ελευθερία και γλώσσα»*, έλεγε ο Σολωμός. Και οι δύο ποιητές υμνούν την «εξωτερική» αλλά και ηθική ελευθερία του ανθρώπου. Τη νίκη του Λόγου πάνω στη δύναμη των αισθήσεων. Κι αν η ορθολογικότητα της συμβατικής γλώσσας απαλλοτριώνει την πρωταρχική βιωματική σχέση μας με τα πράγματα, ωστόσο αυτοϋπονομευόμενη αναζητά πάντα ένα κρυμμένο μέσα της επιφώνημα: Το Αχ της πίκρας, της έκπληξης, της νοσταλγίας, την κραυγή του πό-

13. Βλ. Α.Φ. Χρηστίδης, *Όψεις της γλώσσας*, ό.π., σημ. 12, σ. 71 επ.
14. Βλ. Α.Φ. Χρηστίδης, *Όψεις της γλώσσας*, ό.π., σημ. 12, σ. 67 επ.
15. Βλ. Α.Φ. Χρηστίδης, *Όψεις της γλώσσας*, ό.π., σημ. 12, σ. 33 επ.

νου, της χαράς. Κι έχει για τούτο τους Εφιάλτες, τους προδότες της. Τα εργαλεία και τους τρόπους της. Κι είναι μ' αυτά τα εργαλεία που η συγκίνηση μετουσιώνεται σε φαντασία και μέσω αυτής η εικόνα σε πνευματική έκφραση των πραγμάτων. Με τον τρόπο αυτό ο άνθρωπος επιτυγχάνει το μέγιστο της ελευθερίας του. Γίνεται de jure ποιητής, δημιουργός πατήρ, με την έννοια του είπα και εγένετο, όπως του πέπρωται, αναδεικνύοντας τη ζωή ως ένα ξεχασμένο ποίημα (Χάιντεγκερ).

Η είσοδος στη γλώσσα σηματοδοτεί το πέρασμα από το ένστικτο στη νόηση, από το σπήλαιο στον πολιτισμό. Τη δυνατότητα του νου να αναλαμβάνει τον έλεγχο του συναισθήματος. Να διευθετεί τις συγκινησιακές φορτίσεις, τις κακοτοπιές του. Να δομεί, να οργανώνει τις μορφές σκέψεις του και να τις μετατρέπει σε λόγο. Ο Σολωμός αγωνιζόταν να υποτάξει το πάθος και τη φαντασία στο νόημα της τέχνης. Στην ιδέα που αρπάχτηκε από τη γη για να αποκαλύψει στα βάθη της ύλης τη φωτεινότητα του πνεύματος, όπως άλλωστε και ο Χέλντερλιν. Κι έτσι ο Λόγος γίνεται σάρκα. Γι αυτό πρέπει πρώτα να συλλάβει ο νους κι ύστερα η καρδιά να αισθανθεί, λέει ο Σολωμός. Και οι δύο αγωνίζονται για την ουσία της ποίησης, μοχθούν ακατάπαυστα να καταθέσουν την πιο βαθιά αλήθεια της.

Όμως ο Χέλντερλιν καταποντίζεται ολοσχερώς μέσα στη νύχτα της αβύσσου, όπου «*... τα πάντα μείγνυνται / εν αταξία και επιστρέφει / η πανάρχαια σύγχυση...*» («Ο Ρήνος»). Γιατί, βαδίζει άφοβα προς τους Θεούς, «*εκεί που είναι ο κίνδυνος*», πατώντας σαν τους αετούς «*σε ελαφρά χτισμένες γέφυρες*» («Πάτμος»). Ο Σολωμός «ακροβολίζεται» στο όριο, γιατί «*έστρωνε ο νους κι ανέβαινα πάλι στον εαυτό μου*» («Ελεύθεροι Πολιορκημένοι»). *«Το ποιητικό σώμα του Σολωμού έγερνε πάντα προς τη μεριά του ανθρώπου».*[16]

Ποιες είναι αυτές οι *«ελαφρά χτισμένες γέφυρες»* που πάνω τους πατούσε ο ποιητής της «Πάτμου» και ποια η διαφορά του με το Σολωμό;

Το παιδί, με την αποδοχή του Νόμου του Πατέρα και ονομάζοντας αυτόν, *εν αγνοία* του ονομάζει *το πρωταρχικό του σημαίνον*, την επιθυμία της ταύτισης με τη μάνα. Άλλο δηλαδή λέει και άλλο εννοεί. Δεν πρόκειται παρά για μία μεταφορά στο επίπεδο του ασυνειδήτου, αντίστοιχη με τη γλωσσική μεταφορά. Αν λοιπόν το Όνομα-Του-Πατέρα είναι μια λειτουργία που, υπενθυμίζοντας την επιθυμία ταύτισης με τη μάνα, αναχαιτίζει την παλινδρόμηση σε αυτήν, η απουσία ή η ελλειμματική παρουσία του δυσχεραίνει στον ένα ή στον άλλο βαθμό, ανάλογα με την έκταση του ελλείμματος, τη δυνατότητα του υποκειμένου να βάζει φρένο

16. Βλ.: Στέφανος Ροζάνης, «Το επικινδυνότατο έργο του Διονυσίου Σολωμού», *Νέα Εστία*, *τχ.* 1707, σ. 1302.

στην απειρότητα των σημασιών των λέξεων. Υπ' αυτή την έννοια οι έννοιες είναι κενές νοήματος, έχουν μια τρύπα, μια ρωγμή και η περιπέτεια της γραφής γίνεται επώδυνη. Γιατί η αλήθεια της λογικής πρότασης βρίσκεται στη διαπλοκή της και τη συνάφειά της με ό,τι έχει απωθηθεί στο ασυνείδητο και επομένως θα πρέπει οι έννοιες, τα σημαινόμενα, να διαλέγονται με τα σημαίνοντα, με όσα έχω εσωκλείσει στα βάθη μου.[17] Σύμφωνα με τον Λακάν, *«το υποκείμενο, στην προσπάθειά του να βρει το δεσμό σημαίνοντος-σημαινομένου και να επιτύχει την ισορροπία τους, ψάχνει εντός του Το-Όνομα-Του-Πατέρα. Η τρύπα που ανοίγει αντίστοιχα στο σημαινόμενο, δεν θα προκαλέσει έναν καταρράκτη των αναψηλαφήσεων του σημαίνοντος και την έκρηξη πολλές φορές του φαντασιακού μέχρι το σημείο όπου σημαίνον και σημαινόμενο να σταθεροποιούνται μέσα στην παραληρηματική μεταφορά»;*[18]

Στην περίπτωση του Χέλντερλιν, *«ο πατέρας δεν είναι παρά μια μορφή που μοιάζει να ξεπροβάλλει από τον Άδη»*. Αυτό σημαίνει, σύμφωνα με το Λακάν, ότι *«ο άξονας του οιδιποδείου συμπλέγματος, δηλαδή ο πατέρας ως εισηγητής του νόμου, το Όνομα-Του-Πατέρα, δεν βρήκε ποτέ τη θέση του στην αλυσίδα των "σημαινόντων" που συνιστούν το ασυνείδητό του... Γιατί ο πατέρας αυτός, στις πολύ πρώιμες φάσεις ανάπτυξης του παιδιού, στις παρυφές του οιδιποδείου συμπλέγματος, στιγμή καθοριστική για τη μεταγενέστερη εκδήλωση μιας ψύχωσης –ακόμα κι αν δεν ήταν απών–, υπήρξε ελλιπής»*· κάτι του έλλειπε, κάτι δεν είχε, με αποτέλεσμα να υποχωρήσει η εικόνα του κάτω από το βάρος της εικόνας της μητέρας. Τα ελάχιστα αποσπάσματα στην αλληλογραφία του Χέλντερλιν για το φυσικό του πατέρα, που πέθανε όταν ήταν δύο ετών, μαρτυρούν μια μάταιη προσπάθεια να ανασυγκροτήσει μια κάποια εικόνα του, ενώ η μητέρα είναι αδύνατον να του ανοίξει το δρόμο προς τον πατέρα, αφού απέρριπτε τον πρώτο της σύζυγο και τον κόσμο του.[19] Μοχθεί λοιπόν επίπονα ο Χέλντερλιν για να τον στεγάσει η γλώσσα του, ενώ καραδοκεί η άβυσσος του φαντασιακού.

Υπό το πρίσμα αυτής της οπτικής προσφέρεται μία οδός κατανόησης και της «αδυναμίας» (ή μήπως ορθότερα ιδιαιτερότητας;) του σολωμικού έργου. Ο Σολωμός δυσκολεύεται να υποτάξει αποφασιστικά το πάθος και το αίσθημα στη νόηση, να εντάξει πλήρως το θαύμα των πραγμάτων στη συμβολική τάξη της γλώσσας. *«Η ικανότητα του νου να σκέφτεται είναι μεγαλύτερη από την ικανότητά του να μιλάει»*.[20] Και τα συμπτώματα αυτά –παρόντα ήδη από την περίοδο

17. Βλ.: Α.Φ. Χρηστίδης, *Όψεις της γλώσσας*, ό.π., σημ. 12, σ. 35.

18. Βλ.: Jean Laplanche, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, ό.π., σημ. 7, σ. 88.

19. Βλ.: Jean Laplanche, *Ο Hölderlin και το ζήτημα του πατέρα*, ό.π., σημ. 7, σ. 74, 85, 86, 111, 163-165.

20. Βλ.: Peter Macridge, *Διονύσιος Σολωμός*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1995.

που στρέφεται στην πραγμάτωση του μεγάλου ποιητικού του οράματος και πάντως πριν τη μεγάλη οικογενειακή δίκη–, γίνονται ακόμα εντονότερα όσο προχωρά στην ωριμότητα του έργου του, οπότε στρέφεται στο γερμανικό ρομαντισμό και ιδεαλισμό. Όσο πιο βαθιά σκάβει για να συναντήσει το απόλυτο, τόσο μεγαλύτερες οι εξαρθρώσεις του, που βεβαίως τις συνδράμει και η τραγική περιπέτεια της δίκης, που τον τραυμάτισε θανάσιμα (κατάθλιψη, αλκοολισμός, εγκεφαλικά) και ήταν η αιτία να αποξενωθεί τελείως από τη μητέρα του, που υποστήριξε τον ετεροθαλή αδελφό του Ιωάννη. Ο πατέρας του Σολωμού ήταν από τις περιστάσεις ένας λειψός πατέρας. «*Ξένος, περαστικός πάνω στη γη και τη θάλασσα είναι ο άνθρωπος*»,[21] θα γράψει ο ποιητής με το στίγμα του νόθου και θα συλλογίζεται συχνά τον κουτσό εκείνο Θεό, που διωγμένος, όπως και αυτός, από το πατρικό όνομα, πετάχτηκε στα βάθη της θάλασσας.

Αν όμως για τον Χέλντερλιν η σκιά που έρχεται από τον Άδη είναι ο πατέρας, για τον Σολωμό, αντίθετα, ο πατέρας έχει «κάτι από σάρκα και οστά» και είναι η σκιά της μητέρας αυτή που έρχεται και χάνεται…, πότε στις ιδανικές γυναίκες του και πότε στην τρύπα του μαύρου πηγαδιού για να ξεπηδήσει κρυμμένη πίσω από το τερατώδες πρόσωπο της «Γυναίκας της Ζάκυθος». Ο Διονύσιος Σολωμός σπαράσσεται από μίσος για τη μητέρα που λάτρεψε.[22] Αλλά στον καθρέφτη της «Γυναίκας της Ζάκυθος» που κοίταξε είδε ένα κλειδί: κλειδί που ο Χέλντερλιν δεν μπόρεσε να βρει. Γιατί ο καθρέφτης εκείνος έδειχνε τρεις: *«τη γυναίκα, εμέ και το φως»*. Το φως του πατρός-λόγου, της συνείδησης. Για το πώς έγινε αυτό το πέρασμα από τον καθρέφτη του ναρκισσισμού στον καθρέφτη της πραγματικότητας μέσω μιας οιδιποδειακής οργάνωσης γράφει ο Ε. Ασλανίδης: *«… είναι ένα μυστήριο που μόνο η "υιοθεσία" του (αποδοχή του) από την Ιταλία, στην αναπτυξιακή στιγμή της πρωτοεφηβικής επανενεργοποίησης (αυτής της second chance) μπορεί να μου το εξηγήσει. Διότι το οικογενειακό του περιβάλλον δεν προσφερόταν…»*, αντίθετα εκεί ήταν *«… ήδη στημένη η οικογενειακή παγίδα της ψύχωσης»*.[23] Θα λέγαμε ότι και η ίδια η γλώσσα η ιταλική, η πατρική, με την οποία ο Σολωμός ξεκινάει ως ποιητής, ήταν αυτή που τον προμήθευσε συμβολικά στοιχεία του πατέρα, το ίδιο όπως οι δάσκαλοι και οι μεγάλοι ποιητές που τον αποδέχθηκαν στην Ιταλία. Και σε αυτήν θα επιστρέψει, πάνω

---

21. Στίχος από ένα ιταλικό σχεδίασμα του «Πόρφυρα» που δημοσίευσε το 1938 ο Λίνος Πολίτης.

22. Για τη σχέση με το αρχαϊκό μητρικό αντικείμενο βλ.: Κωνσταντίνος Ι. Αρβανιτάκης, *Ψυχαναλυτικοί στοχασμοί για το Σολωμό – Η ποιητική διαδικασία κα τα πάθη της*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2014.

23. Βλ.: Ε.Γ. Ασλανίδης, *Η γυναίκα της Ζάκυνθος και η ποιητική διαφωνία*, ό.π., σημ. 1, σ. 120-135.

στο λύγισμα, στο τσάκισμα της τελευταίας δεκαετίας του βίου του, για να στερεωθεί και να συνεχίσει να γράφει τα έργα του. Δεν είναι τυχαίο που η ιταλική ήταν *«η ασφαλέστερη ... σχεδιαστική και στοχαστική του γλώσσα»*, σε αντίθεση με την ελληνική, τη μητρική, που *«ήταν η βασανιστική ποιητική του δοκιμασία»* (Δ. Μαρωνίτης). Ο μετεωρισμός του ανάμεσα στις δύο γλώσσες δεν αντανακλά παρά το μετεωρισμό του ανάμεσα στα δύο γονεϊκά αρχέτυπα.

Στην Ιταλία θα αναζητήσει τον Κολωνό του, *«τον τόπο ενός αληθούς θανάτου»* (Θ. Λίποβατς). Της αρτίωσης και μεταμόρφωσης μέσα από την ειρήνευση των αντιθέτων και την ολοκλήρωση του πένθους. Η Ιταλία γίνεται τώρα μάνα και πατέρας: «*... τούτη είναι η Ιταλία ... η μάνα της φιλοξενίας, όπου ο καθένας ... βρίσκει την πατρίδα του...*». Όμως θα μπορέσει ποτέ ο Σολωμός να ολοκληρώσει το πένθος του αποχωρισμού από τη μητέρα του;[24]

Ας μείνουμε λοιπόν στην αλήθεια του ποιητή. Στην αλήθεια με την οποία προσήλθε. Το «μη ολοκληρωμένο» έργο ανήκει στο μεγαλείο του σολωμικού εγχειρήματος. Τα «συντρίμματα» του Σολωμού, ίδια με τα ερείπια της επανάστασης, ως εξωτερικοί μάρτυρες ενός εσώτερου σπαραγμού, επικυρώνουν το μέγεθος και την ποιητικότητα καθ' εαυτήν του εγχειρήματος. «*Γελάς κι εσύ στα λούλουδα χάσμα του βράχου μαύρο*» («Πόρφυρας»).

Μήπως και ο Ελύτης, ένας ποιητής που μπορούσε να δημιουργεί τέλεια αρχιτεκτονήματα, επέλεξε να τον παρακολουθούν στη ζωή του αυτοί οι δύο ποιητές, όχι μόνο επειδή θαύμαζε το έργο τους, αλλά και επειδή διείδε σε αυτούς κάτι που του έλειπε; Αυτή τη γοητεία του φάλτσου, τη βραχνάδα της φωνής;

Ο Σολωμός, συνδέοντας το πεπρωμένο του με το πεπρωμένο του έθνους, θέλησε, και όχι μόνον του ανατέθηκε, να γίνει ο πατέρας του νεοελληνικού έθνους επιδιώκοντας να συναντηθεί με τον δικό του πατέρα. Τον εν αυτώ πατέρα-πνεύμα ως συστατικό μέρος της Ύπαρξης. Ο ποιητής Σολωμός, το ίδιο όπως ο ποιητής Χέλντερλιν, γεννήθηκε πέρα και πάνω από τα όποια τραύματα και γονεϊκά ελλείμματα. Γιατί πατώντας στη γλώσσα-μητέρα, γλώσσα της φυσικής αλλά και της συμβολικής μητέρας Ελλάδας, έκανε τη γλώσσα Λόγο, πραγματοποιώντας τη συνάντησή του με την αγάπη μέσα από την ένωση των αντιθέτων: της μητέρας και του πατέρα που φωλιάζουν στις ίδιες μας τις λέξεις: Η μητέρα, η ενστικτική ορμή, το άλογο στις κοίτες, ο πατέρας, ο νους, το λογικό στο φως τους. Μα ο δρόμος της εξέλιξης είναι γραμμικός; Ή έχει τις κακοτοπιές, τις τεθλασμένες του;

---

24. Ε.Γ. Ασλανίδης, *Η γυναίκα της Ζάκυνθος και η ποιητική διαφωνία*, ό.π., σημ. 1, σ. 120-135. Για το τραύμα του *«αγεφύρωτου αποχωρισμού»* από τη μητέρα του βλ. και Ευτυχία Καλλιτεράκη, *Διονύσιος Σολωμός – Μία ψυχαναλυτική προσέγγιση*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2005.

Ο άνθρωπος Σολωμός, επιχειρώντας το άλμα από τον Οιδίποδα Τύραννο στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, νικήθηκε όπως και ο άνθρωπος Χέλντερλιν. Όμως η πύρρεια «νίκη» της μάνας ήταν ταυτόχρονα και μία θριαμβική νίκη της ποίησης.

Ο Σολωμός έβαλε τους όρους της διαδικασίας τού σκέπτεσθαι και έδειξε το δρόμο. Της οντολογικής ενηλικίωσης και αυτογνωσίας μέσα από την όσμωση συναισθήματος και νου, που δεν πραγματοποιήσαμε και συνδέεται με όλο το κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι.[25] Γι αυτό είναι εξαιρετικά επίκαιρος στη σημερινή συγκυρία.

Οι «ερειπιώνες» του Σολωμού μιλούν. Το ίδιο όπως οι παύσεις του Χέλντερλιν, οι σιωπές του. Είναι ρωγμές που υπονομεύουν τη σκοτεινότητα των πραγμάτων και αποκαλύπτουν την ουσία τους.

Αυτή η περιπέτεια, αυτή η κίνηση ΠΡΟΣ αποδεικνύεται η πιο αυθεντική ποιητική πράξη. Η πιο συγκλονιστική ώρα του Χέλντερλιν και του Σολωμού. Η ώρα κατά την οποία οι δραματικές συγκρούσεις της ύπαρξης σβήνουν μέσα στην αρμονία του Λόγου και όλη η γνώση μετουσιώνεται σε αγάπη-σοφία. Με κάθε τίμημα. Κι όσο πιο ψηλά πετάς τόσο βαρύτερο το τίμημα.

Περίληψη / Summary

Η ανακοίνωση αυτή, αναζητώντας τις υπόγειες συναρμογές στη ζωή και το έργο των δύο ποιητών, εστιάζει στη σχέση ψυχισμού και γλώσσας, στην περιπέτεια της γραφής και στη δύναμη της ποίησης να μετατρέπει τα κενά ή τα χάσματα του λόγου σε τοπία επενδυμένα με ζωική πνοή και συγκινητική ευθραυστότητα.

Searching the underline connections between the life and work of the two poets, this presentation focuses on the relation between psychism and language, the adventurous experience of writing and the power of poetry to transform the language gaps or omissions into areas filled with vital breath and touching fragility.

25. Για τον απολεσθέντα πατέρα της (μετα)νεωτερικότητας και την παλινδρόμηση της πνευματικότητας βλ.: Θάνος Λίποβατς, *Το όνομα του πατέρα και η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2007, και Αναστάσιος Κουκής, *Η παρακμή της πατρότητας*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2009.

ΣΟΛΩΜΟΣ ΚΑΙ ΠΕΤΡΑΡΧΗΣ

Γιώργος Κεντρωτής

Σε ένα από τα πιο πυκνά και πιο αποκαλυπτικά για τις ποιητικές προσηλώσεις του κείμενα, στο «Εγκώμιο για τον Ούγο Φώσκολο», ο Διονύσιος Σολωμός αναφέρει δύο φορές τον Φραγκίσκο Πετράρχη[1] μιλώντας για το ποιοι είχαν επηρεάσει τον ζακύνθιο ποιητικό πρόγονό του και αφήνοντάς μας να καταλάβουμε ότι και ο ίδιος δεν έχει μείνει ανεπηρέαστος από τον ποιητή του «Ασματολογίου», του *Canzoniere*. Κι όμως! Αν για τη σχέση του Σολωμού με τον Δάντη, τον Μόντι και τον Φώσκολο έχουν γραφτεί πολλά, για τη «συνάντησή» του με τον *canzoniere*, με τον *ασματοποιό* Πετράρχη οι αναφορές είναι πολύ λίγες, σκόρπιες και μάλλον επιδερμικές. Και σχεδόν εξαντλούνται σε δύο έργα: σε ένα μετάφρασμα και σε ένα ιταλικό πρωτότυπο:[2] στην ωδή "Chiare, fresche e dolci acque", που μετέφρασε ο Σολωμός, και στο ποίημα "In lode del Petrarca", που συνέθεσε ο Σολωμός πάνω σε "rime obbligate", πάνω, δηλαδή, σε «προσυμφωνημένες ρίμες». Στην παρούσα εργασία μας, χωρίς να αγνοήσουμε τα δύο αυτά έργα, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε πετραρχιανά ίχνη τόσο στο ιταλόγλωσσο όσο και στο ελληνόγλωσσο έργο του εθνικού ποιητή, προκειμένου να δειχθεί ο διάλογός του με τον εξ Αρετίνου της Τοσκάνης μεγάλο λυρικό δημιουργό και ουμανιστή. Ήδη εξ αρχής μπορούμε να πούμε ότι τα σολωμικά σονέτα μορφικώς (αλλά όχι πάντοτε και από απόψεως περιεχομένου) είναι εντελώς πετραρχιανής κοπής, μιας και στην Παβία, όπου βρέθηκε να σπουδάζει νομικά ο νεα-

---

1. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Β΄, «Πεζά και Ιταλικά», επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, [3]1979, σ. 198 (: *Con questo intendimento il Petrarca, il Boccaccio, l' Ariosto, punsero le loro Patrie*) και 199 (: *Imperciocchè, per non parlare di altre opere, ora che per il mio argomentare non fanno, dico che stampò nella loro lingua una scrittura eruditissima, colla quale annunziava la Visione di Frate Alberigo, data fuori in Roma dall' Abate Francesco Cancellieri, e così s' aperse il campo e scrisse esteticamente per ben due volte di Dante, e poscia del Petrarca, in ultimo del Boccaccio.*)

2. Μερικά διαφορετικά παραδείγματα βρίσκουμε στον Louis Coutelle, *Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1815-1833)*, Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2009, σ. 180-182, 213, 329, 368, 415, 417, 419, 422, 544. Ο L. Coutelle, σ. 225-226, επισημαίνει τη σολωμική ανάγνωση του Όσσιαν στα ποιήματα «Ωδή εις τη Σελήνη» και «Σκιά του Ομήρου» μέσω επιλεγμένων πετραρχιανών εκφράσεων.

ρός Σολωμός, ο Πετράρχης ήταν αποδεδειγμένα ο πιο αγαπημένος ποιητής των φοιτητών.[3]

Η ωδή "Chiare, fresche e dolci acque"[4] είναι ένα από τα κορυφαία επιτεύγματα όχι μόνο του Πετράρχη, αλλά και του εν γένει ιταλικού λυρισμού. Πρόκειται για μια canzone που έχει 5 δεκατρίστιχες στροφές (stanze) του τύπου abCabCcdeeDfF: κάθε στροφή αποτελείται, δηλαδή, από 5 ενδεκασύλλαβους και από 9 επτασύλλαβους στίχους, χωρίζεται δε σε μέτωπο (fronte), που περιέχει δύο πόδες (abCabC), και σε χιτώνα (sirma) που είναι αδιαίρετος (cdeeDfF). Το σύνθεμα τελειώνει με απόλυση (congendo ή commiato) που είναι ένα τρίστιχο του τύπου DfF, τελειώνει δηλαδή με δύο ενδεκασύλλαβους και με έναν ενδιάμεσο επτασύλλαβο στίχο.

Η εν λόγω ωδή μεταφράστηκε από τον Διονύσιο Σολωμό πριν από το 1849.[5] Ένα απόσπασμά της δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Αιών «από χειρόγραφον συλλογήν ποιημάτων του Δ. Σολωμού»*.[6] Το μετάφρασμα συμπεριελήφθη τόσο στην έκδοση του Ρωσσόλιμου[7] όσο και στην έκδοση των Μαντσαβίνου και Δελλαπόρτα.[8] Από τον Ιάκωβο Πολυλά δημοσιεύθηκε με τον τίτλο «Μετάφραση της Ωδής του Πετράρχη Chiare, fresche e dolci acque»[9] και με την εξής σημείωση: *«Εδημοσιεύθηκε πολλές φορές και ορθότερα παρά αλλού εις την ειρημένη έκδοση του Ροσολίμου· από την οποίαν απομακρύνθηκα όσες φορές εδυνήθηκα εις τη σφαλμένη γραφή ν' αντικαταστήσω την αληθινή, καθώς την άκουσα από τον ποιητή, ή όταν το λάθος της γραφής ή της στίξεως ήταν φανερό»*.[10]

Ο Σολωμός μετέφρασε την πετραρχιανή ωδή όχι ως ωδή, αλλά ως ενδεκά-

---

3. Βλ. Louis Coutelle, *Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1815-1833)*, ό.π., σ. 98, 101, και τις εκεί αναφορές.

4. Στο σώμα του *Canzoniere* έχει πάρει τον αριθμό CXXVI. Βλ. το κείμενό της στο «Επίμετρο» της παρούσας εργασίας.

5. Βλ. το κείμενο του μεταφράσματος στο *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, «Ποιήματα», επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, Ίκαρος, [3]1971, σ. 311-314. Κείμενο του μεταφράσματος παρατίθεται και στο «Επίμετρο» της παρούσας εργασίας.

6. *Αιών*, έτος 11 (1849), αρ. φ. 948.

7. *Συλλογή των γνωστών ποιημάτων του Ιππότ. Διονυσίου Κομ. Σολωμού*, Εν Ζακύνθω, Τυπογραφείον Ο Ζάκυνθος Κωνσταντίνου Ρωσσολίμου, 1857, σ. 71-74.

8. *Ποιήματα Σολωμού και Ωδή εις τον θάνατόν του*, Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Το Αθήναιον, 1857 (εκδότες: Ευγέν. Ιεροδ. Μαντσαβίνος και Ανδρέας Γ. Δελλαπόρτας), σ. 85-88.

9. *Διονυσίου Σολωμού, Τα Ευρισκόμενα*, εκδίδονται δαπάνη Αντωνίου Τερζάκη, Εν Κερκύρα, τυπογραφείον Ερμής Αντωνίου Τερζάκη, 1859, σ. 188-189.

10. Ο Λίνος Πολίτης, στο *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 373 σημειώνει τις «σπουδαιότερες γραφές στην έκδοση Ρ(οσόλιμου)».

στροφο ποίημα. Οι στροφές του μεταφράσματος είναι οκτάστιχες και το μέτρο τους είναι ιαμβικό. Οι μονοί στίχοι είναι οκτασύλλαβοι (1, 3, 5, 7)· οι ζυγοί είναι επτασύλλαβοι (2, 4) και εξασύλλαβοι (6, 8) και ομοιοκαταληκτούν πάντοτε. Ανά δύο οι στροφές του μεταφράσματος αντιστοιχούν από απόψεως περιεχομένου σε μία στροφή του πρωτοτύπου· η ενδέκατη στροφή αντιστοιχεί στην τρίστιχη απόλυση του ιταλικού ποιήματος.

Η άμεμπτη στιχουργική δομή του μεταφράσματος αρκεί μόνη της, για να φανερώσει την επίπονη ποιητική επεξεργασία του πρωτοτύπου στη μεταφρασματική εκδοχή του· αν συμμετρήσουμε, ωστόσο, και το υψηλόν του ύφους, τη σπανιότητα κάποιων λέξεων (: καθαροφλοίσβιστα, αναγαλλιάζετο, δροσόχορτα, ανθοβολή, μαργαριτόπλεχτα, αεροπλέοντας) και τον πλούτο των χρησιμοποιηθέντων σχημάτων λόγου και διανοίας (μεταφορές, μετωνυμίες, συνεκδοχές, παρηχήσεις), τότε άνετα μπορούμε να πούμε ότι το πετραρχιανό πρωτότυπο στάθηκε απλώς αφορμή για να ποιήσει ο Σολωμός ένα δικό του πρωτότυπο κείμενο. Κρίνουμε, εν τούτοις, ότι αρκεί απλώς (και χωρίς κανέναν άλλο σχολιασμό) να εκτάμουμε από το κείμενο αυτό τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα, και θα δειχθεί, ex ungue, η μεγαλοσύνη του ποιητή μας και ως «πρωτότυπου μεταφραστή». Ιδού:

Το *Ο κόλπος του φορέματος / Ο αγγελικός ευφράνθη*[11] αντιστοιχεί στο *la gonna / leggiadra ricoverse / co l'angelico seno*·[12] το *Για να γδυθή τα κόκαλα / τα μέλη τ' αχαμνά*[13] αντιστοιχεί στο *fuggir la carne travagliata et l'ossa*·[14] και το *Και ποιο απ' τ' άνθια ησύχαζε· / Απάνου στην ποδιά της, / Ποιο στα μαργαριτόπλεχτα / Λαμπρόξανθα μαλλιά της*[15] αντιστοιχεί στο *Qual fior cadea sul limbo, / qual su le treccie bionde, / ch'oro forbito et perle / eran quell dì a vederle.*[16]

Αν ξεφυλλίσουμε το ιταλόγλωσσο έργο του Σολωμού θα συναντήσουμε δάνεια και επιδράσεις που μας παραπέμπουν ευθέως στο «Ασματολόγιο» του Πετράρχη. Διευκρινίζεται ότι εδώ δεν θα αναφέρουμε κανένα από τα παραδείγματα που ήδη απαντώνται στο έργο του Louis Coutelle το σχετικό με την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού.[17]

Γράφει ο Σολωμός στο ποίημα "La distruzione di Gerusalemme", τις 87 τερτσίνες του οποίου τις είχε συνθέσει νεώτατος στην Ιταλία: *tale all'aura i capei*

---

11. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 311, στίχοι 11-12.
12. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CXXVI, στ. 7-9.
13. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 312. στίχοι 31-32.
14. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CXXVI, ό.π., στ. 26.
15. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 209.
16. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CXXVI, ό.π., στ. 46-49.
17. Βλ. παραπάνω υποσημείωση υπ' αριθμ. 2.

sciolti di Maria / Tutta in volto turbata [...] *le bionde chiome.*[18] Στο «Ασματολόγιο» του Πετράρχη συναντάμε τους παρακάτω σχετικούς στίχους, όπου διαβάζουμε για τη χρυσή κόμη της Λάουρας που είναι λυτή στον άνεμο, ενώ η ίδια η Δόννα δείχνει να είναι στην όψη της αναστατωμένη: *qual dea / chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse·*[19] *Le chiome a l'aura sparse·*[20] *Ella parlava si turbata in vista·*[21] και *E 'l bel viso veder eh' altri m' asconde; / Che sdegno, o gelosia celato tiemme; / E lè chiome or avvolte in perle, e 'n gemme. / Allora sciolte, e sovra or terso bionde.*[22]

Στο ποίημα "Ode per prima messa", που επίσης συντέθηκε στην Ιταλία (και δη στην Κρεμόνα μεταξύ 1813 και 1816), συναντάμε τον αρχαιότροπο τύπο *Pietade*,[23] αντί του *Pietà*, που εκοινολεκτείτο ήδη από τα χρόνια του Σολωμού. Ο «οίκτος», η «ευσπλαχνία», το «σπλάχνος» βρίσκονται και ως "pietade/pietate" στον Πετράρχη στους ακόλουθους δύο στίχους του «Ασματολογίου» του: *Un modo di pietade uccider tosto·*[24] και *Ma Tu, Signor, ch'ài dì pietate il pregio.*[25]

Από το «Sonetto per prima messa" διαβάζουμε την πρώτη στροφή και τρεις λέξεις από τον δωδέκατο στίχο: *Stava presso all'altar l'eterno Amore / Di siderea dolcezza adorno il guardo ; / Seco avea la faretra, avea quell dardo / Onde ha colpito al nuovo Aronne il core.* [...] *il mortal velo.*[26] Η πρώτη στροφή θυμίζει έντονα θεματολογία πετραρχιανού σονέτου, είτε γραμμένου από τον ίδιο τον Πετράρχη είτε γραμμένου από άλλον κατά μίμηση του Πετράρχη. Το *il mortal velo* του 12ου στίχου αφ' ενός παραπέμπει ευθέως στο *lo corporeo velo*, που διαβάζουμε στην ωδή που ανοίγει το δεύτερο μέρος του «Ασματολογίου»,[27] αφ' ετέρου λειτουργεί αντιστικτά προς τον στίχο *Questi preghi mortali Amore sguarda*, που περιέχεται σε ένα σονέτο του πρώτου μέρους.[28]

Σε ολόκληρο το σολωμικό "Sonetto per nozze",[29] που επίσης πρέπει να έχει γραφτεί στην Ιταλία,[30] απηχείται ομοίως πετραρχιανή θεματολογία, ιδίως

18. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 85 (στίχοι 172-173, 179).
19. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CLIX, στ. 5-6 (σονέτο).
20. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CXLIII, στ. 9 (σονέτο).
21. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. XXIII, στ. 81 (ωδή).
22. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CXCVI, στ. 5-8 (σονέτο).
23. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 91 (στροφή 9, στίχος 4).
24. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CCVII, στ. 88 (ωδή).
25. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CCXIV, στ. 28 (σιστίνα).
26. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 93 [: *Sullo stesso argomento*].
27. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CCLXIV, στ. 114 (ωδή).
28. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. LXV, στ. 11 (σονέτο).
29. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 94.
30. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 299.

δε στους στίχους 7 (*Faville lucidissime amorose*) και 13-14 (*Partire invidiosa anche l'auretta, / Che portò l'aureo crin di Berenice*).

Το θέμα του στίχου 7 με τις «λάμψεις του έρωτα που αστραποβολούν», απαντάται πέντε φορές στο «Ασματολόγιο», σε πέντε διαφορετικά σονέτα από όλη την ποιητική διαδρομή του Πετράρχη, καθώς μάλιστα αποτελεί έναν από του κοινούς τόπους του έργου του: *E 'l ciel di vaghe, e lucide faville / s' accende intorno*·[31] *di sfavillante et amoroso raggio*·[32] *nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo*·[33] *Vive faville uscian de' duo bei lumi / ver' me sí dolcemente folgorando*·[34] και *questi son que' begli occhi che mi stanno / sempre liei cor colle faville accese*.[35] Το θέμα των στίχων 13-14 μαζί με τις παρηχήσεις και τους υπαινιγμούς του ονόματος *«Λάουρα»* απαντάται ομοίως σε ένα σονέτο του Πετράρχη: *L'aura che'l verde lauro et l'aureo crine*.[36] Εντυπωσιάζει εν προκειμένω το ότι τόσο οι τρόποι του θέματος του στίχου 7 όσο και αυτοί του θέματος των στίχων 13-14 του σολωμικού σονέτου απαντώνται σε δύο σονέτα του Πετράρχη που είναι συνεχόμενα στην έκδοση του *Canzoniere*.[37] Κάλλιστα θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι το σολωμικό ποίημα αποτελεί ήδη εξ απαλών ονύχων *«σπουδή»* του κόντε πάνω στο πετραρχιανό ποιητικό ήθος.

Αλλά και από τα ιταλικά ποιήματα που συνέθεσε ο Σολωμός κατά τη ζακυνθιακή του περίοδο, ήτοι μεταξύ 1818 και 1828, αντλούνται πετραρχιανά νάματα.

Ο πρώτος στίχος ενός άτιτλου σονέτου,[38] που βρίσκουμε στην έκδοση του Κώστα Καιροφύλα με τον τίτλο *Inno alla vita*,[39] έχει ως εξής: *Or che ride la terra e il mare e il cielo*. Με τον ίδιο ακριβώς μορφικό και με περίπου τον ίδιο θεματικό τρόπο αρχίζει και ένα σονέτο του Πετράρχη: *Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace*.[40] Και στα δύο σονέτα υπάρχουν η γη και ο ουρανός· επί πλέον στο σολωμικό σονέτο υπάρχει η θάλασσα, ενώ στο σονέτο του Πετράρχη ο άνεμος. Το εύρημα αυτό κραταιώνει τον προηγουμένως προσαχθέντα ισχυρισμό μας περί *«σπουδής»* του νεαρού Σολωμού στην πετραρχιανή ποιητική, ασχέτως του αν τα σολωμικά στοιχεία *γελούν*, ενώ τα πετραρχιανά *σωπαίνουν*.

---

31. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CXCII, στ. 12-13 (σονέτο).
32. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CCXLV, στ. 7 (σονέτο).
33. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CCXXI, στ. 6 (σονέτο).
34. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CCLVIII, στ. 1-2 (σονέτο).
35. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. LXXV, στ. 1-2 (σονέτο).
36. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CCXLVI, στ. 1-2 (σονέτο).
37. Πρόκειται για τα σονέτα υπ' αριθμ CCXLV [: *Due rose fresche, et colte in paradise*] και CCXLVI [: *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine*].
38. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 140.
39. Βλ. σχετικές πληροφορίες στο *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 311.
40. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CLXIV.

Στην έκτη και στην έβδομη στροφή από τα σολωμικά σχεδιάσματα ενός ποιηματίου εγκωμιαστικού για κάποιον φίλο του (: "Squarci di un poemetto in lode di un suo amico")[41] πνέει ομοίως πετραρχιανή αύρα. Ο Σολωμός, εκτός του ότι χρησιμοποιεί εκεί δύο σημαντικότατες για το «Ασματολόγιο» λέξεις, τις λέξεις "dardo" (: *βέλος*) και "velo" (: *βέλο*), που η ελληνική τους άρθρωση τις θέλει σχεδόν ομόηχες, αφ' ενός επιστρατεύει για άλλη μια φορά το ηχοπαίγνιο με τις λέξεις "alloro", "aurato" και "l'aurora", αφ' ετέρου αναλύει μιαν πετραρχιανή εικόνα. Αν ξεκινήσουμε από το τέλος, θα δούμε ότι ο στίχος του Σολωμού *e un velo / L'asconde ai guardi*[42] αντιστοιχεί στον στίχο του Πετράρχη *E'l bel viso veder eh' altri m' asconde.*[43] Ο Πετράρχης μιλάει για την "aurora" (: *αυγή*) σε δύο ποιήματα του: σε ένα σονέτο και σε μια σιστίνα,[44] και μάλιστα μετερχόμενος πρωτάκουστα για την εποχή του ηχοπαίγνια. Αν τους στίχους αυτούς τους θεωρήσουμε δίστιχο, τότε ακούμε να αρθρώνεται και ένα θαυμάσιο χιαστό σχήμα, μιας και ο πρώτος στίχος λέει *Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba*, για να έλθει ο δεύτερος να πει *Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura*. Εκτός από το ηχοπαίγνιο που φιλοτεχνεί ο Σολωμός με τις προμνησθείσες δύο λέξεις ας σημειώσουμε εδώ, κλείνοντας τα σχετικά με το ιταλόγλωσσο έργο του Σολωμού, ότι η λέξη "alloro" σημαίνει «δάφνη» και είναι συνώνυμη της λέξης "laura": της σημαντικότερης λέξης στο έργο του Πετράρχη.

Ας πιάσουμε τώρα το ελληνόγλωσσο έργο του Διονυσίου Σολωμού και ας διαβάσουμε εκείνον τον «Στοχασμό του Ποιητή» από τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους», που αναφέρεται στους χαρακτήρες των ανδρών και των γυναικών που πρέπει να διέπονται από πνευματική δύναμη. Γράφει ο Σολωμός απευθυνόμενος εις εαυτόν:

> *Σκέψου καλά αν τούτο θα γένη ρωμαντικά, ή, αν είναι δυνατό, κλασικά, ή εις είδος μιχτό, αλλά νόμιμο. Του δευτέρου είδους άκρο παράδειγμα είναι ο Όμηρος· του πρώτου ο Σέικσπηρ· του τρίτου, δεν γνωρίζω.*[45]

Τρέφω την πεποίθηση ότι το «εις είδος μιχτό, αλλά νόμιμο», και έτσι όπως ορίζεται μεταξύ Ομήρου και Σαίξπηρ, απηχεί ευκρινέστατα την επιθυμία του Πε-

41. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 152.

42. *Ό.π.*, σ. 152 (: *Squarci di un poemetto in lode di un suo amico*, στροφή 6, στίχοι 3-4).

43. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CXCVI, στίχος 5 (σονέτο).

44. Πρόκειται για τα ποιήματα υπ' αριθμ CCXXIII, [: *Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro*], στίχος 12, και CCXXXIX [: *Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura*], στίχος 1, αντίστοιχα.

45. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 209.

τράρχη να αφήσει έργο κινούμενο *tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco*,[46] παναπεί *μεταξύ του ύφους των συγχρόνων του και του αρχαίου λόγου*. Τις απόψεις αυτές περί νόμιμης «μικτότητας», που κατά βάση στην μεν περίπτωση του Πετράρχη είναι ενστικτωδώς διαλεκτικές, στη δε περίπτωση του Σολωμού αποτελούν επεξεργασία του πασίγνωστου εγελιανού σχήματος «θέση – αντίθεση – σύνθεση», τις έχει εκφράσει ο νεαρός Σολωμός, εκτός του αυστηρού ποιητικού έργου του, και στον «Διάλογο», από όπου επιλέγουμε να αναφερθούμε στα δύο κύρια χαρακτηριστικά του λόγου του: στη νόμιμη ένταξη λογίων λεκτικών επιβιώσεων στο σώμα του λόγου του δημοτικού, καθότι *«ο διδάσκαλος των λέξεων είναι ο λαός»* και *«η λέξη είναι το σημείο της ιδέας»*[47] και στο ότι *«Κάθε γλώσσα πρέπει εξ ανάγκης να έχη λέξες από άλλες γλώσσες»*.[48] Συμπληρώνουμε, μάλιστα, λέγοντας ότι η δεύτερη πρόταση είναι διαλεκτική συνέπεια των δύο προηγηθεισών.

Η πετραρχιανή φράση *sopra l'acque / d'abisso*[49] μας παραπέμπει στους σολωμικούς στίχους από τον «Πειρασμό»: *Νερά καθάρια και γλυκά, νερά χαριτωμένα, / Χύνονται μες στην άβυσσο τη μοσχοβολισμένη*.[50] Αλλά και ο πρώτος στίχος από το ανωτέρω δίστιχο παραπέμπει ευθέως στο *Νερά καθαροφλοίσβιστα, / Γλυκύτατα και κρύα*, του σολωμικού μεταφράσματος της ωδής του Πετράρχη. Χάριν της πληρότητας οφείλουμε, πάντως, να πούμε ότι στη Ζάκυνθο υπάρχει τόπος καλούμενος *Άβυσσος*· πρόκειται για μια βαθιά χαράδρα, όπου συναντάται μικρή φυσική λεκάνη νερού. Τούτο μας επιτρέπει να προτείνουμε ότι ο Σολωμός εδώ συνδέει υπορρήτως στο ποίημά του τη φράση του Πετράρχη με τη γενέτειρά του.

Ο πρώτος στίχος που είναι και ο κατά συνθήκην τίτλος του πετραρχιανού σονέτου, *Quel vago impallidir che 'l dolce riso*[51] αντιλαλεί εν όλω, αλλά κυρίως ως προς το "dolce riso", δηλαδή ως προς το «γλυκό χαμόγελο», τόσο στον πρώτο στίχο από το 22ο μέρος του «Κρητικού»: *Εχαμογέλασε γλυκά στον πόνο της ψυχής μου*,[52] όσο και στους «Ελεύθερους Πολιορκημένους»: *Π' άστραψε γέλιο αθάνατο, παιγνίδι της χαράς του*.[53] Αλλά και το "vago impallidir", δηλαδή το «αόριστο χλώμιασμα» του Πετράρχη, το βρίσκουμε να απηχείται τέσσερις φορές στα

46. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. XL (σονέτο).

47. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Β', ό.π., σ. 14.

48. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Β', ό.π., σ. 16.

49. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. XLVI (σονέτο).

50. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 244 [: «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι»: Σχεδίασμα Γ', 6].

51. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CXXIII.

52. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 202.

53. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α', ό.π., [: «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι»: Σχεδίασμα Β', 14].

σολωμικά ποιήματα: Και αν για το *Με την όψη μας χλωμή*[54] και το *Της όψης σου οι χλωμάδες*[55] μπορούμε να πούμε ότι συνιστούν μεταφραστικές εκδοχές του ιταλικού στίχου, το *Μισοφέγγαρο χλωμό*[56] και το *Αλλά πλια χλωμιασμένο είναι το χρώμα*[57] ισχυριζόμαστε ότι αποτελούν ευφυείς επεξεργασίες του ως εικόνας στα ελληνικά.

Τον στίχο *et di tal vista, aprir vidi uno speco* από μιαν ωδή του Πετράρχη[58] θα τον βρούμε και στον Σολωμό, είτε μεταφράσουμε το "*speco*" στενά ως «σπηλιά» είτε το μεταφράσουμε ευρέως ως «χάσμα». Σε ένα πρώιμο ποίημά του γράφει ο Σολωμός: *Και τα παράπονα η σπηλιά γλυκά τα ματαλέει*,[59] όπου όλος ο στίχος με την ανεπτυγμένη nomenclatura του θυμίζει θέμα του Πετράρχη. Πάντως, ισχυρότερες πετραρχιανές επιδράσεις μας φανερώνουν οι ακόλουθοι τρεις στίχοι: *Το χάσμα π' άνοιξ' ο σεισμός κι' ευθύς εγιόμισ' άνθη*·[60] *«Γελάς και συ στα λούλουδα, χάσμα του βράχου μαύρο»*·[61] και *Για κοίτα κει χάσμα σεισμού βαθιά στον τοίχο πέρα*.[62]

Σε τρεις ποιητές του ιταλικού Παρνασσού έχει αφιερώσει ποιήματα ο Σολωμός: στον Δάντη, στον Φώσκολο και στον Πετράρχη, πράγμα που αποτελεί ακράδαντο τεκμήριο για τις λυρικές του προσηλώσεις. Τιμώντας τον σύγχρονό του Φώσκολο έγραψε ένα επιτάφιο σονέτο: "In morte di Ugo Foscolo"·[63] για τους χρονικώς απομεμακρυσμένους κλασικούς Δάντη και Πετράρχη, τους οποίους μνημόνευσε, όπως έχουμε δει, και στο «Εγκώμιο για τον Φώσκολο», έγραψε δύο επαινετικά σονέτα: "In lode di Dante"[64] και "In lode del Petrarca".[65] Διαβάζοντας τους τίτλους των ποιημάτων αυτών μπορούμε να πούμε ότι η χρήση του οριστικού άρθρο *del* στην περίπτωση του Πετράρχη υποσημαίνει τη μεγάλη οικειότητα που νιώθει ο Σολωμός να έχει απέναντί του, συγκρινόμενη προς το αόριστο άρθρο *di*, στην περίπτωση του Δάντη, που εκτός από την άτρεπτη γραμ-

54. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Α΄, ό.π.,σ. 53 [: «Το όνειρο»].

55. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 145 [: «Εις μοναχήν»].

56. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 80 [: «Ύμνος εις την Ελευθερίαν»].

57. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 162 [: «Ο Λάμπρος»: Το όνειρο της Μαρίας].

58. Petrarca, άσμα υπ' αριθμ. CCCXXIII, στίχος 45.

59. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 60 [: «Ο θάνατος του βοσκού»].

60. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 150 [: «Εις το θάνατο Κυρίας Αγγλίδας»].

61. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 252 [: «Ο Πόρφυρας», 4].

62. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 232 [: «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι»: Σχεδίασμα Β΄, 22].

63. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 148 [: *In morte di Ugo Foscolo*].

64. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 144 [: "*In lode di Dante*"].

65. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 143 επ. [: "*In lode di Petrarca*"].

ματική ορθότητά του φανερώνει –και αντιστικτικά– σεβασμό προς τον αρχηγέτη του ιταλικού Παρνασσού. Ιδού το αφιερωμένο στον Πετράρχη ποίημα:

IN LODE DEL PETRARCA
(Con rime obbligate)

Quai carmi così forte i cuori stringono
Come quei del cantor di Laura?
Carmi onde il quinto secolo or s'innaura,
Che i più occulti dell'alma affetti pingono.

I miei pensier meditabondo il fingono
Girne sugli asfodilli e la centaura ;
Di Laura pensa sol, nè da Rosaura
Nè da Fille i suoi rai martoro attingono.

Quando suonan suoi versi, ignoto un fremito
Ti senti in cuore, ed ogni alma più solida
Risponde all'armonia cara con gemito.

Per dar laude al cantor gli accenti mancano :
Ammirando la mente si fa stolida
E di dolcezza gli affetti si stancano.

Στο ποίημα αυτό[66] δεν απηχείται καθόλου η πετραρχιανή ποιητική. Εδώ δεν μιλάει ο Σολωμός δια του Πετράρχη, αλλά ο Σολωμός για τον Πετράρχη, τον οποίο και επαινεί εξομολογούμενος ότι *Per dar laude al cantor gli accenti mancano*, ήτοι: *για να απευθύνει τον πρέποντα έπαινο στον ασματοποιό τού λείπουν οι ποιητικοί τόνοι*, οι οποίοι βεβαίως καθόλου δεν του λείπουν. Αλλά η μετριοφροσύνη στις περιπτώσεις αυτές είναι επιβεβλημένη... είναι κανόνας... είναι κανόνας του παιχνιδιού.

Στο πλαίσιο της φιλολογικής μας ανακοίνωσης, που κλείνει με τις γραμμές αυτές, θελήσαμε να δείξουμε μέσω επιλεγμένων παραδειγμάτων το ότι ο Σολωμός έχει εντρυφήσει στον Πετράρχη, του οποίου αναδεικνύεται άριστος μαθητής. Γι' αυτό και τα προσαχθέντα παραδείγματα δεν πρέπει να εκληφθούν επ' ουδενί ούτε ως τεκμήρια «κλοπής» ούτε ως –για να το διατυπώσουμε κομψά– «δανεισμού». Πέραν του ότι η συμπεριφορά αυτή, όπως και αν την ονομάσουμε, κολάζεται από το κυριαρχούν πνεύμα της εποχής, κατ' ουσίαν συνιστά ένα σώμα απο-

66. Βλ. ανέκδοτο μετάφρασμα του σονέτου, καμωμένο κατά μίμηση του σολωμικού ήθους από τον Νίκο Παπαδόπουλο και τον υπογραφόμενο, στο «Επίμετρο» της παρούσας εργασίας.

κρίσεων του Σολωμού στα ερεθίσματα που λάμβανε από την μελέτη του «Ασματολογίου» του Πετράρχη. Γι' αυτό και εξακολουθεί να μας παραξενεύει το γεγονός ότι από τον Σολωμό δεν έχει μείνει ούτε ίχνος από δοκιμή του να συνθέσει έστω και ένα σονέτο στα ελληνικά.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

1

FRANCESCO PETRARCA
CHIARE, FRESCHE E DOLCI ACQUE

Chiare, fresche e dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;
erba e fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole estreme.

S'egli è pur mio destino
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo:
ché lo spirito lasso
non poria mai in piú riposato porto
né in piú tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Tempo verrà ancor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella e mansüeta,

e là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno,
volga la vista disïosa e lieta,
cercandomi; e, o pietà!,
già terra in fra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sí dolcemente che mercé m'impetre,
e faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
ed ella si sedea
umile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito e perle
eran quel dí a vederle;
qual si posava in terra, e qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando parea dir: - Qui regna Amore. -

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Cosí carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, e sí diviso
da l'imagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?
credendo d'esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
quest'erba sí, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del bosco, et gir in fra la gente.

* * *

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΩΔΗΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΑΡΧΗ
CHIARE, FRESCHE E DOLCI ACQUE

Νερά καθαροφλοίσβιστα,
Γλυκύτατα και κρύα,
Που μέσα αναγαλλιάζετο
Η ασύγκριτη ομορφία·
Χλωρόκλαδα, όπου ακούμπησε
Τ' ωραίο της το πλευρό
(Μ' ανοίγεται η ενθυμούμενη
Καρδιά με στεναγμό)·

Κ' εσείς, που από το μόσχο σας,
Δροσόχορτα, δροσάνθη,
Ο κόλπος του φορέματος
Ο αγγελικός ευφράνθη·
Αέρα ιερέ, που μ' έσφαξαν
Τα μάτια τα λαμπρά
Ακούστε τα παράπονα,
Που κάνω υστερινά.

Αν να κλεισθούν οι μέρες μου
Δακρύζοντας μου μέλλει
Από το πάθος το άπειρο,
Κι' ο Ουρανός το θέλει,
Μια χάρην η βαριόμοιρη
Ψυχή μου επιθυμεί,
Να λάβη εδώ τον τάφο της
Κι' ολόγυμνη να βγη.

Πικρός, πικρός ο θάνατος!
Αλλά δεν είναι τόσο,
Αν τέτοια ελπίδα της ψυχής
Εγώ μπορώ να δώσω·
Γιατί πού νά' βρη η δύστυχη
Περσότερη ησυχιά,
Για να γδυθή τα κόκαλα,
Τα μέλη τ' αχαμνά;

Ίσως καιροί θε νά 'λθουνε
Που δε θα με μισήση
Η ωραιότης η άσπλαχνη·

Και θα ξαναγυρίση
Στον τόπο που μ' απάντησε
Τη μέρα την ιερά,
Και να με ιδούν τα μάτια της
Θα δείξη επιθυμιά·

Αλλά, στες πέτραις βλέποντας
Το υστερινό μου χώμα,
Θ' ανοίξη αναστενάζοντας
Έτσι γλυκά το στόμα,
Οπού για κάθε αμάρτημα
Θε να συγχωρεθώ —
Στενεύοντας με δάκρυα
Ωραία τον Ουρανό.

Άνθια, θυμούμαι, επέφτανε
Απ' τα κλωνάρια πλήθος,
Συρμένα από τον Έρωτα
Στο μαλακό το στήθος·
Κι' έστεκε με ταπείνωση
Σε τόσην δόξα αυτή,
Ολόλαμπρη, ολοστόλιστη,
Απ' την ανθοβολή.

Και ποιό από τ' άνθια ησύχαζε
Απάνου στην ποδιά της,
Ποιό στα μαργαριτόπλεχτα
Λαμπρόξανθα μαλλιά της·
Στην όψη ποιό του ρεύματος
Του λιβαδιού, και ποιό
Λες κι' έλεε αεροπλέοντας:
Ο Έρως είν' εδώ.

Πόσες φορές το πνεύμα μου
Από τρομάρα επιάσθη,
Και: Τούτη, τούτη, εφώναξα
Στον Ουρανόν επλάσθη!
Γιατί όλα τότε μού 'καναν
Τα φρένα εκστατικά, —
Το σώμα, το γλυκόγελο,
Το πρόσωπο, η λαλιά·

Και τόσο αυτά μου κρύβανε
Στα μάτια την αλήθεια,

Που 'λεα: Και πότε ανέβηκα,
Ποιός μού 'δωκε βοήθεια; —
Θαρρώντας οπώς έλαβα
Οικιά στον Ουρανό·
Κι' εγώ από τότε ανάπαψη
Δε βρίσκω παρά δω.

Και συ, και συ, τραγούδι μου,
Αν είχε ο νους μου φθάσει
Να σε στολίση ως ήθελα,
Τώρ' άφηνες τα δάση,
Κι' επρόβανες τα λόγια σου
Στον κόσμο θαρρετά·
Αλλά μην πας, κι' απόμεινε
Μ' εμέ στην ερημιά.

2
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ
ΣΟΝΕΤΟ ΕΓΚΩΜΙΑΣΤΙΚΟ ΣΤΟΝ ΠΕΤΡΑΡΧΗ

(με ομοιοκαταληξίες προσυμφωνημένες)

Λάουρα ίσον Δάφνη… Άλλου ποιανού οι σκοποί, έτσι, την ψυχή
θλίβουν, αν μη τα μινυρίσματα του Υμνωδού Εκείνης;…
(Σκοποί όπου κλείνουν αιώνων πέντε ζωή και όπου διακρίνεις
ιστορημένα μύχια πάθη – πέλαγο, βροχή!…)

Τον φέρνει ο νους μου να βαδίζει σκεφτικός… Παχύ
στα πόδια του λιβάδι ασφόδελοι και τση γαλήνης
βιολέτες… Μόνο η Δάφνη ήταν γι' αυτόν… Κι αν τες συγκρίνεις,
ούτε Ρόζα και ούτε Κρινιώ φτουράν εδώ… Αντηχεί

δε ο στίχους του και, μέσα, νιώθω ανέγνωρη λαχτάρα,
και όσο κι αν είν' το είναι μου αδρό… μιλάει!… και αναστενάζει!…
ως απόκριση στην πολλά τερπνή αρμονία… Και, έτσι, άρα,

τον Υμνωδό για να εξυμνήσω δεν μου αρκούν οι τόνοι.
Ψελλίζει ο νους θαμάσματα με των νηπίων το νάζι
και γλύκασμα πολύπηκτο τα στήθη μου μαργώνει.

(Μετάφραση: Γιώργος Κεντρωτής & Νίκος Παπαδόπουλος)

Περίληψη / Summary

Η επιλογή του Σολωμού να συμπεριλάβει στα λίγα μεταφράσματά του τη διασημότερη ωδή του Πετράρχη αρκεί για να φανερώσει την επιρροή του μεγάλου σονετογράφου στον πατριάρχη της νεοελληνικής ποίησης. Εδώ ανιχνεύονται οι επιρροές αυτές και καταδεικνύονται μερικοί πετραρχιανοί τόποι στο ιταλόγλωσσο και στο ελληνόγλωσσο έργο του Σολωμού.

Petrarch's impact over Solomos, the patriarch of modern Greek poetry, is manifested by the mere fact that the latter's few translations include the most famous canzona by the great sonnet poet. This paper traces this influence by indicating a series of petrarchan *topoi* in the work of Solomos in both Italian and Greek.

Φραντσέσκο Πετράρκα, εξελληνισμένα Φραγκίσκος Πετράρχης (1304-1374).

ΤΟ ΑΙΩΝΙΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ: Η ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΑΝΑΔΥΟΜΕΝΗΣ ΣΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ ΣΟΛΩΜΟΥ, ΜΑΒΙΛΗ ΚΑΙ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ

Mariya Hristova

Ο μύθος της γέννησης της Αφροδίτης είναι ένας από τους πιο γνωστούς και πιο αγαπημένους στην ελληνική και δυτική τέχνη όλων των εποχών. Από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα η μορφή της Αφρογέννητης –και– Αναδυομένης θεάς δεν έπαψε να εμπνέει ποιητές, ζωγράφους και γλύπτες και να τροφοδοτεί τον αιώνιο διάλογο μεταξύ μυθολογίας και λογοτεχνίας. Στην παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσω να κάνω ένα (ακόμα) ταξίδι στα ίχνη της αρχαίας θεάς και να αναπαραστήσω τρεις από τις πολλαπλές αναβιώσεις της· στα ποιήματα «Ο Λάμπρος» του Σολωμού, «Κέρκυρα» του Μαβίλη και «Αναδυομένη» του Σικελιανού.

Με την επίγνωση ότι και τα τρία κείμενα είναι πλήρως και καλά μελετημένα και είναι δύσκολο να προστεθεί και αναπτυχθεί σε μια σύντομη εισήγηση καινούργια ερμηνεία, θα σκιαγραφήσω την αρχετυπική διάσταση της μορφής και την αντανάκλασή της στα λογοτεχνικά έργα. Βέβαια, η ανάγνωση υπό το πρίσμα της μυθολογικής κριτικής είναι μόνο μία από τις δυνατές προσεγγίσεις στα κείμενα ως λογοτεχνική πραγματικότητα· αυτό στο οποίο θα δοθεί ιδιαίτερη έμφαση είναι η μορφή της Αναδυομένης ως προϊόν του ασυνειδήτου με πλούσιες, πολύσημες αλλά και αντίθετες υποδηλώσεις από τη μία, και ο διακειμενικός διάλογος με την πρωτότυπη μυθική ιστορία, από την άλλη. Το ταξίδι μας όμως θα αρχίσει με μια γέννηση το 1485: – *Η γέννηση της Αφροδίτης*, *La nascita di Venere*, του Sandro Botticelli.

Εμπνευσμένο από την περιγραφή του περίφημου πίνακα του Απελλή το έργο του ιταλού ζωγράφου είναι τόσο δημοφιλές ώστε το χρησιμοποιώ ως αφετηρία για τις αναλυτικές παρατηρήσεις που θα ακολουθήσουν με αρκετούς δισταγμούς, αλλά και, ταυτοχρόνως, με την πεποίθηση ότι θα μας βοηθήσει στη διάκριση των συμπαγών νοημάτων στο μυθολόγημα της Αφροδίτης. Εφόσον ο μύθος *«καθορίζει και περιγράφει κατά προσέγγιση* έναν ασυνείδητο νοηματικό πυρήνα» και *«το ύστατο νόημα αυτού του πυρήνα [...] απλά ερμηνεύεται»*,[1] ο πίνα-

1. C.G. Jung – C. Kerenyi, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, εκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα 1989, σ. 103.

κας του Botticelli μπορεί να μας προσφέρει μια πρόσβαση στο συνειδητό επίπεδο της μυθικής αφήγησης. Η αφορμή να συμπεριληφθεί στην παρούσα εργασία είναι το σχόλιο του ούγγρου επιστήμονα Κ. Κερένυϊ, ότι το αριστούργημα του Μποττιτσέλλι απεικονίζει *την άφιξη* και *όχι τη γέννηση* της Αφροδίτης και υπονοεί την άφιξή της *ανάμεσά μας*.[2] Και όντως, η τρυφερή όμορφη κοπέλα που βγαίνει από το όστρακο κρύβει από το μάτι τη βίαιη και αιματηρή καταγωγή της. Ο ακρωτηριασμός του Ουρανού από τον Κρόνο, το γεννητικό όργανο που έπεσε στη θάλασσα, η περιπλάνηση της θεάς πάνω στα κύματα, η γέννησή της από τον αφρό και η ανάδυσή της από τα (μητρικά) νερά λείπουν από την απεικόνιση μιας από τις πιο εντυπωσιακές μορφές της μυθολογικής κληρονομιάς. Το μυθολογικό όραμα της θεάς που αναδύεται από τα κύματα προηγείται της *άφιξης* της Αφροδίτης στη στεριά, ισχυρίζεται ο Κερένυϊ, και το όραμα αυτό μας βοηθάει να κατανοήσουμε τις θεές των αρχαίων Ελλήνων, εφόσον η Αναδυομένη είναι *«αυτή που βρίσκεται πιο κοντά στις ρίζες»*.[3]

Ο ζωγραφικός πίνακας –κατά πάσαν πιθανότητα επηρεασμένος από έναν από τους ομηρικούς ύμνους εις την Αφροδίτη– δεν φανερώνει τη «σκοτεινή» όψη της αρχαίας θεότητας: σκοτεινή και με την κυριολεκτική έννοια, εφόσον η θεά του έρωτα εμφανίζεται και ως *Μέλαινις* – μια υπόσταση διττή και αμφίσημη και λιγότερο γνωστή. Διότι η Αφροδίτη έχει φτάσει και έχει μείνει στον πολιτισμό και στη συνείδησή μας κυρίως ως «σεβαστή και καλή», «αφρογεννημένη θεά και ομορφοστεφάνωτη κόρη», «χρυσοστέφανη», «σεβάσμια», «όμορφη», «ανθοστέφανη», «ελικοβλέφαρη» και «γλυκόλαλη».[4] Ως προϊόν της αρχαίας ελληνικής μυθικής σκέψης όμως η εικόνα της δεν είναι ούτε ομοιογενής, ούτε μονοσήμαντη, και εκφράζει την πρόσληψη του κόσμου ως αενάως γενομένου μέσα από την ένωση των αντιθέσεων.[5]

Δεν είναι καθόλου τυχαίο, επισημαίνει ο ερευνητής της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας Jean-Pierre Vernant, ότι στη συνοδεία της θεάς του έρωτα ανήκουν και τα παιδιά της *Νυκτός*, η Απάτη/αι Εξαπάται και η Φιλότης: εκτός από προστάτιδα της ομορφιάς, της ηδονής και του έρωτα η Αφροδίτη είναι και μία από τις γυναικείες φιγούρες του θανάτου στην αρχαιότητα. Από τον ακρωτηριασμό του Ουρανού γεννιέται το άκρως αντίθετο δίπολο Έρις-Έρως, το οποίο φανερώνεται στους γίγαντες, τις ερινύες και τις μελίες από τη μία, και τη χρυσή Αφροδίτη συνοδευόμενη από τον Έρωτα και τον Ίμερο από την άλλη. Έτσι το μυ-

2. C.G. Jung – C. Kerenyi, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, ό.π., σ. 140.
3. C.G. Jung – C. Kerenyi, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, ό.π., σ. 141-2.
4. Βλ. *Ησιόδου, Θεογονία* και *Ομηρικοί ύμνοι*.
5. Βλ. J.P. Vernant, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Editions du Seuil, Paris 1999.

θολόγημα της γέννησης/της ανάδυσης της Κυθέρειας σημασιοδοτείται από την ένταση της αντινομίας από τις απαρχές του.

Από την οπτική της αναλυτικής ψυχολογίας στη μορφή της Αφροδίτης διακρίνεται ένα από τα θεμελιώδη αρχέτυπα της ψυχικής πραγματικότητας του ανθρώπου – το αρχέτυπο της Μεγάλης Μητέρας. Στο αρχέτυπο αυτό συναντιούνται και διασταυρώνονται ο έρωτας και ο θάνατος, το θηλυκό και το νυκτερινό, η καλή και η φοβερή όψη μιας αδιαφοροποίητης πρωταρχικής εικόνας της θηλύτητας, η οποία εκφράζει με τη γλώσσα του μύθου τον γυναικείο ψυχισμό. Σύμφωνα με τον Erich Neumann η Αφροδίτη της Αναγέννησης είναι η *«έκπτωση»* της μεγάλης θεάς της αρχαιότητας σε σύμβολο της αγάπης και της σεξουαλικότητας του οποίου η πατριαρχική κοσμοθεωρία έχει στερήσει την πληρότητα και την πολυσημαντότητα του θηλυκού.[6]

Εάν αντιληφτούμε τις ελληνικές θεότητες ως αιώνιες μορφές, ως μεγάλες παγκόσμιες πραγματικότητες με αναλλοίωτη εσωτερική δομή και αν νοήσουμε τη δομή αυτή ως έναν συνδυασμό αντιθέσεων σε τέλεια ισορροπία,[7] θα μπορέσουμε να ανακαλύψουμε στη μορφή της Αναδυομένης Αφροδίτης την πανάρχαια μυθολογική ιδέα της γέννησης και της αρχής, η οποία ενσωματώνεται στα μυθολογήματα του αρχέγονου παιδιού και της θεάς-Κόρης. Η μυστηριακή δυάδα μήτηρ–και–κόρη παραδοσιακά ενσαρκώνεται στις μορφές της Δήμητρας και της Περσεφόνης, και είναι γνωστή τόσο για τη μεγάλη επίδραση που είχε στην ψυχική πραγματικότητα των αρχαίων όσο και για την ευλυγισία με την οποία έλκει και άλλες μητρικές και θυγατρικές φιγούρες του ελληνικού πάνθεου. Η Αφροδίτη παρουσιάζει και εκφράζει την αδιάσπαστη ενότητα μητέρα–και–κόρη εμπεριέχοντας ταυτοχρόνως τις όψεις της Μεγάλης Μητέρας και της νέας δελεαστικής θεάς.[8] Παρόλο που έχουμε συνηθίσει να συνδέουμε το όνομά της με μια πληθώρα ερωτικών αναφορών, τη στιγμή της *ανάδυσης* είναι *η Πρωτόγονη Παρθένα* – η θεϊκή προσωποποίηση της γέννησης, της κάθαρσης και της ανανέωσης. Η ανάδυση, από την άλλη, ως μυθολογικό συμβάν είναι επανάληψη της πρωταρχικής κοσμογονίας και ανθρωπογονίας, και στις αρχαίες κοινότητες λειτουργούσε ως θεραπευτική αναγέννηση μέσω της επιστροφής στην απαρχή του χρόνου –in illo tempore– και της επαναβίωσης της γένεσης του κόσμου.[9]

Μια άλλη παραλλαγή του αιώνιου θέματος της (ψυχικής) αναγέννησης είναι ο μύθος του Αρχέγονου Παιδιού, και η Αναδυομένη μπορεί να «διαβαστεί»

6. E. Neumann, *The Great Mother*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1974, σ. 145.

7. C.G. Jung – C. Kerenyi, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, ό.π., σ. 142 κ.ε.

8. E. Neumann, *The Great Mother*, ό.π., σ. 307.

9. Βλ. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Editions Gallimard, Paris 1957.

και μέσα σε τούτη τη μεγάλη αφήγηση της αρχαιότητας. Στον ακρωτηριασμό του Ουρανού η σύλληψη και η γέννηση γίνονται ένα, ο γεννήτορας και το γέννημα ταυτίζονται, η αρχή και το τέλος της οντογένεσης συμπίπτουν. *Η εικόνα της αφρογέννητης θεάς παρουσιάζει την ιδέα της γέννησης και της άχρονης αρχής τέλεια και περιεκτικά, με έναν τρόπο που μόνον η γλώσσα της μυθολογίας μπορεί να το κατορθώσει.*[10]

Σ' αυτό το σημείο θα στρέψουμε την προσοχή μας στη γλώσσα της λογοτεχνίας και τον τρόπο με τον οποίο διαρκώς συνδιαλέγεται με τις μυθολογικές πηγές και θα αναζητήσουμε τη διακειμενική παρουσία, τον μετασχηματισμό και την «ανάδυση» της μορφής αυτής σε τρία ποιητικά έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Επικουρικώς και επί τροχάδην θα ασχοληθούμε και με τον συμβολισμό της θάλασσας και τις λανθάνουσες νοηματικές πραγματώσεις του.

* * *

Το σονέτο «Κέρκυρα» του Μαβίλη εγγράφεται σαν παλίμψηστο επάνω στη μυθολογική εκδοχή της διπλής γένεσης –της Αφροδίτης και του νησιού των Φαιάκων– έτσι όπως σώζεται στα «Αργοναυτικά» του Απολλώνιου Ρόδιου (Δ, 982 – 992). Στο βιβλίο Δ΄ του ελληνιστικού έπους το δρεπάνι του φοβερού ακρωτηριασμού σημασιοδοτείται και ως το σελινόμορφο εργαλείο της θεάς Δήμητρας. Η διπλή αυτή νοηματοδότηση επαναλαμβάνεται πιστά και στο κείμενο του Μαβίλη:

Η θάλασσα εσπαρτάρησε ως τον πάτο
Κι άφρισε σαν εδέχτηκε ς' τον κρύο
Κόρφο ακόμα ολοζώντανο το θείο
Σπόρο, απ' τον ουρανό σταγμένον κάτω.

Τότες βγήκε απ' το πέλαγο τ' αφράτο,
Τέρας της ομορφάδας και σημείο,
Τ' άγιο της Αφροδίτης μεγαλείο,
Γλύκες ερωτικές όλο γιομάτο.

Μα το δρεπάνι, πούχε αυτού σκορπίσει
Του θεού τ' αμελέτητα, και κείνο
Μες το γιαλό μελλότουν να καρπίση.

Κ' έτσι, Αφροδίτη των νησιών, με κρίνο
Και ρόδο πλουμιστή, γιομάτη γλύκες,
Κέρκυρα, απ' του Ουρανού το αίμα εβγήκες.

Ο μύθος της γένεσης του νησιού και της γέννησης της Αναδυομένης διασταυρώ-

10. C.G. Jung – C. Kerenyi, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, ό.π., σ. 73.

νονται και συγχέονται σε μια διπλή θεογονία με κοινό παρονομαστή το σύμβολο του φεγγαριού και της γονιμότητας. Με το δρεπάνι –φονικό όπλο και γεωργικό εργαλείο στις μυθολογικές αφηγήσεις– γίνεται η συνταύτιση των δύο μεγάλων θεών της αρχαιότητας – της Δήμητρας και της Αφροδίτης (και οι δύο γνωστές με το επωνύμιο *Μέλαινα*). Στο αρχαιογνωστικό ποίημα του Μαβίλη η συνταύτιση αυτή μεταφέρεται στην ανάδυση της θεάς και του νησιού από τα αρχέγονα νερά του μυθικού παρελθόντος. Το ελληνιστικό κείμενο δεν κάνει ρητή μνεία στην Αφροδίτη, ενώ το κείμενο του ιόνιου ποιητή παραλείπει την ονοματική αναφορά στη Δήμητρα, όμως το ακολουθεί πιστά στο «συμπέρασμα» ότι οι Φαίακες και το νησί τους κατάγονται *απ' του Ουρανού το αίμα*. Στο πλάνο του ασυνείδητου θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι μέσω της αμφισημίας του δρεπανιού υπονοείται και πραγματοποιείται η κρυφή ψυχική συνένωση μήτηρ–και–κόρη, για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως.

Μια άλλη συνταύτιση –της αινιγματικής Φεγγαροντυμένης και της αρχαίας Αναδυομένης– έχουμε στον «Λάμπρο»· σ' αυτήν παραπέμπει ο συμβατικός τίτλος «Αναδυομένη Αφροδίτη», τον οποίο αναφέρει ο Πολυλάς:

Στην κορυφή της θάλασσας πατώντας
στέκει, και δε συγχύζει τα νερά της,
που στα βάθη τους μέσα ολόστρωτα όντας
δεν έδειχναν το θείον ανάστημά της.
Λίχως αύρα να πνέει, φεγγοβολώντας
η αναλαμπή του φεγγαριού κοντά της
συχνότρεμε, σα να 'χε επιθυμήσει
τα ποδάρια τα θεία να της φιλήσει.

Η πολυσυζητημένη και αμφιλεγόμενη αυτή γυναικεία μορφή ερμηνεύεται από τον καθηγητή Ερατ. Καψωμένο με τη βοήθεια του κώδικα «κάλλος = αγαθό = θείο», ο οποίος σημασιοδοτεί την πνευματική διάσταση του υλικού κόσμου στη νεοελληνική ποιητική παράδοση και συνδέεται οργανικά με τον κώδικα της «θείας Επιφάνειας», δηλ., της εμφάνισης του θεού μέσα στη φύση: *«Ώστε, ο κώδικας του κάλλους και του αγαθού προσφέρει το κλειδί για μια αξιόπιστη ερμηνεία της σολωμικής Φεγγαροντυμένης* [...]. *Παραπέμπει στο μυστήριο της θείας Επιφάνειας μέσα στη φύση που σημασιοδοτεί την ενότητα φυσικού και πνευματικού κόσμου, κάλλους και αγαθού. Μέσα στο ενιαίο σύμπαν της σολωμικής κοσμολογίας δε χωρεί μεταφυσική, γιατί και οι θεοί ακόμη είναι ενδοκοσμικά όντα».*[11] Ως μια λογοτεχνική παραλλαγή της Αφροδίτης η Φεγγαροντυ-

11. Ε. Καψωμένος, «Γλώσσα και πολιτισμός. Η πολιτισμική διάσταση της γλώσσας

μένη ενέχει στοιχεία του μυθολογικού, του χριστιανικού και του ασυνείδητου ταυτοχρόνως. Το περπάτημα «στην κορυφή της θάλασσας», καθώς και το φίλημα «των θείων ποδαριών» παραπέμπουν εύκολα στα Ευαγγέλια και τον Χριστό και εκείθε – στη μορφή της Παναγίας. Η σολωμική Αναδυομένη είναι σχεδόν άφαντη – το *numen* της παρουσίας της αντικαθρεφτίζεται στη γαλήνια ακινησία της φύσης.

Μέσα από τη «θεία γαλήνη του πέλαου» βγαίνει η Αναδυομένη στο ομώνυμο ποίημα του Σικελιανού:

Στο ρόδινο μακάριο φως, νάμε, ανεβαίνω της αυγής,
Με σηκωμένα χέρια·
Η θεία γαλήνη με καλεί, του πέλαου, έτσι για να βγω
Προς τα γαλάζια αιθέρια·

Μα ω, οι άξαφνες πνοές της γης, που μες στα στήθια μου χυμάν
Και ακέρια με κλονίζουν!
Ω Δία, το πέλαγο είν' βαρύ και τα λυτά μου τα μαλλιά
Σαν πέτρες με βυθίζουν!

Αύρες, τρεχάτε – ω Κυμοθόη, ω Γλαύκη – ελάτε πιάστε μου
Τα χέρια απ' τη μασκάλη.
Δεν πρόσμενα έτσι μονομιάς παραδομένη να βρεθώ
Μες του Ήλιου την αγκάλη…

Στο ποιητικό σύμπαν του Σικελιανού, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Ευάγγελος Παπανούτσος, το νόημα *«συνήθως δεν πιάνεται με τη σκέψη, αλλά περνάει και αφομοιώνεται από κάποια άλλα βαθύτερα ψυχικά στρώματα»*. Τα πρόσωπα και τα γεγονότα σ' αυτόν τον μυθικό κόσμο μας μεταφέρουν *«στην αυγή της ζωής της ανθρωπότητας, στο χαμένο στο βάθος του χρόνου, "πρωτοελληνικό" παρελθόν. Εκεί τα όντα και τα σύμβολα υπάρχουν αδελφωμένα και ισότιμα, το ένα κοντά στο άλλο, και αποτελούν μια συμπαγή ενότητα»*.[12] Ενώ η σολωμική Αναδυομένη επιτρέπει την αποκωδικοποίηση χριστιανικών, μυθολογικών και αρχετυπικών νοημάτων λόγω της πολυσήμαντης αοριστίας της, τα «ανακατεμένα» μυθολογικά στοιχεία στο κείμενο του Σικελιανού συνιστούν μια γυναικεία φιγούρα η οποία ανήκει περισσότερο στην ψυχική παρά στη μυθική πραγματικότητα. Ανάμεσα στα μυθολογικά πρόσωπα που ανακαλούνται από το κείμενο είναι ο Δίας

και η γλωσσική διάσταση του πολιτισμού», στα: *Πρακτικά του Β΄ Συνεδρίου των Νεοελληνιστών των Βαλκανίων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις του Νέου Βουλγάρικου Πανεπιστημίου, Σόφια 2010, σ. 348-349.

12. Ε. Παπανούτσος, *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, εκδ. Ίκαρος, χ.χ., σ. 278 κ.ε.

και ο Ήλιος, οι αύρες και οι κόρες του Νηρέα· ο ακρωτηριασμένος Ουρανός όμως λείπει και η απουσία του καθιστά δυνατή τη δόμηση μιας εντελώς καινούργιας μορφής της μυθοπλασίας με μετασχηματισμένα στρώματα νοημάτων και υποβολών. Η ανάγκη της από βοήθεια την τοποθετεί πιο κοντά στον κόσμο των ανθρώπων παρά στον κόσμο των θεών και με την επίπονη ανάδυσή της από τα βάθη της θάλασσας –ένα από τα αγαπημένα σύμβολα του ασυνείδητου– αναδεικνύεται ως πλάσμα του ψυχισμού.

Το στοιχείο του νερού παίζει σημαντικό ρόλο στο μυθολόγημα της Αναδυομένης και τις διαφορετικές (δια)καλλιτεχνικές εκδοχές του. Στις *Μεταμορφώσεις* του Απουλήιου βρίσκουμε τη θεά του έρωτα να κολυμπάει στο βύθος του ωκεανού και να μερεύει τα κύματα (ακριβώς όπως η σεληνιακή Αναδυομένη του Σολωμού).[13] Βρίσκουμε επίσης και μια συγκριτιστική μορφή αναδυομένης από τα κύματα Magna Mater.[14] Η μεγάλη θεά στο ελληνιστικό μυθιστόρημα παρουσιάζεται στον αφηγητή μέσα από τον συμβολισμό του φεγγαριού και της θάλασσας. Το νερό χωρίς το οποίο δεν θα είχαμε ανάδυση ούτε αναδυομένη, είναι ένα από τα σύμβολα της μητρότητας και της ασυνείδητης ψυχικής ζωής[15] και αξίζει ιδιαίτερη προσοχή στην ανάγνωση (του ασυνείδητου) των κειμένων: Η θάλασσα στην «Κέρκυρα» του Μαβίλη *«σπαρταράει ώς τον πάτο»* και *«αφρίζει»* σαν ζωντανός οργανισμός· είναι μια θάλασσα που γεννάει, *«καρπίζει»*, σε αντίθεση με την λατρευτικά ακίνητη θάλασσα στον «Λάμπρο», πάνω στα νερά της οποίας πατάει η Φεγγαροντυμένη.[16] Μέσα από ένα (επιφανειακά) ήρεμο πέλαγος βγαίνει η Αναδυομένη του Σικελιανού: η «θεία γαλήνη» του καλεί *«προς τα γαλάζια αιθέρια»*, ενώ τα βαριά νερά του τραβάνε προς τα βάθη. Η αγωνιώδης και γεμάτη αντιθέσεις αυτή δυναμική εμπεριέχει το κλειδί για την αρχετυπική ανάγνωση-αποκωδικοποίηση του ποιήματος.

Το αρχέτυπο της Αναδυομένης Αφροδίτης και οι πολλαπλές εμφανίσεις του στη λογοτεχνία, τη γλυπτική και τη ζωγραφική είναι θέμα σχεδόν απέραντο. Το σύντομο αυτό ταξίδι στα ίχνη της κυθέρειας θεάς είχε ως σκοπό την ανάδειξη της απεριόριστης «ικανότητας» του μύθου να μεταμορφώνεται και να παράγει καινούργια νοήματα, να συγκροτεί καινούργια νοηματικά συμπλέγματα. Εν κατακλείδι παραθέτω τα λόγια του Καρλ Κερένυϊ, το έργο του οποίου ενέπνευσε και συνεχίζει να εμπνέει την έρευνά μου των αρχαίων μύθων: *«Η μυθολογία, όπως*

13. *Apuleius*, *Metamorphoses*, IV, 31.

14. *Apuleius*, *Metamorphoses*, ό.π., XI, 3.

15. Βλ. C.G. Jung, *Symbols of Transformation*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1976.

16. Για τη σημασία της θάλασσας στην ποίηση του Σολωμού βλ. Π. Μάκριτζ, *Διονύσιος Σολωμός, εκδ.* Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 49 κ.ε.

και το κομμένο κεφάλι του Ορφέα, συνεχίζει να τραγουδάει ακόμη και πέρα από το θάνατο».[17]

Περίληψη / Summary

Η ανακοίνωση αυτή ασχολείται με το μυθολόγημα της γέννησης της Αφροδίτης και με την «άφιξή» της σε σύγχρονα λογοτεχνικά και πολιτισμικά κείμενα. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη διακειμενική παρουσία του αρχαίου μύθου στα ποιητικά έργα: «Ο Λάμπρος» του Δ. Σολωμού, «Κέρκυρα» του Λ. Μαβίλη και «Αναδυομένη» του Α. Σικελιανού. Προσπάθησα να ανιχνεύσω μερικές τουλάχιστον από τις πλούσιες υποδηλώσεις της Αναδυομένης ως αρχετύπου και συμβόλου του ασυνείδητου.

This paper deals with the mythologem of the birth of Venus and its "arrival" at modern literary and cultural texts. Special attention has been given to the intertextual presence of the ancient myth in poems by Solomos, Mavilis and Sikelianos. I tried to retrace some at least of Anadyomene's rich connotations as an archetype and a symbol of the unconscious.

17. C.G. Jung – C. Kerenyi, *Η επιστήμη της μυθολογίας*, ό.π., σ. 11.

ΟΜΟΡΦΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΗΘΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΙΚΑ ΠΛΑΣΜΕΝΟΣ. Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΒΙΟ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ*

Αφροδίτη Αθανασοπούλου

Δεν έτυχε ποτέ να διδάξω Σολωμό και να μην ακούσω τους φοιτητές –και κυρίως τις φοιτήτριές μου– να αναρωτιούνται: *πώς γίνεται ένας τόσο αισθαντικός ποιητής να μην είχε προσωπική ζωή, να μην παντρεύτηκε ή, έστω, να είχε* δεδηλωμένα *κάποιον ερωτικό δεσμό;* Ερώτηση σχεδόν ρητορική, καθώς υπονοεί βέβαια ως απάντηση (έστω και σε έγκλιση ευχετική): *Δεν μπορεί! Θα είχε…*

Συνακόλουθη απορία που τίθεται όταν κανείς ανατρέξει στις άμεσες μαρτυρίες, πρωτογενείς (π.χ. στην αλληλογραφία του Σολωμού) ή ανθρώπων που τον έζησαν από κοντά: πώς είναι δυνατόν να έχουμε τόσο ισχνά –έως ανύπαρκτα– στοιχεία για τη συναισθηματική ζωή ενός ανθρώπου με σάρκα και οστά; Είναι χαρακτηριστικό ότι στην «Αλληλογραφία» που σώθηκε και εξέδωσε ο Λ. Πολίτης[1] δεν καταγράφεται κανένα γράμμα του Σολωμού προς οποιαδήποτε γυναίκα – εκτός από τα ελάχιστα εκείνα νεανικά προς τη μητέρα του, στην οποία θα επανέλθουμε. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι ουδείς από τους άμεσους μάρτυρες, τους επιστήθιους φίλους και μαθητές του (Γαλβάνης, Πολυλάς, Μάντζαρος, Λούντζης, Regaldi),[2] δεν μας άφησε *ρητή* μαρτυρία ενός εμπράγματου ερωτικού

---

* Συντομευμένη μορφή της εργασίας που ανακοίνωσα στο Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Κέρκυρα 30/4-4/5/2014 (με μια αλλαγή στον τίτλο και τις απολύτως αναγκαίες σημειώσεις). Αναλυτική μορφή της με όλη την τεκμηρίωση στο τχ. 155 (2015) του *Πόρφυρα*.

1. *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*, τ. Γ΄, «Αλληλογραφία», επιμέλεια-μετάφραση-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1991 (στο εξής: *ΑΠ.3*). Οι αντίστοιχες συντομογραφίες *ΑΠ.1* και *ΑΠ.2* που χρησιμοποιώ παρακάτω αναφέρονται στους άλλους δύο τόμους της έκδοσης Πολίτη των *Απάντων* του Σολωμού: *ΑΠ.1* = «Ποιήματα», εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [6]1993 (α΄ έκδ. 1948), *ΑΠ.2* = «Πεζά και ιταλικά», εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [4]1986 (α΄ έκδ. 1955). Με τη συντομογραφία *ΑΕ* παραπέμπω στον Β΄ τόμο της έκδοσης: *Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα*, επιμέλεια Λίνου Πολίτη, 2 τόμοι, Α. Φωτοτυπίες, Β. Τυπογραφική μεταγραφή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1964.

2. Μνημονεύω όσους μας έχουν δώσει (αξιόπιστες) γραπτές μαρτυρίες και για τον άνθρωπο Σολωμό. Εκτός από τα «Προλεγόμενα» του Πολυλά (*ΑΠ.1*, σ. 9-43), εκτενή παραθέματα από τις άμεσες μαρτυρίες Μάντζαρου, Regaldi, Λούντζη, και άλλων, είναι προσιτά στο: Γεώργιος Ν. Παπανικολάου, *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*, τ. Α΄, *Το ελληνόγλωσσο έργο του*,

δεσμού. Εξαίρεση αποτελεί, ίσως, ο δεσμός του ποιητή με την Αδελαΐδα Καρβελά-Grassetti, που και αυτός ελέγχεται.[3]

Οι νεότεροι σολωμιστές (από τον Τωμαδάκη έως τον Αλεξίου)[4] παρασύρονται μάλλον από τη φημολογία που μεταφέρουν πρόσωπα τα οποία *δεν γνώρισαν τον Σολωμό προσωπικά*, για την τάχα παράνομη σχέση του ποιητή με τη γυναίκα του φίλου του ή μια (οποιαδήποτε) «παράνομη σχέση». Πρόκειται για μια συγγνωστή προκατάληψη αυτών που δεν μπορούν να γνωρίζουν (ο ποιητής κρατάει την προσωπική του ζωή επτασφράγιστη), προκατάληψη η οποία απορρέει από το ίδιο ψυχικό αντανακλαστικό που ανέφερα παραπάνω για τους φοιτητές μου, την ανθρώπινη ανάγκη για συντροφικότητα: *Δεν μπορεί να μην είχε κάποια!*

Θα μπορούσε κανείς να αντιτείνει ότι *έχουμε* τη μαρτυρία της δεύτερης γυναίκας του αδελφού του, Ελένης, εν έτει 1926,[5] η οποία παρουσιάζει τον Σολωμό ούτε λίγο ούτε πολύ ως «γυναικά»:

εκδ. Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα [2]1986, σ. 236-253 (στο εξής: Παπανικολάου, Α΄· αντίστοιχα, ο δεύτερος τόμος της ίδιας έκδοσης: *Το ιταλόγλωσσο έργο του*, με ίδια τοποχρονολογία, θα σημαίνεται στην παρούσα εργασία ως: Παπανικολάου, Β΄).

3. Ο πιθανολογούμενος αυτός δεσμός ελέγχεται από το ίδιο το κείμενο που παίρνουμε ως βάση για να τον υποστηρίξουμε: σύμφωνα με τον Λ. Πολίτη και τον Στ. Αλεξίου, για να μείνω σε έγκριτους σολωμιστές, «Η Γυναίκα με το μαγνάδι» ("La Figura/Donna velata", χωρίς τίτλο στα *ΑΕ*, σ. 553-554) είναι το μόνο ερωτικό κείμενο του Σολωμού. Ωστόσο, το σχεδίασμα δεν έχει τίποτα το προνομιακά «ερωτικό» που να το ξεχωρίζει από άλλα λυρικά «επιτύμβια» του Σολωμού, π.χ. τη «Νεκρική Ωδή Ι» ή το «Εις το θάνατο Αιμιλίας Ροδόσταμο», ή ομόλογα «πεζά ποιήματα» της τελευταίας δεκαετίας (αν λάβουμε υπόψη και τις ιταλικές παραλλαγές τους στα *ΑΠ.2*). Μια σύγκριση των λεξιλογικών-ποιητολογικών στοιχείων τους το αποδεικνύει πέραν πάσης αμφιβολίας. Μένοντας στα κείμενα, η Αδελαΐδα Καρβελά –αν υποθέσουμε ότι αυτή βρίσκεται πίσω από το «πέπλο» της Figura/Donna velata– φαίνεται να είχε με τον ποιητή τον ίδιο δεσμό οικειότητας και εμπιστοσύνης, *ψυχικής επαφής*, όπως λ.χ. η «φαρμακωμένη» Μαρία Παπαγεωργοπούλου, ή άλλες «κόρες» που ο Σολωμός περιλαμβάνει στο έργο του και εγκωμιάζει.

4. Ο Λ. Πολίτης, καίτοι αναγνωρίζει ότι πρόκειται για το κατεξοχήν «ερωτικό τραγούδι» του Σολωμού, δεν προχωρεί σε ταυτοποιήσεις, αντιθέτως καταδικάζει τους «άκριτους ερμηνευτές» που ζήτησαν να ταυτίσουν τη «γυναίκα με το μαγνάδι» με συγκεκριμένη γνώριμη του Σολωμού (αναφέρεται στη Ροδόσταμο και ο υπαινιγμός αφορά τον Τωμαδάκη: βλ. Λ. Πολίτης, «Τα τελευταία σχεδιάσματα», *Γύρω στον Σολωμό*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα [2]1985, σ. 311). Την ταύτιση της Donna velata με την Αδελαΐδα Καρβελά κάνει ο Αλεξίου στην έκδοσή του: *Διονυσίου Σολωμού, Ποιήματα και πεζά*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1994, σ. 364-365, αναθεωρημένη έκδοση 2007, σ. 69.

5. Βλ. Κ. Καιροφύλας, *Ο άγνωστος Σολωμός*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1927, σ. 12-38. Η Ελένη, το γένος Τζεν, είναι θεία του Καιροφύλα, ο οποίος της παίρνει «συνέντευξη» (βλ. τη «σύσταση» στον Πρόλογο). Η πηγή πληροφοριών, κατά δήλωση της ίδιας (*ό.π.*, σ. 8), είναι ο

Του άρεσαν πολύ οι [διόρθ. από «η»] *γυναίκες. Το όνομά του, η προσωπική του αξία, έκαναν ώστε να τον κυνηγούν οι γυναίκες. Και εκείνος δεν τες περιφρονούσε. Επροτιμούσε τες ξανθές, χωρίς όμως να περιφρονή και τες άλλες. Δεν ήτο όμως καθόλου πιστός στους έρωτές του.* [...] *Του άρεσε η ομορφιά, και τη γυναίκα την έπερνε* [sic] *σαν ένα ωραίο αντικείμενο... τίποτε άλλο.* [...] *Εξ αιτίας της λατρείας του αυτής προς το ωραίο, ήθελε να έχη πάντα δύο ωραίες καμαριέρες στο σπήτι του. Και όταν τα δύο αυτά ωραία πλάσματα τον εσερβίριζαν, συνείθιζε να λέη στους φίλους του, που ποτέ δεν έλειπαν από το τραπέζι του:*
– Είναι κι αυτό ποίηση και μάλιστα από την εκλεκτότερη και αληθινότερη. Γιατί εδώ πλέον συνδυάζεται η ποίηση με την πραγματικότητα και η ιδέα με την ύλη!
[...] *Δεν άκουσα ποτέ από το Δημήτρη ότι ο ποιητής σχεδίασε ποτέ να πάρη γυναίκα. Δεν μπορώ όμως να το βεβαιώσω αυτό. Οπωσδήποτε ποτέ δεν έφθασε σε σημείο ώστε να κλείση αραβώνα με καμμιάν, όπως ξέρω καλά. Είχε αποκτήσει όμως μία νόθο κόρη, που δεν ξέρω τι απέγινε.*[6]

Απαντώ με εύλογο σκεπτικισμό: μα αν τα πράγματα για την αδυναμία του Σολωμού στο ωραίο φύλο (καθόλα φυσική για έναν άνδρα) ήταν τόσο πασίδηλα, γιατί να μείνουν τόσο κρυφά, τόσο άγνωρα από τους άλλους σύγχρονους μάρτυρες; Όταν μάλιστα θα στοιχειοθετούσαν, στο επίπεδο της πραγματικής ζωής, την πανταχού παρουσία της γυναίκας στο έργο του ποιητή; Θα κάλυπταν δηλαδή ένα αφύσικο κενό στη βιογραφία του;

Δεν χρειάζεται, νομίζω, να επιμείνουμε στην –εύκολη– αποδόμηση της (από δεύτερο χέρι) μαρτυρίας της Ελένης Δημητρίου Σολωμού.[7] Αν σε κάτι αξίζει η όψιμη αυτή «μαρτυρία», πέρα από τους κοινούς λογοτεχνικούς τόπους («προτιμούσε τες ξανθές»), είναι ότι αφήνει να διαφανεί, υποπτεύομαι, το τραύμα *και*

άντρας της και αδελφός του ποιητή, Δημήτριος, καθώς η ίδια δεν γνώρισε προσωπικά τον Σολωμό: παντρεύτηκε τον αδελφό του *μετά τον θάνατο του ποιητή*, το 1866.

6. Το παράθεμα στο Κ. Καιροφύλας, *Ο άγνωστος Σολωμός*, ό.π., σ. 21-22, 28 (διατηρώ την ορθογραφία του κειμένου).

7. Η μαρτυρία της Ελένης ελέγχεται ως προς την αξιοπιστία της για τον απλούστατο λόγο ότι η ίδια δεν μπορεί να γνώριζε την προσωπική ζωή του Διονυσίου *ούτε μέσω του αδελφού του και άντρα της*, αφού στα χρόνια της Ζακύνθου τα δύο αδέλφια βρίσκονται σε προστριβές για κληρονομικά θέματα και ο Διονύσιος διαμένει συχνά σε εξοχικά, και όταν ο ποιητής φεύγει για την Κέρκυρα (και συμφιλιώνεται με τον αδελφό του) βρίσκεται πολύ μακριά για να ελέγχεται *άμεσα* η προσωπική του ζωή· ένα παραπάνω που ο ίδιος δεν κάνει ποτέ λόγο γι' αυτήν στα γράμματά του (όσα σώθηκαν τουλάχιστον, αλλά η ποσότητα είναι αντιπροσωπευτική). Το πιθανότερο είναι η «μαρτυρία» της Ελένης, ή ο Καιροφύλας δια στόματος Ελένης, να συγκεντρώνει τα διάφορα ανέκδοτα που κυκλοφορούσαν για τη ζωή του «εθνικού ποιητή» urbi et orbi.

των δύο αδελφών, το στίγμα των bastardelli και του απορφανισμού, το οποίο παραμένει διαμπερές από τη γέννηση έως την πολύκροτη δίκη και πέρα από τον θάνατό τους, εντυπωμένο ακόμη στη μνήμη της γηραιάς (82χρονης) κουνιάδας («ήθελε να έχη πάντα *δύο ωραίες καμαριέρες* στο σπήτι»), κατάλληλα καρυκευμένο με πικάντικα στοιχεία που απηχούν γνωστά έργα του ποιητή, π.χ. τον «Λάμπρο» («είχε αποκτήσει όμως μία *νόθο κόρη* που δεν ξέρω τι απέγινε»).[8]

Είναι πολύ δύσκολο ο σημερινός μελετητής να βγάλει άκρη από το πλήθος των προφορικών μαρτυριών που έχουν συσσωρευτεί για το θέμα της ερωτικής ζωής του Σολωμού, όπου ο κάθε επόμενος στην αλυσίδα παραμορφώνει την προηγούμενη «πηγή» κατά το δοκούν. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι *ουδείς* από τους άμεσους μάρτυρες (του σολωμικού κύκλου είτε της Ζακύνθου είτε της Κέρκυρας, ούτε καν η σύζυγος του αδελφού του) δεν κατονομάζει συγκεκριμένη γυναίκα. Όλες οι επώνυμες αναφορές προέρχονται από επιγόνους –αρχής γενομένης από τον Δε Βιάζη και τον Καιροφύλα– και αφορούν σε *διαφορετικές* γυναίκες. Η αντιδιαστολή των περιγραφών και των «μαρτυριών» επιβεβαιώνει κοινούς τόπους (της «ξανθής» και της «μελαχρινής» καλλονής αντίστοιχα), υποδεικνύει ενδεχομένως τα γούστα των πληροφοριοδοτών, αλλά δεν μας λέει τίποτα για τις πραγματικές προτιμήσεις (και σχέσεις) του Σολωμού. Και τελικά οι «μαρτυρίες», αντικρούοντας η μία την άλλη, αναιρούνται διά του αμοιβαίου αποκλεισμού.[9]

* * *

Αφήνοντας κατά μέρος τις φήμες (τη φαντασιοκόπο σκανδαλολογία), είμαστε αναγκασμένοι, από τα *μη* τεκμήρια που διαθέτουμε, να παραδεχτούμε ότι τη γυναίκα στη ζωή του Διονυσίου Σολωμού την σκεπάζει αληθινά ένα πέπλο, ένα «μαγνάδι»: είναι, κυριολεκτικά, La Figura (ή La Donna) Velata – με την εξαίρεση, επαναλαμβάνω, της Μάνας, μορφής εμβληματικής που συνιστά το αρχέτυπο για κάθε Γυναίκα στη ζωή ενός άνδρα, ενός ανθρώπου γενικά.

Με άλλα λόγια, το αντικείμενο αυτής της εργασίας είναι ούτε λίγο ούτε πολύ

---

8. Ίσως και τους «Ελεύθερους πολιορκημένους» (στο εξής *ΕΠ*): «εδώ πλέον συνδυάζεται η ποίηση με την πραγματικότητα και *η ιδέα με την ύλη*!»

9. Έναν κατάλογο δίνει ο Σωκράτης Καψάσκης, *Η ιδεολογική και πολιτική διαμόρφωση του Διονύσιου Σολωμού (1818-1838)*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 176-180. Σε αυτόν θα πρέπει να προστεθούν και τα ονόματα: Ρηγγίνα Λέζα (Ξενόπουλος), Σουζάννα Στράνη, αδελφή του Λουδοβίκου και γυναίκα του Γ. Δε Ρώσση (Jenkins), Ελένη Βούλγαρη-Πολυλά, μητέρα του Ιάκωβου (Βαλέτας = Κεφαληνός). Προκαλεί θυμηδία η παράθεση των γνωμών που κατά καιρούς έχουν διατυπωθεί για τον ερωτικό Σολωμό στον Παπανικολάου, Β΄, σ. 615-618.

«φασματικό» και αφορά σε έναν γρίφο. Έναν άνθρωπο που διαδηλώνει –σε όλους τους τόνους, με όλους τους τρόπους– την εσωτερική του αυτάρκεια. Πλούσιο σε εσωτερικά κοιτάσματα, αλλά «ακοινώνητο». Έναν άνθρωπο μόνο. Που δεν αποζητά –τουλάχιστον έτσι δείχνει– τη συντροφιά. Διαβάζω:

> *Δεν υπάρχει αμφιβολία, δε ζει κανείς καλά παρά μόνος. Από μικρό παιδί πάντα μου έκανε εντύπωση ο κουτσός εκείνος Θεός, που τον πέταξε κάτω από τον ουρανό η μητέρα του και που καθόταν μες στης θάλασσας τον κόρφο και δούλευε χωρίς να τον βλέπει κανείς και χωρίς ν' ακούει γύρω από τη σπηλιά του τίποτ' άλλο έξω από τη βοή του απέραντου Ωκεανού.* (Επιστολή προς Γεώργιο Μαρκορά, Κέρκυρα, 5 Απριλίου 1831: *ΑΠ.3*, σ. 196)[10]

> *Εγώ τη μοναξιά, όπου ζω τώρα και κάμποσα χρόνια, δε θα την αφήσω παρά μονάχα όταν αφήσω και τη ζωή· ίσια ίσια που θα θαφτώ ολοένα και πιο πολύ μέσα της, κι αυτό μου δίνει κάποια παρηγοριά, καθώς και την απόλυτη συναίσθηση για το καθήκον μου. Με στενοχωρεί που δεν μπορώ να σου γράψω περισσότερα γι' αυτό το θέμα. Μένω / ο αφοσιωμένος σου αδελφός / Δ.* (Προς τον αδελφό του Δημήτριο, Κέρκυρα, 20 Νοεμβρίου 1837: *ΑΠ.3*, σ. 348).

Αντιπαρέρχομαι τον (ψυχαναλυτικά διαυγή) σχολιασμό των μεταφορών στα παραπάνω αποσπάσματα, και μένω στην αλληλογραφία του Σολωμού, από την οποία μπορούμε να αντλήσουμε ενδιαφέρουσες δηλώσεις όχι μόνο για την πανθομολογούμενη «αγάπη της μοναξιάς» του ποιητή (όπως οι αναφορές που είδαμε παραπάνω) αλλά για τη θέση του απέναντι στις σχέσεις, εν γένει, με γνώμονα τις κοινωνικές συμβάσεις του τόπου του και του καιρού του. Δύο είναι τα σημεία αιχμής στην κριτική του ποιητή. Πρώτον, ο θεσμός της προίκας, ο ρόλος του χρήματος, δηλαδή, στις ανθρώπινες σχέσεις:

> *Μια καλή προίκα είναι σίγουρα, από μόνη της, ωραίο πράμα·* [...] *τι όμως της προσφέρεις εσύ γι' αυτές τις δέκα χιλιάδες προίκα* [...] *ώστε να την εμποδίσεις να σου δώσει το πρώτο φιλί με την κρυφή αναγάλλιαση που εμπνέει σε μια γυναίκα (θέλω να πω σ' ένα πλάσμα από τη φύση του ματαιόδοξο) το συναίσθημα πως έχει δώσει κατά κάποιον τρόπο κοινωνική υπόσταση σ' έναν*

10. Ο D. Ricks μού επισημαίνει ότι ο Σολωμός κάνει ευρεία χρήση λογοτεχνικών αναφορών (όπως εδώ για τον Ήφαιστο), κι αυτό θέτει υπό αίρεση την αξιοπιστία των επιστολών του ως πηγής για τη βιογραφία του. Απαντώ: η παρουσία λογοτεχνικών ιχνών και απόηχων στα γράμματα του Σολωμού είναι αυτονόητη – εντέλει πρόκειται για την αλληλογραφία *ενός ποιητή*. Σημασία ωστόσο έχει, κατά τη γνώμη μου, η επιλογή των μυθολογικών θεμάτων και σκηνών που, εκτός από λογοτεχνικοί, γίνονται «τόποι» και στην *ιδιωτική* επιστολογραφία του ποιητή· η οποία, ως τέτοια, δίνει έστω και διαθλαστικά (διαμέσου λογοτεχνικών ή άλλων πρισμάτων), έστω και λιγότερο από το προσωπικότερο είδος του ημερολογίου, μια αυτοπροσωπογραφία.

> *άντρα;* [...] *Εμένα μου φαίνεται, θαρρώ, πως ακριβώς αυτή η προίκα είναι που διαφθείρει την καρδιά της, ειδικά ως προς την υποταγή που οφείλει η γυναίκα στον άντρα. Τι ανατροφή έχουν πάρει τα κορίτσια μας για να τις εξασφαλίζουν από κάτι τέτοιο;* [...] (προς Ιωάννη Γαλβάνη, Κέρκυρα, Νοέμβριος 1833: *ΑΠ.3*, σ. 294-296).[11]

Δεύτερο σημείο αιχμής η ροπή προς τον εξωραϊσμό – όχι μόνο τον φυσικό (δηλαδή τον καλλωπισμό) αλλά, πρωτίστως, εκείνον του χαρακτήρα: μια ηθική απάτη ή πανουργία, εν ολίγοις, που στρογγυλεύει τις γωνίες και κάνει τα πράγματα να φαίνονται άλλα αντί άλλων (η αιώνια αντίθεση/σύγκρουση τού είναι με το φαίνεσθαι):

> [...] *υποθέτω ακόμα πως η κοπέλα θα είναι όμορφη· και είναι ασφαλώς πρώτης τάξεως η οικογένεια στην οποίαν ανήκει. Αλλά την κοπέλα τη γνωρίζεις;* [...] *Γενικά, μιλώντας για την ανθρώπινη καρδιά –σκέψου τώρα τη γυναίκεια– για να μπορείς να γνωρίσεις κάποιον πέρα ώς πέρα πρέπει να τον παρατηρείς για πολύν καιρό, σε πολλές περιστάσεις, και ειδικά σ' εκείνες όπου δεν υποψιάζεται πως τον παρατηρείς:* [...] *Εσύ, ποιες ευκαιρίες είχες να τη γνωρίσεις;* [...] *στις λιγοστές εκείνες ώρες πρέπει να είσαι απόλυτα σίγουρος πως όποιο ελάττωμα κι αν είχε, θα το έκρυβε φανερώνοντας το αντίθετο προτέρημα,* [...] *όσο λοιπόν αυτή κερδίζει σ' αυτόν το σύντομο αγώνα,* [...] *τόσο πιο πολύ χάνεις εσύ· γιατί αυτή, στην παρουσίασή της, ξεκινά από πράγματα που δεν υπάρχουν,* [...] *από τα οποία ξεκινάς εσύ για να σχηματίσεις μια εικόνα για πράγματα υπαρκτά. Θέλω να πω: θα μπορούσες να βεβαιώσεις τον εαυτό σου πως ανάμεσα στα προτερήματά της δεν υπάρχει κάποιο ελάττωμα, τέτοιο που να κρατάει για όλη τη ζωή τους λόγους για να είσαι δυστυχισμένος;* (από την ίδια επιστολή).[12]

Τα παραθέματα αυτά, και άλλα συναφή, προέρχονται από γράμματα του Σολωμού προς τον συνομήλικό του δικηγόρο και επιστήθιο φίλο Ιωάννη Γαλβάνη, ο οποίος ετοιμάζεται να παντρευτεί (Οκτ.-Νοέμ. 1833). Είναι τα εκτενέστερα που

---

11. Ο ίδιος ο ποιητής έχει επίγνωση αυτής της εξαλλαγής ("*δείξε μου την τσέπη σου να σου πω ποιος είσαι*"), καθώς όχι ο κοινωνικός τίτλος του «κόντε» (για την αριστοκρατική κάστα στην επτανησιώτικη επαρχία όπου ζει έχει στιγματιστεί ως «νόθος»), αλλά η *οικονομική του κατάσταση* (η πατρική περιουσία-«προίκα») του δίνει πρόσωπο στην κοινωνία. Βλ. την κατακλείδα στο γράμμα του προς Ιωάννη Γαλβάνη, Κέρκυρα, 26 Οκτωβρίου 1833: *ΑΠ.3*, σ. 275-276.

12. Ο Σολωμός φανερώνει μια λεπτή ικανότητα ψυχογράφησης των ανθρώπων, και δη των γυναικών. Ιδιαίτερα προκαλούν εντύπωση οι διεισδυτικές παρατηρήσεις του για το πώς το «αδύναμο φύλο» μετατρέπεται σε ισχυρό, διά του δυνατού χαρτιού της προίκας, που ευνουχίζει το αυτεξούσιο του άνδρα.

σώζονται από το χέρι του Σολωμού στο σώμα της «Αλληλογραφίας».[13] Προφανώς, το θέμα τον αγγίζει προσωπικά. Διαβάζω τη summa: [14]

> *πιστεύω πως το βήμα αυτό που πας να κάνεις είναι ένα σιδερένιο δίχτυ, που η Μοίρα θέλει να πέσεις μέσα του, για να εξιλεωθείς από παρόμοια αμαρτήματα –γιατί να το κρύβουμε; Έχουμε αμαρτίες να πληρώσουμε για το ζήτημα αυτό– και η κοπέλα (συλλογίσου το) είναι πολύ νέα, κι εσύ ΟΧΙ. Τώρα, πλάγιασε χαρούμενος στο νυφικό κρεβάτι.*
>
> *Επιμένω στο ζήτημα αυτό,* –σημειώνει στο υστερόγραφο που είναι τόσο μεγάλο όσο και το γράμμα– *γιατί μου φαίνεται πως* […] *δεν υπάρχει μαυρίλα που να μην τη βλέπω μέσα σ' αυτό το πηγάδι όπου θέλεις να κατεβείς.* (Από Κέρκυρα, 26 Οκτωβρίου 1833: *ΑΠ.3*, σ. 274, 276)
>
> […] *Ύστερ' απ' αυτό,* –καταλήγει στο επόμενο μεγάλο γράμμα– [θαρρώ] *πως είναι εντελώς ανώφελο να το πω ρητά πως επιμένω,* [με μια] *αμετάκλητη επιμονή στο ΟΧΙ.* (Νοέμβριος 1833: *ΑΠ.3*, σ. 297).

Δυσκολεύεται κανείς, διαβάζοντας τις περικοπές αυτές, παραμονές μάλιστα της δίκης, να μην μπει στον πειρασμό να σκεφτεί την οικογενειακή ιστορία του ίδιου του Σολωμού: το στίγμα του «φυσικού» (νόθου) παιδιού από την ένωση του 60χρονου κόντε Νικολάου με μια έφηβη παραδουλεύτρα, ένωση αφύσικη μεν, αλλά καθιερωμένη στη βενετο-επτανησιακή κοινωνία δυνάμει του εθιμικού «δίκαιου του ισχυροτέρου» (αναφέρομαι στον θεσμό της Παλλακίας).[15] Το ενδιαφέρον όμως βρίσκεται στο ότι η ένωση αυτή, το «προπατορικό αμάρτημα» που

---

13. Βλ. *ΑΠ.3*, αρ. 80, 82 (και 83 - αρχή). Ο Ιωάννης Γαλβάνης γεννήθηκε στις 17 Φεβρουαρίου 1795, άρα βρίσκονται και οι δυο στη μέση ηλικία (35-38 χρονών). Θυμίζω ότι και ο Γαλβάνης προέρχεται από διαλυμένη οικογένεια, έχει πατριό με τον οποίο δεν τα πάει καλά, φτάνουν μάλιστα στα πρόθυρα(;) δίκης, όπου ο Σολωμός λειτουργεί ως μεσολαβητής: βλ. *ΑΠ.3*, σ. 278 (δυστυχώς τα σχόλια του Λ. Πολίτη επ' αυτού, σ. 282, 283, δεν διαφωτίζουν – χρειάζεται να γίνει αρχειακή έρευνα στα Επτάνησα).

14. Για λόγους οικονομίας χώρου περιορίζομαι στα απολύτως βασικά σημεία. Αξίζει να διαβαστούν στο σύνολό τους τα γράμματα αυτά που συνθέτουν την «κατά του γάμου απολογία» του Σολωμού αποκαλύπτοντας τα ρητορικά του χαρίσματα (ας θυμηθούμε ότι είχε πάρει βραβείο Ρητορικής/di Eloquenza όταν σπούδαζε στην Ιταλία: βλ. το γράμμα προς τη μητέρα του, *ΑΠ.3*, αρ. 1 - υστερόγραφο).

15. Βλ. αναλυτικά Δημήτριος Χρ. Καπάδοχος, *Ο Σολωμός δέσμιος του νομικού καθεστώτος της εποχής του. Η πρώτη ολοκληρωμένη βιογραφία του ποιητή*, Αθήνα 1992. Η διαφορά ηλικίας του γερο-κόντε με την παλλακίδα του (τη mantenuta, «σπιτωμένη» Αγγελική) ήταν συνηθισμένο φαινόμενο στις τάξεις της επτανησιακής αριστοκρατίας. Για αντίστοιχες διαφορές που αφορούν σε άλλους αριστοκράτες (π.χ. Αντώνιος Κομούτος, Νικόλαος Μεσσαλάς: ο κηδεμόνας των Σολωμών κ.ά.) βλ. Σ. Καψάσκης, *Η ιδεολογική και πολιτική διαμόρφωση του Διονύσιου Σολωμού (1818-1838)*, ό.π., passim.

μοιάζει σαν αιμομιξία: ο Νικόλαος με την Αγγελική είχαν διαφορά 45 τουλάχιστον χρόνια, βιώνεται (έχει εσωτερικευτεί από τον Σολωμό) σαν ενοχή: *«Έχουμε αμαρτίες να πληρώσουμε για το ζήτημα αυτό»*, γράφει ο ποιητής, παραμονές της δίκης (*αμαρτίαι γονέων παιδεύουσι τέκνα...*)

Δεν υπάρχει αμφιβολία, από τα παραπάνω, τουλάχιστον για τούτο: ότι ο Σολωμός έχει διαμορφώσει ισχυρή άποψη για το «σιδερένιο δίχτυ», όπως αποκαλεί τον γάμο, που η συγκυρία (ο ίδιος την αποκαλεί «Μοίρα») του επικείμενου γάμου του φίλου του Γαλβάνη τού φέρνει μπροστά, «αναμοχλεύοντας» τις συνέπειες της δικής του παλαιάς οικογενειακής ιστορίας. Εδώ, νομίζω, πρέπει να αναζητήσουμε τη βαθύτερη αιτία της *ψυχικής* του αντίστασης στον γάμο, όπως δείχνουν, σαν να ήταν ανάγκη, οι επίμονες συστάσεις του προς τον Γαλβάνη, το κατηγορηματικό του ΟΧΙ!

Οι συστάσεις του ποιητή υποδεικνύουν επίσης ότι ο «μονήρης» Σολωμός ήξερε –και καταλάβαινε πολλά– για τα ήθη και τα ταξικά-οικονομικά αλισβερίσια που καθόριζαν τότε, στην επαρχιώτικη κοινωνία των Ιονίων Νήσων (και ανέκαθεν καθορίζουν/ρυθμίζουν στις κλειστές κοινωνίες), τις σχέσεις ανδρών και γυναικών. Η γνώση αυτή δεν προϋποθέτει κατ' ανάγκην προσωπική εμπλοκή (δεσμό), αλλά παρατηρητικότητα, εγρήγορη αντίληψη. Οι έμμεσες εμπειρίες –παρατηρώντας τις σχέσεις γύρω του– έφταναν για να βγάλει τα συμπεράσματά του και να αποστασιοποιηθεί από τέτοια δρώμενα (ή καμώματα). Όλα αυτά ενισχύουν την υπόθεση να είχε συνειδητά αποφασίσει να μείνει αδέσμευτος, ανύπαντρος – πράγμα που, φυσικά, *δεν* σημαίνει ότι ήταν ανέραστος, μη αισθαντικός.

Εξάλλου, ο ποιητής τα «ανάποδα» κοινωνικά ήθη, ιδίως των ανθρώπων της κάστας του που έχουν αναποδογυρίσει τον κώδικα αξιών, των ανθρώπινων δικαιωμάτων, και κάνουν να φαίνονται *ιερά* τα ανόσια και ανήθικα, τα καυτηριάζει με γενναιότητα –με αντικαθεστωτική τόλμη θά 'λεγε κανείς– ως συνήγορος των αθώων και κατήγορος των «δυνατών» στο έργο του, «γελαστικό» και «σοβαρό», τόσο στην πρώιμη («Ανθούλα», «Η Φαρμακωμένη», σατιρικό «Όνειρο») όσο και στην πιο μεστή φάση της δημιουργίας του («Τρίχα», «Η Γυναίκα της Ζάκυθος» κ.ά.).

* * *

Και μια και ο λόγος για το έργο, ας περάσουμε σε αυτό. Το πρώτο πράγμα που χτυπάει στο μάτι του αναγνώστη –το υπαινιχθήκαμε ήδη– είναι ότι η ποίηση του Σολωμού βρίθει από γυναικείες παρουσίες, σε αντίθεση με την ισχνότητα (έως ανυπαρξία) των τεκμηρίων αυτής της παρουσίας στη ζωή του. Θα έλεγε κανείς ότι το έργο του ποιητή βρίσκεται σε *αντικατοπτρική* σχέση ή, πράγμα που είναι το ίδιο, ότι η δημιουργική φαντασία αναπληρώνει την απουσία γυναικών στον πραγματικό βίο του. Πηγαίνοντας τον συλλογισμό αυτό ένα βήμα παραπέρα,

φαίνεται σαν ο βίος του Σολωμού –ιδωμένος ως ολότητα, κοινωνικός *και* δημιουργικός– να διέπεται ταυτόχρονα και αντιθετικά (συγκρουσιακά) από δύο αρχές: από τη μια, την αρχή της Πραγματικότητας –του πώς έχουν τα πράγματα στην κοινωνική ζωή–, όπως την σκιαγραφούν αφτιασίδωτη η αλληλογραφία του αλλά και εκείνα τα έργα του, πρώιμα και ώριμα, που αφήνουν να φανεί καθαρότερα η ρεαλιστική τους αφορμή, η σιδηρά πυγμή του κοινωνικού Νόμου ή της Ανάγκης (π.χ. «Η Φαρμακωμένη», «Ανθούλα»). Και από την άλλη, η αρχή της Επιθυμίας, όπως πρωτο-αποτυπώνεται «μιμητικά» σε αδρά πρωτόλεια (ανακρεόντεια και ηδονικά, του «εφηβικού έρωτα»: το λυρικό «Όνειρο», η «Μοναστηρίσια» [= "Εις κόρην η οποία αναθρέφετο μέσα εις μοναστήρι"], η «Αγνώριστη»), και σκιαγραφείται με πιο λεπτές πινελιές, καθώς μεστώνει ο ποιητής, στα ονειρώδη τοπία της παρθενίας, δηλαδή της αθωότητας, αποτυπωμένη σε μορφές όπως η Φεγγαροντυμένη, η Μορφή με το πέπλο (La Donna velata), οι πρωταγωνίστριες των «νεκρικών ωδών», και τόσες άλλες νέες και νέοι (ο αλαφροΐσκιωτος στους «Ελεύθερους πολιορκημένους», ο άγγλος στρατιώτης του «Πόρφυρα», ο Στέλιος Μαρκοράς στο ιταλόγλωσσο σονέτο εις μνήμη του), μορφές που δίνουν υπόσταση στον ιδεότυπο του Καλού/της Καλής με τη σολωμική έννοια του όρου.[16]

Το γεγονός ότι στην ποίηση του Σολωμού η έκφραση του ιδεότυπου/imago είναι κατά βάση θηλυκή (οι αγνές παρθένες είναι σαφώς περισσότερες από τους νέους) εξηγείται, νομίζω ευνόητα, από το γεγονός ότι πρόκειται για *άνδρα* ποιητή, το δημιουργικό ασυνείδητο του οποίου –κατά Jung– είναι θηλυκό (anima).[17] Πράγμα το οποίο επικυρώνει το «σύμπλεγμα», τη σχέση αλληλοπεριχώρησης του ποιητή-οραματιστή με την «αγνή κόρη», λ.χ. στο επίγραμμα για τη Φραγκίσκα Φραίζερ *«Μικρός προφήτης έριξε σε Κορασιά τα μάτια...»*, όπου το «μικρός» θα πρέπει, προφανώς, να εκληφθεί όχι με τη σημασία του «ασήμαντος» (γιατί τότε δεν θα έβλεπε αυτά που βλέπει)[18] αλλά με τη σημασία του «αθώος», «αγνός», όπως εκείνοι που *δεν* έχουν μεγαλώσει, δηλαδή γειωθεί και εξαλλαχθεί

16. Τονίζω το *και νέοι* για να μην ξεχνάμε ότι ο ιδεότυπος αυτός –όπως όλα τα αρχέτυπα– είναι αρσενικο-θήλυκος, δεν έχει δηλαδή έμφυλη βάση, συνιστά το ΕΝ πριν τον οιδιπόδειο διαχωρισμό (οπότε γίνεται η ψυχολογική διάκριση των φύλων, του αρσενικού και του θηλυκού, και καθορίζεται η «έμφυλη ταυτότητα» του ατόμου).

17. Η εργογραφία του Jung είναι πολύτομη και στα γερμανικά. Παραπέμπω τον έλληνα αναγνώστη ενδεικτικά στο C.G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, εκδ. Ιάμβλιχος, Αθήνα 2005 (βλ. ειδικότερα το κεφ. «Άνιμα και άνιμους», σ. 242 κ.ε.).

18. Ο Αλεξίου θεωρεί ότι ο ποιητής αυτοαποκαλείται έτσι, μικρός προφήτης, «λόγω μετριοφροσύνης» (*Σολωμού Ποιήματα και πεζά*, ^{2}2007, σ. 58).

από τη σκληρή πραγματικότητα της ενηλικίωσης (οι νέοι, τα παιδιά).[19] Το παραθέτω:

Εις Φραγκίσκα Φραίζερ (επίγραμμα)

Μικρός προφήτης έριξε σε Κορασιά τα μάτια
και στους κρυφούς του λογισμούς χαρά γιομάτους είπε:
«Κι' αν για τα πόδια σου, Καλή, κι' αν για την κεφαλή σου,
κρίνους ο λίθος έβγανε, χρυσό στεφάν' ο ήλιος,
δώρο δεν έχουνε για Σέ και για το μέσα πλούτος.
Όμορφος κόσμος ηθικός αγγελικά πλασμένος!»[20]

Ακόμη εντονότερα φαίνεται η περιχώρηση αυτή στο ιταλικό σχεδίασμα "Il profeta ha veduto": "*Anima venne a contatto con anima, e fra esse due non si frappose nessuna maraviglia della terra o del cielo*", στη μετάφραση του Λ. Πολίτη: *«Ήρθε κι' άγγιξε ψυχή την ψυχή και δεν μπήκε ανάμεσα στις δυο τους κανένα θαύμα της γης ή τ' ουρανού»* (δηλαδή, επεξηγεί ο Πολίτης, *«δε μεσολάβησε κανένα θάμα, τίποτα το υπερφυσικό»* κατά την επαφή).[21] Έχουμε εδώ, νομίζω, μια χαρακτηριστική περίπτωση ένωσης/επαφής του ποιητή με την «παρθενική ψυχή» του, την anima, και δηλώνεται στο κείμενο με μια εικόνα σπάνιας διαύγειας: "*La veggente forza dell'una abbracciò l'altra che era profonda essenza verginale, come la luce del sole abbraccia la rosa*", δηλαδή, *«η οραματική δύναμη της μιας αγκάλιασε την άλλη, που ήτανε βαθιά ουσία παρθενική, όπως το φως του ήλιου αγκαλιάζει το ρόδο»*.[22]

---

19. Σημειώνω εδώ την αδυναμία του ποιητή στα παιδιά, τεκμηριωμένη από πολλούς άμεσους μάρτυρες, αλλά και στα γράμματά του. Δεν πρόκειται, φυσικά, για «παιδοφιλία» αλλά για την αγάπη, τη νοσταλγία για την ηλικία της αθωότητας. Ο ίδιος, εξάλλου, έμεινε ένα μεγάλο παιδί, όπως μας λένε οι βιογράφοι του, που σημαίνει ότι διατήρησε την «παιδική ματιά» και τα γνωρίσματα του παιδικού *ήθους* (βλ. τις σοβαρές μαρτυρίες Μάντζαρου, Regaldi και όχι, βέβαια, τις ελαφρές μαρτυρίες της κουνιάδας του Ελένης και του Καιροφύλα που τον παρουσιάζουν σαν «κακομαθημένο παιδί»).

20. *ΑΠ.1*, σ. 260 (δεν τηρώ τα κεφαλαία του εκδότη στην αρχή κάθε στίχου).

21. Το πρωτότυπο ιταλικό κείμενο στα *ΑΠ.2*, σ. 236 (μετάφραση στο αυτοτελές Παράρτημα του τόμου, σ. 119-120). Ανάλυση του κειμένου από τον Λ. Πολίτη, «Τα τελευταία σχεδιάσματα», *Γύρω*, σ. 314-317 (η επεξήγηση *«δε μεσολάβησε ... τίποτα το υπερφυσικό»*, στη σ. 315). Ο ίδιος θεωρεί ότι το κείμενο παρουσιάζει *«φανερές αναλογίες* [...] *με το ελληνικό επίγραμμα* Εις Φραγκίσκα Φραίζερ» (*ΑΠ.2*, σ. 336).

22. Ο Πολίτης στην ανάλυσή του μου φαίνεται ότι μένει μόνο στο πρώτο επίπεδο, θεωρώντας τις δύο «ψυχές» ποιητή και κόρης «σε επαφή» μεν, αλλά διακριτές μεταξύ τους. Η ερμηνεία ότι πρόκειται, εντέλει, για τη σχέση του ποιητή *με την ψυχή του* (anima) είναι δική μου.

Αν τα πράγματα είναι έτσι, τότε όχι αυθαίρετα αλλά *αναγκαστικά* στρέφουν την ξερή φιλολογική έρευνα πάνω στο «κείμενο» σε μια ψυχο-φιλολογική έρευνα πεδίου πάνω στη δημιουργία και στο genio (στο πνεύμα και την ψυχή) του δημιουργού. Γιατί, όπως έδειξαν οι μεγάλοι Μύστες της ψυχής και της «γλώσσας» της, ψυχολόγοι *και* δημιουργοί (έχω κατά νου όχι μόνο τον Freud, τον Jung, τον Lacan, αλλά και τον Ντοστογιέφσκι, τον Παπαδιαμάντη, τον Βιζυηνό και άπειρους άλλους «κλασικούς», δικούς μας και ξένους), το προνομιακό πεδίο εξερεύνησης της ανθρώπινης ψυχής, ατομικής και συλλογικής, είναι η Τέχνη, ακριβώς γιατί εκεί το ασυνείδητο συλλειτουργεί με το συνειδητό και πολύ συχνά στο έργο τέχνης, αν είναι γνήσιο, αναδύονται πράγματα «από τα κάτω» *ερήμην* της συνειδητής πρόθεσης του δημιουργού.

Ένα παραπάνω όταν έχουμε να κάνουμε με έναν δημιουργό, όπως ο Σολωμός, στον οποίο «τα σπλάχνα», η έρευνα της ψυχής, είναι επίμονη, εντατική και επίπονη κατά μήκος και βάθος του στοχαστικού βίου και έργου του. Κι αυτό δεν χρειάζεται να το αποδείξει –αν και είναι πολύ χρήσιμη– μια ειδική (εστιασμένη) μελέτη, όπως το βιβλίο του Massimo Peri για τη Φεγγαροντυμένη του «Κρητικού», αφού συνάγεται *εκ θεμελίων* και *passim* στο σολωμικό εγχείρημα: τόσο σε επίπεδο μορφικής πραγμάτωσης, ή αδυναμίας πραγμάτωσης-σύνθεσης (τα ύψη και τα βύθη των αποσπασμάτων/σπαραγμάτων) όσο και σε επίπεδο περιεχομένου, *ιδίως* στα έργα μετά τη μεγάλη τομή ή καμπή στο μεσοστράτι της ζωής του ποιητή, δηλαδή στα χρόνια της οικογενειακής ρήξης και δίκης (από τα τέλη της δεκαετίας του 1820 και εξής).[23]

Αρκεί μια ματιά στον πίνακα συχνότητας του *Λεξικού Σολωμού* για να αντιληφθούμε την εμμονή του Σολωμού με την «ψυχή» (157 φορές *μόνο στο ελληνόγλωσσο έργο*, αριθμός που ανεβαίνει ακόμη πιο ψηλά αν προσμετρηθούν συνώνυμες λέξεις, όπως «η καρδιά»: 73 φορές ή «τα σπλάχνα»: 36 φορές – πρόχειρο σύνολο: 266 αναφορές!) Και φτάνει μια συνανάγνωση μελετών αναφοράς στη σολωμική βιβλιογραφία, όπως του Λ. Πολίτη και του Δ.Ν. Μαρωνίτη για τη χρήση ορισμένων λέξεων, και συνδυασμών τους, που λειτουργούν ως «ριζικά σήματα της σολωμικής Ποιητικής»,[24] μαζί με τις εργασίες του Ε. Καψωμένου

23. Η κρίση προετοιμάζεται στα τελευταία χρόνια της Ζακύνθου, όπως φαίνεται από έργα (και πρώτα σχεδιάσματα έργων), π.χ. τον «Λάμπρο», τη «Γυναίκα της Ζάκυθος», την ωδή «Εις Μοναχήν», συνυπολογίζοντας και τεκμήρια της «Αλληλογραφίας», ιδίως τα πρώτα γράμματα από την Κέρκυρα, *όχι* στον αδελφό του (και δεν είναι τυχαίο) αλλά στον καρδιακό φίλο του Γαλβάνη.

24. Η φράση είναι του Δ.Ν. Μαρωνίτη, «Ριζικά επίθετα στον Σολωμό. Σχεδίασμα», *Διονύσιος Σολωμός. Μελετήματα*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 93-119 (πρώτη φράση του κειμένου). Συναφής η εργασία του Λ. Πολίτη, «"Αλαφροΐσκιωτε καλέ". Η χρήση μερικών επι-

(για τα «βασικά θέματα και μοτίβα» της σολωμικής ποίησης), του P. Mackridge (για την «αδαμική γλώσσα»), του Γ. Δάλλα για τη λειτουργία του ήχου (της αρμονίας) στην ποίηση του Σολωμού, και τώρα του M. Peri (που εξετάζει εξαντλητικά τους «τόπους» της σολωμικής ποιητικής), για να μας αποκαλυφθούν οι «πηγές», όχι με την τυπική (και στείρα) φιλολογική έννοια του όρου, της χρησιμοθηρικής επιδρασιομανίας, αλλά οι βρυσομάνες, οι γλωσσικές μήτρες του αδαμιαίου αυτού παραδείσιου αισθήματος, που είναι ενδοψυχικό και σχηματίζεται στα πρώτα χρόνια της ζωής του ανθρώπου (από την εμβρυακή έως την πρώτη παιδική ηλικία) σε άρρηκτη σχέση με τη μητέρα-τροφό.

Θα σταθώ σε μια μόνο λέξη, αφήνοντας άλλες επισημάνσεις για ανετότερο χώρο, η οποία μας πηγαίνει αμέσως στην καρδιά αυτού που προσπαθώ να περιγράψω. Αναφέρομαι στη λέξη «αγγελικά», η οποία δεν προσέχθηκε όσο άλλες (όπως η δροσιά, το γλυκός/γλυκά, το χρυσός κ.ά.), που είναι εναλλάξιμες, ανήκουν δηλαδή στον παραδειγματικό άξονα του συντάγματος. Μια περιδιάβαση στο έργο του Σολωμού, από τα πρώτα έως τα ύστερα έργα θα μας έδειχνε, ωστόσο, ότι η λέξη αυτή, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, δεν λείπει ποτέ από την περιγραφή του ειδυλλιακού τοπίου και της ιδεώδους καλλονής στην ποίηση του Σολωμού, είναι δηλαδή *πυρηνική* στη σύνταξη του κοσμοειδώλου του. Ναι, βέβαια, η λέξη έχει κωδικοποιηθεί στο ποιητικό λεξιλόγιο της δυτικής λυρικής παράδοσης, ιδίως του πετραρχισμού, όπως και στη δημώδη λογοτεχνία[25] και, ναι, φυσικά, η λέξη σχετίζεται με το υπερκόσμιο/υπερούσιο κάλλος του «κόσμου των αγγέλων».[26] Αλλά περιττεύει άραγε να θυμηθούμε ότι Αγγελική είναι το όνομα της μητέρας του Σολωμού, το πρώτο βρεφικό του άκουσμα, το πρώτο όνομα του κόσμου του;

Υπό αυτό το πρίσμα, ο συγκερασμός (ή συγκρητισμός) ιταλικού νεοκλασικιστικού ιδιώματος (Κουτέλ) με τη γερμανική φιλοσοφία και ποίηση (Βελουδής) στη συμβολή τους με το κλασικό, ελληνορωμαϊκό ιδεώδες του «καλού καγαθού» δεν είναι, όπως γενικώς θεωρείται, βιβλιακό αίτιο (μια τυπική πράξη μίμησης των Πατέρων) αλλά μάλλον επιφαινόμενο των ώριμων αναζητήσεων του Σολωμού, της καταβύθισής του δηλαδή σε μεγαλύτερα βάθη (που οδηγούν πάντα σε ύψη

θέτων στο Σολωμό», *Γύρω*, σ. 499-518. Δεν θεωρώ αναγκαίο να παραθέσω αναλυτικές παραπομπές στις εργασίες των νεοελληνιστών που ακολουθούν, καθώς είναι πολύ γνωστές στη σολωμική βιβλιογραφία. Σημειώνω μόνο την πρόσφατη μονογραφία του Massimo Peri, *Η Φεγγαροντυμένη του Σολωμού*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2016.

25. Ευχαριστώ την Αλεξάνδρα Σαμουήλ για αυτή την επισήμανση που συμπληρώνει το γραμματειακό πλαίσιο. Δεν είχα τη δυνατότητα να την ενσωματώσω στο τχ. του *Πόρφυρα*, βλ. εδώ την πρώτη υποσημείωση με αστερίσκο.

26. Βλ. Λ. Πολίτης, «Τα τελευταία σχεδιάσματα», *Γύρω*, σ. 314.

συνειδητότητας: *άστραψε φως κι εγνώρισε ο νιος τον εαυτό του*).[27] Κι αυτές οι αναζητήσεις, με τη σειρά τους, είναι επιγενόμενα της υπαρξιακής κρίσης nel mezzo del cammin, της οποίας καταλύτης υπήρξε η δίκη, που άνοιξε (ή έκανε πιο χαίνον) το χάσμα του σεισμού, την κρίση εμπιστοσύνης στην πρώτη πηγή της Αγάπης, τη Μητέρα.[28] Τέτοιες κρίσεις που αφορούν τις σχέσεις με τους πιο δικούς μας ανθρώπους, πρωτίστως τους γονείς (ή τα υποκατάστατά τους: εραστές, μέντορες...), πλήττουν απευθείας το αυτοσυναίσθημα (κλονίζοντας την πίστη, το «ιερό»/numinosum). Αυτό που χάνεται είναι η παιδική αθωότητα –θραύεται το κοσμοείδωλο της πρωταρχικής ενότητας– και το είναι συστρέφεται ναρκισσιστικά *εις εαυτόν* για να αυτοπροστατευτεί από το τραύμα της απώλειας. Εν ολίγοις, η οικογενειακή δίκη στον Διονύσιο δεν προκάλεσε απλώς «οικονομική ανασφάλεια», αλλά μια σχάση στον πυρήνα της ύπαρξης, στο κέντρο της ταυτότητας (*ποιος είμαι, ποιου είμαι, σε ποιον αναφέρομαι*, δηλαδή *«καθρεφτίζομαι»*).

Τι λοιπόν βλέπει, *την επόμενη μέρα*, ο αλαφροΐσκιωτος ποιητής με τη θηλυκή ψυχή (anima) όταν κοιτάζει από τη μια τον πραγματικό κόσμο και από την άλλη αυτόν της επιθυμίας; Κοιτάζοντας την πραγματικότητα, βλέπει εφιαλτικά όνειρα και οράματα όπου κυριαρχεί ο τρόμος, ο horror vacui, το αθεράπευτο τραύμα που μόνο μια πυρηνική κρίση εμπιστοσύνης, και συνακόλουθα ταυτότητας, μπορεί να δημιουργήσει: ας θυμηθούμε το όραμα του κολασμένου Λάμπρου, τους εφιάλτες του ερημωμένου Κρητικού, τον φόβο της τρέλας του αφηγητή στο τέλος της «Τρίχας» και, ιδίως, το εφιαλτικό έως τον παροξυσμό, στα όρια του γκροτέσκου, τέλος της «Γυναίκας της Ζάκυθος» με το οικογενειακό δράμα/ψυχόδραμα που παίζεται *στον καθρέφτη* και καταλήγει με την αποκρουστική σκηνή του βιασμού της φουρκισμένης από τον διάολο.[29]

Στρεφόμενος προς την επιθυμία (στον ουτοπικό ή νοσταλγικό κόσμο πριν την Έξωση), ο ποιητής βλέπει/στήνει έναν κόσμο συναισθησίας στον οποίο κυριαρχούν οι πρωταρχικές αισθήσεις: ακοή-γεύση-αφή,[30] τα βρεφικά «αισθησι-

27. Η ιδέα του Υψηλού, στον Σολωμό, δεν είναι μόνο σιλλερική, καντιανή· είναι (προδρομικά) και της «ψυχολογίας του βάθους».

28. Ο απορφανισμός φαίνεται ότι βιώνεται πιο έντονα στην περίπτωση του πρωτότοκου Σολωμού, καθώς ο θάνατος του φυσικού πατέρα δίνει θέση σε έναν πατριό πολύ νεαρό που διεκδικεί όλη την αγάπη της μητέρας, την οποία διεκδικεί και ο πρωτογενής και με μικρή διαφορά ηλικίας από τη μητέρα Διονύσιος (η διαφορά τους ήταν 14-15 χρόνια· η Αγγελική με τον Λεονταράκη ήταν σχεδόν συνομήλικοι).

29. Είναι τολμηρό να σκεφτούμε ότι *έτσι* βιώνεται, ως δια-βολή της Ενότητας (ταυτότητας), η οικογενειακή δίκη από τον Σολωμό; Το εύρημα του διαβόλου, θυμίζω, αφορά την επεξεργασία της «Γυναίκας της Ζάκυθος» στα χρόνια της δίκης.

30. Ας ιδωθούν υπό αυτό το πρίσμα οι λέξεις-σήματα της σολωμικής ποιητικής που αναφέρονται στις εργασίες της υποσημείωσης 24.

ακά» όνειρα (όπως εκείνο που ανακαλεί ο Κρητικός σαν *«μνήμη παλαιή, γλυκιά κι αστοχισμένη»: κάνε την είχε ερωτικά ποιήσει ο λογισμός μου / καν τ' όνειρο όταν με έθρεφε το γάλα της μητρός μου*), και, φυσικά, la cosa di Adamo, το θέμα του Αδάμ: η πρωταρχική Ενότητα της Μέρας της Δημιουργίας (η μάνα με το παιδί) ως αδιαφοροποίητη αισθητική και ηθική ομορφιά: *«όμορφος κόσμος ηθικός αγγελικά πλασμένος»* («Εις Φραγκίσκα Φραίζερ») ή: *«Μάγεμα η φύση κι όνειρο στην ομορφιά και χάρη»* («Ελεύθεροι πολιορκημένοι», β' σχεδίασμα) ή: *«Αλαφροΐσκιωτε καλέ, για πες απόψε τί 'δες: / νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια»* («Ελεύθεροι πολιορκημένοι», γ' σχεδίασμα) ή: *«Νιος κόσμος όμορφος παντού χαράς και καλοσύνης»* («Πόρφυρας») κ.λπ.

Σε αυτό τον Νιο κόσμο –κόσμο της φαντασίας (της επιθυμίας) του ποιητή– επικρατεί η σιωπή, ή ένας ήχος ανεκδιήγητος, ανάκουστος, αλάλητος, που είναι Αίσθηση (το σφρίγος της ζωής) όπως την ακούει/sente αχνά, απόκοσμα [σαν απόηχο], το παιδί στην κοιλιά της μάνας του – ή όπως την αισθάνεται ο άνθρωπος την «ιερή» ώρα του θανάτου: *«άκρα του τάφου σιωπή...»*, γεμάτη από μνήμες... Χρειάζεται να το πούμε; Οι νεκρικές ωδές του Σολωμού δεν είναι «μεταφυσικές», αλλά εμπειρίες μυητικές, διαβατήριες (γι' αυτό εντάσσουμε στις «νεκρικές ωδές» και ένα ποίημα όπως το «Εις Μοναχήν»), και λειτουργούν ως μνημόσυνα, δηλαδή ως σήματα μνήμης του βίου των αγνών παρθένων/νέων στην επίγεια ζωή.

Συνοψίζοντας: στο αμείλικτο για κάθε άνθρωπο που μεγαλώνει υπαρξιακό ερώτημα *τι γίνεται η Αγάπη*... όταν ο κήπος της Εδέμ μετατρέπεται σε κρανίου τόπο (και αυτό συχνότατα γίνεται στην ενηλικίωση, σηματοδοτώντας/σημαδεύοντας το τέλος της αθωότητας, αλλά χειρότερα επισυμβαίνει στους ευαίσθητους ανθρώπους με τα λεπτά νεύρα όπως ο ποιητής Σολωμός), η απάντηση είναι διώνυμη, διπολική: η Αγάπη γίνεται ένα πικρό κατακάθι, τόσο πιο πικρό όσο πιο «γλυκιά» ήταν η πρώτη της αρχή (φτάνει να συγκρίνουμε τα πρώτα *απευθείας* γράμματα του Σολωμού προς τη μητέρα του με τα *περί αυτής* γράμματα που στέλνει στον αδελφό του στα χρόνια της δίκης για να αντιληφθούμε την οξύτητα αυτής της γλυκόπικρης γεύσης που αφήνει στην ψυχή η ζωή). Με άλλα λόγια, η αγάπη διαστρέφεται σε σκληρότητα προς το αντικείμενο του πόθου (και απέναντι σε κάθε δυνάμει υποκατάστατο αντικείμενο· πρβλ. *«όλες οι γυναίκες είναι πόρνες»*: «Η γυναίκα της Ζάκυθος»)[31] και, ταυτόχρονα, συστρέφεται προς τα μέσα και εσωτερικεύεται με ναρκισσιστικά χαρακτηριστικά, φτιάχνοντας νέους

31. *ΑΠ.2*, σ. 40. Πβ. και τα «καχύποπτα» γράμματα του Σολωμού για τον γάμο προς τον Γαλβάνη, που προαναφέραμε.

Κόσμους, τεχνητούς παραδείσους. Και σε τέτοιους έζησε, μέχρι τέλους, κυρίως στο τέλος, ο ποιητής Σολωμός φτάνοντας στον παροξυσμό της υπεραναπλήρωσης: είναι χαρακτηριστικοί *οι καθ' υπερβολήν υπερθετικοί* που χρησιμοποιεί στα ώριμα ιταλο-ελληνικά σχεδιάσματα και «πεζά ποιήματα» ("*Orfeo*", "*Saffo*" και άλλα): π.χ. "Il più bel fiore al più virgineo crine" ("L'Avvelenata", *ΑΠ.2*, 223), "O vergine delle vergini… i più bei fiori del Paradiso al Paradiso" (από τα σχεδιάσματα του "Il profeta ha veduto": *ΑΠ.2*, 236, 237) κ.λπ.

Όπως υπέδειξε με κριτική ευαισθησία ο Λ. Πολίτης στο θεμελιακό του μελέτημα για τα σολωμικά σχεδιάσματα της τελευταίας δεκαετίας, πρόκειται για Κόσμους παράξενους, φωτισμένους από ένα Άκτιστο Φως, πραγματικά νέους και ανοιχτούς σε ό,τι αφορά την ποιητική τέχνη (ας μην ξεχνάμε πως ο Σολωμός της όψιμης φάσης θεωρήθηκε πρόδρομος της καθαρής ποίησης και του poème en prose). Μα, πάνω απ' όλα, είναι κόσμοι αμετάδοτοι, δηλαδή «ακοινώνητοι», αυτοαναφορικοί (για εσωτερική κατανάλωση/στήριξη, ακριβώς). Οι οποίοι μπορούν να συγκινούν και εμάς, τους κατά βάση αποκλεισμένους (μια που τίποτα δεν δημοσιεύτηκε, τίποτα δεν «τακτοποιήθηκε», τίποτα δεν έκλεισε), και να μας συγκινούν σε βάθος, ανάλογα με την ευαισθησία μας και τον βαθμό αυτογνωσίας μας, γιατί όλοι είμαστε «πληγωμένα παιδιά». Που έχουμε ανάγκη, όπως ο Σολωμός, να ξαναγυρίσουμε παρηγορητικά, παραμυθητικά μέσα από τον Λόγο της Ποίησης, στην πρωταρχική αλήθεια απ' όπου ξεκίνησαν όλα: την Αγάπη *«που κινεί τον ήλιο κι όλα τ' άστρα»*.[32]

32. Παραφράζω την κατακλείδα του κειμένου του Λ. Πολίτη, «Τα τελευταία σχεδιάσματα», *Γύρω*, σ. 317-318. Ο στίχος είναι από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, "*L'amor che move il sole e l'altre stelle*" (*Paradiso* XXXIII, 145) – τελευταίος του «Παραδείσου» και όλου του έργου.

Περίληψη / Summary

Η εργασία εξετάζει το ζήτημα της γυναικείας παρουσίας στην ποίηση του Σολωμού, σε συνάρτηση με στοιχεία του βίου του που αντλούνται από την αλληλογραφία του ποιητή. Στόχος είναι να διερευνηθεί κατά πόσον ο ιδεότυπος του Καλού/της Καλής στο έργο του Σολωμού μετουσιώνει (και πώς) εμπειρίες του ποιητή στην πραγματική ζωή, με πιο εμβληματική τη σχέση με τη μητέρα.

This paper correlates Solomos' poetry and biography (with main source his correspondence) seeking to bring to light the female presence in Solomos' oeuvre and life. The purpose is to explore to what extent the *imago* of the beautiful and virtuous, of the "Kalos/Kale" in Solomos' sense of the word, replicates (and how) real-life experiences of the poet, the most emblematic being the relationship with his mother.

ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ «ΨΥΧΙΣΜΟΥ» ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ

Θανάσης Καράβατος

Το 1789, τη χρονιά που γεννήθηκε ο Διονύσιος Σολωμός, δημοσιεύτηκε η ανοικτή επιστολή του Franz Gall (1758-1828) προς τον βαρόνο Retzer, με την οποία εξέθετε τις σκέψεις του σχετικά με τον εγκέφαλο του ανθρώπου και των ζώων· όσα δηλαδή δίδασκε στη Βιέννη και θα αποτελέσουν τις βάσεις της *Οργανολογίας* του την οποία θα ανέπτυσσε στη Γαλλία, στο γύρισμα του 19ου αιώνα, και θα καθιερωνόταν μετά το 1816 ως *Φρενολογία*. Τυχαία και άνευ σημασίας, βέβαια, η χρονική αυτή σύμπτωση, πώς όμως να την προσπεράσουμε, γνωρίζοντας ότι ο Σολωμός στη *φρενολογία* κατέφυγε για να σατιρίσει τον γιατρό Ροΐδη.

Ο Gall έγραφε: *«Σκοπός μου είναι να καθορίσω τις λειτουργίες του εγκεφάλου γενικά και αυτές των διαφόρων τμημάτων του ειδικότερα, να αποδείξω ότι μπορούμε να αναγνωρίσουμε διάφορες προδιαθέσεις και φυσικές κλίσεις με τη βοήθεια των εξογκωμάτων και των κοιλωμάτων που βρίσκονται πάνω στο κεφάλι ή στο κρανίο, και να εκθέσω με σαφήνεια τις πιο σημαντικές αλήθειες και συνέπειες που τα παραπάνω συνεπάγονται για την ιατρική τέχνη, την εκπαίδευση, τη νομοθεσία κλπ., και γενικώς για την πιο βαθιά γνώση του ανθρώπου».*[1]

Κι ο Σολωμός θα γράψει στο αχρονολόγητο ιταλικό ποίημα «Προς την ιδιότυπη ασυγκριτοσύνη του κοσκινισμένου πνεύματος του Δρ. Ροΐδη»: *«Σήμερα του Γκάλλ τ' αγέρωχα διδάγματα μου δείχνουν μέσα στο κρανίο σου φουσκαλίδες* [tubercoli] *γεμάτες πολύτιμα αέρια. / Στριμώχνεται μέσα σε μια φουσκαλίδα άγνωστο πνεύμα δεινό, που δίνει προσάναμμα στην ποίηση, ώστε να καούν όλες οι καρδιές / Θάδειχνα την άλλη πως είναι όμοια με του Σόλωνα, αν μπορούσα νάχω το κρανίο για να κάμω την σύγκριση. / […] Χαίρετε τρανές φουσκαλίδες, καλές για κάθε γνώση! Η μια είναι ταμείο των επιστημών, η άλλη των κανόνων. […]»*

Ανάλογο είναι το χρονολογημένο από τον Λ. Πολίτη ποίημα «Πρωτοχρονιά» (1824): *«Ούλοι οι γιατροί του κόσμου / τώρα ας έλθουνε – μα ομπρός μου! – / Νάλθουνε να μ' ονοράρουνε* [καλούνται ονομαστοί γιατροί κι ύστερα ο

1. Βλ. Ζορζ Λαντερί-Λορά, *Ιστορία της φρενολογίας*, μετάφραση Κώστα Πόταγα, πρόλογος Θανάση Καράβατου, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1999, σ. 132.

Gall] *Signor Gall, μες στσι καρκάλες* [μεγάλα κεφάλια] / *έσμπλαξες* [έπιασες] *κανένα Βζιτ»;* [ήταν η Μούσα του Ροΐδη, κάτι σα φύσημα που το άκουγε, καθώς έλεγε ο ίδιος, μες στα μυαλά του].

Ήταν από καιρό γνωστές[2,3] οι σχετικές αναφορές, όταν σχολίασα τα δύο αυτά ποιήματα στο περιοδικό *Πόρφυρας*,[4] προσθέτοντας κι ένα δεύτερο άρθρο για την ευκαιριακή και αποσπασματική αναφορά του Κάλβου στη φρενολογία μέσα από τα *Μαθήματά* του στην Ιόνιο Ακαδημία.[5] Πρώτη μου διαπίστωση ήταν πως ο Σολωμός και ο Κάλβος μετέχουν στην εισαγωγή του καινοτόμου[6] όρου «φρενολογία» στα ελληνικά, αρκετά χρόνια πριν την ουσιαστική και εν εκτάσει εισαγωγή της με την *Ψυχολογία (*1841) του Γυμνασιάρχη της Ερμούπολης Γεωργίου Σερούιου.[7] Δευτερευόντως, επεσήμαινα και κάποιες λεπτομέρειες που έθετε η μετάφραση της λέξης tubercoli / έπαρμα στο πρώτο ποίημα.

«Φουσκαλίδες» μεταφράζει τα "*tubercoli*" ο Λίνος Πολίτης, προφανώς, για να ταιριάξει η λέξη με τα *«πολύτιμα αέρια»* / *gaz preciosi*, το «δεινό πνεύμα» / spirto intenso [αέρα σκέτο, θέλει να πει] που κουβαλάει στο κεφάλι του ο Ροΐδης. Ο Σολωμός όμως γνωρίζει ότι υπάρχουν φρενολογικά *επάρματα-tubercoli* που δημιούργησαν κατά την συνδιαμόρφωση εγκεφάλου και κρανίου, ανάλογα με την έκταση, το μέγεθος και τη θέση τους τα «εξογκώματα» του κρανίου, γι' αυτό και προσθέτει πως θά 'θελε να είχε το κρανίο του Σόλωνα *για να κάνει τη σύγκριση*. Να επισημάνω, επίσης, ότι ο Σολωμός θα πρέπει να γνώρισε τις αντιλήψεις του Gall το 1824 ή νωρίτερα, ώστε να μη μείνει «ακάλυπτη» η «Πρωτοχρονιά» όπου υπάρχει επίσης αναφορά στον Gal. Δηλαδή νωρίτερα από ό,τι υπολόγιζε ο αείμνηστος Βελουδής, παραπέμποντας στο περιοδικό *Bibliotheca Italiana*, τεύχος

2. Βλ. Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός – Ρομαντική ποίηση και ποιητική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1989.

3. Περικλής Παγκράτης, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος – Η αντιστοιχία μορφής και ψυχής. Οι αποχρώσεις*, εκδ. Έψιλον, 1998.

4. Θανάσης Καράβατος, «Ο Franz Joseph Gall και η φρενολογία του σε δύο ιταλικά ποιήματα του Σολωμού», *Πόρφυρας*, *τχ.* 107 (2003), σ. 106-110.

5. Θανάσης Καράβατος, «Και πάλι για τη φρενολογία. Αυτή τη φορά και για τον Κάλβο», *Πόρφυρας*, τχ. 111 (2004), σ. 53-58.

6. Με τη *χαρτογράφηση* 27 ψυχονοητικών κλίσεων στον επιστημονικά *ανυπόληπτο* ως τότε εγκεφαλικό φλοιό, η φρενολογία του Gall αποτέλεσε το προοίμιο της σύγχρονης *νευροψυχολογίας* που άρχισε με το έργο του Broca και του Wernicke για τις *αφασίες* στο τελευταίο τρίτο του 19ου αιώνα. Βλ Θανάσης Καράβατος, «Φυλογένεση και οντογένεση της έννοιας αφασία», στο βιβλίο *Συζητήσεις για το Λόγο στο Αιγινήτειο*, επιμέλεια Κ. Πόταγας – Ι. Ευδοκιμίδης, Συνάψεις Ι, Αθήνα 2008, σ. 35-52.

7. Θανάσης Καράβατος. *Τα πρώτα βήματα της ψυχολογίας στην Ελλάδα. Η Ψυχολογία του Γ. Σερούιου (1841)*, Οδυσσέας / Τρίαψις Λόγος, Αθήνα 1991.

Ιουλ.-Σεπτ. 1826, όπου είχε δημοσιευτεί άρθρο σχετικό με τη φρενολογία.[8] Ανάλογα πρέπει να χρονολογηθεί και το αχρονολόγητο σατιρικό ποίημα του Σολωμού. Εκτός, πάλι, κι αν η χρονολόγηση της «Πρωτοχρονιάς» δεν είναι ακριβής. Θεώρησα λοιπόν πως ο Σολωμός θα «γνώρισε» τον Gall στην Ιταλία ή εκ της Ιταλίας, όπου η υποδοχή της φρενολογίας ήταν πρώιμη και επαρκώς ευνοϊκή.

Στην *Ιστορία της φρενολογίας*,[9] ο Lanteri-Laura αναφέρει ότι από το 1805 υπήρχαν σχετικές πληροφορίες στις *Éphémérides Chimiomédicales* του Μιλάνου και ότι ο Fossati είχε διδάξει φρενολογία στην Ιταλία το 1824. Ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά του προς τον Πρόεδρο της *Φρενολογικής Εταιρείας* του Εδιμβούργου,[10] όπου περιγράφει τις επαφές που είχε σε διάφορες πόλεις, με ομόφρονες ιταλούς καθηγητές και γιατρούς – ανάμεσά τους και κάποιος καθηγητής Μεταξάς (;), με τον οποίο συζητά ένα περιστατικό του από τη σκοπιά της φρενολογίας. Σημειώνεται έτσι η παρουσία μιας πρώιμης και ταχέως ανθηρής διδακτικής, κλινικής και εκδοτικής παρουσίας της φρενολογίας στην Ιταλία. Ενδεικτικά, η έκδοση στη Μπολόνια το 1807 του *Sul sistema craniologico* (με εικόνες) του καθηγητή Moreschi, το *Exposition de la doctrine de Gall* (παραθέτει τη γαλλική μετάφραση του ιταλικού τίτλου) του γιατρού Mayer στη Νάπολη το 1809 και η δημοσίευση το 1808 από την *Εταιρεία για την Ενθάρρυνση των Επιστημών* του Μιλάνου, πέντε άρθρων για τις κυριότερες θέσεις που ανέπτυσσε στα μαθήματά του ο Gall. Ξεχωρίζει η παρουσίαση του καθηγητή Philippo Uccelli που δίδασκε φρενολογία, σημειώνοντας τη μεγάλη ώθηση της φρενολογίας στην Ιταλία που έδωσε το σύγγραμμά του *Compedio di anatomia fisiologico-comparata* (1825-27) σε βιβλιοπαρουσίαση του οποίου αναφέρονται, μεταξύ άλλων, οι εργασίες του Gall.[11]

Αυτονόητη λοιπόν η αναζωπύρωση του ενδιαφέροντός μου για τον Σολωμό όταν, ξεφυλλίζοντας και πάλι το αφιέρωμα της *Εστίας* για τα 200 χρόνια από τη γέννησή του, στάθηκα στις ακόλουθες δυο επισημάνσεις του Γιάννη Δάλλα: (α) στον *«επιστημονισμό»*[12] του Σολωμού που «μαρτυρείται» στον «Κρητικό» των «Αυτογράφων» (1833-34), από το μοτίβο της *«πετροκαλαμήθρας»* –πρω-

8. Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός – Ρομαντική ποίηση και ποιητική*, ό.π, σ. 244.

9. Ζ. Λαντερί-Λορά, *Ιστορία της φρενολογίας*, ό.π. σ. 234-235 & σ. 248

10. Giovani Fossati, "La phrénologie en Italie – Rapport fait à M. le Président de la Société phrénologique d'Édimbourg", στο βιβλίο Giovani Fossati, *Physiologie du cerveau*, Librerie D'Amyot, éditeur, Paris 1869, σ. 133-150.

11. *Revue encyclopédique des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts indistruelles, la litterature et les beaux arts. Par une réunion des membres de l'Institut*. Paris 1828, σ. 151.

12. *«Επιστημοσύνη»* καλύτερα, προς αποφυγήν πιθανών επιστημολογικών συνειρμών περί παντοδυναμίας της επιστήμης κ.λπ., που επισύρει ο όρος *επιστημονισμός*, και μάλλον δεν ταιριάζουν στην περίπτωση.

τόγονη πυξίδα μα και αλεξικέραυνο–, και (β) στο γύρισμα από τα «τεχνολογικά» και «εμπράγματα» στην *Ιδέα*, στη στροφή *«από το πραγματικό στην αλληγορική της σημασίας με τη φεγγαροντυμένη του υπερπραγματικού επιπέδου»*.[13] Το ενδιαφέρον μου ήταν και πάλι επιστημολογικό και ιστορικό, να δω δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο η επιστήμη μπορεί να «υπηρετεί» τη λογοτεχνία σε μια δεδομένη εποχή. Άλλωστε, η τέχνη δανειζόταν πάντα από τη μεγάλη δεξαμενή των επιστημονικών γνώσεων. Όχι φυσικά μόνο απ' αυτές, πλην όμως ο Ροΐδης πρώτο-πρώτο έβαζε τον επιστήμονα στον κατάλογο των «διηνεκών του συγγραφέως συνεργατών».[14] Έτσι κι αλλιώς, κοινός τόπος *και* της επιστήμης *και* της τέχνης είναι η κοινωνία, γι' αυτό και πορεύονται παράλληλα αλλά και διαπλεκόμενες[15] *«Τα στοιχεία* [της λογοτεχνίας] *προέρχονται από την πραγματική ζωή και τις πραγματικές πεποιθήσεις»*, πλην όμως είναι και δημιουργήματα *«της ιδιαίτερης και απόλυτα πρωτότυπης φανταστικής συγκρότησης»*.[16] Αυτό το «κάτι παραπάνω» πήγε να εξαφανιστεί εντός του ακραίου νατουραλισμού.[17] Προς την αντίθετη κατεύθυνση θα ωθήσει ο ρομαντισμός του Novalis, υποστηρίζοντας ότι *«η τέλεια μορφή των επιστημών πρέπει να είναι ποιητική»*.[18] Η νέα τάση θα προκύψει, σχηματικά, εντός των *επιστημών του ανθρώπου*, όπως την προετοίμασε και η στροφή της λογοτεχνίας στην *εσωτερικότητα* του ατόμου.

Απτό παράδειγμα η πρόσφατη μελέτη του Νίκου Σιδέρη που διατυπώνει την άποψη πως το *«ποιητικό έργο πλάθεται με υλικά και εργαλεία από την ιστορική και ποιητική πραγματικότητα των καιρών, όσο και από την ψυχική πραγματικότητα του ποιητή»*. Εστιάζει, λοιπόν, την προσοχή στο τραυματικό «σημαίνον» νόθος, που η ποιητική του πράξη το υπερβαίνει και ταυτόχρονα *«καθιε-*

---

13. Γιάννης Δάλλας, «Εγώ το σίδερο κι αυτή η πετροκαλαμήθρα (από τη γείωση την απογείωση ενός μοτίβου)», *Νέα Εστία* [αφιέρωμα στον Σολωμό], *τχ.* 1707 (1998), σ. 1248-1288.

14. Εμμανουήλ Ροΐδης, «Πρόλογος» στη γλωσσική του μελέτη *Τα είδωλα* [Εστία, 1893]. Στο βιβλίο *Εμμανουήλ Ροΐδης* (επιμέλεια Κλέωνος Παράσχου), Βασική Βιβλιοθήκη, Αετός ΑΕ, 1952, σ. 258-259.

15. Για παράδειγμα, η διάχυση ψυχαναλυτικών εννοιών μέσω της λογοτεχνίας και η προβολή στο αναγεννησιακό προσκήνιο των βασικών ανθρώπινων ορμών που γονιμοποίησε και την επιστήμη.

16. Raymond Williams, «Λογοτεχνία και κοινωνιολογία», πρόλογος στο βιβλίο Lucien Goldman, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1979, σ. 9-39.

17. Το *«πειραματικό μυθιστόρημα»* που πρότεινε ο Emil Zola στο ομώνυμο *Δοκίμιό* του (1880) ήταν ευθεία προέκταση των αντιλήψεων του Claude Bernard, όπως είχαν διατυπωθεί στο σύγγραμμα *Εισαγωγή στη Μελέτη της Πειραματικής Ιατρικής* (1865).

18. Helmult Heissenbuttel, «Λογοτεχνία και επιστημονική γνώση», *Δευκαλίων*, *τχ.* 3 (1970), σ. 232-257.

ρώνει ένα συμβολικό γενάρχη, *έναν ποιητή-δημιουργό, που θεμελιώνει μια λογοτεχνία».*[19] Προς την ίδια κατεύθυνση βρίσκεται και το άρθρο του Κωνσταντίνου Αρβανιτάκη που θα σταθεί σε μια «παιδική ανάμνηση» του Σολωμού [εκείνου του *κουτσού* Θεού, *«που τον πέταξε από τον ουρανό η μητέρα του»*] για να ρίξει *«μια φευγαλέα ματιά στον εσωτερικό κόσμο του Σολωμού»*, όσο κι αν προβληματίζεται στο κατά πόσο *«έχουμε δικαίωμα να προσεγγίσουμε ψυχαναλυτικά το έργο ενός ποιητή».*[20] Ο Αρβανιτάκης θα σταθεί στο πιθανό «ναρκισσιστικό τραύμα» του, που το «σκηνοθετεί» με το έργο του, με σκοπό την «τακτοποίηση-οργάνωση του αποδιοργανωτικού χάους», εγείροντας στη θέση του ένα «ιδεώδες αντικείμενο». Εξιδανίκευση και ρομαντικό πνεύμα σε «πλήρη αρμονία».

Καιρός όμως να επιστρέψουμε στα σημεία τα οποία εντοπίζει, όπως προείπα, ο Γιάννης Δάλλας στον «Κρητικό».

Νεοκαντιανή και νεοπλατωνική ιδεοκρατία βλέπει ο Δάλλας, επισκοπώντας τις δύο κύριες επισημάνσεις του που προανέφερα. Αλλά όχι μόνο, βλέπει και επιστήμες, φυσικές επιστήμες, μαγνητισμό και ηλεκτρισμό ακριβέστερα. Αν το εξειδικεύσουμε περαιτέρω είναι και κάτι παραπέρα: «ψυχολογία» επίσης. Ό,τι με αυτό το όνομα επιχειρεί εκείνο τον καιρό να περιγράψει τον ανθρώπινο «ψυχισμό» και βρίσκεται ακόμα, έστω ως ξεχωριστό κεφάλαιο, εντός της φιλοσοφίας. «Ψυχολογία», πάντως. Ποια ψυχολογία; Η νεότευκτη, βέβαια, και προοδευτικώς αποσπώμενη από τη φιλοσοφία, ψυχολογία του καιρού του, που αρχίζει να βυθίζεται στα εσώτερα του ατόμου. Ψυχολογία, όμως. Πνευματοκρατική, με θεοσοφιστικές και μυστικιστικές αναμείξεις έστω, αλλά όχι «παραψυχολογία», όπως έχει αναφερθεί. Θα επανέλθω πιο κάτω.

Ο Ερατοσθένης Καψωμένος, διερευνώντας, στο ίδιο αφιέρωμα, το αφηγηματικό σχήμα της «δοκιμασίας», που υφίσταται ο Κρητικός, θα εντοπίσει την καίρια φάση της στην «*εσωτερική* σύγκρουση αξιών ή καθηκόντων»: από τη μια η διάσωση της αγαπημένης, από την άλλη η *«φεγγαροντυμένη μορφή»*, σα μαγνητικό όραμα ομορφιάς και καλοσύνης που τον αποσπά από την προσπάθεια, σαγηνεύοντάς τον.[21] Η δοκιμασία τελειώνει, μα η κόρη έχει πεθάνει. *«Ένας στίχος που δεν βρήκε θέση στο κείμενο* [του «Κρητικού»] *του Πολυλά εξομολογεί-*

19. Νίκος Σιδέρης, «Διονύσιος Σολωμός. Ψυχή, ιστορία, δημιουργία», στο βιβλίο (συλλογικό έργο) *Ψυχανάλυση και νεοελληνική λογοτεχνία. Σταυροδρόμια Ι.*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2013, σ. 225-244.

20. Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης, «Στο έβγα του ερέβους», στο βιβλίο (συλλογικό έργο) *Ψυχανάλυση και νεοελληνική λογοτεχνία. Σταυροδρόμια Ι.*, ό.π., σ. 49-67.

21. Ερατοσθένης Καψωμένος, «Ο *Κρητικός* του Σολωμού. Αφηγηματικές και σημασιακές δομές», *Νέα Εστία* [αφιέρωμα στον Σολωμό], *τχ.* 1707 (1998), 144, σ. 1248-1288.

ται: τούτη η ψυχή είναι βαθιά κι εγιόμισε από πόνο». Η επισήμανση είναι του Μαρωνίτη που προσθέτει ενισχυτικά και το ιταλικό αυτόγραφο του Σολωμού: «Η ηθική δύναμη που μπαίνει σε δοκιμασία από τη συφορά, και η άλλη, ντυμένη με μια γοητεία που κάνει στο τέλος πικρότερον το χαμό. Πεδίο δοκιμασίας είναι η ζωή (εδώ πινελιές σύντομες και βαθιές, έτσι που εδώ να φανερώνεται ο δυνατός *χαρακτήρας* του Κρητικού» [η πλαγιογράφηση δική μου]. Εδώ βλέπει ο Μαρωνίτης το «βάθος του έργου» που *«έμεινε τελικά αστιχούργητο – σαν το βυθό που χρωματίζει το νερό της στέρνας»*.[22] Το χρωματικό αυτό φόντο είναι εμφανώς *ψυχολογικό*.

Άλλοι, αρμοδιότεροι εμού, έχουν ερμηνεύσει τη *φεγγαροντυμένη*, αναζητώντας και τις πηγές έμπνευσης του Σολωμού, ειδικά εδώ αλλά και γενικότερα. Ο Καψωμένος τυποποιεί τις περισσότερες εκδοχές, εστιάζοντας στον ιταλικό κλασικισμό, τον γερμανικό ρομαντισμό με τις συναφείς θεοσοφικές ιδέες και, συμπληρωματικά, τις ποικίλες διακειμενικές σχέσεις με γνωστά λογοτεχνικά και εικαστικά πρότυπα. Ο ίδιος θα σταθεί *«στην ιδιότυπη κοσμοθεωρητική σύνθεση μονισμού και δυϊσμού, πανθεϊσμού και μεταφυσικής που ξεκινά από διπλές αφετηρίες* [του Σολωμού], *βιβλιακές και βιωματικές [...]. Έτσι η σύγκρουση [...] δεν είναι ανάμεσα σε δύο ασυμβίβαστους κόσμους, το φυσικό (της ύλης) και το μεταφυσικό (του πνεύματος), αλλά μέσα στο ίδιο Σύμπαν που περιλαμβάνει τις αντίθετες δυνάμεις»*. Δυνάμεις που μπορούν, *«σε συγκεκριμένο επίπεδο, να λειτουργούν αρνητικά ή να έρχονται σε αντίθεση και να δημιουργούν σφοδρά διλήμματα στη συνείδηση του υποκειμένου (σύγκρουση αξιών)»*, κι άλλοτε μπορούν *«να είναι θετικές, σεβαστές, ιερές καθαυτές»*.[23] Ο Καψωμένος δεν θα παραλείψει να τονίσει ότι το πρότυπο αυτό ανήκει στη *ρομαντική φυσική φιλοσοφία*. Από τη θέση μου θα επισημάνω ότι το πρότυπο αυτό είναι η εξειδικευμένη έκφρασή του στο χώρο του *ψυχισμού*. Εξηγούμαι αμέσως, συμπυκνώνοντας αναγκαστικά [και δραστικά].

Με την έξαρση των ατομοκρατικών τάσεων της αναγέννησης κατά τον 18ο αιώνα θα παρατηρηθεί μία μετατόπιση των πρακτικο-ηθικών προβλημάτων στο εκ της μεταφυσικής αναδυόμενο νέο ψυχολογικό πεδίο. Ταίριαζε, άλλωστε, και με τη βαθύτερη ενασχόληση του ανθρώπου με τον εαυτό του, την αναδίφηση των

---

22. Δ.Ν. Μαρωνίτης, «Οι εποχές του Κρητικού» [1974]. Στο βιβλίο (επιμέλεια Γ. Κεχαγιόγλου), *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σ. 215-228.

23. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «*Lo spirito terrestre*. Η ποιητική εικόνα της φεγγαροντυμένης, η καταγωγή της και η ερμηνεία της από την κριτική» [1991]. Στο βιβλίο (επιμέλεια Γ. Κεχαγιόγλου), *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού, Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π. σ. 411-427.

συναισθημάτων του, που τότε άρχιζε. Το άτομο εντρυφά στο εσωτερικό της ζωής του και *«η ατομικότητα απολαμβάνει τον εαυτό της»*.[24] Αλλά σ' αυτό ακριβώς το πεδίο είναι που αναπτύσσονται κατά τον 19ο αιώνα έως και απόλυτα αντιθετικές αντιλήψεις για το νόημα και τα όρια της υπαγωγής της ψυχικής ζωής στη φυσική γνώση. Στο υλιστικό ρεύμα που τείνει να ταυτίσει την ψυχολογία με την φυσιολογία του εγκεφάλου αντιτίθεται ο ψυχολογισμός της συνείδησης ενώ η θετικιστική απάντηση στην έριδα εξαφανίζει, δια του Auguste Comte, την ψυχολογία από την κατηγορία των επιστημών.[25] Σε αυτό το πλαίσιο, η *φιλοσοφία της φύσης* και ο *γερμανικός ρομαντισμός* θα ωθήσουν τα ψυχολογικά πράγματα προς νέες μετατοπίσεις. Το έναυσμα βρίσκεται στη *διπολικότητα* των φαινομένων που προωθεί π.χ. ο Schelling, εναντιούμενος στην μηχανιστική ερμηνεία της φύσης μέσω της ρομαντικής *βιταλιστικής*[26] έννοιας του *οργανισμού* : δίπλα στο δίπολο *Φύση-Πνεύμα* υπάρχει και το δίπολο *συναίσθημα-νόηση*. Οι ρομαντικοί επιχειρούν να ξεπεράσουν τον διαφωτιστικό δυϊσμό μέσω ενός βιταλιστικού *«μονισμού»*, από όπου δεν λείπει κάθε δυαδικότητα. Στο πλαίσιο αυτό *«θα ανακτήσουν τα δικαιώματά τους, το μυστήριο, η ενόραση, η επιθυμία και το συναίσθημα»*.[27] Ο έλεγχος της νόησης επί των συναισθημάτων, που κρατούσε από τον Αριστοτέλη,[28] θα τεθεί σε δεύτερη μοίρα. Παρά τη σύγκρουση, το νέο φιλοσοφικό ρεύμα θα απορροφήσει το παλιό. Ο Διαφωτισμός είχε ανατιμήσει τη φύση, εξ ου και η απαρχή για την αυτονόμηση της ψυχολογίας,[29] αλλά στο κέντρο της ρομαντικής σκέψης δεν θα είναι πλέον το σκεπτόμενο εγώ αλλά η ζωή της φύσης, μόνο που τώρα αυτή δεν μπορεί να αναχθεί στη γεωμετρία και τη μηχανική.[30] Ο ρομαντισμός εγκαταλείπει τον ορθό λόγο και την κοινωνία για να δώσει

24. Wilhelm Windelband – Heinz Heimsoeth, *Εγχειρίδιο ιστορίας της φιλοσοφίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986, τ. Β΄, σ. 292.

25. Wilhelm Windelband – Heinz Heimsoeth, *Εγχειρίδιο ιστορίας της φιλοσοφίας*, ό.π., τόμος Γ΄ (το κεφάλαιο «Η πάλη για την ψυχή»), σ. 140-158).

26. Ως αντίπαλος του μηχανικισμού, ο βιταλισμός ερμηνεύει τη ζωή, όχι μέσω του *πνεύματος*, αλλά δια της *ζωικής δύναμης*. Μιας δύναμης, ίδιας τάξης με τις άλλες φυσικές η χημικές δυνάμεις της Φύσης, οι οποίες, όμως, δεν ανάγονται σε απλές μηχανικές η φυσικοχημικές διαδικασίες και επομένως δεν υπόκεινται στην πειραματική επιστημονική ανάλυση.

27. Antoine Faivre, «Η φιλοσοφία της φύσης στον γερμανικό ρομαντισμό», *Ιστορία της φιλοσοφίας. 19ος αιώνας, ρομαντικοί-κοινωνιολόγοι*. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1982, σ. 23-65.

28. Θανάσης Καράβατος, «Οι αρχαιολληνικές ρίζες της ψυχοπαθολογίας», *Σύναψις*, τχ. 15 (2009), σ. 6-11.

29. Βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, *Ο ευρωπαϊκός διαφωτισμός*, τ. Α & Β., εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1987.

30. Pierre Trotignon, «Από τον Γκαίτε στον Schopenhauer», *Εγχειρίδιο ιστορίας της φιλοσοφίας*, ό.π., σ. 11-22.

θέση στο παράλογο και την ατομικότητα. Αναζητώντας τα θεμέλια της φύσης θα ανασκάψει την ανθρώπινη ψυχή για να φτάσει στα μύχια της, τη *συναισθηματική ζωή*. Γι' αυτό θα ενθουσιαστούν οι ρομαντικοί με τον μεσμερισμό που τον μεταφράζουν βάσει των δυαδικών τους προδιαγραφών: στη φυσιολογία του ανθρώπου αναγνωρίζονται δυναμικά δίπολα που ανταγωνίζονται και αλληλοσυμπληρώνονται, όπως π.χ. εγρήγορση-ύπνος.[31]

Ο Σολωμός είναι ενήμερος για όλα αυτά. Ανεξάντλητη πηγή δεδομένων το βιβλίο *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική*, του αείμνηστου Γιώργου Βελουδή,[32] που είχε αναδιφήσει εξαντλητικά τις γερμανικές, κυρίως, πηγές του Σολωμού: Στο επίκεντρό του, ο ρομαντικός μυστικισμός και ο μεσμερισμός με ξεχωριστό υποκεφάλαιο για το *παραψυχολογικό* υπόστρωμα του σολωμικού έργου. Σημαντικό το εύρημά του και ορθώς επισημαίνεται ότι μέσω αυτού θα διαπιστωθούν και οι ευρύτερα ευρωπαϊκές του επιδράσεις. Κι έχει το δίκαιο με το μέρος του στην σχετική με τον μεσμερισμό αντιπαράθεσή του με τον Στ. Αλεξίου.[33] Μόνο που υπάρχει εδώ ένας επιστημολογικός αναχρονισμός. Εκείνη την εποχή δεν γίνεται λόγος για *παραψυχολογία* και *παραψυχολογικά φαινόμενα*. Ο μεσμερισμός δεν ήταν η «περιληπτική» ονομασία φαινομένων όπως *«η τηλεπάθεια, ο υπνωτισμός, η υπνοβασία, το déjà-vu, η παραίσθηση κ.λπ.»*, καθώς γράφει·[34] άλλωστε τα δύο τελευταία ανήκουν και σήμερα στη νευροψυχιατρική σημειολογία.

Ανατρέχοντας στην ιστορία του μεσμερισμού,[35,36] που γρήγορα έγινε γνωστός και στην Ελλάδα,[37,38,39] θα δούμε ότι ο ζωϊκός μαγνητισμός του Mesmer

---

31. Henri Ellemberger, *À la découverte de l'inconscient*, Simep – Editions, Villeurbanne France 1974, σ. 168-173.

32. Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός – Ρομαντική ποίηση και ποιητική*, ό.π.

33. Γιώργος Βελουδής, «Σολωμός και "Σολωμιστές" ή Κριτική της άκριτης κριτικής», *Περίπλους*, τχ. 46-47 (1998), σ. 43-56.

34. Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός – Ρομαντική ποίηση και ποιητική*, ό.π., σ. 290-292.

35. Henri Ellenberger, *À la découverte de l' inconscient*, ό.π., σ. 13.

36. Jacques Postel – Claude Quetel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1983.

37. Θανάσης Καράβατος, «Ερμής ο Λόγιος: ένα βήμα διαλόγου για τη μετακένωση του ζωϊκού μαγνητισμού», *Τα Ιστορικά*, τχ. 23 (1995), σ. 299-316.

38. Θανάσης Καράβατος, «Από τον ζωικό μαγνητισμό και την ύπνωση στον πνευματισμό», *Σύναψις* (2006), 4α, σ. 126-131.

39. Θανάσης Καράβατος, «Οι απαρχές της Δυναμικής Ψυχιατρικής στην Ελλάδα», *Εντός, εκτός και επί της Ψυχιατρικής*, τχ. 2 (2002), σ. 11-20.

μπορεί να θεωρήθηκε απλώς μια *«αγυρτεία»*,[40] εντούτοις η σύγχρονη επιστημολογία θεωρεί πως αποτελεί στα τέλη του 18ου αιώνα μια σημαντική στροφή στην ιστορία της ιατρικής, των θεραπευτικών πρακτικών ειδικότερα. Διότι, από την πρώτη περίοδο της ακμής του, μεταξύ 1777 και 1785, που αντιστοιχεί στις δραστηριότητες του ίδιου του Mesmer στο Παρίσι, επανέφερε στο προσκήνιο την επίδραση του ψυχολογικού παράγοντα στην υγεία και τη νόσο, Η θεραπευτική του μέθοδος διέθετε ένα, σύμφωνο προς τον διαφωτισμό, ορθολογικό πλαίσιο που δεν αγνοούσε τον μυστικισμό: ο χαρισματικός θεραπευτής αντλούσε θεωρία από τη φυσική –το μαγνητικό ρευστό αναλογεί στη βαρύτητα ή τον ηλεκτρισμό– για να προκαλέσει τη θεραπευτική –ιπποκρατικής έμπνευσης– «κρίση». Η στροφή αυτή θα προωθηθεί περαιτέρω, μετά το θάνατο του Mesmer το 1815, από τον μαρκήσιο de Puyssegurd που θα απομακρυνθεί από την θεωρία του μαγνητικού ρευστού και θα προσθέσει την «κλινική» έννοια του «μαγνητικού ύπνου», της «τεχνητής υπνοβασίας», διανοίγοντας έτσι το δρόμο για την έννοια της «θεραπευτικής σχέσης», ανάμεσα σε θεραπευτή (μαγνητιστή) και θεραπευόμενο (μαγνητιζόμενο). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν εδώ οι απόψεις του πορτογάλου Faria που θεώρησε τον «ζωικό μαγνητισμό» μια ιδιότητα της «ψυχής»: η υπνοβασία είναι ένας μερικός ύπνος, οφειλόμενος στην αυτοσυγκέντρωση του υποκειμένου και τον υποβοηθητικό, συμβολικό όμως, ρόλο του μαγνητιστή, ο οποίος περιορίζεται στο να δώσει τη σχετική εντολή, κάνοντας και κάποιες συμβολικές χειρονομίες, για να «κοιμηθεί» ο θεραπευόμενος. Μέχρι το 1840 πολλαπλασιάζονται οι σχετικές *Εταιρείες* και τα αντίστοιχα περιοδικά, αλλά στην δεκαετία 1840-1850 θα επέλθει το «σοκ του *πνευματισμού*» –κατά την έκφραση του Ellenberger–[41] δηλαδή η απόλυτη εκτροπή στον τσαρλατανισμό, τη μαγεία και τον αποκρυφισμό. Πλην όμως, στην αρχή αυτής της περιόδου, ο σκωτσέζος χειρουργός James Braid θα ονομάσει *ύπνωση* την «τεχνητή υπνοβασία» (1843) και θα μεταφέρει τις σχετικές έρευνες από τον χώρο του ψυχικού στο επίπεδο της ψυχοφυσιολογίας, χρησιμοποιώντας την ύπνωση και ως νάρκωση στη χειρουργική του πρακτική.[42] Όλη αυτή η μακρόχρονη πορεία της θεωρίας και της πρακτικής του ζωικού μαγνητισμού κατέλειπε ένα γόνιμο πεδίο κλινικών και ψυχοπαθολογικών γνώσεων σχετικά με το πανάρχαιο πρόβλημα της υστερίας, απ' όπου, στα τέλη του 19ου αιώνα, θα αντλήσουν, αρχικά η σχολή του Nancy (Bernheim), η σχολή της Salpêtrière (Charcot) και στη συνέχεια ο Freud.

---

40. Νικόλαος Λούρος, *Όταν η επιστήμη οδηγεί στην αγυρτεία*, *Αναδρομές*, Γρ. Παρισιάνος, Αθήνα 1967, σ. 126-137.

41. Henri Ellenberger, *À la découverte de l'inconscient*, *όπ.*, σ. 73.

42. Nathan Kravis, "James Braid's psychophysiology: a turning point in the history of dynamic psychiatry", *American Journal of Psychiatry*, *τχ.* 10 (1988), σ. 1.191-1.206.

Παραπλεύρως θα αναπτυχθεί και η *παραψυχολογία*. Το όνομα θα το δώσει ο γερμανός φιλόσοφος και ψυχολόγος Max Dessoir το 1889, δημοσιεύοντας στο περιοδικό *Sphinx* την απάντησή του σε κείμενο του Ludwing Brunn, όπου επιχειρούσε να ερμηνεύσει ασυνήθη ψυχικά φαινόμενα: Χωρίς να υποτιμώνται οι «επιστημονικές βάσεις φαινομένων όπως η ύπνωση», πρέπει να «προσθέσουμε το πρόθεμα *παρά-* σε κάθε τι που βρίσκεται στα όρια της κανονικότητας», και –κατ' αναλογία προς όρους σαν τους *παραγένεση*, *παραλογισμός*, *παράνοια*, *πάρεργον κ.λπ.*–, να ορίσουμε ως *παραψυχικά* όλα τα φαινόμενα που δεν αποτελούν μέρος της συνήθους ψυχικής λειτουργίας και ως *παραψυχολογία* την επιστήμη που τα μελετά». Εμπνεόμενος από τη φιλοσοφία της φύσης του Schelling, ο Dessoir αρνιόταν, εντούτοις, να δώσει πλήρη πίστη σε κάθε ρομαντική και μυστικιστική ερμηνεία των ειδικών καταστάσεων του ψυχισμού. Γι' αυτό: (α) θεωρούσε τα παραψυχολογικά φαινόμενα ως προϊόντα μιας δεύτερης –κατώτερης και λειτουργούσας εκτός πραγματικότητας– συνείδησης, όντας δυνατότητα του καθενός, επομένως, αντίθετα προς τον Lombroso, απέρριπτε τον παθολογικό τους χαρακτήρα, (β) απέκλειε από το τομέα της παραψυχολογίας τη θεοσοφία και τον πνευματισμό και (γ) δεν περιελάμβανε εδώ τα «εξαιρετικά φυσικά φαινόμενα», για τα οποία δημιούργησε τον όρο *παραφυσικά*. Τέλος θα προτείνει τη μετονομασία της παραψυχολογίας σε *πειραματική ψυχοπαθολογία*, πλησίον της *πειραματικής ψυχοφυσιολογίας*.[43]

* * *

Κλείνω με μια παρατήρηση του Στέφανου Ροζάνη: Ο Σολωμός *«δεν διάβασε τον Hegel, τον Schiller, τον Milton, τον Shakespeare. Κάποτε τους αντάμωσε στο δρόμο του και βρήκε την καρδιά του μέσα τους. Δεν τους* δανείστηκε *κι ούτε τους χρησιμοποίησε – τους ανακάλυψε. Και θα πρέπει να ξεχωρίσουμε καλά τι σημαίνει ανακάλυψη για έναν ποιητή. Γιατί πράγματι σημαίνει εξ αρχής δημιουργία, σημαίνει αγωνία που επενδύει, σημαίνει ώρα Αποκάλυψης».*[44]

---

43. Pascal Le Malefan, *Les délires spirites, le spiritisme et la métapsychique dans la nosographie psychiatrique française*, Thèse pour le Doctorat du 3ème cycle d'anthropologie et écologie humaine, Université Paris-V, 1988, Annexe I.

44. Στέφανος Ροζάνης, «Το δαιμονιακό ύψιστο» [1974], στο βιβλίο (επιμέλεια Γ. Κεχαγιόγλου), *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σ. 229-243.

Περίληψη / Résumé

Εντός του ιδεοκρατικού και επιστημονικού πλαισίου που έχει εντοπιστεί στον «Κρητικό», ανιχνεύεται και ένας ενδιαφέρον περί «ψυχισμού» λόγος. Εκείνη την εποχή οι ρομαντικοί ανασκάπτουν την ανθρώπινη *συναισθηματική ζωή* και ενθουσιάζονται με τον *μεσμερισμό* που τόνιζε την *επίδραση του ψυχολογικού παράγοντα στην υγεία και τη νόσο*.

Dans un cadre idéocentrique et scientifique qu'on constate au poême "Kritikos" on depiste aussi certains propos sur le psychisme. C'est l'epoque du romantisme qui fouille *la vie sentimentale* de l'homme et s'exalte avec le *mesmerisme* qui souligne *l'impacte d'un facteur psychologique dans la santé et la maladie*.

Ο Φραντς Φρίντριχ Άντον Μέσμερ (Franz Friedrich Anton Mesmer [1734-1815]).

Ο Μέσμερ έγινε διάσημος με τη μέθοδό του να ξανα-ισορροπεί τον ζωικό μαγνητισμό.
(Fuente: Wikimedia Commons).

Ο ΣΟΛΩΜΟΣ ΩΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ

Βασίλης Λέτσιος

Για τον Νάσο Βαγενά οι μεταφράσεις του Σολωμού είναι *«ένας σταθμός στην ιστορία της ελληνικής ποιητικής μετάφρασης»* (στην ιδία κατηγορία θέτει επίσης κάποιες μεταφράσεις του Παλαμά και του Καρυωτάκη).[1] Είναι πολλά αυτά τα οποία μπορεί κανείς να πει για το θέμα αυτό, αλλά για τις ανάγκες αυτής της σύντομης μελέτης θα επικεντρωθώ στο θέμα της μετάφρασης των ποιητικών μορφών, δηλ. της κατά τη μετάφραση μεταφοράς της μορφής του ποιήματος σε (νέα) μετρικά δεδομένα, ένα θέμα που συχνά αποσιωπάται σε επίπεδο κριτικής της ποιητικής μετάφρασης. Ο Βαγενάς λέει για το θέμα:

> *Η παλαιότερη μεταφραστική δραστηριότητα, η πριν από τη δημιουργία του ελεύθερου στίχου, ορίζεται, κατά το μεγαλύτερο μέρος της, από την επίγνωση ότι η μεταφορά της μορφής ενός ποιήματος στα μετρικά δεδομένα της δικής του ποίησης και της δικής του εποχής, είναι πρωταρχικό μέλημα του μεταφραστή. Τα μεγάλα μεταφραστικά επιτεύγματα, όσα αποτελούν κορυφαίες στιγμές όχι μόνο της μεταφραστικής τέχνης μιας χώρας αλλά και της ίδιας της ποίησης της εποχής τους, είναι ακριβώς εκείνα που διαπνέονται εντονότερα από αυτή την επίγνωση.*[2]

Ο κριτικός αναφέρει στη συνέχεια δύο *«υψηλές στιγμές της ελληνικής μεταφραστικής παράδοσης»* ως προς το θέμα αυτό, τη μετάπλαση του δακτυλικού εξάμετρου της «Βατραχομυομαχίας» σε ομοιοκατάληκτο δεκαπενταστάλλαβο από τον Βηλαρά και τη διάσπαση από τον Σολωμό της δεκατρίστιχης και περίπλοκα ομοιοκατάληκτης στροφής μιας ωδής του Πετράρχη σε δύο οχτάστιχες στροφές με λιγότερο ανισοσύλλαβους στίχους και ελληνικότερη ομοιοκαταληξία. Αναφέρει επίσης ως εξαιρετικά ενδιαφέρουσα τη μετάφραση της «Υπατίας» του Λεκόντ ντε Λιλ από τον Παλαμά σε ανομοιοκατάληκτο δεκαπενταστάλλαβο (το πρωτότυπο είναι σε ομοιοκατάληκτο αλεξανδρινό στίχο), την εποχή που οι ποιητές της γενιάς του 1880 απομάκρυναν την ποίησή μας από τον ρομαντισμό με τη βοήθεια των κλασικών τρόπων. Μας ενδιαφέρει σε πρώτο επίπεδο να εντοπίσουμε τη

1. Ν. Βαγενάς, *Ποίηση και μετάφραση*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1989, σ. 98.
2. Ν. Βαγενάς, *Ποίηση και μετάφραση*, ό.π., σ. 77.

μετάφραση των ποιητικών μορφών σε νέα μετρικά δεδομένα και σε δεύτερο και σημαντικότερο επίπεδο να προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε την αισθητική αξία αυτής της μετάφρασης σε μια μεταβατική για την ποιητική παράδοση περίοδο.

Και είναι οπωσδήποτε μεταβατική για τη νεοελληνική ποιητική παράδοση η περίοδος του Σολωμού. Το τελευταίο εκλεπτυσμένο ποιητικό έργο πριν από την εποχή του ήταν του 17ου αι. και αυτό σε κρητική διάλεκτο, ο «Ερωτόκριτος», ενώ, έως την εποχή του, ποτέ η δημοτική δεν είχε χρησιμοποιηθεί για να εκφράσει θεωρητική ή φιλοσοφική σκέψη. Η έντυπη λογοτεχνία στη δημώδη γλώσσα που διάβασε ο Σολωμός περιελάμβανε βυζαντινά έμμετρα μυθιστορήματα του 14ου και 15ου αι. (ιδιαίτερα το «Ιμπέριος και Μαργαρώνα»), έργα της κρητικής αναγέννησης του 16ου και 17ου αι. (ιδιαίτερα τη «Θυσία του Αβραάμ»), ορισμένα πιο πρόσφατα λαϊκά στιχουργήματα και τα ποιήματα και πεζά του Βηλαρά και του Χριστόπουλου. Το ερώτημα είναι: θα συνεχίσει την ποιητική παράδοση αιώνων του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου, όπως τη γνωρίζει από το δημοτικό τραγούδι, από τα έμμετρα βυζαντινά μυθιστορήματα και τα έργα της κρητικής αναγέννησης; Προκαταβολικά θα λέγαμε ότι στην ώριμη ποιητική του φάση ναι, και βέβαια με τους δικούς του ποιητικούς όρους, αλλά στην πρώιμη ποιητική του φάση ο Σολωμός, μέσω των μεταφρασμάτων του, θα μεταφέρει τη μορφή σε νέα μετρικά δεδομένα σε μια εποχή κατά την οποία η ποίηση στα ελληνικά είναι υπό διαμόρφωση.

Στο σημείο αυτό κρίνω απαραίτητο να παρουσιάσω σύντομα τα μεταφράσματα του Σολωμού και τα πρωτότυπά τους κείμενα. Πέντε από τις επτά ποιητικές μεταφράσεις έγιναν σε πρώιμη φάση της ποιητικής δημιουργίας του (εντάσσονται στα κείμενα που ο Πολυλάς χαρακτηρίζει ως *«τα πρώτα απλοελληνικά γυμνάσματά του»*).

Α. Το μετάφρασμα που αποδίδεται ως «Ωδή του Πετράρχη, Chiare fresche e dolci acque» προέρχεται από ένα είδος ποιητικού κειμένου που ονομάζεται canzone (τραγούδι), το αρτιότερο είδος κατά τον Ντάντε, που γνωρίζει ποικίλα μετρικά μοτίβα (π.χ. canzone epico-lirica, canzone a ballo, frottola, barzeletta κ.λπ.). Πρόκειται για το canzone με αριθμό 126 του Francesco Petrarca (Πετράρχης) (γρ. 1344-45) πιθανότατα εμπνευσμένο από τον ποταμό Sorgue. Το τραγούδι αποτελείται από εντεκασύλλαβους και επτασύλλαβους και βασίζεται σε πέντε στροφές με σύνθετο σύστημα ομοιοκαταληξίας (abCabC cdeeDfF).

Β. Η «Μίμησι του τραγουδιού της Δεσδεμόνας» (με την ένδειξη των αρχών του τραγουδιού "The poor soul sat etc") προέρχεται από την τραγωδία του Shakespeare "Othello" (πράξη 4, σκηνή 3) και το περίφημο τραγούδι της ιτιάς (the willow song) που τραγουδάει η Δυσδαιμόνα το βράδυ πριν δολοφονηθεί (οι ιτιές στην άκρη του νερού είναι ένα παραδοσιακό σύμβολο των γυναικών που εγκαταλείφθηκαν από τους εραστές τους). Το τραγούδι της ιτιάς είναι εμβόλιμο

στην τραγωδία, παρόμοιο με τραγούδι που βρίσκουμε στη συλλογή με μπαλάντες και γνωστά τραγούδια με τίτλο *Reliques* (1765) του επίσκοπου Thomas Percy.

Γ. Τα μεταφράσματα «Η Άνοιξι. Του Μεταστασίου» και «Το Καλοκαίρι. Του Μεταστασίου» αντλούν από το είδος canzonette («τραγουδάκια»), που από τον 18ο αι. ισοδυναμεί με τραγούδι για φωνή και συνοδεία.

Δ. Η «Μετάφρασι του Τεμαχίου του Μεταστασίου Vo solcando un mare crudele» προέρχεται από ένα libretto του Metastasio, το πιο γνωστό του, με τίτλο "Artaserse", το οποίο γράφτηκε το 1730 για να μελοποιηθεί (όπερα) την ίδια χρονιά από τον Leonardo Vinci και από άλλους αργότερα. Το *«τεμάχιο»* από το libretto το βρίσκουμε στο τέλος της πράξης 1 στη σκηνή κατά την οποία ο Arbace θρηνεί για την μοίρα του, αλλά αδυνατεί να το φωνάξει λόγω της αγάπης του για τον πατέρα του.

Δύο από τα επτά κείμενα μεταφράστηκαν σε ώριμη φάση της ποιητικής δημιουργίας του Σολωμού (*«είναι ασφαλώς οι μόνες μεταφράσεις που έγιναν στην ώριμη περίοδο του Σολωμού»*), η μετάφραση της ραψωδίας Σ *της Ιλιάδας* και η «Αμουσία» του Schiller. Το πρώτο κείμενο είναι από τη ραψωδία με τίτλο «Οπλοποιία» με κεντρικό θέμα την πανοπλία του Αχιλλέα. Το δεύτερο είναι από το ποίημα του F. Schiller "Die Antiken zu Paris" (1800). Στην παρούσα μελέτη και για τους λόγους που ανέφερα παραπάνω, θα εστιάσω στα πρώιμα ποιητικά μεταφράσματα.

Ο Σολωμός γνωστοποιεί και μέσω των μεταφρασμάτων του τις ποικίλες πνευματικές καταβολές του, ενώ δοκιμάζει να αποδώσει στα ελληνικά κάποιες από τις έννοιες και τα βαθύτερα νοήματα των σημαντικών κειμένων που ο ίδιος γνωρίζει. Τα πρώιμά του μεταφράσματα στα ελληνικά είναι εξ ολοκλήρου από τα ιταλικά στην περίπτωση τουλάχιστον του Πετράρχη και του Μεταστάσιου, αλλά καθώς φαίνεται και του Σαίξπηρ (σημειωτέον ότι δεν έχουμε καμία μαρτυρία που να μας λέει ότι ο Σολωμός διαβάζει αγγλικά και για το λόγο αυτό εικάζουμε ότι «μιμείται» «το τραγούδι της Δεσδεμόνας» από την ιταλική μετάφραση του Alessandro Verri ή του Michele Leoni του 1777 και του 1815 αντίστοιχα).

Ο συγγραφέας του οποίου έργα μεταφράζει περισσότερο είναι ο Μεταστάσιος, που είναι κατά βάση συγγραφέας λιμπρέτων για όπερα και σαφώς προσανατολισμένος προς τον ακμάζοντα στις αρχές του 18ου αι. κλασικισμό. Ο Μεταστάσιος εισάγεται στα νεοελληνικά γράμματα μέσω της μετάφρασης ήδη από τον 18ο αι. στη Ζάκυνθο (μάλιστα ο Ανδρέας Σιγούρος μεταφράζει πρώτος τον «Αρταξέρξη») και είναι γενικά από τους πολυμεταφρασμένους κατά τον 18ο και 19ο αι, ενώ έχουν επισημανθεί ίχνη επιδράσεων στον Βηλαρά, που επηρέασε τον Σολωμό. Και του Πετράρχη όμως, που ο Σολωμός επίσης μεταφράζει, η πραγματική κλίση ήταν η κλασική και ειδικά η αρχαιοελληνική γραμματεία, ενώ στην Ελλάδα το έργο του μεταφράστηκε, έγινε αντικείμενο μίμησης και γονιμοποίησε

μια αρκετά πλούσια παραγωγή ελληνικών σονέτων. Για την επιλογή του Σολωμού να «μιμηθεί» Σαίξπηρ (ειδικά εφόσον μάλλον δεν γνώριζε αγγλικά) μπορούν να μας διαφωτίσουν οι ακόλουθοι από τους σολωμικούς στοχασμούς που συνοδεύουν τους «Ελεύθερους πολιορκημένους»:

> […] *Πάρε και σύμπηξε δυνατά μίαν πνευματική δύναμη, και καταμέρισέ την εις τόσους χαραχτήρες, ανδρών και γυναικών, εις τους οποίους ν' ανταποκρίνωνται εμπράκτως τα πάντα. Σκέψου καλά αν τούτο θα γένη ρωμαντικά, ή, αν είναι δυνατό, κλασσικά, ή εις είδος μιχτό, αλλά νόμιμο. Του δεύτερου είδους άκρο παράδειγμα είναι ο Όμηρος· του πρώτου ο Σείκσπηρ· του τρίτου, δεν γνωρίζω* […].[3]

Προς αυτή τη διαδικασία *«σύμπηξης» «μίας πνευματικής δύναμης»* ο Σολωμός θα συμπεριλάβει στα μεταφράσματά του τον Σαίξπηρ και τον Όμηρο και τις επιλογές αυτές θα ακολουθήσουν σύγχρονοι και μεταγενέστεροί του, όπως ο Πολυλάς και οι επόμενοι. Η παλέτα των συγγραφέων που μεταφράστηκαν από τον Σολωμό συμπληρώνεται με τον Schiller αργότερα, που στα ελληνικά γράμματα προσελήφθη κατά βάση ως εκπρόσωπος του ρομαντισμού και που είναι γνωστό ότι επηρέασε κάποια από τα ποιήματά του της Κέρκυρας και προπαντός τον «Πόρφυρα». Στην ώριμη φάση του μπαίνει σε δυσκολότερα για τον ίδιο γλωσσικά χωράφια, τη γλώσσα του Ομήρου και τα γερμανικά (τα τελευταία είναι βέβαιο ότι δεν τα γνώριζε, αφού έβαζε τον Λούντζη και τον Πολυλά να του μεταφράζουν ό,τι αυτός επέλεγε). Νομίζω ότι αυτό καταδεικνύει τη σημασία του να ανοίξει το δρόμο της μετάφρασης αυτών των συγγραφέων στα νέα ελληνικά.

Πολύ σημαντικό είναι να εξηγήσουμε την επιλογή των κειμενικών ειδών που μεταφράζει στην πρώιμή του ποιητική φάση ο Σολωμός. Είδαμε ότι μεταφράζει canzone, «το τραγούδι της Δεσδεμόνας», canzonette, libretto που μελοποιήθηκε σε όπερα του Vinci. Να μην ξεχνάμε αυτό: ο Σολωμός δεν αυτοεκφράζεται απλώς μέσα από την ποιητική γραφή (όσο σημαντικό είναι αυτό από μόνο του), αλλά συναισθάνεται ότι τη χρονική αυτή στιγμή, α) διαμορφώνει την ελληνική γλώσσα, β) διαμορφώνει την ελληνική ποίηση. Αν ο «Διάλογος» (1824) προτείνει ποια είναι η σωστή μορφή ελληνικής γλώσσας, τα πρώιμα σολωμικά μεταφράσματα, στο δρόμο της διαμόρφωσης της ελληνικής ποίησης μετά τον «Ερωτόκριτο», υπενθυμίζουν την οργανική σχέση της ποίησης με το τραγούδι. Ωστόσο, ο Σολωμός, παρά το σεβασμό και την αγάπη του για το δημοτικό τραγούδι, δεν θα γίνει Βαλαωρίτης ή Κρυστάλλης ως προς την αναζήτηση της ποιητικής ουσίας και μορφής στη δημοτική ποίηση. Ή, ακόμη περισσότερο, δεν θα

3. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, «Ποιήματα», επιμέλεια Λ. Πολίτης, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1986, α΄ δημ. 1948, σ. 209.

μιμηθεί το ύφος και τη μορφή των τραγουδιών που βρίσκουμε στα φαναριώτικα λευκώματα σε καθαρεύουσα. Αντ' αυτών στη νέα του ποίηση, στη νέα του ποιητική γλώσσα (τα ελληνικά) θα δημιουργήσει μορφολογικούς συσχετισμούς με την ιταλική ποίηση, αλλά και με την ποίηση που επηρεάστηκε από αυτή, και θα «σπείρει», όπως θα δούμε, νέα μετρικά δεδομένα εισάγοντας, μέσω των μεταφρασμάτων του, ελεύθερες, ιδιοσυγκρασιακές μεταπλάσεις των ποιητικών μορφών. Για το λόγο αυτό, νομίζω, επιλέγει μεταφράσματα από τα ιταλικά με οργανική σχέση με το τραγούδι, για να σταματήσει (διακόψει) την όποια μέχρι τότε πορεία της ποίησης στα ελληνικά και δη στην καθαρεύουσα (μην ξεχνάμε ότι έχει προηγηθεί ο αντιποιητικός 18ος αι.) και να δημιουργήσει μια εκκίνηση εκλεπτυσμένης, ιδιοσυγκρασιακής έμμετρης ποίησης στη δημοτική.

* * *

Και τώρα κάποια σχόλια ως προς το πώς πραγματοποιεί αυτό το εγχείρημα μέσα από τα πρώιμα μεταφράσματα.

Προκαταβολικά θα έλεγα ως προς το θέμα αυτό: σε έντονα προσωπικό ύφος, με στόχο. Και με τεχνητό τρόπο. Ξεκινάω με το πρώτο και εμφανέστατο: αριθμός στίχων του canzone του Πετράρχη: 68. Αριθμός στίχων του μεταφράσματος του Σολωμού: 88! Πώς έγινε αυτό; Επίσης, «το τραγούδι της Δεσδεμόνας» στον Σαίξπηρ είναι-δεν είναι 15 στίχοι. Αριθμός στίχων του μεταφράσματος-μίμησης του Σολωμού: 46! Κι οι 10 στίχοι του *«τεμαχίου»* του Μεταστάσιου εμφανίζονται ως 13 στο μετάφρασμα του Σολωμού. Αντιστρόφως τώρα, από τις 18 στροφές της «Ανοίξεως» μεταφράζει τις 12, αφήνει αμετάφραστες τις 6 τελευταίες στροφές, *«που δεν αποτελούν πια περιγραφή της φύσης, αλλά ερωτική αποστροφή»*. Κι από τις 30 στροφές του «Καλοκαιριού» παραλείπει τις 14 τελευταίες στροφές *«με το ερωτικό περιεχόμενο»*. Η μεγάλη απόκλιση στον αριθμό των στίχων τουλάχιστον για τα μεταφράσματα που μεταφράστηκαν ολόκληρα είναι αυτονόητο ότι είναι το αποτέλεσμα γενναίων «ελευθεριών» του ποιητή-μεταφραστή κατά τη μεταφορά στα νέα μετρικά δεδομένα. Έτσι, θα προσπαθήσουμε σύντομα να διαγνώσουμε τις γενναίες αυτές «ελευθερίες» στη στιχουργία, στην ομοιοκαταληξία και σε όποια άλλα μορφολογικά στοιχεία και, όπου μπορούμε, να τις εξηγήσουμε.

Κριτικοί έχουν επισημάνει αυτή την «ελευθέρια» νοοτροπία του Σολωμού κατά τη μετάφραση. Ο Ν. Πορίώτης, για παράδειγμα, το 1950, αναφέρει ότι ο Σολωμός *«παίρνει το νόημα του στίχου, ή και όλης της στροφής, και το "ποικίλλει" με δικά του φραστικά στολίδια ή καλλωπίσματα, κάνει δηλαδή παραλλαγές (βαριατσιόνες), αλλάζει μέτρα και ρυθμούς, αλλάζει γενικά και τη στιχουργική μορφή και τη στροφική διαίρεση, και μόνο σ' ένα μετάφρασμά του κάπως*

την κρατεί, όμως και αυτού με σημαντικές διαφορές».[4] Ο Γιώργος Κεντρωτής, από την άλλη, παρατηρεί ότι ο Σολωμός *«κρατάει από τα λόγια και τα πράγμα του μεταστασιανού πρωτοτύπου τόσα –και δεν είναι καθόλου λίγα– στοιχεία, όσα του χρειάζονται, για να ποιήσει στα ελληνικά ένα τραγούδι που πουθενά δεν κρύβει ότι έχει δάνεια την καταγωγή του [...] Από την άλλη μεριά, όμως, ποιεί ένα ελληνικό τραγούδι, και δη επτανησιακής κοπής, που, αν δεν γνωρίζαμε ότι έχει συγγενή στην Ιταλία, θα λέγαμε ότι είναι "πρωτότυπο", παναπεί ότι δεν είναι "μετάφρασμα"».*[5] Η Έλλη Κυπρή, τέλος, σε μελέτη της για τη σολωμική μίμηση του τραγουδιού της Δεσδεμόνας, αναφέρει ως προς το εν λόγω θέμα ότι *«η μίμηση της μορφής αποκλείεται [...] τελείως: το ένα έχει στίχους στροφές, που καθεμία ή δύο απ' αυτές αντιστοιχούν στις σολωμικές 8στιχες στροφές».*[6]

Σημειωτέον ότι ποιητικές-μεταφραστικές επιλογές άξιες προσοχής είναι και το πλήθος συνιζήσεων, συναιρέσεων και διαιρέσεων, αλλά και η συνήθης καταφυγή στο φαινόμενο της έκθλιψης, που μένουν ωστόσο να αναδειχθούν επικουρικά σε άλλη μελέτη. Τα ευρισκόμενα μπορούν να διαβαστούν παράλληλα με *«ελευθερίες»* στις στιχουργικές μορφές των πρωτότυπων σολωμικών ποιημάτων, που έχουν ήδη[7] ή μένουν να επισημανθούν, ώστε να αναδειχθεί και η σχέση της μεταφραστικής και της πρωτότυπης ποιητικής ως προς το επίπεδο της μορφής.

---

4. Ν. Πορριώτης, 1950. «Σολωμός μεταφραστής», *Νέα Εστία* (1950): 544: 285-288, σ. 285.

5. Γ. Κεντρωτής, 2012. «Ο Σολωμός μεταφράζει μία άρια του Μεταστάσιου», στο: *Ανάποδα ψαλίδια. Γλώσσα, λογοτεχνία, μετάφραση, ποδόσφαιρο*, Αθήνα: *Δίαυλος*, σ. 77-88, σ. 80.

6. Ε. Κυπρή, 1964. «Η μίμηση του τραγουδιού της Δυσδεμόνας από τον Σολωμό», *Παρνασσός* (1964) Στ: 431-440, σ. 437.

7. Γ. Σπαταλάς, 1997. *Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη νεοελληνική μετρική*, επιμέλεια Ε. Γαραντούδης - Α. Κατσιγιάννη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 21, 23. – Ε. Τσαντσάνογλου, *Μια λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1982, σ. 342. – Loukas L. Marcheselli, «Ισοσυλλαβισμός και περιγραφή των νεοελληνικών στίχων», στο: *Νεοελληνικά μετρικά*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1991, σ. 11-34, σ. 31. – Ξ.Α. Κοκόλης, «Η ομοιοκαταληξία», στο: *Νεοελληνικά μετρικά*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1991, σ. 35-104, σ. 41, 87. – Δ. Αγγελάτος, «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης», στο: *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996, σ. 71-82, σ. 72. – Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, «Διασκελισμός και ελεύθερος στίχος», στο: *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996, σ. 45-56, σ. 47. – Ε. Γαραντούδης, 1998. «Η μετρική του Σολωμού:

* * *

Για τα μεταφράσματα του canzone του Πετράρχη αλλά και του τραγουδιού της Δεσδεμόνας ο Σολωμός δημιουργεί ένα νέο στροφικό σύστημα και ήδη το στοιχείο αυτό, δηλαδή το να μεταφέρει στο ίδιο στροφικό σύστημα διαφορετικές ποιητικές μορφές, αναδεικνύει τη διάθεσή του να απελευθερώσει τα πρωτότυπα κείμενα από την ποιητική τους μορφή, προκειμένου να επισημάνει το γεγονός ότι η ελευθέρωση των μορφών μέσω της μετάφρασης είναι νόμιμη. Το σύστημα που επιλέγει αποτελείται από οκτάστιχες στροφές με ομοιοκαταληξία, 11 του Πετράρχη και (σχεδόν) 6 της Δεσδεμόνας.

Η επιλογή αυτή γίνεται, πιστεύω, κατά το πρότυπο της ιταλικής ottava rima, δηλ. της οκτάβας με εντεκασύλλαβους με ομοιοκαταληξία (abababcc). Η ottava rima χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον Βοκκάκιο, αλλά γνώρισε τη μεγαλύτερή της ακμή με το έργο "Orlando Furioso" (1516) του Ariosto και αργότερα με την "Gerusalemme liberata" του Torquato Tasso, και τα δύο οικεία στη νεοελληνική λογοτεχνία. Νομίζω, ωστόσο, ότι δεν είναι τα έργα αυτά καθαυτά που καθορίζουν τη στιχουργική αυτή επιλογή του Σολωμού: αντ' αυτών είναι ενδεχομένως ένα άλλο μετάφρασμα από τα ιταλικά, στα αγγλικά αυτή τη φορά, το μετάφρασμα που έκανε το 1822 ο Byron σε ottava rima τμήματος του έργου "Morgante Maggiore" του Pulci και στη συνέχεια η χρήση του σε άλλα πρωτότυπα έργα του ίδιου ποιητή όπως "Beppo", "The Vision of Judgement" και "Don Juan".

Κατασκευάζει λοιπόν ο Σολωμός ένα νέο στιχουργικό σύστημα που αποτελείται από στροφές των οκτώ στίχων των οποίων τα τρία πρώτα ζεύγη στίχων είναι συνδυασμός ιαμβικού οκτασύλλαβου και επτασύλλαβου και τα δύο τελευταία συνδυασμός ιαμβικού οκτασύλλαβου και οξύτονου εξασύλλαβου (εδώ οι δύο πρώτες οκτάστιχες στροφές του Σολωμού που αντικατέστησαν τη μία δεκατρίστιχη στροφή του Πετράρχη):

Chiare, fresche et dolci acque,	Chiare, fresche e dolci acque
ove le belle membra	Νερά καθαροφλοίσβιστα,
pose colei chesola a me par donna;	γλυκύτατα και κρύα,
gentil ramo ove piacque	που μέσα αναγαλλιάζετο
(con sospir' mi rimembra	η ασύγκριτη ομορφία·
a lei di fareal bel fianco colonna;	χλωρόκλαδα, όπου ακούμπησε

ρυθμός μιχτός, αλλά νόμιμος;», *Διονύσιος Σολωμός*, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων [1998]: 12, σ. 91-101.

erba e fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
dateudïenza insiemea le dolenti mie parole
estreme.

τ' ωραίο της το πλευρό
(μ' ανοίγεται η ενθυμούμενη
καρδιά με στεναγμό)·

κι εσείς, που από το μόσχο σας,
δροσόχορτα, δροσάνθη,
ο κόλπος του φορέματος
ο αγγελικός ευφράνθη·
αέρα ιερέ, που μ' έσφαξαν
τα μάτια τα λαμπρά·
ακούστε τα παράπονα
που κάνω υστερινά.

Η οκτάστιχη στροφή-οκτάβα (δηλαδή ο αριθμός των στίχων της κάθε στροφής) είναι ιταλικής προέλευσης, αλλά, α) ο αριθμός των συλλαβών και β) η όχι μεγάλη απόκλιση των στίχων ως προς τον αριθμό των συλλαβών (έχουμε 8-7-6 συλλαβές που κλιμακωτά προς τα κάτω εναλάσσονται) είναι η κατά το ελληνικότερον σολωμική «ελευθερία». Ο ιαμβικός οκτασύλλαβος και επτασύλλαβος συναποτελούν τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, τώρα σε δύο στίχους, αλλά με ομοιοκαταληξία των επτασύλλαβων μεταξύ τους, στοιχείο που αποθαρρύνει το συσχετισμό με το δημοτικό τραγούδι, αλλά και με δεκαπεντασυλλαβικά κείμενα με ομοιοκαταληξία όπως ο «Ερωτόκριτος». Ο οξύτονος εξασύλλαβος, που χρησιμοποιήθηκε σε κάποιο σημαντικό βαθμό από τον Κάλβο (π.χ. *«ο φοβερός εχθρός»* κ.λπ.) είναι κι αυτός *«ελληνικό»* λόγιο ποιητικό υλικό. Η ομοιοκαταληξία των εξασύλλαβων και των επτασύλλαβων μεταξύ τους αντλείται από την ηχηρή παρουσία της ομοιοκαταληξίας στην ιταλική ottava rima, αλλά ο ίαμβος και ο αριθμός των στίχων είναι ελληνικού λόγιου ύφους (βλ. τον καλβικό εξασύλλαβο και τη διάσπαση του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στα ημιστίχιά του). Με δυο λόγια, πρόκειται για μια στιχουργική μεταφορά που *«μαρτυρεί»* την ιταλική της προέλευση, τη διασώζει σε κάποιο βαθμό, αλλά ανανεώνει τους μέχρι τότε παραδομένους στιχουργικούς συνδυασμούς της έμμετρης ποίησης στα ελληνικά.

Κι ένα ακόμη παράδειγμα. Νέο στιχουργικό σύστημα και για το libretto του Μεταστάσιου:

Vo solcando un mar crudele,
Senza vele, e senza sarte;
Freme l'onda, il ciel s'imbruna,
Cresce il vento, e manca l'arte;

Vo solcando un mar crudele
Σε σκληρότατη θάλασσα τρέχω
Και πανάκι και ξάρτι δεν έχω
Και το πέλαο μουγκρίζει φριχτά.

E il voler della fortuna
Son costretto a seguitar.
Infelice! in questo stato
Son da tutti abbandonato;
Meco sola e l'Innocenza,
Chi mi porta a naufragar.

Η γλαυκότη του αιθέρος μαυρίζει,
Η φωνή των ανέμων σφουρίζει,
Λείπει η τέχνη και δε με βοηθά.

'Μέ τον άθλιον η Τύχη με παίρνει
Κι όθε θέλει η προδότρα με σέρνει,
καθώς φεύγει, και δε με κοιτά.

Η αθωότη μ' απόμεινε μόνη,
Την αισθάνομαι μέσα στα στήθια,
Αλλ' αντί να μου φέρει βοήθεια,
Με συντρίβει, με πνίγει σκληρά.

Τα libretti γράφονταν συχνά από ποιητές για να μελοποιηθούν από συνθέτες και για το λόγο αυτό γνώριζαν συχνά πολλές διαφορετικές εκτελέσεις. Τα Ιόνια Νησιά επιδεικνύουν έναν αξιόλογο αριθμό οπερατικών συνθέσεων κατά το 19ο αιώνα, ενώ η χρονολογία της γνωριμίας του Μάντζαρου με τον Σολωμό χρονολογείται από το 1828. Η μετάφραση του συγκεκριμένου libretto συνδέεται με αυτήν ακριβώς την καλλιτεχνική δραστηριότητα, η οποία συνάδει, νομίζω, με την αναζήτηση νέου ποιητικού κανόνα στην ελληνική γλώσσα, αλλά και τρόπων μετάφρασης κειμένων όπως τα libretti με σκοπό τη θεατρική παράσταση, που είναι ήδη μια καλλιτεχνική πραγματικότητα για τα Ιόνια Νησιά. Το συγκεκριμένο libretto μεταφέρεται από τον Σολωμό σε αναπαιστικό μέτρο, ένα μέτρο το οποίο υιοθετήθηκε από τους Ρωμαίους στο δράμα, που μετά το 18ο αι. ωστόσο χρησιμοποιείται σε *«σοβαρά»* έργα ποιητών όπως ο Cowper, ο Scott, ο Byron, ο Morris και ο Swinburne. Ένα γνωστό π.χ. για τον αναπαιστικό του ρυθμό ποίημα είναι το "Destruction of Sennacherib" του Byron (1815), που βασίζεται σε ένα γεγονός από την εκστρατεία του Ασσύριου βασιλιά Σεναχερίμπ να καταλάβει την Ιερουσαλήμ.

Το σολωμικό μετάφρασμα διαιρείται σε τρία τρίστιχα και ένα τετράστιχο, όπου τα τρία τρίστιχα αποτελούνται από δύο παροξύτονους δεκασύλλαβους (που ομοιοκαταληκτούν ανά στροφή) και έναν οξύτονο εννιασύλλαβο (που όλοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους) και το τετράστιχο αποτελείται από έναν επιπλέον παροξύτονο δεκασύλλαβο που δεν ομοιοκαταληκτεί με κανέναν. Η απουσία ομοιοκαταληξίας στον στίχο *«Η αθωότη μ' απόμεινε μόνη»* διασώζεται (στο libretto ο στίχος *"Meco sola e l'Innocenza"* δεν ομοιοκαταληκτεί με άλλους) πείθοντάς μας ο Σολωμός ότι οι μεταφραστικές ελευθερίες είναι το ώριμο αποτέλεσμα πιστότητας και σχολαστικής ανάγνωσης του πρωτοτύπου.

Τα παραπάνω νομίζω αποτελούν από μόνα τους στοιχεία (και δεν είναι τα μόνα) ικανά να μας πείσουν ότι ο Σολωμός επικοινωνεί με τα πρωτότυπα υπό με-

τάφραση κείμενα σεβόμενος τα γραμματολογικά συμφραζόμενα, αλλά και αναδεικνύοντας με τόλμη το προσωπικό του ταλέντο. Τα μεταφράσματα του Σολωμού είναι αληθινά σολωμικά ποιήματα, που δεν διστάζουν να αυξήσουν σημαντικά (σχεδόν να αυγατίσουν) τους στίχους ή να κουτσουρέψουν το κείμενο επιλέγοντας ένα συγκεκριμένο χωρίο. Τα μεταφράσματα αυτά οπωσδήποτε ξένισαν κάποιους (ακόμη και Επτανήσιους), επειδή μεταπλάσθηκαν όχι σε καθιερωμένα αλλά σε μορφώματα στιχουργικών συστημάτων (αναλογιστείτε τα νέα στροφικά συστήματα που δεν είναι ούτε ιταλικά ούτε ελληνικά ή τον πειραματισμό της μορφής ως προς τη μετάφραση των libretti στην όπερα). Το πολύ σημαντικό που έκαναν σε σχέση με τη δεδομένη πνευματική στιγμή είναι ότι ανέδειξαν τη σημασία της ελεύθερης (πολύ ελεύθερης για την εποχή) ποιητικής έκφρασης κι όταν ακόμη αντλεί κανείς από έναν άλλο συγραφέα και κείμενο. Σήμερα δεν ξέρω τι τύχη ή αναγνώριση θα είχε μια τέτοια ή ανάλογη μεταφραστική νοοτροπία (πιθανότατα να λέγαμε ακριβώς τα ίδια), αλλά σε κάθε περίπτωση ζητούμενο για τον Σολωμό ήταν να ειπωθούν σε γλώσσα ποιητική υψηλά νοήματα και σπουδαίες έννοιες, ώστε να γίνουν κατανοητές από όλους, δηλ. στα ομιλούντα ελληνικά, και επιπλέον στο να ανοιχθεί ένας νέος δρόμος ποιητικής έκφρασης στην ελληνική γλώσσα, το οποίο και έγινε.

Περίληψη / Summary

Στη μελέτη αυτή θα εστιάσω στα μεταφράσματα του Σολωμού και ειδικότερα στο θέμα της μετάφρασης των ποιητικών μορφών, δηλ. της κατά τη μετάφραση μεταφοράς της μορφής του ποιήματος σε (νέα) μετρικά δεδομένα, ένα θέμα που συχνά αποσιωπάται σε επίπεδο κριτικής της ποιητικής μετάφρασης. Ο Σολωμός επικοινωνεί με τα πρωτότυπα υπό μετάφραση κείμενα σεβόμενος τα γραμματολογικά συμφραζόμενα, αλλά και αναδεικνύοντας με τόλμη το προσωπικό του ταλέντο.

In this paper I will focus on the translation of the poetic forms (versification), a topic that has not been discussed much. Solomos as a translator of poetry communicates with the literary context of the original poems but at the same time is brave enough to express his individual talent through appropriations of Modern Greek writing of poetry which at that time is not established.

ΠΑΙΓΝΙΩΔΗΣ ΔΙΑΔΡΟΜΗ–ΡΙΨΟΚΙΝΔΥΝΗ ΕΚΒΑΣΗ. ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΔΥΟ ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟ ΣΟΛΩΜΟ

Θάλεια Ιερωνυμάκη

Μια φιλολογική αναζήτηση θα μπορούσε, μέχρι κάποιο βαθμό, να θεωρηθεί μια μορφή παιγνίου. Ο τίτλος του παρόντος κειμένου όμως δεν αφορά σε αυτή την, κάποτε ριψοκίνδυνη, παιγνιώδη διαδρομή. Η «παιγνιώδης διαδρομή» και η «ριψοκίνδυνη έκβαση» συνιστούν προσδιορισμούς των δύο αναφορών στον Διονύσιο Σολωμό που θα μας απασχολήσουν. Η πρώτη παραπέμπει κατά κυριολεξία σε ένα παιχνίδι δίνοντας τη σκυτάλη για μια διαδρομή στη ζακυνθινή περίοδο της σολωμικής δημιουργίας. Η δεύτερη αφορά στην περίοδο διαμονής του Σολωμού στην Κέρκυρα και πιο συγκεκριμένα στον ρόλο του σε ένα ριψοκίνδυνο εγχείρημα, αυτό των αδελφών Bandiera το 1844.

Ειδικότερα, το 1827 δημοσιεύεται ανώνυμα μία αγγλική μετάφραση από τα γαλλικά του κινεζικού μυθιστορήματος *Iu-Kiao-Li*· στο κείμενο αναφέρεται το παιχνίδι "tsae mei" που αποδίδεται στη γαλλική μετάφραση, και διατηρείται στην αγγλική, ως "mourre".[1] Σε σημείωση επισημαίνεται η διάδοσή του σε όλους σχεδόν τους λαούς: *«Είναι η Morra των Ιταλών, το Munke των Γερμανών, και το Mourre των Γάλλων. Συναντάται επίσης στην Ισπανία και είναι πολύ γνωστό στην Ελλάδα· πράγματι, ένας διάσημος νεοέλληνας ποιητής, ο Σολωμός από τη Ζάκυνθο, κάνει νύξη σε αυτό σε ένα από τα συνθέματά του»*.[2] Στη συνέχεια προσδιορίζεται το παιχνίδι που έχει δύο εκδοχές: η μία παίζεται από πολλούς παίκτες με απόκρυψη και πρόσθεση των δακτύλων των χεριών, ενώ η δεύτερη από νεαρά κορίτσια τα οποία μαδούν πέταλα λουλουδιών.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πληροφορία ότι σε κείμενο του Σολωμού γίνεται νύξη στο παιχνίδι. Τα δημοσιευμένα έως το 1827 σολωμικά κείμενα δεν την επιβεβαιώνουν. Το σύνθεμα θα είναι ασφαλώς αδημοσίευτο έως το 1827, όπως υπο-

---

1. Ο άγγλος μεταφραστής αγνοεί πλήρως την κινεζική γλώσσα, όπως αναφέρεται σε ανώνυμη βιβλιοκρισία της εποχής: "Chinese Novels", *Asiatic Journal*, τ. 23, τχ. 138 (Ιαν.-Ιούν. 1827), σ. 789-797· ειδικότερα: σ. 789.

2. *Iu-Kiao-Li: or, the Two Fair Cousins. A Chinese novel From the French version of M. Abel-Remusat. In two volumes*, τ. II, Hunt and Clarke, Λονδίνο 1827, σ. 284. Η μετάφραση είναι δική μου, όπως και οι υπόλοιπες μεταφράσεις παραθεμάτων στο εξής.

δεικνύει η διατύπωση *"in one of his compositions"* (αν ήταν δημοσιευμένο πιθανώς θα αναφερόταν ο τίτλος του). Από τα χρονολογημένα έως το 1827 κείμενα του Σολωμού σε κανένα δεν εντοπίζεται η πρώτη εκδοχή του παιχνιδιού. Η δεύτερη εκδοχή όμως απαντά στο ποίημα «Τα δύο αδέλφια»,[3] όχι ωστόσο στη δημοσιευμένη από τον Ιάκωβο Πολυλά και παγιωμένη έως σήμερα μορφή του, αλλά στα *Αυτόγραφα Έργα* όπου εντοπίζονται οι στίχοι: *«Και τ' άνθια μαδάει / κ τ' άνθια ρωτάει / αντόν αγαπά» και «δύω 'μάδησε απάνου / στο ρεύμα το κρύο / του λεν κ τα δύο / πως τον αγαπά·»*[4] Η σημείωση της αγγλικής μετάφρασης του κινεζικού μυθιστορήματος ίσως υπαινίσσεται τους συγκεκριμένους στίχους του σολωμικού ποιήματος· η αναφορά στο μάδημα δύο λουλουδιών, η διπλή δηλαδή επιβεβαίωση της αγάπης, ανταποκρίνεται σε διευκρίνιση της σημείωσης της αγγλικής μετάφρασης ότι στην ελληνική παραλλαγή του παιχνιδιού η διαδικασία επαναλαμβάνεται σε τρία λουλούδια και *«πρέπει να τύχει η ίδια λέξη δύο από τις τρεις φορές»*.[5]

Το γεγονός ότι το σολωμικό ποίημα το 1827 ήταν ανέκδοτο δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με την προέλευση της πληροφορίας. Μια πρώτη υπόθεση θα μπορούσε να οδηγήσει σε ξένους εγκατεστημένους στα Επτάνησα ή Επτανησίους που αλληλογραφούν με Ευρωπαίους. Μια δεύτερη, ίσως πιθανότερη, οδηγεί σε Επτανησίους που μεταβαίνουν στην Ευρώπη· ενδεικτική είναι η περίπτωση του Λουδοβίκου Στράνη, ο οποίος στο τέλος του 1823 ή στις αρχές του 1824 έφυγε από τη Ζάκυνθο με προορισμό αρχικά την Ιταλία και στη συνέχεια το Λονδίνο.

---

3. Η ίδια εκδοχή υπάρχει και στο επίγραμμα «Δε μ' αγαπάς» (*«Όσα λούλουδα είν' το Μάη / Μαδημένα ερωτηθήκαν / Κι' όλα αυτά μ' αποκριθήκαν / Πως εσύ δε μ' αγαπάς»*): *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα, τ. Α'*, «Ποιήματα», επιμέλεια-σημειώσεις Λ. Πολίτης, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [6]1993 ([1]1948), σ. 69.

4. *Διονυσίου Σολωμού, Αυτόγραφα Έργα*, Ενότητα 1, «Νεανικό τετράδιο (1820-1828)», «Λάμπρος», «Αποσπάσματα του Διαλόγου», «Εις Μάρκο Μπότσαρη», «Μετάφραση Ιλιάδας», «Νεανικά», «Ιταλικά», κ.ά. *(Ζακύνθου αρ. 12), τχ. Β'., τυπογραφική μεταγραφή* (επιμέλεια Λ. Πολίτης – επιμέλεια δεύτερης αναθεωρημένης έκδοσης Κατερίνα Τικτοπούλου), Α.Π.Θ.–Μ.Ι.Ε.Τ.–Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, Αθήνα 1999, 59 Α 17-19 και 59 Β 25-28. Στο εξής θα χρησιμοποιούνται βραχυγραφίες για την παραπομπή στα *Α.Ε.*

5. Βλ.: «Μερικές φορές, ωστόσο, [στη Γερμανία οι κοπέλες] επαναλαμβάνουν απλώς τις λέξεις, *μ' αγαπά, δεν μ' αγαπά*, διαδοχικά, και μάλιστα ο Γκαίτε, στο πρωτότυπο και εξαιρετικό σύνθεμά του «Φάουστ», βάζει τη Μαργαρίτα να κόβει μια μαργαρίτα όταν είναι στον κήπο με τον Φάουστ, και να επαναλαμβάνει αυτές τις λέξεις για να δει αν θα αγαπηθεί από αυτόν. Οι ελληνίδες κυρίες χρησιμοποιούν κυρίως τα τελευταία λόγια, αλλά επαναλαμβάνουν τη διαδικασία σε τρία λουλούδια· προκύπτει, επομένως, ότι πρέπει να τύχει η ίδια λέξη δύο από τις τρεις φορές, και αυτό φυσικά είναι πολύ καθοριστικό»: *Iu-Kiao-Li*, ό.π., σ. 286.

Είναι γνωστό ότι ο Σολωμός τού είχε παραδώσει μερικά νεανικά ποιήματα για να τυπωθούν.[6] Το ζητούμενο είναι αν ανάμεσα σε αυτά ήταν και «Τα δύο αδέλφια».

Η εικασία είναι δυνατόν να ελεγχθεί από μεταγενέστερη επιστολή (1857) του Στράνη προς τον Σπυρίδωνα Βελούδη· εκεί αναφέρεται στα κείμενα που τού είχε δώσει ο Σολωμός πριν από το 1825, δεν κάνει όμως λόγο για «Τα δύο αδέλφια».[7] Η απουσία ρητής αναφοράς είναι ευεξήγητη αν λάβουμε υπόψη τα συμφραζόμενα της επιστολής: Ο Στράνης τη γράφει με αφορμή την αμφισβήτηση της γνησιότητας των δημοσιευμένων το 1857 ποιημάτων του Σολωμού στην *Πανδώρα*.[8] Ο Στράνης επικεντρώνεται στα συγκεκριμένα δημοσιευμένα στην *Πανδώρα* ποιήματα, ανέκδοτα έως τότε. Το ποίημα «Τα δύο αδέλφια» αντιθέτως είχε ήδη από το 1843 δημοσιευθεί αποσπασματικά, συμπεριλαμβανόμενο στην ανθολογία *Ο Μάιος*· το 1852 στα *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος* του Σπυρίδωνος Ζαμπελίου δημοσιεύθηκαν επίσης αποσπάσματα, τα οποία περιλήφθηκαν και στην έκδοση Ρωσσολίμου το 1857.[9] Είναι εύλογο ότι εφόσον το ποίημα δεν είναι αδημοσίευτο ο Στράνης δεν το αποστέλλει για δημοσίευση στην *Πανδώρα* και δεν αναφέρεται σε αυτό στην επιστολή του στον Βελούδη. Στην επιστολή γίνεται άλλωστε λόγος τόσο για τα δημοσιευμένα στην *Πανδώρα* κείμενα όσο και (γενικά) για άλλα:

> *Επιπλέον, μπορώ επίσημα να εγγυηθώ την αυθεντικότητα με τον πιο απόλυτο και αναλυτικό τρόπο, αφού έλαβα από τον ίδιο τον συγγραφέα πριν από τον χωρισμό μας κατά τη διάρκεια του 1825 ένα αντίγραφο αυτών των ποιημάτων και σχεδόν όλων τα οποία στη συνέχεια τυπώθηκαν, εκτός από τον Ύμνο εις την Ελευθερίαν και την Ωδή εις τον θάνατον του Μπάιρον, και τις οκτάβες του Λάμπρου, που ολοκληρώθηκαν το 1826 μετά την αναχώρηση μου από τη Ζάκυνθο.*[10]

Η διατύπωση αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο της εκ μέρους του Σολωμού παραχώρησης και άλλων ποιημάτων εκτός των δημοσιευμένων στην *Πανδώρα* («σχεδόν όλων τα οποία στη συνέχεια τυπώθηκαν»), ίσως, επομένως, και του ποιήματος «Τα δύο αδέλφια».

Αν ο Στράνης, κατά την αναχώρησή του από τη Ζάκυνθο είχε μαζί του με-

---

6. Βλ. σχετικά: *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ′, «Αλληλογραφία», επιμέλεια-μετάφραση-σημειώσεις Λ. Πολίτης, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1991, σ. 72-73.

7. Βλ.: Κ.Θ. Δημαράς, «Στίχοι του Σολωμού και άλλα κείμενα σχετικά», *Ο Ερανιστής*, τ. 1, *τχ.* 1 (Φεβρ. 1963), σ. 1-12· ολόκληρη η επιστολή (στα ιταλικά): σ. 10-11.

8. Βλ.: «Ποίησις. Δ. Σολωμού ανέκδοτα άσματα», *Νέα Πανδώρα*, τ. 8, *τχ.* 185 (1 Δεκ. 1857), σ. 402-404· η αναφορά: σ. 402.

9. Βλ. σχετικά: *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α′, ό.π., σ. 350.

10. Κ.Θ. Δημαράς, «Στίχοι του Σολωμού και άλλα κείμενα σχετικά», ό.π., σ. 11.

ταξύ άλλων και το ποίημα «Τα δύο αδέλφια», γνωρίζουμε, με κάποια ασφάλεια, ορισμένα στάδια της πορείας του. Ο Στράνης έδωσε τα ποιήματα στον Ανδρέα Μουστοξύδη, ο οποίος είχε σχέσεις με τον κύκλο του Fauriel.[11] Πιθανός δίαυλος της πληροφορίας θα μπορούσε να είναι ο Fauriel ή κάποιος από τον κύκλο του που θα είχε μελετήσει καλά το χειρόγραφο (αν αναλογιστούμε ότι η πληροφορία δίδεται περίπου τρία χρόνια μετά, εκτός αν ο συντάκτης των σημειώσεων την διέθετε και την ανακαλεί).

Εκκρεμεί η ταυτότητα του αποδέκτη των πληροφοριών. Η αγγλική μετάφραση του κινεζικού μυθιστορήματος *Iu-Kiao-Li* είναι ανώνυμη. Οι σημειώσεις της όμως γίνονται από τον John H. Pickford, ο οποίος προσδιορίζεται ως "*Member of the Asiatic Society of Paris*".[12] Ως μέλος της Société Asiatique ο Pickford θα μπορούσε να έχει τη συγκεκριμένη πληροφορία από κάποιο άλλο μέλος, όπως ο Fauriel ή ενδεχομένως και ο Pouqueville,[13] με τον οποίο είναι γνωστό ότι είχε συναντηθεί ο Στράνης στο Παρίσι.[14] Ίσως βέβαια η πληροφορία δίδεται στον Pickford από πρόσωπο που είχε πρόσβαση στα *Α.Ε.*, ή είχε ακούσει από τον ίδιο τον Σολωμό το ποίημα χωρίς να σημαίνει υποχρεωτικά ότι το πρόσωπο αυτό είχε μαζί του σολωμικό χειρόγραφό του, ή απλώς από πρόσωπο που είχε έρθει σε επαφή με τον Στράνη ή ακόμη και από τον ίδιο τον Στράνη. Από τη διατύπωση του Pickford προκύπτει ότι οι πληροφορίες για τις ελληνικές εκδοχές του παιχνιδιού (όχι πάντως για το σολωμικό κείμενο) προέρχονται από Έλληνες (όχι απίθανο από Επτανησίους αν λάβουμε υπόψη ότι η πρώτη εκδοχή του παιχνιδιού ήταν διαδεδομένη στην Ιταλία): «*Στην Ελλάδα, το τελευταίο* [το παιχνίδι με το μάθημα των λουλουδιών] *φαίνεται να είναι κυρίως γνωστό, αν και έχω συναντη-*

11. Βλ. τις επισημάνσεις του Λ. Πολίτη: *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 72-73. Για τις σχέσεις του Μουστοξύδη με τον Fauriel βλ. αναλυτικά: Αλέξ. Πολίτης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σ. 238-244.

12. Βλ.: *Iu-Kiao-Li*, ό.π., σ. 283.

13. Και οι δύο υπήρξαν μέλη της Société Asiatique. Το όνομα του Pouqueville (όπως και εκείνο του Pickford) συγκαταλέγεται στη λίστα μελών της Εταιρείας το 1827. Βλ.: *Rapport sur les travaux du conseil et l'emploi des fonds de la Société Asiatique, pendant l'année 1827, fait dans la séance générale du 29 avril; suivi de laliste de membres de cette société, de celle des associés étrangers, et de son règlement*, Imprimerie Royale, Παρίσι 1828, σ. 62.

14. Βλ. σχετικά: Λουκία Δρούλια, «Γύρω στις πρώτες σολωμικές εκδόσεις και μεταφράσεις», στο βιβλίο: *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών–αρ. 6, Βενετία 1974, σ. 380-401· ειδικότερα: σ. 388.

θεί με ορισμένους Έλληνες οι οποίοι δεν είναι εντελώς ανεξοικείωτοι με το πρώτο [το παιχνίδι με την απόκρυψη και πρόσθεση των δαχτύλων]».[15]

Ανεξάρτητα πάντως από την πηγή και τον τρόπο πληροφόρησης του Pickford είναι δεδομένο ότι η ύπαρξη σολωμικών κειμένων, ακόμη και αν δεν τυπώθηκαν κατά την εποχή της συγγραφής τους, ήταν γνωστή και έξω από τον κύκλο της Ζακύνθου[16] και ενδεχομένως επρόκειτο για εκδοχές διαφορετικές από όσες διασώζονται στα *Α.Ε.* Ειδικότερα το ποίημα «Τα δύο αδέλφια», που βρίσκεται καθαρογραμμένο στο Ζ 12 (φ. 26$^{\beta}$ έως φ. 28$^{\alpha}$) από το χέρι άγνωστου αντιγραφέα, είναι εμφανές ότι δεν είναι ολοκληρωμένο. Η πρώτη από τις δύο προαναφερθείσες στροφές μάλιστα μοιάζει ενσωματωμένη στο ποίημα, είναι όμως ημιτελής: Αποτελείται από τρεις στίχους, δύο ομοιοκατάληκτους μεσοτονικούς εξασύλλαβους και έναν μεσοτονικό πεντασύλλαβο. Η δεύτερη είναι γραμμένη στο κάτω μέρος της σελίδας, στη δεύτερη στήλη, αλλά με δείκτη σημείωσης (έναν σταυρό) στο τέλος της προαναφερθείσας τρίστιχης στροφής. Η δεύτερη στροφή αποτελείται από τρεις μεσοτονικούς εξασύλλαβους (με τον δεύτερο και τον τρίτο να ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους) και έναν τέταρτο πεντασύλλαβο. Στην πραγματικότητα οι δύο στροφές συνιστούν ένα διστροφικό σύμπλεγμα, αφού ο τέταρτος, πεντασύλλαβος, της δεύτερης στροφής ομοιοκαταληκτεί (για την ακρίβεια με την ίδια λέξη) με τον πεντασύλλαβο (που προορίζεται προφανώς για τέταρτος) της προηγούμενης στροφής. Το ίδιο εξάλλου συμβαίνει με πολλές στροφές του ποιήματος το οποίο φαίνεται ότι απαρτίζεται (ή θα απαρτιζόταν) από διστροφικά συμπλέγματα στροφών (με ομοιοκατάληκτους τον τέταρτο και τον όγδοο στίχο με ατελείς οξύτονες ομοιοκαταληξίες), και όχι από αυτόνομες τετράστιχες στροφές.[17]

---

15. *Iu-Kiao-Li*, ό.π., 285.

16. Το γεγονός επιβεβαιώνεται και από το παράδειγμα του «Λάμπρου»· σε κριτική για τα *Chants populaires de la Grèce moderne* του Fauriel στο φλωρεντινό περιοδικό *Antologia* αναφέρεται σε υποσημείωση στις οκτάβες του «Λάμπρου» ο Luigi Ciampolini, επίσης το 1827, σημειώνοντας: *«Ο κύριος Σολωμός έχει συνθέσει στη γλώσσα του με μεγάλη επιτυχία οκτάβες κατά μίμηση των δικών μας»:* L. Ciampolini, "Canti popolari della Grecia moderna, raccolti e pubblicati con una traduzione Francese, schiarimenti e note da C. Fauriel, tomi 2 in 8°: Parigi 1824", *Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti*, τχ. 26 (Απρ.–Ιούν. 1927), σ. 104-119· το παράθεμα: σ. 117. Για τη συγκεκριμένη βιβλιοκρισία του Ciampolini και την ενδεχόμενη σχέση με τον Σολωμό, βλ: M. Vitti, *Giudizi di L. Ciampolini e di G. Montani su Dionisio Solomòs*, Ρώμη 1960, σ. 5-14. Ο Vitti, παραδόξως, ενώ αναφέρει το σχετικό χωρίο της κριτικής του Ciampolini (ό.π., σ. 11), παραλείπει τον προβληματισμό του σχετικά με την επιλογή για τον «Ύμνο» ενός μετρικού υποδείγματος της ορατιανής, πινδαρικής ή πετραρχικής στροφής, καθώς και την υποσημείωση που αναφέρεται στις οκτάβες.

17. Το ποίημα είναι γραμμένο στην κατά Λίνο Πολίτη *«εφτανησιώτικη στροφή»*. Ο

Μια ακόμη ένδειξη της οκτάστιχης συγκρότησης αποτελούν οι (κατά πάσα πιθανότητα μεταγενέστερες) αριθμητικές πράξεις που βρίσκονται στο φ. 26$^{\beta}$, στην πρώτη από τις οποίες γίνεται πολλαπλασιασμός με τον αριθμό οκτώ (προφανώς το οκτάστιχο διστροφικό σύμπλεγμα), ενώ στις άλλες δοκιμάζεται ο πολλαπλασιασμός με το έξι (ο Σολωμός φαίνεται ότι επιχείρησε να μετασχηματίσει το ποίημα –ή ένα μέρος του– σε εξάστιχες στροφές, όπως προκύπτει από τις επεξεργασίες στίχων στο ίδιο φύλλο, εκτός και αν ο αριθμός έξι αφορά στο ποίημα «Η τρελή μάνα», στίχοι του οποίου επίσης βρίσκονται εκεί).

Συστηματικότερη μελέτη του χειρογράφου θα μπορούσε να οδηγήσει σε αναθεώρηση της εκδοτικής παράδοσης του ποιήματος. Η παράλειψη στροφών από τις εκδόσεις, λόγω της μη ολοκλήρωσής τους, δεν συμβάλλει στην οργανική ολότητα του ποιήματος, αντίθετα την αποδυναμώνει. Ενδεικτικά, το διστροφικό σύμπλεγμα με την αναφορά στο μάδημα των λουλουδιών φαίνεται ότι προοριζόταν να λειτουργήσει συνδετικά ανάμεσα στην πρώτη γενική ενότητα, αποτελούμενη από δύο διστροφικά συμπλέγματα (*Α.Ε.* 59 Α 1-16),[18] και τη συνέχεια του ποιήματος, εστιασμένη στα πρόσωπα και τον θάνατο. Το ποίημα ξεκινά με μια σύνθετη παρομοίωση: όπως τα αγγελούδια την πρώτη μέρα της δημιουργίας έβγαιναν από τα χέρια του Πλάστη συνθέτοντας μια θαυμαστή λαμπρή εικόνα αρμονίας, έτσι και τα άνθη στη ζέστη και τη λάμψη του ήλιου πέφτουν στα χόρτα. Με τη σειρά της η εικόνα της πτώσης των ανθών παρομοιάζεται με την ανθρώπινη ζωή: *«ως πέφτει του ανθρώπου / Του μαύρου η ζωή»*.[19] Το διστροφικό σύμπλεγμα με την αναφορά στο μάδημα των ανθών μοιάζει (παρότι ανολοκλήρωτο) να συνδέεται ομαλά με την πρώτη ενότητα,[20] εισάγοντας συγχρόνως στο ποίημα το κεντρικό πρόσωπο, τον Ανθό, με μια ανέμελη ενέργεια που προϊδεάζει όμως για την αγωνία του, αλλά και επιτείνει την επερχόμενη τραγικό-

---

Πολίτης επισημαίνει ότι ο Σολωμός μεταχειρίστηκε τέτοιες στροφές τετράστιχες και εξάστιχες, δεν αναφέρει όμως «Τα δύο αδέλφια»: Λ. Πολίτης, *Μετρικά*, εκδ. Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 119-120. Το γεγονός ότι το ποίημα είναι γραμμένο σε *«εφτανησιώτικη στροφή»* αναφέρει ο Π. Αγγελόπουλος, «Δ. Σολωμού Α΄ Σχεδίασμα των Ελεύθερων Πολιορκισμένων. Αναλυτική έκδοση», *Ελληνικά*, τ. 51 *τχ.* 2 (2001), σ. 295-333· ειδικότερα: σ. 303.

18. Τα διακριτά διστροφικά συμπλέγματα μοιάζουν να αποτελούν ολοκληρωμένες νοηματικές ενότητες. Οι νοηματικές ενότητες (ακόμη και ευρύτερες του ενός διστροφικού συμπλέγματος) χωρίζονται, τουλάχιστον στο φ. 28$^{\alpha}$, με τρεις οριζόντιες ευδιάκριτες γραμμές (αντίθετα στο τέλος κάθε στροφής υπάρχει μία οριζόντια γραμμή).

19. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 167.

20. Τις δύο στροφές με την αναφορά στο μάδημα των ανθών εκδίδει ο Λ. Πολίτης στις σημειώσεις, τις συνδέει όμως με το πεζό σχεδίασμα του φ. 27β (*Α.Ε.* 58 Γ 21-22 κ.ε.) και όχι με την αρχή του ποιήματος όπου βρίσκονται γραμμένες. Βλ.: *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα, τ. Β΄*, «Πεζά και Ιταλικά» (έκδ.-σημειώσεις Λ. Πολίτης), εκδ. Ίκαρος, Αθήνα ^{5}1998 (^{1}1955), σ. 243.

τητα. Χωρίς τις δύο αυτές στροφές, η απορία για την Αυγούλα (*«Η Αυγούλα πού να 'ναι; / Κοντεύει το βράδυ, / που μαύρο σκοτάδι / ξαπλώνει στη γη»*)[21] μοιάζει ασύνδετη και απότομη. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι στις πριν από την έκδοση Πολυλά δημοσιεύσεις του ποιήματος παραλείπονται οι δύο πρώτες στροφικές ενότητες, καθώς μάλλον κρίνεται ότι έτσι εξαλείφεται η νοηματική ασυνέχεια, αλλά ενδέχεται και να αντικατοπτρίζουν μια συντομότερη διαδεδομένη μορφή του ποιήματος. Η απρόσμενη, ωστόσο, πιθανή αναφορά στις δύο επίμαχες στροφές στη σημείωση της αγγλικής μετάφρασης του κινεζικού μυθιστορήματος το 1827 δείχνει ότι και μια άλλη, ενδεχομένως πληρέστερη και σαφώς εκτενέστερη, μορφή του ποιήματος ήταν επίσης γνωστή.

Η αναφορά βέβαια σε ένα τυχαίο αγγλικό κείμενο το 1827 εκπορεύεται κυρίως από το γεγονός ότι ο Σολωμός, εξαιτίας του «Ύμνου», είναι ο "*celebrated modern Greek poet*".[22] Περίπου δύο δεκαετίες αργότερα, το 1848, θα χαρακτηριστεί ως "*il più celebre dei poeti greci viventi*". Ο προσδιορισμός εντοπίζεται σε ένα ιταλικό ιστορικό κείμενο και παρουσιάζει ενδιαφέρον όχι απλώς για την ποιητική αναγνώριση του Σολωμού, αλλά και γιατί αναφέρεται σε ένα περιστατικό του βίου του. Συγκεκριμένα, στο σχετικό με τους συντρόφους των αδελφών Bandiera, οι οποίοι δολοφονήθηκαν στην Καλαβρία το 1844,[23] κεφάλαιο της ιστορίας του *I martiri della libertà Italiana Dal 1794 al 1848*, ο ιστορικός και πρωταγωνιστής των εξεγέρσεων στην Τοσκάνη το 1848-1849 Atto Vannucci σημειώνει για έναν εξ αυτών, τον G. Rocca: *«ο Ρόκα υπήρξε υπηρέτης του έλληνα ποιητή Σολωμού ο οποίος με την παραδειγματική του συμπεριφορά και με τη γενναιοψυχία του τον περιέβαλλε με αφοσίωση φίλου»*,[24] για να προσθέσει σε υποσημείωση:

> *Ο Διονύσιος Σολωμός ο πιο διάσημος από τους ζώντες έλληνες ποιητές είναι άνθρωπος γενναιόδωρος, καλός πολίτης, και αγαπά την Ιταλία όσο και την*

---

21. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 167.

22. *Iu-Kiao-Li*, ό.π., σ. 284.

23. Για το κίνημα των αδελφών Bandiera και την προετοιμασία του στην Κέρκυρα βλ. αναλυτικά: Α.Χ. Τσίτσας, *Το μοιραίο εγχείρημα των αδελφών Bandiera. Εκατόν πενήντα χρόνια αργότερα (1844-1994)*, Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 1995. Θλίψη προκάλεσε στην Κέρκυρα και ο θάνατός τους, όπως φαίνεται από επιστολή (με ημερομηνία 09/09/1844) του Ανδρ. Μουστοξύδη προς τον Αιμ. Τυπάλδο· βλ.: *Ανδρέας Μουστοξύδης και Αιμίλιος Τυπάλδος, Αλληλογραφία 1822-1860*, επιμέλεια Δημ. Αρβανιτάκης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2005, σ. 599.

24. Βλ.: A. Vannucci, *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848*, Societa Editrice Italiana, Τορίνο [2]1850 ([1]1848), σ. 223.

Ελλάδα του. Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο, αλλά ζει στην Κέρκυρα, και το σπίτι του δίνει καταφύγιο σε όλους τους δυστυχισμένους. Στους Ιταλούς πρόσφυγες κάνει μεγάλα ευεργετήματα. Ο Miller και ο Rocca οι οποίοι ήταν στις υπηρεσίες του, και τους οποίους ονόμαζε φίλους, όχι υπηρέτες, είχαν διαταγή να υποδέχονται όσους Ιταλούς παρουσιάζονταν. Το προηγούμενο βράδυ της ημέρας της αναχώρησης για την Καλαβρία, βρίσκονταν στο σπίτι του όλοι οι Ιταλοί της αποστολής, εκτός από τους Bandiera, Moro, Ricciotti και Narrdi. Ο Σολωμός τούς έδειξε τους κινδύνους και τη δόξα της απόπειρας. Ο Miller είπε: όποιος κίνδυνος και να υπάρξει, πρέπει να τον αντιμετωπίσουμε θαρραλέα. Και ο Σολωμός πρόσθεσε: Να ευλογεί ο Θεός το θάρρος σας και να στέψει με επιτυχία τους καρπούς του.[25]

Η επισήμανση των κινδύνων και η ευχή για την ευόδωση του εγχειρήματος δίνουν την αίσθηση ότι ο Σολωμός γνωρίζει την επικείμενη πράξη, παρότι οι λίγο μεταγενέστερες, γνωστές, πληροφορίες του Giuseppe Regaldi που επιβεβαιώνουν το περιστατικό αφήνουν να διαφανεί ότι ο Σολωμός δεν είχε ακριβή γνώση του.[26] Η εμπλοκή του στο προπαρασκευαστικό στάδιο του εγχειρήματος δεν μπορεί να αποκλειστεί,[27] σύμφωνα με την προφορική παράδοση μάλιστα συνέδραμε υλικά.[28] Έγγραφη επιβεβαίωση της εκ μέρους του Σολωμού γνώσης του γεγονότος εντοπίζεται σε επιστολή προς τον ίδιο, αντίγραφο της οποίας βρέθηκε στον δολοφονηθέντα Rocca και αναφέρει μεταξύ άλλων: *«Η ώρα σήμανε: αναχωρούμε: αυτό*

25. A. Vannucci, *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848*, ό.π., σ. 223-224.

26. Βλ.: G. Regaldi, *Canti e Prose*, τ. I, Τυπογρ. Sebastiano Franco e Figli, Τορίνο 1858, σ. 419-420.

27. Πιθανή είναι η επαφή του με τη μυστική εταιρεία Esperia των αδελφών Bandiera, προσκείμενη στην επίσης μυστική πολιτική εταιρεία Giovine Italia, μέλη της οποίας οργάνωσαν το εγχείρημα. Για την Esperia και την εμπλοκή μελών της κερκυραϊκής κοινωνίας, κυρίως όσων ανήκαν στην τεκτονική δύναμη (όχι όμως με βεβαιότητα και του Σολωμού) βλ.: Ν.Κ. Κουρκουμέλης, «Οι πρόσφυγες στην Κέρκυρα Ιταλοί λόγιοι και το μουσικό θέατρο των Επτανησίων», στον τόμο: *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό θέατρο έως το 1953, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 23-24 Απριλίου 2010. Πρακτικά Συνεδρίου*, Ε.Κ.Π.Α.–Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 60-69· η αναφορά: σ. 61. Βλ. και: Α.Χ. Τσίτσας, *Το μοιραίο εγχείρημα των αδελφών Bandiera*, ό.π., σ. 12-13. Χαρακτηριστική είναι η επιστολή με ημερομηνία 30.04.1844 του Σπ. Ζαμπελίου προς τον Attilio Bandiera, όπου εκφράζει την υποστήριξή του και την επιθυμία να τον γνωρίσει. Βλ. την επιστολή: R. Pierantoni, *Storia Dei Fratelli Bandiera E Loro Compagni in Calabria: Con Un Numerosi Documenti Inediti E 31 Illustrazioni*, Cogliati, Μιλάνο 1909, σ. 238-239.

28. Βλ. σχετικά: *Διονυσίου Σολωμού, Ιταλικά ποιήματα* (μετάφραση-πρόλογος-σχόλια Γερ. Σπαταλάς), Αθήνα 1948, σ. 22. Βλ. και: Α.Χ. Τσίτσας, *Το μοιραίο εγχείρημα των αδελφών Bandiera*, ό.π., σ. 21.

είναι ένα μυστικό που θέσαμε στο ιερό στήθος του σύγχρονου Τυρταίου της μεγαλόψυχης Ελλάδας».[29]

Απίθανη δεν πρέπει να θεωρηθεί και η γνωριμία με τους ίδιους τους αδελφούς Bandiera, τουλάχιστον με τον Emilio. Η συνάντηση των Rocca, Piazzoli και Miller με τον Emilio Bandiera φέρεται να έγινε στο σπίτι του Σολωμού. Ειδικότερα, όπως αναφέρει το 1909 ο Ricardo Pierantoni, η μελέτη του οποίου *Storia Dei Fratelli Bandiera E Loro Compagni in Calabria* βασίστηκε σε ανέκδοτα ντοκουμέντα και επιστολές, τα πρόσωπα αυτά στάθηκαν μάρτυρες της υποδοχής που επεφύλαξε ο Σολωμός στον νεαρό Ιταλό:

> *Ακούνε τις συζητήσεις τους που εμπνέονται από την ποίηση, από την αγάπη για την Ελλάδα που έχει ήδη αποτινάξει τον ζυγό, για την Ιταλία που ετοιμάζεται να τον αποτινάξει, της οποίας ο Σολωμός νιώθει πνευματικό τέκνο, από όπου προέρχονται οι Ενετοί πρόγονοί του: αυτοί οι δύο ανακαλούν τις αρχαίες δόξες των πατρίδων τους, παραδίδονται στα οράματα του μελλοντικού μεγαλείου: μιλούν για τον Όμηρο και τον Δάντη, επαναλαμβάνουν στίχους του Φώσκολο, του Λεοπάρντι· στη συνέχεια ο Emilio εκθέτει στον ποιητή, που φλέγεται ν' ακούσει, τα σχέδιά του, τις ελπίδες του.*[30]

Στην ιδιαίτερα γλαφυρή αφήγηση του Pierantoni, εκτός από τις πληροφορίες που επιβεβαιώνουν τα ποιητικά αναγνώσματα του Σολωμού, με αξιοσημείωτη

---

29. Βλ. την επιστολή: *«Σεβαστέ Κύριε Κόντε, / Σε κανέναν καλύτερο από τον ποιητή της Ελευθερίας δεν θα μπορούσε να φτάσει η αγαπημένη παρούσα επιστολή μου. –Ο Pietro Piazzoli και οι άλλοι δύο πιστοί υπηρέτες του Κόντε Διονυσίου Σολωμού έχουν ακολουθήσει την ώθηση της τιμής. Ιταλοί μέχρι τα σπλάχνα, δεν θα μπορούσαν να μείνουν αδιάφοροι στην πρόσκληση της πατρίδας που κλαίει και ελπίζει και επιθυμεί και θέλει τη λύτρωσή της. Η ώρα σήμανε: αναχωρούμε: αυτό είναι ένα μυστικό που θέσαμε στο ιερό στήθος του σύγχρονου Τυρταίου της μεγαλόψυχης Ελλάδας. Αυτός που θα σας παραδώσει αυτό το γράμμα είναι ο Giovanni Mariotti: να τον κρατήσετε για οικιακά καθήκοντα: σκεφτήκαμε να μην αφήσουμε τον ευεργέτη κύριό μας χωρίς έναν πιστό και ειλικρινή Ιταλό να τον υπηρετεί: αυτός στην αρχή δεν θα είναι σε θέση να σας ικανοποιήσει πλήρως: η δουλειά του υπηρέτη είναι καινούρια γι' αυτόν όπως ήταν κάποτε και για μας· έχει όμως όλη τη θέληση να καταφέρει να υπηρετήσει έναν σπουδαίο άνδρα, όπως είστε εσείς. – Κύριε, στις ώρες των εμπνεύσεών σας μην ξεχνάτε τους Πατριώτες ήδη πιστούς σας δούλους./ Κέρκυρα, 11 Ιουνίου 1844».* Η επιστολή βρίσκεται στα Κρατικά Αρχεία της Νάπολης και δημοσιεύεται από τον R. Pierantoni, *Storia Dei Fratelli Bandiera E Loro Compagni in Calabria*, ό.π., σ. 320-321. Την επιστολή αναδημοσιεύει και ο J. Whittaker, "Pierre de Bocceciampe in Albania: Edward Lear's chance encounter", *Θησαυρίσματα*, τ. 24 (1994), σ. 320-385· ειδικότερα: σ. 372-374. Σύμφωνα με τις πληροφορίες του Regaldi ο Σολωμός δυσαρεστήθηκε από τη συγκεκριμένη επιστολή. Βλ.: G. Regaldi, *Canti e Prose*, ό.π., σ. 420.

30. R. Pierantoni, *Storia Dei Fratelli Bandiera E Loro Compagni in Calabria*, ό.π., σ. 167-168.

την αναφορά στην ποίηση του Leopardi,[31] είναι εμφανές και πάλι το ενδιαφέρον του για το επικείμενο εγχείρημα.

Ακόμα και αν το εγχείρημα κατέληξε σε αποτυχία και στον τραγικό θάνατο των πρωταγωνιστών του, το επαναστατικό πάθος τους δικαιώνει μια πράξη που πήρε τη μορφή ενθουσιώδους παιδιάς. Η συμμετοχή του Σολωμού σε αυτήν, έστω και στον ρόλο του αρωγού, δεν παύει να αποτελεί μια ριψοκίνδυνη και έντονη εμπειρία που μπορεί να μην διοχετεύθηκε σε κάποιο κείμενο, τού προκάλεσε ωστόσο ισχυρή συγκίνηση, όπως ομολογούσε με δάκρυα στον Regaldi μερικά χρόνια αργότερα.[32] Και δεν αποκλείεται να είναι από τα περιστατικά τα οποία *«ίσως εξωτερικώς εσυνέργησαν»*, κατά τον Πολυλά, και *«εις την ευαίσθητη ψυχή του εξύπνησαν ζωηρότερα την αγάπη του προς την Ιταλία»*.[33]

Όσο για τα παιγνιώδη φιλολογικά εγχειρήματα και τις ριψοκίνδυνες διαδρομές τους, στην περίπτωση του Σολωμού είναι μάλλον αναπόφευκτα.

Περίληψη / Résumé

Θέμα του κειμένου είναι δύο άγνωστες αναφορές στον Διονύσιο Σολωμό. Η πρώτη εντοπίζεται στην αγγλική μετάφραση ενός κινεζικού μυθιστορήματος το 1827 και αφορά στο ποίημα «Τα δύο αδέλφια», ενώ αναζητείται η διαδρομή της συγκεκριμένης πληροφορίας. Η δεύτερη αφορά στη συμμετοχή του Σολωμού, στην Κέρκυρα, στο εγχείρημα των αδελφών Bandiera το 1844.

Ce texte vise à notifier deux références inconnues à Dionysios Solomos. La première se trouve dans la traduction anglaise (1827) d'un roman chinois et se réfère au poème "Frère et Sœur"· la deuxième concerne l'implication du poète à la préparation de la révolte en Calabre de frères Bandiera (1844).

31. Η πρώτη μαρτυρία σχετικά με την εκ μέρους του Σολωμού αναφορά στον Leopardi φέρεται το 1837 σε νεκρολογία για τον ιταλό ποιητή. Βλ. σχετικά: Χρ. Μπιντούδης, «Διονύσιος Σολωμός και Τζάκομο Λεοπάρντι. Συμβολή στη βιβλιογραφία», *Σύγκριση/ Comparaison*, τχ. 24 (Φεβρ. 2014), σ. 15-41· ειδικότερα: σ. 15-16.

32. Βλ.: G. Regaldi, *Canti e Prose*, ό.π., 420.

33. Ιάκ. Πολυλάς, «Προλεγόμενα»: *Διονυσίου Σολωμού, Τα Ευρισκόμενα*, Τυπογραφείο Ερμής Αντωνίου Τερζάκη, Κέρκυρα 1859, σ. γ'-νδ'· το παράθεμα: σ. μζ'.

Η ΑΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ: Ο ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ ΚΑΙ Η ΑΝΑΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΟΣΜΟΑΝΤΙΛΗΨΗΣ

Βασίλειος Μάστορης

Ο Σολωμός αποτελεί μια τομή στην ποιητική μας. Τι είναι όμως αυτό που καθιστά τομή κάθε μεγάλη ποιητική πράξη; Για να μπορέσουμε να ξετυλίξουμε αυτό το κουβάρι σκέψεων οφείλουμε να πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Και αρχή δεν μπορεί να είναι άλλη, δεν μπορεί να συσπειρώνεται αλλού παρά μόνο στο ερώτημα: Τι είναι ένας ή ο ποιητής; Θα είμαι για λόγους οικονομίας χρόνου όσο το δυνατόν πιο συνοπτικός, προσδιορίζοντας κατ' αρχήν τι δεν είναι ο ποιητής.

Ποιητής δεν είναι αυτός που κατέχει ή αποτυπώνει ιδέες. Όταν βέβαια χρησιμοποιούμε τη λέξη *ιδέα* εννοούμε εκείνη τη νοητική κατασκευή την ενταγμένη σε ένα δίκτυο σημασιών με σαφές και προσδιορισμένο περιεχόμενο. Η άρνηση της παραχώρησης των ιδεών στο οπλοστάσιο της ποιητικής πράξης θα μας προφυλάξει από την αναζήτηση της κύριας και μοναδικής σημασίας που κατά κανόνα αναζητείται. Από την άποψη της εννοιολογικής σαφήνειας ο ποιητής δεν θέλει να πει τίποτα. Άλλωστε η ποίηση γράφεται με λέξεις, όχι με ιδέες.[1] Η δεύτερη, αλλά συμφυής με την πρώτη διάσταση της ποιητικής λειτουργίας την οποία οφείλουμε να αποκλείσουμε είναι η συγχώνευση ποιητικής λειτουργίας και αισθήματος. Και το αίσθημα διαθέτει αποκρυσταλλωμένα χαρακτηριστικά, ενταγμένα σε καθορισμένο πλέγμα ψυχικών σχέσεων. Η ποιητική λειτουργία είναι προ–νοητικής τάξης, θεμέλιο και πυρήνας της νοημοσύνης.[2]

Είπαμε ότι η ποίηση δε γράφεται με ιδέες. Αυτό φυσικά δε σημαίνει ότι ο ποιητής δεν έχει ιδέες ή ότι οι ιδέες του μας αφήνουν αδιάφορους. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η σχέση μεταξύ των καταγεγραμμένων ιδεών του ποιητή, των περίφημων στοχασμών, προς το τελικό προϊόν. Ισχυρίζομαι ότι δεν μπορεί να εντοπιστεί αιτιώδης συνάφεια ανάμεσα στις ιδέες και το ποιητικό προϊόν.

---

1. "*À son ami Manet qui lui demande des idées pour faire des vers. Mallarmé répond que ce n'est pas avec des idées que l'on écrit des poèmes, mais avec des mots.*" Étienne (dit Stephane) Malarmé.

2. Martin Heidegger, *Holzwege*, "Wozu Dichter", Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1972, σ. 248-295.

Και ακόμα περισσότερο, όταν επιχειρείται αυτή η σύζευξη, το ποιητικό αποτέλεσμα καταρρέει. Οι ιδέες είτε δεν αγγίζουν είτε στρεβλώνουν την ποιητική πράξη, γιατί ο ποιητής δεν αποτελεί τόσο όργανο ιδεών όσο έρμαιο στα χέρια της γλώσσας. Βρισκόμαστε ουσιαστικά αντιμέτωποι με τον τρόπο με τον οποίο ο Όμηρος εμφατικά στην εισαγωγή και των δύο έργων αντιμετωπίζει την ποίηση.[3] Ο ίδιος ο Σολωμός θα παραδοθεί στη βία της ποίησης που οδηγεί το ανθρώπινο ον στα πρόθυρα του θανάτου, στο κατώφλι της ποίησης. Στην εισαγωγή του πρώτου σχεδιάσματος των «Ελεύθερων Πολιορκημένων» ο ποιητής καταφεύγει σε δύο εικόνες προκειμένου να αποδώσει την ποιητική κατάσταση, την εικόνα του κοχλασμού και την περιστροφική κίνηση του χειρόμυλου που συντρίβει τη φυσική μορφή οδηγώντας στην ουσία του θανάτου ή του συνώνυμού του, της ποίησης. Από τη συντριβή του εγώ ενσκήπτει η μεγάλη γυναίκα με το φόρεμα μαύρο σαν του λαγού το αίμα. Δικό της είναι το ποίημα που απελευθερώνεται από την περιστροφική κίνηση της μυλόπετρας που αλέθει τον ποιητικό καρπό.[4]

Τον πιο γενικό ορισμό της ιδέας στη σύγχρονη σκέψη μπορούμε να τον βρούμε στον Μοντεσκιέ, ο οποίος ταυτίζει ή θεωρεί συνώνυμα την ιδέα και το πνεύμα εν γένει και τα ατομικά του περιεχόμενα, τις σκέψεις,[5] ενώ πιο εξειδικευμένος ορισμός εκλαμβάνει την ιδέα ως κάτι καθορίσιμο, το οποίο αντιπροσωπεύει την άμεση παράσταση ατομικών αντικειμένων.[6] Ας πάρουμε μια απ' τις

---

3. *«Κι' όπου πλέον μοναχισμένοι / Είναι οι βράχοι σιγαλοί, / Μήνιν άειδε θε ν' ακούσης / Να σου ψάλλη μια φωνή»*, παρατίθεται από: Ιάκωβος Πολυλάς, «Προλεγόμενα», στο βιβλίο *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σολωμού, Επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμέλεια Γιώργος Κεχαγιόγλου, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο, 1999, σ. 45.

4. *«Τότες ἐταραχτήκανε τὰ σωθικά μου, καὶ ἔλεγα πὼς ἦρθε ὥρα νὰ ξεψυχήσω· κ' εὑρέθηκα σὲ σκοτεινὸ τόπο καὶ βροντερό, ποὺ ἐσκιρτοῦσε σὰν κλωνὶ στάρι ζ τὸ μύλο ποὺ ἀλέθει ὀγλήγορα, ὡσὰν τὸ χόχλο ζ τὸ νερὸ ποὺ ἀναβράζει' ἐτότες ἐκατάλαβα πὼς ἐκεῖνο ἤτανε τὸ Μεσολόγγι· ἀλλὰ δὲν ἔβλεπα μήτε τὸ κάστρο, μήτε τὸ στρατόπεδο, μήτε τὴ λίμνη, μήτε τὴ θάλασσα, μήτε τὴ γῆ ποὺ ἐπάτουνα, μήτε τὸν οὐρανό' ἐκατασκέπαζε ὅλα τὰ πάντα μαυρίλα καὶ πίσσα, γιομάτη λάμψι, βροντή, καὶ ἀστροπελέκι· καὶ ὕψωσα τὰ χέρια μου καὶ τὰ μάτια μου νὰ κάνω δέηση, καὶ ἰδοὺ μές' ζ τὴν καπνίλα μία μεγάλη γυναίκα μὲ φόρεμα μαῦρο σὰν τοῦ λαγοῦ τὸ αἷμα, ὅπου ἡ σπίθα ἔγγιζε κ' ἐσβενότουνε· καὶ μὲ φωνή, ποὺ μοῦ ἐφαίνονταν πὼς νικάει τὴν ταραχὴ τοῦ πολέμου, ἄρχισε·»*: Νικολάου Τωμαδάκη, *Τα έργα του Διονυσίου Σολωμού*, εκδ. Αετός, Αθήναι 1951, σ. 128 (Το κείμενο είναι από την έκδοση του Λ. Πολίτη. Επειδή δεν το είχα στη διάθεσή μου παραπέμπω στην έκδοση του Ν. Τωμαδάκη. Το ενδιαφέρον μου, ούτως ή άλλως δεν είναι εκδοτικό).

5. "*le mot, (idée) en ce sens, deviant presque synonyme de l'esprit, ou tout au moins de l'ensemble des pensees qui s'y trouvent*", André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la Rhilosophie*, P.U.F., Paris 1985, σ. 449.

6. "*l'idée représente immédiatément les objets*", André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la Rhilosophie*, ό.π., σ. 446.

πλέον συζητημένες σολωμικές εικόνες, που θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ως ποιητική ιδέα: τη φεγγαροντυμένη. Πιο προσεκτικός από τους άλλους μελετητές ο Coutelle, θα αναγνωρίσει μεν την πυκνότητα του συμβόλου, θα προχωρήσει όμως στην αναζήτηση δεσπόζουσας σημασίας, την οποία επικεντρώνει στη χριστιανική διάσταση της εικόνας.[7] Αυτή η στρατηγική της αναζήτησης και της περιχαράκωσης μιας δεσπόζουσας σημασίας είναι κοινή σε όλους τους μελετητές, με πιθανή προέλευση έναν ενστικτώδη φόβο που αμύνεται και αγωνίζεται να σώσει τη διασπορά του νοήματος, τον κατακερματισμό του σε ετερόκλητα δομικά στοιχεία και ιδέες που θα καθιστούσαν ενδεχομένως υβριδική τη συνάφεια ενός τόσο πυκνού συμβόλου. Αυτή όμως η στρατηγική έχει ως αποτέλεσμα ακριβώς τη διασπορά της υπό προστασία συνοχής. Η δεσπόζουσα σημασία της εικόνας θα έγκειται είτε στη φύση είτε στη θρησκεία. Σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να συνυπάρξουν και οι δύο σημασίες. Η αμαλγαματική τάξη της σολωμικής ποιητικής όμως προκύπτει και από άλλες εικόνες, εντός των οποίων η συνύπαρξη διαφορικών τάσεων θα μπορούσε να υπάρξει εκρηκτικά αντιφατική για τη νοημοσύνη που εργάζεται με ιδέες. Για παράδειγμα η θεώρηση του κόσμου των νεκρών ως ενός κόσμου των ίσκιων και συγχρόνως η προσμονή της τελικής κρίσης, η οποία για τον νεκρό χρόνο μοιάζει διαρκώς επικείμενη.[8] Η σολωμική ποιητική όμως κατακτάται υπακούοντας σε νοηματικούς κώδικες ετερογενείς προς τις νοηματικές συμβάσεις της αναλυτικής σκέψης. Και ο αγώνας και η αγωνία της επιτείνεται από την οικοδόμηση μιας ποιητικής από μια νοημοσύνη που έχει διαρκή επίγνωση του αντιθετικού χαρακτήρα των όρων οικοδόμησής της.

Ας εστιάσουμε σε ένα παράδειγμα, όπου η φιλοσοφική σκέψη εισδύει βαθύτερα στην ποιητική πράξη και, κατά τη γνώμη μας, την αλλοιώνει, την αποπροσανατολίζει. Εννοώ το Β΄ σχεδίασμα των «Ελεύθερων Πολιορκημένων». Εδώ ο φιλοσοφικός στοχασμός βρίσκει ποιητική δικαίωση και ικανοποίηση. Αυτό όμως που δεν φαίνεται να ικανοποιείται είναι η σολωμική ποιητική, που θα προχωρήσει σε τρίτο σχεδίασμα. Αν μάλιστα επικεντρώσουμε την προσοχή μας στις λεπτομέρειες του σχεδιάσματος θα διαπιστώσουμε ότι η αντίθεση φύσης και ηθικής, φύσης και ελευθερίας δικαιώνεται μάλλον στους στοχασμούς του Πολυλά, δευτερευόντως στους στοχασμούς του ίδιου του ποιητή και αφήνει ισχνά ίχνη

7. Louis Coutelle, *Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού (1815-1833)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009, σ. 493 κ.ε. Απαρίθμηση των ερμηνειών της φεγγαροντυμένης στο: Ερατοσθένης Καψωμένος, *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου» Ερμηνευτικά Κλειδιά στο Σολωμό*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2006, σ. 204-206.

8. Ελένη Τσαντσάνογλου, *Μια λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού, Το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11*, Εκδοτική Δοκιμή, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2008, σ. 191-207 και σ. 227-261.

στην ίδια την ποιητική πράξη. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ο Γ.Ν. Παπανικολάου παρατηρεί, και αυτό μόνο για το απόσπασμα 9 του Β′ σχεδιάσματος, ότι *«με το απόσπασμα αυτό ο Σολωμός πέτυχε να εφαρμόσει ό,τι λέει στους στοχασμούς του (7, 8, 9, 13, 14)»*.[9] Και το συμπέρασμα αυτό δεν προκύπτει αβίαστα μέσα από το ίδιο το απόσπασμα αλλά ως αποτέλεσμα ανάλυσης που ακολουθεί τα ίχνη των πληροφοριών του Πολυλά. Ας σημειώσουμε πάντως ότι στο 9ο απόσπασμα υπάρχει ο κρίσιμος στίχος *«τα σπλάχνα τους και η θάλασσα ποτέ δεν ησυχάζουν»*, ένα στίχο που θα συναντήσουμε ελαφρά αλλά καίρια τροποποιημένο στο Γ′ σχεδίασμα.

Το Γ′ σχεδίασμα υφίσταται μια σημαίνουσα μεταβολή ισορροπιών, μια μεταβολή που μπορεί να θεωρηθεί ως οργανωμένη γύρω από το στίχο του Β′ σχεδιάσματος στον οποίο μόλις αναφερθήκαμε. Τα σπλάχνα των αγωνιστών μετατοπίζονται σε σπλάχνα του φορέα της ποιητικής-νοηματικής δράσης, ενώ ο αφηγηματικός χαρακτήρας εξαφανίζεται.[10] Ο πολεμικός αγώνας μεθίσταται σε αγώνα και αγωνία νοήματος. Η άμεση συνέπεια αυτής της μετατόπισης είναι η σίγαση της εσωτερικής φωνής. Η μεγαλόψυχη μητέρα πατάει αμίλητη το χώμα και στο πάτημά της υψώνεται το νέο δάσος της απελευθερωμένης φύσης.[11] Στη μετατόπιση του πολεμικού αγώνα σε αγώνα νοήματος, στην πράξη αυτή παραχώρησης της πολεμικής κληρονομιάς στον ποιητικό δράστη, η φωνή του νοήματος σιγά εγκαταλείποντάς τον στην ερημιά της υποκειμενικής γνώσης. Ένα πρώτο συμπέρασμα μπορεί να είναι ότι στη σολωμική ποιητική το υποκείμενο διαρκώς βαίνει αφανιζόμενο ή συρρικνούμενο.

Το δεύτερο σημείο διασύνδεσης των ποιητικών μορφωμάτων του Β′ και του Γ′ σχεδιάσματος που θα μας απασχολήσει είναι η εικόνα της πεταλούδας. Στο Β′ σχεδίασμα η πεταλούδα παίζει με τον ίσκιο της, ενώ στο Γ′ σχεδίασμα ο ίσκιος είναι «άγνωρος». Άλλη διαφορά είναι βέβαια η εμφάνιση του αλαφροΐσκιωτου στο Γ′ σχεδίασμα αλλά και η εγκατάλειψη της εικόνας της γλυκιάς ώρας του σκουληκιού.[12] Η γλυκιά ώρα θα απλωθεί σε ολόκληρη τη φύση στο απόσπασμα 6 του

---

9. Γεωργίου Παπανικολάου, *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, Αθήναι 1970, σ. 541.

10. *«Τὰ σπλάχνα μου κι' ἡ θάλασσα ποτὲ δὲν ἡσυχάζουν»*, Νικολάου Τωμαδάκη, *Τα έργα του Διονυσίου Σολωμού*, ό.π., σ. 144.

11. *«Μητέρα, μεγαλόψυχη στὸν πόνο καὶ στὴ δόξα,*
κι ἂν στὸ κρυφὸ μυστήριο ζοῦν πάντα τὰ παιδιά σου
μὲ λογισμὸ καὶ μ' ὄνειρο, τί χάρ' ἔχουν τὰ μάτια,
τὰ μάτια τοῦτα, νὰ σ' ἰδοῦν μὲς στὸ πανέρμο δάσος,
ποὺ ξάφνου σοῦ τριγύρισε τ' ἀθάνατα ποδάρια»,
Νικολάου Τωμαδάκη, *Τα έργα του Διονυσίου Σολωμού*, ό.π., σ. 142.

12. *«Καὶ μὲς τῆς λίμνης τὰ νερά, ὅπ' ἔφθασε μ' ἀσπούδα*
Ἔπαιξε μὲ τὸν ἴσκιο τῆς γαλάζια πεταλούδα,

Γ′ σχεδιάσματος, μετατοπίζοντας τις νοηματικές ισορροπίες, εγκαταλείποντας σε συχνή παρανάγνωση τη σημασία του σκουληκιού. Πολλοί μελετητές μάλλον παραγνώρισαν τη σημασία του κάνοντας λόγο για ένα ασήμαντο ον της φύσης. Η κρισιμότητα της λέξης ώρα, που σημαίνει ωριμότητα και υποδηλώνει κρίση μετάβασης, αναγέννηση, εμπλέκει το νόημα της φυσικής διεργασίας της μεταμόρφωσης του ταπεινού και χωμάτινου όντος σε σύμβολο αισθητικού κάλλους, σε πεταλούδα. Το κρίσιμο σημείο του βιολογικού κύκλου έγκειται στην επανάληψη του αυτού μέσα από μια διαδικασία ωρίμανσης στην ταπεινή λάσπη της υποτέλειας. Το γεγονός λοιπόν ότι στο Γ′ σχεδίασμα η πεταλούδα δεν αναγνωρίζει τον ίσκιο της[13] υποδηλώνει την επανάκαμψη της ταυτότητας ενός συλλογικού μορφώματος που αδυνατεί να αποκτήσει συνείδηση του εαυτού του, του γεγονότος, δηλαδή, ότι αποτελεί επανάληψη του αρχαίου νεκρού κάλλους. Όσο η νοηματική ταραχή ενεργοποιούσε το συλλογικό σώμα η πεταλούδα και ό,τι αυτή αντιπροσωπεύει, είχε επίγνωση του υποστατικού της ίσκιου. Όταν η νοηματική ταραχή μεταφέρεται στο ποιητικό υποκείμενο η επιφάνεια του νοήματος παροχετεύεται σε μορφές εξωτερικές, ονειρικές και οραματικές, σε ονειρικές παραστάσεις που λειτουργούν ως το ύστατο αποτύπωμα της κοινότητας, όπως όμως αυτή εκδηλώνεται στο υποκείμενο και το υπερχιλιετές ιστορικό του φορτίο. Η μηδενική νοηματική στάθμη της επανέναρξης θολώνει και αμβλύνεται, εγκαθιστάμενη εντός της ιστορίας.

Η ποιητική δράση λοιπόν, η αγωνιστική απελευθέρωση της εν γένει φύσης ενεργοποιείται και ενεργοποιεί συγχρόνως τη μηδενική στάθμη, την ώρα του νοήματος. Ας μην ξεχνάμε ότι ο ποιητής αντιλαμβάνεται την ελληνική επανάσταση δεμένη με το παγκόσμιο σύστημα (Στοχασμός 15). Κι εδώ κρίνουμε σκόπιμο, πριν αναφερθούμε στο έμμονο και διαρκώς επανερχόμενο ποιητικό όραμα του Σολωμού, τη *«φεγγαροντυμένη»*, να αναφερθούμε στη μεγαλύτερη ίσως ταλάντωση της μεταφυσικής σκέψης του ποιητή, από την οποία και εξαρτάται αποφασιστικά η αποκρυστάλλωση κάθε ερμηνευτικής απόπειρας. Αναφερόμαστε στη σχέση φυσικής και μεταφυσικής, μια σχέση που έχει έως τώρα απολύτως μονομερώς εκτεθεί. Από τη μια έχουμε την παρατήρηση του 10ου στοχασμού: *«…Τοιουτοτρόπως η Μεταφυσική έγινε Φυσική»*. Οι εγελειανές καταβολές αυτής της

Ποὺ εὐωδίασε τὸν ὕπνο της μέσα στὸν ἄγριο κρίνο·
Τὸ σκουληκάκι βρίσκεται σ' ὥρα γλυκειὰ κ' ἐκεῖνο»
Νικολάου Τωμαδάκη, *Τα έργα του Διονυσίου Σολωμού*, ό.π., σ. 130.

13. *«Ἀλλὰ στῆς λίμνης τὸ νερό, π' ἀκίνητό ναι κι ἄσπρο,*
Ἀκίνητ' ὅπου κι' ἂν ἰδῆς, καὶ κάτασπρ' ὡς τὸν πάτο,
Μὲ μικρὸν ἴσκιον ἄγνωρον ἔπαιξ' ἡ πεταλούδα,
Ποῦ 'χ' εὐωδίσει τς ὕπνους της μέσα στὸν ἄγριο κρίνο».
Νικολάου Τωμαδάκη, *Τα έργα του Διονυσίου Σολωμού*, ό.π., σ. 143-144.

φράσης, που υποδηλώνει την προτεραιότητα του νοήματος έναντι της φύσης και εμφανείς είναι και στο έπακρο αξιοποιημένες. Έχει όμως αντιθέτως μείνει στο σκοτάδι η δομικά διαμετρική διατύπωση που υπάρχει στο σχεδίασμα του «Φυλακισμένου». Η δυσανάγνωστη σημείωση που συνοδεύει το απόσπασμα Ε2 αναφέρει: "*Guarda se è naturale che questa + frase+ [+esca+] di cui la fonte è la Metafisica è naturale in quell' epoca*".[14] Είτε το κατηγορούμενο naturale αποδίδεται στο frase είτε στο Metafisica, σε αυτή τη δυσανάγνωστη προσωπική σημείωση του ποιητή, αναδεικνύεται η ταλάντωση της ποιητικής σκέψης ως προς την προτεραιότητα φυσικής και/ή μεταφυσικής, μια ταλάντωση την οποία θεωρούμε προϋπόθεση της ποιητικής του. Επεκτείνοντας μάλιστα την αρχική θέση ότι η ποίηση εν γένει δεν μπορεί να είναι ποίηση ιδεών, μπορούμε εδώ να ισχυριστούμε ότι αυτή η ταλάντωση μεταξύ των δυνατών ορίων της σκέψης, στην προκειμένη περίπτωση μάλιστα μεταξύ των εσχάτων ορίων κάθε δυνατής εμπειρίας ή ιδέας αποτελεί την έσχατη προϋπόθεση της μεγάλης ποίησης.

Είδαμε την εικόνα της φεγγαροντυμένης να αναδύεται ως φορέας πυκνού συμβολικού περιεχομένου μπροστά στα μάτια του αλαφροΐσκιωτου ποιητή, ενός περιεχομένου ερμητικά κλειστού σε κάθε ερμηνευτική απόπειρα που υπερβαίνει τις δυνατότητες του ποιητικού υποκειμένου να επωμισθεί το νόημα του αγώνα. Η μοναδική ερμηνευτική συσχέτιση προκύπτει από τη σχέση αυτής της παράστασης με την επανέναρξη της ταυτότητας του ελληνισμού, όπως προκύπτει από την εικόνα της μεταμόρφωσης της πεταλούδας, της αρχέγονης ψυχής του ελληνισμού. Στον «Κρητικό» όμως η έμμονη αυτή παράσταση θα προικιστεί με νοήματα απτά και συγκεκριμένα την ταυτότητα του ποιητικού και αγωνιστικού υποκειμένου. Πολύτιμη βοήθεια για ενδεχόμενη ανάδειξη του νοήματος της φεγγαροντυμένης ως περιεχομένου της συνείδησης και του αγώνα του ελληνισμού που αναδύεται εκ νέου θα μας δώσουν τα συμφραζόμενα του ποιήματος.

Στο αυτόγραφο τετράδιο 11 της Ζακύνθου η Ελένη Τσαντσάνογλου ανίχνευσε την πρόθεση του ποιητή να παρουσιάσει ως συνθετική ενότητα μια σειρά έργων που κατά κανόνα εθεωρούντο διακριτά μεταξύ τους. Πέραν του γεγονότος ότι αυτή η υπόθεση ενοποιεί μια σειρά ποιημάτων φαινομενικά ετερόκλητων, διανοίγει ταυτόχρονα τη λανθάνουσα δυνατότητα να θεωρηθεί ως ενιαίο το σύνολο του ποιητικού έργου. Πιστεύω ότι μπορούμε να θεωρήσουμε ως πυρήνα του συνθέματος τον «Κρητικό», ίσως το πλέον ολοκληρωμένο από τα έργα του ποιητή. Πρόκειται για ένα σαφώς εθνικό ποίημα. Ας δεχτούμε ακόμα ότι και ο «Λάμπρος», με τα αποτρόπαια χαρακτηριστικά του, υπήρξε πολεμιστής του αγώνα του '21. Κι εδώ αντιπαρέρχομαι χωρίς περαιτέρω συζήτηση απόψεις περί αλλο-

14. Ελένη Τσαντσάνογλου, *Μια λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού*, ό.π., σ. 219.

τύπωτου γερμανισμού, κλπ.[15] Η απορία μας απευθύνεται στα λεγόμενα σατυρικά ποιήματα, όπως για παράδειγμα η «Τρίχα», ο «Φουρκισμένος» και το «Δεύτερο Όνειρο», ποιήματα με πηγή τη δυσάρεστη προσωπική εμπειρία του ποιητή κατά την οικογενειακή δίκη. Με ποιο νόημα μπορεί η προσωπική πικρία να δεθεί με την ελληνική υπόθεση; Και αυτό όχι τόσο από την άποψη της απελευθέρωσης της χώρας όσο από την άποψη της ανάδειξης του νοήματος του κόσμου μας. Έχω την εντύπωση ότι η απάντηση μπορεί να προέλθει από τη γενικευτική θεώρηση της ποίησης του Σολωμού με τη συμπερίληψη και του «Πόρφυρα» στην προβληματική μας. Ο «Πόρφυρας», όπως όλοι γνωρίζουμε, όντως ξένισε ως προς το περιεχόμενό του τους ακροατές του και οδήγησε στην εύλογη απορία: τι σχέση μπορεί να έχει ο θάνατος ενός άγγλου στρατιώτη με την εθνική υπόθεση; Η απάντηση του ποιητή νομίζω ότι δίνει το κλειδί στο σύνολο της απορίας μας: *«Το έθνος πρέπει να μάθει να θεωρεί εθνικό ό,τι είναι Αληθές»*.[16]

Ποια είναι όμως αυτή η σημαίνουσα αλήθεια αυτού του απλού γεγονότος, του κατασπαραγμού του άγγλου στρατιώτη από τον πόρφυρα, και που θα καθιστούσε δυνατή την εξίσωση έθνους και αληθούς; Αυτή η ερώτηση είναι κρίσιμη γιατί επεκτείνει τα όρια της σύμπτωσης αληθούς και εθνικού πέραν των ορίων των φορέων που ενδεχομένως θα επιθυμούσαν τον εντοπισμό τους εντός του εθνικού κορμού. Αν δηλαδή τα σατιρικά περιστατικά εμπίπτουν εντός του χώρου της εθνικής- ιστορικής εμπειρίας, με ποιο νόημα και ο θάνατος ενός ξένου στρατιώτη αποτελεί στοιχείο της εθνικής εμπειρίας; Για να απαντήσουμε στην ερώτηση αυτή πρέπει να καταφύγουμε στη φεγγαροντυμένη του «Κρητικού» και την επενέργειά της οπτασίας αυτής στην ψυχή του πολεμιστή. Είδαμε λοιπόν στους «Ελεύθερους Πολιορκημένους» ότι η οπτασία της φεγγαροντυμένης αποτελεί το πυκνό νόημα της αναγέννησης της πεταλούδας που από σκουλήκι μεταμορφώνεται στο σύμβολο του αισθητικού κάλλους. Η φεγγαροντυμένη αποτελεί το περιεχόμενο, πυκνό και μη –έτι– διευθετημένο της άγνοιας του υποστατικού ίσκιου της πεταλούδας που είχε ευωδιάσει τους ύπνους της μέσα στον άγριο κρίνο. Το επίθετο άγριος παραμένει κοινό και στο Β′ και στο Γ′ σχεδίασμα, υποδηλώνοντας την αγριότητα και τη βιαιότητα των απαρχών. Επιπλέον το περιεχόμενο αυτό του υποστατικού ίσκιου της πεταλούδας είναι προσιτό μόνο για τα μάτια του αλαφροΐσκιωτου. Και αν αλαφροΐσκιωτος είναι αυτός που έχει πρόσβαση στα βα-

15. *«Μετά πολλής μου λύπης επί του παρόντος αναγκάζομαι να καλέσω διά τινος λέξεως απαισίας α π ο σ τ α σ ί α ν την αυτομόλησιν του δημοτικού Υμνογράφου προς τον ετερούσιον και αλλοτύπωτον Γερμανισμόν»*. Σπυρίδων Ζαμπέλιος, «Πόθεν η κοινή λέξη τραγουδώ», στο βιβλίο: *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σολωμού, Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π, σ. 83.

16. Ιάκωβος Πολυλάς, «Προλεγόμενα», στο βιβλίο *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σολωμού, Επιλογή κριτικών κειμένων* ό.π., σ. 69.

θύτερα μυστικά της φύσης, στην περίπτωσή μας ο αλαφροΐσκιωτος ποιητής είναι επιπλέον ο διαχειριστής των ονείρων, χωρίς αυτό να σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι τα κρυφά μυστήρια της φύσης και το περιεχόμενο των ποιητικών ονείρων αφίστανται. Τουναντίον, το περιεχόμενο των ονείρων αποτελεί το κρυφό μυστήριο της φύσης εντός του οποίου ζουν πάντα τα παιδιά της μεγάλης μητέρας.

Η ανακάλυψη της Τσαντσάνογλου έχει και μια άλλη σημαντική συνέπεια, η οποία έγκειται στην αποκάλυψη μιας παράπλευρης και εξίσου λανθάνουσας στρατηγικής του ποιητή, η οποία συνίσταται στη διασπορά σημαινουσών ποιητικών πρακτικών στα δευτερεύοντα, στα σατιρικά δηλαδή αποσπάσματα. Η στρατηγική αυτή έγκειται στην αναγνώριση της συνάφειας της ποιητικής και της ονειρικής λειτουργίας. Βέβαια στο 1ο απόσπασμα του Γ′ σχεδιάσματος των «Ελεύθερων Πολιορκημένων», στην περίφημη φράση: *«κι ἂν στὸ κρυφὸ μυστήριο ζοῦν πάντα τὰ παιδιά σου μὲ λογισμὸ καὶ μ' ὄνειρο … /»*, ο ποιητής αποκαλύπτει τη διπλή μεν, συνεκτική και αλληλέγγυα όμως λειτουργία του τρόπου με τον οποίο η ελληνική κοσμοαντίληψη προσεγγίζει το μυστήριο της ελληνικής ζωής, το λογισμό δηλαδή και το όνειρο. Πρόκειται φυσικά για δύο φαινομενικά ετερογενή νοηματικά πεδία, τα οποία όμως ο ποιητής συμπαραθέτει στο ίδιο το σώμα ενός από τα σημαντικότερα αποσπάσματα του έργου του. Και αν μεν για το λογισμό δεν μπορούμε να έχουμε επιφυλάξεις, η διασύνδεσή του με το όνειρο ως ενός οιονεί ομογενούς πεδίου άσκησης νοηματοδοτικής δραστηριότητας, προκαλεί ομολογουμένως κάποιες επιφυλάξεις και αναστολές. Το πρόβλημα λοιπόν είναι ο τρόπος με τον οποίο το όνειρο εισβάλλει στην ποιητική λειτουργία, μια διαδικασία τα ίχνη της οποίας μπορούμε να παρακολουθήσουμε στα ήσσονα σατιρικά αποσπάσματα του 11ου τετραδίου.

Η «Τρίχα», ο «Φουρκισμένος», το «Δεύτερο όνειρο» αλλά και το «Όνειρο» και η «Μετατόπιση του αγάλματος του Μαίητλαντ» αποτελούν περιεχόμενα ονείρων. Αν όμως τα σατιρικά έργα διαθέτουν το περίγραμμα και τον εσωτερικό χαρακτηρισμό του ονείρου, η εικόνα της *«φεγγαροντυμένης»* διαθέτει και τα μορφολογικά και τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά του ονείρου. Με αυτόν τον τρόπο νομίζω ότι ο ποιητής επιχείρησε να διασπείρει μέσα στα σατιρικά έργα τα κλειδιά για την ανάγνωση των μεγάλων λυρικών έργων όπως αυτό του «Κρητικού». Οφείλουμε νομίζω να τα αντιμετωπίσουμε, και κυρίως τις πυρηνικές τους παραστάσεις, ως ισχυρά όνειρα. Μπορούμε στην παράσταση της *«φεγγαροντυμένης»* να εντοπίσουμε ακριβώς τα ονειρικά χαρακτηριστικά που περιγράφει ο Φρόυντ στην *Ερμηνεία των Ονείρων*, στο κεφάλαιο με τίτλο «Η εργασία της συμπύκνωσης».[17] Και εκεί ο Φρόυντ μιλάει για ονειρικές ιδέες, όπως ακριβώς οι με-

17. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Η ερμηνεία των ονείρων*, VI Η εργασία του ονείρου, Α. Η εργα-

λετητές της ποίησης μιλάνε για ποιητικές ιδέες του Σολωμού. Όσο όμως είναι στη φροϋδική ανάλυση προφανές ότι οι ονειρικές ιδέες αποτελούν την ψυχαναλυτική ανάπτυξη και αποτύπωση του χάρτη του ονειρικού περιεχομένου, το ίδιο νομίζω είναι σαφές ότι μιλώντας για ποιητικές ιδέες στην πραγματικότητα εννοούμε γραμματολογικές ιδέες, τις ιδέες δηλαδή που προκύπτουν από την ανάλυση της πυκνότητας του χάρτη του οράματος της *«φεγγαροντυμένης»* επί του προκειμένου. Εκτός και αν χρησιμοποιήσουμε τον όρο ιδέα με το πλατωνικό νόημα της συνολικής και συνοπτικής εκείνης παράστασης από την οποία αντλεί σημασία, περιεχόμενο και νόημα ο εμπειρικός μας κόσμος. Με αυτό το νόημα η ιδέα αποτελεί και το θεμέλιο του λογισμού, της λογικής, ως της ταξινομητικής εκείνης αρχής οργάνωσης των περιεχομένων του κόσμου μας. Με αυτό το νόημα μπορούμε να μιλάμε για ποιητική ιδέα.

Η σολωμική ποιητική λοιπόν κατοικεί στις πηγές, στις απαρχές του νοήματος του κόσμου μας. Από αυτές αντλεί τα περιεχόμενά της, αυτές αναθερμαίνει, ανανεώνει και αναδημιουργεί. Μιλάμε για αναδημιουργία και ανανέωση των καταβολών του κόσμου εντός της ιστορίας. Αυτό σημαίνει ότι στην ελληνική επανάσταση ο Σολωμός αντίκριζε την επανέναρξη του κόσμου και του νοήματός του υπό το σχήμα της απελευθέρωσης της φύσης. Μια ανάγνωση της νοηματικής δραστηριότητας της σολωμικής ποιητικής ως απελευθερωτικής της ανθρώπινης φύσης θα εξελάμβανε την ποιητική του ως στενά εθνοτική, κάτι που δεν ήταν, όπως προκύπτει άλλωστε και από το στοχασμό περί της σύνδεσης του ελληνικού αγώνα με τα μεγαλύτερα συμφέροντα της ανθρωπότητας αλλά και από κάποια άλλα στοιχεία που θα παραθέσουμε στη συνέχεια. Και αν γι' αυτή την ερμηνεία ο ονειρικός χαρακτήρας των υψηλότερων στιγμών της σολωμικής ποιητικής αποτελεί απλά μια πρώτη ένδειξη, την επιχειρηματολογία αυτή νομίζω ενισχύει σημαντικά μια άλλη σημαντική μεν αλλά σε πολύ πρώιμο στάδιο επεξεργασίας ποιητική προσπάθεια του τετραδίου 11 που φέρει τον τίτλο «Ο φυλακισμένος».

Η μέχρι τώρα εκπεφρασμένη απορία μας ήταν, πολύ σχηματικά, ποια μπορούσε να είναι η θέση των σατιρικών γυμνασμάτων σε ένα σύνθεμα με εθνικά χαρακτηριστικά. Με λίγα λόγια, τι δουλειά έχει η «Τρίχα» δίπλα στον «Κρητικό». Νομίζω ότι η ερμηνεία του ίδιου του ποιητή, ότι σκόπευε να συμπαραθέσει στο κύριο σώμα του ποιητικού του έργου τα σατιρικά αποσπάσματα στα οποία το καλό θα αντιμάχεται το κακό, δεν μπορεί να θεωρηθεί επαρκής νομιμοποίηση. Στο έργο του Σολωμού βρίσκεται στα σπάργανα μια μυθολογία όχι προσωπικού

σία της συμπύκνωσης, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1995, σ. 253-278. Ας συγκρατήσουμε πάντως την κρίσιμη παρατήρηση του Φρόυντ, πως *«η συμπύκνωση γίνεται με τη βοήθεια της παράληψης, δηλαδή ότι το όνειρο δεν αποτελεί πιστή παράφραση ή προβολή, σημείο προς σημείο, των ονειρικών ιδεών, αλλά μια πολύ ατελή απόδοσή τους με άφθονα κενά»*, στο ίδιο σ. 255.

τύπου εντός της ιστορίας, κάτι που συνήθως επιχειρούν οι ποιητές δημιουργώντας έναν προστατευμένο και περιχαρακωμένο δικό τους ποιητικό κόσμο, αλλά μια καταγωγική μυθολογία των απαρχών του ανθρωπίνου γένους ή και της εν γένει φύσης. Και τα υλικά με τα οποία χτιζόταν αυτή η εμπειρία του μυθικού νέου κόσμου ήταν τα παρευρισκόμενα. Σ' αυτό το σημείο μπορούμε να εντοπίσουμε πράγματι συγγένεια με εγελειανές ιδέες, τις οποίες όμως ο Σολωμός απλά δεν χρειαζόταν τον Hegel για να τις προσεγγίσει. Ο πραγματικός κόσμος του ποιητή ήταν ο νέος, ο ανακαινισμένος μυθικός κόσμος. Και όπως μας δείχνει η συμπερίληψη του «Πόρφυρα» στην ποιητική του, αυτός ο νέος μυθικός κόσμος της επανέναρξης του νοήματος δεν αφορούσε μόνο τον ελληνικό κόσμο. Δεν ήταν και δεν είναι ποίηση εθνική, είναι ποίηση που ριζώνει στις πηγές απ' όπου αναβλύζει το ανθρώπινο είδος.

Ας επαναλάβουμε όμως την ερώτησή μας, που είναι πανομοιότυπη με την ερώτηση που αφορούσε τα σατιρικά αποσπάσματα. Τι δουλειά έχει ο «Φυλακισμένος» δίπλα σε ένα σώμα κυρίως εθνικής ποίησης; Υποθέτω κατ' αρχάς ότι δεν υπάρχει διαφωνία ως προς το τι αντιπροσωπεύει ο φυλακισμένος. Μόνο που ο σολωμικός φυλακισμένος, επανερχόμενος στην ιστορία, δεν αντικρίζει την ίδια την ιστορία αλλά την αφετηρία της. Βρίσκεται αντιμέτωπος, βλέπει μπροστά στα μάτια του να αναδύεται η κοινή αφετηρία φυσικής και μεταφυσικής. *«Και το δεντρί που προς τον ουρανό αρχίνουνε ν' ανθίσει»* είναι το ίδιο με το δένδρο του δάσους που τριγύρισε ξάφνου το αθάνατο ποδάρι της μεγάλης μητέρας. Οι ανεκδιήγητοι ήχοι είναι και ως προς τις λεπτομέρειές τους ίδιοι με τους ήχους του «Κρητικού». Η Ελληνική Επανάσταση είναι για την ποιητική του Σολωμού η επανέναρξη όχι του έλληνα ανθρώπου αλλά του ανθρώπου εν γένει εντός της συνοχής και της αλληλεγγύης της φύσης. Και η μείζων συνέπεια αυτού του τύπου επανέναρξης, μιας επανέναρξης και μιας αφετηρίας διαρκώς παρακείμενης, αποτυπώνονται στα λόγια του «Κρητικού»: *«Ἐγὼ ἀπὸ κείνη τὴ στιγμὴ δὲν ἔχω πλιὰ τὸ χέρι, / π' ἀγνάντευεν Ἀγαρηνὸ κι ἐγύρευε μαχαίρι·»*.[18] Μέσα από την ακύρωση της εθνικής αντίθεσης, αλλά και κάθε αντίθεσης, η σολωμική ποιητική αγγίζει και χαράσσει εκ νέου την αφετηρία της αρχαίας εμπειρίας της σκέψης: την καθολικότητα του κοινού μας κόσμου.[19]

---

18. Νικολάου Τωμαδάκη, *Τα έργα του Διονυσίου Σολωμού*, ό.π., σ. 114.

19. Μπορούμε να πούμε ότι συμφωνούμε εν μέρει με τις αναλύσεις του Ερ. Καψωμένου, με πολλές όμως επιφυλάξεις και αποκλίσεις. Ένα παράδειγμα: *«... η επιβολή της φύσης πάνω στον άνθρωπο σημαίνει άρση του ανταγωνισμού και θέση της ενότητας. Η μεσογειακή (;) φύση αδελφώνει τα όντα μέσα σε μια ατμόσφαιρα πληρότητας του Εγώ ...»*, Ερατοσθένης Καψωμένος *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου», Ερμηνευτικά Κλειδιά στο Σολωμό* ό.π. σ. 85. Το πρόβλημα είναι ότι το εγώ μπορεί να υπάρξει, αυστηρά, μόνο σε συνθήκες αντίθεσης.

Περίληψη / Summary

Το σύνολο σχεδόν της ερμηνευτικής προσπάθειας αντιμετωπίζει το έργο του Δ. Σολωμού ως εάν ο ποιητής προσπαθούσε να μεταδώσει συγκεκριμένες ιδέες. Αυτό προϋποθέτει μια περιοριστική ερμηνεία της ποιητικής του δραστηριότητας. Αντίθετα βρίσκουμε διάσπαρτα, στα δευτερεύοντα κυρίως έργα του ποιητή, κλειδιά για μια ερμηνεία της ποίησης ως ομόλογης της ονειρικής λειτουργίας. Μια τέτοια ερμηνεία προσπαθούμε να ανιχνεύσουμε.

Almost all of the interpretative attempts face the Solomos' work as if the poet was trying to transmit concrete ideas. This presupposes a restrictive interpretation of his poetic activity. Instead we find scattered, mostly in the poet's minor works, keys for an interpretation of his poetry as homologous to the dream function. We are trying to detect such an interpretation.

Η θέση της ενότητας συνεπώς συνεπάγεται την άρση του Εγώ, την αφομοίωσή του. Ταυτόχρονα δυσκολεύομαι ιδιαίτερα με τον εθνοκεντρισμό του Ερ. Καψωμένου. Ο Σολωμός, πριν και πάνω από εθνικός ποιητής είναι ποιητής της καθολικότητας. Κατά τη γνώμη μου εννοείται. Θα μπορούσαμε να τον ονομάσουμε εθνικό ποιητή κατά συμβεβηκός, ακολουθώντας την αριστοτελική ορολογία.

Σπύρου Προσαλέντη: Διονύσιος Σολωμός.

Το γραφείο του Διονυσίου Σολωμού, όπου κατά την παράδοση γράφτηκαν οι «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι». [Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών-Μουσείο Σολωμού Κερκύρας].

ΟΙ ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ
Ή
Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΣΟΛΩΜΟΥ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Ανδρέας Αθ. Λάζαρης

Στα «Προλεγόμενά» του ο Ιάκωβος Πολυλάς, σχολιάζοντας την όσμωση του Σολωμού με τα ιταλικά γράμματα και τη σχέση του με ιταλούς ποιητές, παρατηρούσε: *«Αλλά μέσα 'ς το χρυσοκέντητο ένδυμα, αισθάνετο ο νέος Σολωμός ότι η Τέχνη, μάλιστα εις τα ποιήματα του Μόντη, δεν επαράσταινε την υψηλήν ιδέα της, όπως δείχνεται ενσαρκωμένη εις εκείνα του Ομήρου, του Δάντη και του Σέικσπηρ».*[1] Στην ίδια παράγραφο, ο Πολυλάς παραθέτει το διάλογο μεταξύ του ιταλού ποιητή και του Σολωμού: *«Ευρισκόμενος εις το Μιλάνο εγνώρισε τον Μόντη, και τον έβλεπε συχνά. Επείραζε τον περίφημον ποιητήν η κριτική τόλμη του Σολωμού, ο οποίος, μ' όλον ότι ειλικρινής θαυμαστής του, δεν εδίσταζε όμως ποτέ να του φανερώση τη γνώμη του. "Δεν πρέπει τινάς να συλλογίζεται τόσο" τού είπε ο Μόντης ερεθισμένος, ενώ ο Σολωμός ερμήνευε ένα χωρίον του Δάντη, "πρέπει να αισθάνεται, να αισθάνεται"*. Πρέπει πρώτα με δύναμη να συλλάβη ο νούς, *απάντησε ευθύς ο νέος ποιητής*, κ' έπειτα η καρδιά θερμή να αισθανθή ό,τι ο νους εσυνέλαβε».

Στα «Προλεγόμενα» πάλι ο Πολυλάς παραθέτει μια νεανική δήλωση του ποιητή: *«Ακόμη νέος είχε γράψει· "Η δυσκολία, την οποίαν αισθάνεται ο συγγραφέας, (ομιλώ για τον μεγάλον συγγραφέα) δεν στέκει εις το να δείξη φαντασία και πάθος, αλλά εις το να υποτάξη αυτά τα δυο πράγματα, με καιρό και με κόπο, εις το νόημα της τέχνης"».*[2]

Τελευταία ανίχνευση των «Προλεγομένων», η καταγεγραμμένη ως δήλωση του Σολωμού: *«Μ' όλον τούτο έλεγε· "Ο Λάμπρος θα μείνη Απόσπασμα"».*[3] Έπεται της σολωμικής φράσης η ερμηνευτική διατύπωση του Πολυλά: *«Και, αν δε σφάλλω, ο νους του, ήδη τραβιγμένος από μίαν ανώτερη θεωρία εις την περι-*

---

1. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, «Ποιήματα», επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [5]1986, *Προλεγόμενα*, Ιάκωβος Πολυλάς, 1859, κεφ. ΙΙ, σ. 12. (Πρβλ. και *Διονυσίου Σολωμού τα Ευρισκόμενα*, εκδίδονται δαπάνη Αντωνίου Τερζάκη, εν Κερκύρα, τυπογραφείον Ερμής Αντωνίου Τερζάκη, 1859).

2. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., κεφ. ΧΙΙ, σ. 31.

3. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 28.

οχή της ποιητικής, άφινε ατελείωτο εκείνο το πόνημα, ως, εις τη γνώμη του, κατώτερο από την θέσι, όπου πρέπει να υψωθή η Τέχνη,[4] *αν θέλη να ήναι εις όλα αληθινή. Επειδή καθημερινώς εμορφόνετο εις το πνεύμα του μία ιδέα του ποιητικού έργου υψηλότατη, εις την οποίαν έμελλ' έπειτα να αναπαυθή με όλαις ταις δύναμες του νοός και της φαντασίας* [...]».[5]

Τα ανωτέρω παραθέματα παρουσιάζουν βαθμηδόν[6] την ποιητική αγωνία και

---

4. Για την κριτική ερμηνεία του Πολυλά, που παρανοεί τη ρήση του Σολωμού, ο Ε.Γ. Καψωμένος επισημαίνει: *«Ανάλογη είναι και η ερμηνεία του Πολυλά στα "Προλεγόμενα": υπέρβαση της αισθητικής που γέννησε το "Λάμπρο" (:"ήδη τραβηγμένος από μιαν ανώτερη θεωρία εις την περιοχή της ποιητικής") και, άρα, απόρριψή της ως ανάξιας του νέου αισθητικού ιδεώδους (: άφηνε ατελείωτο εκείνο το πόνημα, ως, εις τη γνώμη του, κατώτερο από τη θέση όπου πρέπει να υψωθεί η Τέχνη, αν θέλει να είναι εις όλα αληθινή»), «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1992, σ. 170-171. Για την παρανόηση της σολωμικής θέσης για το απόσπασμα, ο Στέφανος Ροζάνης υποστηρίζει: *«Ο Πολυλάς βρίσκεται σε αμηχανία. Διαισθάνεται πως πίσω από την απόφανση αυτή κρύβεται μια κρίση αισθητική του ποιητού, μια αναζήτηση αγωνιώδης* [...] *Ο Πολυλάς ήταν αδύνατο να αναβιώσει την ποιητική αγωνία, να εντοπίσει τους όρους της, να συναρμολογήσει τα μέρη της, να ανακατασκευάσει το χάος, αλλά και την δημιουργική δύναμη που περιέκλειε εντός της η δραματική αυτή απόφανση. Έτσι περιορίστηκε απλά να διατυπώσει τη δική του απορία με τη μορφή μιας αισθητικής περιπλάνησης μέσα σε ό,τι αυτός εφανταζόταν πως θα όφειλε να είναι η περιπέτεια του ποιητού στον υποτιθέμενο δρόμο του προς την ποιητική και μορφική τελείωση. Ουδέ στιγμή περνά από του Πολυλά* [...] *πως ο Σολωμός κυριολεκτεί σε αυτό που λέγει, κυριολεκτεί όχι για το "Λάμπρο", όχι μόνον και αποκλειστικά γι' αυτόν, αλλά για κάθε μόρφωμά του ποιητικό»*, Στέφανος Ροζάνης, *Η αισθητική του αποσπάσματος. Μια κριτική προσέγγιση στον «Λάμπρο» του Σολωμού*, εκδ. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1997, σ. 16-17.

5. *Διονυσίου Σολωμού, Απαντα, τ. Α΄*, ό.π., σ. 28. Την νέα αυτή «ποιητική» του Σολωμού, την οποία εντοπίζει στο «Λάμπρο» ο Πολυλάς, εξετάζει και ο Γιώργος Βελουδής, αποκαλώντας την *ρομαντική ποιητική* ή ποιητική του ρομαντικού αποσπάσματος, καθώς, κατά την άποψή του: *«και σ' αυτό το θέμα, στο θέμα του ποιητικού αποσπάσματος, ο Σολωμός δεν ήταν χωρίς τους εγνωσμένους (προ)ρομαντικούς προγόνους και δασκάλους του – ήταν γνήσιο τέκνο της ρομαντικής εποχής του»*, Γιώργος Βελουδής, *Κριτικά στο Σολωμό*, Κριτικά Φιλολογικά, Ερμηνευτικά, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 2000, σ. 115. Για το απόσπασμα και τη λειτουργία του στο έργο –και κυρίως στην ώριμη φάση της κερκυραϊκής περιόδου– ο Ε. Καψωμένος υποστηρίζει: *«Η θεωρία της αποσπασματικότητας ως συμπτώματος αδυναμίας διαψεύδεται και από τα ενδοκειμενικά κριτήρια που προσφέρουν τα ίδια τα* Αυτόγραφα. [...] *αποτελούν κατά κανόνα ολοκληρωμένες συντακτικά, νοηματικά και ποιητικά ενότητες, άρα μικροσύμπαντα σημασίας που επιδέχονται καταρχήν αυτόνομη ανάλυση, με τη στενότερη έννοια του όρου: ως απαρτισμένες ολότητες εμπεριέχουν τους κώδικες ανάγνωσής τους.»*, *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, ό.π., σ. 17.

6. Στη λειτουργία της *βαθμίδας* ή της σταδιακής συγκρότησης αφενός του θεωρητικού πλαισίου της σολωμικής *Ποιητικής* αφετέρου της υλικής αποτύπωσής της στο έργο *Τέχνης*

τη σταδιακή αναζήτηση για τη διατύπωση μιας εν γένει αυτοδύναμης και καθαυτής αυτάρκους θεωρίας τόσο στο πεδίο της *Ποιητικής* όσο και στο πεδίο της *Αισθητικής*. Η συγκρότηση μιας αρχετυπικής ή πρωτογενούς εικόνας του έργου τέχνης κατατρύχει τον ποιητή (από τη νεαρή ηλικία)· παρεπόμενα και η γραφή του κατατρύχεται από την απόσταση μεταξύ του Ύψηλού της Τέχνης (θεωρία) και του μετασχηματισμού της σε γραφή (πράξη). Κατηγοριοποιώντας βαθμηδόν τις αναβαθμίδες της θεωρητικής σκέψης του Σολωμού, από τα «Προλεγόμενα», εντοπίζουμε τους εξής άξονες-θέσεις:

Α) *Η τέχνη και η υψηλή ιδέα της* – Όμηρος, Δάντης, Σαίξπηρ, την ενσαρκώνουν στα ποιήματά τους.

Β) *Σύλληψη του νου*: Αρχικό ή πρωτογενές στάδιο. *Η καρδιά να αισθανθεί –θερμά– τη σύλληψη του νου*. Δευτερογενές στάδιο.

Γ) Η κατηγορία του μεγάλου συγγραφέα – Κυρίαρχο χαρακτηριστικό, *η καθυπόταξη πάθους και φαντασίας στο νόημα της τέχνης*. Προϋποθέσεις-Ιδιότητες, *ο καιρός και ο κόπος*.

Δ) Ατομική θεώρηση και συνεπακόλουθη τεχνική: *το κείμενο ως απόσπασμα, η μη ολοκλήρωση ή η ατελής γραφή*.

Η σύμπηξη της σολωμικής στρατηγικής αποτυπώθηκε εδώ στη σκέψη (κριτική ανάπτυξη) του Πολυλά. Οι κριτικές παρατηρήσεις του (παρά την προφανή αδυναμία επαρκούς θεωρητικής σύλληψης και διερμήνευσης των θεωρητικών προβληματισμών του ποιητή, κυρίως σε σχέση με τη δομική και αισθητική σύλληψη του αποσπάσματος από το Σολωμό) μας οδηγούν σε καίριες επισημάνσεις:

Α) Ο νους του ποιητή έλκεται από μια *ανώτερη θεωρία. Η αληθινή Τέχνη, ως προϋπόθεση της αλήθειας της, οφείλει να υψωθεί σε μια υψηλή θέση*. Προκύπτει το αίτημα λοιπόν επείγον και πρωταρχικό: η διαμόρφωση μιας αισθητικής ιδεολογίας.

Β) *Η ανώτερη θεωρία κινείται στην περιοχή της ποιητικής*. Ήτοι, απουσιάζει άρα απαιτείται η διατύπωση των βασικών δομικών κανόνων της άρθρωσης του ποιητικού κειμένου.

Γ) *Άφηνε ατελείωτο το πόνημα ως κατώτερο από την θέση όπου πρέπει να υψωθή η Τέχνη*.

Η πνευματική περιδίνηση και διαπάλη στο διττό πεδίο (*Αισθητικής* και *Ποιητικής*) αναπτύσσεται εκτενώς –ωστόσο αποσπασματικά–[7] στη διατύπωση

είναι προφανής η επιρροή και η δημιουργική (όχι η επιδρασιοθηρική) αφομοίωση της φιλοσοφικής χεγκελιανής Διαλεκτικής και Αισθητικής καθώς και η λειτουργία της *ολότητας* και *μερικότητας* στην ποιητική δημιουργία του Σολωμού.

7. Για την αποσπασματικότητα των «Στοχασμών», συναρτώμενοι με τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους» στα *Αυτόγραφα*, ο Γ. Βελουδής παρατηρεί: *«Η στενή συνάφεια πάλι των*

των θέσεων του ποιητή στους περίφημους «Στοχασμούς», που συνάπτονται στην έκδοση Πολυλά με τα τρία σχεδιάσματα των «Ελεύθερων Πολιορκημένων». Η αποσπασματικότητα δεν αλλοιώνει την εντυπωσιακή αναλογία των σολωμικών «Στοχασμών» με θεμελιώδεις θεωρητικές, μεθοδολογικές και επιστημολογικές αρχές της σύγχρονης *Ποιητικής*, κυρίως της *Θεωρίας των κειμένων* στη σημειωτική εκδοχή της.[8] Με εντυπωσιακό τρόπο επίσης καταγράφεται η αναζήτηση των αρχών μιας φιλοσοφικής διερεύνησης του έργου Τέχνης, η συγκρότηση μιας *Αισθητικής*, που ανάγει τα πρότυπά της στον εγελιανισμό. Είναι σαφής η προτεραιότητα *της θεωρητικής-φιλοσοφικής σύλληψης* απέναντι στην *ποιητική πράξη* του.[9] Προτεραιότητα όχι χρονική, αλλά οντολογική, υπαρξιακή και βαθμιδωτή (βαθμιδική) στη συγκρότηση του έργου τέχνης. Μια παραδειγματική ανασύνθεση των «Στοχασμών»[10] στο πεδίο/επίπεδο της Αισθητικής, ταξινομεί τα εξής σήματα:

α. Ο Μονάρχης (κρυφός στις αίσθησες), γνωρίζεται από το πνεύμα, μέσα στο οποίο γεννήθηκε. Είναι έξω από την περιφέρεια του Καιρού. Σήμα: *Μονάρχης (εξωχρονικός)* VS *Αισθήσεις (ενδοχρονικές)*

β.

1. ας εργάζεται (το ποίημα) αδιάκοπα για την αληθινή ουσία αλλά εις τρόπον ώστε να μη το καταλάβουν ειμή οι νόες οι γυμνασμένοι και βαθείς.

"Στοχασμών" με το συγκεκριμένο αυτό έργο του Σολωμού υποστηρίζεται από μιαν –ερμηνευτικά σημαντική θα έλεγα– αναλογία ανάμεσα σ' αυτούς και αυτό: η αποσπασματικότητα της ποιητικής θεωρίας στην αποσπασματικότητα της ποιητικής πράξης […]», Γ. Βελουδής, *Διονυσίου Σολωμού, «Στοχασμοί» στους «Ελεύθερους Πολιορκημένους»*, ιταλικό κείμενο, μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια, εκδ. Περίπλους, Αθήνα 1997, σ. 10.

8. Η πρώτη ουσιαστική, διεισδυτική και πληρέστατη επιστημολογικά, μεθοδολογικά και θεωρητικά τεκμηριωμένη συνάφεια των «Στοχασμών» και της θεωρίας της λογοτεχνίας *(Σημειωτικής)* παρουσιάζεται από τον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο, στο κεφάλαιο «Προοίμιο, Το ερμηνευτικό πρόβλημα της σολωμικής ποίησης και οι σημερινές συντεταγμένες του**»,** στο βιβλίο *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, ό.π., 9-36.

9. Την προτεραιότητα αυτή επισημαίνει ο Γ. Βελουδής, θεωρώντας τη ως τη σημαντικότερη διαπίστωση σχετικά με το χαρακτήρα των «Στοχασμών»: *«Η σημαντικότερη όμως διαπίστωση σχετικά με το χαρακτήρα αυτών των στοχασμών αλλά και, κατά νόμιμη επέκταση, σ' αναφορά με την ποιητική του ώριμου Σολωμού είναι η* προτεραιότητα της θεωρητικής-φιλοσοφικής σύλληψης απέναντι στην ποιητική πράξη *του ίδιου έργου – προτεραιότητα, που υποδηλώνεται από τα ίδια τα ρήματα, "σκέψεως σημαντικά"»*, Γ. Βελουδής, *Διονυσίου Σολωμού, «Στοχασμοί» στους «Ελεύθερους Πολιορκημένους»*, ό.π., σ. 11.

10. Παραθέτουμε, όπου κρίνουμε αναγκαίο, και τη μετάφραση των αντίστοιχων αποσπασμάτων των «Στοχασμών» από τον Βελουδή, αφού αναδιατυπώνουν σημασιολογικά αρκετά ουσιαστικά σημεία της προγενέστερης προσπάθειας του Πολυλά.

2. Από τη μικρότητα του τόπου θέλει έβγουν οι Μεγάλες Ουσίες. Σήμα: *Ουσία (βαθύς Νους).*

γ.

1. Σκέψου βαθιά και σταθερά (μία φορά για πάντα) τη φύση της Ιδέας, πριν πραγματοποιήσεις το ποίημα.

2. Πραγματοποίησε τούτη την Ιδέα.

3. Μελέτησε καλά τη φύση της Ιδέας, και το υπερφυσικό γεννητικό βάθος της ας πετάξει έξω το φυσικό μέρος. Σήμα: *Ιδέα (υπερφυσικό / γεννητικό βάθος) VS φυσικό.*

δ. Το ποίημα ας έχει ασώματη ψυχή, η οποία απορρέει από το Θεό. Σήμα: *το Ποίημα ως ασώματη ψυχή* (*Δομές βάθους*).

ε. Το έργο ας δείχνεται ατομικό, σύμφωνο με το πνεύμα της Γενικότητος που το εγέννησε. Σήμα: *Γενικότητα* VS *ατομικότητα (εξατομίκευση)*

Αρχή του αισθητικού σύμπαντος του Σολωμού η Ιδέα (φύση της Ιδέας), με το υπερφυσικό και γεννητικό της βάθος.[11] Ουσία ή Μεγάλες Ουσίες, ασώματη ψυχή, Γενικότητα χρησιμοποιούνται εναλλακτικά με την Ιδέα.[12] Πυρήνας πρωταρχικός λοιπόν η *Ολότητα της Ιδέας*. Αντίστοιχη ανασύνθεση στο πεδίο της *Ποιητικής* ταξινομεί –ομαδοποιώντας παραδειγματικά– δυο επίπεδα:

α. Μια μεστή και ωραία δημοκρατία ιδεών […], αλλά μια δημοκρατία ιδεών ενεργεί αισθητά μέσα εις τα όρια του καιρού.

β. *Τοιουτοτρόπως μια ενότης πολλών δυνάμεων φανερώνεται εις την ισοζυγίαν των μορφών.*

γ. Όλο το Ποίημα ας εκφράζει το Νόημα, ωσάν ένας αυτοΰπαρκτος κόσμος, μαθηματικά βαθμολογημένος, πλούσιος και βαθύς.

---

11. *«Έτσι ορίζεται το επίπεδο της (εγελιανής) Μεταφυσικής, που "είναι έξω από την επιφάνεια του καιρού"»*, παρατηρεί ο Ε. Καψωμένος, που αντιστοιχώντας τον σολωμικό «Στοχασμό» με τη *Δομική Σημαντική* του A.J. Greimas, αντιστοιχεί το επίπεδο δομών βάθους με τις Μεγάλες Ουσίες. Πιο συγκεκριμένα: *«σε επίπεδο δομών βάθους οι "Μεγάλες Ουσίες", που δένουν το ατομικό με το γενικό, την υπόθεση με το "παγκόσμιο σύστημα"», «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, ό.π., σ. 21.

12. Για την *Ιδέα* ο Χέγκελ στην *Αισθητική* παρατηρούσε: *«Τούτη η ολότητα είναι η Ιδέα. Διότι αυτή δεν είναι μόνο η αληθής ενότητα και υποκειμενικότητα της έννοιας, αλλά ταυτόχρονα η αντικειμενικότητά της, που δεν ίσταται όμως απέναντι στην έννοια ως αντιτιθέμενη, καθώς μέσα σ' αυτήν η έννοια αναφέρεται στον εαυτό της. Κατά τις δυο όψεις της υποκειμενικής και της αντικειμενικής εννοίας η Ιδέα είναι ένα Όλον, συγχρόνως όμως η διαρκώς συντελούμενη και ήδη περαιωμένη συμφωνία και διαμεσολαβημένη ενότητα τούτων των ολοτήτων. Μόνο έτσι η Ιδέα είναι η αλήθεια και μάλιστα η μια και μοναδική αλήθεια»*, Χέγκελ, *Αισθητική*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Σταμάτης Γιακουμής, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2009.

δ. Έντονες δύναμες, οι οποίες ξετυλίζονται εις φυσικο-εθνικά όργανα, εις μικρή γη.

ε. Πάρε και σύμπηξε δυνατά μιαν πνευματική δύναμη, και καταμέρισέ την εις τόσους χαρακτήρες, ανδρών και γυναικών, εις τους οποίους ν' ανταποκρίνονται εμπράκτως τα πάντα. / Το ποίημα ας έχει ασώματη ψυχή, η οποία απορρέει από τον Θεό, και αφού σωματοποιηθεί εις τα όργανα καιρού, τόπου, εθνικότητος, γλώσσας [...] τέλος επιστρέφει εις τον Θεόν.

ζ. *Η απόλυτη μορφή του ποιήματος ας είναι πολυσήμαντη.*

Ο Ε. Καψωμένος επισημαίνοντας την εντυπωσιακή αναλογία των «Στοχασμών» κυρίως με τη *Δομική Σημαντική* του Greimas, γράφει:

> *Παρατηρούμε ότι σ' όλες τις περιπτώσεις οι «δύναμες» συναρτώνται και ταυτόχρονα διακρίνονται από τις «μορφές», τα «φυσικοεθνικά όργανα» και τους «χαρακτήρες». Έχομε, μ' άλλα λόγια, τρία επίπεδα: α. Την Ιδέα* [...] *β. Την ενότητα πολλών (πνευματικών) δυνάμεων ή «δημοκρατία ιδεών»* [...] *και γ. Την ισοζυγία των μορφών, που «σωματοποιούν» «εις τα όργανα του καιρού, τόπου, εθνικότητος, γλώσσας», δηλαδή σε έναν «μικρό σωματικό κόσμο», την ασώματη ψυχή του ποιήματος, προς την οποία βρίσκονται σε σχέση ατομικού-γενικού («Κύριο»-«Κοινό») φυσικού-μεταφυσικού (τοιουτοτρόπως η Μεταφυσική έγινε Φυσική).* [...] *Βρίσκουμε πολύ ενδιαφέρουσα την αντιστοιχία αυτού του τριμερούς σχήματος με τη θεωρία του A.J. Greimas που αφορά το σύστημα οργάνωσης των πολιτισμικών δημιουργημάτων (λογοτεχνικών, μυθικών, εικαστικών κ.λπ.) και σύμφωνα με την οποία σε κάθε έργο, ως σημαίνον σύνολο, διακρίνονται τρία θεμελιώδη επίπεδα:* α. οι δομές βάθους, *που ορίζουν το βασικό τρόπο ύπαρξης ενός ατόμου ή μιας κοινωνίας, συνεπώς, και τους όρους ύπαρξης των σημειωτικών αντικειμένων (διαρθρωτικά μοντέλα, κοσμοθεωρητικά ή βιοθεωρητικά αρχέτυπα). Τα στοιχειώδη συστατικά των δομών βάθους έχουν ένα προσδιορίσιμο λογικό status, που εκφράζεται στη στοιχειώδη οργάνωση της σημασίας («σημειωτικό τετράγωνο»), η οποία διαμορφώνει σε ιεραρχικά δομημένα συστήματα τα σημασιακά σύμπαντα στο σύνολό τους.* β. οι δομές επιφάνειας, *που αποτελούν μία «σημειωτική γραμματική» που οργανώνει σε μορφές λόγου τα ενυπάρχοντα και δεκτικά εκδήλωσης περιεχόμενα (ατομικές και συλλογικές αξίες).* γ. οι δομές εκδήλωσης, *που παράγουν και οργανώνουν τα σημαίνοντα στο «συνταγματικό» επίπεδο (γλωσσικό, εκφραστικό, αφηγηματικό).*[13]

Επεκτείνοντας τη διερευνητική συνάρτηση του δίπολου «Στοχασμοί» και «Θεωρία», μεταφέρουμε το ενδιαφέρον μας στον τελικό «Στοχασμό» του πεδίου μας:

---

13. Ε.Γ. Καψωμένος, *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, ό.π., σ. 12.

Η απόλυτη μορφή του ποιήματος ας είναι πολυσήμαντη. Δήλωση που εισάγει καθαρά την έννοια της πολυσημίας στην ποίηση. Έννοια άμεσα συνδεδεμένη με την αποσπασματικότητα ή τη διαρκή επανεγγραφή των κειμένων. Ο Σολωμός μεταφέρει έτσι την Ποίηση και το έργο Τέχνης ευρύτερα από το παραδοσιακό πεδίο του *Συγγραφέα* και του *Έργου* στο σύγχρονο πεδίο της *Γραφής* και του *Κειμένου*. Η ποιητική γραφή του συνιστά διαδικασία διαρκούς παραγωγής σημαινόντων, που ενσωματώνει ένα πλήθος κωδίκων, συναρτώντας τη γραφή με την Ιστορία και την Κοινωνία. *«Μόλις ένα γεγονός είναι αφηγημένο, για σκοπούς μη "μεταβάσιμους"»*, παρατηρεί ο Barthes, *«και όχι πια για να επενεργήσει ευθέως πάνω στην πραγματικότητα, δηλαδή, τελικά, έξω από κάθε λειτουργία άλλη από την ίδια την άσκηση του συμβόλου, γίνεται τότε αυτή η απαγκίστρωση, η φωνή χάνει την προέλευσή της* [...], *αρχίζει η γραφή»*.[14]

Ενώ, περιγράφοντας τις ιδιότητες του κειμένου, ο ίδιος επισημαίνει:

> *Το Κείμενο, αυτό είναι ένα μεθοδολογικό πεδίο* [...] *Το κείμενο είναι «πληθυντικό». Αυτό δεν πάει να πει μόνο ότι έχει πολλές έννοιες, αλλά ότι πραγματώνει τον πληθυντικό ακριβώς της έννοιας: έναν πληθυντικό μη αναγώγιμο (και όχι απλώς αποδεκτό).* [...] *Δεν μπορεί να υπόκειται σε μια ερμηνεία, έστω ελευθέρια, αλλά σε μια έκρηξη, σε μια διασπορά. Ο πληθυντικός του Κειμένου οφείλεται, πράγματι, όχι στην αμφιλογία των περιεχομένων του, αλλά σ' αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τη στερεογραφική πολλαπλότητα των σημαινόντων που το υφαίνουν (ετυμολογικά το Κείμενο [texte] είναι υφαντό [tissue])* [...] *Η ανάγνωσή του είναι ολοκληρωτικά «υφασμένη» από αναφορές, παραπομπές, απηχήσεις: πολιτισμικές «γλώσσες» οι οποίες το διασχίζουν απ' άκρη σ' άκρη* [...] *Το «δια-κειμενικό», μέσα στο οποίο έχει εγκλωβισθεί το κάθε κείμενο* [...] *Η πληθυντική, ή δαιμονική υφή* [...] *μπορεί να προκαλέσει βαθύτατες ανασυνθέσεις της ανάγνωσης. Εκεί ακριβώς όπου ο μονολογισμός φαίνεται να είναι ο Νόμος.*[15]

Η σολωμική διατύπωση της πολυσημίας, όπως εκφράζεται στις αντίστοιχες διατυπώσεις, άλλοτε ως *«μία μεστή και ωραία δημοκρατία ιδεών»*, άλλοτε με *«την ενότητα των πολλών δυνάμεων»* και στην αποκορύφωσή της «*το Ποίημα ας εκφράζει το Νόημα, ωσάν ένας αυτοΰπαρκτος κόσμος, μαθηματικά βαθμολογημένος, πλούσιος και βαθύς»*, οδηγεί στην υιοθέτηση της θέσης της σύγχρονης ποιητικής, σύμφωνα με την οποία το σημασιακό σύμπαν του κειμένου συνιστά μια σύνθετη δομή από κώδικες, όχι μόνο λογοτεχνικούς αλλά και εξωλογοτεχνικούς,

14. Roland Barthes, *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο, Ο θάνατος του Συγγραφέα*, πρόλογος Γιώργος Βέλτσος – μετάφραση Γιώργος Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1988, σ. 137.

15. Roland Barthes, *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο, Ο θάνατος του Συγγραφέα*, ό.π., σ. 154-156.

οι οποίοι ενσωματώνονται μέσα στο κείμενο ώστε να αποτελούν μια καινούργια ενότητα. *«Οι κώδικες είναι μια προοπτική παραπομπών, ένας αντικατοπτρισμός δομών.* [...] *είναι το αυλάκι αυτού του ήδη.* [...] *Κάθε κώδικας είναι μια από τις δυνάμεις που μπορούν να ξεκινήσουν από το κείμενο (των οποίων το κείμενο είναι το δίκτυο), μια από τις Φωνές με τις οποίες υφαίνεται το κείμενο. Καθώς πλέκονται, εκείνοι που η προέλευσή τους "χάνεται" μέσα στην προοπτική μάζα του ήδη γραμμένου κάνουν να χάνεται η προέλευση της εκφώνησης* [...]*».*[16]

Η δήλωση του Σολωμού *«ο Λάμπρος θα μείνη Απόσπασμα»*, προφανώς οδηγεί στην αντίληψη του έργου ως μιας υπό εξέλιξη δημιουργικής διαδικασίας, ως μιας «σημαίνουσας πρακτικής». *Απόσπασμα* –σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο της σολωμικής σκέψης που παραθέσαμε– δεν σημαίνει απλώς μονοδιάστατα ατέλεια ή αδυναμία/ανεπάρκεια ολοκλήρωσης (γλωσσικής και νοηματικής) του ποιήματος. Σημαίνει –κατά την άποψή μας– υιοθέτηση της φιλοσοφίας μιας Ποιητικής που αντιμετωπίζει το κείμενο ως *παραγωγικότητα* (productivité) και τη γραφή ως *πράξη παραγωγής σημασίας* (signifiance). *«Το κείμενο είναι μια παραγωγικότητα.* [...] *Αποδομεί τη γλώσσα της επικοινωνίας, της αναπαράστασης ή της έκφρασης* [...] *και κατασκευάζει μια άλλη γλώσσα, ογκώδη, χωρίς βάθος ή επιφάνεια, γιατί ο χώρος του δεν είναι αυτός του σχήματος, του πίνακα, αλλά αυτός, στερεογραφικός, του συνδυαστικού παιχνιδιού, ατέλειωτου αφού διαφεύγει των ορίων της τρέχουσας επικοινωνίας* [...]*».*[17] Σημαίνει συνειδητοποίηση του χάσματος ή της διάστασης ανάμεσα στην Ολότητα της Ιδέας (θεωρητική αφετηρία) και στο γεγονός/πράξη της γραφής (Μερική ολότητα), εξ ορισμού στη συνείδηση και το ποιητικό αισθητήριο του Σολωμού ελλιπής, ενδεής, μερική, μη ολοκληρωμένη, ως προς την κεντρική εξωκειμενική Ολότητα. Η αποσπασματικότητα, εκδηλωμένη ανάγλυφα στα τρία «Σχεδιάσματα» των «Ελεύθερων Πολιορκημένων», αποδεικνύει ότι: *«η παλιά άποψη που αντιμετωπίζει τα σολωμικά κείμενα ως ασυνάρτητα σπαράγματα, τραγικές εμπειρίες ενός εκφραστικού αδιεξόδου* [...] *είναι σήμερα και θεωρητικά αμφισβητήσιμη* [...] *στο μέτρο που υπονοεί την αδυναμία του ποιητή να φέρει σε πέρας την υποθετική πρόθεσή του για ολοκληρωμένες συνθέσεις.* [...]*».*[18] Τα τρία «Σχεδι-

16. Roland Barthes, *S/Z*, *Collection Tel Quel*, Aux éditions du seuil, Paris 1970, σ. 27-28, μετάφραση Μαργαρίτα Κουλεντιανού – επίμετρο Κύρκος Δοξιάδης, εκδ. Νήσος, Αθήνα 2007, σ. 34-35.

17. Roland Barthes, "Théorie du texte", *Encycloraedia Universalis*, τ. XV (1973), 1013-1017.

18. Για *την* άποψη πολλών κριτικών ότι η *αποσπασματικότητα* συνιστά έκδηλο σύμπτωμα αδυναμίας, είναι χαρακτηριστική η άποψη του Ε.Γ. Καψωμένου, που παρατηρεί: «[...] *τα λεγόμενα αποσπάσματα αποτελούν κατά κανόνα ολοκληρωμένες συντακτικά, νοημα-*

άσματα» –λειτουργώντας ως μικροσύμπαντα σημασίας, ως απαρτισμένες ολότητες που εμπεριέχουν τους κώδικες ανάγνωσής τους– αφενός λειτουργούν ως αυτόνομες οντότητες συγκεκριμένης σημασιακής στόχευσης αφετέρου συναρτώνται παραδειγματικά με τα άλλα δύο, αναπτύσσοντας ένα ευρύ και ενδιαφέρον διακειμενικό παιχνίδι πολλαπλών σημασιακών και ιδεολογικών εκφάνσεων. Η χρονική απόσταση των τριών «Σχεδιασμάτων» κατακυρώνει την καινή γραφή και την παραγωγή της καινής σημασίας ως νέο ίχνος επαναδιατύπωσης θεμελιωδών ανθρώπινων αξιών, που παραμένουν αλώβητες στην καθαυτή εξωκειμενική ολότητά τους ως Ιδέες, οφείλουν ωστόσο να αισθητοποιηθούν πνευματικά στο συγκεκριμένο υποστασιακό πλαίσιο του ποιήματος. Εντοπίζεται η α-τέλεια, το ημιτελές, το αποσπασματικό ή η *ανοικτότητα* του ποιήματος, έννοιες που δε σημαίνουν θρυμματισμό η ρηγματώσεις του ενιαίου αλλά επανεγγραφές της σημασίας, επανερχόμενες αναστοχαστικές διερευνήσεις κάποιων θεμάτων μέσω της παραγωγικής διαδικασίας του κειμένου. Απόσπασμα εδώ δε σημαίνει θρυμματισμός της δομής και ανεπάρκεια σημασίας, αλλά αυθεντική γραφή, συγκροτημένη σε ενότητα αυτοτελή, με προτεραιότητα παραδειγματική μεταξύ των σημαινόντων. Κάθε «Σχεδίασμα» συνιστά πράξη παραγωγής (σημασίας)[19] και όχι προϊόν. *«Όταν αντιλαμβανόμαστε το κείμενο ως πολυσημικό χώρο, όπου διασταυρώνονται περισσότερες πιθανές σημασίες/έννοιες, είναι αναγκαίο να απελευθερωθούμε από το μονολογικό κανόνα της σημασίας και να τον κάνουμε πληθυντικό: σε αυτή την απελευθέρωση χρησίμευσε η έννοια της* συνδήλωσης *(connotation)* […] *όταν το κείμενο διαβάζεται ως ένα κινητό παιχνίδι σημαινόντων χωρίς αναφορά πιθανή σε ένα ή περισσότερα πάγια σημαινόμενα γίνεται αναγκαίο να διακρίνουμε την έννοια από την παραγωγή της σημασίας».*[20] Υιοθετώντας για λόγους ερευνητικής διευκόλυνσης το διπολικό σχήμα *Γλώσσα* (langue) vs *Ομιλία* (parole) του Saussure και του Barthes, τότε τα αποσπάσματα αποτελούν ατομικές αποτυπώσεις του καθολικού Κανόνα, που, κατ' αντιστοιχία προς τη Γλώσσα, προϋπάρχει και δημιουργείται από το Νου.

τικά και ποιητικά ενότητες, άρα μικροσύμπαντα σημασίας που επιδέχονται καταρχήν αυτόνομη ανάλυση, με τη στενότερη έννοια του όρου: ως απαρτισμένες ολότητες εμπεριέχουν τους κώδικες ανάγνωσής τους. Από την άλλη συνδέονται, όχι τόσο συνταγματικά, δηλαδή αφηγηματικά, […] *όσο "παραδειγματικά" με άλλες θεματικές ενότητες του ίδιου –ή και άλλων– έργων, συνθέτοντας μαζί τους ευρύτερες παραδειγματικές σειρές σε διάφορα επίπεδα […]», «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό,* ό.π., σ. 15.

19. Για την άποψη του σολωμικού κειμένου ως σημαίνουσας πρακτικής, δες το αντίστοιχο κεφάλαιο: «Το σολωμικό κείμενο ως σημαίνουσα πρακτική» του Ε.Γ. Καψωμένου, στο βιβλίο: *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό,* ό.π., σ. 169-203.

20. Roland Barthes, "Théorie du texte", *ό.π.* σ. 5.

Ερμηνεύοντας αυτή την αγωνία του Σολωμού, ο Στέφανος Ροζάνης παρατηρούσε: *«Τη γλώσσα αυτή μόνον το παθογόνο, δηλαδή το ανολοκλήρωτο, το άνισο, το καταργημένο, το αποσπασματικό είναι σε θέση να εκφράσει ως εσωτερική δυναμική της ψυχής και της φύσης, ως κατάργηση του δυϊσμού του φαινομενικού κόσμου, ως αλληλοδιείσδυση της αγνότητος και της αμαρτωλότητος* [...] *Είναι η εσωτερική άρνηση της τελειότητος ως ουσίας άχρηστης και ανάρμοστης που καθιστά τα ποιητικά του μορφώματα ανολοκλήρωτα* [...] *"Ο Λάμπρος' θα μείνη Απόσπασμα". Η είδηση αυτή μας λέγει το τραγικό ασυμβίβαστο ανάμεσα στο όνειρο και στη ζωή, ως αλήθειες που ταυτίζονται στο όραμα ενός απολύτου. Αυτό το ασυμβίβαστο γκρεμίζει ζωή και ποίηση από το βάθρο της κλασικής ομορφιάς του τέλειου και τις ανυψώνει στον υπέρτατο σπαραγμό της συγκλονιστικής γλώσσας του ατελούς. Και είναι σίγουρα αυτή η γλώσσα που εγέννησε τα χαοτικά χαρτιά του Σολωμού, τα αποσπάσματα και τις παραλλαγές, τον κυκεώνα των ημιτελών στίχων με την εξαίσια ομορφιά και μουσικότητα».*[21] Ενώ, ακόμη πιο καθαρά ο ίδιος προσθέτει: *«Μα όλα αυτά είναι στην πρόθεση του Σολωμού και όχι στην πένα του. Όταν αποφασίζει να ... αποτυπώσει το ποιητικό του σχήμα, τότε* [...] *τον συνεπαίρνει ένα πανόραμα εικόνων που κυριαρχούνται από το ξέσπασμα της ζωής και από την αδικία του θανάτου. Τότε το ποίημα εκπηγάζει από την αλήθεια της τέχνης του και όχι από το σχήμα του στοχασμού του ... και τότε είναι που ο Σολωμός μάς δείχνει την πραγματικότητά του, το ποιητικό του όραμα που υφαίνεται κοπιαστικά, πάντα δεμένο με τη μαγεία της φύσης και της φυσικής ζωής, πάντα αρνούμενο το θάνατο, κοντά στις οδύνες της ψυχής του ανθρώπου και μακριά από την ακατάληπτη βοή της ιστορίας».*[22] Ενώ ο Ε.Γ. Καψωμένος παρατηρεί: «[...] *η αποσπασματικότητα αποτέλεσε μια από τις αισθητικές αρχές του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, σε αντιδιαστολή προς το νοησιαρχικό ιδεώδες της τελειότητας που είχε επιβάλει ο κλασικισμός και νεοκλασικισμός. Η αισθητική αυτή αρχή –που βρίσκει μια κοσμοθεωρητική θεμελίωση στην αναλογία ανάμεσα στην τραγική αγωνία της διχασμένης ρομαντικής ύπαρξης και στο Κοσμικό χάος– υπαγορεύει την Ιδέα του αποσπασματικού, ατε-*

21. Στέφανος Ροζάνης, *Η αισθητική του αποσπάσματος*, ό.π., σ. 25-29.

22. Στέφανος Ροζάνης, «Ανάμεσα στο Hegel και στον Goethe», *Διονύσιος Σολωμός. Ιστορική αίσθηση και πράξη στο έργο του*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1988, σ. 9-19. Ο Ε.Γ. Καψωμένος σχολιάζοντας την άποψη του Ροζάνη υποστηρίζει: *«Στην προβληματική Πολυλά-Ζαμπέλιου επανέρχεται, με αξιώσεις θεωρητικής θεμελίωσης, μια πρόσφατη μελέτη που ορίζει το πρόβλημα ως αντίφαση ανάμεσα στην ποίηση, και ειδικότερα στις ανθρώπινες πηγές της έμπνευσης του Σολωμού και την καθαρά αίσθηση της φύσης από τη μια, και στο φιλοσοφικό στοχασμό, από την άλλη, όπως εκφράζεται στις «εσχατολογικές θεωρήσεις του Schelling και του Hegel», «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, ό.π., σ. 21.

λούς ή "ανάμικτου" ποιήματος ως μιας συνειδητής δημιουργικής επιλογής που βρίσκεται πιο κοντά στα μυστήρια του Σύμπαντος και της ανθρώπινης ψυχής».[23]

Συμπερασματικά, όποια κι αν θεωρηθεί η αφετηρία του Σολωμού, υπάρχει ένα έντονο χάσμα, που ξεκινώντας από το ποιητικό και αισθητικό πεδίο, βαθμηδόν, κατά τη ρήση του ίδιου, μετακινείται προς το υπαρξιακό και το ίδιο το οντολογικό πεδίο του βίου, συνιστώντας εγγενή συνθήκη της ύπαρξής του. Διαρκής διαπάλη: η εξωκειμενική (εξωχρονική/αχρονική) Ολότητα της Ιδέας (έξω από την περιφέρεια του καιρού) και η ενδοκειμενική (μέσα εις τα όρια του Καιρού) ανάπτυξη (ποίημα). Αυτή τη διαρκή χασματική/χαοτική παθογένεια αποκαλούμε *τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης*. Αυτή συνιστούσε, πιθανώς, την εγγενή συνθήκη λειτουργίας του, απ' όπου πηγάζει και ο θαυμασμός του στους «Στοχασμούς» για το μεγάλο τραγικό ποιητή, τον Αισχύλο. Είναι η προμηθεϊκή καταδίκη μιας ατελούς και επανερχόμενης γραφής, εγκλωβισμένης στην αυτεπίγνωση των ορίων της.

Περίληψη / Summary

Είναι εντυπωσιακή η σύνδεση Σολωμού και θεωρίας της λογοτεχνίας (κυρίως στη σημειωτική εκδοχή της). Η αναλογία κάποιων «Στοχασμών» με αξιώματα της σύγχρονης *Ποιητικής* αποτυπώνεται αφενός στη θεωρητική σύλληψη του ποιητικού έργου ως απόλυτης και θεμελιακής προτεραιότητας (γενικό), αφετέρου στη διαρκή προσπάθεια πρακτικής αποτύπωσης του γενικού στο «ποίημα» (μερικό) — αποσπασματική γραφή.

The connection between Solomos and the theory of literature is impressive (mainly its semiotic version). The analogy of some "Thoughts" («Στοχασμοί») to basic principles of contemporary *Poetics* is impressed on the one hand on the theoretical conception of poetic work as absolute and fundamental priority (general) on the other hand on the continuous effort of practical imprint of general on the poem (partial) – fragmentary writing.

23. Ε.Γ. Καψωμένος, *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, ό.π., *σ. 14-15*.

Χειρόγραφο του Διονυσίου Σολωμού από το Γ' Σχεδίασμα των «Ελεύθερων Πολιορκημένων», που απόκειται στο Μουσείο Σολωμού Κερκύρας.

Ο OCTAVE MERLIER (1897-1976) ΚΑΙ Ο ΣΟΛΩΜΟΣ

Lucile Arnoux-Farnoux

Ο μεγάλος νεοελληνιστής και φιλέλληνας Octave Merlier, διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών από το 1935 έως το 1961 και στη συνέχεια καθηγητής νέων ελληνικών στο πανεπιστήμιο της Aix-en-Provence, εργάστηκε κατά κύριο λόγο πάνω σε τρεις μεγάλους έλληνες συγγραφείς, που τον συνόδευσαν καθ' όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του: τον Παπαδιαμάντη, από το 1927, μόλις δύο χρόνια από την άφιξή του στην Ελλάδα, τον Σικελιανό, από το 1944, με τη μετάφραση των ποιημάτων *Ακριτικά*, και τον Σολωμό, από το 1956.

Ο Σολωμός αποτέλεσε, λοιπόν, μετά τον συγγραφέα από τη Σκιάθο και τον ποιητή της Δελφικής Ιδέας, το τρίτο μεγάλο λογοτεχνικό πάθος του Merlier.[1] Τα τελευταία είκοσι χρόνια της ζωής του νεοελληνιστή είχαν πραγματικά στοιχειωθεί από τον ζακυνθινό ποιητή, αλλά και από το σχέδιο δημοσίευσης του έργου του στη γαλλική γλώσσα, κάτι που τελικά ο Merlier δεν κατόρθωσε να πραγματοποιήσει, παρά την επίμονη δουλειά μέχρι την τελευταία στιγμή της ζωής του. Κατά τον θάνατό του, δύο τόμοι ήταν ήδη έτοιμοι προς δημοσίευση: ο ένας θα περιελάμβανε μια κριτική έκδοση και μετάφραση στα γαλλικά της «Γυναίκας της Ζάκυθος», και ο δεύτερος *«μία μελέτη πάνω στη ζωή και το έργο του ποιητή, συνοδευόμενη από την μετάφραση των καλύτερων ποιημάτων του»*. Δυστυχώς, με τον θάνατο του νεοελληνιστή, οι δύο αυτοί τόμοι δεν εκδόθηκαν.

Το παρόν άρθρο έχει ως στόχο να δώσει το γενικό περίγραμμα του έργου του Merlier πάνω στο Σολωμό, ενός έργου που θα τον οδηγήσει το 1965 να λάβει μέρος στο Γ' Πανιόνιο Συνέδριο, όπου θα παρουσιάσει μία ανακοίνωση με τίτλο «Σημειώσεις και στοχασμοί του Σολωμού» και κεντρικό άξονα τις σημειώσεις του ποιητή που συνοδεύουν το κείμενο των «Ελευθέρων Πολιορκημένων».

Ο Octave Merlier ξεκινά την πραγματική του μελέτη πάνω στο έργο του Σολωμού το 1956, όταν βάζει μπρος τη διοργάνωση μίας μεγάλης έκθεσης που θα ελάμβανε χώρα το 1957 στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, με αφορμή τα εκατό

---

1. *«Ο Σολωμός είχε σημαντική θέση ανάμεσα στα πάθη που τον διακατείχαν τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Merlier ετοίμαζε τέσσερα έργα σχετικά με τον Σολωμό, εκ των οποίων τα δύο βρίσκονταν σε διαδικασία έκδοσης τη στιγμή του θανάτου του»·* Πασχάλης Κιτρομηλίδης, «Πρόλογος», στο βιβλίο: *Solomos, La vision prophétique du moine Dionysios* ou *La femme de Zante*, Essai d'anastylose de l'œuvre, Introduction, traduction, commentaires par Octave Merlier, CEAM/ Les Belles Lettres, Paris, 1987 (Αρχεία Μέλπως και Octave Merlier – 1)

χρόνια από τον θάνατο του Σολωμού. Η σύζυγός του Μέλπω εκφράζει σε μια επιστολή, τον Ιανουάριο του 1956, τη χαρά που αισθάνεται βλέποντας το ενδιαφέρον του συζύγου της για τον μεγάλο έλληνα ποιητή:

> *Μεγάλη ευχαρίστηση μου προκάλεσε, φέτος το χειμώνα, το γεγονός ότι ο Octave καταπιάστηκε ξανά με μια προσωπική εργασία: τη μετάφραση ενός Διαλόγου του Σολωμού, τα εκατό χρόνια από το θάνατο του οποίου τιμούμε τον επόμενο χρόνο.* [...] *Σε δύο ή τρεις εβδομάδες, ο Octave πρόκειται να επισκεφθεί τόσο την Κέρκυρα, όσο και τη Ζάκυνθο. Είμαι ιδιαιτέρως χαρούμενη γι' αυτό.*[2]

Στην πραγματικότητα, το ενδιαφέρον του Octave Merlier για τον ποιητή είχε εκδηλωθεί πολύ νωρίτερα. Το 1945, όταν επιστρέφει στην Ελλάδα, μετά από την αναγκαστική εξορία που του είχε επιβάλει η κυβέρνηση του Βισύ, λόγω της συμμετοχής του στο κίνημα Ελεύθερη Γαλλία του στρατηγού de Gaulle, αναλαμβάνει εκ νέου τη διεύθυνση του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, το οποίο επιχειρεί να μετατρέψει σε γαλλο-ελληνικό πολιτιστικό και πνευματικό κέντρο. Μία από τις αρχικές του πρωτοβουλίες είναι η δημιουργία της Συλλογής του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, στην οποία θα δημοσιευθούν περίπου 150 έργα στα γαλλικά και στα ελληνικά, έως το 1961, χρονιά κατά την οποία εγκαταλείπει οριστικά τη διεύθυνση του Ινστιτούτου. Το πρώτο έργο που δημοσιεύθηκε στη συλλογή, στα τέλη του 1945, είναι μια μετάφραση του Σολωμού. Η εν λόγω μετάφραση επιλεγμένων ποιημάτων και πεζών, αποτελεί έργο του Robert Levesque, ο οποίος διδάσκει γαλλικά στο Ινστιτούτο από τον Δεκέμβριο του 1941 και έχει επιφορτιστεί με την αποστολή να διαδώσει την ελληνική ποίηση στη Γαλλία. Προφανώς δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Merlier επιλέγει να εγκαινιάσει τη Συλλογή του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών με μια μετάφραση του Σολωμού στα γαλλικά, την επαύριο του πολέμου. Αντιθέτως, η επιλογή αυτή αντικατοπτρίζει την αναγνώριση της μοναδικής θέσης που κατέχει ο ζακυνθινός ποιητής στα ελληνικά γράμματα. Πέντε χρόνια αργότερα, το 1950, εμφανίζεται στην ίδια πάλι συλλογή (nº 72) ένας δίγλωσσος τόμος με επιστολές του Σολωμού προς τον Γαλβάνη. Την έκδοση του τόμου αυτού επιμελείται ο Ντίνος Κονόμος.

Ωστόσο, η ουσιαστική γνωριμία του Merlier με τον Σολωμό έγινε το 1956, κατά την προετοιμασία της έκθεσης της Εκατονταετηρίδας. Όταν επισκέπτεται τη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα, ο Merlier ανακαλύπτει ότι τα χειρόγραφα του Σολωμού βρίσκονται διάσπαρτα σε πολλές και διάφορες βιβλιοθήκες.[3]

---

2. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris 1983, Επιστολή 15.01.1956, σ. 391.

3. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., Επιστολή 22.07.1956, σ. 401.

Ο Octave Merlier εργάζεται εντατικά για την έκθεση. Φωτογραφίζει τα χειρόγραφα, προκειμένου να δώσει στο κοινό μία, όσο το δυνατόν, πληρέστερη εικόνα του ποιητή, ενώ επιχειρεί παράλληλα να αναπαραστήσει το φυσικό, ιστορικό, πολιτισμικό και πνευματικό περιβάλλον του καλλιτέχνη. Στήνονται πανό αφιερωμένα στη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα της εποχής του Σολωμού, στους συγχρόνους του και στους ευρωπαίους συγγραφείς που διάβαζε:

> *Θα υπάρχουν* [...] *700 φωτογραφίες αποκαλυπτικές μιας ολόκληρης εποχής, αλλά και του εσωτερικού κόσμου ενός ποιητή που ζούσε με τους Αρχαίους, με τον Dante, τον Manzoni, τον Goethe, τον Shakespeare, τον Racine, τον Hugo και τον Chateaubriand.*[4]

Πρόκειται για ένα σύνολο 74 πανό που αναπαριστούν το σύμπαν του Σολωμού, το έργο του, αλλά και την υποδοχή του, χάρη σε εκατοντάδες έγγραφα. Επιπλέον, η έκθεση αποτελεί ένα μνημείο προς τιμήν της ίδιας της νήσου Ζάκυνθος, που είχε πληγεί από τον τρομερό σεισμό του 1953. Τρία πανό με τίτλο «Η Ζάκυνθος του 1952: Ενθύμια παρελθόντος Ι, ΙΙ και ΙΙΙ» αφιερώνονται σε κτίρια που καταστράφηκαν από το σεισμό. Ο Merlier γοητεύεται από τη μοίρα του Σολωμού: στην εισαγωγή του καταλόγου, υπενθυμίζει πως όλα τα σπίτια, στα οποία είχε ζήσει ο μεγάλος ποιητής, έχουν εξαφανιστεί :

> *Το πνεύμα σαστίζει μπρος στην αλήθεια των μύθων και των συμβόλων, σε τούτη τη γη της Ελλάδας, όπου μόνη επιζεί η ποίηση, φως μέσα στο φως, απ' το εφήμερο ριζικό των πάντων. Από τις πέτρινες κατοικίες του Σολωμού δεν διασώζονται παρά ερείπια. Μέσα στο πολύτιμο δοχείο, όπου ο Θεός είχε εναποθέσει το πνεύμα του και την καρδιά του, δεν βρίσκουμε παρά σκόνη ανακατωμένη με τη μητρική γη. Έρημα επιβιώνουν, ραγισμένα κι αυτά σα σπασμένα, τα άσματα του ποιητή* [...].[5]

Η έκθεση συνάντησε τεράστια επιτυχία. Τα εγκαίνιά της πραγματοποιήθηκαν στις 11 Δεκεμβρίου 1957 παρουσία του βασιλικού ζεύγους. Υποδέχθηκε συνολικά 25.000 επισκέπτες, προτού ακόμα παρουσιαστεί σε άλλες πόλεις όπως η Ζάκυνθος, η Κέρκυρα, τα Ιωάννινα... Η πόλη της Ζακύνθου τον ανακήρυξε επίτιμο δημότη, όπως επίσης και η πόλη του Μεσολογγίου, τον Σεπτέμβριο του 1959. Ωστόσο, ο θρίαμβος αυτός σήμανε –εν μέρει– και την αρχή του τέλους: ο νέος πρέσβης της Γαλλίας στην Ελλάδα πιστεύει πως δεν είναι αποστολή του

4. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., σ. 406, Επιστολή, 18.03.1957, σ. 406.

5. «Πρόλογος», στο βιβλίο: Octave Merlier, *Exposition du Centenaire de Solomos*, Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1957, σ. 6.

Γαλλικού Ινστιτούτου να διοργανώνει εκθέσεις για έλληνες ποιητές και επιδιώκει έκτοτε την ανάκλησή του στη Γαλλία.

Ωστόσο, ο Merlier την περίοδο εκείνη έχει επιδοθεί με πάθος στο έργο του Σολωμού.

Η μελέτη σχετικά με την έκθεση και η ανάγνωση των χειρογράφων που παρουσιάστηκαν σε φωτογραφίες τον κάνουν να συνειδητοποιήσει τη διγλωσσία του Σολωμού και τη σπουδαιότητα των κειμένων που ο τελευταίος είχε γράψει στα ιταλικά. Έτσι, την ίδια κιόλας χρονιά δημοσιεύει στη συλλογή του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών μία ανθολογία κειμένων του Σολωμού μεταφρασμένων από τα ιταλικά με τίτλο: *Éloge de Foscolo et autres textes*, σε μετάφραση του Joseph Peretti από την ιταλική γλώσσα και παρουσίαση του ίδιου Octave Merlier.[6] Αυτά τα ιταλικά πεζά κείμενα του Σολωμού περιέχουν και άλλους επικήδειους λόγους, διάφορα αποσπάσματα για την Ελλάδα, λογοτεχνικούς στοχασμούς και πεζά ποιήματα. Στην εισαγωγή του, ο Merlier δίνει έμφαση στη συνοχή και τη συνέπεια της σκέψης του Σολωμού, ανεξαρτήτως του αποσπασματικού χαρακτήρα του έργου του:

> *Ο Ζακυνθινός ποιητής δεν αφήνει πίσω του παρά αποσπάσματα, δοκίμια ακρωτηριασμένα. Τίποτε ολοκληρωμένο. Δίχως ποτέ να έχει πει: Πάρτε και δημοσιεύστε. Πόσο μάλλον που εκφράζεται σε δύο γλώσσες, με αποτέλεσμα, όταν κανείς γνωρίζει μόνο τη μια, το μισό του έργο να παραμένει ξένο. Εντούτοις, έχοντας προσπαθήσει να κατανοήσω το σύνολο του έργου, υπό τον διπλό –τον ελληνικό και ιταλικό– μανδύα του και έχοντας μεταφέρει εξ ολοκλήρου στη γλώσσα μου ολόκληρη τη σκέψη του, δεν διστάζω πλέον να κατατάξω στην πρώτη γραμμή τον Σολωμό, που βάδισε στα χνάρια του Dante, όπως ο Dante σε εκείνα του Βιργιλίου, καθώς οδηγούσε, μέσα από την Κόλαση και το Καθαρτήριο, τον συγγραφέα της Θείας Κωμωδίας, για να συναντήσει τη Βεατρίκη.*[7]

Έκτοτε, η μελέτη των χειρογράφων θα γίνει για εκείνον απαραίτητη, προκειμένου να κατανοήσει σε βάθος το έργο του Σολωμού. Ξεκινά λοιπόν με τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους»:

> *Από πλευράς μου, πέρασα όλο μου το καλοκαίρι με φωτογραφίες των χειρογράφων των Ελευθέρων Πολιορκημένων.* [...] *Μια σχολαστική ανάγνωση των*

6. Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών (n° 104 της συλλογής του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών) [επανέκδοση το 1966].

7. Octave Merlier, «Εισαγωγή» στο βιβλίο : Solomos, *Éloge de Foscolo et autres textes*, σε μετάφραση του Joseph Peretti από τα ιταλικά και παρουσίαση του Octave Merlier (1957), 2η αναθεωρημένη και διορθωμένη έκδοση, Tolentino, εκδ. Filelfo, 1966, σ. 20.

> *«σημειώσεων» του Σολωμού* [...] *ρίχνει νέο φως στην πνευματική καλλιέργεια του ποιητή.*[8]

Ο Merlier εστιάζει το ενδιαφέρον του στις σημειώσεις του ποιητή, καθώς του επιτρέπουν να διεισδύσει στο εσωτερικό σύμπαν του Σολωμού, μελετώντας τις πηγές του –Αριστοτέλης, Ωριγένης, Spinoza, Diderot μέσω του Goethe, Azaïs, Kant και Hegel–, τις οποίες συχνά αποκαθιστά μέσα από απλά αρχικά, υπαινιγμούς και κουτσουρεμένες παραπομπές. Δεν χάνει χρόνο και αξιοποιεί άμεσα τις ανακαλύψεις του, συντάσσοντας δύο σύντομα δοκίμια αναφορικά με τις σχέσεις του Σολωμού με δύο φιλοσόφους: ο ένας ανήκει στην ύστερη αρχαιότητα και ο δεύτερος στα τέλη του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου:

> *Συνέταξα το πρώτο προσχέδιο μίας μελέτης 27 σελίδων* [...] *πάνω στη σχέση του Σολωμού με τον Azaïs, και έχω ξεκινήσει ένα δεύτερο (έχω γράψει ήδη 9 σελίδες) πάνω σε αυτή του Σολωμού με τον Ωριγένη.*[9]

Αυτά τα κείμενα, των οποίων το προσχέδιο συντάσσει το 1957, και επεξεργάζεται ξανά αργότερα, δεν επρόκειτο να δημοσιευθούν όσο ο Merlier βρισκόταν ακόμα στη ζωή. Τελικά θα εκδοθούν το 1990 από το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.[10] Ο Merlier εξακολουθεί να εργάζεται πάνω στον Σολωμό και μετά την έκθεση:

> *Σκέφτομαι να επισκεφθώ τη Ζάκυνθο για δέκα ημέρες, προκειμένου να μελετήσω τον Σολωμό.*[11]

Στην πραγματικότητα, ο Merlier, παθιασμένος τόσο με το έργο του Σολωμού όσο και με τα προβλήματα έκδοσής του, θέτει ως στόχο να μελετήσει και να δημοσιεύσει στα γαλλικά το σύνολο του έργου του. Σε ένα σημείωμα του 1960, ανακοινώνει την πρόθεσή του να δημοσιεύσει 6 τόμους αφιερωμένους στον Σολωμό. Στην ουσία, πρόκειται για μία προσπάθεια να διαθέσει στο γαλλικό κοινό, όχι μόνο τα μεγάλα –αμετάφραστα ακόμα– κείμενα του Σολωμού, αλλά και το σύνολο των γραπτών του, στα ελληνικά και τα ιταλικά, συμπεριλαμβανομένων και των επιστημονικών του γραπτών, παράλληλα με μελέτες πάνω στις πηγές

---

8. Επιστολή στον Σιγούρο, συγγραφέα μιας μελέτης για τον Σολωμό, 02.11.1957, στο βιβλίο Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., σ. 411.

9. Επιστολή, 20.08.1957, στο βιβλίο Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., σ. 409. Βλ. επίσης την επιστολή στον Σιγούρο (02.11.1957).

10. Octave Merlier, *Solomos et Origène*, suivi de deux autres essais, Centre d'Études d'Asie Mineure, Athènes, 1990.

11. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., Επιστολή, 19.07.1959, σ. 438.

του ποιητή: ο Σολωμός και ο Δάντης, ο Σολωμός και ο Azaïs, ο Σολωμός και ο Ωριγένης. Αυτό το τόσο φιλόδοξο πρόγραμμα, προς μεγάλη απογοήτευση του Merlier, δεν έμελλε φυσικά να υλοποιηθεί.

Ακριβώς εκείνη την περίοδο, λαμβάνει χώρα η μεγάλη ρήξη στη ζωή του Merlier: αναγκάζεται από τη γαλλική διοίκηση να εγκαταλείψει τη θέση του διευθυντή του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, την οποία τυπικά κατέχει από το 1945, αλλά ουσιαστικά από το 1935. Κλείνουν ήδη 35 χρόνια από την άφιξή του στην Ελλάδα. Έτσι, εγκαταλείπει την Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 1961, προκειμένου να αναλάβει τη θέση του καθηγητή της νέας ελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο της Aix. Εκεί, τον συνεπαίρνουν νέα καθήκοντα: η σύσταση ενός νέου τμήματος, η δημιουργία ενός ερευνητικού κέντρου, η επιμόρφωση των ερευνητών πάνω στα νέα αυτά δεδομένα, η δημιουργία ενός περιοδικού. Αυτό το τελευταίο, με τίτλο *Etudes Néo-Helléniques*, θα έρθει να καλύψει ένα σημαντικό κενό στη Γαλλία. Περιέργως, στα έξι τεύχη, που απαριθμεί συνολικά το περιοδικό, από το 1968 έως το 1976, δεν γίνεται καθόλου λόγος για το Σολωμό. Εντούτοις, πολύ σύντομα θα αναθέσει σε έναν από τους φοιτητές του, τον Louis Coutelle, συνταξιούχο καθηγητή λυκείου, την έρευνα ενός θέματος του Σολωμού με τίτλο «Για την ποιητική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού». Δίπλα στον Merlier ο Coutelle ανακαλύπτει τη σπουδαιότητα της ανάγνωσης και της μελέτης των χειρογράφων. Πράγματι στην Aix, ο Merlier έβαζε τους φοιτητές του να εργαστούν πάνω σε fac-simile χειρογράφων:

> *Τους εξηγώ πως η Ελλάδα είναι γεμάτη από χειρόγραφα όλων των εποχών και πως θα πρέπει να έχουν την ικανότητα να αποκρυπτογραφούν τα στοιχεία τους, να γνωρίζουν περί τίνος πρόκειται. Να, λοιπόν, που μέσα από τη μελέτη απλά των νέων ελληνικών* [...] *ανακαλύπτουν έναν κόσμο –2000 ετών παρακαλώ– που ανοίγεται μπροστά τους και τους καλεί...*[12]

Ο Merlier επανέρχεται στη μελέτη του Σολωμού στα τέλη του 1971, όταν βγαίνει στη σύνταξη, και καταπιάνεται εκ νέου με τη μετάφραση της «Γυναίκας της Ζάκυθος». Την 1η Νοεμβρίου του 1971, δηλώνει στις αδερφές του:

> *Η δική μου Γυναίκα της Ζάκυθος προχωράει καλά. Ήλπιζα να την τελειώσω σήμερα. Αλλά αυτό μάλλον θα γίνει αύριο. Όταν ολοκληρωθεί, θα σας διηγηθώ την ιστορία. Πρόκειται για «Γκραν Γκινιόλ»...*[13]

Μερικές μέρες μετά, ανακοινώνει πανηγυρικά πως ολοκλήρωσε τη μετάφραση

12. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., σ. 600, Επιστολή, 16.05.1962.

13. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., σ. 657.

και πως τώρα θα ασχοληθεί με τον Πρόλογο, προκειμένου να παρουσιάσει και να επεξηγήσει αυτό το παράξενο και, κατά τη γνώμη του, εξαιρετικό έργο.[14]

Ωστόσο, τα σχέδια του γύρω από το Σολωμό παραμερίζονται ξανά, καθώς ο Merlier επικεντρώνεται την περίοδο εκείνη στην προετοιμασία της έκθεσης για τον ελληνισμό της Μικράς Ασίας, που θα πραγματοποιηθεί με αφορμή την επέτειο της ίδρυσης του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών. Δεν επανέρχεται στο Σολωμό, παρά μόνο μετά τη λήξη της έκθεσης, που διήρκεσε από τον Μάρτιο έως τον Ιούλιο του 1974 και στέφθηκε με μεγάλη επιτυχία. Ως εκ τούτου, οι 6 τόμοι που προέβλεπε το αρχικό σχέδιο μειώθηκαν στους 2, όπως εξηγεί και ο ίδιος σε μια επιστολή του τον Ιούνιο του 1957:

> *Πρόκειται για δύο τόμους των διακοσίων σελίδων: ο ένας είναι μια μελέτη πάνω στη ζωή και το έργο του ποιητή, συνοδευόμενη από τη μετάφραση των σπουδαιότερων ποιημάτων του. Ο δεύτερος αποτελεί μία «κριτική» έκδοση με μετάφραση ενός έργου παράξενου και διαβολικού, για τη Διχόνοια, που λίγο έλειψε να οδηγήσει σε αποτυχία την Ελληνική Επανάσταση του 1821. Ο τίτλος του είναι Η Γυναίκα της Ζάκυθος.*[15]

Το μεγάλο πρόβλημα του Merlier είναι να βρει κάποιον εκδότη γι' αυτά τα έργα. Την περίοδο εκείνη συζητείται η πιθανότητα να αναλάβει τα έξοδα της έκδοσης η Ακαδημία Αθηνών. Το σχέδιο είναι για ακόμη μία φορά έτοιμο να πάρει σάρκα και οστά, τον Αύγουστο το 1975, και έτσι ο Merlier ρίχνει μια τελευταία ματιά στα δυο του κείμενα.

Τον Νοέμβριο του 1975, οι δύο τόμοι, σύμφωνα με τον συγγραφέα τους, είναι έτοιμοι, όμως η προοπτική έκδοσής τους από την Ακαδημία Αθηνών δεν έχει ξανασυζητηθεί. Τέσσερις μήνες αργότερα, τον Μάρτιο του 1976, επανέρχεται για ακόμη μία φορά στα σχέδια του, σε ηλικία πλέον 77 ετών: ένας τόμος με νουβέλες του Πέτρου Χάρη, μεταφρασμένες στα γαλλικά, οι τόμοι 5 και 6 του περιοδικού *Etudes Néo-Helléniques* και ... «Η Γυναίκα της Ζάκυθος» αναμένεται να έχουν εκτυπωθεί *«μέσα σε περίπου έξι μήνες»*.[16] Όμως τέσσερις μήνες αργότερα, τον Ιούλιο του 1976, ο Merlier πεθαίνει. Έως τότε «Η Γυναίκα της Ζάκυθος» έχει εκτυπωθεί κατά το ήμισυ, όμως για ένα μέρος του κειμένου δεν έχει δοθεί το «τυπωθήτω» από τον συγγραφέα. Τελικά, αυτό το έργο δεν θα κυκλοφορήσει, παρά το 1987, όταν το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών θα αποφασίσει,

---

14. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., Επιστολή, 06.11.1971. σ. 657.

15. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., σ. 685.

16. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., Επιστολή, 31.03.1976, σ. 687.

υπό τη διεύθυνση του Πασχάλη Κιτρομηλίδη, να δημοσιεύσει σταδιακά το ανέκδοτο περιεχόμενο των αρχείων του Octave και της Μέλπως Merlier. Το πρώτο έργο της σειράς θα είναι αυτή η περίφημη μετάφραση, υπό τον τίτλο: *La vision prophétique du moine Dionysios ou La Femme de Zante* (Το προφητικό όραμα του ιερομόναχου Διονύσιου ή Η Γυναίκα της Ζάκυθος).[17]

Στο τελευταίο μέρος της μελέτης μου, θα ήθελα να μιλήσω για το σχέδιο εργασίας του Merlier, όπως αυτό αποκαλύπτεται μέσα από τον υπότιτλο του έργου του: «Απόπειρα αναστήλωσης του έργου». Επί είκοσι συναπτά έτη, με αρχή το 1956, εργάστηκε σε μια αποκλειστικά δική του κατεύθυνση με κύρια χαρακτηριστικά τη μελέτη των χειρογράφων, καθώς και τη σφαιρική κατανόηση του έργου μέσα από το σύνολο των κειμένων, ελληνικών και ιταλικών, συγκροτημένων γραπτών και σημειώσεων. Στην τελευταία επιστολή του προς τις αδελφές του Octavie και Augustine, λίγο πριν από τον θάνατό του, περιγράφει λεπτομερώς το σχέδιο εργασίας του:

> *Εξακολουθώ να εργάζομαι όσο το δυνατόν περισσότερο* [...], *προκειμένου να προχωρήσω στην εκτύπωση ενός μεγάλου τόμου, τον οποίο ονομάζω «Αναστήλωση της Γυναίκας της Ζάκυθος». Το ημιτελές, βλέπετε, έργο του ποιητή Σολωμού* [...] *είναι γραμμένο στα ελληνικά και τα ιταλικά, και καθώς σήμερα, στην Ελλάδα οι άνθρωποι δεν μιλούν ούτε γράφουν στα ιταλικά, όπως έκανε ο Σολωμός το 1823, είναι προσβάσιμο μόνο το ελληνικό κείμενο, που μένει όμως ατελές. Η δική μου δουλειά συνίστατο στο να μεταφράσω στα γαλλικά τόσο το ελληνικό κείμενο, όσο και τις «Σημειώσεις», που είχε συντάξει ο ποιητής στα ιταλικά και που είναι σαφώς μεγαλύτερες σε όγκο από το ελληνικό κείμενο, αλλά και να εναρμονίσω τα δύο κείμενα, που περιορισμένα πια σε μία και μόνο γλώσσα, τα γαλλικά, θα διαβάζονται σαν μια ενιαία ενότητα. Έτσι, θα έχουμε ένα έργο μοναδικά δυνατό. Είναι ξεκάθαρο εξάλλου, πως το έργο δεν αναφέρεται απλά σε μια Γυναίκα της Ζάκυθος, για την οποία ο Σολωμός έγραψε αυτή τη σκληρή σάτιρα, αλλά στη Διαφωνία –τη Διχόνοια– που έτρωγε τις σάρκες των Ελλήνων από την αρχή ακόμα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821. Η μελέτη μου, μαζί με την αναδημοσίευση των ελληνικών και ιταλικών κειμένων, και η μετάφρασή τους, συνοδευόμενη από την εισαγωγή και την ερμηνεία του κειμένου, θα δώσουν έναν τόμο σχεδόν 300 σελίδων.* [...] *Χρησιμοποιώ τον αρχιτεκτονικό όρο αναστήλωση, που σημαίνει «ανοικοδόμηση», με την έννοια της ανασυγκρότησης, και πιο συγκεκριμένα εδώ «της ανασυγκρότησης ολόκληρης της σύλληψης του έργου».*[18]

---

17. Solomos, *La vision prophétique de moine Dionysios* ou *La Femme de Zante*, Essai d'anastylose de l'œuvre, introduction, traduction, commentaires par O. Merlier, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris, 1987.

18. Octavie Merlier, *Octave Merlier, un grand Français, un ami de la Grèce*, ό.π., Επι-

Είναι προφανές πως ο γάλλος νεοελληνιστής δεν κάνει μια απλή μετάφραση, αλλά επιδίδεται σε ένα έργο κριτικής έκδοσης, προτείνοντας έτσι μια εξολοκλήρου νέα ανάγνωση του έργου. Φυσικά, είχε υπόψη του την πρώτη έκδοση του κειμένου που έγινε το 1927 από τον Κώστα Καιροφύλα, καθώς και εκείνη που είχε πραγματοποιήσει το 1944 ο Λίνος Πολίτης. Μάλιστα, αυτήν την τελευταία επ' ευκαιρίας τη σχολιάζει κιόλας. Πιστεύει, ωστόσο, πως το έργο του διαθέτει στοιχεία τα οποία μπορούν να προσθέσουν κάτι στο έργο των ελλήνων ειδικών του Σολωμού, ακριβώς επειδή τον μεταφράζει στα γαλλικά:

> *Ο Σολωμός σκεφτόταν στα ιταλικά, αφού, λόγω των σπουδών του στην Ιταλία, η γλώσσα αυτή αποτελούσε την πνευματική του γλώσσα,* [...] *όπως σκεφτόταν βέβαια και στα ελληνικά, που ήταν η μητρική του γλώσσα. Ο Σολωμός έγραψε τη «Γυναίκα της Ζάκυθος» και στις δύο γλώσσες, αλλά τις «Σημειώσεις» του μόνο στα ιταλικά. Ο έλληνας αναγνώστης, λοιπόν, έρχεται αντιμέτωπος με δυο μορφές έκφρασης, κάτι το οποίο δεν του επιτρέπει να παρακολουθήσει την ολοκληρωμένη σκέψη του ποιητή. Αυτή τη σκέψη του Σολωμού πρέπει εμείς να την αναζητήσουμε και να προσπαθήσουμε να την αποτυπώσουμε. Σταδιακά, κάθε φορά που ανασύραμε από τις «Σημειώσεις» κάθε τι που, έχοντας προστεθεί από τον ίδιο το Σολωμό στις διαδοχικές του απόπειρες, θα μπορούσε να ενταχθεί στο κυρίως κείμενο, νιώθαμε πως αποκαθιστούσαμε ένα σύνολο, που φαινόταν σίγουρα ημιτελές, αλλά σαφώς πιο πλήρες, πιο λογικό και πιο εύκολο στην ερμηνεία του από ότι μόνο του το ελληνικό κείμενο.*[19]

Ο Merlier προτείνει, λοιπόν, δύο μορφές παρουσίασης του κειμένου στο έργο του. Στην πρώτη, με τίτλο «Απόπειρα αναστήλωσης», παρουσιάζει σε αντιπαραβολή, στα αριστερά το πρωτότυπο κείμενο με ένθετες τις ιταλικές σημειώσεις, και στα δεξιά τη μετάφρασή τους στα γαλλικά (σ. 149-219). Το σύνολο αποτελεί ένα πραγματικό εκδοτικό κατόρθωμα, ένα μωσαϊκό τριών γλωσσών που δυο-δυο τις σελίδες συνέθεσε ο Merlier, κόβοντας και ράβοντας τα αποσπάσματα του κειμένου. Στη δεύτερη (σ. 221-249), δίνει τη μετάφραση, επισημαίνοντας τα νούμερα των σημειώσεων με πλάγια γραφή και των εδαφίων με όρθια γραφή.

Το έργο ξεκινάει με έναν πρόλογο, που εξετάζει τα διαφορετικά προβλήματα που παρουσιάζει το κείμενο, αρχίζοντας από τον τίτλο. Ο Merlier προτείνει να υιοθετηθεί εκείνος που είχε γραφτεί από τον ίδιο τον Σολωμό σε ένα ξέχωρο

στολή, 31.03.1976, σ. 687 (πρόκειται για την τελευταία επιστολή του Merlier που αναφέρεται στο έργο της αδερφής του Octavie).

19. Octave Merlier, "Note liminaire", στο βιβλίο: Solomos, *La vision prophétique de moine Dionysios* ou *La Femme de Zante*, ό.π., σ. 19.

φύλλο και συνδύαζε ελληνικά και ιταλικά μαζί: «Visione di Dionisio, Ιερομόναχο εγκατοίκου εις ξωκλήσι Ζακύνθου».

Ο τίτλος «Όραμα Ιερομόναχου Διονυσίου» είναι πολύ πιο σαφής, όσον αφορά στη δομή του έργου, από τον ελληνικό τίτλο που υιοθετήθηκε, αφού ο τελευταίος αυτός τού αποστερεί τα στοιχεία οραματισμού και φαντασίας που διακρίνουν το έργο (σ. 30). Στο ερμηνευτικό δοκίμιο που προηγείται της αναστήλωσης, ο Merlier υποστηρίζει σθεναρά τη θέση, σύμφωνα με την οποία, σε αντίθεση με τα λεγόμενα της εποχής, η «γυναίκα της Ζάκυθος» αποτελεί στην πραγματικότητα μία συμβολική προσωποποίηση της Διχόνοιας, των συγκρούσεων που ρημάζουν τις γραμμές των ελλήνων αγωνιστών και των αρχηγών τους, βάζοντας σε κίνδυνο την επιτυχή έκβαση της επανάστασης. Όλα αυτά τα στοιχεία, που μας φαίνονται τώρα προφανή, δεν ήταν καθόλου έτσι το 1975, όταν τα γράφει ο Merlier.

Δυστυχώς, το έργο αυτό ήρθε στο φως πολύ καθυστερημένα, αφού δεν δημοσιεύτηκε όταν το ολοκλήρωσε ο Merlier, αλλά έντεκα χρόνια αργότερα, όταν οι μελέτες πάνω στον Σολωμό είχαν ήδη προοδεύσει αρκετά. Η υποδοχή του δεν υπήρξε ομόφωνη. Ο Στυλιανός Αλεξίου, πολύ επιφυλακτικός, αναγνωρίζει ως κύριο προτέρημα σ' αυτή την έκδοση την *«παροχή φωτοτυπιών σχεδόν ολόκληρου του αυτογράφου […] και, παράλληλα, του αντιγράφου του Πολυλά»*.[20] Σε μια λεπτομερή βιβλιοκρισία, ο Δ. Αγγελάτος αναλύει με μεγάλη ακρίβεια το σχέδιο του Merlier, υπογραμμίζοντας τους κινδύνους που περιέχει η επιχείρησή του.[21] Για τον Peter Mackridge, πολύ πιο θετικό, είναι, παρά τα ελαττώματά της, μια ενδιαφέρουσα απόπειρα ερμηνείας και αποκατάστασης του κειμένου του Σολωμού, όπως το υπογραμμίζει στην βιβλιοκρισία που έγραψε το 1988: "*It must be said that in general Merlier's solution to the problem of integrating the notes into the appropriate parts of the text is ingenious, and must have been the fruit of lengthy labors*".[22] Και τελειώνει το άρθρο του: "*We still await a better edition of the Woman of Zakynthos, but this one can at least provide considerable assistance to the future editor*".

Αντιθέτως, το άλλο βιβλίο που είχε κατορθώσει να ολοκληρώσει ο Merlier πριν από τον θάνατό του παραμένει ανέκδοτο, με εξαίρεση το προαναφερθέν δοκίμιο πάνω στον Σολωμό και τον Ωριγένη. Με τίτλο "Solomos. L'homme et l'œuvre", το έργο αυτό περιλαμβάνει μία πολύ λεπτομερή κριτική παρουσίαση του ποιητή, μια βιογραφία και μια μετάφραση των κυριοτέρων έργων του, εξαιρουμένης βέβαια της «Γυναίκας της Ζάκυθος», καθώς και «Προλεγόμενα» του

20. *Δ. Σολωμού, Ποιήματα και Πεζά*, επιμέλεια-εισαγωγές Στυλιανός Αλεξίου, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1994, σ. 463.

21. *Ελληνικά*, τ. 40 (1989), σ. 196-203.

22. P. Mackridge, *Modern Greek Studies Yearbook*, 1988, σ. 382-383.

Πολυλά. Το σύνολο αποτελεί μία πληρέστατη παρουσίαση απευθυνόμενη στο γαλλικό κοινό, τόσο προσβάσιμη όσο και εξαιρετικής ποιότητας. Ο Merlier διακρινόταν από το πνεύμα της εκλαΐκευσης, όπως μαρτυρούν τα γραπτά του. Το γεγονός ότι αυτό το έργο, καρπός επίμονης εργασίας, δεν δημοσιεύθηκε ποτέ, είναι πιο ατυχές κι από το ανεκπλήρωτο κενό που άφησε πίσω του: ακόμα και σήμερα, δεν υπάρχει καμία σφαιρική παρουσίαση του έργου του Σολωμού στα γαλλικά.

Περίληψη / Résumé

Ο νεοελληνιστής Octave Merlier αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος της ζωής του στη μελέτη και τη μετάφραση στα γαλλικά του έργου του Σολωμού. Η κριτική έκδοση και μετάφραση της *Γυναίκας της Ζάκυθος* δημοσιεύτηκε 11 χρόνια μετά τον θάνατό του, όμως οι υπόλοιπες εργασίες του παραμένουν ανέκδοτες.

Le néohelléniste Octave Merlier a consacré une grande partie de sa vie à l'étude et à la traduction en français de l'œuvre de Solomos. Son édition critique et traduction de *La Femme de Zante* a été publiée 11 ans après sa mort, mais le reste de ses travaux reste inédit.

Octave Merlier (1897-1976).

ΜΙΑ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΑ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟ ΣΟΛΩΜΟ

Πάνος Καραγιώργος

Στη μνήμη του φίλου καθηγητή John Whittaker[1]

Ένα αντίγραφο επιστολής προς τον Σολωμό, με χρονολογία 11 Ιουνίου 1844, σταλμένη από τρεις ιταλούς πολιτικούς πρόσφυγες, οι οποίοι είχαν καταφύγει στην Κέρκυρα, συμμετέχοντας στο κίνημα των αδελφών Bandiera, δεν έχει συμπεριληφθεί στη μνημειώδη έκδοση της αλληλογραφίας του εθνικού μας ποιητή, που με τόση μεγάλη φροντίδα ετοίμασε επί πολλά χρόνια και τελικά εξέδωσε το 1991 ο αείμνηστος δάσκαλός μου καθηγητής Λίνος Πολίτης.[2]

Η επιστολή αυτή, όπως ξέρω, ήταν άγνωστη στην ελληνική βιβλιογραφία, έως το 2007 που την δημοσίευσα στο επτανησιακό περιοδικό *Ομπρέλα*.[3] Σήμερα η επιστολή παρουσιάζεται εδώ τόσο στο πρωτότυπο ιταλικό κείμενο όσο και μεταφρασμένη, πληρέστερα σχολιασμένη και πλαισιωμένη με νεότερες πληροφορίες για τα πρόσωπα που αναφέρονται σ' αυτή άμεσα ή έμμεσα.

Το κείμενο της επιστολής αποτελεί ευχαριστήριο αποχαιρετισμό προς τον Σολωμό, ο οποίος, διαπνεόμενος από αισθήματα συμπάθειας, είχε στεγάσει στο σπίτι του τρεις ιταλούς πολιτικούς πρόσφυγες, τον Giuseppe Miller, τον Giacomo Rocca και τον Pietro Piazzoli. Αντίγραφο της επιστολής βρέθηκε στην τσέπη ενός από τους τρεις, του Τζιάκομο Ρόκκα, όταν οι ιταλικές Αρχές τον συνέλαβαν

---

1. Το αντίγραφο της ευχαριστήριας επιστολή προς τον Σολωμό εντοπίστηκε το 1991 από τον αείμνηστο συνάδελφο John Whittaker, ο οποίος σε μήνυμά του, στις 12.11.1991 από το Πανεπιστήμιο της Νέας Γης (Newfoundland) του Καναδά, όπου υπηρετούσε στο Τμήμα Κλασικών Σπουδών, μου έγραψε: "*I realized as I was revising one of the footnotes that I have a letter addressed to Solomos which was apparently unknown to Politis since he does not include it in his collection*". Ο καθηγητής Whittaker σκόπευε μάλιστα να ανακοινώσει το περιεχόμενο της επιστολής στο επόμενο Πανιόνιο Συνέδριο, αλλά τον πρόλαβε ο θάνατος (07.11.1998). Βιβλιογραφικές πληροφορίες σχετικές με το ίδιο θέμα έλαβα επίσης από τον συνάδελφο Alfredo Canavero (Μιλάνο), τον οποίο και ευχαριστώ.

2. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ', «Αλληλογραφία», επιμέλεια-μετάφραση- σημειώσεις Λίνου Πολίτη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1991.

3. Περιοδικό *Ομπρέλα*, τχ. 78, Σεπτ.- Οκτ. 2007, Αφιέρωμα στον Σολωμό, σ. 55-57.

μαζί με την 20μελή ομάδα των αδελφών Μπαντιέρα στις 19 Ιουνίου 1844 και τον έψαξαν. Το αντίγραφο κατατέθηκε στα Κρατικά Αρχεία της Νεάπολης, όπου και απόκειται (Fasc. XVI, doc. 117) και από όπου το 1909 ο ιταλός ιστορικός συγγραφέας Riccardo Pierantoni το δημοσίευσε στο βιβλίο του για τους αδελφούς Μπαντιέρα και τους συντρόφους τους.[4] Ολόκληρο το κείμενο της επιστολής, μεταφρασμένο στα ελληνικά, έχει ως εξής:

Αξιότιμε κύριε Κόμη,
Σε κανέναν άλλο περισσότερο παρά στον Ποιητή της Ελευθερίας μπορεί η επιστολή μου αυτή να είναι ευχάριστη και καλοδεχούμενη. – Ο Πιέτρο Πιάτσολι και οι άλλοι δύο πιστοί υπηρέτες του Κόμητα Διονυσίου Σολωμού έχουν ακολουθήσει την παρόρμηση της τιμής. Ιταλοί μέχρι το κόκαλό τους, δεν μπορούσαν να παραμείνουν αδιάφοροι στην πρόσκληση της πατρίδας τους που κραυγάζει και ελπίζει και επιθυμεί και θέλει και λαχταρά τη λύτρωσή της. Η ώρα έχει έλθει: εμείς αναχωρούμε. Αυτό είναι ένα μυστικό που το εμπιστευόμαστε στο ιερό στήθος του σύγχρονου Τυρταίου της μεγαλόκαρδης Ελλάδας. Αυτός που θα επιδώσει την επιστολή αυτή είναι ο Τζιοβάννι Μαριόττι. Οικογενειακές υποχρεώσεις τον κράτησαν [στην Κέρκυρα]. Σκεφτόμαστε να μην αφήσουμε τον γενναιόδωρο εργοδότη μας χωρίς έναν πιστό και έντιμο Ιταλό να τον υπηρετήσει. Αρχικά αυτός δεν θα μπορέσει να σας κάνει να ευχαριστηθείτε πλήρως γιατί το επάγγελμα του υπηρέτη είναι νέο γι' αυτόν, όπως ήταν κάποτε και για μας, έχει όμως όλη την προθυμία να φτάσει να ικανοποιήσει έναν έξοχο κύριο όπως εσείς είσθε. –
Κύριε, τις ώρες των εμπνεύσεών σας μην ξεχνάτε τους Πατριώτες που υπήρξαν κάποτε πιστοί σας υπηρέτες.

Κέρκυρα, 11 Ιουνίου 1844.

ΜΙΛΛΕΡ
ΡΟΚΚΑ
ΠΙΑΤΣΟΛΙ[5]

4. Riccardo Pierantoni, *Storia dei fratelli Bandiera e loro compagni in Calabria. Con numerosi documenti inediti e 31 illustrazioni*, Milano, Casa editrice L.F. Cogliati, 1909, σ. 320-321.

5. Το πρωτότυπο κείμενο του αντίγραφου της επιστολής είναι το ακόλουθο:
Onorevole Signor Conte,
A niuno meglio che al Poeta della Libertà può giungere cara e gradita questa mia. – Pietro Piazzoli e gli altri due servi fedeli del Conte Dionisio Solomos hanno seguito l'impulso dell'onore. Italiani sino alle viscere, non potevano rimanere indifferenti all'invito della patria che grida e spera e brama e vuole la sua redenzione. L'ora è suonata: noi partimmo: questo è un secreto che noi depositiamo nell sacro petto dell'odierno Tirteo della magnanima Grecia. Chi vi consegnerà questa lettera è Giovanni Mariotti: doveri di famiglia il tratten-

ΣΧΟΛΙΑ:

Από το περιεχόμενο της επιστολής αποκαλύπτεται μια άγνωστη πτυχή της ιδιωτικής ζωής του Σολωμού και φαίνονται τα αισθήματα φιλανθρωπίας και αλτρουισμού του εθνικού μας ποιητή.

Οι τρεις ιταλοί πρόσφυγες ήταν βετεράνοι των εξεγέρσεων στην Ιταλία του 1831 και είναι γνωστοί στην ιταλική ιστοριογραφία για τις δραστηριότητές τους. Την άνοιξη του 1844 τέθηκαν υπό την διοίκηση των αδελφών Μπαντιέρα και έλαβαν μέρος στο αποτυχημένο εγχείρημά τους. Η μοίρα του καθενός από τους τρεις έγραφε διαφορετικό τέλος: ο πρώτος, ο Τζιουζέππε Μίλλερ, σκοτώθηκε πρώτος μαζί με ένα άλλο μέλος της ομάδας σε συμπλοκή με την αστυνομία στις 20 Ιουνίου, ο Ρόκα τουφεκίσθηκε έναν μήνα αργότερα μαζί με τους αδελφούς Μπαντιέρα και άλλους 6 συντρόφους του, ο Πιάτσολι καταδικάστηκε σε ισόβια κάθειρξη μαζί με άλλους 8 συντρόφους του.

Η επιστολή είχε επιδοθεί στον Σολωμό από τον Giovanni Mariotti, τέταρτο ιταλό πολιτικό πρόσφυγα, ο οποίος παρέμεινε στην Κέρκυρα ως υπηρέτης του ποιητή. Αυτός καταγόταν από την Αγκόνα και ήταν σαγματοποιός. Ζούσε πρόσφυγας στην Κέρκυρα από το 1831, όταν ξέσπασαν ταραχές στην Ιταλία.

Τρία χρόνια μετά την αναχώρηση των τριών ιταλών προσφύγων, το 1847, ο ιταλός καθηγητής και περιηγητής, ποιητής και επαναστάτης Giuseppe Regaldi (1809-1883) επισκέφθηκε τον Σολωμό στην Κέρκυρα. Σε δοκίμιό του με τίτλο «Ο κόμης Διονύσιος Σολωμός», που δημοσιεύθηκε στο βιβλίο του *Canti e prose* (Ποιήματα και πεζά), Τορίνο 1862, ο Ρεγκάλντι γράφει:

> *Σκύβοντας στο τραπέζι του σαλονιού του,* [ο Σολωμός] *μου μίλησε για τους τέσσερις έξοχους αλλά κακότυχους υπηρέτες του που είχε προσλάβει, είπε, ως συντρόφους και βοηθούς στο σπίτι του και από αυτούς αγαπούσε ιδιαίτερα τον Τζιουζέππε Μίλλερ. Εκείνοι οι δύστυχοι* [μου είπε] *έχοντας συμμαχήσει με τους αδελφούς Μπαντιέρα, αποφάσισαν να πάνε στην Καλαβρία και να επιδοθούν σε μεγάλα έργα. Πριν από την αναχώρησή τους, μαζί με οχτώ συντρόφους τους για εκείνη την ευγενή αλλά μοιραία επιχείρηση, τους περι-*

---

nero: pensammo di non lasciare il nostro benefico padrone senza un italiano fedele ed onesto che il serva: egli sulle prime non potrà appieno appagarvi: il mestiere di servo è nuovo per lui, come un tempo lo fu per noi; ha però tutta la volontà di arrivare a soddisfare un ottimo signore quale voi siete. – Signore, nelle ore delle vostre inspirazioni non dimenticate i Patrioti già vostri servi fideli.

Corfu, li 11 giugnio 1844.

MILLER
ROCCA
PIAZZOLI

ποιήθηκα γύρω από το ίδιο αυτό τραπέζι. Τους είπα λόγια θλιμμένα που επισκίασαν ένα λυπητερό τέλος. – Δεν σας ρωτώ, τους είπα, δεν σας ρωτώ πού πάτε και τί θα κάνετε, επειδή είστε δεσμευμένοι με μυστικότητα. Σκεφθήτε όμως ότι πάτε σε περιοχές που δεν τις ξέρετε και όπου υπάρχουν πολλοί σοβαροί κίνδυνοι να αντιμετωπίσετε. Εκείνοι οι δύστυχοι αλληλοκοιτάχτηκαν και επανέλαβαν: Ο κόμης έχει δίκιο, αλλά είμαστε υποχρεωμένοι να πάμε. Αυτή είναι η μοίρα μας.

Και ο Ρεγκάλντι συνεχίζει στο βιβλίο του:

Με τέτοιο τρόπο μού αφηγήθηκε [ο Σολωμός], *αναστενάζοντας καθώς μιλούσε, και πολλά δάκρια κύλησαν από τα μάτια του. Μου είπε επίσης ότι πριν αναχωρήσουν για την Καλαβρία εκείνοι οι δύστυχοι, του έστειλαν μία αξιοσέβαστη αποχαιρετιστήρια επιστολή, και, τι κρίμα (αναφώνησε) ότι, αφού τους την έγραψε κάποιος δασκαλάκος, αυτή αποτελούσε περισσότερο ακαδημαϊκή διατύπωση παρά ειλικρινή φωνή της ψυχής τους.*
»Κάθε Ιταλός θα συγκινηθεί, μου φαίνεται, με το να μάθει ότι ο μεγαλύτερος ποιητής της σύγχρονης Ελλάδας ανάμεσα στις πορτοκαλιές της Κέρκυρας θρηνούσε για τις πολιτικές καταστροφές της πατρίδας μας».

Και καταλήγει:

Το απόγευμα της 6ης Ιουνίου 1853 στην πρασινάδα της Σπιανάδας συνάντησα για τελευταία φορά τον έξοχο άνδρα, του οποίου η μορφή καίει την ψυχή μου σαν ιερή φλόγα...[6]

Μετά από 3 και μισό περίπου χρόνια ο Σολωμός πέθανε. Σύμφωνα με τον Ρεγκάλντι, ο Σολωμός ήταν κάπως απογοητευμένος από το ρητορικό ύφος της κατά παραγγελίαν γραμμένης επιστολής, που δεν καθρέφτιζε την απλότητα των αισθημάτων των αποστολέων.

Ο συντάκτης της επιστολής ήταν *«κάποιος δασκαλάκος»* (*"qualque maestrucolo"*), γράφει ο Ρεγκάλντι ότι του είπε ο Σολωμός. Αυτός εικάζεται ότι ήταν ο πρώην σπιτονοικοκύρης του Σολωμού, ο Flaminio Lolli, ένας παλαίμαχος της επανάστασης του 1831 στο Δουκάτο της Μόντενα και φυγόδικος της αυστριακής Δικαιοσύνης για τη συμμετοχή του στα γεγονότα. Ο Λόλλι είχε καταφύγει στην Κέρκυρα, όπου, ως λόγιος που ήταν, ζούσε παραδίδοντας ιδιαίτερα μαθήματα ξένων γλωσσών. Αργότερα διορίστηκε καθηγητής στο δημόσιο Γυμνάσιο. Δύο πορτραίτα του εντόπισε και δημοσίευσε πρόσφατα ο Νίκος Κουρκουμέλης.

Στα πρώτα χρόνια της εγκατάστασης του Σολωμού στην Κέρκυρα ο Λόλλι υπήρξε πράγματι σπιτονοικοκύρης του ποιητή, όπως ο ίδιος ο Σολωμός αναφέρει στην από 2 Δεκεμβρίου 1832 επιστολή του προς τον αδελφό του Δημήτριο:

6. Giuseppe Regaldi, *Canti e prose*, Τορίνο 1862, σ. 419-420.

Ο σπιτονοικοκύρης μου είναι ο Δόκτωρ Λόλλι από τη Μιράντολα· από την πείρα που έχω τέσσερις μήνες τώρα, είμαι βέβαιος ότι δεν μπορούσα πουθενά αλλού να βρεθώ καλύτερα. Είναι άνθρωπος λόγιος, ειδικός στη λατινική φιλολογία. Κι εκείνο που έχει περισσότερη σημασία, είναι άνθρωπος πραγματικά τίμιος.[7]

Περισσότερα βιογραφικά στοιχεία για τον Λόλλι βρίσκουμε στο βιβλίο *Indice biografico italiano*, II, 330, 240-288:

Ο Λόλλι γεννήθηκε στη Μιράντολα την 23η Μαΐου 1797 και σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο της Μόντενα. Είχε λάβει ενεργό μέρος στην εξέγερση του 1831 για την ανατροπή της κυβέρνησης και είχε διαφύγει στην Κέρκυρα, όπου γνωρίστηκε με τον Σολωμό. Είχε καταδικαστεί ερήμην με την ποινή του απαγχονισμού. Το 1834 πολιτογραφήθηκε Ιόνιος πολίτης και τοποθετήθηκε δημόσιος διδάσκαλος στα Κύθηρα. Το 1844 μετατέθηκε στο Γυμνάσιο της Κέρκυρας. Επέστρεψε στην πατρίδα του με την αμνηστία που έδωσε ο Φραγκίσκος Ε΄ τον Ιούλιο του 1851. Έγραψε κυρίως θρησκευτικά ποιήματα. Υπήρξε μέλος των Ακαδημιών του Τσέπο και της Ίμολα. Πέθανε το 1862.

Οι αδελφοί Attilio και Emilio Bandiera, γιοι του βενετσιάνου βαρόνου και ναυάρχου του αυστρο-ουγγρικού ναυτικού Francesco Bandiera, αξιωματικοί και οι δύο, αρχικά ενστερνιθέντες τις ιδέες του Mazzini για την ιταλική ενοποίηση, στρατολόγησαν μυστικά 20 περίπου άνδρες από το Ναυτικό και σχεδίασαν να καταλάβουν τη ναυαρχίδα και από εκεί να κανονιοβολήσουν την πόλη της Μεσίνα. Αργότερα, στις αρχές του 1844 οι αδελφοί Μπαντιέρα, μαζί με τους οπαδούς τους, κατέφυγαν στην Κέρκυρα, από όπου καταγόταν η μητέρα τους. Στις 12 Ιουνίου 1844 με πλοίο έφυγαν από την Κέρκυρα και μετά από 4 μέρες έφτασαν στις ακτές της Καλαβρίας, κοντά στον Κρότωνα, με σκοπό να προχωρήσουν στην Κοζέντσα και να ελευθερώσουν πολιτικούς κρατούμενους στις εκεί φυλακές. Στην πορεία όμως ένα μέλος της ομάδας, ο Pietro Bocheciampe, αποσκίρτησε, εγκατέλειψε τους συντρόφους του και πρόδωσε τον σκοπό της αποστολής στην αστυνομία.

Ο Anacarsi Nardi, μέλος της ομάδας, γράφοντας στις 24 Ιουλίου 1844 μέσα από τις φυλακές της Κοζέντσα προς τον γιατρό Savelli στη βίλλα «Εξορία» («στους Γιατρούς») στην Κέρκυρα, ανέφερε: *«Ο φίλος που ερχόταν έφιππος ήταν η καταστροφή μας.»* Αυτός ήταν ο Μποκετσιάμπε.

Τα μέλη της ομάδας των αδελφών Μπαντιέρα, φτάνοντας στην ακτή της Καλαβρίας, μετά από πορεία 70 χιλιομέτρων και σύντομη συμπλοκή με την τοπική αστυνομία και ντόπιους εθελοντές, που τους είχαν εκλάβει ως τούρκους πει-

7. *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*, τ. Γ΄, «Αλληλογραφία», ό,π., σ. 246.

ρατές, συνελήφθησαν και πέρασαν στρατοδικείο. Όλοι τους, εκτός από τον καταδότη Μποκετσιάμπε και τον Giuseppe Meluso, καταδικάστηκαν σε θάνατο. Στις 23 Ιουλίου 1844 οι αδελφοί Μπαντιέρα μαζί με 7 συντρόφους τους εκτελέστηκαν με τουφεκισμό. Οι υπόλοιποι καταδικάστηκαν σε ισόβια δεσμά και αργότερα αποφυλακίσθηκαν. Το αποτυχημένο και μοιραίο αυτό εγχείρημα συγκίνησε πολλούς Ιταλούς και αναζωπύρωσε τα ενωτικά αισθήματα στην Ιταλία. Οι αδελφοί Μπαντιέρα και οι σύντροφοί τους θεωρήθηκαν μάρτυρες της ελευθερίας και ο θάνατός τους υμνήθηκε από ποιητές και πεζογράφους.

Για τον καταδότη της ομάδας των αδελφών Μπαντιέρα από ιταλικές πηγές μαθαίνουμε ότι αυτός χωρίς αμφιβολία ήταν ο 30χρονος Bocheciampe, γιος Κορσικανού και Κεφαλονίτισσας. Γι' αυτόν ο Ρεγκάλντι μας δίνει την εξής πληροφορία:

> *Η νεαρή Κερκυραία Μαρία Σαραντοπούλου ήταν πολύ ερωτευμένη με τον Μποκετσιάμπε, και της είχε υποσχεθεί να την νυμφευθεί, όταν αυτός θα επέστρεφε στην Κέρκυρα νικητής. Μετά από την προδοσία ο Μποκετσιάμπε. κατέφυγε στην Πάτρα, στο Μεσολόγγι και τελικά στο Βουθρωτό, μη τολμώντας να πάει στην Κέρκυρα, τόσο από ντροπή όσο και από τον φόβο μήπως τον κακομεταχειριστεί ο ελληνικός λαός. Έγραψε από εκεί στην αγαπημένη του και τη ρωτούσε αν ήταν ασφαλής στην Κέρκυρα, διαφορετικά θα ήταν προτιμότερο να ξαναπήγαινε στη Νάπολη, όπου θα μπορούσε να την παντρευτεί. Αυτή του επέστρεψε το γράμμα του, γράφοντας στο τέλος της σελίδας: «Δεν μπορεί ένας προδότης να αγκαλιάσει μια Ελληνίδα. Εγώ φέρω μαζί μου τις ευλογίες των πεθαμένων γονιών μου, ενώ εσύ την αιώνια κατάρα του Θεού».*

Ο Θεός αποζημίωσε την αρετή της Μαρίας και της έδωσε για σύζυγο έναν τιμιότατο και πλουσιότατο Κερκυραίο. *«Η πληροφορία αυτή»*, γράφει ο Ρεγκάλντι, *«μου δόθηκε από έναν φίλο μου, πρώην βουλευτή των Ιόνιων Νησιών»*.

Άλλη μία πληροφορία που έχουμε για τον Μποκετσιάμπε είναι του Adriano Colucci Vespucci, που τον συνάντησε το 1886 στην Κέρκυρα.

> *A quei tempi il Bocheciampe era un povero vecchio, di aspetto misero e sparuto, ed era colpito certamente da cecità, non sòse totale o parziale. Fatto è che lo vedeno camminare, appoggiandosi da una parte al suo bastone e dall'altra tenuto a braccetto da una donna dall'aspetto dimesso.* [8]
>
> (Την εποχή εκείνη ο Μποκετσιάμπε ήταν ένας φτωχός γέροντας με όψη

8. Α.Χ. Τσίτσας, *Το μοιραίο εγχείρημα των αδελφών Bandiera. Εκατόν πενήντα χρόνια αργότερα (1844-1994)*, Δημοσιεύματα της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 1995, σ. 26. Ο συγγραφέας συχνά στην εργασία του αναφέρει την οφειλή του στις έρευνες του John Whittaker.

δύστυχη και ισχνή που τον είχε χτυπήσει σίγουρα η τυφλότητα, δεν ξέρω αν ήταν ολική ή μερική. Είναι γεγονός ότι τον είδα να περπατά στηριζόμενος στο μπαστούνι του από τη μια μεριά και από την άλλη να κρατιέται από το μπράτσο μιας γυναίκας με φτωχική εμφάνιση).

Περίληψη / Summary

Αντίγραφο ευχαριστήριας επιστολής προς τον Σολωμό από 11 Ιουνίου 1842 τριών ιταλών πολιτικών προσφύγων, Miller, Rocca και Piacoli στην Κέρκυρα, παρουσιάζεται στα ιταλικά και σε μετάφραση. Ευρισκόμενη στα Κρατικά Αρχεία της Νεαπόλεως (Fasc. XVI, doc. 117), δεν ήταν γνωστή στον Λίνο Πολίτη και δεν συμπεριλήφθηκε στην «Αλληλογραφία» του Σολωμού.

A copy of a letter of thanks sent to Solomos on 11 June 1842 by three Italian political refugees in Corfu, Miller, Rocca and Piazoli, is presented in Italian and in Greek translation. Deposited in the Naples Archivio di Stato (Fasc. XVI, doc.117), it was not known to Linos Politis and has not been included in his Solomos' "Correspondence".

Τα δύο άγνωστα πορτρέτα του ποιητή Φλαμίνιο Λόλλι (Flaminio Lolli, 1797-1862), του οικοδεσπότη του Διονυσίου Σολωμού στην Κέρκυρα. Η έρευνα του δρ. Νίκου Κουρκουμέλη στο διαδίκτυο έφερε στην επιφάνεια τουλάχιστον δύο απεικονίσεις του στη Μόντενα, στο Museo Civico del Risorgimento (Palazzo dei Musei, Largo Porta Sant Agostino, 337), ψηφιοποιημένες από την ιταλική Νομαρχία της Emilia – Romagna. Η μία παρουσιάζει τον Flaminio Lolli νέο στην Κέρκυρα το 1832, την εποχή που γνώρισε το Σολωμό και τον Κάλβο. Είναι κατά την εγγραφή του Μουσείου, διαστάσεων 2,1 × 2 εκ., τέμπερα σε ελεφαντόδοντο, ιταλικής κατασκευής. Η δεύτερη είναι σχέδιο με μολύβι σε χαρτί διαστάσεων 32 × 28,1 εκ., έργο του 1854 του συμπατριώτη του Antonio Ferri (Mirandola 1804-1868) και τον παρουσιάζει ώριμο πλέον μετά την εξορία.

ΓΕΡΜΑΝΙΚΕΣ ΑΝΤΗΧΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Δ. ΣΟΛΩΜΟΥ: ΦΑΟΥΣΤΙΚΑ ΙΧΝΗ ΣΤΟΝ «ΛΑΜΠΡΟ»

Αλίκη Κ. Γαλιατσάτου

Μεταξύ των ξένων επιδράσεων που δέχθηκε ο Διονύσιος Σολωμός απαραγνώριστη είναι πλέον σήμερα η επίδραση της γερμανικής φιλοσοφίας και λογοτεχνίας. Οπωσδήποτε, η γνωριμία του Σολωμού με το γερμανικό πνεύμα έχει αρχικά ιταλικές οφειλές. Το 1815 άρχισε η νέα φάση «δεξίωσης» των γερμανικών γραμμάτων στην Ιταλία, η οποία είναι ρομαντική. Σταθμός αυτής της πρόσληψης είναι η παρουσία της Anne-Louise-Germaine de Staël στην Ιταλία (1815-16), της σημαντικότερης προπαγανδίστριας του γερμανικού ρομαντισμού με το έργο της *De l' Allemagne* (1814), η παράσταση της πατριωτικής τραγωδίας του Silvio Pellico *Francesca da Rimini* (1815), ο αγώνας κατά των κλασικιστών του κυριότερου εκπροσώπου του ιταλικού ρομαντισμού Alessandro Manzoni, η έκδοση του τριμηνιαίου περιοδικού *Biblioteca Italiana* (1816), σημαντικότερου οργάνου μετακένωσης του γερμανικού ρομαντισμού στην Ιταλία, η κυκλοφορία του σημαντικότερου μανιφέστου του ιταλικού ρομαντισμού από τον Giovanni Berchet (Για τον *Άγριο Κυνηγό* και για την *Ελεονώρα* του Gottfried August Bürger), όπου ο συντάκτης του καταδικάζει τον κλασικισμό και διακηρύσσει τον ρομαντισμό, και το περιοδικό *Conciliatore* (1818-19), στο οποίο διεξαγόταν συστηματική η σύγκρουση κλασικιστών και ρομαντικών. Θα ήταν ακατανόητο αν ο Σολωμός είχε μείνει αδιάφορος μπροστά σε μία τέτοια ένταση, η αρχή της οποίας συνέπεσε με τα τελευταία χρόνια της παραμονής του στην Παβία, πενήντα μόλις χιλιόμετρα από το Μιλάνο, στο φιλολογικό κύκλο του οποίου τον είχε εισαγάγει ο κερκυραίος λόγιος φίλος του Α. Μουστοξύδης. Έτσι, απ' όσα έχουν ήδη εκτεθεί καθίσταται φανερό ότι επιστρέφοντας το 1818 στη Ζάκυνθο ο Σολωμός γνώριζε καλά τη ρομαντική κατεύθυνση που φαινόταν να παίρνει η ιταλική λογοτεχνία υπό την επίδραση του γερμανικού πνεύματος.[1]

Επιπλέον, μετά την επιστροφή του στα Ιόνια Νησιά και ειδικά με την εγκατάσταση του στην Κέρκυρα το 1828, έτος σταθμό στο ποιητικό έργο του, ο Σολωμός αφοσιώνεται πλέον στις γερμανικές μελέτες με σκοπό την προώθηση του

1. Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική ποίηση και ποιητική, Οι γερμανικές πηγές*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1989, σ. 233 κ.ε.

έργου του.[2] Η Ιταλία παραμένει η κύρια πηγή της ενημέρωσής του: Ιταλοί ρομαντικοί διανοούμενοι, αυτοεξόριστοι στην Κέρκυρα και τα ήδη αναφερθέντα ιταλικά περιοδικά – φορείς του γερμανικού ρομαντισμού. Η ικανοποιητική βιβλιογραφική ενημέρωση που παρείχαν στο Σολωμό αυτά τα περιοδικά πιστοποιείται και από την αλληλογραφία του κατά τα έτη 1830 και 1832, στην οποία διαγράφονται καθαρά οι γερμανικές προτιμήσεις του μέσω των παραγγελιών ιταλικών ή γαλλικών μεταφράσεων γερμανικών έργων.[3]

Η επισκόπηση των γερμανικών διαβασμάτων του Σολωμού στα ιταλικά περιοδικά αλλά και των γερμανικών παραγγελιών του δείχνει ότι στις αναζητήσεις του επικρατούν ο Schiller και ο Goethe, με αξιοσημείωτη παρατήρηση ότι από την πρόσληψή τους απουσιάζουν τα ποιήματα με κλασικά και κλασικιστικά θέματα και μοτίβα.[4]

Κατά κύριο λόγο όμως οι εμβριθέστερες μελέτες του Σολωμού συνέπεσαν με την οριστική επιστροφή του παιδικού του φίλου Ν. Λούντζη από τη Γερμανία στη Ζάκυνθο (1838), όπου σύντομα ξεκίνησε συστηματικά για λογαριασμό του ποιητή μεταφράσεις γερμανικών έργων στα ιταλικά,[5] που σύμφωνα με εκτιμήσεις των μελετητών ανέρχονταν σε 64 τόμους, εκ των οποίων σώζονται μόνο 25, αποτελούμενοι από σελίδες 350-400 ο καθένας, με πιθανή χρονολόγηση από το 1834 έως το 1849.

Από όσα έχουν ήδη λεχθεί καθίσταται φανερό ότι ο Σολωμός ήδη από τα χρόνια των σπουδών του στην Ιταλία ήταν γνώστης του ρομαντισμού ως του νέου πολιτισμικού παραδείγματος που κυριάρχησε στον ευρωπαϊκό χώρο ανάμεσα στο 1770 και το 1850, με βασικό του σκοπό την αναδιαμόρφωση του ανθρώπου και του κόσμου, διαδικασία στην οποία κυρίαρχο ρόλο κατείχε η δύναμη της φαντασίας, που για πολλούς ρομαντικούς καταλάμβανε μία νοητή θέση μεταξύ αισθητικού και μυστηριακού. Ο καλλιτέχνης, ο οποίος περιβαλλόταν από μία μυστικιστική αύρα, είχε ως αποστολή του τη δημιουργία ενός σύμπαντος, όπου Θεός, φύση και άνθρωπος συνυπάρχουν σε μία ενιαία σχέση. Επίσης ο ρομαντισμός εκφράστηκε με ρητορικές εξεγέρσεις και επαναστατικές διακηρύξεις

2. Ιάκ. Πολυλάς, «Προλεγόμενα», στο βιβλίο: *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού*, επιμέλεια Γ. Κεχαγιόγλου, ΠΕΚ, Ηράκλειο, σ. 37-72.

3. Γ. Παπανικολάου, *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, Το ελληνόγλωσσο έργο του*, εκδ. Παπαδήμας, [2]1986, τ. Α΄, σ. 315-402.

4. Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική ποίηση και ποιητική, Οι γερμανικές πηγές*, ό.π., σ. 221.

5. Για τις μεταφράσεις του Λούντζη για τον Σολωμό, βλ. Λ. Πολίτης, *Γύρω στο Σολωμό*, ΜΙΕΤ, Αθήνα [2]1985, σ. 321-347. – Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική ποίηση και ποιητική, Οι γερμανικές πηγές*, ό.π., σ. 42-57 και 219-284. – L. Coutelle, *Πλαισιώνοντας τον Σολωμό*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1990, σ. 21-48.

–δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αι. κυριαρχεί ο εθνικισμός και ξεσπούν το ένα μετά το άλλο τα απελευθερωτικά επαναστατικά κινήματα – αλλά και με την μυστικιστική μέθη και τον συμφυρμό ονείρου και πραγματικότητας, φυσικού και υπερφυσικού. Η κατάργηση της θεώρησης της τέχνης ως μιμητικής διαδικασίας και η αντικατάσταση της κλασικής μυθολογίας ως θεματολογίας από τα ακραία λογοτεχνικά θέματα που επέβαλε ο ρομαντισμός, αιμομιξίες και αποπλανήσεις, εμμονές και μελαγχολία, δολοφονίες και αυτοκτονίες, δεν ήταν παρά το όχημα της αντίδρασης εναντίον της καθεστηκυίας ευρωπαϊκής τάξης.[6]

Εστιάζοντας στις επαφές του Σολωμού με τον Goethe εντοπίζουμε τις παλαιότερες μαρτυρίες για τη γνώση του έργου του ήδη το 1824 στον «Διάλογο», όπου η συμπερίληψη του γερμανού ποιητή στον λογοτεχνικό κανόνα –ενώ μάλιστα είναι ακόμη ζωντανός– φανερώνει αφ' ενός ότι ο Σολωμός γνώριζε καλά το έργο του[7] αφ' ετέρου ότι στη συνείδησή του ο Goethe ήταν ήδη κλασικός. Αυτή η τόσο πρώιμη αναφορά του Σολωμού στον Goethe και ενώ δεν έχει ακόμη ξεκινήσει τη μελέτη των γερμανικών γραμμάτων οδηγούν στη σκέψη ότι η επαφή του Σολωμού με το έργο του Goethe ξεκίνησε πιθανότατα κατά τα χρόνια των ιταλικών σπουδών του.

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ιταλία, όπως πιστεύουν οι μελετητές και πάντως αρκετά νωρίς ο Σολωμός γνώρισε το πρώτο μέρος του "Faust".[8] Εγκατεστημένος ήδη στην Κέρκυρα παρήγγειλε γύρω στα 1834 μεταξύ άλλων ιταλικών και γαλλικών βιβλίων μία γαλλική μετάφραση του πρώτου μέρους του "Faust" ('Faust I'),[9] ενώ είχε πιθανότατα στη διάθεσή του και ιταλική μετάφραση του έργου.[10] Μεταξύ των μεταφράσεων του Λούντζη συμπεριλαμβάνονται

6. M. Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία*, Βιβλιόραμα, 2000, σ. 39-105. – L. Furst, *Η γλώσσα της κριτικής*, μετάφραση Ι. Ράλλη - Κ. Χατζηδήμου, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1974, σ. 38-53.

7. Μία αναφορά στηριγμένη σε λογοτεχνικές κριτικές και όχι στην προσωπική αντίληψη του Σολωμού μόνο επιπολαιότητα θα πρόδιδε, κάτι που ουδέποτε τον χαρακτήρισε. (Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική ποίηση και ποιητική, Οι γερμανικές πηγές*, ό.π., σ. 68-69).

8. L. Coutelle, *Πλαισιώνοντας τον Σολωμό*, ό.π., σ. 41. – Γ. Βελουδής, *Μονά-Ζυγά*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1992, σ. 24

9. Η παραγγελία του Σολωμού αναγράφεται σ' ένα σημειώμά του, που πιθανόν απευθύνεται στο φίλο του Γεώργιο Δε Ρώσση και δεν φέρει ημερομηνία (Γ. Παπανικολάου, *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα, Το ιταλόγλωσσο έργο του*, εκδ. Παπαδήμα, [2]1986: τ. Β', σ. 354). Ο Βελουδής χρονολογεί το σημείωμα μετά το 1834 (Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός Ρομαντική ποίηση και ποιητική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1986, σ. 407).

10. Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός Ρομαντική ποίηση και ποιητική*, ό.π., σ. 40.

τα ακόλουθα χορικά του δεύτερου μέρους του "Faust" ('Faust II'):[11] Από την Α΄ πράξη: Χορός των πνευμάτων (4634-4665), Νύμφες εν χορώ (5872-5897), Αντιπροσωπεία νάνων (5898-5913). Από την Β΄ πράξη: Στον Άνω Πηνειό όπως και πριν (7494-7675). Από την Γ΄ πράξη: Χορός των Τρωαδιτισσών αιχμαλώτων (8610-8637 και 8697-8753), Χορός στο θάνατο του Ευφορίωνα (9907-9938), Χορός στην έξοδο της Ελένης (9970-10038). Από την Ε΄ πράξη: Χοροί των αγγέλων που μεταφέρουν την αθάνατη διάσταση του Φάουστ (11934-11941), των νεώτερων αγγέλων (11942-11953), των πιο ολοκληρωμένων αγγέλων (11954-11965), των μακάριων παιδιών (11981-11988 και 12076-12083) και ο μυστικός χορός (12104-12111). Αξίζει να σημειωθεί ότι, καθώς ο Λούντζης σε επιστολή του γνωρίζει στο Σολωμό ότι έχει στη διάθεσή του ολοκληρωμένη την έκδοση των έργων του Goethe,[12] οδηγούμαστε στην λογική σκέψη ότι είναι πιθανόν να μετέφρασε για λογαριασμό του φίλου του κι άλλα μέρη του "Faust", έργου ζωής του δημιουργού του.

Στο έργο ο Goethe έδωσε μυθική μορφή στο πνεύμα της εξέγερσης που τόσο ενέπνευσε την ρομαντική σκέψη. Στον 'Faust I' ο ομώνυμος ήρωας είναι ο αρχετυπικός επαναστάτης που, αγνοώντας κάθε όριο και με αντάλλαγμα την απεριόριστη γνώση, δεν διστάζει να πουλήσει την ψυχή του στον Διάβολο. Περιφρονώντας κάθε παραδοσιακή και ορθολογική αξία βυθίζεται σε εμπειρίες και ηδονές αδιαφορώντας για τις σωματικές και ψυχικές συνέπειες τόσο στον ίδιο όσο και στους άλλους. Στον 'Faust II' ο Goethe αντισταθμίζοντας τον αμοραλισμό του ήρωα με την συμβολή του στην κοινωνική ευημερία τού εξασφάλισε την χριστιανική σωτηρία. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ενσαρκώνοντας την λογική της ακατάπαυστης δημιουργίας που οδηγεί στην αυτογνωσία και στην αυτοπραγμάτωση, ο Φάουστ αποτελεί την πεμπτουσία του ρομαντικού κινήματος.[13]

Με την ένδειξη των παραπάνω τεκμηρίων γνώσης του "Faust" από τον Σολωμό η έρευνά μας περνά ευθύς αμέσως στο κύριο μέρος της, στο οποίο εντοπίζονται φαουστικά ίχνη στον «Λάμπρο», έργο της ζακυνθινής περιόδου, το οποίο όμως επεξεργάσθηκε και κατά τα πρώτα κερκυραϊκά χρόνια, και γίνεται προσπάθεια κατάδειξης της αναπλαστικής ικανότητας και της δημιουργικής πρωτοτυπίας του Σολωμού.

Πρώτη ευδιάκριτη φαουστική επίδραση αποτελεί η εικόνα της αποπλανημένης γυναίκας. Το έργο, που αποτελείται από 32 αποσπασματικές ενότητες, παίρ-

---

11. Πρόκειται για τον 25ο τόμο των μεταφράσεων του Λούντζη, ο οποίος μελετήθηκε από τον Λ. Πολίτη και φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Για τη χρονολόγησή του και το περιεχόμενό του βλ. Λ. Πολίτης, *Γύρω στο Σολωμό*, ό.π., σ. 331-339.

12. Η επιστολή είναι αχρονολόγητη, αλλά μάλλον έχει γραφτεί μετά το θάνατο του Goethe. (Λ. Πολίτης, *Γύρω στο Σολωμό*, ό.π., σ. 326).

13. M. Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία*, ό.π., σ. 78.

νει τον τίτλο από το όνομα του βασικού ήρωα, άνδρα εμφορούμενου από πατριωτικά συναισθήματα –παίρνει μέρος στους αγώνες κατά του Αλή Πασά–, αλλά εξαιρετικά ανήθικου: απάτησε τη Μαρία και έχει κάνει μαζί της τέσσερα παιδιά χωρίς γάμο, τα οποία έκλεισε σε ορφανοτροφείο, αποπλάνησε –χωρίς να το ξέρει– την κόρη του, η οποία αυτοκτόνησε στην ίδια λίμνη, που αργότερα αυτοκτονεί ο αιμομίκτης, και τέλος και η Μαρία. Έντονα ρομαντικό το έργο γράφηκε μέσα σ' έναν διάχυτο βυρωνισμό, ο οποίος δεν αρκείται μόνον στο θαυμασμό του βυρωνικού έργου αλλά και στη διάπλαση και διατήρηση στα Επτάνησα της μορφής του άγγλου ποιητή ως μίας θρυλικής προσωπικότητας.[14]

Στα ιταλικά σχεδιάσματα του «Λάμπρου» εντοπίζεται η πρώτη φαουστική ανάμνηση.[15] Η Μαρία περιμένει τον Λάμπρο στο παράθυρο τραγουδώντας:

[.....θα αρχίσει το τέταρτο τραγούδι
να συλλογίζεται
ζωγραφίζοντας πρώτα τη γυναίκα [να περιμένει] το Λάμπρο στο παράθυρο]
(*AE* 28. 30-31)[16]

Η Μαργαρίτα επίσης στο παράθυρο τραγουδά βαρύθυμη μία ερωτική μπαλλάντα. ("Faust" 2759-2782):

Ένας βασιλιάς, αν αγαπάτε,
Είχε άρρωστη αγαπημένη,
Που του χάρισε η καημένη
Κούπα χρυσή να τη θυμάται.

Απ' αυτήν έπινε μόνο,
Κοντά του πάντα την κρατούσε
Κι όταν πίνοντας μεθούσε
Πικρά έκλαιγε με πόνο.

Κι ήρθε η ώρα του θανάτου,
Αυτός την κούπα ξεχωρίζει
Και στους συγγενείς χαρίζει
Όλα τα υπάρχοντά του.

Τότε κάθεται να φάει,
Τους ιππότες του φωνάζει,
Όλους γύρω τούς θρονιάζει,
Εκεί στ' ακρογιάλι πλάι.

14. Στ. Ροζάνης, *Σολωμικά*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2000, σ. 179.

15. L. Coutelle, *La formation poétique de Solomos 1815-1832*, Αθήνα 1977, σ. 278.

16. Ο πρώτος αριθμός της παραπομπής στα *Αυτόγραφα Έργα* αναφέρεται στην σελίδα, ενώ οι επόμενοι στους στίχους.

Και το γλέντι αρχινάει
Τη στερνή του φλόγα πίνει
Και μετά την κούπ' αφήνει
Που στο πέλαγο κυλάει.

Βλέπει το νερό να σκίζει
Και τον πάτο να οργώνει
Και το βλέμμα του θολώνει.
Το ποτό πια δεν αγγίζει.

("Faust" 2759-2782)

Το κοινό στοιχείο των δύο καταστάσεων εντοπίζεται αρχικά στην εικόνα της γυναικείας μορφής, που μελαγχολική τραγουδά μπροστά στο παράθυρο προφανώς περιμένοντας τον αγαπημένο της. Ωστόσο, ενώ η Μαρία ζει ήδη χρόνια με τον Λάμπρο, η Μαργαρίτα δεν έχει ακόμη συνάψει ερωτική σχέση με τον Φάουστ και η μελαγχολία της θα μπορούσε να θεωρηθεί προαίσθηση της περιπέτειας που σε λίγο θ' αρχίσει και θα την οδηγήσει στο θάνατο. Επιπροσθέτως, ο Σολωμός δεν παραθέτει το τραγούδι της Μαρίας[17] αντίθετα, το τραγούδι της Μαργαρίτας είναι η μπαλάντα του βασιλιά της Θούλης, σύμβολο της ερωτικής πίστης.

Σε άλλη ενότητα του «Λάμπρου» η απατημένη Μαρία ξυπνώντας σε απόγνωση από εφιαλτικό όνειρο τινάζεται με βία και συλλογίζεται με πικρά δάκρυα την κατάστασή της και το γάμο που μάταια της είχε υποσχεθεί ο Λάμπρος:

Βρίσκομαι η έρμη ανάποδα 'ς την κλίνη,
Που άλλαις φοραίς τη 'ζέσταινε το κρίμα,
Και πικρότατα κλαίω πώς είναι δίχως
Το στεφάνι, 'που μώταξες, ο τοίχος.

(«Λάμπρος» 9.6, 7-8)[18]

Η σκηνή θυμίζει τις τελευταίες ώρες της Μαργαρίτας στη φυλακή, που θυμάται ότι την ημέρα αυτή ήταν να γίνει ο γάμος της με τον Φάουστ· η ομοιότητα μάλιστα υποστηρίζεται και από τη λεκτική επιλογή «στεφάνι».

---

17. Θα μπορούσαμε πιθανόν να θεωρήσουμε ότι η Μαρία τραγουδά «Τα δύο αδέλφια» (απόσπασμα 18) ή την «Τρελή μάνα» (απόσπασμα 19), τα οποία σχετίζονται με τη δυστυχία της ως μητέρας, που αγνοεί την τύχη των παιδιών της. Το γεγονός ότι ο Σολωμός δεν ολοκλήρωσε τον «Λάμπρο», όπως τα περισσότερα έργα του, δυσχεραίνει την εξαγωγή οριστικών συμπερασμάτων. Πάντως στα *Αυτόγραφα Έργα* το ιταλικό σχεδίασμα βρίσκεται στη σελ. 28 και τα προαναφερθέντα ποιήματα–τμήματα της σύνθεσης του «Λάμπρου» στις σελ. 56-59 (Σολωμός, *Αυτόγραφα Έργα*).

18. Ο πρώτος αριθμός αναφέρεται στο απόσπασμα, ο δεύτερος στην στροφή και ακολουθούν οι στίχοι.

Ναι! Ξημερώνει! Η τελευταία μέρα φτάνει!
Ήταν η μέρα που θα φόραγα στεφάνι!
. . . . . .
Αλί, στεφάνι δε φορώ!

("Faust" 4580-1, 4583)[19]

Η ομοιότητα των δύο αποσπασμάτων προβάλλεται από την κοινή κατάσταση των δύο γυναικών: και οι δύο έχουν βιώσει την κοινωνική κατακραυγή. Ωστόσο, το αφηγηματικό πλαίσιο είναι διαφορετικό: στο φαουστικό απόσπασμα ("Faust" 4405-4614) διαλέγονται ο Φάουστ με τη Μαργαρίτα στη φυλακή, η οποία του αποκαλύπτει τη διάπραξη του δια πνιγμού φόνου του νεογέννητου παιδιού τους ("Faust" 4508) –έγκλημα για το οποίο καταδικάζεται από τους γραπτούς νόμους της πολιτείας–, ενώ η Μαρία αφηγείται τον εφιάλτη που μόλις είδε («Λάμπρος» 9). Σύμφωνα με τον Πολυλά αποδέκτης της αφήγησης είναι ο Λάμπρος ο οποίος όμως δεν εμφανίζεται στο απόσπασμα. Δεν είναι άστοχο πάντως να θεωρηθούν τα δύο αποσπάσματα, «Η φυλακή» και το «Όνειρο της Μαρίας», σημεία προοικονομίας των έργων: η Μαργαρίτα προοικονομεί τη θετική έκβαση του έργου προλέγοντας στον Φάουστ τη μελλοντική τους συνάντηση, η οποία διαδραματίζεται στον Παράδεισο στο τέλος του 'Faust II' (12073-12075), ενώ η Μαρία την αρνητική με τον πνιγμό της όπως και των άλλων ηρώων στη λίμνη, ως αποτέλεσμα των άγραφων νόμων της ηθικής και της συνείδησης («Λάμπρος» 32).

Και ενώ η *«τραγωδία της Μαργαρίτας»*[20] αποτελεί έκτυπο παράδειγμα λογοτεχνικής δημιουργίας, στην οποία ανιχνεύονται διαβάσματα του Goethe αλλά και ένας νεανικός του έρωτας, όπως επίσης και η εκτέλεση μίας παιδοκτόνου υπηρέτριας στη Φρανκφούρτη το 1774,[21] οι σολωμικές πηγές του «Λάμπρου» είναι άγνωστες· πιθανότατα ο «Λάμπρος» αποτελεί, περισσότερο από κάθε άλλο έργο του Σολωμού, γέννημα της φαντασίας του. Η αναγωγή της κοινωνικής και συναισθηματικής κατάστασης της Μαρίας στα παιδικά βιώματα του ποιητή ενέχει τον κίνδυνο μίας «ψυχολογίστικης» ερμηνείας, αν και δεν μπορεί να αποκλεισθεί.[22]

Το θείο και η φρίκη είναι άλλο ένα μοτίβο που φέρνει κοντά τα δύο έργα. Στο

---

19. Τα παρατιθέμενα αποσπάσματα του "Faust" είναι σε μετάφραση Π. Μάρκαρη, (Π. Μάρκαρης, *Goethe*, *Faust*, *Μία τραγωδία*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Π. Μάρκαρης, εκδ. Γαβριηλίδη, Αθήνα ²2003).

20. Έτσι ονομάσθηκε η πρώτη από τις δύο μεγάλες ερωτικές περιπέτειες του Faust, αυτή με την Μαργαρίτα, που ξεκινά στο στίχο 2605 και τελειώνει στο τέλος του 'Faust I' (στ. 4611). Η δεύτερη αγαπημένη του Φάουστ θα είναι η Ελένη στην Γ' πράξη του 'Faust II'.

21. Willi-Klaus Nawrath, *Stundenblätter "Faust"*, Klett Verlag, Stuttgart 1986, σ. 54-56. – Π. Μάρκαρης, *Goethe*, *Faust*, *Μία τραγωδία*, ό.π., σ. 1056-57 και 1080.

22. Ο Σολωμός ήταν νόθο παιδί του κόμη Νικολάου Σολωμού και της υπηρέτριάς του

απόσπασμα 23 του «Λάμπρου» η σκηνή στην οποία ο ήρωας αισθάνεται αφόρητη τη μοναξιά του, παρόλο που βρίσκεται ανάμεσα στους πιστούς που γιορτάζουν την Ανάσταση, επειδή *«κανείς δεν του μιλεί και δεν του δίνει / το φιλί το γλυκό, που φέρνει ειρήνη»* θυμίζει τη φράση του Φάουστ *«το επουράνιο φιλί / την Αγία Λαμπρή μ' έκανε ν' αναγαλλιάσω»* ("Faust" 771-772).

Οι καταστάσεις βέβαια είναι διαφορετικές: ο Λάμπρος, ανήθικος χαρακτήρας επιζητεί μόνον τώρα, μετά το συντριπτικό βάρος της αιμομιξίας, τη θεία βοήθεια μέσω του συνανθρώπου, ενώ ο Φάουστ έχοντας απογοητευθεί από τη ζωή του και έχοντας αποφασίσει την αυτοκτονία (*Faust* 735), ακούγοντας το χορό των Αγγέλων της Ανάστασης μετανιώνει και, αναγνωρίζοντας ότι του λείπει πλέον η πίστη, αισθάνεται νοσταλγία για τα παιδικά του χρόνια, τότε που το Πάσχα τον γέμιζε με αισθήματα ευτυχίας. Πάντως, κοινός τόπος και των δύο ποιητών είναι το νόημα του αναστάσιμου φιλιού όχι απλώς ως πασχαλινού εθίμου αλλά ως μέσου ειρήνης και σωτηρίας, που ωστόσο αποτελεί βασική πίστη της χριστιανικής θρησκείας, ώστε να μην θεωρείται υποχρεωτικά επίδραση του Goethe στο Σολωμό.[23]

Στην στ' στροφή του αποσπάσματος 25 και στις παραλλαγές της, ο τρομαγμένος και απελπισμένος Λάμπρος, που μέσα σε κατάσταση μυστηρίου και υπερφυσικότητας εγκλωβίζεται στην εκκλησία την ημέρα της Λαμπρής, θυμίζει την εικόνα της Μαργαρίτας που συλλογιζόμενη τα κρίματά της ασφυκτιά στο μητροπολιτικό ναό της πόλης της. ("Faust" 4816-4820). Αν και το θέμα είναι ίδιο –οι τύψεις του Λάμπρου σχηματοποιημένες με τη φωνή των τριών νεκρών αγοριών του και της Μαργαρίτας με τη φωνή του πονηρού πνεύματος– η εικονοποιία είναι διαφορετική. Αυτόματα και χωρίς ήχο ανοιγοκλείνουν οι πόρτες της εκκλησίας, μέχρι που τελικά σφραγίζουν φυλακίζοντας τον κακούργο:

Πάει, για να 'βγη 'ς θύρα αργά, και ανοίγει,
Λεπτή φωνή του λέει, Χριστός Ανέστη!
Εις την άλλη πηδάει, και φωνή ολίγη
Και παρόμοια, του λέει, Χριστός Ανέστη.
Από την τρίτα πολεμάει να φύγη,
και μία τρίτα του λέει, Χριστός Ανέστη.
Αυτοκίνηταις πάντα ανοιγοκλειούνε
Η τρεις θύραις, και αχό δεν προξενούνε.

(«Λάμπρος» 25.6)

Αγγελικής Νίκλη, την οποία παντρεύτηκε ο κόμης μόλις την παραμονή του θανάτου του κι ενώ ο Διονύσιος ήταν ήδη 9 ετών.

23. M. Bollacher, "Gott / Götter / Göttliches", στο βιβλίο: *Goethe Handbuch 4/1Personen-Sache-Begriffe*, hg. H.D. Dahnke und Reg. Otto, Stuttgart, Weimar, Metzler 2004, σ. 438-443. – Λ. Πολίτης, *Γύρω στο Σολωμό*, ό.π., σ. 99-116.

Υπερφυσικό στοιχείο δεν υπάρχει στην ανάλογη σκηνή της Μαργαρίτας, εκτός αν δεχθούμε ότι το πονηρό πνεύμα είναι ένα πραγματικό πνεύμα κι όχι η βεβαρυμμένη συνείδησή της. Ωστόσο, η ηρωίδα μη μπορώντας να ξεφύγει από τις τύψεις για τον θάνατο της μητέρας και του αδελφού της και μη βρίσκοντας λύση στην κυοφορία του εξώγαμου παιδιού της, έχει το αίσθημα του πνιγμού, που επιτείνεται από το χορικό άσμα της ημέρας της κρίσεως:

Πνίγομαι!
Με ζώνουν
Οι στύλοι!
Ο θόλος
Με πνίγει! – Αέρα!

("Faust" 3816-3820)

Η τραγικότητα και των δύο ηρώων είναι μεγάλη καθώς το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον τους ενώνονται τη στιγμή αυτή μέσα τους και τους οδηγούν σε απόγνωση.

Ένα τρίτο θέμα που φέρνει κοντά τους δύο ποιητές είναι η θέαση της φύσης.

Εντελώς αντίθετες συναισθηματικές καταστάσεις προκαλούν στον Λάμπρο και στον Φάουστ την ίδια αντίδραση, τη σφοδρή τους επιθυμία να βγουν στη φύση. Εκτός εαυτού από τις φρικιαστικές ώρες που έζησε στην εκκλησία ο Λάμπρος κυνηγημένος από τα τρία νεκρά αγόρια του, τις τύψεις, ξεχύνεται σε κάμπους και δάση βλέποντας όμως παντού μαυρίλα.

Σηκόνεται και παίρνει την πεδιάδα,
Σχίζει κάμπους και δάση, όρη, λαγκάδια.
'Σ τα μάτια του είναι μαύρη η πρασινάδα,
Τα νερά και τα δένδρα είναι μαυράδια.

(«Λάμπρος» 25.15)

Εξίσου έντονη επιθυμία για την επαφή του με τη φύση είχε ο Φάουστ, όταν παιδί ακόμη χαιρόταν την Ανάσταση. Η ανάμνηση αυτή έχει τη δύναμη να τον αποτρέψει τώρα από την απόφαση της αυτοκτονίας.

Μια ανεξήγητη για μένα νοσταλγία
μ' έσπρωχνε σε δάση και βουνά
Κι ένοιωθα γύρω μου τη δημιουργία
ν' απλώνεται με δάκρυα τρυφερά

("Faust" 775-778)

Στην πραγματικότητα οι δύο εικόνες παρουσιάζονται ως αντεστραμμένο είδωλο η μία για την άλλη: ο τρόμος ωθεί τον Λάμπρο στη φύση, όπου μάταια ψάχνει

τη λύτρωση, ενώ η αγαλλίαση έφερνε τον νεαρό Φάουστ στη φύση για να γιορτάσει εκεί την Ανάσταση. Η χαριτωμένη ανάμνηση της φύσης κατά την ημέρα της Ανάστασης σώζει τον γέρο και άπιστο Φάουστ από το διάβημα της αυτοκτονίας.

Από το 'Faust II' αναγνωρίζουμε στο απόσπασμα 25.1 του «Λάμπρου» την εικόνα του αντικατοπτρισμού των άστρων στη θάλασσα. Η Μαρία βγαίνει στο ύπαιθρο για να βρει ανακούφιση:

Και προβαίνει η Μαρία 'λίγη να πάρη
Δροσιά 'ς τα σωθικά, τα μαραμμένα.
Είναι νύκτα γλυκειά, και το φεγγάρι
Δε βγαίνει να σκεπάση άστρο κανένα·
Περίσσια, μύρια, 'ς όλη τους τη χάρι,
Λάμπουν άλλα μονάχα, άλλα δεμένα·
Κάνουν και 'κείνα Ανάστασι, 'που πέφτει
Του ολόστρωτου πελάου μες τον καθρέφτη.

(«Λάμπρος» 25.1)

Ανάλογη εικόνα του έναστρου ουρανού –φεγγαρόφωτου εδώ– περιγράφει τραγουδώντας ο χορός μικρών, χαριτωμένων ξωτικών, που αιωρούμενα γύρω από τον κοιμώμενο εξαντλημένο Φάουστ τραγουδούν τη νυχτερινή φύση ως πηγή ευτυχίας:

Έπεσε η νύχτα κιόλας σκοτεινή,
Τ' αστέρια το 'να τ' άλλο προσεγγίζουν,
Μακρινό φως και σπίθα κοντινή
Άλλοτε φέγγουν κι άλλοτε σπινθηρίζουν
Ανταύγεια τη λίμνη εδώ φωτίζει,
Πέρα στη νύχτα λάμπει απαλά,
Της γαλήνης ευτυχία μας χαρίζει
Αδρό φεγγάρι που φεγγοβολά.

("Faust" 4642-4649)

Από μορφικής μάλιστα πλευράς παρατηρείται η χρήση της οχτάβας από τον Goethe στο συγκεκριμένο απόσπασμα του "Faust" και σ' όλο το χορικό των ξωτικών ("Faust" 4621-4665) όπως και από τον Σολωμό στον «Λάμπρο». Ωστόσο, η ομοιότητα είναι επιφανειακή: ο Σολωμός χρησιμοποιεί με εξαιρετική επιδεξιότητα την λεγόμενη «οττάβα ρίμα», η οποία ανάγεται σε μία από τις κυρίαρχες αισθητικές φόρμες του ρομαντισμού, ιδιαίτερα στον Byron. Καθώς ο στίχος αυτός αποδίδει ένα εξαιρετικά πλούσιο στοιχείο, στο οποίο συνταιριάζονται η αφηγηματικότητα με τον λυρισμό, ο επικός χαρακτήρας με τη ρητορική και την ανάδειξη μίας δραματικής μορφής, ώστε δραματικά, αφηγηματικά και ποιη-

τικά στοιχεία να συναρμόζονται σε ένα ενιαίο αισθητικό όλο, η οττάβα ρίμα αποτελεί οργανικό στοιχείο του «Λάμπρου» και προσδιορίζει όχι μόνον τις αισθητικές επιλογές του Σολωμού αλλά και τη διαμόρφωση του χαρακτήρα των ηρώων του.[24] Καθώς η ποιητική σύνθεση του «Λάμπρου» ανάγεται στα νεανικά χρόνια του ποιητή, και υλοποιείται κατά το μεγαλύτερο μέρος της στη ζακυνθινή περίοδο της σολωμικής δημιουργίας, στο πλαίσιο δηλαδή του επτανησιακού βυρωνισμού, η οττάβα ρίμα αποτελεί μέρος του ποιητικού εξοπλισμού του Σολωμού, από τις ιταλικές του σπουδές.

Η κοινότητα των δύο αποσπασμάτων, ωστόσο, έγκειται στη θέαση της φύσης εκ μέρους των δύο δημιουργών: ο συνδυασμός της φύσης με τη συναισθηματική κατάσταση του ήρωα και το υποκειμενικό του αίσθημα έχει τις ρίζες του στη ρομαντική σκέψη και ποιητική. Έτσι, η Μαρία βγαίνει στο ύπαιθρο ζητώντας έστω και στιγμιαία παρηγοριά, ερμηνεύει τη λαμπρότητα των άστρων ως συμμετοχή τους στην Ανάσταση και αποδίδοντάς τους θεϊκή ιδιότητα ζητά τη μεσολάβησή τους στον Αναστημένο Κύριο για τη σωτηρία της: *«[...] Ουράνια, θεία! / 'Πέστε Εκεινού, που 'σήμερα αναστήθη, / Να ελεηθή τη μαύρη τη Μαρία»* («Λάμπρος» 25.2, 2-4). Βλέπουμε δηλαδή τη μετατόπιση του «θείου» από το μεταφυσικό χώρο στον φυσικό, και μέσω αυτής τη θετική σχέση ανθρώπου-κόσμου, που συνοψίζεται στην εμψύχωση των αψύχων και παραπέμπει στην αρχή της αναλογίας ανάμεσα στον υποκειμενικό και στον αντικειμενικό κόσμο.[25] Στο απόσπασμα του "Faust" η θέαση του φυσικού τοπίου μέσω καλοπροαίρετων και πανίσχυρων πνευμάτων, των ξωτικών, εμφυσά νέα ζωή στον ήρωα. Η φύση ως αντανάκλαση και αντίκρισμα του απείρου είναι το μέσο της λήθης των προηγούμενων περιπετειών και της αναγέννησης του Φάουστ (Trunz [16]1998: 582-583).[26]

Από την παράλληλη μελέτη των δύο έργων διαφαίνεται ότι οι φαουστικές επιδράσεις του Σολωμού συνίστανται σε μοτίβα, τις ελάχιστες δηλαδή αφηγηματικές μονάδες που, καθώς δε συνδέονται με ορισμένο κείμενο, ούτε καν γραμματολογικό είδος, μπορούν να χρησιμοποιούνται εναλλακτικά. Επιπροσθέτως, τα μοτίβα-δάνεια του Σολωμού, η θλιμμένη γυναίκα που τραγουδά στο παράθυρο, η εικόνα της φύσης ως προέκτασης της ψυχικής κατάστασης, οι προσωποποιημένες τύψεις, είναι χαρακτηριστικά μοτίβα του ρομαντισμού.

Ωστόσο, παρόλο που τα μοτίβα είναι ελάχιστες αφηγηματικές μονάδες, δεν χρησιμοποιούνται από το Σολωμό ποτέ αυτούσια: προσαρμοσμένα στις δικές του

24. Στ. Ροζάνης, *Σολωμικά*, ό.π., σ. 177-186.

25. Ε. Καψωμένος, *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου», Ερμηνευτικά κλειδιά στον Σολωμό*, εκδ. Εστία, Αθήνα [4]2006, σ. 42.

26. E. Trunz, *J.W. Goethe, Faust Kommentare*, C.H. Beck, München 1998, σ. 582-583.

καλλιτεχνικές αντιλήψεις, εμφανίζονται με καινούργια μορφή, τέτοια που τους εξασφαλίζει οργανική λειτουργία στο νέο ποιητικό τους περιβάλλον, δείχνει την ικανότητα του Σολωμού για δημιουργία τόσο προσωπική και πρωτότυπη, ώστε η περίπτωση των φαουστικών δανείων στο «Λάμπρο» να αποτελεί περίπτωση γόνιμης επίδρασης.

Επιπλέον, το γεγονός ότι οι επιλογές του Σολωμού και η διαδικασία μετάπλασής τους είναι, όπως έγινε προσπάθεια να αποδειχθεί, σύμφυτες με την εποχή του μας οδηγεί αβίαστα στο συμπέρασμα ότι δεν πρέπει να αναζητηθεί αιτιοκρατική σχέση ανάμεσα στον "Faust" και τον «Λάμπρο». Καθώς αυτό που προέκυψε από τη παρούσα μελέτη δεν είναι ο εντοπισμός κάποιου συγκεκριμένου προτύπου όσο η διαπίστωση μίας κοινής ευρωπαϊκής παιδείας, πιθανότατα θα ήταν ορθότερος ο χαρακτηρισμός των σχέσεων "Faust" και «Λάμπρου» ως «διακειμενικών σχέσεων» και όχι «επιδράσεων», εφόσον, όπως παρατηρεί ο Δημαράς *«ο άνθρωπος βρίσκει συχνά στα διαβάσματά του όσα φέρνει ο ίδιος»*.[27]

Περίληψη / Summary

Μεταξύ των γερμανικών αναγνωσμάτων του Δ. Σολωμού κυρίαρχη θέση έχει ο "Faust" του Goethe, η πρόσληψη του οποίου από τον έλληνα ποιητή είναι ρομαντική. Στην εργασία εντοπίζονται ίχνη φαουστικών αναγνώσεων στον «Λάμπρο» και γίνεται προσπάθεια ανάδειξης της αναπλαστικής ικανότητας και της δημιουργικής πρωτοτυπίας του Σολωμού.

Among the German readings of Dionysius Solomos', "Faust" of Goethe has a predominant position and its capture by the Greek poet, is a romantic one. In the assignment, traces of Faust readings are indicated in "Lambros" and there is also an attempt to distinguish Solomos' reforming ability as well as his creative originality.

27. Κ.Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, εκδ. Ερμής, Αθήνα [8]2002, σ. 290.

ΜΕ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ

Ιφιγένεια Τριάντου

Πέρασαν εικοσιπέντε χρόνια από την έκδοση της «Αλληλογραφίας» του Δ. Σολωμού[1] και ο πλούτος πληροφοριών που προσφέρει δεν έχει επαρκώς αξιοποιηθεί στη μελέτη των ποιημάτων του. Δεν υποτιμούμε τη μεθοδολογική διάκριση ανάμεσα στον Σολωμό ως ιστορικό πρόσωπο και στο πρωτοπρόσωπο Υποκείμενο των έργων του. Πιστεύομε, όμως, ότι πέρα από την επιφανειακή ταύτιση του ποιητικού Εγώ με το πρόσωπο του ποιητή, υπάρχουν περιθώρια να αντλήσομε εργαλεία έρευνας των ποιητικών φαινομένων από μια ουσιαστική γνώση της προσωπικότητας του δημιουργού και των απόψεών του για τα μείζονα προβλήματα της κοινωνίας ή της τέχνης του.

Σύμφωνα με τον Λίνο Πολίτη:

> [...] *και στο έργο και στα γράμματα παρακολουθούμε μια ιστορία ψυχής, μιας ψυχής που προχωρεί με συνέπεια ολοένα και προς βάθη πιο μυστικά και πρωτοφανέρωτα, ή (που μπορεί να είναι και το ίδιο) προς την πικρή γνώση του τραγικού. Γιατί, αν ο Σολωμός στο έργο του προσπαθούσε, όπως μας λέει ο Πολυλάς, "να σβήνει την προσωπικότητά του μέσα εις την απόλυτη αλήθεια", όμως το έργο του ήταν συνάρτηση της ζωής του, η ίδια απόλυτη αλήθεια, η ίδια απέριττη ειλικρίνεια κυριαρχούσε και στις πράξεις και στο έργο του.*[2]

Με τον αυθορμητισμό και την ειλικρίνεια που τον διέκρινε, ο Σολωμός γράφει τις επιστολές του, έχοντας στο νου του πως αυτές θα μπορούσε να πέσουν σε χέρια τρίτων, χωρίς, ίσως, να φαντάζεται πως μπορεί αυτό να γίνει έξω από τα όρια του δικού του καιρού. Αυτό γίνεται φανερό, όταν γράφει στον ζακυνθινό Ιωάννη Γαλβάνη, φίλο και δικηγόρο του στην περίφημη δίκη, ένα μακροσκελέστατο γράμμα, με το οποίο προσπαθεί να τον αποτρέψει από το γάμο που εκείνος σχεδιάζει: «*...άλλο δε μου μένει παρά να παρακαλέσω ολόθερμα τη Θεία Πρόνοια να κάνει έτσι ώστε όλ' αυτά που προαισθάνομαι σε τούτο μου το γράμμα να τα έχω*

---

1. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ', «Αλληλογραφία», μετάφραση και επιμέλεια Λίνου Πολίτη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1991.

2. Λίνου Πολίτη, *Ο Σολωμός στα γράμματά του*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήναι 1956.

προαισθανθεί άστοχα» [Κέρκυρα, Νοέμβριος 1833][3] και τον καλεί να μην επιτρέψει να διαβάσει η μέλλουσα γυναίκα του όσα του γράφει.

Στο μακρύ υστερόγραφο άλλης επιστολής προς τον Ιωάννη Γαλβάνη, επαναλαμβάνει τα προαισθήματά του για το γάμο: «*στην αντίθετη περίπτωση, σου ομολογώ πως δεν υπάρχει μαυρίλα που να μην τη βλέπω μέσα σ' αυτό το πηγάδι όπου θέλεις να κατεβείς»* [Κέρκυρα, 26 Οκτωβρίου 1833.[4]

Έμμεσα μπορούμε να διακρίνουμε κάποιους από τους λόγους για τους οποίους κι εκείνος απείχε από το γάμο, επιλέγοντας μια ζωή μοναχική.

Προσπαθώντας ο Σολωμός να προσεγγίσει την ψυχή και τη σκέψη του Γαλβάνη, τον παροτρύνει να του γράψει όσα σκέφτεται: «*μ' ένα λόγο, άνοιξέ μου ολάκερη την καρδιά σου· γιατί αυτό το πέρα για πέρα κλείσιμο στον εαυτό του που κάνει ο άνθρωπος, είναι ένα έργο φθοράς που ενεργεί πάνω στον ίδιον».*[5]

Ο ίδιος προφανώς ανοίγει την ψυχή του σε λίγους ανθρώπους: *«Είναι γλυκό στην ησυχία του μικρού σου δωματίου να φανερώνεις ό,τι μέσα λέει η καρδιά»*, [Σεπτέμβης 1830], γράφει σε μια επιστολή του προς το Γεώργιο Μαρκορά, πατέρα του Γεράσιμου, ο Σολωμός. Και γίνεται περισσότερο αναλυτικός σε μια επόμενη επιστολή του (Απρίλιος 1831), όταν προσκαλεί το Γεώργιο Μαρκορά στο σπίτι του: *« ... Δεν υπάρχει αμφιβολία πως δε ζει κανείς καλά παρά μόνος. Από μικρό παιδί πάντα μου έκανε εντύπωση ο κουτσός εκείνος θεός, που τον πέταξε κάτω από τον ουρανό η μητέρα του και που καθόταν στο βυθό της θάλασσας και δούλευε χωρίς κανείς να τον βλέπει και χωρίς να ακούει από τη σπηλιά του τίποτ' άλλο έξω από τη βοή του απέραντου ωκεανού».*

Η επιλογή της μοναχικής κάμαρας, όπου ο Σολωμός θα μπορούσε να εργαστεί απερίσπαστος είναι από τα πιο σημαντικά ζητήματα της ζωής και του έργου του. Επανέρχεται συχνά στις επιστολές του και είναι φανερό πως καθορίζει το βασικό του προορισμό: την άρνηση του γάμου και της οικογένειας και την ασκητική αφοσίωση σε έναν τρόπο ζωής όπου το σπίτι γίνεται το καταφύγιο της δημιουργίας.

Υπάρχει πιθανότατα μια ψυχαναλυτική ερμηνεία πίσω από την επιλογή του Σολωμού να παρουσιάσει ένα πολύ γνωστό μύθο σχετικό με τον κουτσό θεό Ήφαιστο. Σύμφωνα με την επιλογή του Σολωμού, εμφανίζεται η εκδοχή του μύθου, η ίδια η μητέρα του Ήφαιστου Ήρα όπου τον πετάει από τον Όλυμπο στη θάλασσα, από ντροπή που ήταν κουτσός από γεννησιμιού του, και όχι η εκδοχή που παρουσιάζει ο Όμηρος (*Ιλιάδας Α*), ότι, δηλαδή, ο Ήφαιστος θέλησε να προστατεύσει τη μητέρα του από τον πατέρα του, το Δία, σε ένα καβγά τους πάνω στον Όλυμπο. Τότε ο Δίας θυμωμένος τον άρπαξε από το πόδι και τον πέταξε

3. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ', ό.π., σ. 297.
4. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ', ό.π., σ. 276.
5. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ', ό.π., σ. 277 [Κέρκυρα, 26 Οκτωβρίου 1833).

από τον Όλυμπο. Ο Ήφαιστος έπεσε στη Λήμνο, όπου τον φρόντισαν οι κάτοικοι του νησιού Σίντιες. Εκεί, ανάπηρος πλέον, έστησε το εργαστήρι του.[6]

Ο Σολωμός σίγουρα γνώριζε την ομηρική εκδοχή, ωστόσο επιλέγει την άλλη εκδοχή, του μύθου, όπου η μητέρα αποδιώχνει με βάρβαρο τρόπο το γιο της από την θεϊκή κατοικία του Ολύμπου. Πρόκειται για μια ιστορία που τον έχει εντυπωσιάσει και που *πάντα*, όπως λέει, *τη σκέφτεται*, παρομοιάζοντας τον εαυτό του με τον Ήφαιστο, που δουλεύει απομονωμένος στο εργαστήρι του, στο βυθό της θάλασσας, έχοντας σαν μόνη συντροφιά τη *«βοή του απέραντου ωκεανού...»*

Όταν διηγείται την ιστορία αυτή, ο Σολωμός δίνει την έμφαση στο δεύτερο μέρος, παρομοιάζοντας τον Ήφαιστο με το εαυτό του, που δουλεύει κι αυτός στο εργαστήρι της μοναχικής καμαρούλας του. Μας βεβαιώνει, μάλιστα, πως *«δε ζει κανείς καλά, παρά μόνος»*, και αυτό διατυπώνεται ως αξίωμα, χωρίς άλλη προϋπόθεση.

Είναι φανερή η βαθιά αίσθηση της μοναξιάς που νιώθει κανείς όταν χάσει σε τρυφερή ηλικία τον παράδεισο της μητρικής αγκαλιάς, χωρίς να έχει ακόμα καταφέρει να χορτάσει το τρυφερό της χάδι.

Όταν ο Σολωμός γύρισε από την Ιταλία στην Ζάκυνθο, η μητέρα του ζούσε με τη νέα της οικογένεια, και η τρυφερότητα, που και οι δύο έτρεφαν ο ένας για τον άλλο, δεν μπορούσε να εκδηλωθεί ανεμπόδιστα. Η μητέρα είχε πια μια άλλη οικογένεια και δεν μπορούσε να προσφέρει στο νεαρό Διονύσιο την οικογενειακή εστία που θα αποζητούσε, μετά από τόσα χρόνια μοναξιάς στον ξένο τόπο...

Το τελευταίο γράμμα που έστειλε πριν επιστρέψει στην Ελλάδα δείχνει την ανάγκη του για τη μητρική τρυφερότητα:

> *Αγαπημένη μου μητέρα, / Τον ερχόμενο χρόνο τούτες τις μέρες θα βρισκόμαστε μαζί. Πίστεψε πως η ανυπομονησία σου δεν είναι μεγαλύτερη από τη δική μου. Θα με δεις πλημμυρισμένον από τα ίδια αισθήματα που είχα όταν παιδί χαϊδολογιόμουνα κοντά σου, κι ακόμα πιο ζωηρά. Χαιρέτα μου ωστόσο για την ώρα τον άντρα σου και τα παιδιά σου και πίστευε πως είμαι ο αγαπημένος σου γιος / Διονύσιος* [Κρεμόνα, 17 Σεπτεμβρίου 1817].[7]

Ο Διονύσιος, αναγνωρίζοντας μεγαλόψυχα τις νέες συνθήκες, για να έχει την αγάπη της, φρόντισε οικονομικά τις σπουδές στην Ιταλία του μεγάλου της γιου, του Ιωάννη, που αργότερα θέλησε να οικειοποιηθεί την περιουσία των Σολωμών, με την περίφημη δίκη...[8]

---

6. *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 2, «Οι Θεοί», Εκδοτική Αθηνών, (Ι.Θ. Κακριδής) «Ήφαιστος», σ. 192-193.

7. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 64.

8. Σε αρκετά από τα γράμματα του Σολωμού προς τον Ιω. Γαλβάνη, δικηγόρο του και παιδικό του φίλο, αναφέρεται η παρουσία του Γιάννη Λεονταράκη στην Κέρκυρα (Οκτ.-Νοέμ.

Αποδείχτηκε προνοητικός που έφυγε από τη Ζάκυνθο [1828], γιατί ασφαλώς θα υπέφερε αργότερα [1833] ζώντας στην ίδια πόλη με τη μητέρα του στη διάρκεια της οικογενειακής δίκης: *«Εγώ στην Ιταλία δε θέλω να πάω, κι εκεί – Ε κ ε ί – δε θα ζήσω ποτέ»*, γράφει στον αδελφό του με έμφαση, που υπογραμμίζει την οδύνη που αισθάνεται, τόσα χρόνια μετά...[1852].

Σχολιάζει σχετικά ο Λίνος Πολίτης στις σημειώσεις του:

> με τη λέξη – *Ε κ ε ί* – *εννοεί φυσικά τη Ζάκυνθο· η επανάληψη και η έμφαση δηλώνουν την ψυχική ταραχή, οφειλόμενη ασφαλώς στις τραγικές αναμνήσεις από τα περιστατικά της οικογενειακής δίκης.* [9 Δεκέμβρη 1852].[9]

Ο Σολωμός βρίσκει ηρεμία στη μοναξιά του:

> *Εγώ τη μοναξιά, όπου ζω τώρα κάμποσα χρόνια, δεν θα την αφήσω* [γράφει στον αδελφό του Δημήτριο] *παρά μονάχα όταν αφήσω και τη ζωή· ίσια ίσια που θα θαφτώ πια παντοτινά μέσα της, γιατί έτσι παίρνω κάποια παρηγοριά καθώς και την απόλυτη συναίσθηση πως κάνω το καθήκον μου. Με στενοχωρεί που δεν μπορώ να σου γράψω περισσότερα γι' αυτό το θέμα.* [Νοέμβρης 1837].[10]

Σύμφωνα με τον Ν. Μάντζαρο, ο Σολωμός, *«ζων όσον είναι δυνατόν περισσότερον μόνος, δύναται να διατηρεί άθικτον το ένστικτόν του, του οποίου κύρια χαρακτηριστικά είναι η αγνότης, η ταπεινοφροσύνη, η ηρεμία, η αγαθοεργία, η μεγαλοψυχία, η δικαιοσύνη και ποία τις παιδική αθωότης, κατάλληλος περισσότερον από κάθε άλλο πράγμα να του εξασφαλίσει την γαλήνην»*.[11]

Η αίσθηση του καθήκοντος δεν μπορεί παρά να συναρτάται με το καθήκον του προς τον εθνικό αγώνα και τον ελληνισμό, στον οποίο αφιερώθηκε ολοκληρωτικά με τα δικά του όπλα, τα λογοτεχνικά, υπηρετώντας τις αξίες της Ελευθερίας, της Αλήθειας, της Αρετής, με όλη τη θέρμη του νου και της καρδιάς του.[12]

Αλλά τι συμβαίνει, όταν κλείνεται στην κάμαρά του; Φαίνεται πως η ηρεμία και η ησυχία της νύχτας συμβάλλουν στην όξυνση όλων των αισθήσεων, οι οποίες σε συνέργεια με την χαλάρωση της συνειδητότητας που φέρνει το *όνειρο*, απελευθε-

---

1833), με τα πιο απαξιωτικά λόγια για το χαρακτήρα και τις ενέργειές του, που προσιδιάζουν σε απατεώνα.

9. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 424.

10. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 348.

11. *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, «Σημειώσεις περί του Σολωμού», Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού*, Επιλογή κριτικών κειμένων, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999, επιμέλεια Γιώργου Κεχαγιόγλου, σ. 22 [σ. 17-23].

12. Κατά τον Ιάκωβο Πολυλά, ο Σολωμός, *«εις όλην την ζωήν του δεν έκλινε ποτέ την κεφαλήν εις άλλο ανθρώπινο ύψος, ειμή της αρετής». Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄. «Ποιήματα», εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1961, σ. 10.

ρώνουν δυνάμεις κρυμμένες βαθιά μέσα στο υποσυνείδητο, οι οποίες επιτρέπουν τη μεταγραφή της πραγματικότητας σε συμβολικές εικόνες, που οδηγούν στην βαθύτερη ανάγνωση και αποκωδικοποίηση της σύνθετης πραγματικότητας. Αυτό περιγράφεται στην εισαγωγή του ποιήματος «Σατιρικό του 1833» [η «Τρίχα»]: και σχολιάζεται πιο αποκαλυπτικά στις (πεζές) ιταλικές σημειώσεις του ποιητή:

> *Κάποιος λέει, δε θυμούμαι πια πού, πως είναι κουταμάρα να διηγείται κανείς τα όνειρά του. Όσο για μένα, έχω διαφορετική γνώμη· μέσα τους ξεσκεπάζονται πολλά μυστικά του νου και της καρδιάς, όταν αδέσμευτη τούτη μέσα στο ελεύθερο βασίλειο φανερώνεται τέτοια που είναι πραγματικά. Κι έπειτα, η ζωή, μήπως είναι τίποτ' άλλο από ένα όνειρο; [...] αφήνω τον καθένα νάχει τη γνώμη του, κι ας αφήσουν κι εμένα νάχω τις δικές μου. Εγώ ούτε παίρνω ούτε δίνω νόμους. Εγώ, όσα ονείρατα βλέπω τα λέω.*[13]

Η διαδικασία της αποκαλυπτικής ποιητικής του σύλληψης περιγράφεται έμμεσα από τον ίδιο στις «Σημειώσεις»[14] του στο «Σατιρικό του 1833» [η «Τρίχα»]:

> *Στους οχτακόσιους τριάντα τρεις, μήνας (κοίταξε) 18, έπεσα να κοιμηθώ, με το κεφάλι γεμάτο από τη μουσική του Μάντζαρου. Και οι αρμονικές συμφωνίες μού ξυπνούσαν όλες τις αίσθησες, όταν ιδού, όλες οι άλλες υποτάχτηκαν, και μόνη κυβερνούσε η αίσθηση των ματιών – των μέσα μας ματιών, που ανοίγουν όταν κλείνουμε τα φυσικά μας, και βλέπουν ζωηρά, και πολλές φορές τέτοια που οι πιο όμορφες φαντασίες δε βλέπουνε στο ξύπνιο.*[15]

Ο συμβολισμός τονίζει ιδιαίτερα τη συγγένεια της ποίησης με τη μουσική, παρά με άλλες τέχνες.

Τα χαρακτηριστικά αυτά συναρτώνται όχι μόνο με τη σολωμική αλλά και γενικότερα την επτανησιακή ποίηση, γνωστή για τη μουσικότητά της. Η αναφορά του Σολωμού στη μουσική του Μάντζαρου υποδηλώνει την εσωτερική τελετουργία απελευθέρωσης της ενορατικής λειτουργίας, όταν οι αισθήσεις δεν εξαφανίζονται, αλλά οξύνονται, υποτασσόμενες ταυτόχρονα στην εσωτερική όραση, που ενεργοποιείται με τους μουσικούς αρμονικούς ήχους.

Στον «Κρητικό», γίνεται σαφής σύνδεση του μαγευτικού απόκοσμου ήχου

---

13. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, «Πεζά και Ιταλικά», τ. Β΄, έκδοση-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, 1986, σ. 277-278.

14. Ο Σολωμός συνήθιζε να διατυπώνει σε πεζές ιταλικές σημειώσεις την ποιητική ιδέα προτού τη μεταγράψει σε ελληνικούς στίχους. Σύμφωνα με τον Λίνο Πολίτη: «*τα Σχεδιάσματα αυτά, ιταλικά γραμμένα, καθώς και οι Στοχασμοί, βρίσκονται στο χειρόγραφο ανάμεσα στους ελληνικούς στίχους και βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση του έργου*» [Δ. Σολωμού, *Άπαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 277].

15. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 279.

με το όραμα της «φεγγαροντυμένης». Αλλά και στον «Πόρφυρα», η μουσική εκφράζεται από το πουλάκι που *«σκορπά το θαύμα της φωνής»* του, *«μ' όλα τα μάγια πόχει»*, δημιουργώντας στο νέο την αίσθηση του «ευτυχισμού», που συνδέεται με τη βαθιά αυτογνωσία.[16]

Ο Νικόλαος Μάντζαρος ομολογεί, ότι ο Σολωμός του είπε πολλάκις ότι *«εδημιούργησε ποίησιν διά της μουσικής διαισθήσεως»*.

Ο τρόπος που λειτουργεί η εσωτερική όραση θυμίζει τον *ποιητή-οραματιστή* (le poète voyant) των συμβολιστών, όπου ο ποιητής, σύμφωνα με τον Baudelaire: «*ανυψώνεται στη θέση ενός προφήτη ή ενός ιερέα, προικισμένου με την ικανότητα να βλέπει πίσω και πέρα από τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου τις ουσίες που βρίσκονται στον ιδεατό κόσμο*».[17]

Πρόκειται για πολύ παλιά αντίληψη, αφού από την αρχαιότητα η τυφλότητα συνδυαζόταν με το άνοιγμα της εσωτερικής όρασης, της ενόρασης, που είναι χαρακτηριστική σε ποιητές, όπως ο Όμηρος, και σε προφήτες, όπως ο Τειρεσίας.

«Μικρός προφήτης», κι όχι απλά ποιητής, αποκαλείται στην ποίηση του Σολωμού το ποιητικό υποκείμενο στο επίγραμμα «Εις Φραγκίσκα Φραίζερ»:

Μικρός προφήτης έριξε σε Κορασιά τα μάτια

Αντίστοιχη νεοελληνική λαϊκή εκδοχή αποτελεί ο «αλαφροΐσκιωτος», όπως τον χρησιμοποίησε και ο Σολωμός :

— Αλαφροίσκιωτε, καλέ, για πες απόψε τί 'δες,
— Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!,[18]

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του «αλαφροΐσκιωτου», είναι πως έχει:

Πάντα ανοιχτά, πάντ' άγρυπνα τα μάτια της ψυχής του

(*Ε.Π.* Β΄, *Άπαντα*, τ. Α΄, σ. 234).

Ο στίχος επαναλαμβάνεται με μικρή παραλλαγή στον «Πόρφυρα»:

---

16. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *«Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου», Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, εκδ. Εστία, [4]2006, ιδιαίτερα στις σελίδες 95-107. Ο Δημήτρης Αγγελάτος αξιοποιώντας τη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας, αναδεικνύει το *Ρυθμό* που εσκεμμένα αναπτύσσεται από τον Σολωμό στη «Γυναίκας της Ζάκυθος», ο οποίος σημειώνει: *«κίτα στο τέλος κάθε στίχου να μιν τελιονί με δάχτιλοπαντα»:* Δημήτρης Αγγελάτος, «Ειδολογικές "αποσκιρτήσεις" ή η αφερεγγυότητα ενός "πεζογραφήματος": Ο στίχος και ο ρυθμός του στη "Γυναίκα της Ζάκυθος" του Δ. Σολωμού», στον τόμο: *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, «Σημειώσεις περί του Σολωμού», Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού*, ό.π., σ. 354.

17. *Συμβολισμός* (16), Charles Chadwick, στη σειρά «Η γλώσσα της κριτικής», εκδ. Ερμής, Αθήνα 1978, [1971] σ. 12.

18. Οι «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι», *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 245.

Ανοιχτά πάντα κι άγρυπνα τα μάτια της ψυχής μου

(«Πόρφυρας», *Άπαντα*, τ. Α′, σ. 254).

Σε μια τέτοια ενορατική κατάσταση είναι δυνατόν

να του ξεμυστηρευτεί τα αινίγματα τα θεία.

(*Ε.Π.*, Β′, τ. Α′, σ. 236).

Ο Σικελιανός, ο άλλος μεγάλος επτανήσιος ποιητής μας, ονόμασε «Αλαφροΐσκιωτο» την πρώτη του μεγάλη ποιητική σύλληψη, η οποία καθώς αναφέρει είναι:

> *Η πρώτη μου κοσμική προέκταση μες την ψυχή της Φύσης, όταν η κοσμική ψυχή μου, απαλλαγμένη τότε ακόμα από τα όρια μιας στενής ιστορικότητας, αισθάνονταν να επικοινωνεί μυστηριακά μ' ολόκληρη τη ζωή κι αναζητούσε να ενωθεί σε κάθετην ευθύτητα τριγύρα με το Παν.*[19]

Στην εισαγωγή του πρώτου τόμου του *Λυρικού Βίου*, ο Σικελιανός αναφέρεται στις προϋποθέσεις κατάκτησης της «εσωτερικότητας» του ποιητή, συνηγορώντας με τις προϋποθέσεις που θέτει ο Σολωμός. Ο Σικελιανός ανέδειξε το ρόλο του ποιητή ως Μύστη, που ψάχνει τον βαθύτερο εσωτερικό του *Ρυθμό*, ώστε να οδηγήσει και τους άλλους *«στις πηγές όπου εδροσίστη και εξεδίψασεν αυτός»*, ως ιεραπόστολος μιας φυσικής θρησκευτικής κοσμοθεωρίας.

Όταν προβάλλεται η ασκητική και ιερατική ιδιότητα, τότε υπογραμμίζεται ακριβώς η ιδιότητα του Μύστη, ο οποίος έχει βαθιά και μυστηριακή επικοινωνία με το θείο.

Την ιερότητα και τον ασκητισμό προβάλλει και ο Σολωμός στο έργο του.

Ιερέας είναι ο αφηγητής στη «Γυναίκα της Ζάκυθος», και μάλιστα η ταύτιση με τον ίδιο τον δημιουργό-Ποιητή επιτείνεται με το όνομα που επιλέγεται από τον Σολωμό, κάνοντας σαφές ότι πρόκειται για το alter ego του: «*Εγώ Διονύσιος Ιερομόναχος, εγκάτοικος στο ξωκλήσι του Αγίου Λύπιου...*».[20]

Ο ίδιος ο Σολωμός είναι «*εγκάτοικος*» στη μοναχική καμαρούλα του, παρέα με τις λύπες τις δικές του και του ελληνικού κόσμου.

Η ορματική, μυστηριακή και προφητική ταυτότητα του ποιητή γίνεται περισσότερο σαφής στα ιταλικά «σημειώματα», που σκόπευε να χρησιμοποιήσει ως πρόλογο. Παρατηρούμε πως υπάρχει ακόμα πιο ξεκάθαρη και δηλωτική η ταύτιση του δημιουργού Διονυσίου Σολωμού, και με τους δύο ασκητές, αφού ο ιερομόναχος στο ίδιο το κείμενο της «Γυναίκας της Ζάκυθος» ονομάζεται *Διονύσιος* και είναι *«εγκάτοικος στο ξωκλήσι του Αγίου Λύπιου»*, ενώ στα «Ση-

19. Άγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, τ. Α′, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1965, σ. 22-23.

20. «Η Γυναίκα της Ζάκυθος», *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Β′, ό.π., σ. 33.

μειώματα» υπάρχει ο *«Ιερομόναχος Σολωμός»*, ο οποίος, όπως δηλώνεται, έχει αποβιώσει στα 171*, στην Πλατυτέρα. Το ποιητικό υποκείμενο ταυτίζεται και με τους δύο, καθώς ο ιερομόναχος *Διονύσιος* μιμούμενος τις κινήσεις του χεριού του ιερομόναχου *Σολωμού*, ταυτίζεται *διαισθητικά* μαζί του, και αποκτά τις δικές του προφητικές ιδιότητες. Ο Ποιητής υπερβαίνει τα χρονικά όρια του καιρού του και η διαίσθησή του τού εξασφαλίζει μια διαχρονική υπερβατική επικοινωνία με τη θειότητα.

Ο Δ. Σολωμός χρησιμοποιεί στο ιταλικό κείμενο τη λέξη intuitivamente, που ο Λίνος Πολίτης μεταφράζει *«με τη διαίσθηση»*-διαισθητικά, λέξη που δεν υπάρχει στο ελληνικό λεξιλόγιο του Σολωμού, όπως φαίνεται στον *Λημματικό Πίνακα Λέξεων του ελληνόγλωσσου έργου του Διονυσίου Σολωμού*.[21]

Με τον όρο *intuitivamente*, ο Σολωμός στην ποίησή του εκφράζει την κατάσταση της εσωτερικής εγρήγορσης, της θέασης του κόσμου με τα μάτια της ψυχής, ως μια εσωτερική έλλαμψη, που μπορεί να σχετίζεται με την αυτογνωσία· την αληθινή, πλήρη και συνολική συνείδηση του ατόμου και του κόσμου. Είναι χαρακτηριστικός ο στίχος:

Άστραψε φως κι εγνώρισε ο νιος τον εαυτό του.

(«Ο Πόρφυρας», *Άπαντα*, τ. Α΄, σ. 255).

Σε συνάρτηση με όσα έχουν προαναφερθεί, θα μπορούσε αυτή η βαθιά όραση του κόσμου να προσφέρει στον Σολωμό το προνόμιο μιας τόσο εκλεκτικής επικοινωνίας με ορισμένα πρόσωπα του καιρού του, με τα οποία να τον ενώνει μια ιδιαίτερη σχέση, ώστε να αντιλαμβάνεται *διαισθητικά* ορισμένες καταστάσεις που δεν θα ήταν δυνατόν να γνωρίζει με άλλον τρόπο;

Ο Νικόλαος Μάντζαρος βεβαιώνει ότι ο Σολωμός, *«χάρις εις εντελώς εσωτερικήν συναισθηματικήν ενόρασιν, είναι ικανός να βλέπει το μέλλον»*.[22]

Το γεγονός, στο οποίο αναφερόμαστε, συνδέεται με την τραγική αυτοκτονία της ανεψιάς του, της Αγγέλικας, δεύτερης κόρης του αδελφού του Δημητρίου, την οποία είχε βαφτίσει ο Διονύσιος.

Η Αγγέλικα, που είχε γεννηθεί τον Φεβρουάριο του 1826, αυτοκτόνησε παίρνοντας φαρμάκι στις 21 Αυγούστου 1850, ενώ όλα ήταν έτοιμα για το γάμο

---

21. *Διονύσιος Σολωμός, Λημματικός Πίνακας λέξεων του ελληνόγλωσσου έργου*, έντυπη και ηλεκτρονική έκδοση, Ε.Γ. Καψωμένος. [επιστημονικός υπεύθυνος], Σόνια Ιλίνσκαγια, Ιφιγένεια Τριάντου, Μεταπτυχιακοί φοιτητές, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Αρχείο Νεοελλήνων Συγγραφέων, Ιωάννινα 2008.

22. *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, «Σημειώσεις περί του Σολωμού», Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού*, ό.π., σ. 21. Οι σημειώσεις του Μάντζαρου για τον Σολωμό χρονολογούνται *την 31η Δεκεμβρίου 1948*.

της στη Ζάκυνθο. Σύμφωνα με τον Λίνο Πολίτη [ο οποίος αξιοποιεί και σχετικές πληροφορίες που δίνει ο Δε Βιάζης καθώς και άλλοι Ζακυνθινοί, εκτός από κείνες που λαμβάνει από την αλληλογραφία του Διονυσίου Σολωμού και του αδελφού του Δημητρίου], φαίνεται πως η κόρη είχε δώσει αλλού την καρδιά της κι όχι στον νέο που ο πατέρας της έδωσε λόγο για γάμο. Σύμφωνα με τον Δε Βιάζη, όμως, *«ως ευπειθής θυγάτηρ ώφειλε να υπακούσει εις τους γονείς της»*.[23]

Σε δύο γράμματά του ο Δημήτριος πληροφορούσε τον αδελφό του Διονύσιο για συνοικέσιο της κόρης του: στο πρώτο για ένα συνοικέσιο της Αγγέλικας με τον κόμητα Στέφανο Μεσσαλά, το οποίο ματαιώθηκε [26 Απριλίου 1847], και στο δεύτερο πως συμφωνήθηκε ο γάμος της με τον δρ. Δημήτριο Μιχαλίτση, ενώ την είχε ζητήσει σε γάμο και ο Γεώργιος Στραβοπόδης, ο οποίος είχε μείνει με την εντύπωση ότι ο Δημήτριος Σολωμός του είχε δώσει θετική απάντηση [28 Φεβρουαρίου 1850].

Σε ποιο βαθμό αυτή η παρεξήγηση επηρέασε την Αγγέλικα, δεν γνωρίζουμε, ούτε από τα σχόλια ούτε από τις επιστολές.

Ο Διονύσιος Σολωμός φαίνεται πως βίωσε βαθιά την τραγική απώλεια και έγραψε ένα ποίημα (1850), του οποίου ο Πολυλάς διέσωσε ένα απόσπασμα:

Στον καθρέφτη π' ακέριαν εδέχτη
Τη γλυκιά της παρθένας εικόνα
Με του γάμου στολές και κορόνα
Ρίχνει τρεις η παρθένα ματιές
Τρεις κινώντας τριγύρου φορές.[24]

Ο Δε Βιάζης αναφέρει ότι, κατά τη μαρτυρία του Άγγελου Ζήζου, η κόρη υπέφερε επί οκτώ ημέρες προτού πεθάνει. Σε ξεχωριστό του δημοσίευμα μάλιστα στο περιοδικό *Παναθήναια* 6 *(1903)* ο Δε Βιάζης εξιστορεί πως, στις 21 Αυγούστου 1850, «*ενώ ο Σολωμός ήτο εύθυμος, αίφνης κατελήφθη υπό λύπης και είπεν ότι η ανεψιά του απέθανε. Μετά τινας ημέρας έλαβεν επιστολήν, η οποία του ανήγγελλε πράγματι ότι κατά την ώραν εκείνην είχεν αποθάνει η ανεψιά του». «Τούτο μας διηγήθη ο αδελφός του ποιητή Δημήτριος»*, προσθέτει ο Δε Βιάζης.[25]

Θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι την ημέρα εκείνη ο Δημήτριος, ο οποίος τότε ήταν πρόεδρος της Ιονίου Βουλής, βρισκόταν στην Κέρκυρα από όπου ανεχώρησε την επομένη (22.08.1850) για τη Ζάκυνθο.[26] Η μαρτυρία, επομένως, του

23. Τα σχόλια του Λίνου Πολίτη στην «Αλληλογραφία». [*Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ'], σ. 406.

24. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α', ό.π., σ. 260.

25. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ', ό.π., σ. 407. Τα παρατιθέμενα στοιχεία ανήκουν στις Σημειώσεις του Λίνου Πολίτη, ο οποίος ανασυνθέτει τα τραγικά γεγονότα.

26. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ', ό.π., σ. 407.

Δημητρίου πρέπει να είναι έγκυρη, αφού ήταν παρών στη σκηνή της ξαφνικής θλίψης του Διονυσίου, την οποία φέρεται να περιέγραψε στον Δε Βιάζη.

Όταν βυθίζεται κανείς στην ανάγνωση της «Αλληλογραφίας» του Διονυσίου Σολωμού, συνηθίζει σταδιακά στη συχνή αναφορά του σε *προαισθήματα*, που εκφράζει προς διάφορα πρόσωπα και για διάφορα θέματα. Ο Ποιητής έχει αφιερώσει τη ζωή του στην όξυνση των αισθήσεων που είναι το «εργαλείο» της ποιητικής του ενόρασης. Το συγκεκριμένο περιστατικό, διαφέρει ουσιαστικά από όλα τα άλλα *προαισθήματα*, γιατί δεν υπάρχει ο χώρος της μοναχικής καμαρούλας, η στοχαστική ενατένιση του κόσμου με τα *μάτια της ψυχής του*, αλλά η άμεση επικοινωνία της ψυχής του με ένα αγαπημένο πρόσωπο που βρίσκεται μακριά.

Η διαισθητική φύση του Διονυσίου Σολωμού και η βαθιά εκλεκτική επικοινωνία που ένιωθε πως υπήρχε ανάμεσα σε εκείνον και την Αγγέλικα, του επέτρεψε να διαισθανθεί την απώλειά της άμεσα. Τα αισθήματα και οι σκέψεις του για το χαμό της «λιγόλογης» –όπως την είχε χαρακτηρίσει από τα μικρά της χρόνια– ανεψιάς του, διατυπώνονται σε δύο επιστολές που απευθύνει στον πονεμένο πατέρα κι αδελφό του. Η πρώτη είναι στις 8 Σεπτεμβρίου 1850, μια βδομάδα μετά την ταφή της. Ο Λίνος Πολίτης, χάρη σε μια σημείωση του ποιητή, τοποθετεί την ταφή της τη Δευτέρα, 2 Σεπτεμβρίου:

Προς τον Δημήτριο
Κέρκυρα, 8 Σεπτεμβρίου 1850

Το αμέτρητο μεγαλείο, με το οποίο η κόρη ποδοπάτησε τις γήινες δυνάμεις που με τόσο τρομερή επιτηδειότητα προσπαθούσαν να καταστρέψουν την ευγενικιά της ύπαρξη, γέννησε μέσα μου τον πιο μεγάλο θαυμασμό. Χιλιάδες άνθρωποι θα 'πρεπε να μάθουν απ' αυτήν πώς να ζουν και πώς να πεθαίνουν. Ο τελευταίος της στοχασμός, αδιάφορος προς τους θησαυρούς της θλίψης που θα έπεφταν πάνω στο φέρετρό της, στράφηκε μόνο προς εκείνους που την αγάπησαν βαθιά, και θέλησε ν' αλαφρώσει κάπως η αγωνία τους. Είμαι σε θέση να ικανοποιήσω την επιθυμία της, πασχίζοντας με όλα μου τα δυνατά ν' ανέβω προς εκείνη, που εκεί, στην πατρίδα του αγαθού, όπου με λαχτάρα την έσυρε ο τρόπος που έζησε και που πέθανε, θα μας προστατεύει από τόσους μανιακούς που μας τριγυρίζουν. Έτσι το περιστατικό αυτό, που με τη σκιά του ερχόταν τόσα χρόνια, ύπουλο και δυνατό, και μου τάραζε το νου, μου ανοίγει, τώρα που συνέβηκε, μια πηγή από φώτιση και παρηγοριά. Ζω με τη βεβαιότητα πως ο Θεός θα χαρίσει γρήγορα το ίδιο και στη δική σου ψυχή.
Δικός σου
Διονύσιος

[«Αλληλογραφία», σ. 405]

Δε γνωρίζουμε ποιος είναι ο τελευταίος στοχασμός της κόρης, ο οποίος στράφηκε μόνο προς εκείνους που την αγάπησαν βαθιά. Πρόκειται για κάποια μαρ-

τυρία ή για άλλη μια «ζωντανή» ενσυναίσθηση του ποιητή; Μπορούμε να υποθέσουμε πως αυτό που θα ζήτησε ήταν η επικοινωνία με αγαπημένα πρόσωπα, ίσως να ζήτησε τον ίδιο τον ποιητή –θείο και νονό της–, αισθανόμενη πως ήταν ένα από τα πρόσωπα που με ανιδιοτέλεια της χάριζε την αγάπη του. Αυτό συμπεραίνουμε από την –οιονεί– απάντηση του ποιητή στο αίτημα αυτό: «*Είμαι σε θέση να ικανοποιήσω την επιθυμία της, πασχίζοντας με όλα μου τα δυνατά ν' ανέβω προς εκείνη, εκεί, στην πατρίδα του αγαθού…*».

Η θέση του Σολωμού, δηλώνει την αυτοπεποίθηση που αισθάνεται βαθιά μέσα του πως μπορεί να επικοινωνήσει με την Αγγέλικα όχι μόνο έξω από τα όρια του χώρου, αλλά και έξω από τα όρια του χρόνου, όπως για καιρό ασκήθηκε να κάνει μέσα στη μοναχική του καμαρούλα. Η φράση, «*το περιστατικό αυτό, που με τη σκιά του ερχόταν τόσα χρόνια, ύπουλο και δυνατό, και μου τάραζε το νου, μου ανοίγει, τώρα πού συνέβηκε, μια πηγή από φώτιση και παρηγοριά*», μοιάζει, όμως, δυσερμήνευτη.

Προφανώς, το *περιστατικό*, αφορά την αυτοκτονία της ανεψιάς του. Όμως πώς θα ήταν δυνατόν αυτό το γεγονός να επανέρχεται επί χρόνια και να του ταράζει το νου, αφού συνέβη μόλις τον προηγούμενο μήνα;

Μια απάντηση στο ερώτημα αυτό θα μπορούσε να δοθεί με την προσεκτική μελέτη της επόμενης επιστολής:

> *Προς τον Δημήτριο*
> *Κέρκυρα, 22 Σεπτεμβρίου 1850*
>
> *Στο γράμμα που σου έγραψα στις οχτώ Σεπτεμβρίου και που ξέρω πως το έλαβες, προσθέτω· πώς καθώς συλλογίζομαι την ευλογημένη κόρη και το χαρακτήρα της, βρίσκω πως εκείνη, μην μπορώντας να κάνει τη ζωή που κάνω εγώ, τη μόνη που της ταίριαζε, και που την εμπόδιζαν να την κάνει το ότι ήταν γυναίκα και οι συνθήκες του τόπου όπου ζούσε, θα είχε ν' αντιμετωπίσει κατ' ανάγκη περιστατικά που θα της εσύγχυζαν την ψυχή και ίσως και το πνεύμα. Έξω που εγώ πιστεύω πως ό,τι συμβαίνει εδώ κάτω έρχεται πάντα στον καιρό του, οτιδήποτε κι αν νομίζουμε εμείς που λιγοστή είναι η ζωή μας και λιγοστά εκείνα που μπορούμε να δούμε. Εγώ έφτασα στο σημείο να κάνω μακριές συνομιλίες μαζί της, σαν να ήταν ζωντανή. Μιλήσαμε επίσης για το περιστατικό, που το περιμέναμε από τόσον καιρό. Τη ρωτούσα πολλή ώρα αν κάνει κρύο. Με περίσκεψη μου απάντησε ναι, μόλο που έκανε μεγάλη ζέστη. Εγώ το πίστεψα. […]*
> *Δ.Σ.*
>
> [«Αλληλογραφία», σ. 408-409]

Η επιστολή αυτή, ήδη από την εισαγωγή της, θα πρέπει να θεωρηθεί συνέχεια της προηγούμενης. Ο Δ. Σολωμός διευκρινίζει ορισμένα σημεία που ήταν λίγο «σκοτεινά», για να δώσει την ευκαιρία στον αδελφό του τόσο να αντιληφθεί τα βαθύ-

τερα αίτια της τραγικής απόφασης της κόρης του, όσο και τη «δυνατότητα» που έχει ο Διονύσιος να επικοινωνεί υπερβατικά μαζί της.

Είναι πιθανό, επίσης, ο Σολωμός να παρηγορεί τον αδελφό του, γράφοντας πως επικοινώνησε μαζί της. Όμως, επαναλαμβάνεται η φράση πως το περιστατικό της αυτοκτονίας ήταν αναμενόμενο από πολύν καιρό, όπως έχει ειπωθεί στο προηγούμενο γράμμα.

Αν συμβαίνουν τα παραπάνω, ο Διονύσιος αισθάνονταν πως κάτι τέτοιο θα συνέβαινε, επειδή η Αγγέλικα του έμοιαζε ως προσωπικότητα. Η Αγγέλικα θεωρούνταν από το Σολωμό η θηλυκή εκδοχή του δικού του χαρακτήρα και της δικής του μοναχικής φύσης. Αυτές οι ψυχικές αρετές επέτρεπαν τη μυστική και μυστηριακή τους επικοινωνία...

Δίνει μάλιστα τη δική του ερμηνεία για την απόφαση της κόρης: «*καθώς συλλογίζομαι την ευλογημένη κόρη και το χαρακτήρα της, βρίσκω πως εκείνη, μην μπορώντας να κάνει τη ζωή που κάνω εγώ, τη μόνη που της ταίριαζε...*».

Έμμεσα υπογραμμίζεται η σταθερή απόφαση του Διονυσίου να απέχει από το γάμο, καθώς σχολιάζει πως η κόρη αυτοκτόνησε γιατί ως γυναίκα δεν είχε την ελευθερία να πράξει σύμφωνα με την ιδιοτυπία του χαρακτήρα της. Τα κοινωνικά πρότυπα την υποχρέωναν να ακολουθήσει την επιθυμία του πατέρα της και να παντρευτεί. Όπως έχει πει ο Δε Βιάζης, χρόνια αργότερα : *«ως ευπειθής θυγάτηρ ώφειλε να υπακούσει εις τους γονείς της»*.

Κάτω από αυτούς τους όρους, αφού η Αγγέλικα δεν μπορούσε να επιλέξει το μόνο τρόπο ζωής που της ταίριαζε, την ελευθερία της μοναχικότητας και του στοχασμού, όπως ο Διονύσιος, ήταν μοιραίο, καθώς ωρίμαζε, να φτάσει η στιγμή που θα έπρεπε να αντιμετωπίσει το μοιραίο δίλημμα: Να υποταχτεί και να ζήσει μια ζωή στην οποία θα αισθάνονταν φυλακισμένη από τις κοινωνικές συνθήκες ή να επιδιώξει το μόνο δρόμο ελευθερίας που της απέμενε, δηλαδή τον εκούσιο θάνατο...

Με αυτή την οπτική πιστεύομε ότι ο Διονύσιος μιλούσε για *«το περιστατικό αυτό, που με τη σκιά του ερχόταν τόσα χρόνια, ύπουλο και δυνατό, και μου τάραζε το νου»* ή «*για το περιστατικό, που το περιμέναμε από τόσον καιρό*». Ο Διονύσιος Σολωμός γνώριζε πως άσχετα από το πρόσωπο που η μοίρα θα έφερνε μπροστά στην ανεψιά του ως σύζυγο, όταν θα έφτανε εκείνη η στιγμή, η Αγγέλικα θα έρχονταν αναπόφευκτα μπροστά στο μεγάλο δίλημμα. Αυτό τάραζε το Διονύσιο, που γνώριζε το χαρακτήρα της, και ήταν σαν να είχε προβλέψει «το περιστατικό», πολύ πριν αυτό συμβεί.

Ακόμη, όμως, και για τον ίδιο του τον εαυτό θεωρεί πως οι κοινωνικές προκαταλήψεις θα μπορούσαν να είναι αμείλικτες, αφού ξεφεύγει κι εκείνος από τα κοινωνικά πρότυπα της εποχής. Είναι αποκαλυπτικό ένα απόσπασμα επιστολής του στον Ιωάννη Γαλβάνη:

Εδώ για τις υποθέσεις μας βρισκόμαστε όλοι στο σκοτάδι· οι δικαστές είναι όλοι αβέβαιοι για τη τύχη τους, και τα σχολεία με νάρκη κάτω από τις καθέδρες... Ο σκοπός φαίνεται πως είναι η οικονομία· και το δίχως άλλο, για να εφαρμόσουν τις οικονομίες αυτές δεν μπορούσαν να βρουν χειρότερο αντικείμενο από τα σχολεία. Έχω κι εγώ τη βαθύτερη πεποίθηση πως το να ξέρεις κάτι και το να μην ξέρεις είναι το ίδιο· και πολλές φορές το τελευταίο αυτό είναι καλύτερο. Πιο πολύ αξίζει μια πεντάρα από μια επιστήμη· και δεν είναι τυχαίο που οι άνθρωποι ιδροκοπούν και ξεπαγιάζουν στην προσπάθειά τους να μαζέψουν πεντάρες. ***Δεν είμαι τόσο παλαβός να μην το βλέπω πως αν δεν είχα μια πεντάρα, οι πιο συνετοί κριτές στα Εφτάνησα θα έβρισκαν τους στίχους μου και τα πεζά μου όμοια με του Ροΐδη·*** *κι επειδή έχω μια πεντάρα είναι πρόθυμοι να τα βρουν μάλλον καλά, ακόμα κι αν ήταν χειρότερα από του Ροΐδη. Ζήτω λοιπόν, και πάλι ζήτω οι πεντάρες [...].*[27]

Εκτός από τις επίκαιρες παρατηρήσεις του Σολωμού για την οικονομία, που διαχρονικά έχουν πρώτο θύμα την Παιδεία, το ειρωνικό και αυτοσαρκαστικό σχόλιο του ποιητή για τις *πεντάρες*, δείχνει το βαθμό της ατομικής και κοινωνικής του αυτοσυνειδησίας. Πρόκειται για μια πικρή παρατήρηση, όταν θεωρεί, πως η κοινωνική και οικονομική του θέση, του εξασφαλίζουν μια κοινωνική ανοχή, και πως *«οι πεντάρες»* μπορούν να βοηθήσουν περισσότερο έναν άνθρωπο από την πραγματική γνώση, όταν οι κοινωνίες είναι υποταγμένες και ανελεύθερες.

Πρόκειται για αξίες που οι άνθρωποι τις κατακτούν μόνο όταν είναι πρόθυμοι να δώσουν και τη ζωή τους για να τις αποκτήσουν. Πρώτη αξία η Ελευθερία.

Με το δικό της τρόπο και η Αγγέλικα έδωσε τη ζωή της για να κατακτήσει την ελευθερία της. Γι αυτό κι η ψυχή του γέμισε θαυμασμό από την πράξη της κόρης και θεωρεί πως η συνέπεια με την οποία έζησε και πέθανε η Αγγέλικα υπήρξε υποδειγματική.

Τα λόγια του μας βεβαιώνουν πως η απομόνωση της καμαρούλας του δεν τον έχει απομακρύνει από την πραγματικότητα της εποχής του. Αποτελούν μια άλλη εκδοχή της αντίστιξης που διατρέχει την ποίησή του, αφού σαν Έλληνες, μπορούμε να ζούμε στο «κρυφό μυστήριο», «*με λογισμό και μ' όνειρο*»..., ή ακόμα καλύτερα με «*λογισμό κι έργο κι όνειρο*»...[28]

27. *Δ. Σολωμού, Άπαντα*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 275-276, [Κέρκυρα, 26 Οκτωβρίου 1833).
28. «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι», *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τ. Α΄, ό.π., σ. 238.

Περίληψη / Summary

Αξιοποιούμε τη σολωμική «Αλληλογραφία» για να τονίσουμε κάποια γεγονότα που αναδεικνύουν τόσο την έμφυτη όσο και την «καλλιεργημένη» αίσθηση της ενορατικής δύναμης του Σολωμού. Φροντίδα μας είναι να αναφανεί αβίαστα η συγκλονιστική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στη ουσία της σολωμικής τέχνης και σε ορισμένα γεγονότα της ιδιωτικής του ζωής.

We are utilizing Solomos' "Correspondence" to underline certain facts which highlight both the innate as well as the "cultivated" sense of the intuitive power of Solomos. We take good care to accentuate the exciting correlation between the essence of art of Solomos and certain facts of his private life.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ: ΜΙΑ ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΗΡΑΚΛΕΙΤΕΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ

Νάντια Στυλιανού

Η γλώσσα, όπως αναφέρει ο Ηράκλειτος, είναι *«λόγος εαυτόν αύξων»* (απόσπασμα 115, λόγος της ψυχής αυξάνει από τον εαυτό του). Η λέξη ξαναγυρίζει στον εαυτό της, αναστοχάζεται, θραύεται με σιωπές. Μέσα από την εισήγηση θα προσπαθήσουμε ν' ανιχνεύσουμε τη σχέση του ποιητή Άγγελου Σικελιανού με τους προσωκρατικούς φιλόσοφους και ιδιαίτερα τον Ηράκλειτο καθώς και το υπερρεαλιστικό κίνημα σε σχέση με τη συγκρότηση της ποιητικής του εικόνας.

Ο Σικελιανός προσπαθεί, με δίαυλο τις αισθήσεις, ν' ανακαλύψει την πάτρια γη του, όπως οι προσωκρατικοί ζήτησαν να ερμηνεύσουν το μυστήριο του κόσμου. Ο ποιητής επιθυμεί να γνωρίσει *«τη γη με τη γη, τον αέρα με τον αέρα, τη φωτιά με τη φωτιά, το νερό με το νερό»*[1] για να προσπελάσει και να κατακτήσει το βαθύτερο νόημα του κόσμου. Μέσα από τις ποιητικές εικόνες του Άγγελου Σικελιανού συναντούμε την ενοποίηση των αντιθέτων, όπως τη συναντούμε και στον Ηράκλειτο. Τέτοια είναι η εικόνα στον Εφέσιο φιλόσοφο του ποταμού που δεν μπορούμε να μπούμε δυο φορές σ' αυτόν, της οδού άνω και κάτω, της αρχής και του τέλους που συμπίπτουν. Ο Ηράκλειτος με την *παλίντροπο αρμονία* του αντιμετωπίζει το θάνατο ως αναπόσπαστο στοιχείο της δομής του σύμπαντος. Σύμφωνα με τον Ηράκλειτο το τόξο και η ζωή φέρουν το ίδιο όνομα αφού για το τόξο το όνομα είναι ζωή (βίος) αλλά για το έργο είναι ο θάνατος. Κατά τον Ηράκλειτο το ζωντανό και το νεκρό, το εγρήγορο και το καθεύδον, το νέο και το γηραιό είναι ένα και το αυτό. Σε ό,τι αφορά τον υπερρεαλιστικό κώδικα η αντίθεση αποτελεί προϋπόθεση για τη σύνταξη της ποιητικής εικόνας. Η πλεοναστική συσσώρευση αντιθετικών όρων αποτελεί την κύρια έκφανση μιας διαλεκτικής σύλληψης του κόσμου[2] με τη διαφορά ότι εκεί η επίτευξη της ενότητας είχε κατά βάση την έννοια του αρμονικού συνδυασμού των αντιθετικών στοιχείων κατά τη διαμόρφωση

1. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. Α', εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2008, σ. 27.

2. Παντελής Βουτουρής, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 101.

της ποιητικής εικόνας και –όχι τόσο– της συνταύτισής τους σε ένα ύψιστο επίπεδο. Πρόκειται για μια νομοτελειακή μεταλλαγή, από τη μια κατάσταση στην αντίθετή της, τα αντιθετικά ζεύγη: φως και σκοτάδι, ζωή και θάνατος συνθέτουν την ίδια την ουσία του κόσμου.

Η διαλεκτική αυτή των αντιθέτων του Ηράκλειτου και μεταγενέστερα της υπερρεαλιστικής αρχής που διαψεύδει τη λογική του αμοιβαίου αποκλεισμού των αντιθέτων βρίσκει απήχηση στο έργο του Σικελιανού. Μέσα από το ποιητικό έργο του Σικελιανού αναδεικνύεται το αίτημα της ενότητας του Σύμπαντος. Αυτή η υπέρτατη ενότητα που πραγματοποιεί τη σύζευξη των αντινομιών της ζωής αποτελεί για τον άνθρωπο την ολοκλήρωση του Ανθρωπισμού του. Η κατάκτηση αυτής της ενότητας είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να πραγματωθεί αυτό που ο Σικελιανός αποκαλεί υπέρτατη *«βιολογική αρχή του Λυρισμού»*: η «αρχή της υπερβατικότητας», σύμφωνα με την οποία ο λυρικός δημιουργός κατορθώνει να υπερβεί *«τον τόπο και το χρόνο ή την αμέσως αισθητή πραγματικότητα [...] χωρίς ωστόσο η ψυχή του να χάνει διόλου –απεναντίας– το συγκεκριμένο έδαφος της ίδιας μες την εποχή του θετικής ευθύνης και ενέργειας και αποστολής»*.[3] Η διαλεκτική αυτή των αντιθέτων και η σχέση ζωής-θανάτου εκφράζεται παραστατικά με πυρηνικές εικόνες στο έργο του Σικελιανού. Μια τέτοια εικόνα στην ποιητική του μυθολογία είναι ο μεταξοσκώληκας που υφαίνει το ίδιο του το σάβανο:

Μικρούλα πνοή, από τα βαθιά τα ισκιώματα φερμένη,
και το μεταξοσκούληκο, να το, αρχινά και υφαίνει!

Μικρούλα πνοή, που τη δροσιά θεϊκά το θρέφει, κοίτα
πώς κυβερνάει δεξά ζερβά του τάφου του τη σαΐτα![4]

Από το μεταξοσκούληκο θα βγει «*πεταλουδούδα γαλανή πασίχαρη χνουδάτη*». Σε κάθε θάνατο υπάρχει το σπέρμα μιας νέας ζωής.

«Ο θάνατος δε συνειδητοποιείται σαν ένα τέλος, αλλά σαν ένα σημείο στη γραμμή της ζωής, όπου η ανθρώπινη ψυχή αλλάζει τις υποστάσεις της».[5] Τέτοια είναι και η εικόνα του φιδιού που αλλάζει ντύμα και αρχίζει ξανά ένα νέο κύκλο ζωής:

---

3. Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός Λόγος*, τ. Γ΄, επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1981, σ. 162-163.

4. Άγγελος Σικελιανός, «Μήτηρ Θεού», *Λυρικός Βίος*, τ. Δ΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2003, σ. 21.

5. Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η διάσταση του χρόνου στον* Αλαφροΐσκιωτο, *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού*, επιμέλεια Ερατοσθένη Καψωμένου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 387-394.

Όλα τ' άφηκα πίσω μου
πώς αφήνει ένα ντύμα το φίδι[6]

και αλλού:

ως το φίδι
που βγαίνει μόλις απ' το ντύμα του
και με δέρμα νεώτατο,
βυθάω[7]

Το ποιητικό υποκείμενο, όχι απλά συμφιλιώνεται με τον θάνατο, αλλά τον συλλαμβάνει ως αναπόσπαστο μέρος της κρυφής αρμονίας που συνθέτει τη ζωή:

να που κι ο μέγας Θάνατος μου γίνηκε αδελφός!...[8]

Ο θάνατος δεν είναι ούτε όριο, ούτε διακοπή. Είναι αντίθετα το πιο βαθύ και πλούσιο μυσταγωγικό ορμητήριο για την πλέρια κατανόηση και πραγμάτωση του πιο μεγάλου, πιο ενδόμυχου αιτήματος της Ζωής. Στον «Ασφοδελώνα» ο θάνατος παρουσιάζεται ως το τελευταίο σκαλοπάτι ολοκλήρωσης του δημιουργικού προορισμού του ανθρώπου. Στο έργο «Μήτηρ Θεού» ο θάνατος θεάται ως μια επιστροφή του ανθρώπου στη Μάνα-Γη με τέτοιο τρόπο ώστε ο άνθρωπος να γίνεται ένα με την καρδιά της, όπως τα φύλλα του φθινοπώρου, να χωνεύεται μαζί της και να πλουταίνει σα λίπασμα τη δημιουργική της πνοή.[9]

Ο αναγνώστης διαβάζει :

Α, τούτ' η ζεστά απ' το Θεό μονάχα είναι βγαλμένη,
ακόμα και το θάνατο η ψυχή μου να υπομένει,

των αδελφών το θάνατο και των δικών, κι ακόμα
εκείνου που μας έδινε και την ψυχή στο στόμα!
. . . . . .
Ζει ο σπόρος, ζει του αθάνατου, και μέσα μου έχει μείνει[10]

Η γλυκιά θαλπωρή της μητρικής αγκαλιάς συνορεύει με τη ζώνη του θανάτου. Του θανάτου, με άλλα λόγια «του σημείου» που σύμφωνα με το Σικελιανό *«ορί-*

6. Άγγελος Σικελιανός, «Ο Αλαφροΐσκιωτος», *Λυρικός Βίος*, τ. Α΄, ό.π., σ. 87.

7. Άγγελος Σικελιανός, "Haute Actualité", *Λυρικός Βίος*, τ. Ε΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2000, σ. 52.

8. Άγγελος Σικελιανός, «Γιατί βαθιά μου δόξασα», *Λυρικός Βίος*, τ. Β΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1981, σ. 149.

9. Ερατοσθένης Καψωμένος, «Εισαγωγή στη λυρική σκέψη του Σικελιανού», *Άγγελος Σικελιανός, Γιατί βαθιά μου δόξασα*, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, 2001, σ. 28.

10. Άγγελος Σικελιανός, «Μήτηρ Θεού», *Λυρικός Βίος*, τ. Δ΄, ό.π., σ. 11.

ζει την ουσιώδη σχέση του ανθρώπου με το Σύμπαν μες στην όλη φυσική ή ψυχική του προοπτική».[11]

Αυτή η έκρηξη της ζωής στο απάνθισμά της είναι *«η Αρχή της αιωνιότητας. Ξεχειλίζει από το ίδιό της το κέντρο, ως ένα πλήρες και απροσμέτρητο παρόν».*[12] Το ποιητικό υποκείμενο φτάνει στην κατάκτηση της ιδέας της αθανασίας, όχι ως μεταφυσικής αρχής, αλλά ως αρχής που συνδέεται με το μυστήριο του υλικού κόσμου. Η μυστική εμπειρία κατακτάται μέσα από τη συγχώνευση των φυσικών και ηθικών αξιών και την αναγωγή τους σε καθολικό στοιχείο του Κόσμου. Η ποιητική αισθαντικότητα εστιάζεται σε σπαρταριστές λεπτομέρειες της ζωής όπου δεσπόζει ο μικρόκοσμος της φύσης. Κάθε τι μικρό, απειροελάχιστο φέρει μια μεγάλη σημασία και ενώνει τη φωνή του με τον Μέγα Κόσμο. Αυτό ίσως να μαρτυρεί επιδράσεις από τον Πλωτίνο:

Το δε έστι το λεγόμενον μέγα μικρόν
ο δε νομίζεται μικρόν εκείνο μέγα[13]

Η ποσοτική διαστολή ανάμεσα από το μικρό και το μεγάλο, από το ασήμαντο και το σημαντικό εξαφανίζονται μπροστά στην –κατά τον ποιητή– *«τρίσβαθη συναίσθηση τού μέσα από όλες τις ποσοτικές εικονικές διαστάσεις πλέρια λειτουργούντος Μυστηρίου»*:[14]

Τι κι αν ο ανθός οπόκλεισε τη νύχτα, σαν ανοίγει,
τη μέλισσα που κράταγεν αφήνει να ξεφύγει;

και αν τα πυρρά, τ' αχνόχρυσα, μαυριδερά σημάδια
της κάμπιας, που σερνόταν στα χαμηλά ανθοκλάδια[15]

Ο ποιητής για να διεισδύσει στο μυστήριο ακολουθεί μια αντίστροφη πορεία μέσα από την εποπτική διαδικασία: από το αφανές στο ορατό, από το νοητό στο αισθητό, από το πνευματικό στο εμπειρικό.

Όπως αναφέρει στον «Πρόλογο» του «Λυρικού Βίου»:

Αντί –καθώς συμβαίνει σχεδόν πάντα– να προηγείται ο στοχασμός από τα πράγματα και να ζητεί να διεισδύσει μ' ολοφάνερην αυθαιρεσία και φανερότατην ατέλεια στην βαθύτερη υπόστασή τους, αφηνόντανε αντίθετα τα πράγματα να μπάζουνε σιγά-σιγά μες την ψυχή μου το ιδιαίτερό τους φως –απ' το χαλίκι ώσμε τον ήλιο κι ώσμε τ' άστρα– και βαθμιαία να τ' ανεβάζουν απ' τα

11. Άγγελος Σικελιανός, «Πρόλογος», *Λυρικός Βίος*, τ. Α΄, ό.π., σ. 33.
12. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. Α΄, ό.π., σ. 16.
13. Πλωτίνος, *Εννεάδες* VI, Α μέρος, Les Belles Lettres, Παρίσι 1936, σ. 179.
14. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. Α΄, ό.π., σ. 32.
15. Άγγελος Σικελιανός, «Μήτηρ Θεού», *Λυρικός Βίος*, τ. Δ, ό.π., σ. 24.

νεύρα μου, σα λάδι, προς το λύχνο του παρθένου αυθόρμητού μου λογισμού.[16]

Μια άλλη σημαντική συνιστώσα στο έργο του Άγγελου Σικελιανού είναι η διάσταση του χρόνου. Για τον χρόνο στο έργο του Άγγελου Σικελιανού ασχολήθηκαν, μεταξύ άλλων, ο Ερατοσθένης Καψωμένος και η Σόνια Ιλίνσκαγια. Η ποιητική στιγμή, όχι μόνο στους ρομαντικούς, αλλά και στους θεωρούμενους από μια άποψη συνεχιστές του ρομαντισμού, υπερρεαλιστές αποτελεί το μέσο –το μοναδικό ίσως– ενάντια στην ευθύγραμμη ροή των γεγονότων. Η οπτική του Άγγελου Σικελιανού όσον αφορά το χρόνο, γειτνιάζει με τη θεώρηση των υπερρεαλιστών, με τη δεσπόζουσα σημασία που δίνουν στην ποιητική στιγμή. (L'instant immobilisé). Η ποιητική στιγμή αφορμάται από τη συγκρότηση της ποιητικής εικόνας και αποτελεί τη δίοδο για την υπέρβαση της χρονικότητας. Πρόκειται για μια κάθετη εισχώρηση της παροντικής διάρκειας στον οριζόντιο χρόνο. Μέσα από την ελάχιστη διάρκεια της στιγμής αναδύεται ο παλμός της ζωής μέσα στην ίδιά της την αιωνιότητα:

Λάμπ' η στιγμή ολοστρόγγυλη στο νου μου σαν οπώρα[17]

Μέσα από τη βιωματική εμπειρία η στιγμή παραπέμπει στην απομόνωση της αίσθησης υπερβαίνοντας τον νοητό κόσμο. Ο ποιητής συνεχίζει:

Γιατί ποτέ δε λόγιασα το πότε και το πώς,
μα εβύθισα τη σκέψη μου μέσα στην πάσαν ώρα

Ο ποιητής εσωκλείει την αιωνιότητα μέσα στη στιγμή. Η φράση σηματοδοτεί το πέρασμα σε μια άλλη διάσταση της ζωής με την ενόραση του ζωικού ρυθμού. Ο εσωτερικός μικρόκοσμος του ποιητή και ο μακρόκοσμος της πλάσης διεισδύουν ακατάπαυστα με τρόπο ώστε να αποτελούν δυο συγκοινωνούντα δοχεία.

Για τον Σικελιανό *«οι τοπικοί και χρονικοί προσδιορισμοί δεν είναι διόλου οι καθαυτό πρωταρχικές λειτουργικές αναγκαιότητες του στοχασμού».*[18] Στο ποίημα «Ιερά Οδός» αναφέρει:

Κι εγώ, ως εκοίταζα, τραβούσα
έξω απ' το χρόνο, μακριά απ' το χρόνο
ελεύτερος από μορφές κλεισμένες
στον καιρό...[19]

16. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. Α΄, ό.π., σ. 22.

17. Άγγελος Σικελιανός, « Γιατί βαθιά μου δόξασα», *Λυρικός Βίος*, τ. Β΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1981, σ. 149.

18. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τ. Α΄, ό.π., σ. 16.

19. Άγγελος Σικελιανός, «Ιερά οδός», *Λυρικός Βίος*, τ. Ε΄, ό.π., σ. 43.

ή αλλού:

συντρίβοντας τα κύματα του χρόνου[20]

Για τον Σικελιανό υπάρχει ο ρυθμός που συνέχει τα πάντα από όπου εκπηγάζει η βαθύτατη αρμονία του Σύμπαντος:

Ω τυλιγμένε μες την πάχνη ακόμα
Λόγε!

Ω μουγκό μεγάλο ποίημα
της Ζωής βαθιά μου...[21]

Το ποίημα είναι εδώ *«ο Λόγος του Ηράκλειτου που είναι κοινός σε όλα τα στοιχεία, αυτός που δίνει την ενότητα στα πράγματα και που το πρόσωπο του είναι ο θεός»*.[22] Ο ηρακλείτειος Λόγος που ντύνεται εδώ την εικόνα του ποιήματος φανερώνει και ταυτόχρονα κρύβει. Φανερώνει γιατί *«ονομάζει, συμπλέκει το ένα με το άλλο, προστάζει, εύχεται, δείχνει. Κρύβει γιατί αυτό που κατεξοχήν ονομάζει, το αφήνει ακατονόμαστο, αφού διαφεύγει προς κάτι άλλο.... Αίρει την αχλύ του άδηλου»*.[23] Ο Λόγος γίνεται εδώ το *«Ποίημα της Ύπαρξης»*.[24]

Για τον Σικελιανό η φύση αποτελεί πηγή αξιών, τροφοδοτεί και διαμορφώνει τον πυρήνα του στοχασμού του. Η στενή συνάρτηση ανάμεσα στις φυσικές και τις ανθρώπινες αξίες διατυπώνεται απεριόριστα μέσα από το έργο του:

εκεί πια που φύτρωσε ο στερνός Λωτός για μένα,
και τα ξερά τα χόρτα ψιθυρίζουνε τριγύρα μου μια γλώσσα
ως να' ναι η ίδια γλώσσα της ψυχής μου[25]

Η γυμνότητα και η ένδεια της αττικής φύσης, στοιχείο της γεωφυσικής ιδιομορφίας, μετατρέπεται σε αξία αισθητική. Ο Σικελιανός αναπτύσσει ποιητικά την αντίληψη ότι η φύση παρέχει ένα πρότυπο αξιών στην ανθρώπινη περιοχή και την αναγνωρίζει ως ένα στοιχείο γεωφυσικής και πολιτισμικής εντοπιότητας. Η αντίληψη του αυτή, ριζωμένη στην παγανιστική θρησκευτικότητα, με τη συνεχή θειότητα μέσα στη φύση (natura naturans perpetuam divinitatem) απορρίπτει το δυιστικό μοντέλο που αντιπαραθέτει το πνεύμα και την ύλη, τη φύση και την

20. Άγγελος Σικελιανός, «Μελέτη Θανάτου», *Λυρικός Βίος*, τ. Ε΄, ό.π., σ. 107.

21. Άγγελος Σικελιανός, «Προς την Ποίηση-Πράξη», *Λυρικός Βίος*, τ. Γ΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2000, σ. 240.

22. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, εκδ. Κέδρος, 1979, σ. 211.

23. Κώστας Μιχαηλίδης, *Το εράν και το είναι*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2000, σ. 12.

24. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, ό.π., σ. 211.

25. Άγγελος Σικελιανός, "Haute Actualité", *Λυρικός Βίος*, τ. Ε΄, ό.π., σ. 53.

ψυχή, θεμελιώνοντας την ιδέα της ενότητας του Σύμπαντος, στοιχείο «διακριτικό» του τοπικού πολιτισμικού μας συστήματος.

Ένα άλλο στοιχείο που συναρτάται με την διάσταση του χρόνου είναι το μοτίβο του ύπνου κατά το οποίο τα χωρο-χρονικά όρια καταργούνται και δημιουργείται μια δεύτερη ενορατική κατάσταση. Η κοσμοαντίληψη αυτή έχει τις ρίζες της στην ηρακλείτεια φιλοσοφία:

> *άνθρωπος εν ευφρόνηι φάος άπτεται ευατώι αποσβεθείς όψεις* (απόσπασμα 26) (ο άνθρωπος μέσα στη νύχτα ... όταν πάψει να βλέπει ανάβει φως για τον εαυτό του).

Η φωτεινότητα της φωτιάς γίνεται φανερή και μέσα στη σκοτεινιά της νύχτας. Αυτή η φωτεινότητα είναι απαραίτητη για να βλέπουμε τα όνειρα.[26]

Ο υπερρεαλισμός διακηρύσσει ότι οι στιγμές του ονείρου αποτελούν ένα είδος δεύτερης ζωής και ότι το όνειρο είναι η υπνωτική αυτή κατάσταση που κλείνει τεράστια ψυχική ενέργεια.[27]

Πιο συγκεκριμένα, ο Μπρετόν θα υπερτονίσει την αξία της φροϋδικής ανάλυσης του ονείρου, τη διερεύνηση των αδιάγνωστων ισχυρών δυνάμεων που κρύβονται στο βάθος της διανοητικής ύπαρξης του ανθρώπου και την απορρέουσα εικονοποιία. Για τους υπερρεαλιστές το όνειρο και η σκέψη είναι δύο συγκοινωνούντα δοχεία:

> *Το όνειρο και η σκέψη είναι δυο όψεις του ίδιου υφάσματος –όψη και ανάποδη– όπου το όνειρο είναι η πλευρά με την πλουσιότερη αλλά χαλαρότερη ύφανση, και η σκέψη με τη λιτότερη και την πιο σφιχτή.*[28]

Στον «Αλαφροΐσκιωτο» συναντούμε τις μυσταγωγικές ιδιότητες που συνοδεύουν τον ύπνο:

Ύπνος μας έπαιρνε γλυκός,
από της γης τα βύθια,
ανοιχτομάτης και γλυκός,
σαν εσωπαίναν τα βαθιά,
την πλάση οπού ξεσκέπαζαν,
μεγάλα παραμύθια[29]

---

26. Κώστας Αξελός, *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, εκδ. Εξάντας, 1974/1976, σ. 254.

27. Δημήτρης Μέντζελος, «Ο υπερρεαλισμός και οι τάσεις του», *Ηριδανός*, αρ. 4 (Φεβρ.-Μάρτ. 1976), σ. 89.

28. Πιερ Ρεβερντύ, βλ. Maurice Nadeau, *Ιστορία του υπερρεαλισμού*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2004, σ. 80.

29. Άγγελος Σικελιανός, «Ο Αλαφροΐσκιωτος», *Λυρικός Βίος*, τ. Α΄, ό.π., σ. 134.

Στο συγκεκριμένο παράθεμα του Σικελιανού *«Η τακτική επαναληπτικότητα* [του μοτίβου του ύπνου] *και η τελετουργική του ενορχήστρωση δηλώνουν τις νομοθετικές προθέσεις του ποιητή, τη σφραγίδα του αιώνιου. Είναι ένας μαγικός τρόπος να σμίξουν και να ταυτιστούν το σύγχρονο, ατομικό και το παγχρονικό, ή άχρονο (καθολικό)».*[30]

Στον «Αλαφροΐσκιωτο» ο θάνατος θα αποτελέσει την αφορμή για την είσοδο στον Ασφοδελώνα:

Άλλες φορές τόσο βαθιά,
θανατερά εβυθίστηκε
στον ύπνο το κορμί μου,
που, ως άνοιγα τα βλέφαρα,
εφάνηκέ μου, ως αστραψιά,
την άγρυπνη πως έβλεπα
δίπλα από με ψυχή μου.[31]

Η *«αστραψιά»*, σηματοδοτεί την ιλιγγιώδη κάθοδο στον εαυτό μας με την απότομη φωταγώγηση κάθε απόκρυφου μέρους του. Η ποίηση ταλαντεύεται μέσα στην πολυσημία των λέξεων. Μέσα από την εικόνα του εαυτού μας διαθλώνται ένα σωρό είδωλα. Ο Νίτσε στον «Διθύραμβο του Διονύσου» χαρακτηρίζει τον ποιητή ως έναν τρελό ή έναν ψευδόμενο. Έναν ψευδόμενο που γνωρίζει όμως ότι ψεύδεται αφού μέσα στην ποίησή του αναλαμβάνει την πολυχρωμία των φαινομένων και τις αντιφάσεις τους, γίνεται *«ο μνηστήρας της αλήθειας μέσα από τη μάσκα τρελού».*[32] Ο ποιητής περιδινείται στις θρυμματιζόμενες μάσκες του γίγνεσθαι της ζωής. Σύμφωνα με τον Σικελιανό[33] πίσω από τους Μύθους κρύβεται η ανεξάντλητη γεννήτρια των Μύθων και των Θεών, η ίδιά μας η ψυχή. Χαρακτηριστικό της ποιητικής μυθολογίας του Σικελιανού είναι ότι αξιοποιεί την παγκόσμια πνευματική κληρονομιά για να δημιουργήσει τη δική του μοναδική μυθολογία και κοσμογονία.

Τον εαυτό του ο Σικελιανός τον ορίζει και ως Διόνυσο. Ο Διόνυσος είναι ο Δεσπότης των δημιουργημένων όντων, η μεγάλη κοσμική δύναμη, το μεγάλο ρεύμα της ζωής που κυλά μέσα στα πάντα. Είναι η ζωή στη ροή της και ακολου-

---

30. Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η διάσταση του χρόνου στον* Αλαφροΐσκιωτο, *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού*, ό.π., σ. 390.

31. Άγγελος Σικελιανός, «Κεραμεικός», «Αλαφροΐσκιωτος», *Λυρικός Βίος*, τ. Α΄, ό.π, σ. 157.

32. Φρίντριχ Νίτσε, *Οι Διθύραμβοι του Διόνυσου*, μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Βάνιας, Αθήνα 2008, σ. 106.

33. Άγγελος Σικελιανός, «Η ζωή και το έργο του Πινδάρου», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Γ΄, τχ. 7 (Νοέμ.-Δεκ. 1947), σ. 194.

θία της, το ακατάπαυστο ξεχείλισμα σε όλες τις μορφές και αντιφάσεις της. Είναι η ενότητα μέσα στην πολλαπλότητα. Για τον ποιητή ο Διόνυσος είναι και ο Άδης, είναι η πηγή και το νόημα της ζωής, είναι το *«Ακίνητον κινούν»* που κάνει τα πράγματα να μην είναι ποτέ τα ίδια. Η κοσμοαντίληψη αυτή έχει τις ρίζες της στον Ηράκλειτο:

> *ωυτός δε Αίδης και Διόνυσος, ότεω μαίνονται και ληναΐζουσιν* (απόσπασμα 15)
> (Γιατί είναι το ίδιο πρόσωπο ο Άδης και ο Διόνυσος, προς τιμήν του οποίου καταλαμβάνονται από μανία και γιορτάζουν τα Λήναια).

Ο Ηράκλειτος μας λέει ότι *είναι το ίδιο πράγμα ο Άδης και ο Διόνυσος*, θα μπορούσε όμως να μας πει ότι και ο Απόλλων είναι το ίδιο πράγμα με τον Διόνυσο, αφού η απολλώνια λάμψη και η αταραξία είναι στην πραγματικότητα αξεχώριστες από τα διονυσιακά σκοτάδια και τη διονυσιακή αναταραχή.[34] Ο Διόνυσος εκφράζει το ιλιγγιώδες γίγνεσθαι του ανθρώπου στην αέναη περιπέτειά του με τον κόσμο.

Η έννοια του ταξιδιού κυριαρχεί στην ποιητική μυθολογία του Σικελιανού. Στον «Αλαφροΐσκιωτο» το θαλάσσιο ταξίδι χρησιμοποιείται ως μεταφορά για την εμπειρία της ποιητικής γραφής. *«Χάρη στον ενεστώτα διαρκείας του "ταξιδεύω" στο ποίημα "Ταξιδεύω με το Διόνυσο" το διονυσιακό ταξίδι που περιγράφεται στο δεύτερο μισό του ποιήματος διαρρηγνύει τον πεπερασμένο χρόνο της ποιητικής αφήγησης και μετατρέπεται σε σύμβολο της ποιητικής των* Συνειδήσεων *στο σύνολό τους».*[35] Μέσα από το ταξίδι αυτό ο ποιητής αναδεικνύει το στοιχείο της ροϊκότητας ως στοιχείο σύμφυτο της διαδικασίας συνειδητοποίησης και διαμόρφωσης των συνειδήσεων. Η ροϊκότητα μας παραπέμπει στην ηρακλείτεια φιλοσοφία:

> *Δεν μπορούμε να μπούμε δυο φορές στο ίδιο ποτάμι, επειδή στα βάθη του ανθρώπινου όντος ενυπάρχει κιόλας η μοίρα του νερού που τρέχει. Το νερό είναι πράγματι το μεταβατικό στοιχείο....*
> *Το ον που παραδίδεται στο νερό είναι ον σε ίλιγγο.*[36]

Μέσα από το θαλάσσιον αυτόν πλουν το ποιητικό υποκείμενο οδηγείται στην αναζήτηση της ρίζας της αισθαντικής ψυχής. Η πολυσημία αυτή των συμβόλων *«αντιφέγγει την αιωνιότητα του Μύθου».* Με αφετηρία το αρμένισμα του καραβιού, το ποιητικό υποκείμενο οδηγείται, μέσα από τη ροή της αναζήτησης, στο

---

34. Κώστας Αξελός, *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, ό.π., σ. 269.

35. Αθηνά Βογιατζόγλου, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999, σ. 86.

36. Gaston Bachelard, *L'eau et le rêve*, José Corti, Παρίσι. 1980, σ. 8-9, μετάφραση Γιάννης Η. Ιωάννου. Βλ. Γιάννης Η. Ιωάννου, *Οδυσσέας Ελύτης. Από τις καταβολές του υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1991, σ. 107.

αρμένισμα προς τον εαυτό του.[37] Με τον τρόπο αυτό, η ανθρώπινη φύση συλλαμβάνεται μέσα στο αιώνιο γίγνεσθαι του κόσμου.

Φως και σκοτάδι, ζωή και θάνατος, ψυχή και σώμα συνενώνονται στην ποιητική μυθολογία του Σικελιανού:

Ειν' η ζωή κι ο θάνατός Σου
. . . .
Ειν' η προαιώνια, μυστικά θαμμένη Ενότητα βαθιά Σου![38]

Από αυτή την άποψη το ποιητικό υποκείμενο εμφανίζεται και ως Απόλλων, ο οφθαλμός με τον οποίο η οικουμένη αντικρίζει τον εαυτό της. Ο Διόνυσος εμφανίζεται και ως Χριστός, είναι ο Λόγος *«εν αρχή του ατόμου»*, ο αποκαλυμμένος στα βάθη της ανθρώπινης ψυχής. Προσβλέποντας σε μια συμφιλίωση της παγανιστικής φιλοσοφίας με τη χριστιανική αγιότητα ο Σικελιανός συνθέτει τον Απόλλωνα Διονυσόδοτο (Συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας) αλλά και τον Διόνυσο-Ιησού (Συνείδηση της πίστης).

Η ώριμη αυτή πρόταση του Σικελιανού με το συγκερασμό του Διόνυσου και του Ιησού διαφέρει από εκείνη του Νίτσε: *«αντί να προτάξει έναν δυναμικό Διονυσιασμό ως θρησκεία ισχυρότερη της Ιουδαιοχριστιανικής, ο Σικελιανός όχι μόνο προσδίδει στο Χριστιανισμό μια βακχικά φυσιολατρική διάσταση αλλά και ταυτίζει, υπό το πρίσμα ενός ριζοσπαστικού Χριστιανισμού, τον Ιησού με τον Διόνυσο, προσβλέποντας σε μια υψηλότερη θρησκευτική σύνθεση»*.[39] Παράλληλα η μορφή της Μάνας-Φύσης ως πρώτης κοσμογονικής δύναμης αναδύεται συμβολοποιημένη μέσα από τους αρχαίους μύθους της Ρέας, της Κυβέλης, της Αλκμήνης, της Δήμητρας και της Παναγίας. Ταυτόχρονα, κατοχυρώνεται η ξεχωριστή θέση του ανθρώπου στο κέντρο της κοσμογονίας.

Το ποιητικό υποκείμενο θα αναζητήσει την ταυτότητά του ανταποκρινόμενο στην ηρακλείτεια φιλοσοφία: *εδιζησάμην εμεωυτόν* (αναζήτησα τον εαυτό μου). Το θαύμα συντελείται με το συναπάντημα με τον πρώτο του εαυτό, το οποίο αποτελεί μια αδήριτη αναγκαιότητα.

Γιατί το ξέρω· πιο βαθιά κι απ' το πηχτόν αστρόφως,
κρυμμένος σαν αετός,
με περιμένει, εκεί που πια ο θείος αρχίζει ζόφος,
ο πρώτος μου εαυτός...[40]

---

37. Βλ. Άγγελος Σικελιανός, «Αρμένισμα προς τον εαυτό μου», *Λυρικός Βίος*, τ. Γ', ό.π., σ. 225.

38. Άγγελος Σικελιανός « Το κατορθωμένο Σώμα», *Λυρικός Βίος*, τ. Γ'.,ό.π., σ. 247.

39. Αθηνά Βογιατζόγλου, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999, σ. 167.

40. Άγγελος Σικελιανός, «Ύμνος του Μεγάλου Νόστου», *Λυρικός Βίος*, τ. Β', ό.π., σ. 104.

Τι σημαίνει ανάκτηση του εαυτού σε σχέση με τη ζωντανή εμπειρία; Σημαίνει πρώτιστα απελευθέρωση από τις δεσμευτικές κατηγορίες του χώρου και του χρόνου, ένα ταξίδι στα βάθη της ανθρώπινης ψυχής. Το ταξίδι σημαίνει με άλλα λόγια, να ξαναβρείς τον πρώτο σου εαυτό που δεν είναι απλώς ο ατομικός εαυτός σου σε χώρο και χρόνο, η ατομικότητα ή το εγώ αλλά [...] ο απώτατος υποκειμενικός χώρος υπάρξεως και η ρυθμική δύναμη που κινείται μέσα στα πάντα.[41]

Στα γραπτά του ο Σικελιανός χαρακτηρίζει τον υπερρεαλισμό («Δελφικός Λόγος – Η πνευματική βάση της Δελφικής Προσπάθειας: επτά άρθρα» 1927), που δημοσιεύονται στον *Πεζό Λόγο*, *«ημιάγριο στη σύγχρονη απαίτηση για ηθική και νοητική προσαρμογή και συνοχή και ως προς την ουσία του ρομαντικό»*. Παρά ταύτα, ο Σικελιανός θα προβάλει στην προτελευταία ενότητα του «Προλόγου» του *Λυρικού Βίου* τιτλοφορούμενη «Συνθετική Ανακεφαλαίωση» μια ερμηνεία του υπερρεαλισμού, η οποία θέτει άμεσα το θέμα του υπερρεαλισμού στην «ουσία» του, στοχεύοντας στην ανασύνθεση του δημιουργικού και αυθεντικού νοήματος του Ανθρωπισμού, την ανασυγκρότηση με άλλα λόγια της Κοσμικής και υπερτερικής αξίωσης της Αισθαντικότητας του Ανθρώπου. Το αίτημα του υπερρεαλισμού, εάν και είναι κατά τον ποιητή ακόμα *«αδιάρθρωτο και παρεξηγημένο από τους αμύητους στην εφαρμογή του»*, μπορεί *«να λειτουργήσει καταλυτικά για την άρση της διαλυτικής περιπέτειας του ανθρώπου και την υπέρβαση του αντινομικού κόσμου που τον περιόριζε, την άρση της ηθικής εξάρθρωσης του Δυτικού πολιτιστικού οικοδομήματος»*.[42] Δυο ουσιώδεις παράμετροι προτάσσονται, οι οποίες σταδιακά θα αποκτήσουν μέχρι το 1944 ευκρινές πρόσημο: από τη μια, ο ρομαντισμός και η φροϋδική ψυχανάλυση και από την άλλη, οι «ημιάγριες» πραγματώσεις του. Το 1944 ο Σικελιανός θ' αναφέρει ότι μέλημα του ανθρώπου θα πρέπει να είναι η μετουσίωση του ονείρου σε αγρύπνια και προς αυτή την εγρήγορση θα πρέπει να στραφούν οι πνευματικοί άνθρωποι. Η μεταφυσική και κοινωνική επανάσταση θα πρέπει να ορίσουν την αυθεντική υπερπραγματικότητα. Η κατάφαση του Σικελιανού στη ρομαντική πτυχή του υπερρεαλισμού και η γενικότερη στάση του απέναντι στο υπερρεαλιστικό κίνημα τον διαφοροποιεί αισθητά –όπως επισημαίνει ο Δ. Αγγελάτος– από εκείνο το μήκος κύματος στο οποίο είναι συντονισμένες οι πρώτες ελληνικές αντιδράσεις με-

41. Philip Sherrard, *Δοκίμια για τον Νέο Ελληνισμό*, εκδ. Αθηνά, Αθήνα 1971, σ. 212-213.

42. Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο Άγγελος Σικελιανός και το ρομαντικό πρίσμα αντίληψής του για τον Υπερρεαλισμό», in E. Close – M. Tsianikas and Frazis(eds), Greek Research in Australia, "Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies", Flinders University, April, 2003, Adelaide, σ. 531-548 και Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο Άγγελος Σικελιανός και ο υπερρεαλισμός: για μια κριτική διερεύνηση της σχέσης των ποιητικών προγόνων και επιγόνων», *Ύλαντρον*, Λευκωσία, τχ. 3 (Νοέμβ. 2002), σ. 104-111.

ταξύ 1924 και 1931 και 1933).[43] Ο Άνθρωπος θα πρέπει να οπλιστεί με πάνσοφη εγρήγορση. Αυτή η πάνσοφη εγρήγορση σηματοδοτεί την επανάσταση της Ποίησης. Για να βλέπεις –κατά τον ποιητή– *«δε φτάνει μόνο η σκέψη πρέπει να νιώθεις βαθιά και έντονα»*.[44] Η ποίηση μπορεί να λειτουργήσει, ανταποκρινόμενη ως ένα σημαντικό βαθμό στις αρχές του υπερρεαλισμού, για να επαναφέρει τον άνθρωπο στην καρδιά του σύμπαντος, για να μπορέσει να ορθωθεί με πάνσοφη εγρήγορση και να μετέχει των δημιουργικών διαδικασιών του σύμπαντος που τον περιβάλλει, τασσόμενη υπέρ της βιολογικής αυτονομίας της ανθρώπινης αισθαντικότητας απαλλαγμένης από όλες τις υπνωτικές κατηγορίες ζωής και σκέψης *οπού εσώριασεν* [....] *απάνω της ο χρόνος*.

43. Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο Άγγελος Σικελιανός και ο υπερρεαλισμός», *ό.π.*, σ. 104-111.

44. Pierre Hadot, *La philosophie comme manière de vivre*, εκδ. Albin Michel, Παρίσι 2001, σ. 43.

Περίληψη / Résumé

Μέσα από την εισήγηση ανιχνεύεται η σχέση του Άγγελου Σικελιανού με την προσωκρατική φιλοσοφία και ιδιαίτερα τον Ηράκλειτο αλλά ταυτόχρονα και το υπερρεαλιστικό κίνημα ως προς τη συγκρότηση της ποιητικής του εικόνας. Η διαλεκτική των αντιθέσεων και η συμφιλίωσή τους σε μια υπέρτατη ενότητα, η κατάργηση των χωρο-χρονικών πλαισίων, η παροντική διάρκεια της στιγμής, η κυρίαρχη θέση του ονείρου αποτελούν το υπόβαθρο της ποιητικής του μυθολογίας. Μέσα από την εισήγηση διερευνάται με ποιο τρόπο ο ποιητής φθάνει στην «αρχή της υπερβατικότητας» και στην κατάκτηση της ενότητας του Σύμπαντος. Εξετάζεται επίσης με ποιο τρόπο η ενότητα των αντινομιών εκφράζεται παραστατικά μέσα από πυρηνικές εικόνες της ζωής και του θανάτου. Παράλληλα η εισήγηση εστιάζεται στη διαδικασία του ταξιδιού σε συνάρτηση με τη ροϊκότητα της ηρακλείτειας φιλοσοφίας ως μέσο για την κατάκτηση της αυτογνωσίας και της αλήθειας.

Cette intervention est axée sur la relation d'Angélos Sikélianos avec la philosophie présocratique et surtout avec Héraclite ainsi que le mouvement surréaliste à propos de la formation de son image poétique. La dialectique des antithèses et leur réconciliation à une unité suprême, l'annulation des cadres spatio-temporels, la durée de l'instant, la place primordiale du rêve constituent le fondement de sa mythologie poétique. Notre intérêt se focalisera sur la manière avec laquelle le poète atteint le principe de la transcendance et la conquête de l'unité de l'univers. On examinera également la manière avec laquelle l'unité des antinomies s'exprime à travers des images de la vie et de la mort. En outre, l'intervention focalisera son intérêt sur le processus du voyage en corrélation avec la théorie de la fluidité d'Héraclite «tout s'écoule» comme un moyen de la conquête de l'auto- connaissance et de la vérité.

Άγγελος Σικελιανός.

ΟΙ ΝΑΣΟΣ ΔΕΤΖΩΡΤΖΗΣ ΚΑΙ Μ.Ι. ΔΕΣΥΛΛΑΣ ΜΕΤΑΦΡΑΖΟΥΝ ELUARD: *ΜΗΓΑΡΙΣ ΕΧΩ ΑΛΛΟ ΣΤΟ ΝΟΥ ΜΟΥ*

Σοφία Μωραΐτη

«Η ορατή ευχαρίστηση που δέχεται ο δημιουργός, πηγάζει από τη σειρά των γεωμετρικών σχημάτων που το ήδη σύνθετο αντικείμενο παίρνει διαδοχικά και γρήγορα μέσα στον χώρο !»

Charles Baudelaire

Η τεχνική ενός γραπτού έργου στηρίζεται στην έρευνα της *ουσίας των πραγμάτων*, έρευνα που ταυτίζεται με την άποψη του δημιουργού που μεταφέρει-μεταφράζει το όραμά του και τις εντυπώσεις που το ίδιο το αντικείμενο του παρέχει με το πλήθος των εικόνων του. Το πάθος του δημιουργού για την τέχνη τον ωθεί στην αναζήτηση του ποιητικού στοιχείου, στην δύναμη της λέξης και της εικόνας και συνεπώς στην αναλογία της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο η παραγωγή του κειμένου εκφράζει τη θεωρία και την αισθητική αντίληψη του δημιουργού του. Η σύλληψη της ιδέας συγκλίνει με την εικόνα, την τέχνη αυτήν καθεαυτήν και το ποιητικό στοιχείο. Ο λόγος παράγει λέξεις και εικόνες. Η εικόνα σύμφωνα με τον Jean-Paul Sartre είναι πράξη και όχι πράγμα και για να είναι η συνείδηση ικανή να φανταστεί προκειμένου να δημιουργήσει πρέπει να μείνει σε απόσταση από την πραγματικότητα, από τον κόσμο. Άρα σκέπτεται και δημιουργεί με τη φαντασία το απόν αντικείμενο.[1] Η θέση αυτή του Jean-Paul Sartre γίνεται πράξη στην παραγωγή γραπτού λόγου από τους συγγραφείς, μεταξύ των οποίων ο Marcel Proust, ο οποίος στο έργο του *Στην αναζήτηση του χαμένου χρόνου* εστιάζει στην εικόνα και στο φανταστικό. Το μάτι του αφηγητή χαρακτηρίζεται από την ικανότητά του να συλλαμβάνει και να κρατά στον νου του όλες τις εικόνες, σαν ένα είδος ανάμνησης που διατηρεί και συσχετίζει με το παρόν. Την ίδια διανοητική διεργασία παρατηρούμε και στη μεταφραστική παραγωγή του Νάσου Δετζώρτζη.

Ο κερκυραίος διανοητής, βαθύς γνώστης τόσο της ελληνικής όσο και της γαλλικής λογοτεχνίας, είχε μεταφράσει έργα των Romain Rolland, André Mau-

1. Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, PUF, 2003, σ. 161

rois, Romain Gary, Françoise Xenakis και Danièle Sallenave[2] και είχε καταπιαστεί με τη μετάφραση του Proust –από τους αγαπημένους του γάλλους συγγραφείς– την οποία δεν δημοσίευσε.[3] *Περιπαθής* αναγνώστης του έργου του Marcel Proust – έχει μέχρι σήμερα εκδοθεί η μετάφραση από τον Δετζώρτζη τριών ολιγοσέλιδων επιστολών που αντάλλαξαν ο André Gide και ο Marcel Proust τον Ιανουάριο του 1914, με εισαγωγή και επιμέλεια της Αντιγόνης Βλαβιανού και έκδοση του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης τον Οκτώβριο του 2013.[4] Ο Νάσος Δετζώρτζης είχε μια κοινή σκέψη με τον Proust για τη λογοτεχνία και γενικά για τη λογοτεχνική παραγωγή. Η πληθώρα των εικόνων, οι οποίες βρίσκονται όλες μαζί ανακατεμένες υποχρεώνει τον δημιουργό να βρει και να ορίσει την ενότητα και τη συνέχειά τους. Έτσι αποκρυπτογραφεί την εικόνα, την κρυμμένη έννοια των λέξεων, τη δομή τους, το βαθύτερο νόημά τους και καταλήγει στη βαθύτερη αίσθησή τους που και αυτή με τη σειρά της οδηγεί στην αλήθεια. Τρία είναι τα στοιχεία της αλήθειας αυτής : η αίσθηση, η σκέψη και η εντύπωση. Με τα στοιχεία αυτά *«ερμηνεύουμε τις αισθήσεις σαν σημεία νόμων και ιδεών»*[5] και το βλέμμα του δημιουργού λειτουργεί σαν όργανο καταγραφής, σαν οπτικό όργανο προικισμένο με μια μνήμη που είναι διαθέσιμη σε κάθε στιγμή, που ορίζει, καταγράφει, προβάλλει και τέλος προσθέτει τις εικόνες τη μία επάνω στην άλλη. Και για να θυμηθούμε τον Jean-Paul Sartre η αντίληψη είναι η συνείδηση που μας επιτρέπει να παρατηρούμε τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου. Δεν γίνεται βέβαια αντιληπτή η ολότητα του αντικειμένου, αλλά μέρος αυτού ανάλογα με την οπτική θεώρηση.

Όταν ο Νάσος Δετζώρτζης αναλαμβάνει τη μετάφραση του ποιήματος του Paul Eluard "Une seule pensée" το 1943, το θεωρεί *«ποίημα ερωτικό, φλύαρο και μονότονο»* και η μόνη λέξη που του αποκαλύπτει την αλήθεια είναι *«... η ακροτελεύτια λέξη του ποιήματος ... το όνομα επιτέλους τους ινδάλματος: Liberté!»*[6] Άρα η αντίληψη του πρωτοσέλιδου στο περιοδικό *Fontaine* του εξ Αλ-

2. Ποιήματα, διηγήματα, μελέτες, άρθρα, μεταφράσεις του Νάσου Δετζώρτζη βρίσκονται δημοσιευμένα σε πολλά περιοδικά, ενώ οι εκδόσεις Γαβριηλίδης εξέδωσαν το 1994 και 2005 τα *Άπαντα τα ελάχιστα ευρισκόμενα* σε πέντε καλαίσθητους τόμους.

3. Η Κική Δημουλά γράφει στο άρθρο της για τον Δετζώρτζη ότι εμπόδιο στην ολοκλήρωση της μετάφρασης του έργου του Proust στάθηκε όχι αυτό που ο ίδιος ονόμαζε τεμπελιά, αλλά η τελειομανία του. Κική Δημουλά, «Εν συνεχεία», *Νέα Εστία*, *τχ.* 1863, Αθήνα (Σεπτ. 2014), σ. 49.

4. *Αγαπητέ μου Proust. Αλληλογραφία Αντρέ Ζιντ & Μαρσέλ Proust*, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα 2013.

5. *Le temps retrouvé*, Gallimard, Pléiade, σ. 2271.

6. Νάσος Δετζώρτζης, *Τα κείμενα από γλώσσα σε γλώσσα*, Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1984.

γερίας ποιήματος δεν του επιτρέπει αρχικά να ερμηνεύσει τις εικόνες του και να καταλήξει στο βαθύτερο νόημά τους. Μόνη η λέξη "Liberté" δίνει το έναυσμα για τη διαδικασία αποκρυπτογράφησης. Η διαδικασία αυτή γίνεται σε διάφορα στάδια. Οι εικόνες που περιγράφονται από τον δημιουργό συνδέουν την αντίληψη, με την αίσθηση και τη φαντασία. Η αισθητική αυτή της εικόνας, του αισθήματος, της αντίληψης, της έκπληξης, του θαυμασμού, της αναπόλησης και της επιθυμίας δίνεται με τη μεταφορά. Οι διάφορες εικόνες του παρελθόντος και του παρόντος συνυπάρχουν και ο ποιητής χαρακτηρίζεται από την ικανότητά του να τις καταγράψει όλες, αυτές που διατηρεί στη μνήμη του, και αυτές του παρόντος και να τις κάνει να συνυπάρξουν. Η αναζήτηση της έννοιας μέσα από την εικόνα, της συνέχειας, της αποκρυπτογράφησης οδηγεί στη βαθύτερη και απαραίτητη αλήθεια που παραμένει στο κέντρο της έμπνευσης και κατακλύζει το πνεύμα του δημιουργού.

Η περιγραφή ενός μακρινού τοπίου οδηγεί σε μια σύντμηση του χρόνου, σε μιαν ανάμνηση στην οποία χάνονται οι εικόνες και όπου ο χώρος καταργεί τον χρόνο. Στο έργο του Proust ο χώρος κατακλύζεται από τα συναισθήματα, τις αναμνήσεις και τη συγκίνηση. Το ταξίδι της μνήμης γίνεται μια μαγική πράξη με την οποία ο χώρος και ο χρόνος μπερδεύονται, τροφοδοτούν τη φαντασία και αλλάζουν την πραγματικότητα. Το ίδιο συμβαίνει και με τη μεταφραστική διαδικασία του Δετζώρτζη.

Η πρώτη μετάφραση του ποιήματος του Eluard από τον Δετζώρτζη δημοσιεύεται τον Μάρτιο του 1943 και ήταν *«ένα πολύστιχο ερωτικό ποίημα, κάτι σαν μαδριγάλι και σαν δοξαστικό … με ελληνική αμφίεση το περίφημο ποίημα του Eluard* Une seule pensée*»*.[7] Η μετέπειτα μεταφραστική διαδικασία δεν είναι μια στείρα εφαρμογή της κατά λέξιν μετάφρασης, αλλά μια προσπάθεια να αποδοθούν όσο γίνεται καλύτερα τα σημαινόμενα και τα σημαίνοντα. Είναι μια μετάφραση που προσπαθεί να μεταδώσει στον αναγνώστη το βαθύτερο νόημα του πρωτοτύπου κειμένου. Η αποφυγή της ευκολίας είναι παντού έκδηλη χωρίς ωστόσο να απουσιάζει η ελεύθερη αντιστοιχία νοημάτων, φράσεων και λέξεων.

Η ποίηση του Διονυσίου Σολωμού τρέφει τη μνήμη του Νάσου Δετζώρτζη και αλλάζει την πραγματικότητα του ποιήματος/μεταφράσματος. Η αναφορά στον Σολωμό και στον στίχο της επεξεργασμένης γραφής γίνεται από τον Δετζώρτζη στο κείμενο ομιλίας του το 1983: «J' écris ton nom/ je suis né pour te nommer, γράφω τ' όνομά σου / για να σε ονομάζω». Αναφέρει ο κερκυραίος λόγιος:

7. Νάσος Δετζώρτζης, «Μήγαρις έχω άλλο στο νου μου», *Τα κείμενα από γλώσσα σε γλώσσα*, ό.π., σ. 17-18.

> *... κρίθηκε ότι θα ήταν προσφορότερο ... να θυσιαστεί η λεκτική αντιστοιχία το όνομά σου – σε ονομάζω προκειμένου να αντικατασταθεί το* ονομάζω *μ' ένα πλουσιότερο ρήμα, το σολωμικό* μελετάω. *Πράγματι, μία από τις πολλές σημασίες του* μελετάω *είναι ακριβώς αυτό το* ονομάζω, *ονομάζω ενδομύχως ή ρητά, ενώ επιπλέον το ρήμα είναι φορτισμένο και με τη σημασία* συλλογιέμαι μνημονεύω, *– έτσι τουλάχιστον αισθάνομαι εγώ τη λέξη στο στίχο* μελετά *τα* λαμπρά παλληκάρια *της* Καταστροφής των Ψαρών. *Το μελετάω, με τη σειρά του, έφερε στο νου και υπέδειξε για τον αμέσως προηγούμενο στίχο ένα άλλο σολωμικό ρήμα, το* γνωρίζω, *που ισο-δυναμεί με το* connaître *του πρωτοτύπου πολύ περισσότερο ...*[8]

Οι αναφορές στον Σολωμό συνεχίζονται. Ο Δετζώρτζης παραθέτει στίχους από τον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν»: *«Κι εσύ αθάνατη, εσύ θεία, / που ό,τι θέλεις ημπορείς, / εις τον κάμπο, Ελευθερία, / ματωμένη περπατείς»*. Η αναφορά στους στίχους αυτούς γίνεται προκειμένου να εξηγήσει τη δική του έμπνευση και επιλογή των λέξεων στη μεταφραστική του εργασία, για να καταλήξει στις σολωμικές απηχήσεις κρείττονος ή ήσσονος σημασίας. Έτσι ο στίχος του Σολωμού του Γ' Σχεδιάσματος: *«Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!»* δίνει στη μετάφραση του ποιήματος του Eluard: *«Στων νυχτώνε τα θαύματα»* και το θαυμαστό *«πάντ' ανοιχτά, πάντ' άγρυπνα, τα μάτια της ψυχής μου»* γίνεται *«στα χείλη τα πάντα άγρυπνα»*.

Για τον τίτλο του ποιήματος ο Νάσος Δετζώρτζης αναφέρει ότι θα μπορούσε κάλλιστα να κρατήσει τον τίτλο που ο ίδιος ο γάλλος σουρεαλιστής ποιητής είχε επιλέξει. Δεν το έκανε όμως, γιατί για τον κερκυραίο λόγιο η λέξη «Ελευθερία» τον οδηγούσε συνειρμικά στον μεγάλο επτανήσιο ποιητή, τον Διονύσιο Σολωμό. Και οι δύο ποιητές, ο γάλλος Paul Eluard και ο επτανήσιος Διονύσιος Σολωμός, γράφουν έχοντας κατά νου την κοινή λέξη ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Έτσι λειτουργούν και πάλι οι σολωμικές απηχήσεις. Στον «Διάλογο» ο Σολωμός μιλά για την Ελευθερία και για τη Γλώσσα *«–Μήγαρις έχω άλλο στο νου μου πάρεξ Ελευθερία και γλώσσα–»*, ο Eluard, όταν έγραφε το ποίημα "Une seule pensée" το μόνο που είχε στο μυαλό του ήταν η λέξη «ελευθερία». Στη σκέψη του κερκυραίου λογίου δύο λογοτεχνικά πεδία κυριαρχούν: του Eluard και του Σολωμού, και υπερτερεί αυτό του Σολωμού. Άρα ο τίτλος του ποιήματος του γάλλου ποιητή μεταγράφεται από τον Δετζώρτζη με τη φρασεολογία του έλληνα υμνωδού: *«Μήγαρις έχω άλλο στο νου μου»*. Όπως στο έργο του Proust κυριαρχεί το συναίσθημα και η ανάμνηση, έτσι και στη συγκεκριμένη μετάφραση του Νάσου Δετζώρτζη υπερτερεί η αναφορά στο ποίημα του εθνικού ποιητή, η μεταφραστική δημιουρ-

8. Νάσος Δετζώρτζης, «Μήγαρις έχω άλλο στο νου μου», *Τα κείμενα από γλώσσα σε γλώσσα*, ό.π., σ. 25-28

γία συγχέεται με τον χρόνο, και, για να παραφράσουμε τη σκέψη του γάλλου συγγραφέα Georges Poulet, τόσο το ποιητικό όσο και το μεταφραστικό πεδίο μετατρέπονται σε μια μαγική πράξη που τελικά κερδίζει τον χρόνο.

Η Κέρκυρα, η παράδοσή της, αλλά και η συνέχειά της, η πνευματική της ζωή μέσα στην οποία ανδρώθηκε μένουν βαθειά ριζωμένες μέσα του. Η λεπτολογία και η τελειομανία, η προσεγμένη μορφή, η βασανιστική επιλογή της λέξης για τη σύνθεση της φράσης, η κυριολεξία, το ήθος του λόγου, οι ιδέες με τις οποίες γαλουχήθηκε είναι τα χαρακτηριστικά ενός γνώστη του ιδιόμορφου κερκυραϊκού χώρου και της παράδοσης της Κερκυραϊκής Σχολής, τις τελευταίες αναλαμπές της οποίας έζησε στα νεανικά του χρόνια. Είναι επίσης η νεωτερικότητα των καιρών, την οποία δέχεται ως συνέχεια της κερκυραϊκής παράδοσης και έτσι πορεύεται. Ο Νάσος Δετζώρτζης είναι ο ευπατρίδης του λόγου, ο Κερκυραίος που ξεκίνησε τη ζωή του στην Κέρκυρα, την συνέχισε στην Αθήνα και στην Ευρώπη όπου έζησε τα πνευματικά, τα κοινωνικά, τα πολιτιστικά πράγματα χωρίς να πάψει να ενδιαφέρεται για την πνευματική-πολιτιστική ανέλιξη του τόπου του.

Ένας άλλος σημαντικός ευπατρίδης λόγιος και φίλος του που ζει και δημιουργεί στην Κέρκυρα είναι ο Μιχαήλ Δεσύλλας. Ο Μιχαήλ Ι. Δεσύλλας, όπως υπέγραφε στα κείμενά του, ο Λίλης Δεσύλλας για τους οικείους και τους φίλους του, έζησε στην Κέρκυρα, όπου η παρουσία του ήταν έντονη. Άνθρωπος με πλατειά ευρωπαϊκή καλλιέργεια, αλλά και με σεβασμό στην ελληνική και επτανησιακή παράδοση, *«θαυμάσιος συζητητής –causeur σε όλο το πλάτος του όρου–»*[9] όπως γράφει ο Τάσος Παπαναστασάτος, προσέφερε στον συνομιλητή του καινούριες προοπτικές και νέες σκέψεις για προβληματισμό σε θέματα που τον απασχολούσαν. Γεννημένος στην Κέρκυρα το 1914, συνδύαζε πλατειά καλλιέργεια με γνώση της ιστορίας και των παραδόσεων και επίγνωση των πνευματικών και ηθικών αξιών που συνθέτουν τον κερκυραϊκό πολιτισμό. Αγάπησε τον τόπο και τους ανθρώπους του και αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος της ζωής του –από το 1951 έως το 1967– υπηρετώντας ως δημοτικός σύμβουλος και συμμετέχοντας σε όλες σχεδόν τις πνευματικές ή καλλιτεχνικές εκδηλώσεις με την υπευθυνότητα και το κύρος που τον χαρακτήριζαν. Ήταν γνώστης της ιστορίας, των παραδόσεων του νησιού και των αξιών –ηθικών και πνευματικών– του πολιτισμού του.

Το έργο του Δεσύλλα πολύτιμο: παράδοση, πανελλήνιες και ευρωπαϊκές εξελίξεις. Πρωτοπόρος για την εποχή του, αφήνει σημαντικό έργο και αποτελεί ξεχωριστή μορφή λογίου της περιφέρειας. Το ποιητικό του έργο δεν είναι με-

9. Μ.Ι. Δεσύλλα, *Ποίηση*, Αθήνα 1973, σ. 9.

γάλο. Λιγοστά πρωτότυπα ποιήματα και μερικές θαυμάσιες μεταφράσεις ξένων ποιητών, υποδείγματα πνευματικής ευσυνειδησίας αντάξιας των μεγάλων επτανησίων δασκάλων. Ο Τάσος Παπαναστασάτος αναφέρει: *«ο Δεσύλλας έγραφε μόνο στις σπάνιες στιγμές που η ανάγκη να εκφραστή με τον ποιητικό λόγο βάραινε μέσα του πιεστικά επιτακτική»*[10] και *«η επιθυμία να δώση στα ποιήματά του εκείνη την τελειότητα της έκφρασης που αυτός πίστευε πως ανταποκρινόταν στην ποιητική του ιδέα, τον παρακινούσε σε συχνά ξανακοιτάγματα των γραφτών του. Και δεν ήταν σπάνιο, σ' αυτές τις αναθεωρήσεις, να καταστρέφη ο ίδιος όσα κείμενα δεν τον ικανοποιούσαν απόλυτα, γιατί θεωρούσε πως δεν άντεχαν στα αυστηρά κριτήρια που είχε τάξει»*.[11] Έτσι ό,τι περισώθηκε από τις συνεχείς αναθεωρήσεις του, συγκεντρώθηκε σε ένα τόμο, μετά τον θάνατό του το 1970 με επιμέλεια Νάσου Δετζώρτζη και πρόλογο Τάσου Παπαναστασάτου και τυπώθηκε στην Αθήνα τον Φεβρουάριο του 1973 στο τυπογραφείο των Φ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχαλά σε 700 αντίτυπα. Στον τόμο αυτό συμπεριλαμβάνονται και οι θαυμάσιες μεταφράσεις του γάλλων και ιταλών ποιητών.

Οι θέσεις του για την απόδοση ενός κειμένου δεν διαφέρουν από αυτές του φίλου του Νάσου Δετζώρτζη Τις μεταφέρει στο σημείωμά του, που προηγείται της μετάφρασης του ποιήματος «Η Βροχή στον πευκώνα» του D'Annunzio:

> *Η μετάφραση είναι πάντα εγχείρημα βαρύ. Μα η ευθύνη γίνεται ακόμη βαρύτερη, όταν πρόκειται να μεταφρασθεί ένα λυρικό κείμενο. Ο ποιητικός λόγος είναι απολύτως υποκειμενικός. Οι λέξεις στην ποίηση δεν έχουν το συνηθισμένο περιεχόμενο της καθημερινής τους χρήσης, αλλ' αποχτούν μιαν ειδική σημασία, ανάλογη με την ψυχοσύνθεση και τις αισθητικές προτιμήσεις του κάθε ποιητή. Γι' αυτό και η απόδοσή τους σε μιαν άλλη γλώσσα προϋποθέτει όχι μόνο τη βαθιά κατανόηση της ψυχολογίας και την ακριβή γνώση της προσωπικότητας του δημιουργού, αλλά και την τοποθέτηση του μεταφραστή μέσα στο ίδιο, αν είναι δυνατό, ψυχολογικό κλίμα, που έδωσε την έμπνευση στον ποιητή. Κάθε απομάκρυνση απ' αυτή την αρχή αποτελεί προδοσία... Από τη στιγμή που το βασανισμένο χειρόγραφο θα δοθεί στα χέρια του τυπογράφου, άλλοι έχουνε το λόγο. Κι αν ο μεταφραστής κατορθώσει να μεταδώσει σ' αυτούς τους άλλους ένα ελάχιστο μέρος από τη συγκίνηση και την αισθητική ανατριχίλα που εκείνος αισθάνθηκε ερχόμενος σε άμεση επαφή με το πρωτότυπο, θα πει πώς πέτυχε.*[12]

Από τις μεταφράσεις του που εμπεριέχονται στο βιβλίο του, τα γαλλικά ποιήματα είναι 16 στον αριθμό εκ των οποίων τα 4 είναι του Paul Eluard. Η «Ελευ-

10. Μ.Ι. Δεσύλλα, *Ποίηση*, ό.π., σ. 14
11. Μ.Ι. Δεσύλλα, *Ποίηση*, ό.π., σ. 14.
12. Μ.Ι. Δεσύλλα, *Ποίηση*, ό.π., «Σημείωμα», σ. 61-62

θερία» φέρει ημερομηνία στο χειρόγραφο Νοέμβρης 1966 και είναι ποίημα ανέκδοτο, σύμφωνα με τις πληροφορίες που δίνει ο επιμελητής της έκδοσης Νάσος Δετζώρτζης. Από τον τίτλο «Ελευθερία» υποθέτουμε ότι ο Δεσύλλας θα πρέπει να είχε τη δεύτερη ή μεταγενέστερη του 1943 έκδοση της συλλογής *Poésie et Vérité* του Paul Eluard γιατί στη συλλογή αυτή ο τίτλος του ποιήματος του Eluard δεν είναι αυτός της πρώτης έκδοσης δηλαδή "Une seule pensée", αλλά αυτός της μεταγενέστερης "Liberté"/ Ελευθερία.

Και οι δύο κερκυραίοι λόγιοι –Δετζώρτζης και Δεσύλλας– κάνουν γνωστή από την αρχή τη διαδρομή της μεταφραστικής τους διαδικασίας. Ο Δετζώρτζης παρουσιάζει αναλυτικές λεπτομέρειες, ο Δεσύλλας όχι, ή τουλάχιστον δεν έχουμε κάποιο σχετικό χειρόγραφό του. Ο πρώτος εκδίδει το ποίημα το 1943 σε καιρούς χαλεπούς εκμεταλλευόμενος τις συγκυρίες. Στις μετέπειτα όμως, ομιλίες του, τόσο σε αυτήν της 8ης Νοεμβρίου 1983 στην Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας στην Αθήνα, όσο και σε αυτήν της 11ης Απριλίου 1989 στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο στην Κέρκυρα, οριοθετεί την ημερομηνία σχετικά κοντά σε δύο μεγάλες επετείους: της 28ης Οκτωβρίου 1940 και της 17ης Νοεμβρίου 1973. Ο δεύτερος δίνει χρονολογία 1966, ένα χρόνο πριν από την απριλιανή χούντα, μια χρονιά που προμηνύει τις άσχημες εξελίξεις του 1967 με το πραξικόπημα και την κατάλυση της ελευθερίας. Η δημοσίευση της μετάφρασης του ποιήματος του P.Eluard "Liberté", λίγο πριν από την κατάλυση της ελευθερίας στην Ελλάδα είναι προφητική. Και οι δύο διαφορετικές ημερομηνίες δημοσίευσης της μετάφρασης του ποιήματος του γάλλου συγγραφέα στην Ελλάδα είναι μεταξύ αυτών που σημάδεψαν τη σύγχρονη ελληνική ιστορία. Η ελευθερία τότε και τώρα προάγγελος ελπίδας και αναγκαιότητας.

Η μετάφραση του Δεσύλλα μένει περισσότερο πιστή στο ύφος του γαλλικού κειμένου-πηγής. Φυσικά, αυτό δεν σημαίνει ότι το κείμενο-στόχος δεν επιτυγχάνει τον σκοπό του, δεν σημαίνει ότι ο Δεσύλλας δεν κατανόησε την προσωπικότητα του Paul Eluard και δεν απέδωσε την ειδική σημασία των λέξεων του ποιητικού του λόγου με τον χαρακτηριστικό λυρισμό στην έκφρασή του. Στους προβληματισμούς του Δετζώρτζη, ο Δεσύλλας κρατά μια πιο αυστηρή γραμμή παραμένοντας πιο κοντά με τη μετάφρασή του στο κείμενο-πηγή. Έτσι το *«γράφω το όνομά σου»* παραμένει στους 20 στίχους η επωδός, ενώ στον 21ο γίνεται στον μεν Δετζώρτζη *«Να σε γνωρίζω είδα το φως / και να σε μελετάω»* –αναφορά στον Σολωμό–, στον δε Δεσύλλα *«Ήρθα στον κόσμο για να σε γνωρίσω / Για να σε ονομάζω»*.

Η τελευταία στροφή αποδίδεται, *«Κι ως ό,τι θέλεις ημπορείς, / ξαναρχινώ τη ζωή μου. / Να σε γνωρίζω είδα το φως / και να σε μελετάω / Ελευθερία»*, με τις τρεις σολωμικές απηχήσεις στον Δετζώρτζη, *«Και με τη δύναμη μιας λέ-*

ξης / Ξαναρχίζω τη ζωή μου / Ήρθα στον κόσμο για να σε γνωρίσω / Για να σε ονομάζω / Ελευθερία», στον Δεσύλλα.

Συγκρίνοντας τις δύο μεταφράσεις παρατηρούμε στίχους και στους δύο κερκυραίους λογίους που είναι ακριβώς ίδιοι στην απόδοσή τους στην ελληνική γλώσσα. Σύμπτωση απόψεων; Συγκεκριμένα: στην τέταρτη στροφή οι δύο πρώτοι στίχοι: *«Στη ζούγκλα και στην έρημο / Στις φωλιές και στα σπάρτα»* – με μία μόνη διαφορά το ν στη λέξη ζούνγκλα που προσθέτει ο Δετζώρτζης· στην έβδομη στροφή και στην όγδοη οι δύο πρώτοι στίχοι: *«Στους κάμπους στον ορίζοντα … Σε κάθε ανάβρα χαραυγής»*· στην δέκατη έκτη στροφή ο τρίτος και τέταρτος στίχος: *«Στο μέτωπο των φίλων μου / Στο κάθε δόσιμο χεριού»*· στη δέκατη έβδομη ο πρώτος στίχος: *«Στο τζάμι των εκπλήξεων»*· και στη δέκατη όγδοη: *«Στα ρημαγμένα μου άσυλα / Στους γκρεμισμένους φάρους μου»*. Ταύτιση μεταφραστικών επιλογών, κοινή σκέψη και κοινό συμπέρασμα στον προβληματισμό τους.

Το αποτέλεσμα της μεταφραστικής δημιουργίας και των δύο κερκυραίων λογίων ικανοποιεί τις αισθητικές λογοτεχνικές αντιλήψεις. Οι λέξεις αποδίδουν την εικόνα. Η ανάμνηση και το συναίσθημα κυριαρχούν και καταλύουν τον χώρο και τον χρόνο και η ποιητική δημιουργία ολοκληρώνεται συνδυάζοντας τις δύο ποιητικές δημιουργίες κατά τέτοιον τρόπο ώστε η σκέψη να ανατρέχει στη μία και στην άλλη χωρίς να τις συγχέει. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε, ότι η ποίηση είναι σύμφωνα με τον Αριστοτέλη δημιουργία με βάση τη φυσική διαδικασία αναπαράστασης της πραγματικότητας, την οποία καθένας μπορεί να καταλάβει και με την οποία μπορεί να ταυτιστεί. Μιμείται ψυχικές ιδιότητες, παθήματα και ενέργειες ανθρώπων. Η μετάφραση είναι και αυτή ποίηση.

Δύο κερκυραίοι λόγιοι, Νάσος Δετζώρτζης – Λίλης Δεσύλλας, φίλοι και σχεδόν συνομήλικοι, που ζουν σε διαφορετικά κέντρα λογοτεχνικής παραγωγής: στην Αθήνα και στην Κέρκυρα, με μικρό, αλλά πολύτιμο έργο, ποιητές που δεν χαρακτηρίζονται από την ποιητική αδηφαγία που αποτελεί φαινόμενο στην Ελλάδα, σύμφωνα με τον Λίνο Πολίτη, δύο διανοούμενοι, που πιστεύουν και σέβονται την παράδοσή που κληρονόμησαν και αντιλαμβάνονται τη συνέχειά της, με επιτυχημένες μεταφράσεις λογοτεχνικών έργων σημαντικών ευρωπαίων λογοτεχνών, παράλληλα με την προσωπική λογοτεχνική τους δημιουργία, που γνωρίζουν, αποδέχονται και αξιοποιούν τις νέες παγκόσμιες λογοτεχνικές τάσεις δεν μπορεί παρά να είναι ξεχωριστές φυσιογνωμίες, οι οποίες τιμούν και συνεχίζουν την κερκυραϊκή παράδοση με το πάθος της τελειότητας, με την ευρύτητα του πνεύματός τους και τη σοβαρότητα που διέθεταν, συνδυάζοντας το παλαιό με το νέο, την παροπλισμένη παράδοση και τη νεωτερικότητα που αποτελεί τεκμήριο της συνέχειας της κερκυραϊκής παράδοσης.

Περίληψη / Summary

Δύο σπουδαίοι κερκυραίοι λόγιοι και ένα ποίημα-σύμβολο: η «Ελευθερία» του Paul Eluard. Ο Νάσος Δετζώρτζης και ο Λίλης Δεσύλλας μεταφράζουν και οι δύο το ποίημα, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας και σε διαφορετικές εποχές. Και οι δύο όμως, καταφέρνουν να αποδώσουν το πνεύμα του έργου, αλλά και την εποχή τους.

Two great scholars from Corfou translate a symbolic poem: Paul Eluard's "Liberté". Nasos Degorgis and M. Desyllas begin their work on the poem during different periods of Greece's history: the first during the long World War II, the second in 1966, one year before the dictatorship that would rule the country for seven years. Each of two scholars had a different approach to the translation. Degeorgis creates a translation that is highly influenced by the Greek National poet Dionysios Solomos. Desyllas stays faithful to the original. Both scholars, however, manage to capture the essence of the original poem, along with the sentiment prevailing in their own times. Liberty was important in all three.

Νάσος Δετζώρτζης.

Μ.Ι. Δεσύλλας.

ΝΑΣΟΣ ΔΕΤΖΩΡΤΖΗΣ

ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΑΡΑΤΑΙΡΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ

ΜΕ ΞΕΙ ΣΧΕΔΙΑ
ΤΟΥ ΛΑΜΠΡΟΥ ΟΡΦΑΝΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ

Μ. Ι. ΔΕΣΥΛΛΑ

ΠΟΙΗΣΗ

1973

ΑΠΟ ΤΟ COMBRAY (MARCEL PROUST) ΣΤΟΥΣ ΚΟΡΦΟΥΣ (ΝΑΣΟΣ ΔΕΤΖΩΡΤΖΗΣ). Ο ΞΑΝΑΚΕΡΔΙΣΜΕΝΟΣ ΤΟΠΟΣ ΩΣ *ULTIMUM REFUGIUM IN PERPETUUM*

Αντιγόνη Βλαβιανού

«*Το κάθε τι στη ζωή το αγναντεύεις και το χαίρεσαι μέσα στον περίγυρό του.* [...] *Κάθε καρπός θέλει τη γης και το κλίμα του για να μελώσει, θέλει κι ένα στόμα να τον βυζάξει*». Με αυτά τα λόγια αρχίζει ο Στρατής Μυριβήλης τη νουβέλα *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* (1938, 1943), γυρίζοντας *«από την κορφή της ζωής»* τα μάτια προς τα περασμένα που έφυγαν, *«πρόσωπα,* [...] *κουβέντες και* [...] *διανέματα»*, ανάκατα με τη μοσχοβολιά από *«αβαγιανούς και ρίγανη, σταφύλια πατημένα και τσακισμένα φύλλα της πικραμυγδαλιάς»*, μαζί με *«αψιές μυρουδιές τής θαλασσινής εξοχής και του σπιτιού, που* [τ]*ου στέλνουν τα παιδιάτικα καλοκαίρια»*[1] στη Λέσβο.

Την ίδια επιστροφή στα περασμένα και χαμένα (;) έχει ήδη επιχειρήσει μερικές δεκαετίες πριν ο γάλλος πεζογράφος Marcel Proust, συγγράφοντας με την ίδια πλησμονή προσώπων, τοπίων, οσμών, χρωμάτων και αισθημάτων ένα μυθιστόρημα με τον εμβληματικό τίτλο *À la recherche du temps perdu* (*Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*), το οποίο επιμερίζεται σε επτά ενότητες με ισάριθμους τίτλους που εκδόθηκαν σταδιακά από το 1913 έως το 1927, μετά τον θάνατο του συγγραφέα το '22.

Στον πρώτο τόμο της μνημειώδους *Αναζήτησης* (*Recherche*), που κυκλοφόρησε (μετά από μεγάλη εκδοτική περιπέτεια)[2] τον Νοέμβριο του 1913 με τον ιδιότυπο τίτλο *Από τη μεριά του Σουάν* (Du côté de Swann), ο συγγραφέας Proust –ορμώμενος από μιαν αδήριτη ψυχολογική ανάγκη αναπλήρωσης του κενού που γεννούν διαδοχικοί θάνατοι προσφιλών προσώπων[3] και, κυρίως, η αρρώστια του

1. Στρατής Μυριβήλης, *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*, επιμέλεια Mario Vitti, εκδ. Ερμής, σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», Αθήνα 1971, σ. 1.

2. Για πληρέστερα στοιχεία, βλ. Αντιγόνη Βλαβιανού, Εισαγωγή στο *Αγαπητέ μου Προυστ – Αλληλογραφία Αντρέ Ζιντ & Μαρσέλ Προυστ*, μετάφραση Νάσος Δετζώρτζης, επιμέλεια Α. Βλαβιανού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1913, σ. 7-31.

3. Ο πατέρας του Adrien Proust, καθηγητής της Ιατρικής με σπουδαίο ερευνητικό και συγγραφικό έργο, πεθαίνει στις 26 Νοεμβρίου 1903, ενώ η μητέρα του Jeanne Weil, *«μονα-*

(πάσχει από άσθμα), η οποία, ως άλλη επιληψία του Dostoyevsky,[4] τον απομονώνει και συγχρόνως τον ανδρώνει– επιστρέφει στο πατρογονικό σπίτι τού Combray, των παιδικών χρόνων τού ήρωά του Marcel, ανιστορώντας την αλλοτινή ζωή προσώπων και τόπων, στην προσπάθειά του να ξανακερδίσει μέσα από ψηφίδες εφήμερης ευτυχίας τον *χαμένο χρόνο* ενός εξίσου *χαμένου παραδείσου*.

Αν αληθεύει ότι *«μόνο το κακό μάς κάνει να παρατηρούμε, να μαθαίνουμε, και μας επιτρέπει να αναλύουμε μηχανισμούς που αλλιώς δεν θα γνωρίζαμε»*, όπως ισχυρίζεται ο Proust και αναλύει ευφυώς ο Alain de Botton, τότε είναι εξίσου αληθές ότι *«μόνο όταν βυθιζόμαστε στη θλίψη έχουμε το κίνητρο* [...] *να αντικρίσουμε δύσκολες αλήθειες»*,[5] καθώς οι *«επώδυνες σκέψεις»* (*«pensées douloureuses»*) δεν αναπτύσσουν μόνο τις δυνάμεις του νου, αλλά ενεργοποιούν και τον μηχανισμό της ανάμνησης.

Στην περίπτωση του λόγιου Νάσου Δετζώρτζη (1911-2003), –ο οποίος (ας προσεχθεί) καταπιάνεται περιπαθώς με την ανάγνωση και τη μετάφραση του έργου του Proust από το 1933, όταν το ανακαλύπτει τυχαία σ' ένα ράφι της Εθνικής Βιβλιοθήκης–,[6] παρόμοια καταβύθιση στη θλίψη δίνει στο αφήγημά του «Ερωτικό» (πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό *Νέα Εστία* το '43), το έναυσμα για την επιστροφή του αυτοβιογραφικού «εγώ» στο πατρογονικό σπίτι των παιδικών και νεανικών του χρόνων στους Κορφούς, αναπολώντας θραύσματα από πρόσωπα και τοπία μιας αλλοτινής *χαμένης ευτυχίας*, σε μια ύστατη προσπάθεια να ξανακερδίσει τον *χαμένο χρόνο* μέσω της αυτογνωσίας.

Δεν έχει σημασία αν το μυθιστορηματικό Combray συνιστά εν πολλοίς ως όνομα πλαστή κατασκευή του συγγραφέα. Παραπέμποντας ευθέως στο Illiers κοντά στην πόλη Chartres της βόρειας Γαλλίας,[7] όπου ο μικρός Μαρσέλ περνά

δική αγάπη, μοναδική παρηγορία της ζωής [τ]*ου»*, πεθαίνει δύο χρόνια μετά, στις 26 Σεπτεμβρίου 1905, σε ηλικία 56 ετών. Μερικά χρόνια πριν, πεθαίνουν ο θείος του Louis Weil (1896) και ο αγαπημένος φίλος του Alphonse Daudet (1897).

4. Όπως ευφυώς σημειώνει ο George D. Painter στη δίτομη βιογραφία *Marcel Proust, a biography* (London, 1959-1965), *«το άσθμα ήταν η επιληψία του Προυστ»* (τ. Ι, σ. 12). Βλ. σχετικά και μελέτη του Παύλου Α. Ζάννα, «Αναζητώντας», στον τόμο: Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, ΙΙΙ, *Από τη μεριά του Σουάν*, εκδ. Ηριδανός, χ.χ., σ. 70.

5. Alain de Botton, *How Proust can change your life / Πώς ο Προυστ μπορεί να αλλάξει τη ζωή σου* (1997), μετάφραση Ιωάννης Ανδρέου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2000 [8]2003, σ. 83, 86.

6. Βλ. σχετικά, Νάσος Δετζώρτζης, «Εφ' όλης της ύλης ή σχεδόν. Μια συνέντευξη με τον Μισέλ Φάις», *Συνεντεύξεις και έρευνες*, σειρά «Άπαντα τα ελάχιστα ευρισκόμενα, 4», εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 1994, σ. 101.

7. *«Το Combray του Προυστ είναι στην πραγματικότητα το Illiers κοντά στη Chartres. (Στην ίδια περιοχή βρίσκεται το Combres, ενώ κοντά στο Caen υπάρχει ένα χωριό που λέγε-*

αμέριμνες διακοπές στο σπίτι του θείου του Amyot και της γυναίκας του, της μετέπειτα περίφημης tante Léonie (θείας Λεονί), ο μυθιστορηματικός τόπος φέρει αναλλοίωτη σχεδόν την τοπογραφική διάρθρωση του υπαρκτού τόπου, με τις δύο εξίσου υπαρκτές ακραίες μεριές, τη «μεριά του Σουάν» ή μεριά της Μεζεγκλίβ και τη «μεριά του Γκερμάντ», οι οποίες αποκτούν εμβληματική διάσταση στο μυθιστόρημα, συμβολίζοντας αυτό που είναι αρχικά ο ήρωας κι αυτό που θα καταλήξει να γίνει, αντιστοίχως, με άλλα λόγια, την πρώτη μέρα του «χαμένου χρόνου» που συμπίπτει με την εμφάνιση του Σουάν και την πρώτη μέρα του «ξανακερδισμένου τόπου», που συμπίπτει με την επίσκεψη του Μαρσέλ στον πύργο της δούκισσας ντε Γκερμάντ.

Συνεπώς, από το πλασματικό Compray στο πραγματικό κορφιάτικο τοπίο –που εξακτινώνει το σεργιάνι του περιπατητή στον καθημερινό περίπατο της Γαρίτσας «[...] *"ώς την Κολόνα του Ντούγκλας"· ή "ώς το Κόκκινο σπίτι"· ή "ώς του Δεσύλλα"· ή: συνεχίζοντας ευθεία: "ώς τη Βίλλα Γκόλτσερ"· ή: "ώς το Μον Ρεπό"· ή, από του Δεσύλλα κάνοντας αριστερά* [...], *ολοκλήρωση της διαδρομής κατά τη φορά των δεικτών του ωρολογίου* [...], *με το "γύρο του Ανεμόμυλου"*» –,[8] αυτό που προέχει δεν είναι τόσο η επαλήθευση της τοπογραφικής αλήθειας τους, όσο ο παραλληλισμός που συνδέει τη διαλεκτική χρόνου και χώρου, μετατρέποντας *ipso facto* τον μηχανισμό μιας «αθέλητης» ή άθελης μνήμης (mémoire involontaire) σε κατεξοχήν μέσον επανάκτησης ενός *χαμένου τόπου*, εν τέλει.

Ας τα δούμε με τη σειρά.

* * *

Εστιάζοντας στον κατά Kant αισθητικό συνδυασμό του ευκλείδειου χώρου με τον χρόνο ως επιπλέον διάσταση του πρώτου, αυτό που ταλαντεύεται μέσα σε κάθε αναμιμνησκόμενο «εγώ» δεν είναι «μόνον ο χρόνος» κατά τον Georges Poulet, αλλά κυρίως *«οι τόποι, δηλαδή, ο χώρος»*.[9] Έτσι, εξαιτίας της φθοράς του χρόνου, η λειτουργία της ανάμνησης στον Proust –όπως και στον Δετζώρτζη– συγχέει αρχικά μακρινούς και κοντινούς τόπους, οι οποίοι αλληλο-αντικαθίστανται

ται Combray, όνομα που τελικά κράτησε ο συγγραφέας)», σχολιάζει ο Π. Ζάννας, και προσθέτει: *«Ως το 1913, ο Προυστ τοποθετούσε το Κομπραί στην περιοχή της Σαρτρ. Ύστερ' απ' το 1914, όταν αποφάσισε να βάλει και τον πόλεμο στην αφήγησή του, το τοποθέτησε κοντά στο μέτωπο, ανάμεσα στο Laon και στη Reims.»* Στον τόμο: Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, III, ό.π., σ. 132.

8. Νάσος Δετζώρτζης, «Refluum Temporis – Αναμνήσεις, αποτιμήσεις. Ένας περίπατος με την Αντιγόνη Βλαβιανού», *Συνεντεύξεις και έρευνες*, ό.π., σ. 129.

9. Georges Poulet, *L'espace proustien*, éd. Gallimard, σειρά TEL, Παρίσι (1963), 1988, σ. 16. [Για τις μεταφράσεις κειμένων που δεν έχουν μεταφραστεί ελληνικά ευθύνεται η υπογράφουσα.]

και αλληλο-ακυρώνονται αμοιβαία, εντείνοντας την αβεβαιότητα της ανάμνησης και του εκάστοτε «εγώ» που αναθυμάται.

Καθώς η μνήμη επιστρέφει, όμως, επίμονα στους «άλλους καιρούς» των περασμένων, οι οικείοι τόποι επανακτούν σταδιακά την αρχική τους διαύγεια και ακρίβεια, μετατρέποντας την ανάμνηση παρελθοντικών στιγμών σε εκ νέου κατοίκηση παρελθοντικών τόπων. Ο τοπογραφικός εντοπισμός που συνεπάγεται η ακριβής αναγνώριση ενός αλλοτινού και μέχρι πρότινος «χαμένου τόπου» ισούται, λοιπόν, με την επανάκτηση ενός «χαμένου χρόνου»,[10] με τη διαφορά ότι πρόκειται για έναν χωρο-χρόνο εσωτερικό και άκρως υποκειμενικό, που για να ξανακερδηθεί προϋποθέτει μιαν «εσωτερική διάρκεια», η οποία διαφοροποιείται κατά τον Michel Leiris από την ποσοτική διάσταση του «μαθηματικού χρόνου»,[11] προκρίνοντας την ποιοτική υπόσταση στιγμών και εικόνων.

Και στα δύο λογοτεχνικά κείμενα δεν υπάρχει υπόθεση, αλλά μια σειρά από ενσταντανέ που αναμηρυκάζει ένα πρωτοπρόσωπο «εγώ», είτε περιορίζεται στον ενικό ως persona του συγγραφέα (όπως στην περίπτωση του Proust) είτε πολλαπλασιάζεται σε αναρίθμητα «εγώ» (όπως στην περίπτωση του πληθυντικού «εμείς» του Δετζώρτζη), ενέχοντας και τον εαυτό του αναγνώστη. Από την άλλη, και στα δύο έργα, η υποκειμενική ανάμνηση ενός χώρου ελέγχεται αδύνατη χωρίς την εξίσου υποκειμενική ανάκληση ενός προσώπου, που, επειδή ακριβώς είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με ένα παρελθοντικό τόπο ή τοπίο, προσδίδει ανάγλυφη διάσταση και διάρκεια στην ανάμνηση ενός χώρου.

Έτσι, με τον ίδιο τρόπο που η ανάμνηση των δειλινών στο σπίτι των παππούδων στο Κομπραί ανακαλεί στη μνήμη του Μαρσέλ τη *«μόνη μου παρηγοριά, όταν ανέβαινα να πλαγιάσω,* [που] *ήταν πως η μαμά θα 'ρχόταν να με φιλήσει όταν θα βρισκόμουν στο κρεβάτι μου»*,[12] η ανάμνηση του σούρουπου στο παιδικό δωμάτιο «με το άσπρο κρεβάτι και το άλογο» επαναφέρει μετέωρη στη μνήμη του αυτοβιογραφικού «εγώ» στον Δετζώρτζη την αναμονή τού «σε λίγο», όπου *«από τη μονόφυλλη πόρτα με το ψηλό τζαμωτό, θα προβάλει σιγαλά-σιγαλά ο πατέρας, θα σιμώσει κοντά σου, θα σου μιλήσει γλυκά, θα σου χαϊδέψει το μέ-*

10. "*Retrouver le lieu perdu, c'est donc [...] semblable au fait de retrouver le temps perdu*", δηλώνει ο Georges Poulet (Georges Poulet, *L'espace proustien*, ό.π., σ. 26).

11. "[Chez Proust], *durée intérieure et temps mathématique apparaissent comme deux catégories distinctes: un temps qualitatif court parallèlement au temps quantitatif*", αποφαίνεται ο Michel Leiris. ("Notes sur Proust" par Michel Leiris, στο: *Marcel Proust*, Le Magazine Littéraire, σειρά Nouveaux regards, Παρίσι 2013, σ. 132).

12. Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, Ι, *Από τη μεριά του Σουάν*, μετάφραση Π.Α. Ζάννας, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα χ.χ., σ. 25.

τωπο, και θα νομίσει πως σε ξυπνάει».[13] Κι ακόμη, με τον ίδιο τρόπο που η ανάμνηση του φράχτη στο χτήμα του Σουάν φέρνει στο νου του Μαρσέλ την αυθάδη χάρη της κοκκινόξανθης Ζιλμπέρτ,[14] καθώς ξεπροβάλλει αιφνίδια μέσα από τους θάμνους και τα άνθη, ή, πάλι, η αναπόληση της εικόνας της Αλμπερτίν (*Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*) ανασύρει στην επιφάνεια της ανάμνησης το χρώμα της θάλασσας κάτω από έναν ήλιο που δύει, η αναδρομή στην ανατολή του ήλιου των παιδικών χρόνων, που *«παραμόνευε* […] *λαμπρός και σπάθιζε ξάφνου το απέναντι βουνό»*, συμπαρασύρει στην αφήγηση του «Ερωτικού» νοσταλγική την εικόνα της αλλοτινής αγαπημένης, που *«κάποτε,* […] *μας είχε έλθει φεγγερή και ανεπάντεχη σαν* [εκείνο] *τον ήλιο της αυγής, κι είχαμε διαβεί τα ριζά εκείνου του βουνού,* […] [βγαίνοντας] *στον από κει γιαλό,* […] *στη* […] *θάλασσα* […] [όπου] *φτερό ήταν το βάρος της, και* […] *αμέτρητες στάλες λαμπύριζαν στα λιτά σαν ανύπαρχτα μέλη της»*.[15]

Πλην όμως, η υποκειμενική πορεία της ανάμνησης στον Proust, όπως και στον Δετζώρτζη, εν είδει συνδυαστικής εναλλαγής προσώπων και τόπων, δεν προσδίδει μόνο στη χρονική διάσταση του παρελθόντος μιαν έμψυχη διάσταση χώρου[16] –διαφοροποιώντας, κατά συνέπεια, τον ψυχολογικό από τον οντολογικό χρόνο–, αλλά μετουσιώνει επιπλέον αυτή καθαυτή την εμπειρία της ανάμνησης σε «ποιητική εμπειρία» μέσω της συμμετοχής των αισθήσεων, οι οποίες –ως άλλες ποιητικές «αντιστοιχίες» στο έργο του Baudelaire–[17] εναλλάσσονται μεταξύ τους, μετατρέποντας την αιφνίδια αναλαμπή μιας ανάμνησης σε αποκάλυψη ενός «ξανακερδισμένου» χρόνου και τόπου.

Πρόκειται για την περίφημη «αθέλητη» ή «άθελη μνήμη», όπου η γεύση ενός κομματιού μαντλέν (σε σχήμα αυλακωτής αχιβάδας, "coquille de Saint-Jacques"), βουτηγμένου στο ζεστό τσάι, και το άγγιγμα μιας γουλιάς ανακατεμένης με ψίχουλα στον ουρανίσκο του Μαρσέλ αρκούν για να σκιρτήσει μέσα του η γευστική ανάμνηση του μικρού κομματιού μαντλέν που του πρόσφερε άλλοτε κάθε Κυριακή πρωί στο Κομπραί η θεία Λεονί, *«αφού πρώτα το βουτούσε στο τσάι ή στο φλαμούρι της»*.[18] Μαζί με τη συνείδηση ότι *«η όσφρηση και η γεύση*

13. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό» (*Νέα Εστία* 1943, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1984), *Τέσσερα παράταιρα διηγήματα*, σειρά «Άπαντα τα ελάχιστα ευρισκόμενα, 2», εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 1994, σ. 95.

14. Βλ. σχετικά, Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, Ι, ό.π., σ. 174.

15. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», *ό.π.*, σ. 81.

16. Χάρη στη χρησιμοποίηση ενός *«είδο*[υ]*ς ψυχολογίας στο χώρο»*, όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Π.Α. Ζάννας, στον τόμο: Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, ΙΙΙ, ό.π., σ. 92.

17. Βλ. σχετικά, Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, ΙΙΙ, ό.π., σ. 87.

18. Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, Ι, ό.π., σ. 64.

ζουν για καιρό [...], *σαν τις ψυχές, για να θυμούνται, να περιμένουν* [...] *πάνω σ' όλα τα ερείπια* [του παρελθόντος]», *η γεύση του κομματιού της μαντλέν κάνει να αναδυθούν απ' το φλιτζάνι με το ζεστό ρόφημα «όλα τα λουλούδια του κήπου μας και του πάρκου του κυρίου Σουάν, και τα νούφαρα* [του ποταμού] *της Βιβόν, κι οι καλοί άνθρωποι του χωριού και τα μικρά τους σπίτια, κι η εκκλησιά κι όλο το Κομπραί και τα περίχωρά του».*[19]

Το τεράστιο οικοδόμημα μνήμης, που βαστάει στη μικρή αυλακωτή ράχη της η γεύση μιας μουσκεμένης μαντλέν, επωμίζεται στο κείμενο του Δετζώρτζη το άρωμα μιας ανθισμένης γιασεμιάς, καθώς η οσφρητική ανάμνησής της – σαν άλλη «μυρωδιά από ασπραγκαθιές»[20] στον κήπο του Σουάν– επιστρέφει τον ερώμενο στον απέναντι κήπο των παιδικών του χρόνων, σ' εκείνη την *«άλλη πυκνή γιασεμιά, εκεί στο φρύδι της κόχης του»*, προτού κάνει να αναδυθεί το άρωμα ενός άλλου κήπου, *«του κήπου μας, όπου γυρίζαμε κάθε βράδυ πεζοί και* [...] *αλλάζαμε, δίπλα στο σιδερένιο πορτάκι του, την απλή καληνύχτα μας, τη σίγουρη* [...] *για όλα τα αύριο της γης,* [ενώ] *η γιασεμιά μας* [...] *μεθούσε τη νύχτα ένα γύρο με τη χιονάτη ανάσα της, και κάθε μέρα, σ' ένα μικρό νοτερό γαλάζιο μαντίλι, μια αγαπημένη εσοδεία,* [...] *χύνονταν πάλλευκη στο κρυστάλλινο τάσι μας, και γέμιζε τους τοίχους με το νωπό άρωμά της».*[21]

Από το φλιτζάνι με το τσάι ώς το τάσι όπου απολείπουν πια τα γιασεμιά, η μνημονική ενέργεια μιας *«σχεδόν άυλη*[ς] *σταγόνα*[ς]»[22] αρχικά, διευρύνοντας *in perpetuum* μέσω των αισθήσεων τους ομόκεντρους κύκλους της «αθέλητης μνήμης», ξετυλίγεται σαν ένα διαρκώς διογκούμενο «κύμα» που, κατά τον Poulet, *«επεκτείνει σταδιακά το κρόσσι του αφρού του»*,[23] ανασταίνοντας *ipso facto* μεγεθυσμένη την *«πολύχρωμη πολυπλοκότητα»*[24] ενός χαμένου άλλοτε.

Ό,τι μέχρι πρότινος υποφώσκει αιφνιδίως αναθρώσκει, ανασύροντας στην αφρό του παρόντος αντικείμενα, λόγια και πρόσωπα, ανθισμένους δρόμους και μονοπάτια με φθινοπωρινά κυκλάμινα,[25] όλες *«τις πλαγιές με τις ελιές* [...] *τις ρεματιές, τις λόχμες και τα ξάγναντα»*[26] όπου σκαρφάλωσε κάποτε εύχαρις ή κοντοστάθηκε να ξαποστάσει των νεανικών χρόνων η ευφρόσυνη προσδοκία. Στην αναγεννητική αυτή δύναμη της «αθέλητης μνήμης» παραπέμπει, άραγε, και ο

19. Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, Ι, ό.π., σ. 65.
20. Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, Ι, ό.π., σ. 170.
21. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», *ό.π.*, σ. 74, 78.
22. Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, Ι, ό.π., σ. 65.
23. Georges Poulet, *L'espace proustien*, ό.π., σ. 80.
24. Georges Poulet, *L'espace proustien*, ό.π., σ. 83.
25. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», *ό.π.*, σ. 85.
26. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», *ό.π.*, σ. 84.

Kierkegaard όταν ισχυρίζεται ότι *«δεν έχει λόγο να θυμάται κανείς το παρελθόν που δεν μπορεί να γίνει παρόν»;*[27]

Καθώς η μνήμη κομίζει ολόσωμο το *άλλοτε* στο *τώρα* μέσα από ένα *«βλέμμα* (παραθέτω από τη *Recherche*) *που δεν είναι μόνο φερέφωνο των ματιών, αλλά στο παραθύρι του προβάλλουν όλες οι αισθήσεις»*,[28] έτσι που (παραθέτω από το «Ερωτικό») *«η όραση θυμάται, η ακοή θυμάται, η αφή δεν εννοεί να ξεχάσει»*,[29] η εναργής ανασύσταση του παρελθόντος δεν συνεπάγεται μόνο τη θριαμβευτική ανάσταση και την ολοκληρωτική επανάκτηση κάθε χαμένου μέχρι πρότινος και νυν *ξανακερδισμένου τόπου*, αλλά, μέσω της αναβίωσης του *ξανακερδισμένου χρόνου*, εκτείνει γέφυρες διασύνδεσης και επικοινωνίας μεταξύ όλων των *ξανακερδισμένων τόπων* του αναμιμνησκόμενου, που διασταυρώνονται και αλληλοσυνδέονται διαμορφώνοντας ένα κοινό τόπο καταφυγής της μνήμης στην εσωτερική πραγματικότητα, μόνη υπαρκτή πραγματικότητα κατά τον φιλόσοφο και ιστορικό Nicolas Grimaldi.[30]

Πρόκειται για τη στιγμή όπου ο ήρωας του Proust σκοντάφτει στις ανισόπεδες πλάκες της αυλής του πρίγκιπα ντε Γκερμάντ και ζωντανεύει αίφνης μες στο σώμα του η παλιά ανάμνηση από το ανώμαλο πλακόστρωτο στην πλατεία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, ή, πάλι, για τη στιγμή όπου το αφηγηματικό «εμείς» του Δετζώρτζη, στο άκουσμα μιας καμπάνας, αναθυμάται *«το επίμονο σήμαντρο της άσπρης εκκλησιάς»*, που έγινε σταδιακά *«ψιχαλιστό»* και σώπασε, όταν *«ο καθένας στον κρυψώνα του, λαγούμι ή όχτο, αμπέλι ή καλαμιά,* [έ]*κανε το σημάδι του σταυρού* [κάτω] *απ' τα απανωτά αστροπελέκια»*,[31] προτού επιστρέψει στο χαρμόσυνο άγγελμα ειρήνης *«που ξεσήκωσε όλες τις καμπάνες των χωριών, αργυρόηχες, από ράχη σε ράχη»*, κάνοντας ν' αναβρύσει μετάρσια η *«παραμελημένη πλευρά της πραγματικότητας»*.[32]

* * *

27. Βάσει αναφοράς του Π.Α. Ζάννα, στον τόμο: Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, III, ό.π., σ. 91.

28. Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, I, ό.π., σ. 174.

29. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», ό.π., σ. 92.

30. "*La seule porte qui donne accès au réel, c'est le souvenir involontaire. Les autres portes [...] donnent fatalement sur rien. Car toute réalité est intérieure*", *στο:* Nicolas Grimaldi, "*Tout est saturé d'imaginaire dans l'univers proustien*", entretien, propos recueillis par Raphaël Enthoven, *Marcel Proust à l'ombre de l'imaginaire*, *Le Monde – Hors-série*, Παρίσι, Νοέμ. 2013-Ιαν. 2014, σ. 62.

31. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», ό.π., σ. 86.

32. Alain de Botton, *How Proust can change your life / Πώς ο Προυστ μπορεί να αλλάξει τη ζωή σου*, ό.π., σ. 125.

Αν αληθεύει –όπως ισχυρίζεται ο φανταστικός ζωγράφος της *Recherche* Elstir, ένα κράμα Renoir, Degas και Manet– ότι *«καθήκον της τέχνης είναι […] να μας ταξιδέψει πίσω, προς την κατεύθυνση από την οποία ήρθαμε, στα βάθη εκείνα όπου κείται άγνωστο μέσα μας κάτι που πραγματικά υπήρξε»*,[33] τότε το κομμάτι της μουσκεμένης μαντλέν στο φλιτζάνι της θείας Λεονί, οι ευωδιαστές ασπραγκαθιές στον κήπο του Σουάν, οι ανισόπεδες πλάκες στην αυλή του πρίγκιπα ντε Γκερμάντ και το θαλασσινό δειλινό πίσω από τον διακαμό της Αλμπερτίν, κι ακόμη οι ανθισμένες γιασεμιές στο κρυστάλλινο τάσι, τα φθινοπωρινά κυκλάμινα στα ριζά του βουνού, οι ευφρόσυνοι ήχοι της καμπάνας (του Σαιντ Ιλαίρ στο Κομπραί ή της εκκλησιάς στους Κορφούς) και η θάλασσα, η *«αλλοτινή θάλασσα! εκεί, στην άλλη πολιτεία, των παιδικών χρόνων, κάτω από κείνο τον κατήφορο με τα ψηλά δέντρα»*, που ταξιδεύει τη μνήμη, με τη σειρά της, στη *«στροφή* [εκείνης] *της άλλης θαλάσσης, που λούζει την ακτή της Αττικής μεσ' απ' την άχνα μιας άλλης, ενάλιας χαραυγής»*,[34] τότε όλα αυτά –επιστρέφοντας κατά ριπές[35] χάρη στην «αθέλητη μνήμη»– δεν μετατοπίζονται μόνο από τον έναν στον άλλο *ξανακερδισμένο τόπο*, ενώνοντας σε ενιαίο σύνολο τα μέχρι πρότινος διάσπαρτα τοπία του παρελθόντος (όπως στις θαλασσογραφίες του Elstir, όπου δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή στον ορίζοντα κι ο ουρανός μοιάζει με θάλασσα και η θάλασσα με ουρανό) αλλά, συγχρόνως, υφαίνουν ένα προστατευτικό κουκούλι, όπου δύναται να βρει ύστατο καταφύγιο κάθε «επώδυνη σκέψη» που ενεργοποιεί τον μηχανισμό της ανάμνησης, όπως προείπαμε.

Από το Combray του Proust στους Κορφούς του Δετζώρτζη, η μνήμη, προστατευμένη *«στο μεγάλο δωμάτιο με το άσπρο κρεβάτι»* εν είδει *utlimum refugium in perpetuum*, μοιάζει να κλώθει παρηγορητικά, σαν άλλη καλή μοίρα, το νήμα μιας σωτήριας *κάθαρσης* μετά την καθαρτήριο εμπειρία μιας επώδυνης απώλειας ή του πολέμου. Η *αναζήτηση* (*recherche*) ενός *χαμένου χρόνου*, μεταμορφωμένη σε εύρεση ενός *ξανακερδισμένου τόπου*, μετατρέπεται αιφνιδίως σε επανάκτηση ενός *χαμένου Παραδείσου* τη στιγμή ακριβώς όπου ο αναμιμνησκόμενος αφουγκράζεται σαν άλλοτε *«αλαφρό στο μακρύ σκιερό διάδρομο»*[36] το βήμα της μητέρας ή του πατέρα που έρχεται να τον καληνυχτίσει. Και τότε, (παραθέτω από το «Ερωτικό»):

---

33. Alain de Botton, *How Proust can change your life / Πώς ο Προυστ μπορεί να αλλάξει τη ζωή σου*, ό.π.

34. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», *ό.π.*, σ. 76, 83.

35. *«Σταθήκαμε […] και μας ταξίδεψε ριπή καινούργια της μνήμης»*, ομολογεί εύγλωττα το πρωτοπρόσωπο «εμείς» στο «Ερωτικό» του Ν.Δ. (Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», *ό.π.*, σ. 85).

36. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», *ό.π.*, σ. 95.

αθόρυβα, ο μικρός ήσυχος δρόμος άλλαξε προσανατολισμό [...] *κι' άρχισε να χρωστά την ησυχία του μόνο στη μεσημεριανήν ώρα. Τα σπίτια [...] πήραν άλλο ρυθμό, πεζοδρόμια ήρθαν κι' έσμιξαν* [...], [ενώ] *στην κορφή του πλατιού ανηφορικού δρόμου, λοξά, το βενετσιάνικο κάστρο ύψωσε τα μουντά σκούρα τείχη του με τις αγριοσυκιές,* [κι] *έριξε χάμω τον πηχτόν ίσκιο τους.* [...] *Το ανάγλυφο λιοντάρι με τις ίσιες φτερούγες έστρεψε πάλι προς τα έξω το ανοιγμένο βιβλίο του. Και η γιαγιά με τ' άσπρα μαλλιά και τα μακριά αδύνατα δάχτυλα* [...] *συλλάβισε, θαρρείς διαβαστά, τα παράξενα κεφαλαία του ανοιγμένου βιβλίου: "Pax tibi, Marce, Evangelista meus".*[37]

Περίληψη / Résumé

Αν αληθεύει ότι *«κάθε τι στη ζωή το αγναντεύεις και το χαίρεσαι μέσα στον περίγυρό του»* (Μυριβήλης), ποιος παραλληλισμός συνδέει τη διαλεκτική χρόνου και τόπου στο έργο του Marcel Proust (1871-1922) με την αντίστοιχη στην πεζογραφία του λόγιου κερκυραίου Νάσου Δετζώρτζη (1911-2003), ο οποίος καταπιάνεται περιπαθώς με την ανάγνωση / μετάφραση του έργου του πρώτου από το 1933; Ποιος μηχανισμός *αυτόματης ή παθητικής μνήμης* μετατρέπει τον (πραγματικό ή πλασματικό) «ξανακερδισμένο τόπο» των νεανικών τους χρόνων σε ύστατο καταφύγιο στο διηνεκές;

Selon Stratis Myrivilis, "*toute chose de la vie ne peut devenir objet de contemplation et de plaisir qu'entouré de l'univers qui lui est propre*". Quel parallélisme donc représenterait-il le lien entre la dialectique du chrono-tope chez Marcel Proust (1871-1922) et celle dans la prose de l'érudit corfiote Nasos Detzortzis (1911-2003), traducteur éminent de Proust depuis 1933? Quel est alors le mécanisme de *mémoire involontaire*, transformateur du "temps retrouvé" –celui de l'enfance et de la jeunesse– en *ultimum refugium in perpetuum*?

37. Νάσος Δετζώρτζης, «Ερωτικό», *ό.π.*, σ. 93.

Νάσος Δετζώρτζης.

Marcel Proust.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΑ ΧΑΡΤΙΑ / ΣΤΑ ΓΡΑΦΤΑ ΜΟΥ
Ή
ΠΩΣ ΗΘΕΛΑ ΚΑΠΟΤΕ ΝΑ ΓΙΝΩ ΚΟΜΙΣΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΩΝ.
ΜΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ ΙΑΣΟΝΑ ΔΕΠΟΥΝΤΗ (1919 ΚΕΡΚΥΡΑ-2008 ΖΥΡΙΧΗ)

Κώστας Κρεμμύδας

Γράφω ποίηση μπορεί να σημαίνει «δίνω πληροφόρηση». Γίνεται αυτό για παράδειγμα με τη Systema Naturae *εξακολουθητικά. Όπως η ίδια η ποίηση ξέρει να με συνδέει με τον εαυτό μου. μ' εμένα. Ίσον μ' εσένα. Τώρα και πάντα. πάντα.*

Δε μου χρειάστηκε να το αποδείξω με έναν άλλο διαφορετικό τρόπο από την ίδια τη ζωή μου.

Μέσα στο βάθος το εργαστήρι του αιώνιου Φάουστ. Μονάχος

Ιάσων Δεπούντης

Σε ένα ανέκδοτο κείμενο του 1989, στη Ζυρίχη, ο Ιάσων Δεπούντης επιχειρεί να οριοθετήσει τις αρχές και τις συνισταμένες του έργου του, επιλέγοντας για τον εαυτό του το ρόλο του *L' Homme approximatif*, που προσδιορίζει ως «ο άνθρωπος της προσέγγισης», ο διαμεσολαβητής δηλαδή του ανθρώπου προς τον άνθρωπο. Να σημειώσουμε πως ο όρος, διόλου τυχαία, συναντάται ως τίτλος στην πρώτη συλλογή του γάλλου ποιητή Τριστάν Τζαρά (Tristan Tzara, πραγματικό όνομα *Sami Rosenstock*), ιδρυτή του κινήματος του ντανταϊσμού, ενός ρεύματος με κύριο στόχο την αισθητική πρόκληση και την αποδόμηση της γλώσσας.

Στην εξέλιξή του το έργο του Ιάσονα Δεπούντη, που κινείται μεταξύ του γλωσσικού δομισμού (ως μορφή) και του ιδεολογικού ριζοσπαστισμού (ως περιεχόμενο), τείνει στην υφολογική αποδόμηση, όπως άλλωστε το σημειώνει/επιδιώκει και ο ίδιος:

Η συγγραφική σταδιοδρομία μου άρχισε με ένα ερώτημα.
Η σταδιοδρομία μου τελειώνει με ένα ερώτημα, το ίδιο της αρχής: Αν υπάρχει πράγματι στον κόσμο μια θέση για τους αποδεκατισμένους, τους φτωχούς,

τους περιθωριακούς επίσης –φτωχούς διαβόλους από τα όμοια ερωτήματά τους μ' εμένα– και αδύνατους να συμμαχήσουν πάντα;
Έτσι λοιπόν ό,τι θ' ακολουθήσει είναι αυτή η αναζήτηση στα γραφτά μου τρόπων για κάποια βοήθεια. μα πιότερο, καθώς νομίζω, είναι το αντίστοιχο ή και απείκασμα της αγωνίας μου να κάνω γι' αυτούς κάτι, βγαίνοντας σε αναζήτηση της συμπάθειας του ανθρώπου για τον άνθρωπο. Κανείς σας δεν κατάλαβε πώς στον καιρό μου βρέθηκα επαίτης της αγάπης; Δεν απορρίπτω την αφθονία αλλά την σπατάλη και την εκμετάλλευση σχεδόν όλων από όλους της Ευρώπης, που γνωρίζω καλά, του 20ού αιώνα – ελάχιστες εξαιρέσεις.
Ο καθένας τώρα καταλαβαίνει ίσως για ποιες ηλιθιότητες πρόκειται, όταν μιλούν για «υψηλό συγγραφικό λειτούργημα ή διακόνημα» και βέβαια για πολλές άλλες κάτω από πολλούς τίτλους υποκρισίες.
Επιθυμώ πάντα τα χαρτιά μου να καούν, όπως επιθυμώ για το σώμα μου· ένα κομμάτι του σώματός μου αυτά· και τέλος.

Η δημοκρατία της διαφοράς είναι η ουσία της ζωής και της τέχνης

Διαβάζοντας το ποιητικό απόσπασμα από το βιβλίο του *Η ορατή (οριακή) υπέρβαση* (1997) μπορούμε συνοπτικά να καταλήξουμε στους άξονες, που πάνω τους χάραξε την πορεία του σε *Τέχνη* αλλά και σε ζωή, με τα δυο να ταυτίζονται στον Δεπούντη χωρίς να μπορούμε να διακρίνουμε υπεροχή του ενός πάνω στο άλλο, αλλά και δίχως να είμαστε σε θέση, ή να έχει νόημα, να τα διαχωρίσουμε:

1ος άξονας: «Η ποίηση σε νέους στόχους»: δηλαδή *«συμμετέχοντες σε διαλόγων ανοίγματα, επιχειρούμε με τη σκέψη τού νεοθετικιστή, να ονομάσουμε δικό μας τόπο και την άλλη άποψη. και σαν μια νέα ανάγκη την τεχνογνωσία που θα ήθελε να εκφραστεί σε διπολική αλληλοδιαδοχή με την ποίηση σήμερα».* Και στο βιβλίο του *Η ζωολογία της System Naturae* (2004) σημειώνει: *«Η ποίηση που κληρονόμησες και την πας πάρα πέρα – ο στίχος να βγαίνει μόνος του»*, υπονοώντας ταυτόχρονα την ανάγκη να εντρυφήσουμε τόσο βαθειά στην ουσία της τέχνης, εν προκειμένω της ποίησης, ώστε να πετύχουμε την αποδέσμευση/απελευθέρωση, ακόμα και την καταστροφή της/αυτοκαταστροφή μας. Συνέπεια: *«Αισθάνονται σαν κάτι φυσικό τον κίνδυνο της πτώσης όσοι αναζητούν νέους δρόμους στο άγνωστο. Αυτοί ακόμα κι αν με τους αυτοσχεδιασμούς, τους πειραματισμούς ή τις ανορθόδοξες αντιλήψεις τους ξενίζουν, συμβάλλουν σε αυτό που συνηθίσαμε να λέμε αλλαγή και μετατόπιση, είναι δημοκρατία της διαφοράς. η ουσία της ζωής».* (Αύγουστος 1995).

2ος άξονας: «Η ποίηση δεν είναι γνώση»: *«Πώς αφαιρείς από το μαυροπίνακα τα γεωμετρικά του σχήματα λέξεις και αριθμούς. τις ερωτικές στιγμές, τις εξισώσεις, τις μεταβλητές τους; Ας μείνουν έργα δωρήματα της θάλασσας. κάποιες μορφές θύελλας (τώρα). Χάος, μόνο εσύ; Ακριβώς ο άτυχος Πλανήτης Γη*

με τους ανθρώπους. […] Σκέψη μου ότι η τωρινή της αναζήτησης επιστήμη εφοδιάζει με ειδικούς αισθητήρες και κάποια συστήματα digitalis εποπτείας που θα επιτρέψουν σε εσένα, σε εμένα, στους ανθρώπους της μέριμνας και της αλήθειας να κινούνται, αυτοί κι εμείς μαζί τους και να αλληλεπιδρούν ειρηνικά πάνω στο συμπαντικό περιβάλλον τους, σαν με ένα επινοημένο πολύτιμο τόσο όσο και μη–υπαρκτό πρόσωπο».[1]

3ος άξονας: Κέρκυρα και Ζυρίχη δυο πόλεις που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη ζωή και στη δουλειά του. Ειδικότερα η Κέρκυρα, η θάλασσα (βλ. τις υπογραφές του ως *Iaan de Meers*, *ή Οδυσσέας Ωκεανός* κ.ά), ο *ωκεανός* ως σύμβολο απόλυτης ελευθερίας – τη συζυγία του ανοικτού ορίζοντα συμπληρώνουν τα *πουλιά*, το Ιόνιο Πέλαγος. Κι ακόμα πιο ειδικά-τραυματικά ο βομβαρδισμός της πόλης του από του Γερμανούς τον Σεπτέμβριο του 1943 και η καταστροφή της Δημοτικής Βιβλιοθήκης – άρα της ζωής, τραύμα ανεπούλωτο και ανοιχτό σε όλη τη διάρκεια του βίου του. Η Ζυρίχη αντίθετα στάθηκε πάντα ξένη χώρα γι' αυτόν που την υπηρέτησε, χρόνια απομονωμένος στο όρος Trogen, ωστόσο με συνέπεια, αρνούμενος πεισματικά τα προνόμιά της. Αν μείνει κάτι από τη Ζυρίχη ίσως να είναι οι ήχοι πουλιών που μαγνητοφωνούσε συχνά κρατώντας τα ηχητικά τους τιτιβίσματα σε αναρίθμητες κασέτες, σκιτσάροντάς τα και ενσωματώνοντάς τα στα έργα του.

4ος άξονας: Το πεζό του *Χ.Α. Donnet, ο βομβαρδισμός μιας άμαχης πολιτείας* (1963) και το ποιητικό του *Systema Naturae* είναι οι δύο πυλώνες που πάνω τους στήνει το υπόλοιπο έργο του· που θα κινηθεί ανάμεσα στην καταστροφή της γης (βλ. *Χ.Α. Donnet*) και από την άλλη, ως λύση απέναντι στον όλεθρο, στην αναζήτηση του *Εργαστηρίου της Φύσης* μέσω μιας Συμπάντειας, πριν και πέρα από το χρόνο, ζωής. (βλ. *Systema Naturae*): *«πίσω από κάθε λέξη μου ανατέλλει ο Ήλιος / βγαίνει από το στήθος σου και δύει στο δικό μου…»*

Ως προς τον *Χ.Α. Donnet* παραθέτω το σχετικό απόσπασμα που εξηγεί την αιτία και την αφετηρία του ήρωά του: *«[…] Οριστικά αίνιγμα ο Χ.Α. Donnet. και τούτη η επιδρομή των Γερμανών που ξετινάζει απόψε τις γειτονιές στον αέρα καίει τη Δημοτική Βιβλιοθήκη με τα σπάνια βιβλία και τα αρχέτυπα σωριάζει το θέατρο σκάβει τ' αρχοντικά και τα παλάτια που ωραία της πήγαιναν της κυρα-θαλασσινής, μας γκρεμίζει σε χαλάσματα την Ιόνια Βουλή που έχει μια δόξα μέσα της. και η φωτιά που αρπάζει στις φλόγες της ιστορικά αρχεία αιώνων κι εξαφανίζει από το πρόσωπο της γης την Κέρκυρα. […] Έφτασαν μόνο δέκα πέντε μέρες στους οχτακόσιους έξαλλους μπροστά στον κίντυνο της τελικής ήττας*

1. Ιάσων Δεπούντης, *Από το Ύστερο Σύμπαν, Κείμενα αχρονικής συνέχειας*, εκδ. Μανδραγόρας, Αθήνα 2000, σ. 58

τους Γερμανούς χιτλερικούς που αποβιβάστηκαν κείνες τις μέρες στην Κέρκυρα για να μεταβάλουν σε πτώμα την ιταλική μεραρχία "Άκουι". Δε γλίτωσε κανείς. Κατακρεουργήθηκαν όλοι χωρίς να βρεθεί ούτε ένας παπάς, ένας δεσπότης ορθόδοξος ή καθολικός, ούτε ένας άνθρωπος να επισκεφθεί, έτσι, να τους πλησιάσει για να δώσει λίγο θάρρος, ν' απαλύνει το μαρτύριο σ' αυτές τις έντεκα χιλιάδες ανθρώπινες ζωές που μεταβλήθηκαν σε πανικόβλητο κοπάδι, που κλαίγαν και παρακαλούσαν σα μικρά παιδιά. Μικρό μνημείο υψώνω εδώ γι' αυτούς γράφοντας την ύστατη όπως την άκουσα κραυγή τους: ΜΑΝΑ, ΘΕΕ!».

»Μετά οι έντεκα χιλιάδες πτώματα μέσα στη σιωπή. Μετά μια σιωπή του χρόνου αλύγιστη. και οι βομβαρδισμοί συνεχίζονται χωρίς σταμάτημα. Ανελέητα βομβαρδίζονται από τότε οι μέρες μου. Τότε που πρωτοσυνάντησα τον Χ.Α. Donnet στην πόλη μας μέσα στην καταστροφή». (σ. 52-53).

Ιδού πώς περιγράφει το πρόσωπο του ήρωά του: *«Όταν το πρωί της 2 Απριλίου 1840 ο αξιότιμος κύριος Χ.Α. Donnet, ληξίαρχος του Παρισιού, άνοιξε την πόρτα του γραφείου ασφαλώς κάτι διαφορετικό και ασυνήθιστο θα πρόσεξε, ότι γινόταν έξω από το παράθυρό του. Τα χελιδόνια που πετούσαν κοντά και γύρω στ' ανοιχτό παράθυρο και τον προκαλούσαν με τις τρελές ανοιξιάτικες φωνές τους, ήταν οι αγγελιαφόροι μιας μεγάλης χαράς: Ότι πρώτη φορά εφέτος μπόρεσαν, οριστικά, να ενώσουν μ' ένα τους πέταγμα τους τρεις σταθμούς του μακρινού ταξιδιού τους – την Κέρκυρα, τη Βενετιά και το Παρίσι. "Άνοιξη!" [...] οι αιώνιοι αγγελιαφόροι της νίκης της ζωής επάνω στο θάνατο, της μνημοσύνης επάνω στη λήθη του χρόνου».*

Και σε ένα ανέκδοτο κείμενό του με τίτλο «Guernica (Κέρκυρα, τώρα) ή η φρίκη να συναντάς τον Χ.Α. Donnet», «Χρονικό για να περνάμε την άβυσσο...» γράφει: *«Αυτή είναι η ιστορία της εποχής στην Κέρκυρα (τέλειωσε το χάος). κι όσοι μιλούσαν ακόμη κάπου κάπου στα καταφύγια (στα Κάστρα, τρωγλοδύτες) ξαφνικά βουβάθηκαν. Είναι η γνωστή σιωπή που πνίγει και την παραμικρή ελπίδα σωτηρίας. Αναυδοι μείναν όλοι από την ακόρεστη θύελλα φωτιάς που ξεσπάει μες στα δευτερόλεπτα: "Έχθρα, Έχθρα που θα σκεπάζει για καιρό τις μέρες μας". Η πόλη ανυπεράσπιστη. Ανοχύρωτη – στο έλεός της. Άμαχη πολιτεία που θα χαθεί στις φλόγες. Αγριεμένη ωστόσο... [...] Τούτο το σύμπαν GUERNICA για πάντα (ΚΕΡΚΥΡΑ, τώρα) το διατρέχω με τη βίαιη αίσθηση πως ελάχιστος είναι ο θάνατος αυτές τις ώρες....».*

Η καταστροφή της Κέρκυρας διαλέγεται με την άλλη καταστροφή, της Guernica του Πάμπλο Πικάσο, μέσω του βιβλίου του Ιάσονα Δεπούντη *Κεφάλι από ρολόι· οι χαιρετισμοί και οι ταύροι του Pablo Picasso.* Κάτι που συμβαίνει με όλα τα έργα του που υπεισέρχονται/συνδέονται το ένα με το άλλο. Δεν αποτελούν αυστηρά διαχωρισμένα έργα με τους συνήθεις κανόνες. Ο Δεπούντης ξεκινά

από μια αρχετυπική σκέψη που πάνω της εντάσσει κείμενα, σημειώσεις, θέσεις από παλιότερα αλλά και νεότερα γραπτά του, και αυτός είναι ο

5ος άξονας της δουλειάς του: η αποσαφήνιση, διατύπωση και υπεράσπιση των ιδεών και των βασικών θεωριών του περί *Ελευθερίας*, *Δημοκρατίας*, *Χάους*, *Σύμπαντος*, *Ζωής*/άρα *Όντος* και *Ποίησης*. Για παράδειγμα στο έργο του *Από το ύστερο Σύμπαν, κείμενα αχρονικής συνέχειας* (2000) κυριαρχούν τα ζητήματα της ποίησης, ενώ στο βιβλίο του *Η θάλασσα μέσα στην TV*, όπως συνάγεται και από τον τίτλο, συνθέτει, ως «Οδυσσέας Ωκεανός» την ωδή του στην απεραντοσύνη της θάλασσας ως το alter ego της απεραντοσύνης του Σύμπαντος κόσμου: *«Τι να τα λέω πάλι και πάλι αποξαρχής;/ Η θάλασσα με γέννησε/ κι εγώ την απεραντοσύνη της./ Άκου τον πιθανό στρόφαλο./ Μέσα σε κάθε στίχο,/ μέσα σε κάθε λέξη, τι;»* Άρα και της απόλυτης μοναδικότητας του όντος επί του σύμπαντος κόσμου.

Στο ποιητικό του *Systema Naturae*, από την άλλη, διακατέχεται από μία βαθιά υπαρξιακή-μεταφυσική αγωνία να ενωθεί με τη θεότητα-Φύση-Γυναίκα, επιδιώκοντας να ξεπεράσει το θάνατο και την καταστροφή μέσω της ανα-γέννησης, όπως τη συμβολίζουν το δίπτυχο της γονιμότητας –βλέπε ζωής: Γυναίκα-Φύση. Όλα όσα βιωματικά πέρασαν στο έργο του επεξεργασμένα συνειδητά, μεταφυσικά ή ενστικτωδώς: πολιτικά γεγονότα (ιουλιανά, στρατιωτική δικτατορία, πολυτεχνείο), ατομικές εμπειρίες, μελέτες, ραγδαίες επιστημονικές εξελίξεις (πτήσεις στο Διάστημα, κατάκτηση της Σελήνης,) εντάσσονται στην ποίησή του, ως κάθαρση, λύτρωση, αλλά και ελπίδα. Αναγκαία συνθήκη ζωής μετά τον τρόμο της ναζιστικής θηριωδίας.

6ος άξονας: Όσο προχωρούν τα χρόνια περιορίζονται τα ποιήματα και αυξάνονται τα ποιητικά δοκίμια. Πάντως στον Δεπούντη δεν θ' αναζητήσουμε το «καθαρό/κλασσικό» με γραμματολογικές παραμέτρους ποίημα. Ας μη μας τρομάξει η έκταση και η δομή των γραπτών του. Οι κώδικες αποκρυπτογράφησης δεν απαιτούν εξειδίκευση, όσο υπομονή, επιμονή και φαντασία. Ο λόγος του, έστω και σφόδρα παρενθετικός και υπολανθάνων, παραμένει απλός, εύληπτος, κατανοήσιμος και πάνω από όλα, ποιητικότατος. Με όλη τη νεωτερικότητα και πειραματική διάσταση της ποίησής του.

7ος άξονας: *Η Ζωολογία της Systema Naturae, ή Τα γνωρίσματα του ποιητή* αποτελεί τη βασική υποθήκη του, ένα είδος πνευματικής διαθήκης και ιδεολογικής/καλλιτεχνικής αυτοβιογραφίας/παρακαθήκης.

8ος άξονας: Αντίθετα στο τελευταίο του, όπως διαισθάνθηκε, έργο το *Μετά τη ζωολογία* (2005), δίχως ωστόσο να αποκλείει/ελπίζει σε νέο ερέθισμα και ενδεχόμενη καινούρια κατάθεση: *«να προστεθεί στην παραγγελία του* Μανδραγόρα, *είναι η τελευταία κι αν κάτι καλό προκύψει, ολόκληρο δικό του»*, επιδιώκει να συγκεντρώσει/να ανθολογήσει είτε κείμενά του για αγαπημένους του ποι-

ητές (Νάνο Βαλαωρίτη, Νίκο Καρούζο, Μιχάλη Κατσαρό, Τάσο Λειβαδίτη, Βύρωνα Λεοντάρη), δηλαδή δεν γράφει δοκίμια, απλώς μνημονεύει τις προτιμήσεις του στον ελλαδικό χώρο, είτε σταχυολογεί ντοκουμέντα γύρω απ' την πορεία και τις αναζητήσεις του έργου του. Οι αυστηρές επιλογές του σηματοδοτούν θέση. (Ίσως να προσέβλεπε σε μελλοντικούς ερευνητές του ή σε απαιτητικούς αναγνώστες, διευκολύνοντας αμφοτέρους). Κι εδώ, όπως και σε όλα τα βιβλία του διακρίνεται η σαφής πολιτική του θέση: *«"Τι μετά τη Ζωολογία;" Φυσικά, ο άνθρωπος».* (σ.σ., ο 9ος άξονας του ανθρωποκεντρικού έργου του). *«Αυτός καλείται να κάνει κάτι στον τρέχοντα 21ο αιώνα, να επιμένει "όχι μόνο αντίσταση στις εξουσίες, αλλά επίθεση στον απανθρωπισμό τους", υπάρχει και η ανθρωπότητα που ξεχάστηκε, ετοιμάζεται ρήξη ΤΩΡΑ»*

Όσα επιχειρούνται ως έκφραση μιας αλλιώτικης πραγματικότητας, τα μέλλοντα καλλιτεχνικά κινήματα και οι επερχόμενες τεχνοτροπίες, τα χαοτικά σχήματα, βρίσκονται στην οπτική του στόχευση. Ή για να το συνοψίσουμε: *«Η σταθερότητα των ιδεών του συγγένευε απευθείας με την απόλυτη κυριαρχία του μέλλοντός του».*[2]

Ένας ο σκοπός της ποίησης κατά τον Ιάσονα Δεπούντη: *«να φτάσει ο καλλιεργητής στη γενναιοδωρία να δώσει και πάλι όλα όσα ελεηλάτησε από το Σύμπαν, γνωρίζοντας πως δεν υπάρχει καμία τελευταία ποίηση, κανένα τέλος στη σειρά των ποιητών».* Απλώς *«η ποίηση είναι ένας τρόπος για να ζήσεις, τα βιβλία το ασφαλέστερο μέρος να κρύψεις το πρόσωπό σου...».*

Τα βιβλία του Ιάσονα Δεπούντη θα πρέπει να διαβαστούν ως ένα αναπόσπαστο όλον, όπου η ποίηση, το δοκίμιο, οι βιβλιογραφικές και εργογραφικές αναφορές, οι φωτογραφίες, το αρχειακό υλικό, τα κολάζ, οι επιστολές, οι διηγήσεις, οι αναμνήσεις, οι ουμανιστικές του απόψεις, εντάσσονται οργανικά στο συνολικό διαλογικό-διαλεκτικό ποιητικό του corpus, δομώντας την ιδεολογική, ειδολογική, αισθητική και καλλιτεχνική του κοσμοθεωρία. Δεν έχει νόημα να μιλήσει κανείς για μεγαλύτερη ή μικρότερη προβολή, υποδοχή και αποδοχή ενός έργου. Τα πάντα διαμορφώνονται και εισπράττονται στο χώρο και το χρόνο που τους αναλογεί. Άλλωστε ο ποιητής φρόντισε να πάρει σαφή θέση με τα («ανειπώθητα και ανενόητα») γραπτά του που θα εξακολουθήσουν σε δισεκατομμύρια χρόνια να αιωρούνται στο Νέο Σύμπαν:

> *Τι οφείλω στον Joyce: Να διαβάζω ό,τι ουσιαστικά δεν διαβάζεται, να γράφω ειδικά το αδιάβαστο, με όλες τις σημασίες του. Δε θα είχε θέση στους κήπους της 200 ένα αλλιώτικο γραφτό ☛ ζωολογία ☛ έρωτας στην αχρονική συνέχεια [...]*

2. Ιάσων Δεπούντης, *Από το Ύστερο Σύμπαν, Κείμενα αχρονικής συνέχειας*, ό.π., σ. 64.

Η ποίηση που κληρονόμησες και την πας παραπέρα, ο στίχος να βγαίνει μόνος του, ας το να μαίνεται το Big Bang ☛ ☛ έρχεται δημιουργία☛ ☛ Νέο Σύμπαν [...] Από τα στήθη της γυναίκας πίνει ο ποιητής το ζεστό χρυσάφι της — στιγμή να γίνει — ο στίχος — έρωτας — το πιο μεγάλο πάθος— για σένα ποιητή, τι;
...
Μένει κενό.
Κλωνο-ποίηση.

Η ζωολογία της Systema Naturae

ΕΝΑΣ ΤΡΟΠΟΣ ΓΡΑΦΗΣ ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗ ΦΤΩΧΗ ΝΟΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΜΑΣ Η ΑΛΛΩΣ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΙΑΣΩΝ ΔΕΠΟΥΝΤΗΣ *ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΣΑ ΤΟΥ ΣΥΜΠΑΝΤΟΣ*

Ο λογαριασμός του νερού

νερό εναντίον της φωτιάς εναντίον εναντίον
νερό εναντίον του κονιορτού εναντίον του ανέμου
νερό εναντίον των όγκων εναντίον των ήχων
νερό εναντίον των χρωμάτων εναντίον των σχημάτων [...]

νερό εναντίον των ατμών
νερό εναντίον των λιμνών
νερό εναντίον των χιονιών
νερό εναντίον των πάγων

νερό εναντίον των βροχών
νερό εναντίον των ποταμών
νερό εναντίον των θαλασσών
νερό εναντίον των χειμάρρων

νερό εναντίον του νερού

νερό να πούμε το νερό;
διρό να πιούμε το νερό
βιρό να ξεδιψάσουμε
χιρρό να ξεριζώσουμε [...]

(*Systema Naturae*, ποίημα έβδομο, Αθήνα 1969, απόσπασμα)

Αγαπημένοι μου
Κωνσταντίνε και Αρχαγγελική,
ποιον άλλο πριν από εσάς να ευχηθώ τα Χρόνια πολλά και καλά. Εσείς, παιδιά μου, μαζί με το δικό μου και της Αναστασίας, Δημήτρη, βρεθήκατε με σεβασμό και αγάπη στηρίγματα στο πένθος μου.
Ας γιορταστεί ΣΗΜΕΡΑ το ξαναγέννημα της ζωής. Να τη χαρούμε όπως κι αν ήρθε, για ό,τι κι αν έφτασε ως εμάς ΤΩΡΑ. Είναι άγγελμα χαράς η ευχή μου. Συνεχίστε το θαυμαστό δημιουργικό έργο σας, είμαι κοντά σας πάντα.

Ιάσων Δεπούντης
Ζυρίχη, Χριστούγεννα, 25 Δεκ. 2004. πρωί πρωί ξημέρωμα

Από το μεσημέρι του Σαββάτου, 21Ιουνίου 2008 ο ποιητής Ιάσων Δεπούντης *συμμετέχει [ενεργά] στην ανάσα του Σύμπαντος*, καθώς έχασε τη μάχη με τον καρκίνο στα 89 του χρόνια, σε νοσοκομείο της Ζυρίχης. Η κηδεία έγινε την Παρασκευή, 27 Ιουνίου, ώρα 12.30 στην ορθόδοξη εκκλησία Άγιος Δημήτριος της Ζυρίχης και η ταφή αμέσως μετά στο νεκροταφείο Sihlfeld της πόλης. Λεπτομέρεια *αείροης ζωής/ροϊκής ποίησης*: η μέρα της ταφής του να είναι η ίδια του θανάτου της συντρόφου του Αναστασίας τέσσερα χρόνια πριν. (Σ' αυτό το πένθος αναφέρεται στο απόσπασμα της επιστολής του που προτάσσουμε).

Κεφαλλονίτικης καταγωγής (από το χωριό Πύλαρος), ο Ιάσων Δεπούντης γεννήθηκε στην Κέρκυρα στις 07.08.1919. Κατά μία ανεπιβεβαίωτη εκδοχή του Αλεξ. Αργυρίου ήταν δυο χρόνια μεγαλύτερος. Άλλωστε ο ίδιος φροντίζει σκοπίμως να συσκοτίζει ό,τι ορίζουμε ως «πραγματικά περιστατικά». Ο ποιητής κι ο χρόνος δεν έχουν ηλικία, συνήθιζε να λέει, προσθέτοντας για το γενέθλιο τόπο: Ο Ιάσων Δεπούντης γεννημένος στο Ιόνιο Πέλαγος, προσθέτει και την καταγωγή του από το Αιγαίο. Πατέρας του ήταν ο κεφαλλονίτης Δημήτρης Δεπούντης και μητέρα του η κερκυραία Μαντώ Βελιανίτη. Μέρος των γυμνασιακών του σπουδών έκανε στην Καλαμπάκα για να επανέλθει και να τις ολοκληρώσει στη γενέτειρά του.

Παίρνοντας ενεργό μέρος, ως φοιτητής, στη μετατροπή της κηδείας του Παλαμά σε πράξη αντίστασης κατά των γερμανών κατακτητών (1943), ξεκινά ουσιαστικά από τότε τη μακρά κι επώδυνη πορεία του με την *ποίηση-δράση*, *«χωρίς κάποιους ρυθμούς, βαδίσματα / χωρίς τα μέτρα της / απελευθέρωση, ή κάτι άγνωστο μέσα στο καινούργιο, που θέλει να ειπωθεί σε αχρονικά διαστήματα [δίχως] στερεότυπα ανιαρά».*[3] Άλλωστε ιδιόγραφα φρόντισε να συμπληρώσει στα βιογραφικά του, στο δελτίο τύπου που συνόδευε το βιβλίο του *Μετά τη*

3. Ιάσων Δεπούντης, «Σε κβαντικό δρυμό», σ. 15, από το βιβλίο του *Μετά τη ζωολογία*, εκδ. Μανδραγόρας, Αθήνα 2005.

ζωολογία, (εκδ. Μανδραγόρας, Αθήνα 2005) κρίνοντας ως ουσιαστικό γεγονός της λογοτεχνικής του διαδρομής τη συμμετοχή του με πολλούς άλλους ποιητές στον «Αντιπολεμικό Ποιητικό Μαραθώνιο» που οργανώσαμε με τον *Μανδραγόρα* τον Μάρτιο του 2003, καθώς και στην «Παγκόσμια Ημέρα Ποίησης για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη» (Μάρτιος 2004). (*«Έχει πολιτικό περιεχόμενο ο λόγος. και ο διάλογός μας από την έναρξή του. Όλο αυτό της τόλμης να υπηρετείς την πολιτεία. τον πολίτη βέβαια. Με τη λέξη σαν χώρο και χρόνο της πόλης»*. Αύγουστος 1995).

Οι σπουδές του εκτείνονται σ' ένα ευρύτατο χρονικό φάσμα (1941-1972) καθώς και σε ποικίλα επιστημονικά πεδία (Δίκαιο, Πολιτική Οικονομία, Παιδαγωγικά, Κοινωνιολογία, Ψυχολογία, Μαθηματικά), που μελέτησε σε Κέρκυρα, Αθήνα, Παρίσι και Ζυρίχη. Αξιοπρόσεκτη λεπτομέρεια ότι παρά την αρχική εγγραφή του στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών (1941) επέλεξε να φοιτήσει τελικά στην Παιδαγωγική Ακαδημία (1943) λόγω καλύτερου συσσιτίου! *«Αν έμενα στη Νομική»*, *μας λέει*, *«θα σωριαζόμουν νεκρός από ασιτία»*. Συχνές οι συνάξεις στα χρόνια της κατοχής με τους Μιχάλη Κατσαρό, Νίκο Σπάνια, Τάσο Λειβαδίτη, Αλέξανδρο Αργυρίου, στη σοφίτα του στα Εξάρχεια, Σολωμού 23. Με την ίδια παρέα ως «Ομάδα Νέων Λογοτεχνών» κυκλοφορούν το 1947 δύο τεύχη του περιοδικού *Θεμέλιο*, που τελικά κλείνει η Ασφάλεια τον ίδιο χρόνο (1947).[4] Το 1949 συμμετείχε στην έκδοση του κερκυραϊκού *Πρόσπερου*, που σύμφωνα με το σχετικό απόσπασμα του αρχείου του η αρχική εκδοχή του ονόματος του περιοδικού ήταν «ηλιαχτίδα».

Στα γράμματα εμφανίστηκε το 1944, αμέσως μετά το τέλος της γερμανικής κατοχής, με μικρά ποιητικά φυλλάδια που διακινούσε ο ίδιος. Στη σειρά αυτή έχουμε τις ποιητικές ενότητες *Έφυγε*: «η Μητέρα» (1944), *Γυρίζει*: «Η πείνα» (1945), *Έρχεται*: «Μήνυμα θανάτου» (1946) και *Η εξορία των Αθανάτων* (1946). Την ίδια χρονιά (1946) από τις εκδόσεις Α. Ματαράγκα κυκλοφόρησε το

---

4. *«Ο Μιχάλης Κατσαρός, ο Νίκος Σπάνιας, ο Κώστας Κοτζιάς, ο Αλέξανδρος Αργυρίου, ο Γιώργος Γαβαλάς, ο Χρ. Ν. Κουλούρης, ο Νίκος Βρανάς (Γκούμας), ο Μήτσος Βλασσόπουλος, ο Φίλλης Μήτσου, κάποιοι ακόμα του λογοτεχνικού μας περιοδικού "Θεμέλιο" των επικίνδυνων δύο μόνο φυλλαδίων, τότε, το 1947 της εμφύλιας διαμάχης. […] καθώς σεργιανάμε στην οδό Σταδίου, στην Πλάκα, στο Μοναστηράκι, στην πλατεία Συντάγματος, στην οδό Πανεπιστημίου, για να περάσουμε από την σοφίτα των ποιητών της οδού Σολωμού 23 στα Εξάρχεια…»*, σ. 21-22, Ιάσων Δεπούντης, «Τάσος Λειβαδίτης ο Αθηναίος», από το βιβλίο του *Μετά τη ζωολογία*, ό.π. Από ιδιόγραφο σημείωμα του Ιάσονα Δεπούντη διαβάζουμε: *«Ομολογεί ο Κώστας Κουλουφάκος, ότι ο εκδοτικός οίκος "Θεμέλιο" "έκλεψε" τον τίτλο του περιοδικού μας»*. Και σε μια άλλη αγκύλη σημειώνει: *«Από τους φίλους του "Θεμέλιου" ο Αλέκος (τότε) Αργυρίου ήταν θεωρητικός συνεργάτης. Οι Δημ. Δεσποτίδης, Τίτος Πατρίκιος κ. ά. μονάχα φανταστικοί»*. (Αθήνα 1984).

ποιητικό *Από τη θάλασσα*, που επανεκδόθηκε το 1962 από τις εκδ. Δίφρος, συμπληρωμένο με τα ποιήματα «Ιόνιο» και «Το Ναυάγιο της Ομίχλης», που είχε κυκλοφορήσει σε αρχική μορφή το 1952 στην Κέρκυρα. Το 1948 στην Κέρκυρα εκδόθηκε η *Ασατοίκητη νύχτα*, έκδ. Γερομεριάτης, που επανακυκλοφόρησε σε δεύτερη έκδοση επίσης από τον Δίφρο το 1962, μαζί με τα ποιήματα "Οι καλεσμένοι μας του Πάσχα» και «Τέσσερα ανοιξιάτικα επεισόδια». Στη συνέχεια στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* –του οποίου υπήρξε συνεργάτης με ανταποκρίσεις από την Κέρκυρα– δημοσίευσε στα τεύχη 46-48 (Οκτ.-Δεκ. 1958) και 57-58 (Οκτ. 1959), τις ποιητικές ενότητες «Τρεις επικίνδυνες εικόνες με θέμα τον ήλιο» (και συγκεκριμένα τα ποιήματα «Τα σπίτια μας στη δύση»,[5] «Οι κοντινοί μας ήλιοι», «Τι βλέπει ο ήλιος» και «Το ξύλινο μαχαίρι». Στη συνέχεια εξέδωσε τα πεζά κείμενα: *Θάλασσα 2, βυθός* (1963), *Χ.Α. Donnet, ο βομβαρδισμός μιας άμαχης πολιτείας* [της Κέρκυρας] (1963) και *Ο ύπνος των σκιούρων*, εκδ. Γ. Φέξη (1964), για το οποίο σημειώνει στη Ζυρίχη (16.4.1992): *«Είναι μέσα, υπάρχουν στις σελίδες του βιβλίου οι σκίουροι. κινούνται, ζούνε μαζί με όλους, ενεργούν»*.

Στην Ελβετία εγκαταστάθηκε αναγκαστικά από το 1969, εξαιτίας της χούντας των συνταγματαρχών, όταν υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει τη θέση του ως υπαλλήλου του Ι.Κ.Α., αναλαμβάνοντας, με τη μεσολάβηση του Νικηφόρου Βρεττάκου, τη διεύθυνση του «ελληνικού σπιτιού» στο χωριό Trogen (ένα πρόγραμμα που έφερε το όνομα του σημαντικού παιδαγωγού Πεσταλότζι [Pestalozzi] και προέβλεπε την ένταξη παιδιών χωρίς γονεϊκή μέριμνα –εξ αιτίας κυρίως του β΄

5. [...] *πάει να στεγνώσει πια*
το μέσα έξω της ψυχής
όπως το μουσκεμένο παντελόνι
του μηχανοδηγού

Η δύση απόψε χρωματίζοντας
τις κουρασμένες φάμπρικες

χρωματίζοντας
τεράστιες γροθιές καπνών
χρωματίζοντας με ανθρώπινη οργή
για να πάρει τέλος η απόγνωση
κι η απροστάτευτη ζωή
στη γειτονιά των προλετάριων

αυτή η δύση με κόκκινο
κόκκινο μαύρο κόκκινο πικρό.

παγκοσμίου πολέμου– σε οργανωμένες ανά εθνικότητα ομάδες). Λίγο πριν την αναχώρησή του από την Ελλάδα κυκλοφόρησε το *Systema Naturae* (εκδ. Χρ. Καρανάση, 1969 και 1984), που επανεκδόθηκε το 1998 από τις εκδ. Μανδραγόρας σε *«νέα θεώρηση»* και με υπότιτλο «Δάσος από την Ημερήσια Πυθία». Το *Systema Naturae*, εμπλουτισμένο με τρία ποιήματα «Οργή και επίκληση στην Αστάρτη», «Σε κβαντικό δρυμό» και «Οι γυναίκες του βοδιού», γραμμένα μεταξύ των ετών 1997-2006, κυκλοφόρησε το 2006, σε μετάφραση και επιμέλεια του γιου του Δημήτρη Δεπούντη, σε δίγλωσση έκδοση από τον γερμανο-ελβετικό οίκο Strömfeld, που έτυχε μεγάλης υποδοχής σε Ελβετία και Αυστρία.

Στην Ελβετία κυκλοφόρησαν τα ποιητικά *Κεφάλι από ρολόι· οι χαιρετισμοί και οι ταύροι του Pablo Picasso*, και *Αλουάζ* (Trogen, 1971), που το πρώτο μέρος πλην της *Αλουάζ*, επανεκδόθηκε σ' ένα από τη «Δωδώνη» το 1985, λίγο μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα (1984). Το 1987 εκδόθηκε το βιβλίο του *Η Αλουάζ στο σώμα του, επιλογές από τα αντιποιητικά κείμενα: Ο κήπος 1204 των αριθμών και των πάγων (1969-1987).*

Φίλος του χαράκτη Νικολάου Βεντούρα (1899-1990), προσπάθησε να προβάλει και να καταστήσει γνωστό το έργο του· για το σκοπό αυτό δώρισε στη Δημοτική Πινακοθήκη Κερκύρας, ένα μεγάλο αριθμό χαρακτικών του καλλιτέχνη.

Από το 1995, τχ. 8-9 συνεργαζόταν στενά με τον *Μανδραγόρα* και τις ομώνυμες εκδόσεις, δημοσιεύοντας συνολικά οκτώ βιβλία: *Η ορατή (οριακή) υπέρβαση, Μαθηματικοί προασανατολισμοί στην ποίηση ή Η εναλλακτική χρήση του ονόματος πέραν της ουσίας (Εισαγωγή σε 6 από τα 24 φράκταλ κείμενα)* (1997) και όπου περιλαμβάνονται στο επίμετρο ανέκδοτα γράμματα *«φίλων, ομοτέχνων και αναγνωστών της περιόδου 1960-1968 καθώς και μία "και μόνη αθηναϊκή κριτική"»*(!) όπως σημειώνει ο ποιητής, που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Διαβάζω*, τχ. 117 (24.04.1985). Δεύτερο βιβλίο από τις εκδόσεις Μανδραγόρας το *Systema Naturae* (1998) σε νέα θεώρηση και υπότιτλο: «Δάσος από την ημερήσια Πυθία». Τρίτο βιβλίο *Από το ύστερο σύμπαν, Κείμενα αχρονικής συνέχειας* (2000). Τέταρτο το *Systema Avium, σύστημα (δρομικών) πουλιών* (2001), με κείμενα για τους Νικόλαο Βεντούρα, Γαλιλαίο Γαλιλέι, Νίκο Καρούζο, Benoit Mandelbrot, Χένρι Μουρ, Ιάννη Ξενάκη, Όμηρο, Πάμπλο Πικάσο, Σαπφώ, Αλμπέρτο Τζιακομέτι, Αδάμ Χοϊκό, Σίγκμουντ Φρόυντ, Nobert Wiener. Πέμπτο βιβλίο το *Χ.Α. Donnet σε κβαντικό δρυμό, Μετακείμενα – Ερμηνεία σιωπής* (2002). Έκτο *Η Θάλασσα μέσα στην TV*, που το υπογράφει ως "Οδυσσέας Ωκεανός" (2003). Έβδομο *Η ζωολογία της Systema Naturae ή Τα γνωρίσματα του ποιητή Die Reaktoren – οι αντιδραστήρες* (2004) και όγδοο το *Μετά τη ζωολογία, Μετά-κείμενα απολογισμού* (2005).

Δεν ολοκλήρωσε το ένατο βιβλίο του που ήθελε να κυκλοφορήσει με τη συμπλήρωση των 90 χρόνων και τον τίτλο «Μια Συμπάντεια Κυριακή». Μας έγραφε

χαρακτηριστικά σε μια ανέκδοτη επιστολή του της 07.07.2005 απ' τη Ζυρίχη: «[...] *Έφτασε, ετοιμάζεται για 9ο βιβλίο μας, – τι βιβλίο; Κάτι μετεωρικό να πεις, ή ομοΐδια τα 7 κομμάτια, για καθημερινά 7 ημερών, από Δευτέρα ως Κυριακή, meditation, του τίτλου "ΜΙΑ ΣΥΜΠΑΝΤΕΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ". Αν του χρόνου δεν υπάρχω, να τα βρείτε με τον Δημήτρη, παιδιά μου είσαστε.*

Σας φιλώ Ιάσ. Δεπούντης (alias Odysseas Okeanos)».

Το πλούσιο αρχείο του δόθηκε, από τον γιο του Δημήτρη, στο Μουσείο Μπενάκη.

Περίληψη / Summary

Ένας ο σκοπός της ποίησης κατά τον Ιάσονα Δεπούντη: να φτάσει ο καλλιεργητής στη γενναιοδωρία να δώσει και πάλι όλα όσα ελεηλάτησε από το Σύμπαν, γνωρίζοντας πως δεν υπάρχει καμία τελευταία ποίηση, κανένα τέλος στη σειρά των ποιητών. Απλώς η ποίηση είναι ένας τρόπος για να ζήσεις, τα βιβλία το ασφαλέστερο μέρος να κρύψεις το πρόσωπό σου...

According to Iasonas Depountis the purpose of poetry is one: bring the "farmer" on the condition to generously give back everything he has stolen from the Universe. Neither there is an ending poetry nor an ending in poet's row. Poetry is just a way of living and the books the safest place to hide your face.

γυναίκα
της Κερύνιας
πρόσφυγας
στον
τόπο μου
NATO

IASON DEPOUNTIS
Systema
Naturae
Gedichte
Griechisch-Deutsch

Σάς φιλώ, ανταξιδιώτης σας,
Κώστας Δεσπούλης

Η ΛΙΜΝΗ ΦΩΤΙΣΤΗΚΕ – ΕΝΑ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΝΟΝ ΦΙΝΙΤΟ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΑΣΠΙΩΤΗ

Περικλής Παγκράτης

Εισαγωγικά

Η Μαρία Ασπιώτη (Κέρκυρα 1911-2000) υπήρξε σημαντική μορφή στην πνευματική ζωή της μεταπολεμικής Κέρκυρας.[1] Χαρισματική πεζογράφος, με ευρεία ευρωπαϊκή παιδεία, συνέδεσε το όνομά της με την ανανέωση μιας παράδοσης –της επτανησιακής– η οποία από καιρό είχε αρχίσει να φθίνει. Βρισκόμαστε στα 1946, όταν –τύχη αγαθή– της ανατίθεται η διεύθυνση του παραρτήματος του Βρετανικού Συμβουλίου στην Κέρκυρα. Η Μαρία Ασπιώτη είχε το χάρισμα της πραότητας, της ανεξικακίας και της ανιδιοτέλειας. Η καλή συγκυρία επίσης έφερε κοντά της έναν εξίσου χαρισματικό και ανιδιοτελή πνευματικό άνθρωπο, τον ποιητή και κριτικό Μ.Ι. Δεσύλλα. Η συνεργασία των δύο αυτών ανθρώπων θα ανανεώσει την παράδοση με τους εκφραστικούς τρόπους της νέας τέχνης και θα δημιουργήσει στην Κέρκυρα μιαν ανεπανάληπτη πνευματική ζωή από το 1948 έως το 1955.

Βρισκόμαστε στη δύσκολη μετακατοχική ελλαδική πραγματικότητα. Την ίδια ώρα η Κέρκυρα είναι τραυματισμένη ανεπανόρθωτα –υλικά και ψυχικά– από τους αλλεπάλληλους βομβαρδισμούς του μεγάλου πολέμου. Πνευματικά το βάρος της παράδοσης κρατάει –ενώ ήδη τελειώνει το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα– τον τόπο ακόμα στον δέκατο ένατο αιώνα. Οι τελευταίοι εκπρόσωποι της Επτανησιακής Σχολής στην Κέρκυρα δεν είναι σε θέση να αντιληφθούν πως ήδη στην Ευρώπη έχει συντελεστεί κοσμογονία, πως έχουν προ πολλού υπάρξει τα κινήματα του μοντερνισμού και του υπερρεαλισμού, τα οποία άλλαξαν τον ρουν της Ιστορίας.

Και τότε η Μαρία Ασπιώτη και ο Μ.Ι. Δεσύλλας, θα καταφέρουν να μετατρέψουν το τοπικό Παράρτημα του Βρετανικού Συμβουλίου από ένα απλό ινστιτούτο αγγλικής γλώσσας, σε δυναμικό πνευματικό κέντρο. Σχηματικά εντελώς –και επειδή θα πρέπει να μπούμε στο θέμα– σημειώνουμε ότι:

α) Στο Βρετανικό Συμβούλιο θα συσπειρωθούν οι νέοι πνευματικοί άνθρωποι του τόπου, αλλά και εικαστικοί καλλιτέχνες που επιθυμούν να εκφραστούν,

---

1. βλ. αφιέρωμα στη Μαρία Ασπιώτη στο περιοδικό *Πόρφυρας*, *τχ.* 102 (2002), σ. 505-554. Ιδίως: Τάσος Παπαναστασάτος, «Μαρία Ασπιώτη (1909-2000) – Μια ζωή μια προσφορά», *ό.π.*, σ. 507-535.

και εκφράζονται, με έναν τρόπο διαφορετικό, με τον ελεύθερο στίχο στην ποίηση, με την προβολή του εσωτερικού ψυχικού ρήγματος στην πεζογραφία, με την αφαίρεση στην τέχνη,

β) Θα υπάρξει ένα τεράστιο εύρος εκδηλώσεων: ομιλίες, αναγνώσεις θεατρικών έργων, προβολές, παρουσιάσεις μοντερνιστών ποιητών, εκθέσεις εικαστικές και φωτογραφίας, επισκέψεις άγγλων γνωστών συγγραφέων, όπως ο Luis MacNeice, ο Francis King, ο Arthur Swell,

γ) Αποκορύφωμα των δραστηριοτήτων θα αποτελέσει η έκδοση του περιοδικού *Πρόσπερος* από το 1949 έως το 1954 – ενός πρωτοποριακού και άψογου τυποτεχνικά περιοδικού, που καλλιεργεί αποκλειστικά τη νέα τέχνη.

Η δραστηριότητα αυτή θα διακοπεί βίαια το 1955, όταν η Μαρία Ασπιώτη θα υποβάλει την παραίτησή της από το Βρετανικό Συμβούλιο, ως αντίδραση στη στάση την οποίαν τηρούσε η Μεγάλη Βρετανία απέναντι στα στοιχειώδη ανθρώπινα δικαιώματα των Κυπρίων.[2]

Ως πεζογράφος η Μαρία Ασπιώτη, όπως και άλλοτε έχουμε σημειώσει, εμφανίζεται συνειδητά νεοτερική.[3] Συνειδητά γιατί η ευρωπαϊκή παιδεία, που έχει προσλάβει, της έχει επιτρέψει να γνωρίζει έγκαιρα ποιο ρήγμα έχουν επιφέρει στο πεζογραφικό οικοδόμημα πεζογράφοι όπως ο James Joyce και η Virginia Woolf, σελίδες των οποίων μετέφρασε στα ελληνικά, καθώς και η Katherine Mansfield. Ειδικά οι δύο αυτές γυναικείες φωνές της ταιριάζουν τόσο, ώστε να μπορούμε να πούμε πως αποτελεί έναν διάμεσο για ν' «ακουστεί» ο λόγος τους στην ελληνική πραγματικότητα. Το πεζογραφικό της έργο είναι σύντομο. Δύο δεκάδες σύντομων πεζογραφημάτων και ένα μικρό μυθιστόρημα, το μόνο που κυκλοφόρησε σε αυτοτελή έκδοση με τίτλο *Οι δύο της Δεσφίνας*, έχουν κυρίως εσωτερικό βάρος. Κριτικοί όπως ο Βάσος Βαρίκας, η Άλκης Θρύλος, ο Γιάννης Χατζίνης, ο Πέτρος Χάρης, θα υποδεχθούν θετικά την έκδοση του μικρού αυτού μυθιστορήματος και θα επισημάνουν τις αρετές της πεζογράφου.

Στο θεατρικό πεδίο, θα μεταφέρει στα ελληνικά το έργο του Luis MacNeice *Ο σκοτεινός πύργος*,[4] το οποίο σε διδασκαλία του Μ.Ι. Δεσύλλα θα παρουσιαστεί στο Βρετανικό Συμβούλιο το 1953, και θα συγγράψει τρία θεατρικά έργα, καθώς και ένα που παρέμεινε ημιτελές και θα παρουσιάσουμε εδώ. Το μονόπρακτο «So

2. Περί αυτών έχουμε αναφερθεί κατ' επανάληψη. Μεταξύ άλλων βλ. Περικλής Παγκράτης, «Συμβολή στην πρόσληψη του μοντερνισμού. Μια ομιλία του ποιητή Louis MacNeice», *Πόρφυρας*, τ. 118 (2006), σ. 539-550.

3. Περικλής Παγκράτης, «Η Μαρία Ασπιώτη πεζογράφος», *Πόρφυρας*, τχ. 102, ό.π., σ. 543-554, όπου και σε παράρτημα κριτικογραφία.

4. Το έργο στη μετάφραση της Μαρίας Ασπιώτη δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Πόρφυρας*, τχ. 118, ό.π., σ. 551-594.

gratious is the time» θα γραφτεί κατ' ευθείαν στα αγγλικά, θα δημοσιευτεί στα 1949 στο αγγλικό περιοδικό *New plays* και θα παιχθεί από ερασιτεχνικούς θιάσους στην Αγγλία. Ένα ακόμη μονόπρακτο, «Ο κουρσεμένος γάμος», γραμμένο για ένα τοπικό φεστιβάλ που δεν είχε διάρκεια, πρωτοανεβάστηκε το 1956 από τον σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου Κωστή Μιχαηλίδη στο Μαντούκι της Κέρκυρας και ξαναπαίχτηκε το 1959 στο χωριό Πέλεκας από τους ίδιους τους κατοίκους του χωριού. Τη γνησιότητα του έργου και της παράστασης θα επαινέσει στην αθηναϊκή *Ελευθερία* η Άλκης Θρύλος. Το 1967 η Μαρία Ασπιώτη θα ολοκληρώσει το τρίπρακτο έργο «Ο δρόμος», ένα έργο λορκικής υφής.

Στα κατάλοιπά της –τα οποία με τη διαθήκη της όρισε να τα επιμεληθούμε ο Τάσος Παπαναστασάτος και ο υποφαινόμενος– βρέθηκε το χειρόγραφο ημιτελούς θεατρικού έργου, το οποίο έχει τον τίτλο «Η λίμνη φωτίστηκε».

Το χειρόγραφο

Το χειρόγραφο αποτελείται από 41 αριθμημένες σελίδες γραμμένες από τη μία πλευρά σε ριγωτές κόλες (τις λεγόμενες «κόλες διαγωνισμού») και σε διαστάσεις 25 επί 21 εκ. Υπάρχει και ένα ακόμα φύλλο γραμμένο κι απ' τις δύο πλευρές, το οποίο προοριζόταν για αντικατάσταση τμημάτων των σελίδων 11 και 33 και με κάποιες ακόμα σημειώσεις. Σε χωριστό σημείωμα εξάλλου αποτελούμενο από τρία φύλλα με χωριστή αρίθμηση από το 1-3 η συγγραφέας δηλώνει ότι το έργο θα διαρθρωθεί σε έξι (6) μέρη. Για κάθε μέρος στο σημείωμα αναγράφεται το ειδικότερο τοπικό σημείο (κοντά σε μια λιμνοθάλασσα) στο οποίο θα εξελιχθεί η δράση, και τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο μέρος αυτό, ενώ ρητά δηλώνεται ότι το έκτο μέρος θα είναι το τελευταίο. Σε ένα επίσης χωριστό φύλλο αναγράφονται οι λέξεις "Korissia region" και διάφορα φυτά σε αγγλική γλώσσα, σε επτά (7) γραμμές, ενώ δύο γραμμές στο τέλος είναι γραμμένες στα ελληνικά. Στο πίσω μέρος του ίδιου χειρογράφου υπάρχουν τα ονόματα των ηρώων «Γιάννης -/ Αντώνης-Σοφία/ Γιάννης-Αντώνης» και η σημαδιακή φράση *«κάψτε το υλικό»*. Θα ήταν οι ήρωες του έκτου και τελευταίου μέρους που δεν γράφτηκε. Συνολικά επομένως το χειρόγραφο αποτελείται από 48 σελίδες. Τέλος θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο τίτλος του έργου αναγράφεται αρχικά «Η λίμνη φωτίστηκε» στη συνέχεια διαγράφεται η λέξη «φωτίστηκε» και γράφεται η λέξη «έφεξε», η οποία επίσης διαγράφεται και γίνεται πάλι «φωτίστηκε».

Κορμός και διάρθρωση του έργου

Όπως, προαναφέρθηκε, η συγγραφέας σκόπευε να διαρθρώσει το έργο σε έξι μέρη. Από τα έξι αυτά μέρη, τα τέσσερα είναι πλήρως ολοκληρωμένα, ενώ από το

πέμπτο έχουν γραφτεί τρεις σελίδες. Το έκτο μέρος δεν θα γραφτεί ποτέ. Τα σωζόμενο ωστόσο μέρος του έργου, εμφανίζει ικανοποιητική αυτάρκεια.[5] Η δράση του εξελίσσεται σε έναν μικρό οικισμό ψαράδων, που βρίσκεται σε κάποια απόσταση από τον κυρίως ιστό του χωριού, κοντά σε μια αποκαλούμενη λίμνη, αλλά στην πραγματικότητα μάλλον λιμνοθάλασσα, από την εκμετάλλευση της οποίας με την αλιεία χελιών και ψαριών οι πάμπτωχες οικογένειες στοιχειωδώς αποζούν, αν και οι κατονομαζόμενοι, αλλά μη εμφανιζόμενοι, μεγαλοδιαχειριστές της, έχουν ήδη κάποια οικονομική συναλλαγή με ιταλούς εμπόρους, που προωθούν το εμπόρευμα και χρησιμοποιούν και δικό τους προσωπικό. Ως ένα πρότυπο λίμνης θα πρέπει να έχει ληφθεί η λιμνοθάλασσα των Κορισσίων στο νότιο μέρος της Κέρκυρας.

Οπωσδήποτε, το έργο αποτυπώνει την πραγματικότητα της δεκαετίας του '70. Η φτώχεια που μαστίζει την ελληνική ύπαιθρο είναι δεδομένο της εποχής με το επίσης επακόλουθό του: τη μετανάστευση. Ένα μέρος του ανδρικού πληθυσμού του χωριού έχει ήδη μεταναστεύσει κι έχουν εναπομείνει οι γυναίκες να μεγαλώνουν με στερήσεις τα παιδιά τους, ίσως με κάποια στήριξη των γερόντων και επίσης πτωχών ανιόντων, ενώ οι μετανάστες σύζυγοι ανταποκρίνονται ελλιπώς και υποτυπωδώς σε αποστολή των αναγκαίων χρηματικών ποσών στις εδώ οικογένειές τους.

Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον οι συνήθεις δυνάστες των δύσκολων εποχών εκμεταλλεύονται την απόκτηση εξουσίας – όπως ο π.χ. ο διορισμένος πρόεδρος του χωριού. Και την εκμεταλλεύονται επίσης με τους συνήθεις τρόπους: οικονομικούς, ψυχολογικούς, ερωτικούς. Πάθη, ωστόσο, και συμφέροντα συνυπάρχουν με την ανθρωπιά, καθώς οι δοκιμαζόμενοι ήρωες ανθίστανται στην ηθική πτωχεία και σήψη. Το βαρύ κλίμα εξάλλου επιδέξια η συγγραφέας το ελαφρύνει με την φαινομενικά γραφική φιγούρα του επίσης φτωχού ιταλού εργάτη στη λίμνη, ο οποίος –καίτοι κατά τις φήμες έγγαμος– «πουλάει» έρωτα σε ελεύθερες, αλλά και παντρεμένες –πλην όμως λόγω μετανάστευσης άνευ συζύγων– γυναίκες. Παρ' όλα ταύτα ο ήρωας αυτός, ο οποίος εμφανίζεται γραφικός, φαίνεται πως προοριζόταν στην πραγματικότητα να παίξει σημαντικό ρόλο τελικά στην εξέλιξη του έργου.

Κορύφωση –με τα δεδομένα του σωζόμενου χειρογράφου– αποτελεί στο έργο ο πνιγμός στο βούρκο της λίμνης της εκβιαζόμενης πτωχής γυναίκας, παρά

5. Το έργο, έστω και ως ένα θεατρικό non finito, δοκιμάστηκε επιτυχώς και στην πράξη. Παραδώσαμε το χειρόγραφο στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κέρκυρας, το οποίο το παρουσίασε με τη διδασκαλία της σκηνοθέτιδος Κατερίνας Πολυχρονοπούλου –καλλιτεχνικής διευθύντριας τότε του ΔΗΠΕΘΕ– υπό μορφήν θεάτρου αναλογίου, στο Μουσείο Σολωμού (Κέρκυρας) τον Μάρτη του 2011.

την προσπάθεια που καταβάλει ο άκαμπτος και με ηθικές αρχές κύριος ήρωας του έργου.

Γύρω από τα πρόσωπα

Τα πρόσωπα του έργου αποκτούν, κατά την διάρκεια της εξέλιξης της ιστορίας, ισχυρή οντότητα. Ο Γιάννης με την Αγαπία είναι αγαπημένο ζεύγος βιοπαλαιστών, η Βασίλω και η Μάρω μητέρες νεαρών τέκνων και σύζυγοι μεταναστών, ο Αντώνης εμφανίζεται ως ελαφρόμυαλος ιταλός εργάτης, η Σοφία νεαρή εργάτρια που αρνείται και δεν αρνείται τον έρωτα του ιταλού, ο πρόεδρος του χωριού χαρακτηριστικός καιροσκόπος, ο οποίος εκμεταλλεύεται τη δοτή εξουσία του και όργανό του ο αγροφύλακας Σμπάρος.

Οι διάλογοι είναι ζωντανοί και φυσικοί, χωρίς κενά και χάσματα και ποτέ δεν μένουν μετέωροι. Οι ήρωες ζουν το δύσκολο παρόν τους, ενώ αναδρομές στο παρελθόν ή νοσταλγικές στιγμές δεν υπάρχουν, γιατί και το παρελθόν εξυπονοείται εξίσου δύσκολο. Οι φτωχοί εργάτες της λίμνης –ο Γιάννης και η Αγαπία, η Βασίλω και η Μάρω, ο Αντώνης και η Σοφία– συγκροτούν μια μικρή κοινότητα, χωρίς ανταγωνισμούς και συγκρούσεις, μέχρι τη στιγμή που η Μάρω θα υποκύψει στις ερωτικές ορέξεις του προέδρου. Είναι ένα ρήγμα που προκαλεί η στεκόμενη απέναντί τους τοπική εξουσία.

Χαρακτηριστικές είναι και οι «σκηνοθετικές οδηγίες» τις οποίες η συγγραφέας εμπλουτίζει με ηχητικά effets:[6]

> *Απόλυτο σκοτάδι. Χορωδία από βατράχια που μετατρέπονται σε μεμονωμένα κοάσματα. Οι φωνές ακούγονται από διάφορα σημεία*

ή

> *Φωτισμός γαλαζωπός, υδάτινος: Ακούγονται το σύρσιμο από νερό που τρέχει από βρύση, ο μετάλλινος και πήλινος κρότος από δοχεία, οι ομιλίες από γυναίκες. Ξεχωρίζουν καθαρά τα λόγια.*

Ο χρόνος συγγραφής

Στο χειρόγραφο δεν υπάρχει καμιά χρονολογική ένδειξη, για να μπορέσουμε να τοποθετήσουμε με ασφάλεια τον χρόνο συγγραφής του έργου. Προσθέτοντας ωστόσο στο σημείο αυτό την προσωπική μας μαρτυρία, μπορούμε να βεβαιώσουμε ότι το έργο γράφεται οπωσδήποτε μετά το 1968 και υπολογίζουμε σύμφωνα και με τις μνήμες που έχουμε ότι ξεκίνησε να γράφεται περί το 1973. Η

6. Εύστοχη παρατήρηση του Τάσου Παπαναστασάτου, *ό.π.* στη σημείωση 1.

συγγραφέας δύο περίπου μήνες πριν το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου 1967 είχε ξεκινήσει να γράψει το θεατρικό έργο «Ο δρόμος», το οποίο τελειώνει στα τέλη του 1967 και αμέσως μετά, καταπιάνεται με τη συγγραφή της μελέτης «Ο Λόρδος Νιούτζεντ στην Κέρκυρα», την οποίαν τελειώνει στις 17 Μαρτίου του 1968. Σύμφωνα με τις προφορικές συζητήσεις της, επιλέγει να ασχοληθεί με τον λόρδο Νιούτζεντ, που διετέλεσε αρμοστής στα Επτάνησα επί αγγλικής προστασίας κατά τα έτη 1832-1835, γιατί κατά τη γνώμη της ήταν ένα πνεύμα φωτεινό, κατ' αντίθεση με εκείνους, οι οποίοι τον προηγούμενο μόλις χρόνο είχαν επιβάλει την εξουσία τους στη χώρα μας με τη βία των όπλων. Τη μελέτη αυτή αναλαμβάνει να την εκδώσει ο αξέχαστος εκδότης των «Κειμένων» Φίλιππος Βλάχος στα 1971, αλλά αυτό δεν θα συμβεί ποτέ γιατί στο μεταξύ ο τελειομανής Φίλιππος Βλάχος είχε ήδη ρίξει το βάρος στην έκδοση των συλλογών των σύγχρονων ελλήνων ποιητών, τις γνωστές εκδόσεις-κομψοτεχνήματα. Τελικά το μελέτημα θα δημοσιευθεί το 1974 στο *Δελτίον της Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας*.[7]

Έχοντας αυτά τα δεδομένα, αλλά και από τη θεματολογία του, υπολογίζουμε ότι το έργο «Η λίμνη φωτίστηκε» ξεκινάει να γράφεται στις αρχές του 1973.

Η προοικονομία των εξελίξεων

Στις αρχές του 1973 η εξουσία του δικτατορικού καθεστώτος φαίνεται ότι έχει παγιωθεί, αλλά ήδη ακούγονται οι πρώτοι τριγμοί και οι πρώτες περισσότερο οργανωμένες αντιδράσεις, όπως τα γεγονότα της Νομικής του Φεβρουαρίου. Η υπόκωφη λαϊκή αγανάκτηση υφέρπει και οι βασανισμοί των αγωνιστών στο Ε.Α.Τ.-Ε.Σ.Α. – είναι πλέον παγκοίνως γνωστοί. Τη Μαρία Ασπιώτη εκφράζουν –και το δηλώνει– οι ακόλουθοι στίχοι, τους οποίους χειρόγραφους τους παραθέτει ο Μανόλης Αναγνωστάκης, ως αφιέρωση, όταν της στέλνει τη συγκεντρωτική έκδοση των *Ποιημάτων* του, του 1971:

Τό θέμα είναι τώρα τι λες
Καλά φάγαμε καλά ήπιαμε
Καλά τη φέραμε τη ζωή μας ως εδώ
Μικροζημιές και μικροκέρδη συμψηφίζοντας

Το θέμα είναι τώρα τι λες.

Στο έργο «Η λίμνη φωτίστηκε», αφ' ενός επισημαίνουμε τις κατά του δικτατορικού καθεστώτος αιχμές, αφ' ετέρου αντιλαμβανόμαστε ότι προοικονομείται κάποιο συγκεκριμένο αντικαθεστωτικό σχέδιο.

---

7. Μαρίας Ασπιώτη, «Ο Λόρδος Νιούτζεντ στην Κέρκυρα», *Δελτίον Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας*, τ. 11, 1974, σ. 93-144. (Κυκλοφόρησε και σε ανάτυπο).

Δεν γνωρίζουμε, φυσικά, πώς επρόκειτο να εξελιχθεί το έργο. Μπορούμε να εικάσουμε ωστόσο από τα υπάρχοντα στοιχεία ότι την οριστική κορύφωση του έργου θα αποτελούσε η σύγκρουση του βασικού ήρωα με την εξουσία ύστερα από κάποια αντιεξουσιαστική ενέργεια που φαίνεται να προετοιμάζει ο βασικός ήρωας του έργου μαζί με τον Ιταλό και κάποιους άλλους αφανείς και άγνωστους. Εκεί φαίνεται πως επρόκειτο να χρησιμοποιηθεί και η φράση των σημειώσεων του χειρογράφου *«κάψτε το υλικό»*. Ο τίτλος του έργου, εξάλλου, «Η λίμνη φωτίστηκε», μας οδηγεί στη βάσιμη υπόθεση ότι το έργο θα είχε αισιόδοξο μήνυμα – πράγμα που συνάδει και προς τον χαρακτήρα της Μαρίας Ασπιώτη. Όταν γ.π. η Βασίλω εκφράζει την απογοήτευσή της για την κατάσταση που επικρατεί, ο Γιάννης προβλέπει ότι η λίμνη θα φέξει:

> *ΒΑΣΙΛΩ: Αλλοίμονο στους κατατρεγμένους*
> *ΓΙΑΝΝΗΣ: Έννοια σου, Βασίλω, κάποια μέρα θα φέξει η λίμνη.*

Το πρώτο μέρος θα τελειώσει με την αποστροφή του Γιάννη:

> *Φύτρα κακών ανθρώπων. Τέτοιος γίνηκε ο τόπος μας. Προκόφτουν οι άνθρωποι στο βούρκο και στη σαπίλα σαν τα σερπετά της λίμνης. Κάθε χειμώνα χύνονται στη λίμνη και παίρνουν ζωή απ' τη βρώμα της κι άμα κόψουν τα κρύα βγαίνουν όξω για να κάνουν θράψη ανάμεσα σε αθώα πλάσματα.* (Αρχίζει να χαμηλώνει το φως). *Είδα τα βατράχια να βγάζουν τη γλώσσα τους μισή οργυά και ν' αρπάζουν τα ζουζούνια την ώρα που πετάνε αμέριμνα. Είδα νερόφιδα να στέκονται από τα κλαριά και να πιλατεύουν τα πουλιά στις φωλιές τους. Άκουσα τις νεροχελώνες να σπάνε με το σαγόνι τους τα σαλιγκάρια.*

Το δεύτερο εξάλλου μέρος ξεκινά με τα effets των ψιθύρων και των φωνών από διάφορα σημεία της σκηνής:

> *— Μη μουδιάσει η καρδιά σας.*
> *— Μη λυγίστε τα γόνατά σας.*
> *— Μη σκύψτε το κεφάλι σας.*
> *ΦΩΝΗ* (σκληρή, μεταλλική*): Να παύσουν οι ψίθυροι!*
> (Τα ψιθυριτά παύουν απότομα. Χτύποι υπόκωφοι σαν τον παλμό καρδιάς. Σε λίγο υποχωρούν και ξαναρχίζουν οι ψίθυροι).
> *— Όχι στο σκοτάδι τους.*
> *— Όχι στα ψέματά τους.*
> *— Όχι στις φοβέρες τους.*
> (Ένα μακρόσυρτο βογγητό)
> *— Αδερφέ, πού είσαι;*
> *— Εδώ! Βουλιάζω!*
> (Μια κραυγή απόγνωσης)
> *— Πιάσε το χέρι μου.*

— Τέντωσε τα πόδια σου.
— Όρθωσε τους ώμους σου.
ΦΩΝΗ: (η ίδια σαν πρώτα): *Πατάτε τους στο κεφάλι.*
(Οι χτύποι ξανακούονται).
ΦΩΝΗ ΠΡΟΕΔΡΟΥ: Ένας-ένας θα γονατίσει, Κύριε Σταθμάρχα.
ΦΩΝΗ (η ίδια): *Ένας-ένας θα υποκύψει, Κύριε Πρόεδρε.*
ΦΩΝΗ ΠΡΟΕΔΡΟΥ: Οι γυναίκες λυγάνε. Δε βαστάνε, Κύριε Σταθμάρχα. Από κείνες πρώτα.

Τέλος, προοικονομείται η προετοιμαζόμενη αντικαθεστωτική ενέργεια:

ΑΓΑΠΙΑ: Αν αγαπάς το Γιάννη να προσέχεις τι κάνετε. Όλος ο κόσμος είναι μάτια και αυτιά. Γυρίζουν ολούθε οι σπιούνοι κι οι καταδότες.
ΑΝΤΩΝΗΣ: Si, si. Το ίδιο στο Φορτίνο με το movimento. Κατεβαίνουνε οι σπιούνοι στη πολιτσία σα το Πρόεδρό σας και το Σμπάρο και λέγανε τούτο κάνει τούτο, τούτο μιλάει με τούτο, doppo ανεβαίνουνε πάνω οι καραμπινιέροι. Ψάξε δω, ψάξε κει. Καμιά φορά τη νύχτα. Boum-boum στις πόρτες. Πιάνανε τον κόσμο. Φυλακή, ξύλο. Πιάσανε το zio Vicenzo δεκαφτά χρονώ παιδί. Η νόνα έκλαιγε. Ο νόνος έλεγε «Coraggio, θα γυρίσει». Δε γύρισε. Μόνο τα παπούτσια του βρήκανε.
*ΑΓΑΠΙΑ: Τσώπα, Αντώνη, δε θέλω ν' ακούσω. (*Μπαίνει στο χαμόσπιτο*)*
ΑΝΤΩΝΗΣ: Εγώ δε φοβάμαι τίποτε. (Χτύποι υπόκωφοι*). Όταν το άνθρωπο παίζει με το μπαρούτι και το φωτιά ξέρει που μια στα τρία θα πάει ψηλά.* (Ξαναγβαίνει η ΑΓΑΠΙΑ με μια στάμνα στα χέρια). *Ακούς τίποτε;*
ΑΓΑΠΙΑ: Τι πράμα;
ΑΝΤΩΝΗΣ: Την καρδιά σου.
ΑΓΑΠΙΑ: Φοβάμαι για το Γιάννη και τα παιδιά.
ΑΝΤΩΝΗΣ: Για μένα δε φοβάσαι;
ΑΓΑΠΙΑ: Εσύ 'σαι ξένος. Δεν έχεις να πάθεις τίποτε. Το πολύ να σε ξαναστείλουνε στην πατρίδα σου. Μα γι' αυτούς τρέμει η ψυχή μου. Μη βρεθεί το πράμα καμιά ώρα και τους πιάσουνε. Θα τους σαπίσουν στο ξύλο, θα τους σακατέψουνε εκεί που θα τους πάνε. (Κάνει κίνηση να φύγει).
ΑΝΤΩΝΗΣ: Senti, Αγαπία. Μη φεύγεις. Χωρίς κίντυνο τίποτε δεν αλλάζει. Χωρίς άνθρωποι σα το Γιάννη, σα τα παιδιά, σα το πατέρα μου, σα το zio Vicenzo ο κόσμος μένει πάντα δεμένο-έτσι, σα το κοτόπουλο. Κατάλαβες; Το θέλεις για το παιδί σου;
ΑΓΑΠΙΑ: Αυτό λέει κι ο Γιάννης. Κάλλιο, λέει το παιδί μου να' ναι λεύτερο κι ας είναι ορφανό.

Παραμένει, βεβαίως, εκκρεμές το ερώτημα γιατί το έργο έμεινε ημιτελές. Και θα παραμείνει αναπάντητο, αφού δεν έχουμε καμία μαρτυρία από την ίδια τη συγγραφέα ή από το στενό περιβάλλον της. Το γεγονός όμως ότι διατήρησε και δεν κατέστρεψε το χειρόγραφο –όπως γνωρίζουμε ότι έκανε για άλλα χειρόγραφά

της– υποδηλώνει την αποδοχή τής μέχρι τότε συγγραφής. Αλλά μπορεί να διατυπωθεί η υπόθεση ότι, εφ' όσον, πριν το έργο ολοκληρωθεί, μεσολάβησε η αποκατάσταση της δημοκρατίας τον Ιούλιο του 1974, στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή η ανάπλαση μιας αντιδικτατορικής δράσης, στο τελευταίο μέρος του έργου, ενδεχομένως, θα φαινόταν πλέον ξεπερασμένη και κοινότυπη. Δικαιολογείται έτσι γιατί η συγγραφή εγκαταλείφθηκε.

Περίληψη / Summary

Στο αρχείο της πεζογράφου Μαρίας Ασπιώτη, βρέθηκε, μετά τον θάνατο της, ημιτελές θεατρικό έργο με τίτλο «Η λίμνη φωτίστηκε». Ο λόγος για τον οποίον το έργο έμεινε ημιτελές, παραμένει άγνωστος. Εντούτοις αυτό παρουσιάζει ικανοποιητική αυτάρκεια και η δράση του εξελίσσεται σε ένα χωριό, στο οποίο οι κάτοικοι του ζουν από την εκμετάλλευση της εκεί λιμνοθάλασσας.

An unfinished theatrical play named "The lake has been illuminated" was found within the archives of the novelist Maria Aspioti, after her death. The reason why this play was left unfinished remains unknown. Nevertheless, the play is relatively self-sufficient. The plot evolves in a village where the inhabitants survive through the exploitation of the nearby lagoon.

Πρόσπερος: περιοδικό των Μ.Ι. Δεσύλλα και Μαρίας Ασπιώτη.

Αφιέρωμα του περιοδικού *Πόρφυρας* στη Μαρία Ασπιώτη.

Ντοκουμέντο από τη Μαθητική Μορφωτική Κίνηση Κερκύρας (08.05.1966). Σπάνια φωτογραφία (τραβηγμένη από τον ήρωα της ελευθερίας, μέλος της Μ.Μ.Κ.Κ. και του περιοδικού *Πνευματικοί Ορίζοντες* Κώστα Γεωργάκη), με την πεζογράφο Μαρία Ασπιώτη (πρώτη από αριστερά) και τον ποιητή Ιωάννη Σαρακηνό (τέταρτον από αριστερά). Τα άλλα πρόσωπα, από αριστερά, Περικλής Παγκράτης (μέλος της Μ.Μ.Μ.Κ. και των *Πνευματικών Ορίζόντων*), Ευαγγελία Μάστορα (μέλος της Μ.Μ.Κ.Κ), καθηγητής Σπύρος Σκαφιδάς, ιδρυτής της Μ.Μ.Μ.Κ., και Βασίλης Κορωνάκης (μέλος της Μ.Μ.Κ.Κ. και των *Πνευματικών Ορίζόντων*).

ΑΝΙΧΝΕΥΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΤΑΣΟΥ ΚΟΡΦΗ

Δέσποινα Νάσιου – Ευγενία Μακρίδου

Ο κερκυραίος Τάσος Κόρφης, λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Τάσου Ρομποτή (1929-1994), πνεύμα ανήσυχο και δημιουργικό, με το πολυεπίπεδο και πλούσιο έργο του είναι μία από τις σημαίνουσες μορφές που ενίσχυσαν την πνευματική κίνηση στα Επτάνησα· ποιητής του οποίου οι συλλογές εντοπίζονται συγκεντρωτικά πλέον σε δύο τόμους[1] αλλά και διηγηματογράφος, μελετητής της ελληνικής λογοτεχνίας, δοκιμιογράφος, μεταφραστής, ανθολόγος, συνεργάτης περιοδικών μα και ιδρυτής των εκδόσεων Πρόσπερος και διευθυντής του περιοδικού *Ανακύκληση*. Τιμήθηκε για το έργο του με το Έπαθλο του περιοδικού *Κυπριακά Γράμματα*, το Έπαθλο Νίκου Καββαδία και με το Β΄ κρατικό βραβείο διηγήματος.[2] Ποιήματά του έχουν μεταφραστεί σε αγγλικά και γαλλικά, γερμανικά, ισπανικά και βραζιλιάνικα, πολωνικά και ρωσικά.[3] Οξυδερκής και παθιασμένος με τη λογοτεχνία, την έρευνα και τη φιλολογία, μολονότι η επαγγελματική του ενασχόληση ουδεμία σχέση είχε με τα συγκεκριμένα πεδία, έδωσε πνοή στη φαιακική πνευματική άνοιξη που παρατηρήθηκε μετά το 1970.[4] Ταυτόχρονα, με αφοσίωση ολοκληρωτική, σε επίπεδο αυτοθυσίας, όπως χαρακτηριστικά έχει επισημανθεί από τον Ορέστη Αλεξάκη,[5] κατέθεσε και τον προσωπικό του οβολό, για να προωθηθούν τα λογοτεχνικά δρώμενα του τόπου.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να ανιχνεύσει τα πεδία που ενδιέφεραν τον πολυπράγμονα Τάσο Κόρφη, εστιάζοντας σε θέματα που πραγματεύτηκε στο λογοτεχνικό του έργο καθώς και στις γυναικείες μορφές που άφησαν το στίγμα τους στην ποιητική του παραγωγή.

Αν περιοριστούμε στη μελέτη της πρωτότυπης λογοτεχνικής παραγωγής

---

* Στα αποσπάσματα διατηρήθηκε η ορθογραφία, προσαρμόστηκαν όμως σε μονοτονικό.

1. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1983 και *Ποιήματα Β΄*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1997.

2. http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=233.

3. Γιολάντα Πέγκλη, *Τάσος Κόρφης. Μονογραφία*, εκδ. Έσπερος, Αθήνα 1990, σ. 66.

4. Θ.Δ. Φραγκόπουλος, «Τάσος Κόρφης (1929-1994)», *Πόρφυρας*, *τχ.* 71-72 (1994-1995), σ. 45.

5. Ορέστης Αλεξάκης, «Μνήμη Τάσου Κόρφη», στο βιβλίο: *Για τον Τάσο Κόρφη*, εκδ. Ευθύνη, Αθήνα 1997, σ. 33.

του Τάσου Κόρφη, ποιητικής και πεζογραφικής, θα ανιχνεύσουμε εκείνους τους θεματικούς πυρήνες που της προσδίδουν ξεχωριστή ταυτότητα και την κάνουν να κατέχει τη δική της θέση στα νεοελληνικά γράμματα. Κεντρικός θεματικός άξονας του έργου του Κόρφη, όπως είναι αναμενόμενο λόγω της ιδιότητάς του ως αξιωματικού του Πολεμικού Ναυτικού, είναι η θάλασσα, τα ταξίδια –θαλασσινά και μη– και η ναυτική ζωή. Ενδεικτικά, ας αναφέρουμε τίτλους ποιημάτων του αλλά και ευρύτερων ενοτήτων στις ποιητικές συλλογές του: «Αιγαίο, εαρινή περιπολία 1962», «Αναγκαστικός απόπλους», «Σάμος», «Ύδρα», «Μύκονος», «Τήνος», «Μνήμες πλοίων», «Βουτηχτής», «Μέρες στην ξενιτειά», «Υπηρεσία θαλάσσης», «Τα ξενοδοχεία», «Ναρκαλιεία», «Λιμενοσταθμός "Ελένης"», «Βατσιμάνης» (*Ημερολόγιο*),[6] «Το ταξίδι» (*Ένα έρημο σπίτι*),[7] «Για νέα λιμάνια», «Φυρονεριά», «Σ' ένα λιμάνι», «Μπάρκο ξυλάρμενο σε βράχο ορθό», «Στο κατάστρωμα» (*Εργόχειρα*),[8] «Ένα ακόμη ταξίδι» (*Πατρογνωσία*),[9] «Στο Νότο» (*Παυσίλυπα*),[10] «Της θάλασσας» (*Εγκώμια*),[11] «Περιπλάνηση», «Η υψηλοφροσύνη των θαλασσινών» (*Δελτίο συμβάντων*).[12] Η αγάπη για τη θάλασσα, μια διαρκής τάση φυγής από το αδιέξοδο της καθημερινότητας καθώς και η ανάγκη να κυνηγήσει την περιπέτεια ως αντίδοτο της βαλτωμένης του ζωής, οδηγούν το ποιητικό υποκείμενο ή τον αφηγητή να ξεχυθεί στην ανοιχτή θάλασσα, αλλά και όχι μόνο, αφού στο διήγημα «Στάσεις λεωφορείου»[13] ο αφηγητής περιγράφει τις ώρες του πάνω σε ένα λεωφορείο κατά τη μετακίνησή του στο Σαν Ντιέγο, όπως διαβάζουμε. Η θεματολογία αυτή εκφέρεται, καθώς είναι φυσικό, με το αντίστοιχο ναυτικό λεξιλόγιο, καθιστώντας ίσως εμφανή την ανάγκη για σύνταξη κάποιου γλωσσαρίου για το έργο του.

Άλλος κυρίαρχος θεματικός άξονας είναι ο έρωτας, ο ρομαντικός και πραγματικός, που δημιουργεί στο ποιητικό πρόσωπο αληθινά συναισθήματα: (*«Μα ήρθες εσύ, παρήγορη πυγολαμπίδα στον κατασκότεινο κάμπο, κι έκλεισες πίσω από την πόρτα του κέντρου τις φωνές του ανέμου και ζέστανες στις βαθιές σου τσέπες τα παγωμένα μου δάχτυλα»*, από: «Μια μικρή αναβολή»).[14] Κάποτε, όμως, ο έρωτας μένει ατελής και ματαιωμένος: (*«Όχι, δε θέλω να γυρίσεις πια.*

6. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο· ποιήματα*, εκδ. Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1971.
7. Τάσος Κόρφης, *Ένα έρημο σπίτι· πεζογραφήματα*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1973.
8. Τάσος Κόρφης, *Εργόχειρα· ποιήματα – ποιητικά πεζά*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1977.
9. Τάσος Κόρφης, *Πατρογνωσία· πεζογραφήματα*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1984.
10. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα· σονέτα και χαϊκού*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1987.
11. Τάσος Κόρφης, *Εγκώμια· ποιήματα*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1993.
12. Τάσος Κόρφης, *Δελτίο συμβάντων· μικρά πεζά*, εκδ. Τα τραμάκια, Θεσσαλονίκη 1995.
13. Τάσος Κόρφης, *Πατρογνωσία*, ό.π., σ. 21-25.
14. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 31.

Σιγά σιγά η μορφή σου έχει ραγίσει κι έμεινε απ' το φτερούγισμα η σκιά, απ' τους ανθούς το μαύρο κυπαρίσσι, κατάρτι από ναυαγισμένο πλοίο, που ρούφηξε στο χθες εμάς τους δύο», από: «Δε θέλω να γυρίσεις»).[15] Παράλληλα, τον απασχολεί τόσο ο σαρκικός έρωτας, που ως επί το πλείστον είναι αγοραίος, μιας και αντικείμενο του πόθου του είναι συνήθως γυναίκες του πεζοδρομίου και των λιμανιών: (*«Στα μπαρ και στις γυναίκες προπληρώνεις την ταρίφα»*, από: «Σαν τους φυλακισμένους»),[16] όσο και ο παροδικός με γυναίκες που έρχονται και φεύγουν: (*«Μπορεί να ήσουν και μια γυναίκα, μια συγκεκριμένη γυναίκα που πέρασε γεμίζοντας μια χειμωνιάτικη νύχτα»*, από: «Ποιος άραγε ξέρει»).[17]

Την έντονη παρουσία του ερωτικού στοιχείου και της σαρκικής επαφής, που φτάνει στα όρια μιας παθιασμένης και απελπισμένης σωματικής κατάκτησης, συναντούμε στην τελευταία ποιητική συλλογή του Κόρφη, τα εξόχως λυρικά *Εγκώμια*. Τα κείμενα της συλλογής αυτής, που θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό κείμενα του αισθητισμού και της παρακμής, διαπνέονται από ένα έντονα αισθησιακό στοιχείο, με το οποίο αναδεικνύεται η ακόρεστη δίψα του ομιλούντος προσώπου για την απόλυτη σαρκική επαφή με το ερωτικό αντικείμενο του πόθου: (*«Δε θα γλυτώσεις. Στην πηγή, που δροσίζεις τη δίψα σου, είναι τα χείλη μου. Στους λωτούς που χορταίνεις την πείνα σου είναι τα χέρια μου. Στους ιβίσκους, που ξαπλώνεις να κοιμηθείς είναι ο φαλλός μου. Σε περίμενα χρόνια, άγριο πανούργο κορμί, τώρα που μπήκες στο μποστάνι μου, θα σε οργώσω»*, από: «Ενός άγριου πανούργου κορμιού»).[18] Η λυρική έκφραση του ερωτικού και σαρκικού πάθους στα τελευταία ποιητικά κείμενα του Κόρφη μπολιάζεται με έναν ενστικτώδη αισθησιασμό που εκπλήσσει θετικότατα τον αναγνώστη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο έρωτας βιώνεται κάποτε ως χαμός και θεάται ως άλλη όψη του θανάτου: (*«Χαμός και χάδι, φόνος και φιλί. Αιδοίου αναβρασμός, σπασμός που σμίγει μ' επιθανάτιους σπαραγμούς και ρίγη»*, από: «Ευθανασία»,[19] όπως και: *«Και μοιάζουνε με τάφους τα κρεβάτια, του πόθου οι λέξεις με κραυγές χαμού. Σκιές νεκρών ριγούν στα μονοπάτια του ερωτισμού»*, από: «Επάνω σε δυο στίχους του Μπωντλαίρ»).[20]

Ο θάνατος εξάλλου και χωρίς τη σύνδεσή του με τον έρωτα, ως θεματικό στοιχείο στη λογοτεχνική παραγωγή του Κόρφη είναι κεντρικής σημασίας και πρέπει να θεωρηθεί μέρος της γενικότερης υπαρξιακής προβληματικής των κει-

15. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα*, ό.π., σ. 15.
16. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 94.
17. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 11.
18. Τάσος Κόρφης, *Εγκώμια*, ό.π., σ. 42.
19. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα*, ό.π., σ. 29.
20. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα*, ό.π., σ. 19.

μένων του. Το θέμα του χρόνου και της αναπόδραστης φθοράς που αυτός φέρνει στον άνθρωπο και κατ' επέκταση το θέμα του θανάτου, επικαλύπτονται και συμπλέκονται σε πολλά σημεία του έργου. Στο έρημο σπίτι του ομώνυμου πεζογραφήματος ο χρόνος δρα καταλυτικά: (*«Δεν ήταν μόνο τα κουφώματα που σαραβαλιάστηκαν κι οι σοβάδες που έπεσαν αλλά, ακόμα, και πολλά αγκωνάρια που είχαν γκρεμιστεί και, σε δυο-τρία σημεία, κι η σκεπή»*).[21] *«Ο χρόνος κυλάει σαν κύμα σε βουλιαγμένο πλοίο»* διαβάζουμε στο εγκώμιο «Της θάλασσας»,[22] και στο «Μονάχα εκεί...»: *«τα χρόνια πέρασαν χωρίς να δώσω ανθό στη ρημαγμένη από το πάθος ύπαρξή μου»*.[23]

Άλλα θεματικά στοιχεία, αλληλένδετα και αλληλοσυμπληρούμενα, που διαπερνούν το λογοτεχνικό έργο του Κόρφη σχεδόν σε όλη του την έκταση είναι το αίσθημα της μοναξιάς και του ανικανοποίητου, η μελαγχολική ή και καταθλιπτική διάθεση, η εσωστρέφεια, η εσωτερική περιπλάνηση, η αδυναμία επαφής και πολλές φορές η παντελής έλλειψη επικοινωνίας με τους άλλους, που οφείλεται στην αίσθηση του ανοίκειου και της ξενότητας· στο «Λιμενοσταθμός "Ελένης"» διαβάζουμε: *«μου φαίνονται όλα ξένα»*.[24] Στο πεζογράφημα «Ένα έρημο σπίτι», ο αφηγητής, που αποφεύγει περίφοβος κάθε κοινωνική επαφή με τους υπόλοιπους ενοίκους της γέρικης πολυκατοικίας, επιβάλλοντας στον εαυτό του έναν κατ' οίκον περιορισμό τις ώρες που οι άλλοι ζουν και δραστηριοποιούνται, μας πληροφορεί: *«Όταν όλοι κοιμούνται μπορώ ν' ανασάνω ελεύθερα. Μπορώ να περιδιαβάζω στους κρύους διαδρόμους χωρίς να συναντήσω κανέναν»* και παρακάτω: *«Ποτέ μου δεν τα είχα καλά με τους ανθρώπους. Δεν ξέρω αν είναι φόβος αυτό που νιώθω ή καταφρονεμένη, προδομένη αγάπη. Το πλησίασμά τους με τρομάζει. Φοβάμαι τα λόγια τους, τις ματιές τους, τις χειρονομίες τους. Προσπαθώ, χωρίς επιτυχία πολλές φορές, να διαφύγω»*.[25] Στη «Συντροφιά για μια νύχτα» της *Πατρογνωσίας*, ο μοναχικός, ψυχωτικός αφηγητής, που απολαμβάνει τη συντροφιά των προσωπικών του πραγμάτων και αισθάνεται ευτυχής όταν κάποιοι, κυνηγημένοι από την αστυνομία, τρυπώνουν στο υπόγειο του σπιτιού του ζητώντας καταφύγιο, μας εκμυστηρεύεται: *«Προφυλαγμένος πίσω από την τζαμωτή βεράντα παρατηρούσα με τις ώρες τη γειτονιά.* [...] *Πολύ μ' άρεσε να παρακολουθώ τις κινήσεις των γειτόνων μου στα σπίτια τους. Πίσω από τα παράθυρα με τις τραβηγμένες κουρτίνες –που άφηναν, όμως, ένα μικρό κενό για ν' ανιχνεύουν τα κιάλια μου– νιώθανε ασφαλισμένοι.* [...] *Είχα γίνει, σχεδόν, κι*

21. Τάσος Κόρφης, *Ένα έρημο σπίτι*, ό.π., σ. 10.
22. Τάσος Κόρφης, *Εγκώμια*, ό.π., σ. 22.
23. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα*, ό.π., σ. 13.
24. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 91.
25. Τάσος Κόρφης, *Ένα έρημο σπίτι*, ό.π., σ. 29-30.

εγώ ένας από τους ανθρώπους της νύχτας –εκείνους που κορόιδευα άλλοτε– που τριγυρνάνε πέρ' από τα μεσάνυχτα στους έρημους δρόμους ψάχνοντας για φωτισμένα παράθυρα ή, περίτρομοι από τον κίνδυνο μιας εξευτέλισης αθόρυβα κινούνται στους απέραντους διαδρόμους των ξενοδοχείων για να κλέψουν ερωτικούς στεναγμούς».[26] Το κοίταγμα από την κλειδαρότρυπα στο «Ένα έρημο σπίτι» και οι ηδονοβλεπτικές βόλτες στη «Συντροφιά για μια νύχτα» είναι το αποτέλεσμα μιας βλαβερής εσωστρέφειας και μιας τραγικής μοναξιάς των αφηγητών, ώσπου στο τέλος: *«μένει, συντροφιά κι αυτή κρυφή, κάποιου σονέτου η δύσκολη γραφή, à la manière de Κώστα Καρυωτάκη»* («Για κάποιο νέο μόνο»).[27] Άξιο λόγου, όσον αφορά τα θεματικά στοιχεία του έργου του Κόρφη, είναι ότι το ποιητικό ή αφηγηματικό υποκείμενο κινείται είτε στον εξωτερικό, ανοιχτό χώρο του πλοίου, της θάλασσας και των ταξιδιών κυνηγώντας την ελευθερία και την περιπέτεια, είτε στον κλειστό, εσωτερικό χώρο, τον περιορισμένο στα πλαίσια ενός δωματίου ή ενός σπιτιού. Το παραπάνω αντιθετικό δίπολο θάλασσα-σπίτι αντιστοιχεί εμφανώς στο αντιθετικό δίπολο της περιπέτειας των ταξιδιών με τη ρουτίνα της καθημερινότητας.

Αφήνοντας τα ζητήματα θεματικής και περνώντας σε θέματα που αφορούν το ύφος, εκείνο που πρώτα από όλα μπορούμε να συμπεράνουμε είναι ότι, όπως έχει πει και ο στενός συνεργάτης του, Ορέστης Αλεξάκης: *«σε ό,τι κι αν έγραψε, τον ποιητή πρωτίστως ανακαλύπτεις».*[28] Με λίγα λόγια και στην πεζογραφική του παραγωγή είναι έκδηλος ένας ποιητικός χαρακτήρας τόσο, που πολλές φορές μπορεί να θεωρηθεί πως η έντονη λυρικότητα των πεζών αυτών αποβαίνει σε βάρος της αφηγηματικότητάς τους. Ο αναγνώστης μεμιάς θα σημειώσει την απουσία της δράσης και ενός στέρεου αφηγηματικού σκελετού στα πεζά του, ιδίως στις συλλογές *Ένα έρημο σπίτι* και *Δελτίο συμβάντων*, στη δεύτερη συλλογή από τις οποίες αυτό μάλιστα καθίσταται αδύνατο και λόγω της μικρής φόρμας των κειμένων της. Οι σκέψεις, τα συναισθήματα και οι μνήμες του αφηγητή, που παρεμβάλλουν στις γραμμές του κειμένου σχεδόν συνειρμικά, διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο και το αρχικό αφηγηματικό γεγονός δεν είναι παρά μια αφορμή ή πρόφαση για αυτά, σε σημείο που, μιας και σχεδόν ποτέ δεν ακολουθείται μια γραμμική αφήγηση αλλά ένα συνεχές χρονικό πισωγύρισμα, κάποτε ίσως δυσκολευόμαστε να εντοπίσουμε μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος. Η μετάβαση σε έναν προορισμό είναι μόνο η αφορμή για τη νοερή μετάβαση σε μνήμες και περιστατικά του παρελθόντος. Ο λόγος είναι κοφτός και οι προτάσεις σύ-

26. Τάσος Κόρφης, *Πατρογνωσία*, ό.π., σ. 15-16.

27. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα*, ό.π., σ. 14.

28. Ορέστης Αλεξάκης, «Για τον Τάσο Κόρφη», *Πόρφυρας*, *τχ.* 71-72 (1994-1995), σ. 46-47.

ντομες, πράγμα που προσδίδει αμεσότητα και ρυθμικότητα στο κείμενο. Σύμφωνα με τον Σπύρο Τσακνιά, ο Κόρφης στα πεζά του *«παρακάμπτει την προζαϊκή προβληματική παρασυρμένος από τη γοητεία της ποιητικής υποβολής»*.[29]

Ένα άλλο ζήτημα που προκύπτει από τη μελέτη της ποίησης και της πεζογραφίας του Κόρφη είναι η πιθανή ταύτιση του ποιητικού υποκειμένου ή του αφηγητή με το συγγραφικό εγώ, ο βαθμός δηλαδή διοχέτευσης του βιωματικού υλικού ως θεματικής ύλης των κειμένων του. Παρά τον κίνδυνο να κατηγορηθούμε για τάση προς βιογραφισμό, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι σε κάποια σημεία πλανάται η αίσθηση πως έχουμε να κάνουμε με κείμενα που ανασυνθέτουν στιγμές της ζωής του συγγραφέα, π.χ. τα ταξίδια και οι βάρδιες στα καράβια ή όταν λ.χ. ο αφηγητής δηλώνει ηλικία ίδια με αυτή του Κόρφη τη χρονιά που έγραφε το κείμενο.

Μια ακόμη πτυχή για την οποία πρέπει να κάνουμε λόγο είναι το γεγονός ότι σε αρκετά σημεία μέσα στα κείμενα του Κόρφη έχουμε αναφορές σε ομοτέχνους του, οι οποίες μπορούν να χρησιμεύσουν ως εργαλεία στην ερμηνευτική προσέγγιση του έργου του, καταδεικνύοντας τις εκλεκτικές συγγένειες και το συγγραφικό δίκτυο με το οποίο συνομιλεί. Διαβάζοντας Κόρφη θα συναντήσουμε τους Baudelaire, Éluard, Καρυωτάκη, Κάλβο, Hemingway, Βαρβέρη, Ντοστογιέφσκι, Ασλάνογλου. Κάποιους απλώς τους αναφέρει, σε ορισμένους αφιερώνει και τους στίχους άλλων, είτε τους παραθέτει μέσα στα κείμενά του είτε τους εκφέρει ως μότο. Η αγάπη του για τους χαμηλόφωνους ποιητές του μεσοπολέμου –που επεκτείνεται και στους πρόγονούς τους της γαλλικής παρακμής των τελών του 19ου αιώνα– φαίνεται, εκτός από την εκδοτική και κριτική του ενασχόληση με αυτούς, και στις συγκεκριμένες αυτές σκόρπιες αλλά χρήσιμες διακειμενικές αναφορές.

Πολυποίκιλοι οι ήρωες στον ποιητικό θίασο που σκηνοθετεί ο Τάσος Κόρφης· ξεχωριστή, αναμφίβολα, η θέση και καίριος ο ρόλος των γυναικών. Διάσπαρτες ανιχνεύονται στα ποιήματά του οι άμεσες ή έμμεσες αναφορές σε γυναικεία πρόσωπα. Οκτώ φορές στο σύνολο του έργου του[30] κατονομάζει ξεκάθαρα τις ηρωίδες του προσδίδοντάς τους τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που εκείνος επιθυμεί, σε τέσσερις μάλιστα περιπτώσεις παρατηρείται η ονομαστική αναφορά και στον τίτλο.[31] Επιπρόσθετα, στην τελευταία εν ζωή δημοσιευμένη συλ-

29. Σπύρος Τσακνιάς, «Μικρά ναυάγια σε μεγάλα λιμάνια», *Διαβάζω*, *τχ.* 114 (1985), σ. 63-64.

30. Με τη σειρά που απαντώνται χρονικά στις συλλογές: Ναυσικά, Πηνελόπη (*Ημερολόγιο*, 1963), Ελένη (*Ημερολόγιο*, 1971), Alexandra, Βερονίκη (*Εργόχειρα*, 1977), Κίρκη (*Ποιήματα*, 1983), Αναστάσια Φιλίποβνα (*Παυσίλυπα*, 1987), Ελένη (*Εγκώμια*, 1993), Εύα (*Ποιήματα Β΄*, 1997).

31. Με χρονική ακολουθία: Ναυσικά, Alexandra, Ελένη(ς), Αναστάσια Φιλίποβνα.

λογή (*Εγκώμια*, 1993), την πιο μεστή και ώριμη ποιητική του σύνθεση, χρησιμοποιεί στον τίτλο τριών ποιημάτων τύπους του ουσιαστικού *γυναίκα*, ενώ σε άλλων τεσσάρων –αναγράφοντας μόνο επίθετα– παραλείπει, αλλά υπονοεί εμφατικά, το συγκεκριμένο ουσιαστικό.[32] Στους περισσότερους από τους τίτλους της συλλογής κυριαρχούν τα θηλυκά ουσιαστικά παραπέμποντας απροκάλυπτα στη γυναικεία φύση.

Όπως πολλοί άλλοι ποιητές προγενέστεροι, σύγχρονοι αλλά και μεταγενέστεροι, έτσι και ο Κόρφης ενέταξε στον ποιητικό καμβά του γυναικείες μορφές προερχόμενες από τον αρχαιοελληνικό μύθο. Στο ποίημα «Απάντηση στη Ναυσικά» της συλλογής *Ημερολόγιο* του 1963[33] διατηρεί τα ονόματα Ναυσικά και Πηνελόπη για τις δύο ηρωίδες του, την ταυτότητά τους καθώς και τη σχέση τους με τον Οδυσσέα –το προσωπείο του ποιητή– μα έως έναν βαθμό μετασχηματίζει τις εν λόγω ομηρικές μορφές. Η Ναυσικά –ίσως και ως φόρος τιμής στον γενέθλιο τόπο– πρωταγωνιστεί στο συγκεκριμένο ποίημα, αφού από τη μια το όνομά της καταγράφεται στον τίτλο, ενώ από την άλλη ο ήρωας απευθύνεται σ' αυτήν απαντώντας σε μια κάρτα που του είχε στείλει. Διακρίνεται, μάλιστα, η εναγώνια προσπάθειά της να τον εντοπίσει, επειδή είχε πολλές φορές διορθώσει τη διεύθυνση, διότι δεν κατάφερνε να τον βρει και προφανώς η κάρτα της επιστρεφόταν. Ο Οδυσσέας αδυνατεί να ανιχνεύσει τις προθέσεις της Ναυσικάς και κάνει εικασίες. Καταστρατηγώντας ο Κόρφης το ομηρικό πλαίσιο παρουσιάζει τον ήρωά του να κατακλύζεται από έντονες θύμησες αναφορικά με τη στενή τους σχέση και να αναρωτιέται εάν εκείνη τον προσμένει να επιστρέψει, μια που πλέον *«η Πηνελόπη* είναι *γριά, φτιασιδωμένη* και *γυρίζει σε κακόφημα σπίτια προσφέροντας το κορμί της στους μεθυσμένους ναυτικούς»*. Ο μετασχηματισμός του μύθου οδηγεί στο συμπέρασμα πως ο ποιητής απεικονίζει την πολυετή απουσία ενός ξενιτεμένου, ίσως ενός ναυτικού, κατά την επάνοδο του οποίου παρατηρείται αλλαγή συνθηκών και συνακόλουθη διάψευση προσδοκιών· τίποτα δεν είναι όπως το άφησε, με συνέπεια να προκύψει μια εκ νέου ανάγκη φυγής και αποφυγής των καινούριων δεδομένων ή να αναδειχθεί κεκαλυμμένη στην επιφάνεια η τάση αειφυγίας που ανέκαθεν τον διέκρινε.

Στη συλλογή «Παιδιές», ενταγμένη στην ευρύτερη *Εργόχειρα*, ο ποιητής φαίνεται άλλη μία φορά γοητευμένος από τον κόσμο της *Οδύσσειας*. Στο ποί-

32. Τάσος Κόρφης, *Εγκώμια*, ό.π., σ. 18, 23, 27 και σ. 34-38. Πρόκειται για τα ποιήματα: «Των γυναικών των μετόπισθεν», «Του αρώματος μιας γυναίκας», «Μιας γυναίκας σε κήπο» και αντίστοιχα: «Μιας μελλοθάνατης», «Της αγαπημένης/1», «Της αγαπημένης/2», «Μιας επισκέπτριας της Ρώμης».

33. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, εκδ. Ζάρβανος, χ.τ. 1963, σ. 18.

ημα «Με τα μάτια των γυναικών»[34] κάνει λόγο για *«τα μάτια της Κίρκης»*. Η συγκεκριμένη μορφή της ραψωδίας **κ** των Απολόγων της *Οδύσσειας* διατηρεί το βασικό χαρακτηριστικό της γνώρισμα και στη σύνθεση του Κόρφη, δηλαδή, να πλανεύει εκμεταλλευόμενη τις μαγικές της σαΐτες, με αποτέλεσμα *«οι δύσκολοι δρόμοι* να *φέρνουν σ' ωραία τοπία»*. Η Κίρκη αντιπροσωπεύει το πλήθος των γυναικών που γητεύουν τους ναυτικούς στα ταξίδια τους· μέσα από τα μάτια τους εκείνοι γνωρίζουν έναν νέο κόσμο ανάπαυλας, συναισθηματικής κάλυψης και πιθανώς λησμονιάς για ό,τι συνιστά τη σκληρή πολλές φορές πραγματικότητα ή ακόμη και το παρελθόν τους.

Στο ποίημα «Των γυναικών των μετόπισθεν»[35] γίνεται αναφορά στη μυθική Ελένη στους δύο πρώτους μονάχα στίχους, καθώς βασικό πρόσωπο είναι ο Αχιλλέας, γύρω από τον οποίο προβάλλουν οι γυναίκες του τίτλου. Ο ποιητής περιγράφει την προσπάθεια του ήρωα της αρχαιότητας να αποφύγει τη συμμετοχή στην εκστρατεία εναντίον της Τροίας: *«Εσείς να ξεκινήσετε, περήφανος στρατός, για την Ελένη –ή όποιαν άλλη–»*, γράφει ο Κόρφης αποδυναμώνοντας σχεδόν πλήρως τη μορφή της Ελένης, για χάρη της οποίας έγινε ο τρωικός πόλεμος. Η Ελένη αντιμετωπίζεται αδιάφορα και υποτιμητικά από τον ποιητή. Αντίθετα, μεγαλύτερη βαρύτητα δίνεται στις ανώνυμες γυναίκες που μένουν πίσω και αναλαμβάνουν να φροντίσουν τους *«ετερόφρονες»*, τύπους όπως ο Αχιλλέας του Κόρφη. Αυτές έχουν διπλό ρόλο, της μητέρας και της ερωμένης· δημιουργούν ένα προστατευτικό περιβάλλον, αφού *«δεν υπάρχουν δόκανα εδώ, ούτε φόβος* και μετατρέπονται σε *κρυφές φωλιές ηδονής που ευφραίνουν τις περίλυπες σκέψεις για τη ζωή και το θάνατο»*.

Άλλη μία φορά σημειώνεται το όνομα Ελένη στον τίτλο του ποιήματος «Λιμενοσταθμός "Ελένης"».[36] Μολονότι δεν υπάρχει ξεκάθαρη παραπομπή στη μυθική μορφή, εικάζεται από τα λεγόμενα του κεντρικού προσώπου, που υπηρετεί στον προαναφερθέντα λιμενοσταθμό, ότι ο μύθος έχει αφήσει τα ψήγματά του. Ειδικότερα, θεωρείται από το ποιητικό υποκείμενο τόπος εξορίας, ένας μακρινός και αφιλόξενος τόπος, συνώνυμος με την ταλαιπωρία. Κάπως έτσι μπορεί να ένιωθαν και ορισμένοι από τους συμμετέχοντες στην εκστρατεία κατά της Τροίας, να βασανίζονταν *«σε μια συνεχή βάρδια χωρίς σκοπό»* μέχρι την ώρα των πολεμικών συγκρούσεων που μετέτρεπαν την περιοχή σε κόλαση και, συνεπώς, τους ενέπλεκαν σε έναν ατελεύτητο αγώνα *«για κάτι ξένο»*.

Σε δύο σημεία της συλλογή *Εργόχειρα* του 1977 εμφανίζονται άμεσα γυναικεία πρόσωπα· η Alexandra του ομότιτλου ποιήματος και η Βερονίκη σε μια ολι-

34. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 162.
35. Τάσος Κόρφης, *Εγκώμια*, ό.π., σ. 18.
36. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 91-92.

γόστιχη σύνθεση χωρίς τίτλο.[37] Η πρώτη γυναίκα συνδηλώνεται ως πόρνη, ερωτευμένη με τη δεσπόζουσα ανδρική μορφή, δεμένη μαζί της με έναν ισχυρό από τα χρόνια δεσμό που την οδηγεί στα όρια της παραφροσύνης. Η Βερονίκη την οποία επικαλείται ο ποιητής εκφράζει τον έρωτα και το πάθος, πιθανώς και μιαν επανασύνδεση μεταξύ εραστών. Ταυτίζεται με την άνοιξη και την ανθοφορία παραπέμποντας στον ομώνυμο θάμνο που ανθίζει από τον Μάρτιο έως τον Νοέμβριο και λειτουργεί ως όχημα – ο ήρωας εκφράζει ευχή για έναν έρωτα που θα φέρει στη ζωή του την άνοιξη.

Στη συλλογή *Παυσίλυπα* που εκδόθηκε δέκα χρόνια αργότερα συμπεριλαμβάνεται το σονέτο «Σε μια Αναστάσια Φιλίποβνα».[38] Η περσόνα της όμορφης γυναίκας, *«θάλασσα ασίγαστη»*, λαβώνει με τα βέλη του έρωτα τον ήρωα κι εκείνος, παρότι αμαρτωλός, με τη βοήθειά της αποκτά φτερά και αναγεννιέται. Αναμφίλεκτα, στη συγκεκριμένη σύνθεση ο Κόρφης προσλαμβάνει πρόσωπα και στοιχεία από τον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι μετασχηματίζοντάς τα με τέτοιον τρόπο, ώστε να εξάρει τη ζωογόνα δύναμη του έρωτα και της ηδονής που με τη συνδρομή του πάθους και της έντασης απομακρύνουν τη σκιά του θανάτου σκορπώντας ρίγη συγκίνησης και σαγήνη στο πέρασμά τους, όπως ακριβώς και η αινιγματική καλλονή πρωταγωνίστρια του έργου του ρώσου συγγραφέα.

Η «Εύα» ανήκει στη συλλογή *Χρυσάνθεμα*,[39] στην οποία εντάχθηκαν όσα ποιήματα ανακαλύφθηκαν σε χειρόγραφα μετά τον θάνατο του Κόρφη. Το όνομα οδηγεί συνειρμικά σε μια γυναίκα-πειρασμό. Ο ποιητής σκιαγραφεί την εικόνα μιας θηλυκής ύπαρξης που χάρη στην αγάπη και στα θέλγητρά της κατόρθωσε να ηρεμήσει τον ταξιδευτή των θαλασσών ξυπνώντας του ποικιλόμορφα συναισθήματα, με αποτέλεσμα να ομολογήσει, όπως διαβάζουμε στον τελευταίο στίχο του ποιήματος, ότι *«έγινε ο κόσμος ένα με την αγκαλιά σου»*.

Ωστόσο, πέρα από τις επώνυμες γυναικείες μορφές για τις οποίες έγινε λόγος, ο αναγνώστης παρατηρεί πως στο σύνολο της ποίησης του Κόρφη εξέχουσα θέση κατέχει η γυναικεία ύπαρξη στην οποία αποδίδονται ρόλοι πολλαπλοί. Αξιοσημείωτη κρίνεται η συχνότητα εμφάνισης της αγαπημένης, της συζύγου, της ερωμένης, της γυναίκας με την οποία ο άνδρας ήρωας είναι ερωτευμένος και που μαζί της φέρεται δεμένος σε μια σχέση δυνατή, όμοια με ιδιοκτησία. Κάποιες φορές εκείνος υποτάσσεται στη θέλησή της,[40] μα ορισμένες άλλες είναι ο αφέντης

37. Τάσος Κόρφης, *Εργόχειρα*, ό.π., σ. 9 και 38.

38. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα*, ό.π., σ. 26.

39. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα Β΄*, ό.π. σ. 121.

40. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 17.

«Ποθούσα να ξεσκίσω τα ρούχα σου μες στο σκοτάδι, να τυραννήσω το κορμί σου, να ματώσω τα χείλη σου, να μεταδώσω τον πυρετό μου στα έκπληκτα μάτια σου, να κοιμηθώ

του οποίου τις εντολές εκείνη καλείται να εφαρμόσει.[41] Η στοργική γυναίκα που αγαπά και νοιάζεται τον ήρωα των ποιημάτων του Κόρφη, που τον δέχεται ξανά μετά τη μακρόχρονη απουσία ή το ταξίδι του,[42] συμβολίζει το στήριγμα και τον συνοδοιπόρο στον πλου της ζωής.[43] Αντίθετα, η άγνωστη γυναίκα, που *«ήταν ολότελα ξένη»*, ταυτίζεται με την αίσθηση της μοναξιάς, του ανεξερεύνητου και του φόβου,[44] παρόλο που το προσωπείο του ποιητή φτάνει σε σημείο να την αποζητά, χωρίς μάλιστα να επιδεικνύει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ταυτότητά της, επειδή διακατέχεται από έλλειψη συντροφικότητας επιδιώκοντας να κορέσει τη σαρκική ή συναισθηματική του πείνα.[45]

Πολύ συχνή είναι η παρουσία της γυναίκας από την οποία ο ήρωας του ποιητή αποχωρίζεται,[46] είτε επειδή δεν γίνεται δεκτός κατά την επιστροφή του,[47] είτε γιατί με τα χρόνια επέρχεται η αποξένωση που οδηγεί ακόμη και σε διαζύγιο,[48] είτε διότι η γυναίκα που έμεινε πίσω πέρασε τα όρια της λήθης[49] ή και

πάνω στ' ολόγυμνο κορμί σου. Εσύ όμως επέμενες ν' ανάψεις το φως, να γεμίσεις το λουτρό με ζεστό νερό για το μπάνιο μου, να ξελασπώσεις τα στραπατσαρισμένα μου παπούτσια, να στρώσεις το κρεβάτι με καθαρά σεντόνια».

41. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 38.

«Γυναίκα, στρώσε για φαΐ, στρώσε για ύπνο».

42. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 12 και 44.

• *«Σπίτια εσείς, μικρές, τρυφερές φυλακές, με σίδερα τη στοργή, την αγάπη μιας γυναίκας...»*

• *«...με δέχτηκες περίφοβη, συγκρατημένη...»*

43. Τάσος Κόρφης, *Εγκώμια*, ό.π., σ. 35.

44. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 37.

45. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 47.

«Σαν τα πουλιά που αναζητούν μια πλώρη καραβιού, για να κουρνιάσουν, χαμένα μεσοπέλαγα, με κόντρα καιρό, χωρίς ελπίδες ξηράς, ψάχνω να βρω ένα κορμί να ξαποστάσω, μιαν αγκαλιά, για να ζεστάνω τη γύμνια μου».

46. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 11 & *Εργόχειρα*, ό.π., σ. 35.

• *«Δεν μπόρεσα να διατηρήσω τη μορφή σου έτσι όπως στάθηκε για μια στιγμή στα μάτια μου κι ύστερα χάθηκε, γίνηκε χίλιες μικρές υποσχέσεις, δάκρυα της άνοιξης και θρήνοι της βαρυχειμωνιάς...»*

• *«Έφυγε για πάντα με το τραίνο των 8· οι βαλίτσες της έμειναν στην κάμαρά μου».*

47. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 76.

«Και πάλι σε περίμενα χθες βράδυ να γυρίσεις κάτω από ένα σβησμένο φανάρι, μες στη βροχή. Τα ξένα βήματα μ' αναστάτωναν, ο χτύπος μιας πόρτας που έκλεινε μαχαίρι, σε ζητούσα με την καρδιά στις φούχτες, όπως ταΐζεις ένα πουλί...»

48. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 39 & *Ποιήματα Β΄*, ό.π., σ. 26. (Χαρακτηριστικοί είναι και οι τίτλοι των εν λόγω ποιημάτων, «Διαζύγιο» & «Άδεια χέρια»).

49. Τάσος Κόρφης, *Εγκώμια*, ό.π., σ. 31.

«...Εκείνη, το καράβι, οι οπτασίες του βάθους... Μιλείστε μου. Η σιωπή δεν έχει σχήμα,

το κατώφλι του θανάτου, *«καλπάζοντας πίσω από τα ξέφρενα άτια του αφανισμού..., του χάρου αγαπημένη»* μα και *«σαν ωραία μελλοθάνατη»*,[50] χαράσσοντας για την περσόνα του ποιητή ένα νέο ταξίδι ενδοσκόπησης και αυτογνωσίας. Αξίζει να παρατηρηθεί και η περίπτωση της γυναίκας που απογοητεύει τον ήρωα, τον στενοχωρεί ή τον προδίδει.[51] Επιπλέον, εκείνη για την οποία φοβάται ή τρέφει αισθήματα ζήλειας.[52] Κάνει, επίσης, την εμφάνισή της η ευαίσθητη γυναίκα, η ποιήτρια, η πρώην ερωμένη που πλέον μόνο τα έργα της του αποκαλύπτει.[53] Ακόμη, εμφανίζονται νεαρά και όμορφα κορίτσια[54] που σε ορισμένες περιπτώσεις ξεσηκώνουν ώριμους άνδρες, μια και εκείνοι προσμένουν μια πιθανή σχέση.[55] Σε ένα μόνο ποίημα ξεπροβάλλει μια *«γριά ξεμαλλιασμένη»* γυρεύοντας να πιει νερό, σύμβολο της αέναης προσπάθειας του ανθρώπου να κρατηθεί από τη ζωή με κάθε μέσο.[56]

Στις ποιητικές δημιουργίες του Κόρφη, βέβαια, ανιχνεύεται σε μικρότερο βαθμό η σεβάσμια και λατρεμένη μορφή της μητέρας[57] και —σε ακόμη πιο περι-

---

παρουσία δική της, δεν έχει κίνηση, δεν έχει προς, μονάχα μια φαντασία εφιαλτική. Μιλείστε μου».

50. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα*, ό.π., σ. 19 & *Εγκώμια*, ό.π., σ. 34.

51. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 46 και 65 καθώς και *Ποιήματα Β΄*, ό.π. σ. 124.

• *«... Κι η κόρη του πρωτομάστορη... φτηνή, τιποτένια, γυρίζει από μαγαζί σε μαγαζί, πίνοντας ούζα, παίζοντας την αγωνία μας στα ζάρια, τραγουδώντας σε ρεμπέτικους σκοπούς την προδοσία της».*

• *«... άραγε θα θυμάσαι, μικρό άσπλαχνο θηρίο, εκείνη τη νύχτα που σε παγίδεψα στη φωλιά μου...»*

• *«Γιατί, όταν έφυγες, άρχισαν οι βροχές... Γιατί ήσουν ο ψηλός τοίχος που έκρυβα το πρόσωπό μου... Γιατί ήσουν η εύφορη γη που ριγούσε από τ' άγγιγμά μου».*

52. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 94 & *Εγκώμια*, ό.π., σ. 13.

• *«... Φοβάσαι να ομολογήσεις τον πόνο σου ή να τον γράψεις. Αφρούρητος κήπος η γυναίκα σου...»*

• *«Αυτό δεν είναι σώμα είναι δάσος... Άνθρωποι αδίστακτοι με δίκανα και τσεκούρια κυκλώνουν το δάσος. Να φυλάγεσαι!»*

53. Τάσος Κόρφης, *Εργόχειρα*, ό.π., σ. 24 και 36.

• *«Βιαστικά, λίγο πριν φύγει, μου 'δωσε να διαβάσω τα ποιήματά της, γραμμένα σε τιμολόγια του μαγαζιού που δούλευε, άτακτα σαν τα τσουλούφια που 'βγαιναν απ' το μπερέ της...»*

• *«Κάποτε ήσουνα για μένα το νερό και το ψωμί. Τώρα μου στέλνεις τα βιβλία σου, όπου κι αν βρίσκομαι».*

54. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 13, 43, 100.

55. Τάσος Κόρφης, *Παυσίλυπα*, ό.π., σ. 42, *Εγκώμια*, ό.π., σ. 21 και 36 & *Ποιήματα Β΄*, ό.π., σ. 52.

56. Τάσος Κόρφης, *Εργόχειρα*, ό.π., σ. 16.

57. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 14, 24, 64, 87 & *Εγκώμια*, ό.π., σ. 33.

ορισμένο— εκείνη της κόρης[58] καθώς και της αδερφής.[59] Αξιοπρόσεκτη θέση κατέχουν οι γυναίκες του περιθωρίου· που ξελογιάζουν ταξιδιώτες και ναυτικούς, που δημιουργούν ψευδαισθήσεις προσφέροντας στο ποιητικό υποκείμενο πρωτόγνωρες συγκινήσεις μα και μεταδίδοντας επικίνδυνες αρρώστιες·[60] που ανατρέπουν τα μέχρι τότε δεδομένα οριοθετώντας έναν νέο κόσμο διαφορετικό, ο οποίος όμως δεν παύει να ενέχει κινδύνους.[61]

Ο Κόρφης αφιερώνει ορισμένα ποιήματά του σε γυναίκες, άλλοτε ονοματίζοντάς τες και άλλοτε επιλέγοντας μιαν αόριστη αναφορά για την ταυτότητά τους. Το ποίημα «Της βροχής» προσφέρεται στη Lucila, μια γυναίκα που μοιάζει να αψηφά τον κίνδυνο, *«έτοιμη να πνιγεί ή να πετάξει»*.[62] Σε δύο συνθέσεις της συλλογής *Εγκώμια* ο ποιητής καταγράφει αφιερώσεις σε γυναικεία πρόσωπα, το ένα εκ των οποίων φέρει ονοματεπώνυμο.[63] Αφιερώνει το ποίημα «Μιας μελλοθάνατης» στη Melita Gabes, μια μορφή που προφανώς λειτουργεί ως σύμβολο του ανθρώπου που ζει έντονα κάθε στιγμή, καθώς μηχανεύεται ποικίλους τρόπους να γλιτώσει από τον αναπόφευκτο χαμό. Η δεύτερη αφιέρωση αφορά τη Νεφέλη στο ποίημα «Μιας επισκέπτριας της Ρώμης». Η Νεφέλη, ένα σύννεφο όπως υποδηλώνει το όνομά της, πιθανολογείται πως είναι μια γυναίκα-ξωτικό, ένα προσωπείο φορεμένο από τον ποιητή, με σκοπό να επισημάνει τη δύναμη την οποία έχει η μνήμη ενός παράφορου έρωτα που κορυφώνεται καταλήγοντας στον θάνατο. Άλλη μία αφιέρωση που αφορά μια παραθερίστρια σημειώνεται στο ποίημα «Το τέλος των θερινών διακοπών».[64] Σε αυτό περιγράφονται οι αλλαγές στις συνήθειες παραθεριστών –αλλά και εραστών– μετά το πέρας της καλοκαιρινής ανάπαυλας.

Καταληκτικά, η περιδιάβαση στους σταθμούς και στα λιμάνια του έργου του Τάσου Κόρφη προσφέρει στον μελετητή την ευκαιρία της γνωριμίας με μια πολυσχιδή προσωπικότητα και την επαφή με ένα πνεύμα ελεύθερο που αγωνιζόταν να φωτίσει με όλες του τις δυνάμεις διάφορα πεδία. Με τη σκέψη στο απόσπασμα του ποιήματος «Δεν ωφελεί να περιορίζεις τα πουλιά»: *«...Ό,τι μπορεί να φτερουγίσει δε σκλαβώνεται· προετοιμάζεται στα θερμοκήπια των στερήσεων*

58. Τάσος Κόρφης, *Εργόχειρα*, ό.π., σ. 41.

59. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 25.

60. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 29, 33, 51, 60, 61, 79, 81-82, 84, 87, 93, 94.

61. Τάσος Κόρφης, *Εργόχειρα*, ό.π., σ. 9, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 132-133 & *Εγκώμια*, ό.π., σ. 29.

62. Τάσος Κόρφης, *Εργόχειρα*, ό.π., σ. 22.

63. Τάσος Κόρφης, *Εγκώμια*, ό.π., σ. 34 και 37-38.

64. Τάσος Κόρφης, *Ποιήματα Β΄*, ό.π., σ. 120.

προσμένοντας αργά ή γρήγορα την ώρα του»,[65] θεωρούμε ότι ίσως έχει έρθει το πλήρωμα του χρόνου, για να μελετηθεί συστηματικά το σύνολο της προσφοράς ενός ακάματου εργάτη των λογοτεχνικών και εκδοτικών πραγμάτων του τόπου.

Περίληψη / Summary

Αναντίρρητα, η πνευματική κίνηση στα Επτάνησα υπήρξε ιδιαίτερα αισθητή όχι μόνο κατά τα χρόνια της ακμής της Επτανησιακής Σχολής αλλά και στη σύγχρονη εποχή. Μία από τις σημαίνουσες μορφές που με την πολύπτυχη δράση της στο λογοτεχνικό και φιλολογικό πεδίο προήγαγε την πνευματική κίνηση θεωρείται ο Τάσος Κόρφης. Στόχος της εισήγησης είναι να καταδείξει τους δημιουργικούς σταθμούς του και τα εξέχοντα σημεία τους, ανιχνεύοντας το έργο μιας πολυσχιδούς προσωπικότητας, η οποία μέχρι σήμερα δεν έχει φωτιστεί ερευνητικά στον βαθμό που της αναλογεί.

Unquestionably, the intellectual activity in the Ionian Islands was particularly perceptible not only during the prime years of the Ionian School but also in modern times. One of the most outstanding personalities, whose the pleated action in the literary and philological field upgrated the spiritual activity, is Tasos Korfis. The aim of the paper is to demonstrate the creative and prominent points, detecting the project of a multifaceted personality, which has not yet been lighted up by research to the extent that deserves.

65. Τάσος Κόρφης, *Ημερολόγιο*, ό.π., σ. 37.

Τάσος Κόρφης.

ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΕ ΚΕΙΜΕΝΑ ΜΙΚΡΗΣ ΦΟΡΜΑΣ (ΝΟΥΒΕΛΑ ΚΑΙ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ) ΤΟΥ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΥ ΝΙΚΟΥ Α. ΚΑΒΒΑΔΙΑ

Σωτηρία Σταυρακοπούλου

Από τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά πεζογράφων (γεννημένοι στη δεκαετία του 1930) που θεωρούνται –και είναι– πλέον καθιερωμένοι στα γράμματά μας, τρεις είναι απόφοιτοι της Στρατιωτικής Ιατρικής Σχολής της Θεσσαλονίκης: Ο Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλος (Πύργος Ηλείας, 1930-), ο Περικλής Σφυρίδης (Θεσσαλονίκη, 1933-) και ο Νίκος Α. Καββαδίας (Κέρκυρα 1938-Αθήνα 2012). Κι αυτό δεν είναι χωρίς σημασία αν αναλογιστεί κανείς ότι η ανάγνωση λογοτεχνικών ή γενικότερα εξωπανεπιστημιακών βιβλίων απαγορευόταν «δια ροπάλου».[1] Και οι τρεις μπήκαν στη Σχολή έχοντας μια σχετική αναγνωστική λογοτεχνική παιδεία. Ο πατέρας του Παπαδημητρακόπουλου, που ήταν δικηγόρος, είχε βιβλιοθήκη κι είναι αυτός και κάποιοι άλλοι οικογενειακοί φίλοι που του προμήθευαν κρυφά λογοτεχνικά βιβλία.[2] Ο Σφυρίδης, που σπούδασε με υποτροφία στο Αμερικανικό Κολέγιο Ανατόλια, τοποθετήθηκε βοηθός βιβλιοθηκάριου ως αντιστάθμισμα της υποτροφίας που του προσφέρθηκε.[3] Ο Καββαδίας στο αυτοβιογραφικό διήγημά του «Το στοιχειό στο Φύτεμα» αναφέρει ότι πρωτοετής μαθητής της Σχολής, σε επίσκεψή του στο χωριό του παππού του στην

---

1. Ο Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλος σε συνέντευξή του αναφέρει: *«Κανονικά δεν θα έπρεπε να έχω μπει καθόλου στη λογοτεχνία, αν λάβεις υπόψη σου ότι, όταν ήμουν φοιτητής στη Στρατιωτική Ιατρική Σχολή, απαγορευόταν δια ροπάλου το διάβασμα»* και θυμάται πως διάβαζε κρυφά, κρύβοντας κάτω από τα βιβλία της Σχολής, τα λογοτεχνικά του διαβάσματα. Βλ. Όλγα Σελλά, «Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλος», εφ. *Η Καθημερινή*, 24.10.2013. Αντίστοιχα και ο Σφυρίδης σε συνέντευξή του επαναλαμβάνει: *«Στη Σχολή απαγορευόταν αυστηρά να έχεις και να διαβάζεις βιβλία εκτός από ιατρικά και στρατιωτικά συγγράμματα. Εγώ, βέβαια, αγόραζα κάποια λογοτεχνικά που ένας πλανόδιος βιβλιοπώλης άπλωνε πάνω σε κουβέρτες έξω από την κεντρική πύλη του πανεπιστημίου. Τα καμουφλάριζα με εξώφυλλα ιατρικών βιβλίων και τα διάβαζα κρυφά. Φυλάω ορισμένα ακόμα στη βιβλιοθήκη μου. Καναδύο φορές, όμως, το πλήρωσα ακριβά με αρκετές μέρες διανυκτέρευση στο πειθαρχείο, γιατί με τσάκωσαν»*. Βλ. Π. Γούτας, *Αποκούμπι στην κουβέντα με τον Περικλή Σφυρίδη*, Μπιλιέτο, Παιανία 2010, σ. 13-14.

2. Όλγα Σελλά, «Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλος», ό.π.

3. Π. Γούτας, *Αποκούμπι στην κουβέντα με τον Περικλή Σφυρίδη*,, ό.π., σ. 10.

Κέρκυρα, όπου είχε μαζευτεί όλο το σόι του πατέρα του για διευθέτηση της κληρονομιάς, εκείνος κατέφευγε στο μακρινότερο σημείο του κήπου ή γυρνούσε με μια ξαδέλφη του, τη Τζιβέρνα, στις ακρογιαλιές του νησιού πάντα *«μ' ένα βιβλίο στο χέρι»*.[4]

Η Στρατιωτική Ιατρική Σχολή, η οποία το 1947 επανιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη,[5] υπήρξε τα χρόνια που φοίτησαν σ' αυτήν οι παραπάνω τρεις συγγραφείς (1949-1963)[6] μια κλειστή κοινωνία φοιτητών της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Στεγαζόταν στο κτήριο της πρώην Γερμανικής Σχολής,[7] όπου τώρα το Ινστιτούτο Γκαίτε, και στη διπλανή έπαυλη του τραπεζίτη Γιακό Μοδιάνο των αρχών του 20ού αι., γνωστή περισσότερο ως το «Παλαιό Κυβερνείο», επειδή υπήρξε η έδρα του εκάστοτε διοικητή Μακεδονίας,[8] όπου τώρα στεγάζεται το Λαογραφικό Μουσείο Θεσσαλονίκης. Απέκτησε δικές της εγκαταστάσεις το 1959 μέσα στον πρώην κήπο του 424 ΓΣΝΕ, δίπλα στην πανεπιστημιούπολη. Τέλος το 1970 μετονομάστηκε σε Στρατιωτική Σχολή Αξιωματικών Σωμάτων.

Είναι γνωστό ότι στις παραγωγικές σχολές των ενόπλων δυνάμεων την εποχή εκείνη η βασική εκπαίδευση των νεοεισερχομένων υπήρξε σωματικά και ψυχικά εξουθενωτική σε βαθμό βαρβαρότητας. Πρόκειται για τα λεγόμενα «καψώνια», που σκοπό είχαν να μεταμορφώσουν τις τρυφερές ακόμα εφηβικές προσωπικότητες των πρωτοετών μαθητών σε υπάκουα γρανάζια μιας σκληρής στρατιωτικής μηχανής. Όσοι πέρασαν από το καμίνι αυτής της διαδικασίας δεν μπορούν να την ξεχάσουν, γιατί άφησε ανεξίτηλα τα σημάδια της όχι μόνο στη μνήμη τους ως τραυματική εμπειρία, αλλά διαμόρφωσε, κατά κάποιο τρόπο, και τον χαρακτήρα τους. Και είναι περίεργο ότι ελάχιστα απ' όσα συνέβαιναν στη Σχολή την εποχή εκείνη πέρασαν στη λογοτεχνία από τους τρεις παραπάνω πεζογράφους.

Πιο συγκεκριμένα: στο λογοτεχνικό έργο του Παπαδημητρακόπουλου δεν υπάρχει καμία αναφορά. Στη συλλογή αφηγημάτων του Σφυρίδη *Μισθός ανθυπιάτρου*, στην ενότητα «Δυστυχήματα», εξιστορούνται δύο περιστατικά θανάτου μαθητών: ενός που πέθανε από ατύχημα και κηδεύθηκε με τιμές αξιωματικού εν ενεργεία κι ενός άλλου που αυτοκτόνησε και τον έθαψαν σχεδόν κρυφά ο λοχίας του με κάποιους συμμαθητές του.[9] Επίσης ο Σφυρίδης στο αυτοβιογραφικό μυ-

4. Ν.Α. Καββαδίας, *Το στοιχειό στο φύτεμα*, Εστία, Αθήνα 1998, σ. 47.

5. Πρώτη περίοδος: Αθήνα, 1926-1935.

6. Ο Παπαδημητρακόπουλος εισήχθη στη Σχολή το 1949, ο Σφυρίδης το 1953 και ο Καββαδίας το 1956.

7. Κοιτώνες και εστιατόριο.

8. Διοίκηση, γραφείο αξιωματικού υπηρεσίας, αναγνωστήρια, ιατρείο και πειθαρχείο (τα δύο τελευταία στο δώμα).

9. Π. Σφυρίδης, *Μισθός ανθυπιάτρου*, εκδ. Υάκινθος, Αθήνα 1987, σ. 97-100.

θιστόρημά του *Ψυχή μπλε και κόκκινη* αφιερώνει ορισμένες σελίδες στα «καψώνια» της Σχολής.[10] Ο μόνος που κυκλοφόρησε ένα ολόκληρο βιβλίο για το καψώνι της πρώτης μέρας, όπου ο έφηβος αντιμετωπίζει μια άλλη πραγματικότητα που, παρόλο ότι είχε ακούσει πολλά, δεν μπορούσε να τη φανταστεί, είναι ο Καββαδίας με τη νουβέλα του *Η πρώτη μέρα*.[11] Παρατηρούμε επίσης ότι το βιβλίο αυτό του Καββαδία εκδίδεται τριάντα χρόνια μετά την εμπειρία της «πρώτης ημέρας» και αφού ο συγγραφέας έχει ήδη αποστρατευθεί από το 1998. Στον δε Σφυρίδη το καψώνι της Σχολής περνάει ως μία από της εμπειρίες του σ' ένα αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα όπου εξιστορεί οικογενειακά και προσωπικά γεγονότα κατά τη διάρκεια όλου σχεδόν του 20ού αι. Γεννιέται, επομένως, το ερώτημα ποιος είναι ο λόγος μιας τόσο μακράν ετεροχρονισμένης αξιοποίησης δια της μνήμης της τραυματικής αυτής εμπειρίας.

Μια εξήγηση θα μπορούσε να είναι ότι και οι δύο συγγραφείς εμφανίζονται στα γράμματά μας στην όψιμη ηλικία των σαράντα χρόνων. Διαβάζοντας όμως τη βιβλιοκρισία του Σφυρίδη για το συγκεκριμένο βιβλίο του Καββαδία,[12] θεωρώ πιο πιθανή ως αιτία μια υποσυνείδητη απώθηση της τραυματικής αυτής εμπειρίας, όπως συχνά συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις.[13] Γράφει ο Σφυρίδης: *«Από καιρό ήθελα να γράψω τις εντυπώσεις μου για το πρώτο βιβλίο του Νίκου Α. Καββαδία* Η πρώτη μέρα, *αλλά μου ήταν αδύνατον, γιατί τα συναισθήματα που μου δημιούργησε το βιβλίο αυτό έμοιαζαν σαν αναζωπύρωση παλιάς αρρώστιας, που χρόνια προσπαθούσα να ξεχάσω»*.[14]

Λίγα λόγια τώρα για τα όσα εξιστορούνται στο βιβλίο, το οποίο αρχίζει ως εξής: *«Εκείνος ο Οκτώβρης ήταν πολύ γλυκός, σαν δροσερό καλοκαίρι, κι ο έφηβος που κάποτε γνωρίσαμε, πάνε πολλά χρόνια από τότε, θα ήταν ακόμα άκλειστα δεκαοκτώ»*.[15] Καταλαβαίνουμε ότι ο συγγραφέας-αφηγητής μιλά για τον εαυτό του, που σ' όλο το βιβλίο αποκαλείται «ο έφηβος». Επίσης, κι όλα τ' άλλα πρόσωπα του βιβλίου δεν αναφέρονται με τα ονόματά τους, αλλά με κάποιες χαρακτηριστικές ιδιότητες: του σωματότυπου (νεαρός Τεύτονας με ξανθά μαλλιά και σταχτιά μάτια, σμιχτοφρύδης, καράφλας, κ.ά.), του χαρακτήρα (σαδιστικά

10. Π. Σφυρίδης, *Ψυχή μπλε και κόκκινη*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 206-211.

11. Ν.Α. Καββαδίας, *Η πρώτη μέρα*, εκδ. Κείμενα, Αθήνα 1988.

12. Π. Σφυρίδης, *Παραφυάδες. Κείμενα λογοτεχνίας και βιβλιοκρισίες 1979-1998*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 194-195.

13. Χαρακτηριστική η περίπτωση των Εβραίων της Θεσσαλονίκης που επέζησαν από τα στρατόπεδα του θανάτου, αλλά δεν ήθελαν να αφηγηθούν τις εκεί τραυματικές εμπειρίες τους, όπως αναφέρει ο Αλμπέρτος Ναρ στις μελέτες του για το θέμα.

14. Π. Σφυρίδης, *Παραφυάδες. Κείμενα λογοτεχνίας και βιβλιοκρισίες 1979-1998*, ό.π., σ. 194.

15. Ν.Α. Καββαδίας, *Η πρώτη μέρα*, ό.π., σ. 7.

βασανιστικός ή αδιάφορος) ή της θέσης τους στη ιεραρχία της Σχολής (ταγματάρχης, βαθμοφόρος, αρχηγός, κτλ.). Κατά την εξιστόρηση των γεγονότων η αφήγηση αλλάζει συχνά γραμματικό πρόσωπο δίνοντας έναν κάποιο ποιητικό τόνο νοσταλγίας για τον εφηβικό παράδεισο της ιδιαίτερης πατρίδας, ο οποίος απωλέστηκε ξαφνικά με την πρώτη κιόλας μέρα μέσα στη σκληρή πραγματικότητα του «Ιερού Τεμένους» (έτσι αποκαλούσαν οι μαθητές τη Σχολή). Δεν νομίζω ότι είναι σκόπιμο να αναφέρουμε την ποικιλία των σωματικών και ψυχικών βασανιστηρίων και τους όσους εξευτελισμούς πέρασε ο έφηβος, αλλά και τα συναισθήματά του ή τους τρόπους προσαρμογής και άμυνας για επιβίωση που σιγά σιγά άρχισε να αναπτύσσει. Θα ήταν όμως παράλειψη να μην αντιγράψουμε κάποια μικρά αποσπάσματα από το βιβλίο, από τα οποία μπορεί κανείς να γνωρίσει όχι μόνο το ψυχικό βάρος της δοκιμασίας, αλλά και τη συγκεκριμένη αφηγηματική τεχνική. Γράφει:

> *Γρήγορα, ένας δυσκίνητος ψηλός με άγρια μουστάκια και μάτια έκπληκτου βοδιού, και σε ρωτά ποιος είναι, μα συ σωπαίνεις, έχεις καταλάβει, όμως αυτός αγριεύει και σε ταρακουνά, σε αρπάζει απ' τον γιακά, σακάκι και πουκάμισο συντρίβονται στη φούχτα του, Γιατί δεν απαντάς, Ξυλάγγουρο, Ποιος είμαι, Λέγε αμέσως, σφίγγει, και Όχι ψιθυρίζεις, Κάνε λοιπόν το ηλεκτρόνιο ώσπου να μάθεις, σου λέει, και το εννοεί, δεν γέλασε καθόλου, και πείθεσαι πως έχεις να κάνεις με τρελό, Τι ηλεκτρόνιο και πράσινα άλογα μου λέει, και τον κοιτάζεις και απορείς, μα θα σε μάθει σπρώχνοντας την πλάτη σου πώς σκύβουν χαμηλά, πώς πιάνουν το αυτί περνώντας το άλλο χέρι κάτω από τα σκέλια, και πώς στριφογυρίζουν γύρω από τον πυρήνα, αυτόν βεβαίως, που προχωρεί δήθεν αμέριμνος, ενώ διάφοροι γύρω σου γελούν, περήφανος που απόχτησε και σέρνει γύρω του ένα μικρό ηλεκτρόνιο, που με το ένα χέρι, το μόνο ελεύθερο ακόμα μέρος του κορμιού του, κρατά το βαλιτσάκι, αυτό που ίσως πέταξες στην τελευταία μετάθεση, άλλωστε είχε καταντήσει ερείπιο με τα χρόνια».*[16]

Τα καψώνια από τη διοικούσα τάξη (εκτοετείς) συνεχίζονται όλη τη μέρα. Αδιάφορο αν αυτά προκαλούσαν πληγές στα πόδια (από τις αρβύλες) και στα γόνατα (σέρνονταν με τα γόνατα στον αυλόγυρο της Σχολής, που ήταν στρωμένος με χαλίκια) των πρωτοετών μαθητών. Καψώνι ακόμα και στην ώρα του φαγητού. Γράφει:

> *αύριο θα τον ποτίσει* [ο επικεφαλής του τραπεζιού του στο εστιατόριο] *με κοκτέιλ: στυμμένο πορτοκάλι, ζουμί από φασολάδα, αλάτι και πιπέρι, ξυμένη αρμυροσαρδέλα και διαλυμένη κρέμα στο ποτήρι, αύριο όμως, γιατί τώρα*

16. Ν.Α. Καββαδίας, *Η πρώτη μέρα*, ό.π., σ. 25-26.

κάποιος φωνάζει «Ελεύθεροι» και ευθύς ξεσπάει χαλασμός από καρέκλες που σπρώχνονται αδιάφορα, από εξακόσια πόδια που σέρνονται βαριά, από φωνές και γέλια, κι εσύ απορείς που υπάρχει ακόμα κόσμος και γελάει, γιατί έπρεπε να τρέχεις πηγαίνοντας στο θάλαμο Αγγούρι, να τρέχεις και ανεβαίνοντας όλες αυτές τις σκάλες με το νερό που ήπιες να ανεβοκατεβαίνει από τη μύτη στο στομάχι και αντιστρόφως, και να σε πιάνει ξαφνικά ναυτία, Τι κτηνωδία, Θεέ μου![17]

Εκτός από τη σωματική, υπήρχε και η ψυχική βία που εξευτέλιζε κάθε προσωπική αξιοπρέπεια. Τα κρεβάτια στη Σχολή ήταν όλα διπλά. Στο κάτω κρεβάτι κοιμούνταν οι πρωτοετείς και άλλοι μαθητές μικρότερων τάξεων. Ο «έφηβος» θα βρει ένα άδειο προφυλακτικό να τον χλευάζει κρεμασμένο στις σούστες του επάνω κρεβατιού και βέβαια ούτε που θα τολμήσει να το πετάξει. Άλλοτε πάλι ένας καράφλας θα τον ανεβάσει στο γείσωμα [σιδερένιο ράφι πάνω, ψηλά πάνω από το κρεβάτι] για να κελαηδήσει σαν πουλί, κι όλο του φωνάζει πιο δυνατά και πάλι δυνατότερα κι αυτό συνεχίζεται για μέρες. Είναι τότε που περνάει από το μυαλό του έφηβου η αυτοκτονία. Γράφει:

Ετούτη η ιστορία κατάντησε γελοία. Και το παράθυρο απέχει είκοσι πόντους, στον τρίτο όροφο πάνω από την αυλή, και δύσκολα ισορροπείς σ' αυτό το διαολογείσωμα, Οι αρχαίοι Κινέζοι, σαν ήθελαν να εκδικηθούν κάποιον που τους αδίκησε, απαγχονίζονταν μπροστά στο μαγαζί του, κι αυτή η φαλακρή νυφίτσα δεν το ξέρει, Αν έκανα πως πέφτω Αν, λέω, ακόμα κι εδώ μέσα, να βλέπαμε τα μούτρα του, σίγουρα θα χεζόταν, Να κελαηδήσω γενικώς ή έχετε καμιάν επιθυμία;».[18]

Αποτελεί γεγονός ότι οι μαθητές της διοικούσας τάξης που έκαναν καψώνι, το είχαν οι ίδιοι υποστεί πριν από έξι χρόνια. Έτσι από θύματα τότε γίνονταν μέσα σε έξι χρόνια θύτες. Όχι όμως όλοι. Κι αυτό το επισημαίνει ο Καβαδίας στο βιβλίο του. Ένας της διοικούσης τάξης τον πλησίασε με στοργή, του έδειξε πώς να τακτοποιεί τα προσωπικά του είδη κι ύστερα πώς να παρουσιάζεται ζωηρά. *«Μα όχι τώρα»*, συμπλήρωσε, *«στους άλλους να φωνάζεις. Εμένα, ξέρεις, καθόλου δε με νοιάζει*, [...]»[19]

Διαβάζοντας το βιβλίο, συνειδητοποίησα τι σημαίνει να βρίσκεσαι υπό την απόλυτη εξουσία κάποιων που μπορούν να σου κάνουν ό,τι θέλουν χωρίς έλεγχο. Κι αυτοί οι κάποιοι, άλλοτε στο όνομα της πειθαρχίας εκδηλώνουν τα σαδιστικά στοιχεία του χαρακτήρα τους, κάποιοι άλλοι εκτελούν με περισσό ζήλο το «καθήκον» τους αποκτώντας έτσι υψηλότερη βαθμολογία προσόντων στρατιωτικού,

17. Ν.Α. Καββαδίας, *Η πρώτη μέρα*, ό.π., σ. 39-40.
18. Ν.Α. Καββαδίας, *Η πρώτη μέρα*, ό.π., σ. 50.
19. Ν.Α. Καββαδίας, Η πρώτη μέρα, ό.π., σ. 47.

για να αποφοιτήσουν σε καλύτερη ιεραρχικά θέση, και άλλοι –πόσοι δεν έχει τόση σημασία– όχι μόνο αδιαφορούν, αλλά συμπονούν τους νεοεισερχομένους και φροντίζουν –στο μέτρο του επιτρεπτού πάντα– να ελαφρύνουν το μαρτύριό τους. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Σφυρίδης στις σελίδες του *Ψυχή μπλε και κόκκινη*, που αναφέρονται στην Σχολή, μιλάει συγκεκριμένα για κάποιον συμμαθητή του που τρελάθηκε,[20] κι ότι πολλά από τα καψώνια που αναφέρει ο Καββαδίας τα βρίσκουμε πανομοιότητα και στον Σφυρίδη. Όπως και το γεγονός ότι τόσο ο Καβαδίας όσο και ο Σφυρίδης απέκτησαν με την εισαγωγή τους στη Σχολή έλκος στομάχου.[21]

Ποιοι όμως υπήρξαν οι έφηβοι που κάποιο πρωινό κάθε Οκτώβρη τους καλούσαν με «Εγκύκλιο» να παραβρεθούν έξω από την πύλη της Σχολής ως επιτυχόντες; Ο Καββαδίας στην *Πρώτη μέρα* αφιερώνει λίγες μόνο αράδες:

> *τους βάζουν όλους στη γραμμή, αυτό το λένε σύνταξη, και τους κοιτάζουν όλοι όπως τα ζώα του τσίρκου, κι αυτοί παίζουνε θέατρο, παίρνουν ύφος αδιάφορο και σοβαρό υποτίθεται, τρέμοντας από μέσα, είναι παιδιά ακόμα και οι πιο πολλοί από μικρές άσημες επαρχίες.*[22]

Πιο αναλυτικός ο Σφυρίδης, στην συνέντευξη που παραχώρησε στον Π. Γούτα, λέει πως η κλίση και η επιθυμία του ήταν να γίνει ηθοποιός, κάτι ανέφικτο για τη Θεσσαλονίκη της εποχής εκείνης, κι ότι ο πατέρας του πρότεινε να προσπαθήσει με πολιτικό μέσο να τον διορίσει στο Δημόσιο (ο πατέρας ήταν δημόσιος τηλεγραφητής), εκτός κι αν ήθελε να σπουδάσει τζάμπα στο πανεπιστήμιο, τότε υπήρχε μια μόνο περίπτωση: η Στρατιωτική Ιατρική Σχολή. Και συμπληρώνει:

> *Γιατί εκείνη την εποχή, για να σπουδάσεις στο πανεπιστήμιο, ήθελε χρήμα: δίδακτρα, βιβλία, εξέταστρα· δηλαδή οι φοιτητές πλήρωναν τους καθηγητές για να τους εξετάσουν στα υποχρεωτικά μαθήματα του κάθε έτους. Τα λέω τώρα αυτά στα νέα παιδιά, που συνεχώς διαμαρτύρονται και κάνουν καταλήψεις –οι οποίες κατάντησαν καταστροφική πλέον μόδα– και δεν με πιστεύουν* [...]. *Έδωσα εξετάσεις. Χίλιοι διακόσιοι υποψήφιοι για τριάντα δύο θέσεις. Όσοι πετύχαμε ήμασταν όλοι φτωχόπαιδα.*[23]

Μπορεί το πορτρέτο του έφηβου στο πρώτο αυτό βιβλίο του Καββαδία να είναι κάπως φλουταρισμένο, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τη συλλογή διηγημάτων του *Το στοιχειό στο φύτεμα* που κυκλοφόρησε ο Καββαδίας δέκα χρόνια αργότερα.

---

20. Π. Σφυρίδης, *Ψυχή μπλε και κόκκινη*, ό.π., σ. 212-218

21. Π. Σφυρίδης, *Παραφυάδες. Κείμενα λογοτεχνίας και βιβλιοκρισίες 1979-1998*, ό.π., σ. 195.

22. Ν.Α. Καββαδίας, *Η πρώτη μέρα*, ό.π., σ. 38.

23. Π. Γούτας, *Αποκούμπι στην κουβέντα με τον Περικλή Σφυρίδη*, ό.π., σ. 12-13.

Η συλλογή χωρίζεται σε πέντε ενότητες: «Ρίζες», «Οδός Μητροπολίτου Αθανασίου», «Ανοιχτό πέλαγος», «Ανατολικά του χρόνου» και «Χειμερινό ηλιοστάσιο». Αν εξαιρέσουμε την ενότητα «Ανατολικά του χρόνου», όπου τα διηγήματα έχουν ως θέμα τους ερωτικές ιστορίες του απόμακρου παρελθόντος, που μας θυμίζουν την αφηγηματική τεχνική του παραμυθιού (κατά τη γνώμη μου η ενότητα αυτή αποτελεί ξένο σώμα στο βιβλίο), όλα τα άλλα διηγήματα μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε βιωματικά (σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό) και να γνωρίσουμε αυτόν τον έφηβο της *Πρώτης μέρας*.

Στην πρώτη ενότητα (χαρακτηριστικός ο τίτλος της «Ρίζες», τέσσερις ιστορίες) μας συστήνει το χωριό του παππού του, τον ίδιο τον παππού ως ένα είδος αυταρχικού και ταυτόχρονα καλαμπουρτζή γέρου, το σόι όλο του πατέρα του, που τον αποκαλούσε ήδη «γιατρό», ενώ ακόμα ήταν πρωτοετής της Σχολής, και κάποια περιστατικά από τις παιδικές του αναμνήσεις που αφορούν την κατοχή και τον εμφύλιο.

Στη δεύτερη ενότητα (έξι διηγήματα) τον βρίσκουμε παιδί σε κάποια συνοικία της πόλης της Κέρκυρας (ο τίτλος «Οδός Μητροπολίτου Αθανάσιου» προφανώς έχει κι εδώ τη σημασία του) να αντιδικεί με τη γιαγιά του για μια κασούλα, να παίζει με τους φίλους του ποδόσφαιρο και καραγκιόζη, να αναφέρεται στο περιστατικό ενός αμαξά που υπήρξε παιδεραστής και πώς τον εκδικήθηκε η «μουλαρία» (δηλαδή η τσακαλοπαρέα του), κι άλλες ιστορίες που σκάλωσαν στη μνήμη του, παρμένες από τη ζωή ανθρώπων της γειτονιάς. Στην ενότητα αυτή θα σταθώ στο διήγημα «Ορφανός πατρός», που αναφέρεται στον θάνατο του πατέρα του, ο οποίος ήταν παλιός στρατιωτικός και πέθανε από νεφρική ανεπάρκεια αρχές του Δεκέμβρη. Γράφει:

> *Ίσαμε τις γιορτές των Χριστουγέννων δεν πήγα σχολείο. Μετά ήρθε το βάσανο του πρώτου μνημόσυνου και το αίσθημα ότι στ' αλήθεια εγώ δεν είχα πια πατέρα. Κάθε που το θυμόμουν έκλαιγα, αλλά συχνότερα τριγύριζα στο σπίτι λέγοντας από μέσα μου: «Είσαι ορφανός, είσαι ορφανός, είσαι ορφανός». Και μου φαινόταν ότι αυτό θα ήταν ένα είδος σφραγίδας, ένα γνώρισμα για να με ξεχωρίζουν.*[24]

Ακολουθεί η ενότητα «Ανοιχτό Πέλαγος», με δύο διηγήματα που αναφέρονται σε ιστορίες ναυτικών σε ποντοπόρα πλοία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρώτη, που έχει τίτλο «Πορεία βορειοανατολική», κι αυτό γιατί μέσα στην ιστορία της ζωής των ναυτικών σε ξένα λιμάνια και πορνεία ο συγγραφέας εγκιβωτίζει μια άλλη ιστορία που αφορά μια πόρνη με τρυφερή καρδιά, που αγάπησε έναν μαθητή της Στρατιωτικής Ιατρικής Σχολής και τις Κυριακές δεν δούλευε για να πηγαίνουν

24. Ν. Α. Καββαδίας, *Το στοιχειό στο φύτεμα*, ό.π., σ. 88.

βόλτα ή σινεμά κι ύστερα να τρώνε σε εστιατόριο. Λίγο πριν ο μαθητής φύγει με άδεια το καλοκαίρι για την ιδιαίτερη πατρίδα του, εκείνη του χάρισε μια μικρή ασημένια ταυτότητα με γραμμένο πάνω το όνομά του. Ο μαθητής αυτός μεγάλωσε, παντρεύτηκε, έκανε παιδιά, αλλά πάντα κρέμεται από τον λαιμό του η μικρή εκείνη ασημένια ταυτότητα με το όνομά του «Τάσος».[25] Οι σχέσεις ανάμεσα σε μαθητές της Σχολής και πόρνες, απότοκες της ηθικής που επικρατούσε την εποχή εκείνη, παραμένουν μια σκοτεινή πλευρά στην ιστορία της Σχολής. Το διήγημα αυτό προσομοιάζει με εκείνο του Σφυρίδη, «Στα λαδάδικα».[26] Εξάλλου ο Σφυρίδης σε συνέντευξη που μου παραχώρησε, είπε πως η δική τους γενιά ανδρώθηκε σεξουαλικά στους οίκους ανοχής, γιατί οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής δεν επέτρεπαν τις κοπέλες, με τις οποίες ήταν ερωτευμένοι, να καλύψουν τις σεξουαλικές τους ανάγκες.[27]

Αντιπαρέρχομαι την ενότητα «Ανατολικά του Χρόνου» (δύο άσχετα με τα προηγούμενα διηγήματα)· από την τελευταία «Χειμερινό ηλιοστάσιο» στέκομαι στο αφήγημα «Εικόνες από μία επέτειο», που κατά την άποψή μου, αποτελεί ένα είδος επίλογου της *Πρώτης Ημέρας*. Είθισται οι μαθητές κάθε τάξης της Σχολής να ανταμώνουν σε συνεστίαση την επέτειο της εισαγωγής τους στη Σχολή, συνήθως κάθε δεκαετία. Το αφήγημα αναφέρεται σε μια τέτοια συνάντηση σε ταβέρνα τριάντα χρόνια μετά την αποφοίτησή τους. Θυμούνται τα περιστατικά του καψωνιού, λένε ανέκδοτα από την κοινή τους συμβίωση, έρχονται σε ευθυμία και γελώντας κάνουν φασαρία χωρίς να πολυενδιαφέρονται για την ενόχληση που προκαλούν σε διπλανούς θαμώνες. Ο αφηγητής όμως μελαγχολεί και γράφει:

> *μου 'ρχεται να τα παρατήσω και να φύγω, παλιοί μου φίλοι, άλλους σας σκέφτομαι συχνά, άλλους αριά και πού κι άλλους δεν θέλω, με πλήρη επίγνωση του πόσο αμοιβαίο είναι αυτό το συναίσθημα, άρα εδώ, κανονικά, βάζω τελεία, ωστόσο μένω και συνεχίζω ετούτο το –πώς να το πω αλλιώς;– παράπονο, που θα μπορούσε να είναι και το επιμύθιο στην Πρώτη Μέρα μας στη ζούγκλα, γιατί νιώθω ότι όλοι συμφωνούμε πως τελικά πετύχαμε, μας βλέπω πίσω από τα χαμόγελα να καρατάρουμε ο ένας τον άλλο πόσα βγάζει καθαρά, έξω εφορία, έξοδα και τα τοιαύτα, άλλωστε ήταν αναμενόμενο αυτό, ήμαστε καλή τάξη, κάποιοι έχουν γίνει καθηγητές Πανεπιστημίου, εδώ και στο εξωτερικό, άλλοι υπολογίζουνε σε μελλοντικούς βαθμούς, δεν έχει σημασία αν είναι μίνι ή μάξι (άλλο, πάλι και τούτο, βαθμοί μίνι και μάξι, τι σου είναι τέλος πάντων η γλώσσα μας, άσε στην τηλεόραση τι ακούς!) πώς να το κάνουμε, λοιπόν,*

25. Ν. Α. Καββαδίας, *Το στοιχειό στο φύτεμα*, ό.π., σ. 152-156.

26. Π. Σφυρίδης, *Τα ερωτικά διηγήματα*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 271-276.

27. Σ. Σταυρακοπούλου, «Συνέντευξη του Π. Σφυρίδη», *Κλεψύδρα*, τχ. 4 (2013), σ. 49-59.

έχουμε γίνει κι εμείς κατεστημένο, που λένε, ας το παραδεχτούμε ήρεμα.[28]

Θα κλείσω την εισήγησή μου με μια –ουσιαστική κατά τη γνώμη μου– παρατήρηση. Ο Καββαδίας είναι κατεξοχήν μυθιστοριογράφος με πέντε βιβλία στο ενεργητικό του, όλα από τις εκδόσεις του Βιβλιοπωλείου της «Εστίας».[29] Όταν όμως θέλησε να περάσει στη λογοτεχνία τα προσωπικά του βιώματα, κατέφυγε στη νουβέλα και στο διήγημα, κάτι που επαληθεύει για μια ακόμα φορά τον ισχυρισμό του αείμνηστου καθηγητή Π. Μουλλά ότι *«η βιωματική πεζογραφία, αυτοβιογραφική αν θέλετε, βρίσκει καλύτερα την έκφρασή της στο μικρό αφήγημα»*.[30]

Περίληψη / Summary

Η εργασία αυτή ανιχνεύει αυτοβιογραφικά στοιχεία σε κείμενα μικρής φόρμας (νουβέλα και διηγήματα) του πεζογράφου Νίκου Α. Καββαδία (1938-2012). Πιο συγκεκριμένα, η νουβέλα *Η πρώτη μέρα* αναφέρεται στη σκληρή μαθητεία του συγγραφέα στη Στρατιωτική Ιατρική Σχολή Θεσσαλονίκης, ενώ η συλλογή διηγημάτων *Το στοιχειό στο φύτεμα* ανατρέχει στην παιδική και τη νεανική ζωή του συγγραφέα.

This paper examines autobiographical elements in the form of short texts (novella and short stories) by the novelist Nikos A. Kavvadias. More specifically the novella *Η πρώτη μέρα* refers to the hard apprenticeship of the author at the Military Medical School in Thessaloniki, while the collection of short stories *Το στοιχειό στο φύτεμα* goes back to childhood and youth of the author.

28. Ν. Α.Καββαδίας, *Το στοιχειό στο φύτεμα*, ό.π., σ. 199-200. Βλ., επίσης, το διήγημα «Η απέραντη γαλήνη του Γιώργου Παραλή», στο: Π. Σφυρίδης, *Το πάρτι και άλλα διηγήματα*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2011, σ. 152-156.

29. *Δάφνη* (1990), *Φόβος κι ελπίδα* (1991), *Πτήση στο λευκό* (1993), *Τριεστίνα* (2003), *Θα σας τηλεφωνώ* (2004).

30. Π. Μουλλάς, «Στρογγυλό Τραπέζι», στο βιβλίο: *Παραμυθία Θεσσαλονίκης*, επιμέλεια Π. Σφυρίδης, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 406.

Νίκος Α. Καββαδίας.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

2η ΕΝΟΤΗΤΑ

Ο Κωστής Παλαμάς και ο Άγγελος Σικελιανός στον τάφο του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη.

Ο Άγγελος Σικελιανός στην κηδεία του Κωστή Παλαμά.

Η ΕΜΠΝΕΥΣΗ ΕΚΦΡΑΖΟΜΕΝΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΟΥΣ ΠΑΞΟΥΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19ο ΚΑΙ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

Σπύρος Μπογδάνος

Ένας ξεχωριστός τόπος όπως οι Παξοί, με τις φυσικές τους ομορφιές, τη θεϊκή γαλήνη, την ιδιαίτερη αύρα και την απεραντοσύνη του βλέμματος δεν θα μπορούσε να μη γεννήσει ποιητές ή να μην δημιουργήσει εμπνεύσεις.

Τα πρώτα γνωστά σε μας ποιήματα έχουν γραφτεί το 1815 στην ιταλική γλώσσα προς τιμή του διοικητή των Παξών Percy Simpson και δημοσιεύθηκαν στο φύλλο 35/25.02.1815 της εφημερίδας *Gazzetta Ionica*. Ο Διονύσιος Ζερμπάς σε σχετική του έρευνα αναφέρει ότι στις 15 Φεβρουαρίου 1815 γιορτάστηκε στους Παξούς η επέτειος της κατάληψης του νησιού από τους Άγγλους. Η γιορτή όφειλε την επιτυχία της στους ντόπιους μουσικούς αλλά και σε κάποιους φιλόμουσους που απήγγειλαν ποιήματα, τα οποία γράφηκαν από Παξινούς προς τιμήν του ανωτέρω διοικητού, παράλληλα όμως εξυμνούσαν τον βασιλιά της Αγγλίας Γεώργιο Γ' και επαινούσαν την επελθούσα πολιτική μεταβολή.

Τα ποιήματα στάλθηκαν στον Δημήτριο Ζερβό, που ήταν διευθυντής του ταχυδρομείου και προσωρινά αρχηγός του Δημόσιου Τυπογραφείου, από τον ανταποκριτή των Παξών. Από το σύνολο των ποιημάτων δημοσιεύθηκαν μόνο δύο. Αυτά τα δύο ποιήματα μεταφράστηκαν ελεύθερα από τον Ζερμπά και δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο του *Παξινά Ιστορικά Σημειώματα* το 1970. Το πρώτο αναφέρει ως έργο του Δ.Μ.Π και το δεύτερο αγνώστου. Έχουν και τα δυο κοινό τίτλο «Ύμνος» και έχουν γραφεί επ' ευκαιρία της επετείου της απελευθέρωσης της νήσου, στις 15 Φεβρουαρίου 1814, από τους Γάλλους.

Σύμφωνα με τον σχολιασμό του Ζερμπά και τα δύο εκδηλώνουν ευμενή αισθήματα προς τους Άγγλους, τα οποία θεωρεί πραγματικά, αφενός λόγω της αντιπάθειας των Παξινών προς τους Γάλλους για τη σκληρή αντιμετώπιση της επανάστασής τους το 1810, κατά την οποία εκτελέστηκαν 7 και άλλοι πολλοί καταδικάστηκαν σε βαριές ποινές, αφετέρου λόγω της απαλλαγής τους από την πείνα και τις στερήσεις που υπέστησαν, ιδίως κατά τα τελευταία χρόνια της γαλλικής κατοχής.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΟΥΡΙΚΗΣ

Στη συνέχεια γνωστή μάς είναι η ποιητική φυσιογνωμία του Χαράλαμπου Μουρίκη (1806-1881). Γόνος αριστοκρατικής οικογένειας, γιος του Ιωάννη Μουρίκη

και της Γιαννέτας Μακρή, θυγατέρας του κόντε Νικόλαου Μακρή. Αδελφός του ζωγράφου Μιχαήλ, που αγιογραφίες του συναντάμε στην εκκλησία του Παντοκράτορα του κόντε, και του τελευταίου επισκόπου Παξών Διονυσίου κατά κόσμον Δημητρίου Μουρίκη (1800-1871).

Υπήρξε πλούσια σε συναισθηματικό κόσμο μορφή, διαπνεόμενη με υπέρμετρο πατριωτισμό και χαρακτήρα ακέραιο. Άγνωστος στους νέους, μα πολύ γνωστός στην εποχή του, ενεθάρρυνε τους συμπατριώτες του με τα φλογερά του ποιήματα *«παροτρύνοντας αυτούς προς τον ένδοξον και εθνόπνοον κατά των τυράννων αγώνα»*, όπως ο ίδιος αυτολεξί αναφέρει σε πρόλογό του προς τον πρόεδρο της Λέσχης των Παξών «Ο Ποσειδών» και συνεχίζει:

> *το άσμα τούτο προ καιρού προεθέμην να προσφωνήσω προς υμάς, γυρεύων πάντοτε το κατάλληλον του καιρού και ιδού κατά την ημέραν ταύτην σήμερον της μνήμης του προστάτη μας (εννοεί την 10/2 εορτή του Αγίου Χαραλάμπους, προστάτη των Παξών), επίσημον προσέτι ούσαν εορτήν της Λέσχης μας, το προσφέρω προς υμάς με πάλλουσαν την καρδίαν, τους αγαθούς και φιλόμουσους συμπατριώτας και συμπολίτας μου το μικρόν τούτο προϊόν των όχι μικρών κόπων μου.*

Από την επιστολή αυτή γίνεται κατάδηλο ότι το πνευματικό και πολιτιστικό επίπεδο του νησιού στα 1854 ήταν υψηλό και η ντόπια κουλτούρα ανθούσε, παρά τις αντιξοότητες της εποχής. Πρόκειται για το «Άσμα προς τους Έλληνες».

Ο ποιητής πάλλεται από πατριωτική συγκίνηση και πόθο για την ένωση των Επτανήσων με τον ελεύθερο ελλαδικό χώρο:

Στ' άρματα στ' άρματα έλληνες
της δόξας ήρθ' η ώρα
πετά και κράζει ο άγγελος
κι αποτάτη η χώρα
τ' ακούει κι όλαι εγείρονται
ηρώων αι σκιαί [...]

Υμνεί τα ανδραγαθήματα όλων των εποχών και καλεί τους προγόνους να σηκωθούν κι αυτοί στη φωνή της σάλπιγγας:

[...] *Πετιούνται από τα μνήματα*
τριών εποχών ενδόξων
οι ανεκδίκητοι ήρωες
και κάθε μια ένα τόξον
κύκλον μεγάλον κάνουνε
ψηλά απ' τον θείον ναόν
στον θείο ναόν που τέσσαρες
εκατονταετηρίδες

λιβάνι δεν εκάηκε
κερί ουδέ φως δεν είδες
παρά η αγγελική [...]

Πεισματωμένος πατριώτης, ήταν αποφασισμένος να πείσει τους συμπατριώτες του και να τους εμφυσήσει το δικό του ενθουσιασμό για την πραγματοποίηση της ελευθερίας.

[...] *στο σπαθί μου εγώ επάνω*
όρκον κάνω που όσο ζω
πλέον στη θήκη δεν το βάνω
έθνος λεύτερο αν δε δω.

Το παραπάνω ποίημα αποτελείται από 57 στροφές, από τις οποίες οι 16 πρώτες είναι εξάστιχες, οι δε 41 επόμενες τετράστιχες.

Ποιήματα του Μουρίκη δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *Παξοί*. Στο φύλλο 13/1-12-1925 ο εκδότης Χαράλαμπος Μητσιάλης (Μίτσελ) αναφέρει ότι στην ημερήσια εφημερίδα *Εργάτης* του Manchester της Αμερικής έχουν δημοσιευθεί ποιήματα του εν λόγω ποιητή με ευμενή σχόλια. Από τα πρώτα του ποιήματα που γνωρίζουμε είναι η «Ευθυμία», που γράφτηκε τον Απρίλη του 1833 στην Κέρκυρα και στη συνέχεια ένα δράμα με τίτλο «Η πιστή συζυγία», που εκδόθηκε το 1837 στην Κέρκυρα. Το σύγγραμμα αυτό διαιρείται σε 4 πράξεις και αποτελείται από 120 περίπου σελίδες. Αξιοθαύμαστος είναι ο χειρισμός της γλώσσας καθώς το νόημα και η τεχνική, που κάνουν τον αναγνώστη να συμπάσχει, να συμμετέχει στο δράμα.

[...] *Ω έλεγχοι, ω στεναγμοί*
Ω συνειδότος τύψεις!
Πού βρίσκομαι; Πού έφθασα;
Ποία ερμιά; Ω θλίψις
Ω απιστία! Ω απονιά!
Σκληρότης γιατί τόση
Πούναι ο γιος; Η νύφη πού;
Ποιος τώρα θα μου δώση
Παρηγοριά [...]

Άλλο ένα ποιητικό του έργο με τίτλο «Προς Σουλιώτες» αναφέρεται ότι υπάρχει στην Αναγνωστική Εταιρία Κερκύρας αλλά δεν ανευρέθη κατά την αναζήτησή μου. Αξίζει ν' αναφέρουμε τα συγχαρητήρια προς τον ποιητή από τον δόκτορα Δημήτριο Σπανόπουλο, Κερκυραίο, που ο Γιάννης Δόικας δημοσίευσε στο φύλλο 101/1981 της εφημερίδας *Ηχώ των Παξών*, σύμφωνα με την *Gazzetta Ionica* 355/1837.

(...) Ουδέ κάλαμος, ουδέ λόγος, ήθελε ποτέ δυνηθή να περιγράψη εάν ήθελα ακριβώς να εικονίσω τα φιλοπάτρια αισθήματά μου και την άκραν ευχαρίστησίν μου, βλέπων πως και αι μικρότεραι μεταξύ των Ιονίων Νήσων αμιλλώνται μετά των μεγαλυτέρων αδελφών των και με την ελληνικήν ήπειρον, προσπαθούσαι να υψώσουν νέους βωμούς εις τας μούσας. Η μικρά νήσος των Παξών ύψωσεν ήδη τον βωμόν της με τα ποιήματα του Μορίκη, όστις πρώτος μεταξύ των τέκνων της άρχισε να ψάλλη μελωδικά άσματα (...)

και καταλήγει:

(...) Χαίρε ω νήσος των Παξών ότι η πρώτη μεταξύ των μικροτέρων διεκρίθης. Χαίρε και καυχώσουν δια την νεοφυή δόξαν σου. Χαίρε ώ Μορίκη γλυκεία ελπίς της πατρίδος. Χαίρε ότι πρώτος μεταξύ των συμπολιτών σου έψαλλες ποιητικά άσματα.

Ένα από τα ανέκδοτα ποιήματά του είναι το «Πλήγωμα», που γράφτηκε το 1863, καθώς και το «Εις την Ένωση της Επτανήσου», με ημερομηνία Ιούλιος 1863 Φουντάνα. Είναι ένα μαχητικό σονέτο, προάγγελος της Ένωσης.

Όπως προαναφέραμε ήταν και πολιτική φυσιογνωμία. Το 1857 στην ψηφοφορία της 26ης και 27ης /1 της 11ης Βουλής ήταν υποψήφιος Νομοθέτης και έλαβε μεταξύ των 7 υποψηφίων του νησιού 193 ΝΑΙ και 252 ΟΧΙ και ο δρ. Δημήτριος Μακρής ποτέ κόμητος Ιωάννου με ψήφους 315 ΝΑΙ και 289 ΟΧΙ (*Gazzetta Ionie* 564/1862). Στην ψηφοφορία για το 13ο Κοινοβούλιο στις 18 και 19.09.1863 απέτυχε (*Gazzetta Ionie* 656/1863). Το 1864 η Ένωση τον βρήκε Senator (Γερουσιαστή) στην Ιόνιο Βουλή (Εφημερίδα *Παξοί* 13/01.12.25).

Τον Ιούνιο του 1864 υμνεί την ύψωση της ελληνικής σημαίας στο φρούριο της Κέρκυρας:

Τη μιαν άκρη η Πατρίδα βαστάει
και την άλλη γλυκειά Ελευθεριά
και στο μέσον ο Σταυρός την τιμάει
κι όλο χάρι ανεβαίνει κι αργά [...]

Το πατριωτικό έργο του «οι Επτανήσιοι και οι υποδουλωμένοι Έλληνες», που φέρει ημερομηνία Απρίλιος 1864, είναι μια εκδήλωση συμπάθειας για τους σκλαβωμένους Έλληνες. Συμπάσχει μαζί τους και τους ενθαρρύνει λέγοντάς τους ότι ο ουρανός θ' ακούσει τις δεήσες, τα δάκρυα και τα θυμιάματα, όπως συνέβη και με τους Επτανήσιους.

[...] *και τα δάκρυα μας λυπήθη*
και τα πάθη τα πολλά
όπου ωργήσθηκε κι εντύθη
μαύρα σύγνεφα πυκνά,
που η μαυρίλα κι η οργή του

με το νου και την καρδιά
μοιάζει σκλάβου που δεν ήτου
γεννημένος για σκλαβιά [...]

Η ευγενική φυσιογνωμία υποφέρει με τον κατημό των υποδούλων Ελλήνων αδελφών και τους παροτρύνει για αγώνα μέχρις εσχάτων:

[...] *που ελεύθερη να μείνει*
όλη η δοξασμένη γη
κι ουδέ μια να την μολύνει
πλέον τούρκικη πνοή.

Το έργο αυτό αποτελείται από 68 στροφές, όλες τετράστιχες. Δείγμα της μεγάλης ποιητικής του τέχνης είναι «Οι τρεις αδελφές», που παρουσιάζουν το μεγαλείο του στο πλάσιμο του λόγου, που το δένει με παραστάσεις και συναισθήματα, με μια γλώσσα περισσότερο δημοτική.

Είναι από τα τελευταία του έργα, ίσως και το τελευταίο, γράφτηκε το 1880 κι έχει υπότιτλο «Θάνατος εν υπαίθρω».

[...] *ογρήγορα φέρε*
τη μάνα Παρθένα
η Λένη οϊμένα
κοιμάται πολύ.
Μισάνοιχτα μάτια
της κρένω δεν κρένει
τη γκίζω σωπαίνει
δεν βγαίνει πνοή. [...]

Το «Πλήγωμα» του 1863 είναι ένα άλλο ποίημα χαρακτηριστικό του:

Να κόψω έν' άνθος γύρεψα κι επλήγωσα το χέρι
Το άνθος είχε αγκάθι κι η καρδιά πολύ πόνον υποφέρει
Τα άνθη δεν είναι μοναχά, έχουν πολλά αγκάθια
Πληγώνουν χέρια π' άμετρα γκίζουν εκείνα τ' άνθια.

Ασχολήθηκε με όλα τα είδη και τις μορφές της ποίησης και πέτυχε ώστε το ύφος και η γλώσσα των γραπτών του να μην επηρεαστούν από το αγγλοκρατικό γλωσσικό κομφούζιο, που επικρατούσε τότε και το συναντάμε ακόμα και στις νοταριακές πράξεις, αλλά έγραψε σε μια μορφή καθαρά καθομιλουμένης γλώσσας με υπερισχύοντα άλλοτε τα στοιχεία της καθαρεύουσας και άλλοτε της δημοτικής. Αυτός ο μεγάλος παξινός ποιητής πατριώτης έμεινε για καιρό ξεχασμένος από τους απογόνους του και το έργο του δυστυχώς δεν σώθηκε ολόκληρο. Πέθανε στις 26 Νοεμβρίου 1881 σε ηλικία 75 ετών στους Παξούς και ετάφη στην εκκλησία του Αγίου Ιακώβου στη Φουντάνα, αφήνοντας το έργο του κληρονομιά στις γε-

νιές που ακολουθούν. Αξίζει να αναφερθούν τα λόγια του δρ. Δημήτρη Σπανόπουλου, Κερκυραίου:

> *Η μικρά νήσος των Παξών δύναται να καυχάται ομού με τας λοιπάς αδελφάς της δια την δόξαν της. Ο Μουρίκης είναι ο πρώτος όστις εισάγει την πατρίδα του επί σκηνής και της θέτει επί κεφαλής τας πρώτας δάφνας, δάφναι αι οποίαι ποτέ δε θέλουν φθαρεί, αλλ' εις αυτάς και άλλαι θέλουν προστεθή και απ' άλλους μεταξύ των τέκνων της, οίτινες εμψυχωμένοι από το παράδειγμα του πρώτου αοιδού της θέλει ευδοκιμήσουν και διακριθούν εις την ποιητική και εις τας επιστήμας.*

ΗΛΙΑΣ ΖΕΝΕΜΠΙΣΗΣ

Τη σκυτάλη παίρνει ο Ηλίας Ζενεμπίσης, που κάπου στα 1830-1840 είδε τις άνοιξες ν' ανθούν, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Θόδωρος Μακρής. Γεννήθηκε στους Παξούς σε ένα χαρακτηριστικό βενετσιάνικο σπίτι στην περιοχή Βόντζα στα Ζενεμπισάτικα Γαΐου, του οποίου τα ερείπια διασώζουν την αίγλη της εποχής, την αξιοσύνη του αρχιτέκτονα και των πετράδων, που στην κυριολεξία το σμίλεψαν. Εκεί θεωρώ ότι σημαδεύτηκε η πορεία του, που ξεκίνησε από το νησί κι απλώθηκε μακριά στην Ευρώπη. Πάνω από τα βόλτα του πλακόστρωτου μόντζου και κάτω από τις πέτρινες πιτσουνιέρες, μέσα στην κατάφορτη παξινή φύση, δεκτικός στα τόσα ερεθίσματα, φορτίστηκε συναισθηματικά και εξέφρασε με στίχους όλο αυτό το εκχύλισμα. Γιος του Ιωάννη και της Φωτεινής με έναν μικρότερο αδελφό, τον Διονύσιο. Μικρός έφυγε από τους Παξούς, γι' αυτό και λιγοστά τα στοιχεία που γνωρίζουμε.

Από το έργο του συμπεραίνουμε πως ήταν μορφωμένος και γλωσσομαθής. Το 1875 τον συναντάμε στην Κέρκυρα να εκφωνεί, σύμφωνα με στοιχεία της *Ιονίου Βιβλιογραφίας*, τον «Λόγο περί Θείας Λατρείας», την πρώτη Κυριακή των Νηστειών με τον τίτλο του Αναγνώστου. Ο τίτλος αυτός μας οδηγεί στη σκέψη ότι ήταν προορισμένος για ιερωμένος, άγνωστο όμως το γιατί δεν έγινε. Τον παραπάνω λόγο εκφώνησε με εντολή του αρχιεπισκόπου Κερκύρας και τον δημοσίευσε με έξοδα των φίλων του. Ίσως να ακολουθούσε σπουδές στο Ιεροσπουδαστήριο, που υπήρχε σε λειτουργία τότε στην Κέρκυρα. (Θ. Μακρής, εφημερίδα *Παξοί*, Νοέμβρης 1963)

Το 1881 εκδίδει στην Αθήνα το έργο του *Στροφαί εις την Χίον* από 8 σελίδες, που αναφέρεται στους καταστρεπτικούς σεισμούς της Χίου, που είχαν σαν αποτέλεσμα την κατάρρευση πολλών σπιτιών και τον χαμό χιλιάδων ανθρωπίνων ζωών, για ενίσχυση των εράνων υπέρ των σεισμοπλήκτων. Όπως φαίνεται από τα δημοσιευμένα ποιήματά του ο Ζενεμπίσης διέμενε όχι μόνο στην Αθήνα αλλά και στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στην Ελβετία, Μασσαλία και Λισσα-

βώνα. Συγγενής με τον δήμαρχο Γαϊανών Γεώργιο Ζενεμπίση (1890-1900), του έστελνε τεύχη του περιοδικού *Πειθώ*, που εκδιδόταν στην Αθήνα και όπου δημοσιεύονταν ποιήματά του.

Το 1885 εκδίδεται το έργο *Χωρίς Μάνα* στα πορτογαλικά, για το οποίο δημοσιεύτηκαν ευμενείς κρίσεις από τον πορτογαλικό τύπο, γεγονός που συγκίνησε πολύ τον ποιητή. Το έργο αυτό, σύμφωνα με την αναγραφή στην *Ιόνιο Βιβλιογραφία* του Εμίλ Λεγκράν, απαρτίζεται από 21 σελίδες και αποτελεί συλλογή ποιημάτων αφιερωμένων στη μνήμη της μητέρας του Φωτεινής. Τα ποιήματα αυτά μεταφράστηκαν έμμετρα στα πορτογαλικά από τον φίλο του πορτογάλο γιατρό Φραγκίσκο Φερράζ δε Μασέδο και τυπώθηκαν μαζί με τα ελληνικά πρωτότυπα σε τεύχος 41 σελίδων το 1887.

Το 1888 εκδίδεται ο *Καιρός Χαμένος* με 14 ποιήματα και αποτελεί δεύτερη έκδοση προορισμένη για την Ελλάδα, με μετάφραση τυπωμένη στην αριστερή σελίδα στα πορτογαλικά σε 73 σελίδες. Προλογίζεται από επιστολή του ποιητή, που γράφτηκε στη Γενεύη το 1887, στις 17 Δεκέμβρη, και αφιερώνεται στον αδελφό του Διονύσιο. Δεδομένου ότι ο Ζενεμπίσης δεν κατείχε δημόσια θέση και συνήθως διέμενε στο εξωτερικό, υποθέτουμε ότι ασκούσε το επάγγελμα του ιδιωτικού δασκάλου της ελληνικής ή και άλλων γλωσσών, που κατείχε. Τούτο καθίσταται πιθανό και από τον τίτλο ενός ποιήματός του: «Ποιητής-Δάσκαλος». (Θ. Μακρής, *Παξοί*, Νοέμβριος 1963). Η συλλογή αυτή χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο αναφέρονται τα «Λυρικά» και στο δεύτερο τα «Ιλαρά».

Παντού στο έργο του είναι εμφανής η απαισιοδοξία και ο πεσιμισμός του:

... Εις ξένα τύχης άγριον με έριψε το κύμα!
Μοίρας σκληράς το παίγνιον, του βίου ναυαγός,
Ζητώ παντού τον θάνατον, παντού ζητώ το μνήμα,
Μισώ τον κόσμον, την ζωήν – εμίσησα το φως!

(«Υπό πτελέαν», Στροφή 5)

Ο στίχος του πολύμορφος και η γλώσσα του καθαρεύουσα. Αρκετοί ιδιωματισμοί του νησιού χρησιμοποιούνται στα γραπτά του. Το ερωτικό στοιχείο συνυπάρχει έντονο σ' όλα σχεδόν τα ποιήματά του:

... όσα φαρμάκια πότισες
Την άχαρη ζωή μου,
Τόσαις φορές ωρκίστηκα
Να μη σε ξαναϊδώ!
Μα πάντα εμπρός μου σ' έβλεπα
Μες στην ερμιά του νου μου
Χωρίς να σε ζητώ!

(«Στην άστατή μου φίλη», στροφή 3)

Σατιρικός στο θέμα θρησκεία, σαρκάζει τα υπερφυσικά και τα φέρνει στα ανθρώπινα μέτρα:

....Εις την κιβωτό συνάζει
Κάθε καρυδιάς καρύδι!
Και κοιμώνται αδελφωμένα
Πλάι πλάι με στοργή
Έχιδνα, γυναίκα, λύκος,
Γάτα, ποντικός και φίδι!

Και ο Σατανάς που βλέπει
Του Θεού την καλοσύνη
Σκύφτει, κάνει τον σταυρό του
Με συγκίνησι πολλή,
Θενά ζήση η ανθρωπότης
Και τροφή θενά του δίνη!

(«Ποιητής-δάσκαλος», στροφές 7 και 8)

Φυσιολάτρης χαρακτηριστικός. Παραμένει επηρεασμένος από την ματαιοδοξία καθώς και το έντονο συναίσθημα του ξενιτεμένου:

...ο Ζέφυρος την παγωνιά
Φοβείται και μεριάζει
Κι αφίνει θέση στο βορειά.
Κι ο Μάις την τριανταφυλλιά
Συντρίβει με χαλάζι!

(«Πρωτομαγιά εν Γενεύη κατά το 1887», στροφή 2)

Το 1890-1895 τον συναντάμε ξανά στους Παξούς, σύμφωνα με γραπτή μαρτυρία του Θ. Μακρή. *«Ενθυμούμαι ότι μεταξύ των ετών 1890-95 είχεν έλθει προσωρινώς εις Παξούς όπου τον έβλεπα κάποτε μεταβαίνοντα εις την ανωτέρω οικίαν του, εμφανίζοντα ηλικίαν μεγαλυτέραν των 60 ετών».* Άλλη μαρτυρία είναι της Μαρίκας Κάφυρη-Ζενεμπίση, που θυμόταν μέχρι τον θάνατό της τους στίχους, που της είχε αφιερώσει, όταν ήταν κοριτσάκι, κατά το τελευταίο του ταξίδι στους Παξούς:

Μάτια που μοιάζουν τ' ουρανού
το γαλαζένιο χρώμα,
αγγελική, χρυσή καρδιά
και κοντυλένιο στόμα,
ρόδα παντού στο δρόμο σου
με γέλια να σκορπάς,
είθε μια μέρα θυμηθείς

και μένα ν' αγαπάς,
είθε η ψυχή μου νάρχεται
μαζί σου όπου κι αν πας.

Αυτή είναι και η τελευταία φορά που συναντάμε τον Ζενεμπίση. Μετά την αναχώρησή του από τους Παξούς η μόνη επικοινωνία είναι η αποστολή των τευχών του περιοδικού *Πειθώ*, που δημοσίευε ποιήματά του. Μετά χάνουμε τα ίχνη του. Άγνωστο πού και πότε πέθανε, ακόμα κι αν συνέχισε το φιλολογικό του έργο.

«Η σχετική ευρυθμία και η ομαλή του γλώσσα παρέχουν στον αναγνώστη των ποιημάτων ευχάριστη εντύπωση και έλαβαν την τύχη να φέρουν έστω και ελαφρότατον δείγμα ελληνικής στιχουργίας μέχρι της μακρινής Πορτογαλίας». Έτσι σχολίαζε ο Θ. Μακρής σε σχετική του έρευνα το έργο του Ζενεμπίση. Είναι γεγονός ότι ο Παξινός αυτός ποιητής ανέδειξε το νησί που τον γέννησε στον ελλαδικό χώρο αλλά και στο εξωτερικό. Οι στίχοι του θυμίζουν το πέρασμά του, μια και οι χρονικές οριοθετήσεις δεν υπάρχουν για να τον εγκλωβίσουν σε χρονικά περιθώρια.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΒΕΛΙΑΝΙΤΗΣ

Ο Θεόδωρος Βελιανίτης (Σαντικλές) γεννήθηκε το 1863 στον Πειραιά. Γιος του Αναστάσιου Βελιανίτη από το χωριό Βελλιανιτάτικα Γαΐου. Μετά τις εγκύκλιες σπουδές του πήγε στη Ρωσία, όπου τις συνέχισε και εντρύφησε στη ρωσική λογοτεχνία. Μετά την επάνοδό του στην Ελλάδα ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία και τη λογοτεχνία. Μέσα από την εφημερίδα *Ακρόπολη* του Γαβριηλίδη και την *Εστία* γνώρισε τη φιλολογική και κοινωνιστική κίνηση της Ρωσίας, ενώ παράλληλα ήταν ανταποκριτής των κυριότερων ρωσικών εφημερίδων.

Το 1895 εκλέγεται για πρώτη φορά βουλευτής Παξών και το 1886 αντιπρόεδρος της Βουλής. Το 1899 επανεκλέχτηκε βουλευτής καθώς και το 1902, ενώ το 1906 του ανατέθηκε η γενική διεύθυνση των Ταχυδρομείων και Τηλεγράφων. Αυτός πρώτος επέτρεψε στις γυναίκες να εργάζονται στις δημόσιες υπηρεσίες, κίνηση πρωτοπόρα για την εποχή του. Επανήλθε στη δημοσιογραφία. Πρώτο ιστορικό του έργο είναι η δίτομη ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας. Το 1916 ξαναβγήκε βουλευτής Κερκύρας-Παξών και το 1918 ασχολήθηκε με τον Ιταλοελληνικό Σύνδεσμο. Το 1924 έγινε υπουργός των Εκκλησιαστικών και Δημόσιας Εκπαίδευσης. Πλήθος είναι τα δημοσιεύματά του, πολλά εκ των οποίων στα αγγλικά και γαλλικά αλλά και τα ποιήματά του. Ασχολήθηκε με μεταφράσεις ρώσων, γάλλων, άγγλων, γερμανών και ιταλών ποιητών.

Ήταν φίλος του Γεωργίου Σουρή, ο οποίος συχνά τον σατίριζε στην εφημερίδα του *Ο Ρωμηός*. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημά του «Η Σαρανταποδαρούσα», που λέγεται ότι τόγραψε για την Ειρήνη Δενδρινού:

Τα πόδια σου ολόγυμνα με άφησες να ιδώ
Κι ενώ σιγά τα κύτταζα και ονειροπωλούσα
Εσκέφθηκα, Κυρία μου, γιατί να έχης δυό,
Ενώ μπορούσε νάσουνα... σαρανταποδαρούσα!...

Αλλά και το ποίημα που δημοσίευσε στην *Εστία* τα Χριστούγεννα του 1899 είναι επίσης δείγμα του ταλέντου του:

ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ

Τα μάτια σου σαν θάλασσα μου φαίνεται πως μοιάζουν
θάλασσα κατασκότεινη χωρίς ακρογιαλιά
που τρικυμίες τα χτυπούν και όπου τα ταράζουν
τα πάθη, όπου έχουνε μέσα σ' αυτά φωληά.

Μέσα σ' αυτό το πέλαγος το ατέλειωτο, το μαύρο
με σέρνουν των ονείρων μου τα πάθη τα πικρά,
και μιαν αγάπη άγνωστη ζητώ κει μέσα ναύρω
αγάπη που την έπλασα μ' όνειρα τρυφερά.

Ποιος ξέρει μες τη σκοτεινή αυτή ανεμοζάλη
που της αγάπης τ' άπιαστο φάντασμα κυνηγώ
της ευτυχίας αν θα βρω εκεί το ακρογιάλι
ή μες' τα μαύρα κύματα π' αφρίζουν θα πνιγώ.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΗΤΣΙΑΛΗΣ

Ο Χαράλαμπος Μητσιάλης (Μίτσιελ). Γεννήθηκε το 1885 στα Μποϊκάτικα των Μαγαζιών στους Παξούς. Το 1910 έφυγε για την Αμερική ως μετανάστης. Εκεί παράμεινε μέχρι το 1920 με διαμονή στη Βοστώνη, όπου γνωρίστηκε με τη δημοσιογραφία. Λίγο μετά την επιστροφή του στους Παξούς εξέδωσε το πρώτο φύλλο της τοπικής εφημερίδας *Παξοί*, την 1η Απριλίου 1925, η οποία ήταν ιδιοκτησία του και την χαρακτήρισε «Πατριωτική Εφημερίδα». Ο ίδιος ήταν συντάκτης και διευθυντής. Οι εκδοτικές περίοδοι ήταν δύο. Η πρώτη από το 1925-1940 (15 Σεπτεμβρίου 1940), που σταμάτησε λόγω των δυσκολιών της περιόδου, και η δεύτερη από το 1948 έως το 1969. Συνολικά κυκλοφόρησαν 479 φύλλα. Η πρώτη περίοδος περιελάμβανε από το 1 ως το 234 φύλλο και η δεύτερη από το 1/235-245/479, Νοέμβριος 1969. Συνολικά 38 χρόνια προσφοράς και ενημέρωσης των Παξινών, των φίλων των Παξών αλλά σπουδαιότερο όλων των Παξινών της διασποράς, που δεν είχαν εύκολη πρόσβαση στα νέα της ιδιαίτερης πατρίδας τους. Το έντυπο αυτό έπαιξε και το συνδετικό κρίκο των συμπατριωτών με τον τόπο τους. Μια σπουδαία επίσης προσφορά της εφημερίδας είναι

η καταγραφή πλείστων όσων ιστορικών, λαογραφικών, εθνολογικών κ.λπ. στοιχείων, που αποτελούν μια από τις πλουσιότερες πηγές για την ιστορία του νησιού μας. Πέραν της δημοσιογραφικής του ιδιότητας ήταν και ποιητής. Ποιήματά του δημοσίευε περιοδικά στην εφημερίδα του άλλοτε με ψευδώνυμο, άλλοτε με το εξαμερικανισμένο του επίθετο «Μίτσελ», άλλοτε με το παρατσούκλι του «Μυρτιώτης» και κάποιες φορές χωρίς υπογραφή.

Σε συνεργασία με τον αρχειοφύλακα Παξών Διονύσιο Φαναριώτη συγκέντρωσε όλα τα στοιχεία του συγγράμματος «Νοταριακαί πράξεις νοταρίων Παξών των ετών 1658-1810», το οποίο ο καθηγητής της Νομικής Αθηνών Γεώργιος Πετρόπουλος επεξεργάστηκε και τύπωσε στην Αθήνα το 1958.

Διετέλεσε πρόεδρος της Κοινότητας Μαγαζιών το 1934 και παραιτήθηκε το 1936 για λόγους ευθιξίας, κατόπιν επιστολής του Νομάρχη Κερκύρας. Συνέχισε να εκδίδει την εφημερίδα του μέχρι ηλικίας 85 ετών. Πέθανε στα Μαγαζιά το 1975.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΜΑΚΡΗΣ

Το 1885 επίσης, στις 9 Φεβρουαρίου γεννήθηκε στους Παξούς άλλη μια εξαιρετικά πνευματική φυσιογνωμία, αυτή του Θεόδωρου Μακρή. Προσωπικότητα αδρή, δυναμική, με προικισμένη ευφυΐα, με ηθικές αρχές και σκέψη καθαρή. Ως άριστος μαθητής του Γυμνασίου, του δόθηκε στην Κέρκυρα το χρυσό βραβείο του αρμοστή Ντούγκλας. Το 1906 για την περιγραφή του «Μουσμούλης ένας γκρεμός των Παξών» με την οποία συμμετείχε σε λογοτεχνικό διαγωνισμό, επαινέθηκε από τον Αργύρη Εφταλιώτη. Γνωρίστηκε στην Κέρκυρα με τους εκπροσώπους της Κερκυραϊκής Σχολής και μάλιστα με τον Λορέντζο Μαβίλη.

Αποφοίτησε της Νομικής Αθηνών. Δημοσίευσε την ίδια περίοδο στο περιοδικό *Ο Νουμάς* μεταφράσεις του Δάντη και του Πετράρχη. Συμμετείχε στους πολέμους του 1912-13, ως έφεδρος αξιωματικός και τραυματίστηκε στη μάχη του Κιλκίς-Λαχανά. Υπηρέτησε ως πρωτοδίκης σε διάφορες ελληνικές πόλεις και υπήρξε ο πρώτος και μοναδικός εισαγγελέας Σμύρνης, μετά την καταστροφή της οποίας εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα. Στην ιστορία έμειναν οι περίφημες αγορεύσεις του σε ποινικές δίκες. Διετέλεσε για 15 χρόνια πρόεδρος του Δικηγορικού Συλλόγου Κερκύρας και για άλλα 16 χρόνια πρόεδρος της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών. Υπήρξε ένας ακούραστος ιστορικός ερευνητής με σπουδαίο έργο, αλλά και ποιητής με ιδιαίτερη κλίση στα σονέτα. Πέθανε στις 11 Ιουλίου 1970.

Χαρακτηριστικό είναι ένα από τα τελευταία του ποιήματα:

ΟΡΑΜΑΤΑ ΜΙΑΣ ΖΩΗΣ

Περνάνε τα όνειρα, περνάνε
Σε μιαν ατέλειωτη πορεία.
Τότες παιδί, χτες παληκάρι
Και σήμερ' άντρας, κι όλο πάνε.
Χαράς και λύπης ιστορία
που ο χρόνος τρέχει να την πάρη.

Τα περασμένα τάχω ζήσει,
Άλλο στ' αλήθεια κι άλλο ψέμμα.
Μπλεγμένο μέσα στην ψυχή μου
Σαν ποιος μπορεί να ξεχωρίσει;
Τρέχει γοργό διάφανο ρέμμα
Κι αναδρομά τη θύμησή μου.

Λάμπουν εκεί χρυσά παλάτια.
Περνώ, τις θύρες έχουν κλείσει.
Εδώ της δόξας τα στεφάνια
Τόσα συντρίμμια και κομμάτια.
Έτσι καθένα μ' έχει αφήσει
Τόσα ονείρατα ουράνια.

Μα σ' όλα τούτα καμμιά λύπη,
Όλα δικά μου κι όλα ξένα.
Μα να κι η αγάπη πάει να σβύσει.
Ξυπνούνε της καρδιάς οι κτύποι
Και τωρινά και περασμένα
Κλαίνε, πολύ πως έχω ζήσει.

Η ομορφιά της φύσης, η ξεχωριστή φυσιογνωμία του τόπου συνέχισαν και συνεχίζουν να προσφέρουν εκείνες τις προσλαμβάνουσες μεθυστικές αισθήσεις και να εκφράζονται πηγαία μέσα από τους εξ αυτών δημιουργούμενους ποιητές.

Στον περιορισμένο χρόνο μου δεν μπόρεσα να τους αναφέρω όλους. Απλά ξεκίνησα από τους παλαιότερους, που η λήθη δεν πρέπει να σκεπάσει. Υπάρχουν κι άλλοι που απλά αναφέρω: Μιχαήλ Μητσιάλης (Γκιουλιμής), Γεώργιος Νάνες, Άννα Αρώνη, Ηρακλής Μπογδάνος, Ευθύμιος Απέργης (Μισοράγιος), Νίκος Μπόικος (Μπιτσιτσής) και εν ζωή Μαρία Γραμματικού, Σπύρος Δόικας και Σπύρος Κατσίμης, για τον οποίο ο Τάσος Λειβαδίτης έγραψε: *«Ο λόγος του καθαρός, απέριττος, έχει παράθυρα προς τον ορίζοντα και τους συνανθρώπους του, έχει χρώματα απλά πού κάνουν τα κείμενά του να μοιάζουν με εξαίρετες ακουαρέλες»* και συμφωνώ απόλυτα μαζί του. Για τον Σπύρο Κατσίμη, που μας τιμά με την παρουσία του, υπάρχει ειδική ανακοίνωση το Σάββατο από την κ. Οικονομοπούλου. Τελειώνω με ένα δικό του ποίημα:

Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ

Δεν ήσουν έτοιμος ακόμα να δεχτείς
τη μόνη βοήθεια που έχω να σου δώσω.
Το έβλεπα στην απορία σου
και τη νεανική, ανάστατη μορφή σου
καθώς επέμενα να σου μιλώ
για την αξία των μικρών
αγαπημένων χώρων και πραγμάτων
και τις μοναδικές στιγμές των αισθημάτων
από τα χρόνια που δε ζούσαμε
τέτοιον ξεπεσμό.

Θεόδωρος Μακρής (1885-1970).

Περίληψη / Summary

Τα πρώτα γνωστά σε μας παξινά ποιήματα γράφτηκαν το 1815 από ντόπιους προς τιμήν του άγγλου διοικητή των Παξών. Χρονικά ακολουθεί ο Χαράλαμπος Μουρίκης, φημισμένος για τα πατριωτικά του ποιήματα. Ο Ηλίας Ζενεμπίσης. Μορφωμένος και γλωσσομαθής. Πολλά ποιήματά του δημοσιεύτηκαν στα ελληνικά και μεταφράστηκαν στα πορτογαλικά. Ο Θεόδωρος Βελιανίτης. Σπούδασε ρωσική λογοτεχνία. Δημοσιογράφος, πολιτικός και λογοτέχνης. Ανταποκριτής ρωσικών εφημερίδων. Δημοσιεύματά του υπάρχουν στα αγγλικά και γαλλικά. Ο Χαράλαμπος Μητσιάλης. Δημοσιογράφος στη Βοστώνη στην Αμερική (1910 -1920). Επιστρέφοντας στους Παξούς έγινε εκδότης τοπικής εφημερίδας, όπου δημοσίευε ποιήματά του. Ο Θεόδωρος Μακρής. Ιστορικός ερευνητής και ποιητής. Άλλοι παξινοί ποιητές: Μιχαήλ Μητσιάλης, Γεώργιος Νάνες, Άννα Αρώνη, Ηρακλής Μπογδάνος, Ευθύμιος Απέργης, Νίκος Μπόικος και εν ζωή Μαρία Γραμματικού, Σπύρος Δόικας και Σπύρος Κατσίμης.

The first Paxos poems known to us were written by local people in 1815. Next in time is poet Charalabos Mourikis. He was famous for his passionate patriotic poems. Elias Zenebisis was very well educated and polyglot. Many of his poem collections were published in Greece and Europe and were translated in Portuguese. Theodoros Velianitis. He studied Russian Literature. In 1924 he was appointed minister. He published many of his works including a "History of Russian Literature" and many translations of Russian, English, French, German and Italian poets. Charalabos Mitsialis) worked as a journalist in Boston, U.S.A. (1910-1920). After returning to Paxos, he became publisher of the newspaper *Paxi*, where he kept presenting his poems. Theodoros Makris studied law in Athens. Historian and translator, he wrote many poems. Other more recent Paxiot poets were Michael Mitsialis, Georgios Nanes, Anna Aroni, Heracles Bogdanos, Efthimios Apergis, Nikos Boikos. Even more contemporary are Maria Grammatikou, Spyros Doikas and Spyros Katsimis.

Ο *ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ Ή Η ΜΕΛΑΝΗ ΑΙΘΟΥΣΑ* ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΜΟΝΔΙΝΟΥ: ΣΤΑ ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΓΟΤΘΙΚΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ

Γεωργία Βιολιτζή

Ο *Εξόριστος ή η Μελανή αίθουσα* εκδόθηκε πρώτη φορά το 1858[1] και είναι το μοναδικό μαρτυρημένο μυθιστόρημα του ζακύνθιου Διονυσίου Μονδίνου. Στο παρελθόν θεωρήθηκε μετάφραση από τα ιταλικά.[2] Στη δεύτερη έκδοσή του, το 1866, προωθείται από τον εκδότη του ως απόκρυφο μυθιστόρημα. Η ανάγνωσή του αποκαλύπτει χαρακτηριστικά που συγγενεύουν με το γοτθικό μυθιστόρημα. Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά των δύο ειδών, εξετάζεται η σχέση του κειμένου με το πρότυπό του, το γοτθικό μυθιστόρημα *ο Ιταλός ή το εξομολογητήριο του μαύρου Αναχωρητή (The Italian, or the Confessional of the Black Penitents,* 1797*)* της Ann Radcliffe και επισημαίνονται οι ιδεολογικές τους συγγένειες.

Ο Διονύσιος Μονδίνος γεννήθηκε το 1828[3] ή το 1831.[4] Ανήκε στην παράταξη των ριζοσπαστών και το 1850-51 εξορίστηκε στα Κύθηρα, απ' όπου δραπέτευσε στη Νάπολη. Δραστηριοποιήθηκε σε θιάσους στην Ιταλία και αργότερα στην Πάτρα, στην Αθήνα και στη Ζάκυνθο. Συνεργάτης του μουσικού Παύλου Καρρέρ,[5] ανέβαζε έργα της όπερας. Από το 1873 έως το 1880 έζησε –με ενδιάμεσα διαλείμματα– στη Ζάκυνθο και εξέδιδε τη σατυρική εφημερίδα *Όφις*,[6] με

---

1. Για την ανακοίνωση αξιοποιηθήκαν οι εκδόσεις: Μονδίνος, Διονύσιος, *Ο εξόριστος ή η Μελανή Αίθουσα*, Εν Αθήναις, Τυπογραφείο της *Αυγής*, 1858 και Μονδίνος, Διονύσιος, *Ο εξόριστος ή η Μελανή Αίθουσα*, Πάτρα, 1866.

2. Βλ. το λήμμα «Μονδίνος» στο *Τριανταφύλλου* Κώστας, *Ιστορικόν Λεξικόν των Πατρών*, Πάτρα, [3]1995.

3. Βλ. Λεωνίδας Ζώης, *Λεξικόν Ζακύνθου*, 1963, σ. 431-432.

4. Βλ. Κωνσταντίνος Νίκας, «Οι Ζακύνθιοι στη Νεάπολη από το 16ο-19ο αιώνα», *Πρακτικά ΣΤ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου, Ζάκυνθος, 23-27 Σεπτεμβρίου 1997*, τ. 2, σ. 320.

5. Βλ. τη διδακτορική διατριβή: Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο 1829-1896*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φεβρουάριος 2005, σ. 121 και 291.

6. Δισέλιδη τετράστηλη εφημερίδα, εκδίδεται κάθε Τρίτη και διατίθεται μέσω τρίμηνης συνδρομής προς 3 δραχμές.

άρθρα καυστικά για την κοινωνία και κυρίως για τα θεατρικά πράγματα στη Ζάκυνθο. Ο θάνατός του τοποθετείται μετά το 1887.[7]

Γνωρίζουμε ότι έγραψε κωμωδίες[8] και μετέφρασε από τα ιταλικά κωμωδίες και τραγωδίες. Συγγράφει ένα μόνο μυθιστόρημα, *τον Εξόριστο*, με σαφή πολιτική στόχευση. Η πρώτη έκδοση[9] του μυθιστορήματος με τον υπότιτλο «ιστόρημα», που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το 1858, αφιερώνεται στην Ιφιγένεια Σ. Σίνα, σύζυγο του Σίμωνα Σίνα, που από το 1856 έως το 1858 υπηρέτησε στο ελληνικό προξενείο της Βιέννης. Στον πρόλογο της ίδιας έκδοσης ο Μονδίνος καταγγέλλει την εξορία του, καθώς και την ταλαιπωρία της Επτανήσου από την τυραννική αγγλική διοίκηση, και ζητά την προστασία του Οίκου Σίνα. Επίσης, προεξαγγέλλει τα θέματα που θα θίξει στο μυθιστόρημα: θα καταγγείλει την πολιτική κακοδαιμονία των Βενετών, συναρτώντας την με τα κακώς κείμενα της αγγλικής κατοχής, και παράλληλα θα αναφέρει «*ό,τι έξοχον θεοποιεί τον άνθρωπον εις τον κόσμον*»: την αγάπη για την πατρίδα, την αρετή «*την υπέρ του στενάζοντος θυσιαζομένη*», τον έρωτα.

Τη δεύτερη έκδοση[10] του *Εξορίστου* ανέλαβε ο Ευστάθιος Χριστοδούλου[11] στην Πάτρα το 1866, 8 χρόνια μετά. Ο πρόλογος του εκδότη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί ταυτόχρονα και κριτική αποτίμηση του έργου. Η ζήτηση του μυθιστορήματος, που είχε γίνει ανάρπαστο στην πρώτη του έκδοση, του κίνησε την περιέργεια. Διαβάζοντάς το ανακάλυψε ένα συγγραφέα με

---

7. Από την εφημ. *Νέα Εφημερίς*, φ. 18.08.1887, πληροφορούμαστε ότι ο Μονδίνος ανέλαβε το δημοτικό θέατρο Πατρών για τη χειμερινή περίοδο του ίδιου έτους. Ευχαριστώ τον κύριο Λάμπρο Βαρελά για την πληροφορία.

8. Άλλα έργα του: *Δεν ηξεύρω τίποτε, ή, Το επανωφόριον του Κ. Ιωσήφ: κωμωδία μονόπρακτος*, Εν Πάτραις: Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Ευσταθίου Π. Χριστοδούλου και Σ., 1862. – *Το γεροντοκόρητσον*: κωμωδία μονόπρακτος, Εν Πάτραις: Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Ευσταθίου Π. Χριστοδούλου και Σ., 1862. – *Θύραι και αρμάριον: κωμωδία μονόπρακτος*, Εν Πάτραις: Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Ευσταθίου Π. Χριστοδούλου και Σ., 1862. – *Η σκιά του Ρινάλδου*, κωμωδία, εκδ. Ε. Π. Χριστοδούλου, Πάτρα 1862. – *Η άσωτος γυνή, κωμωδία εις πράξιν μίαν και εικόνας δύο*, εκ του τυπογραφείου Α.Σ. Αγαπητού, 1871.

9. Εκδίδεται από το τυπογραφείο της *Αυγής* στην Αθήνα. Ο συγγραφέας με σημείωμα κατοχυρώνει τα πνευματικά δικαιώματα.

10. Στο διαδίκτυο στη διεύθυνση: http://books.google.gr/books/reader?id=T4WG3lcRW2gC&hl=el&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PA8 από αντίτυπο που ανήκει στη Βιβλιοθήκη Ιησουιτών Les Fontaines του Chantilly στη Γαλλία.

11. Δεν πρόκειται για το πρώτο έργο του Μονδίνου που εκδίδει ο Χριστοδούλου. Το 1862 είχε εκδώσει τέσσερις κωμωδίες του Μονδίνου. Ο Ε.Π. Χριστοδούλου είναι και επίδοξος ποιητής. Το 1860 εκδίδει την ποιητική συλλογή *Ο Μουσηγέτης Απόλλων, συλλογή νέων ασμάτων, ηρωικών, ερωτικών, λυρικών, διστίχων. Βακχικών, σατυρικών, κ.λπ., εκ της τυπογραφίας Α.Σ. Αγαπητού διευθυνομένης υπό Ε.Π. Χριστοδούλου.*

γραφή γλαφυρή, νέο υλικό, που ξεπερνά ακόμη και τον Δουμά, τον οποίο ο εκδότης κρίνει ως περιττολόγο και υπερβολικό, και που μπορεί να σταθεί επάξια δίπλα στον Sue. Αυτή η αναφορά στον Συ έχει ιδιαίτερη σημασία. Ήδη από το 1845 έχουμε δύο μεταφράσεις[12] του έργου του *Les Mystères de Paris*: μία στη Σμύρνη και μία στην Αθήνα. Οι έλληνες λογοτέχνες ακολουθούν ακαριαία τη μόδα των ευρωπαϊκών αποκρύφων. Εκδίδονται πρωτότυπα απόκρυφα[13] και μεταφράζονται πολλά μυθιστορήματα που περιέχουν τη λέξη *απόκρυφα ή μυστήρια* στον τίτλο τους.[14] Η διάδοσή τους δικαιολογεί, λοιπόν, την χρήση του ονόματος του Συ στον πρόλογο για διαφημιστικούς σκοπούς.

Όσον αφορά την πρόσληψη του *Εξορίστου*, είναι ενδιαφέρουσα η μαρτυρία του Γρηγορίου Ξενόπουλου.[15] Μιλώντας στην αυτοβιογραφία του, που εκδίδεται το 1938, για τα εφηβικά του διαβάσματα, ανακαλεί *«ένα βενετοζακυνθινό μυθιστόρημα κάποιου Ζακυνθινού Μονδίνου "Η κυανή αίθουσα"»*. Δεν είναι βέβαιος για το χρώμα της αίθουσας. Γεννημένος το 1867, διαβάζει το μυθιστόρημα σχεδόν 25 χρόνια μετά την πρώτη του έκδοση, και η εντύπωση που του είχε κάνει δεν έχει σβήσει τέσσερις δεκαετίες μετά.

Ο Λεωνίδας Ζώης στο *Λεξικό Ζακύνθου* μιλά για *«τεχνικώτατον μυθιστόρημα, πρωτοφανές εν Ελλάδι προς διάδοσιν των γραμμάτων»*, για το οποίο, όπως λέει, *«κάποιοι ισχυρίζονταν ότι ήταν διασκευή ιταλικού έργου»*.[16] Δικαιολογείται, λοιπόν, η επισήμανση που συναντάμε στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης ότι πρόκειται για *«πρωτότυπον ιστόρημα»*.

Μια περίληψη του *Εξορίστου* κρίνεται απαραίτητη πριν συζητήσουμε την ειδολογική του ένταξη. Πρωταγωνιστές της ιστορίας είναι ο ζακύνθιος Γρηγόριος Ξ. και η μνηστή του, η ορφανή Ισαβέλλα. Η δράση τοποθετείται αρχικά στη Ζάκυνθο και στη συνέχεια στη Βενετία το 1710, ενάμιση αιώνα πριν από την πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος. Ο Γρηγόριος Ξ. έχει καταδικαστεί άδικα από την κυβέρνηση της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας σε αειφυγία,

---

12. Βλ. Γεωργία Γκότση, «Η ελληνική μυθιστορία Αποκρύφων του 19ου αιώνα», στο αφιέρωμα «Το ελληνικό απόκρυφο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα», *Αντί*, *τχ.* 641, σ. 6.

13. Βλ. Σοφία Ντενίση, «Μυθιστόρημα των Αποκρύφων: μια μορφή κοινωνικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα», *Περίπλους*,*τχ.* 43 (Ιούλ. 1996-Φεβρ. 1997), σ. 38-63.

14. Βλ. Γεωργία Γκότση, «Μεταφράσεις μυθιστοριών Αποκρύφων και συναφών έργων, 1845-1900», στο αφιέρωμα «Το ελληνικό απόκρυφο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα», *Αντί*, *τχ.* 641, σ. 14, και Γεωργία Δράκου, «Οι πρώτες προσπάθειες μεταφύτευσης των Αποκρύφων στην Ελλάδα(1845-1855)», στο αφιέρωμα «Το ελληνικό απόκρυφο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα», *ό.π.*, σ. 18.

15. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Άπαντα*, τ. 1, Αθήνα, εκδ. Μπίρη, 1969, σ. 127-128. Ευχαριστώ την κυρία Κατερίνα Τικτοπούλου για την πληροφορία.

16. Βλ. Λεωνίδας Ζώης, *Λεξικόν Ζακύνθου*, ό.π., σημείωση 3.

καθώς ο αντίζηλός του, ο βενετός Αλφόνσος Μαληπιέρος, φθόνησε τον έρωτά του με την Ισαβέλλα και κατάφερε να τους χωρίσει. Απτόητος ο Γρηγόριος Ξ. εισέρχεται κρυφά στη Ζάκυνθο για να φυγαδεύσει την αγαπημένη του στη Γαλλία, όπου ο ίδιος έχει ήδη βρει καταφύγιο. Απογοητευμένος, πληροφορείται από τον πιστό του φίλο ότι η κηδεμονία της μνηστής του έχει περάσει στο θείο του Μαληπιέρου, τον Αλοΐσιο Μαληπιέρο, και ότι την έχουν μεταφέρει στη Βενετία.

Με τη συνδρομή του βενετού πλοιάρχου Ιωσήφ ο Γρηγόριος μεταβαίνει στη Βενετία και καταστρώνει με τους ισχυρούς βενετούς φίλους του το σχέδιο σωτηρίας της Ισαβέλλας, η οποία δεν είναι μόνη. Σύμμαχός της είναι η εξαδέλφη του Αλφόνσου Μαληπιέρου, η Ιόλη. Η Ιόλη και ο μνηστήρας της, ο Ιγνάτιος Μοντζενίγος, θα συνδράμουν τους δύο ερωτευμένους.

Η Βενετία δεν διατηρείται τυχαία Γαληνοτάτη: κατάσκοποι και χρηματιζόμενοι δημόσιοι λειτουργοί καραδοκούν και καταγγέλλουν κάθε ύποπτη κίνηση. Έτσι, ο Γρηγόριος γίνεται αμέσως αντιληπτός από τον Αλφόνσο Μαληπιέρο, που σχεδιάζει την εξόντωσή του, ώστε να παντρευτεί επιτέλους την Ισαβέλλα, αποκτώντας πρόσβαση στη μεγάλη προίκα της. Δεξί του χέρι είναι ο κατάσκοπος Μένεγος, ο οποίος στήνει πλεκτάνη στον Γρηγόριο, τον συλλαμβάνει και τον οδηγεί ενώπιον του Συμβουλίου των Τριών, του ισχυρού και τρομαχτικού δικαστηρίου, του οποίου τα μέλη φέρουν μάσκα και είναι άγνωστης ταυτότητας. Ο Γρηγόριος περνά από ανάκριση, κρίνεται ως ασεβής και βασανίζεται για να αποποιηθεί την Ισαβέλλα, η οποία έχει επίσης συλληφθεί για ασέβεια. Υποφέρουν μαζί βασανιστήρια που θυμίζουν την Ιερά Εξέταση. Η θέλησή τους δεν κάμπτεται και δύο μέρες αργότερα το Συμβούλιο των Τριών καταφεύγει στην ύστατη λύση: μεταφέρει τους δύο νέους στη διαβόητη Μελανή Αίθουσα. Εκεί υποβάλλονται σε ταντάλειο μαρτύριο: εξαναγκάζονται σε ασιτία, ενόσω στο κέντρο της αίθουσας βρίσκεται τραπέζι στρωμένο με τα πιο εκλεκτά εδέσματα.

Την ίδια ώρα οι φίλοι τους, ευγενείς μαζί με υπηρέτες, καταστρώνουν σχέδιο διάσωσης. Αρωγός τώρα είναι ο πατέρας της Ιόλης, θείος του Αλφόνσου Μαληπιέρου, ο Αλοΐσιος Μαληπιέρος (που είχε την Ισαβέλλα υπό την κηδεμονία του). Οι δύο νέοι σώζονται την ύστατη στιγμή. Ο Αλφόνσος και ο Μένεγος δολοφονούνται όπως αρμόζει.

Δώδεκα χρόνια μετά συναντούμε τα δύο ζευγάρια, την Ιόλη με τον Ιγνάτιο και την Ισαβέλλα με τον Γρηγόριο, στο Παρίσι. Ο Ιγνάτιος καταφέρνει να πείσει τον Γρηγόριο να επαναπατριστούν στη Ζάκυνθο, καθώς τίποτα δεν είναι πιο σημαντικό από το να ζεις στην πατρίδα, ανάμεσα σε ομοθρήσκους σου.

Το μυθιστόρημα διατηρεί όλες τις λογοτεχνικές συμβάσεις της εποχής του. Είναι γραμμένο στην καθαρεύουσα, με εξαίρεση ένα μικρό κεφάλαιο, μια σκηνή σε ένα ενετικό καπηλειό, όπου οι βενετοί ναύτες του πλοιάρχου Ιωσήφ, καλοκάγαθοι άνθρωποι χαμηλής κοινωνικής τάξης, συνομιλούν σε ζωντανή, ρέουσα δη-

μοτική. Συστατικό στοιχείο των διαλογικών μερών είναι το χιούμορ. Ο ρυθμός είναι γρήγορος και η γλαφυρότητα φανερώνει την ενασχόληση του Μονδίνου με το θέατρο. Ο εξωδιηγητικός παντογνώστης αφηγητής και η συχνή αποστροφή στον αναγνώστη αποτελούν μία ακόμη λογοτεχνική σύμβαση.

Στην προσπάθειά του να ενισχύσει την αληθοφάνεια των γραφομένων ο Μονδίνος παραθέτει ολόκληρες επιστολές και σημειώματα, ιστορικά στοιχεία, ιταλικές επιγραφές. Επίσης, αποκρύπτει το επώνυμο του πρωταγωνιστή Γρηγορίου δίνοντας στους αναγνώστες μόνο το αρχικό του, το Ξ. Άλλωστε η ίδια η τοποθέτηση της δράσης στη Βενετία και στο απώτερο παρελθόν καθιστά την αφήγηση αληθοφανή. Η διεφθαρμένη βενετική κυβέρνηση είχε στιγματίσει τα Επτάνησα. Η καταγγελία της κακοδαιμονίας της χρησιμοποιείται ως εργαλείο καταγγελίας της βάνουσης αγγλικής κυριαρχίας

Η διάθεση διδακτισμού του Μονδίνου είναι διάχυτη στο κείμενο, όπου διατυπώνονται πρώιμες σοσιαλιστικές ιδέες. Από τις πρώτες κιόλας σελίδες καταδεικνύονται οι κοινωνικές ανισότητες που ισχύουν στα Επτάνησα. Ακολουθούν θετικές αναφορές στη Γαλλική Επανάσταση αλλά και στο «*οξυδερκές βλέμμα της καταπιεζούσης δυναστείας*», που ως ποινή για την παράβαση του νόμου επιβάλλει την αγχόνη. Επίσης, διατυπώνει τη θέση ότι η καταπάτηση των ατομικών ελευθεριών των κατοίκων θα έχει ως αποτέλεσμα την ορμητική σαν χείμαρρο επανάσταση του απελπισμένου όχλου. Καταδικάζει τη θανατική ποινή, επισημαίνοντας τη μη αναστρέψιμη φύση της και την αδυναμία επανόρθωσης σε περίπτωση λάθους.

Η κριτική του δε σταματά εκεί. Η διοίκηση, και κυρίως η αφανής δράση υψηλών αξιωματούχων, μπαίνουν στο στόχαστρο. Η δωροδοκία, η ψευδορκία και η κατασκοπία είναι στη φύση της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας. Κορυφαία απόδειξη της σαθρότητας του βενετικού οικοδομήματος είναι η ομολογία του Μέγα Δούκα στην Ισαβέλλα όταν τον επισκέπτεται για να ζητήσει τη συνδρομή του. Της εκμυστηρεύεται, λοιπόν, ότι αποτελεί άθυρμα στα χέρια διεφθαρμένων αξιωματούχων που δρουν υπογείως και κινούν τα νήματα χωρίς να τον υπολογίζουν.

Οι απόψεις του Μονδίνου για τη θέση της γυναίκας είναι εξίσου προοδευτικές. Η μητέρα του Γρηγορίου, εγγράμματη ευγενής, είναι μαχητική, καθώς με επιστολή της τον προτρέπει να αντισταθεί στην αδικία των κατακτητών και να διεκδικήσει την αγαπημένη του με κάθε κόστος. Με υποσημείωση στην ίδια επιστολή ο συγγραφέας καταγγέλλει τον αναλφαβητισμό των γυναικών. Προκρίνει, τέλος, ότι μια γυναίκα πρέπει να έχει το δικαίωμα να επιλέξει τον σύζυγό της.

Ο συγγραφέας αναθέτει βοηθητικούς ρόλους σε πρόσωπα χαμηλής κοινωνικής στάθμης χτίζοντας χαρακτήρες αξιοσέβαστους, με ήθος, αλληλεγγύη και περηφάνια. Μάλιστα, όλοι οι υπηρέτες, οι ναύτες και οι εργάτες στέκονται αρωγοί στον αγώνα των δύο ερωτευμένων. Στην περίπτωση μίας υπηρέτριας στο σπίτι

του Μαληπιέρου, οι λανθασμένες επιλογές της αποδίδονται στα δύσκολα παιδικά της χρόνια και την αναλγησία της κοινωνίας, και στη συνέχεια επισημαίνεται η έμφυτη τιμιότητά της. Επιπλέον, οι φίλοι του Γρηγορίου, γενναιόδωροι ευγενείς, αντιμετωπίζουν τους υπηρέτες τους με αγάπη και σεβασμό, σαν μέλη της οικογένειάς τους. Έτσι, όταν ένας ναύτης επισκέπτεται το σπίτι του Ραμέγγου, προσφέρεται και σε αυτόν, σα να ήταν ισότιμο μέλος της συντροφιάς, ένα κύπελλο με ρόφημα σοκολάτας.

Κριτικά στέκεται ο Μονδίνος απέναντι στην υποκρισία της καθολικής εκκλησίας. Ο Αλφόνσος Μαληπιέρος καταφέρνει να προσεγγίσει την Ισαβέλλα ως υποψήφιος γαμπρός αφού πρώτα έλαβε συγχωροχάρτι που θα του επέτρεπε το γάμο με αλλόθρησκη. Ο πλοίαρχος Ιωσήφ εκφράζει την έλλειψη εμπιστοσύνης που έχει απέναντι στους καθολικούς ιερείς. Στον επίλογο του *Εξορίστου* επισημαίνεται πόσο σημαντικό είναι να ζει κανείς ανάμεσα σε ανθρώπους «*του ιδίου θρησκεύματος*».

Η πρώτη ανάγνωση μάς αποκαλύπτει ότι η ένταξη στο είδος των αποκρύφων[17] χωλαίνει, καθώς δεν εντοπίζονται στοιχεία που θα επιβεβαίωναν την άποψη του εκδότη Χριστοδούλου. Κατ' αρχάς, ο χρόνος της ιστορίας του *Εξορίστου* τοποθετείται ενάμιση αιώνα από τη συγγραφή του. Ο χώρος δράσης δεν είναι η δαιδαλώδης, απρόσωπη μεγαλούπολη του 19ου αιώνα και οι κακόφημες φτωχογειτονιές που συναντάμε στο απόκρυφο μυθιστόρημα, αλλά η κρυφή υπόγεια Βενετία, τα αρχοντικά της και τα τρομαχτικά της μπουντρούμια. Πρωταγωνιστές του δεν έχει υπηρέτες, απατεώνες, πόρνες και έκπτωτους –μπλεγμένους με τον τζόγο και τη νύχτα– γόνους αστικών οικογενειών. Εδώ εγκληματεί η ίδια η πολιτεία, όχι οι φτωχοί των κατώτερων λαϊκών στρωμάτων. Δεν έχουμε σύγκρουση των κοινωνικών τάξεων αλλά τη σύγκρουση όλων με μια κυβέρνηση διεφθαρμένη και βρώμικη. Καταγγέλλεται, βέβαια, και στον *Εξόριστο* η έλλειψη κρατικής μέριμνας για τις κατώτερες τάξεις, αλλά η κριτική εστιάζει στην αλαζονεία των Βενετών και στην ανάγκη για αντίσταση στο βαθύ κράτος που καταδυναστεύει ακόμη και τις τάξεις των ευγενών.

---

17. Το απόκρυφο μυθιστόρημα, οφείλει το όνομά του στα απόκρυφα ευαγγέλια και αποδίδει το γαλλικό "mystères" ή το αγγλικό "mysteries novel". Ως είδος κάνει την εμφάνισή του τον 19ο αιώνα. Αντιπροσωπευτικά δείγματα αποτελούν τα *Les Mystères de Paris* (1842-1843) του E. Sue, το *Les Mystères de Londres*(1843-1844) του Paul Féval και το *The Mysteries of the Court of London* (1845-1848) του G.W.M. Reynolds. Βλ. Γεωργία Γκότση, «Η ελληνική μυθιστορία Αποκρύφων του 19ου αιώνα», *ό.π.*, σ. 7. Ο όρος «απόκρυφο» εμφανίζεται για πρώτη φορά στην αγγλική βιβλιογραφία το 1977, βλ. Σοφία Ντενίση, «Μυθιστόρημα των Αποκρύφων: μια μορφή κοινωνικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα», *ό.π.*, σ. 38. Επιπλέον, βλ. Βαρελάς, Λάμπρος, «Η εικόνα του άστεως σε ελληνικά απόκρυφα μυθιστορήματα του 19ου αιώνα», στο http://openlit.teimes.gr/city/varelas.htm.

Μια δεύτερη προσεκτική ανάγνωση οδηγεί στα ίχνη του γοτθικού μυθιστορήματος, το οποίο έχει πολύ ιδιαίτερη πορεία στον ευρωπαϊκό χώρο. Το gothic novel[18] εμφανίζεται στα τέλη του 18ου αιώνα. Η Βιομηχανική Επανάσταση και ο αγώνας των Αμερικανών για ανεξαρτησία ρίχνουν τον πρώτο σπόρο. Η Γαλλική Επανάσταση το γεννά. Το όνομά[19] του το οφείλει στους Γότθους, επειδή οι θετικοί κεντρικοί ήρωές του φέρουν χαρακτηριστικά και αρετές των αρχαίων, αγνών Γότθων που εναντιώθηκαν στη διαφθορά και την τυραννία των Ρωμαίων, σε αντίθεση με αυτούς που τους αντιμάχονται, τους «κακούς», οι οποίοι αποτελούν αντανάκλαση της κοινωνίας του 18ου αιώνα, της decadence, του συντηρητισμού του ευρωπαϊκού Νότου και των κοινωνικών ανισοτήτων και συγκρούσεων[20] που τη χαρακτηρίζουν.

Το γοτθικό μυθιστόρημα τοποθετείται σε χρόνο παλαιότερο από το χρόνο συγγραφής ή έκδοσής του, αλλά αναφέρεται έμμεσα στην εποχή του συγγραφέα του, σε ένα παρόν αβεβαιότητας και παρακμής. Ο Μεσαίωνας και η Αναγέννηση αποτελούν αγαπημένες περιόδους. Οι εποχές αυτές παρέχουν και το κατάλληλο σκηνικό: κάστρα, νεκροταφεία, ερείπια, κρυφά περάσματα, σκοτεινές στοές και κατακόμβες φιλοξενούν τη δράση.

Η παρακμή, ο φόβος, ο πόνος, η αρρώστια, τα βασανιστήρια, η σύγκρουση του έρωτα με το θάνατο και η αλληλοτροφοδότησή τους αποτελούν σταθερά θέματα. Οι πρωταγωνιστές, νέοι ερωτευμένοι, πέφτουν θύματα των πλέον σατανικών αντιπάλων. Γυναίκες σε κίνδυνο, σε κατάσταση λιποθυμίας, απειλούνται από έναν παρορμητικό, τυραννικό άντρα, αλλά η αγάπη είναι ισχυρή και ανίκητη και οι ερωτευμένοι νέοι αντέχουν τα βασανιστήρια και ακυρώνουν τα σχέδια του κακοήθους αντεραστή ή τα εμπόδια που θέτει ο κηδεμόνας. Πρόσωπα εξαφανίζονται, κατάσκοποι παραμονεύουν, φαντάσματα ξεγλιστρούν στη σκιά. Τα όνειρα και τα οράματα, τα έντονα συναισθήματα φρίκης και τρόμου και ο μελοδραματισμός ενισχύονται από ακουστικές εικόνες, όπως το τρίξιμο μιας πόρτας, ο μανιασμένος αέρας, μια κραυγή στο βάθος του διαδρόμου, μια ανάσα που ακούστηκε μέσα στο άδειο, σκοτεινό δωμάτιο.

Στόχος του γοτθικού μυθιστορήματος δεν είναι απλώς να τρομοκρατήσει τον αναγνώστη του. Ξετυλίγοντας ιστορίες όπου το καλό και το κακό συγκρούο-

---

18. Βλ. Βασιλική Μαρκίδου, «Εισαγωγή στη Γοτθική Πεζογραφία», στο Αφιέρωμα στο Γοτθικό Μυθιστόρημα, *Διαβάζω*, τχ. 468, (Νοέμ. 2006), σ. 108-110.

19. Βλ. Niall O'Donell, *Representing European Identities in Classic Hollywood Cinema and 18th Century Gothic Literature*, 2010, σ. 2, στη διεύθυνση http://www.interdisciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/odonelpaper.pdf .

20. Βλ. Devendra P. Varma, *Gothic Flame*, London: Arthur Barker, 1957, σ. 216. Η μετάφραση του παραθέματος είναι δική μου.

νται, τον διδάσκει ότι πρέπει να βάζει την αρετή πάνω απ' όλα και να ελπίζει σε ένα καλύτερο μέλλον. Όπως υποστηρίζει ο Varma στο βιβλίο του *Gothic Flame*: *«ερμηνευόμενο μέσα στο κοινωνικό του πλαίσιο, το γοτθικό μυθιστόρημα είναι μια λεπτή και περίπλοκη αισθητική έκφραση του ευρωπαϊκού πνεύματος εν μέσω επαναστατικού αναβρασμού»*.

Τα στοιχεία γοτθικού μυθιστορήματος που ανιχνεύουμε στον *Εξόριστο* είναι πολλά και δεν είναι μόνο εξωτερικά. Κατ' αρχάς, ο *Εξόριστος* τοποθετείται σε χρόνο παλαιότερο, στο απόγειο της βενετικής κυριαρχίας. Τα σκοτεινά της κανάλια και οι υπόγειες φυλακές όπου ρίχνονται οι εχθροί του καθεστώτος, κρυφά περάσματα, μυστικά δωμάτια, υπόγειες στοές και κατακόμβες, κλειστοφοβική ατμόσφαιρα συνθέτουν το σκηνικό. Το βαθύ κράτος της Βενετίας φαίνεται τρομαχτικό και αδύνατο να αντιμετωπιστεί. Η άγνωστη ταυτότητα των δικαστών, η εξαφάνιση προσώπων, οι κατάσκοποι που καραδοκούν, οι ανεξιχνίαστοι φόνοι, ενισχύουν τον τρόμο. Η ελπίδα χάνεται, οι ήρωες φαίνονται αβοήθητοι και φοβούνται ότι θα ταφούν ζωντανοί στις υπόγειες φυλακές της Βενετίας.

Ο μελοδραματισμός του γοτθικού μυθιστορήματος είναι επίσης παρών. Οι εραστές χωρίζονται και υποφέρουν από τα εμπόδια που τους θέτουν οι εχθροί τους. Η ανυπέρβλητη αγάπη τους αντέχει στα τρομαχτικά βασανιστήρια που θυμίζουν την Ιερά Εξέταση, αν και πολλές είναι οι στιγμές που νιώθουν αβεβαιότητα ο ένας για την αγάπη του άλλου. Ως μετωνυμία της σκοτεινιάς και του τρόμου λειτουργούν οι πόρτες που τρίζουν, βήματα που πλησιάζουν, αναστεναγμοί, αλυσίδες, κεριά που σβήνουν από τον αέρα, πόρτες που κλείνουν με πάταγο. Τα όνειρα και τα προαισθήματα της Ισαβέλλας, τα έντονα συναισθήματα θλίψης και απελπισίας, ο τρόμος που την καταλαμβάνει, οι κραυγές και το κλάμα, η λιποθυμία της, η μοναξιά και η καταπίεση στην οποία υπόκειται εξαιτίας του διεφθαρμένου Αλφόνσου Μαληπιέρου, όλα συνηγορούν ώστε να χαρακτηρίσουμε τον *Εξόριστο* γοτθικό μυθιστόρημα.

Η προσπάθεια εξακρίβωσης της πληροφορίας ότι ο *Εξόριστος* αποτελεί διασκευή ιταλικού έργου οδήγησε στην Ann Radcliffe, την εισηγήτρια του γοτθικού μυθιστορήματος. Τόσο το μυθιστόρημά της *The Italian or the Black Penitent*, του 1797, όσο και το προγενέστερο *The Mysteries of Udolpho*, του 1794, έτυχαν ευρείας πρόσληψης σε ολόκληρη την Ευρώπη. Τα έργα της μεταφράστηκαν σε πολλές χώρες και επηρέασαν τους άγγλους ρομαντικούς, τόσο στην ποίηση και την πεζογραφία όσο και στη ζωγραφική.

Η υπόθεση του *Ιταλού* εκτυλίσσεται στη Νάπολη. Ο Βιντσέντσιο ντι Βιβάλντι, γόνος του Μαρκησίου ντι Βιβάλντι της Νάπολης, ερωτεύεται και διεκδικεί την Έλενα ντι Ροζάλμπα, μια ταπεινής καταγωγής ορφανή κοπέλα που ζει υπό την προστασία της θείας της και βιοπορίζεται πουλώντας τα κεντήματά της στο γειτονικό μοναστήρι. Η μητέρα του, θορυβημένη από την απερισκεψία του Βι-

ντσέντσιο και τη θρασύτητα της νέας που ξεγέλασε το γιο της, σχεδιάζει αρχικά την απαγωγή και έπειτα τη δολοφονία της Έλενας. Στα σχέδιά της τη συνδράμει ο δόλιος μοναχός Σκεντόνι, ο οποίος κρύβει το σκοτεινό του παρελθόν και είναι τόσο αμοραλιστής, που, στο όνομα της προσωπικής του ανέλιξης, είναι έτοιμος ακόμη και για φόνο. Ο Βιντσέντσιο, παρέα με τον πιστό του υπηρέτη Πάουλο, διασώζει την Έλενα από το μοναστήρι όπου την κρατούν αιχμάλωτη, αλλά καταλήγει φυλακισμένος στα υπόγεια της Ιεράς Εξέτασης στη Ρώμη. Εκεί υπόκειται σε ανακρίσεις, σε ένα κλίμα τρόμου και παραλογισμού. Παράλληλα η Έλενα, φυλακισμένη ξανά σε ένα ερημικό σπίτι στις άγριες ακτές της Αδριατικής και με το θάνατο να καραδοκεί, μαθαίνει ότι ο μοναχός Σκεντόνι είναι ο πατέρας της και αποκαλύπτεται η ευγενική της καταγωγή. Τώρα πια ο γάμος μπορεί να πραγματοποιηθεί. Ο Σκεντόνι γίνεται αρωγός στην προσπάθεια των δύο εραστών να συναντηθούν ξανά. Η ισορροπία αποκαθίσταται με το θάνατο του Σκεντόνι και της μαρκησίας και ο Βιντσέντσιο παντρεύεται την Έλενα.

Πολλά στοιχεία συνηγορούν ώστε να υποστηρίξουμε με ασφάλεια ότι ο *Ιταλός* αποτελεί το πρότυπο του *Εξορίστου*. Ένα εξωκειμενικό στοιχείο είναι ο υπότιτλός τους, που αποτελείται από ένα ουσιαστικό που σημαίνει τον κλειστό χώρο και περιγράφεται με τον ίδιο επιθετικό προσδιορισμό: μαύρος/ μελανός.

Πέρα από αυτό το παρακειμενικό στοιχείο, μέσα στα ίδια τα κείμενα βρίσκει κανείς πολλές ομοιότητες: η γνωριμία των δύο νέων στην εκκλησία και η πορεία της σχέσης τους, η εναντίωση στον έρωτά τους και τα δόλια σχέδια των ισχυρών αντιπάλων τους, η απαγωγή της κοπέλας, η αναζήτησή της από το νέο, μια νυχτερινή καντάδα που μεταφέρει το μήνυμα του αγαπημένου στη φυλακισμένη κοπέλα, το φρικιαστικό δικαστήριο, η απόκρυψη της ταυτότητας των δικαστών, η ανάκριση του αγαπημένου, η φυλάκιση σε απροσπέλαστα υπόγεια.

Ο Ιταλός αποτελεί καινοτομία για την εποχή του, καθώς η συγγραφέας εισάγει ένα νέο είδος. Μέσα από μια ιστορία που τοποθετείται 40 περίπου χρόνια πριν από την έκδοση του βιβλίου της, η Ράντκλιφ ασκεί κριτική στον καθολικισμό και στηλιτεύει την υποκρισία της εκκλησίας και τον παραλογισμό της Ιεράς Εξέτασης, κατηγορεί τους συντηρητικούς αριστοκράτες που βάζουν όρια στη ζωή και τις επιθυμίες των ανθρώπων, που ζουν και δρουν υπογείως ρυθμίζοντας τις τύχες των αθώων. Αποκρυσταλλώνει τις ιδέες της σύγχρονής της Γαλλικής Επανάστασης αναφέροντας συνεχώς τον ανθρωπισμό ως απαραίτητη ιδεολογία για να κινηθεί ο κόσμος προς τα μπρος. Αξίζει να σημειώσουμε ότι στην περίπτωση της Μεγάλης Βρετανίας[21] η Γαλλική Επανάσταση έρχεται να βοηθήσει

21. Βλ. Angela Koch, "Gothic Bluebooks in the Princely Library of Corvey and Beyond" στο *Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text*, *τχ.* 9 (Δεκ. 2002), σ. 6.

την έκφραση μιας ιδεολογίας ήδη διαμορφωμένης λόγω της Βιομηχανικής Επανάστασης. Οι αλλαγές που προέκυψαν με την τεχνολογική πρόοδο προκάλεσαν αναταραχές, πολιτικό και κοινωνικό τρόμο, που εκφράζεται μέσα από το γοτθικό μυθιστόρημα, μέσα από τη νοσταλγία του για το εξιδανικευμένο πολιτικό σύστημα της φεουδαρχίας.

Η Ράντκλιφ συνθέτει εξαιρετικό ψυχογράφημα των γυναικείων χαρακτήρων:[22] η αγωνία, ο φόβος, ο τρόμος, η ελπίδα, περιγράφονται με ρεαλισμό και ένταση. Η κεντρική ηρωίδα είναι αθώα και κατατρεγμένη. Ο νέος που την αγαπά πρέπει να αντιμετωπίσει τη δολιότητα και την υποχθόνια δράση της ίδιας του της μητέρας και του μυστηριώδους μοναχού που τη συνδράμει. Η κριτική[23] στην αριστοκρατία και στην άδικη κοινωνική διαστρωμάτωση που δεν επιτρέπει –χάριν των ιερών κεκτημένων των αριστοκρατών– την κοινωνική κινητικότητα, είναι ένα επίσης κοινό στοιχείο των δύο έργων. Οι αρνητικοί ήρωες φέρουν χαρακτηριστικά όπως η βαρβαρότητα και η ηθική κατάπτωση. Είναι πιστοί καθολικοί με έναν τρόπο διεστραμμένο. Αντίθετα, οι δύο νέοι και οι φίλοι που τους συμπαραστέκονται είναι δίκαιοι, ηθικοί, πιστεύουν στην αγάπη τους και παλεύουν γι' αυτήν και την ελευθερία τους. Ο Βιντσέντσιο είναι απαλλαγμένος από τα κοινωνικά στερεότυπα, δεν βλέπει ως εμπόδιο την ταπεινή καταγωγή της Έλενας και εκτιμά απεριόριστα τον υπηρέτη του Πάουλο. Ακόμη και ο αυστηρός μαρκήσιος μεταστρέφεται στο τέλος της ιστορίας: χαρίζει στον αφοσιωμένο Πάουλο την ελευθερία του και του επιτρέπει να παρακολουθήσει το γάμο των δύο νέων.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι το μυθιστόρημα ο *Εξόριστος ή η Μελανή αίθουσα*, το μοναδικό μυθιστόρημα του θεατρικού παραγωγού Διονυσίου Μονδίνου, έχει πολιτική στόχευση. Καταγγέλλει τα βάσανα που υποφέρει η Επτάνησος υπό τον αγγλικό ζυγό, στηλιτεύει τη βαναυσότητα και την υποκρισία τους και επιχειρεί να εξεγείρει τους δημοκρατικούς και καταπιεσμένους συμπολίτες του. Επίσης, φέρει όλα τα χαρακτηριστικά του γοτθικού μυθιστορήματος. Πρότυπο έχει το γοτθικό μυθιστόρημα ο *Ιταλός ή το Εξομολογητήριο των Μαύρων Αναχωρητών* της Ann Radcliffe, με το οποίο, πέρα από εξωκειμενικές ομοιότητες και ομοιότητες στο περιεχόμενο και την πλοκή, παρουσιάζει και βαθιά ιδεολογική συνάφεια. Μπορούμε, λοιπόν, να πούμε με ασφάλεια, ότι δεν εντάσσεται στο είδος του απόκρυφου μυθιστορήματος, αν και προωθούνταν ως τέτοιο. Θυμίζω ότι στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του έργου ο Μονδίνος παραλλη-

22. Daniel Couegnas, *Forms of Popular Narrative in France and England: 1700-1900*, The Bibliotheque Bleue and Colportage Literature, the European acceleration, σ. 321.

23. Niall O'Donell, *Representing European Identities in Classic Hollywood Cinema and 18th Century Gothic Literature*, ό.π.

λίζεται με τον Δουμά και τον Συ, τους κατεξοχήν εισηγητές του απόκρυφου μυθιστορήματος.

Αυτό που προκύπτει ως βασικός προβληματισμός είναι ότι ίσως θα έπρεπε να επανεξετάσουμε τον όρο «απόκρυφο μυθιστόρημα», να επανεξετάσουμε τα έργα που χαρακτηρίζονται ως τέτοια, αλλά και να εντοπίσουμε πιθανά πρότυπά τους.

Περίληψη / Summary

Ο *Εξόριστος ή η Μελανή αίθουσα* εκδόθηκε πρώτη φορά το 1858 και είναι το μοναδικό μαρτυρημένο μυθιστόρημα του ζακύνθιου Διονυσίου Μονδίνου. Στο παρελθόν θεωρήθηκε μετάφραση από τα ιταλικά. Στη δεύτερη έκδοσή του, το 1866, προωθείται από τον εκδότη του ως «απόκρυφο» μυθιστόρημα. Η ανάγνωσή του αποκαλύπτει χαρακτηριστικά που συγγενεύουν με το γοτθικό μυθιστόρημα. Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά των δύο ειδών, εξετάζεται η σχέση του κειμένου με το πρότυπό του, το γοτθικό μυθιστόρημα *ο Ιταλός ή το εξομολογητήριο του μαύρου Αναχωρητή (The Italian, or the Confessional of the Black Penitents,* 1797*)* της Ann Radcliffe και επισημαίνονται οι ιδεολογικές τους συγγένειες.

Ο Εξόριστος ή η Μελανή αίθουσα, first published in 1858, is the only attested novel of the Zakynthian writer Dionysios Mondinos. In earlier times it was considered as a translation from Italian. The preface of its second edition in 1866 places the novel in the "apocrypha" genre tradition. Reading the book, features that relate to the Gothic Novel style are revealed. The following paper presents the distinctive features of the two aforementioned genres, and examines the relation between *Ο Εξόριστος ή η Μελανή αίθουσα* and the Gothic Novel archetype *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797) by Ann Radcliffe and points out the ideological affinity of the two novels.

10-A-8 (1)

Ο ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ

Ἡ

Η ΜΑΙΛΑΝΗ ΑΙΘΟΥΣΑ.

ΙΣΤΟΡΗΜΑ

Ὑπὸ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΜΟΝΔΙΝΟΥ.

ΕΚΔΟΣΙΣ ΔΕΥΤΕΡΑ

Δαπάνῃ

Ε. Π. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ.

BIBLIOTHEQUE S. J.
Les Fontaines
60 - CHANTILLY

ΠΑΤΡΑΙ,

ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΥ
ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ Π. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ.

1866.

Ο ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ

Ἡ

Η ΜΑΙΛΑΝΗ ΑΙΘΟΥΣΑ.

Α'.

Μετὰ ἑβδόμη περίπου ὥρα ἐσπέρας τινὸς τοῦ Ἰουλίου τοῦ 1710 ἔους. Ἡ Ζάκυνθος, ἡ ὡραία αὕτη τῆς μεσογείου νῆσος, παρίστα τὴν στυγνὴν ἐκείνην μοναδικὴν θέαν. Ὁ Ἥλιος, μ' ὅλον ὅτι καθ' ὅλον τὸ διάστημα τῆς ἡμέρας ἔδειξεν ὅλην αὐτοῦ τὴν λαμπρότητα, ἀπυχηματῶν ἔδη τὰς κορυφὰς τοῦ ὑψηλοῦ λόφου, ἐφ' οὗ ὑψοῦτο τὸ φρούριον, περιεκυκλοῦτο ὑπὸ ἐρυθροχρύσων νεφῶν, καὶ ἐφαίνετο μέλλων νὰ σκεπάσῃ τοὺς κατοίκους τοῦ ὠρείου τῆς δύσεως θεάματος, ἢ ὅτι διὰ τῆς γραφικωτάτης καὶ σπανίας ἐκείνης δύσεως, ἔθελε νὰ δείξῃ καθ' ὅλην τὴν ἔκτασιν τὴν δύναμιν αὐτοῦ καὶ λαμπρότητα.

Καὶ τῷ ὄντι, ὁ φανὸς οὗτος τῆς ἡμέρας ἀστὴρ, διαθλῶν εἰς τὰ περὶ αὐτὸν νέφη, τὸ ἀπὸ φαεινὸν εἰς χρυσόχρουν μεταβαλλόμενον τότε φῶς του, παρίστα ἐπὶ τῶν ὡραίων καὶ καταρρύτων πυθιάδων τῆς ῥομαντικῆς ἐκείνης νήσου, καὶ τῶν ἀπόπτως διακρινομένων τῆς Πελοποννήσου ὀρέων τοιαύτας φύσεως σκιάς, ὅσας ποιητικὴ φαντασία, ἢ ζωγράφου κάλαμος ἀδύνατον νὰ περιγράψῃ.

Ἡ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Μώλου πλατεῖα, ἔβριθε τότε θεατῶν πάσης τάξεως, παντὸς φύλου καὶ πάσης ἡλικίας, θαυμαζόντων τὴν ὡραιότητα τῆς φύσεως καὶ ἐξυμνούντων τὸν παντοδυναμίαν τοῦ πλάστου, διότι δύσις ἡλίου τόσον ὡραία, ἐνεθυμίζεν εἰς αὐτοὺς ἱερὰ καθήκοντα, ἅτινα ἂν οἱ ὀρθαλμοὶ αὐτῶν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἔθελον ἀναγνῶσι τὴν γένων ἀναγκαιότητα εὐόνωτο εὐκόλως, ἀλλὰ στυγνοῖς νὰ ἐπεμνήσκουν. Ἐν τοιούτῳ, ὁ δίσκος ἡλιος μετέβαλλε τὸ χρυσοῦν τῶν νεφελῶν χρῶμα εἰς μέλαν, ὅπερ ἐξαπλούμενον ὀλίγον κατ' ὀλίγον ὡς κάλυμμα εἰς τὰ πλησιέστερα ἀντικείμενα, ἀφῆκε ἀλοτελῶς τὴν θέαν τῶν ἀπωτέρων. Ὅστις ἔθελε θεωρῆσαι τὸν οὐρανὸν κατὰ τὸ μέρος ἐκεῖνο, ἐκεῖ τὸ ὁποῖον ἔδυσεν ὁ ἥλιος τὸ ἔδλεπεν ἀκόμη πορ-

Πρόλογος τοῦ ἐκδότου.

Πολλοὶ κατὰ διαφόρους καιροὺς μοὶ ἐζήτησαν τὸ περίφημον πρωτότυπον ἱστόρημα « Ο ΕΞΟΡΙΣΤΟΣ Ἡ Η ΜΕΛΑΝΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ».— Τὸ σύγγραμα τοῦτο δὲν εἶχα πώποτε οὔτε ἴδει οὔτε ἀναγνώσει, διότι ἡ πρώτη ἔκδοσις ἐξηντλήθη ἅμα εἶδε τὸ φῶς. Περίεργος ὅθεν γενόμενος ἕνεκεν τοῦ ἐπιζητήτου, ὡς εἶπον, εὗρον ἐν ἀντίτυπον παρὰ φίλῳ τινὶ καὶ ἀνέγνωσα τὸ Ἑλληνικὸν τοῦτο ἔργον. Ὁ γλαφυρὸς τοῦ συγγραφέως κάλαμος καὶ ἡ ὅλως νέα ἴλη τῆς συντάξεως μοὶ ἐγέννησαν τὴν ἰδέαν ὅτι ἠδύνατο καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα νὰ ὑπάρξῃ μυθιστοριογράφος καὶ αὐτοῦ τοῦ Δοῦμα εὐφυέστερος, (καθόσον τό κατ' ἐμὲ, ὁ γάλλος μυθιστοριογράφος περὶ τοῦ ὁποίου τόσος γίνεται λόγος, καὶ περιττολόγος καὶ ὑπερβολικὸς εἶναι), διότι, τίς ἀναγνώσας τὸ πρῶτον ἔργον τοῦ Σίῃ « Τὴν Σαλαμάνδραν », ἠδύνατο νὰ φαντασθῇ ὅτι ἐμέλλε νὰ καταστῇ ὁ συγγραφεὺς τόσον σπουδαῖος; Ἠπόρουν ὅμως διατί ὁ Ἕλλην συγγραφεὺς, ἀφοῦ πολλὰς ἔβρεψε δάφνας διὰ τὴν ἐπιτυχίαν τοῦ πρώτου ἔργου του, ἐστρωσε κλίνην ἐξ αὐτοῦ καὶ ἀνεπαύθη. Τὴν ἀπορίαν μου ταύτην νὰ λύσω θέλων, ἠρώτησα περὶ τούτου τὸν ἴδιον, ὅστις μοὶ ἀπήντησεν, ὅτι ἄπορος ὢν καὶ μὴ δυνάμενος νὰ ὑποστῇ τὰ τοῦ τύπου ἔξοδα διὰ νέαν ἔκδοσιν τοῦ Ἐξορίστου, τοῦ ὁποίου ἡ ἐλλειψις κατέστη ἐπαισθητὴ, δὲν μετετύπωσεν αὐτήν.

Ἕτοιμος πάντοτε νὰ προστατεύω πᾶν τὸ Ἑλληνικὸν, καὶ μετὰ θυσίας ἐν ἀνάγκῃ, ἠγόρασα προθύμως παρὰ τοῦ συγγραφέως τὴν ὅλην τοῦ Ἐξορίστου διὰ τὰς μελλούσας ἐκδόσεις του, καὶ ἰδοὺ ἤδη ἐπιχειρῶ τὴν δευτέραν.

Ἐν Πάτραις Ἰανουάριος τοῦ 1866.

Ὁ ἐκδότης
Ε. Π. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ
Τυπογράφος καὶ βιβλιοπώλης

Εξώφυλλο και σελίδες από τον «Εξόριστο» του Διονυσίου Μονδίνου.

ΚΟΡΗ ΕΥΓΕΝΟΥΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΑ ΕΠΤΑΝΗΣΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ, Η ΑΛΛΙΩΣ, ΣΤΟΝ ΑΣΤΕΡΙΣΜΟ ΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΟΥΤΖΑΝ-ΜΑΡΤΙΝΕΓΚΟΥ

Ανθούλα Δανιήλ

Οι αρχοντοπούλες Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, πρώτη, η Γαρουφαλιά, κόρη του Δάρειου Ρονκάλα από την Ζάκυνθο, δεύτερη, στο έργο *Ο Βασιλικός* του Αντωνίου Μάτεση, η *Στέλλα Βιολάντη* στο ομώνυμο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου, τρίτη, επίσης από τη Ζάκυνθο, εξ αντανακλάσεως, η Ντορίτα στο έργο της Διδώς Σωτηρίου *Οι επισκέπτες*,[1] τέταρτη, εξ αντιδιαστολής η Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα από τις Σπέτσες, πέμπτη, και εξ αντιθέτου η ταπεινή Ρήνη από την Κέρκυρα, στο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η Τιμή και το χρήμα*, έκτη, αλλά και μια πολύ μακρινή, τοπικά και χρονικά, η ποιήτρια Ήριννα που έρχεται από την Τήλο το 353 π.Χ., έβδομη, είναι οι κόρες που επαναστατούν στον κοινωνικό τους αποκλεισμό. Κατά σύμπτωση τα κορίτσια είναι εφτά, όσα και τα αστέρια της Πούλιας!

Ο τίτλος κάνει λόγο για τον 19ο αιώνα αλλά η πατρική ή και η μητρική εξουσία ήταν δυναστική και στα πριν και στα μετέπειτα χρόνια. Από τις ηρωίδες που μας προσφέρουν τη ζωή τους ως παράδειγμα η Ελισάβετ και η αντανάκλασή της, η Ελένη, ζουν στην αρχή του 19ου, όπως και η παραδειγματική Λασκαρίνα-Μπουμπουλίνα, καθώς και η Γαρουφαλιά, αν και για λόγους «πολιτικής» η υπόθεση εξελίσσεται τον 18ο αιώνα. Η Στέλλα και η Ρήνη, στις αρχές του εικοστού και η Ήριννα προ Χριστού.

Ανέφερα ήδη τη λέξη «αντανάκλαση» και πρέπει να εξηγήσω τι είναι. Λέει ο Τσβετάν Τοντόροφ:

> *Το έργο τέχνης γίνεται αντιληπτό σε σχέση με τα άλλα έργα τέχνης και με τη βοήθεια συσχετίσεων που κάνουμε με αυτά … όχι μόνον η μίμηση* [pastiche], *αλλά κάθε έργο τέχνης είναι φτιαγμένο σε παραλληλία και σε αντίθεση προς ένα κάποιο πρότυπο»*,[2] και λέει ακόμα πως *«οι φωνές των άλλων κατοικούν το λόγο του* [συγγραφέα] *που γίνεται αυτόματα "πολυφωνικός"» και τα πρό-*

1. *Διδώ Σωτηρίου, Οι επισκέπτες*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1979.

2. Τσβετάν Τοντόροφ, *Ποιητική*, μετάφραση Αγγέλα Καστρινάκη, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1989, σ. 58.

> *σωπα τα οποία παραπέμπουν σε άλλα πρόσωπα λέγονται "αντακλαστές"... Ο Χένρυ Τζέημς αποκαλεί "reflector" τον ήρωα που στη συνείδησή του αντανακλώνται (και από την αντανάκλαση μαθαίνει κι ο αναγνώστης) τα άλλα πρόσωπα και τα γεγονότα.*[3]

Το ευστοχότερο παράδειγμα *reflector*-αντανακλαστή είναι η «Ντορίτα», που ήδη αναφέραμε και η οποία αντανακλά κατευθείαν την Ελισάβετ, αλλά και η Μπουμπουλίνα που αντανακλάται την Ελένη, που γίνεται κατά κάποιον τρόπο αντανάκλαση της Ελένης. Αν εξαιρέσουμε τη Ντορίτα που, ωστόσο πίσω της κρύβεται η Σωτηρίου, η οποία είχε γιαγιά Χατζήδαινα, δηλαδή σοφή, τα μέχρι τώρα πρόσωπα είναι αληθινά αλλά έχουν μυθιστορηματική ζωή.

* * *

Η Ελισάβετ, γεννήθηκε το 1801. Από μικρή ήθελε να μάθει γράμματα, δεν ήθελε να ακούσει για γάμο, αλλά ο πατέρας της ήθελε να την παντρέψει. Ληφθήτω υπόψη ότι ο πατέρας και ο γιος είχαν τελειώσει τα καλύτερα κολέγια της Ευρώπης. Η Ελισάβετ από το «Άγιος ο Θεός Άγιος ισχυρός», που της είπε η μητέρα της ή η γιαγιά της, κάτι λίγα που της έδειξε ο πατέρας της, έτσι για να περάσει την ώρα του, αυτά που της δίδαξαν οι τρεις ιερείς κατ' οίκον και με την τεράστια προσπάθεια που κατέβαλε η ίδια στη βιβλιοθήκη του σπιτιού της, έμαθε ελληνικά, αρχαία και νέα, και ιταλικά, και έγραψε την αυτοβιογραφία της, επιστολές, μεταφράσεις αρχαίων τραγωδιών κλπ.

Κάποτε επεχείρησε να δραπετεύσει στην Ιταλία, ντυμένη με φτωχικά ρούχα για να μη την αναγνωρίσουν. Όμως γύριζε όλη μέρα και τελικά είδε πως ήταν ακόμα έξω από την πόρτα του σπιτιού της. Μπήκε μέσα και δεν ξαναβγήκε. Εν τω μεταξύ το 1821 φτάνει στη Ζάκυνθο η είδηση της Ελληνικής Επανάστασης στην Πελοπόννησο, και τότε συνειδητοποίησε τη σκλαβιά της. Οι Έλληνες ήταν σκλαβωμένοι και είχαν την ευκαιρία να ξεσηκωθούν, εκείνη ήταν ελεύθερη αλλά ήταν σκλάβα χωρίς να μπορεί να ξεσηκωθεί. Η αγωνία και η απελπισία της διαγράφονται παραστατικότατα όταν κοίταξε τα ρούχα της διότι *«τότε κατάλαβε τι σημαίνει να είσαι γυναίκα και μάλιστα Ζακυνθία»*. Και γράφει ασταμάτητα, αλλά τα έργα της σκίζονται για τις ανάγκες του σπιτιού στην κουζίνα. Πού ακούστηκε κορίτσι πράμα να διαβάζει και να γράφει αντί να ασχολείται με το εργόχειρο;

Ακούστηκε. Είναι η φωνή της Ήριννας από την Τήλο του 353 π.Χ. Ποιήτρια που θεωρήθηκε ισάξια της Σαπφούς και του Ομήρου.[4] Η μητέρα της την πί-

---

3. Τσβετάν Τοντόροφ, *Ποιητική*, ό.π., σ. 155.

4. *Ήριννα*, Τασούλα Καραγεωργίου, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια, εκδ. Γαβριηλίδη, Αθήνα 2013.

εζε να πιάσει την ηλακάτη και να κάτσει στον αργαλειό· κι εκείνη ήθελε να γράφει ποιήματα. Και έγραψε την *Ηλακάτη*, ποίημα 300 στίχων και πέθανε δεκαοχτώ χρονών.

Αλλά και η μοίρα της Ελισάβετ δεν ήταν καλύτερη. Παντρεύτηκε κάτω από τις πιέσεις του πατέρα, γέννησε ένα γιο και πέθανε δεκαπέντε μέρες μετά, το 1832. Το έργο της είχε κακή τύχη. Το 1881 ο γιος της Ελισαβέτιος Μαρτινέγκος, εξέδωσε λογοκριμένη την «Αυτοβιογραφία» της και κάποια αποσπάσματα από άλλα έργα της, ως συμπλήρωμα σε κάποια δικά του ποιήματα. αλλά δεν προέκυψε η επιτυχία που ονειρευότανε και σταμάτησε την προσπάθεια. Μια δεύτερη προσπάθεια το 1940 δεν βρήκε χρηματοδότη και τέλος μεγάλο μέρος του έργου κάηκε στη φωτιά που ξέσπασε μετά τους σεισμούς στην Ζάκυνθο το 1953.

Η Ντορίτα της Διδώς Σωτηρίου βλέπει στον ύπνο της την Ελισάβετ η οποία της διηγείται την επιθυμία της να μάθει γράμματα. Μέσα από το όνειρο της Ντορίτας αναπαράγεται όλη η βιογραφία της Ελισάβετ, οπότε μαθαίνουμε γιατί αρνείται με τόση απέχθεια το γάμο και ποιες είναι οι απόψεις της για τους άντρες, για τις κοινωνικές συνθήκες, για τα γράμματα. Η αφήγησή της είναι ένας χείμαρρος συναισθημάτων, ιδεών, αντιλήψεων και συγχρόνως μια καταγγελία: *«εφοβόμουν μεγάλως μην είχε τύχει να πάρω κανένα από εκείνους τους άνδρας, οπού θέλουν να έχουν την γυναίκα τους ωσάν σκλάβα»* ή *«την νομίζουν διά κακήν, οπόταν αυτή ωσάν σκλάβα δεν θέλει να φέρεται»* και *«την κρατούν φυλακισμένη να σύρνεται ωσάν ζώον από την γνώμην των άλλων»*. Μία γυναίκα *«δεν ημπορεί ποτέ να μάθη την κακήν πολιτείαν του ανδρός της μήτε δύναται να του την ελέγξη σωστά όταν ευγαίνει από το σπήτι και όταν είναι αγράμματη και αμαθής. Τα γράμματα δίνουν ευτολμίαν. Το τέλος δια το οποίον βάνει ο Θεός τον άνθρωπον εις τον κόσμον... δεν είναι η υπανδρεία»*. Εν περιλήψει οι άντρες είναι *«ήθος σκληρόν, τυρανικόν, βαρβαρικόν»*.

Το 1821, που συνειδητοποιεί η Ελισάβετ τη σκλαβιά της, την ίδια σημαδιακή χρονιά γεννιέται στις Σπέτσες η Ελένη Μπούκουρη, που επιθυμεί διακαώς να μάθει να ζωγραφίζει. Και, όπως η Ελισάβετ δεν μπορεί να μάθει γράμματα, έτσι και η Ελένη δεν μπορεί να σπουδάσει, γιατί δεν επιτρέπεται στις γυναίκες η είσοδος στη Σχολή. Αλλά η Ελένη έχει πατέρα καλλιτέχνη, θαλασσοπόρο, ανοιχτόμυαλο και του μοιάζει (*«όχι στην όψη τόσο, όσο στην περηφάνια και την αποκοτιά»*),[5] ξέρει από καλλιτεχνική φλόγα, και αναλαμβάνει το ρίσκο να μεταμφιέσει το κορίτσι του σε αγόρι και να την/το στείλει στην Ιταλία να σπουδάσει. Εκεί η Ελένη γνωρίζει τον Σαβέριο Αλταμούρα, επαναστάτη και ζωγράφο, σχεδόν συνομήλικό της, και τον ερωτεύεται. Κάποια στιγμή του αποκαλύπτει την πραγ-

5. Ρέα Γαλανάκη, *Ελένη ή ο Κανένας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2004.

ματική της ταυτότητα, την ερωτεύεται και εκείνος, κάνουν τρία παιδιά, την παντρεύεται, ερωτεύεται μιαν άλλη και την εγκαταλείπει παίρνοντας το μικρότερο παιδί μαζί του. Εκείνη επιστρέφει στην Ελλάδα με τα δυο παιδιά της, τη Σοφία και τον Ιωάννη, διδάσκει ζωγραφική, διδάσκει και τη βασίλισσα Όλγα. Ο γιος της Ιωάννης παίρνει υποτροφία από τον βασιλιά Γεώργιο και φεύγει στην Κοπεγχάγη να σπουδάσει ζωγραφική. Είναι ο διάσημος θαλασσογράφος Ιωάννης Αλταμούρας, που μοιάζει σαν να κληρονόμησε την αγάπη για τη θάλασσα από τον παππού του τον Μπούκουρη και τη ζωγραφική από τη μητέρα του. Κι ενώ ήταν ακόμα στην Κοπεγχάγη στέλνει το έργο του «Το λιμάνι της Κοπεγχάγης» στον Ολύμπιο Διαγωνισμό και βραβεύεται. Επιστρέφει στην Ελλάδα, ανοίγει εργαστήριο ζωγραφικής, έχει όμως αρρωστήσει από φυματίωση και πεθαίνει 26 ετών. Εν τω μεταξύ στα δεκαεννέα της έχει πεθάνει επίσης από φυματίωση και η αδελφή του η Σοφία. Και η Ελένη μένει μόνη. Σαν να χάνει τα λογικά της, ρίχνει τις ευθύνες για την κακοτυχία της στο έργο της, το οποίο καταστρέφει στη φωτιά η ίδια – κατ' άλλους το έκανε ο αδελφός της που έβαλε φωτιά για να φύγει η μόλυνση από το σπίτι. Και πέθανε μόνη το 1900.

Όταν όμως η Ελένη ήταν ακόμα στη Ρώμη είδε στον ύπνο της την Κυρά. Την Μπουμπουλίνα:

> *Όρθια στην πλώρη, εφορμώντας με τον στόλο της στο απόρθητο Ανάπλι, έδειχνε στους κανονιέρηδες με το δεξί της υψωμένο χέρι πού ακριβώς να βαρέσουν. Δεν εφορούσε όμως τα ρούχα της περίφημης ζωγραφιάς της ... Με γυναικεία ενδύματα δεν μπαίνει άνθρωπος στην πράξη του πολέμου. Ούτε τα όπλα του χειρίζεται σωστά ούτε και σκέφτεται σωστά. Και το χειρότερο, με τα παράταιρα γυναικεία ρούχα έδινε στόχο στον εχθρό σέρνοντας γρουσουζιά στους δικούς του. Άρα, συμπέραιναν δίχως βέβαια να την έχουν δει σε ώρα μάχης, η Λασκαρίνα ανέβαινε στα πλοία και κατέβαινε με τις φούστες της και με τις χρυσές μαντίλες, ενόσω όμως έκανε κουμάντο, δεν μπορεί παρά να βρισκόταν μέσα σε αντρίκεια φορεσιά, πότε του πρώτου της, πότε του δεύτερού της άντρα, σκοτωμένων και των δυο τους.*[6]

Ανάμεσα στις τέσσερις γυναίκες που μέχρι τώρα είδαμε έχουμε αναλογίες και συμπτώσεις. Η Ελισάβετ και η Ελένη δεν μπορούν να σπουδάσουν, τις εμποδίζουν τα ρούχα τους. Στην ουσία τις εμποδίζει το φύλο. Η θηλυκή τους υπόσταση είναι αιτία του κοινωνικού τους αποκλεισμού. Οπότε, η παρενδυσία[7] (εδώ ισχύει από την ανάποδη) δηλαδή η αλλαγή ταυτότητας μέσω της ενδυμασίας, είναι απα-

6. Ρέα Γαλανάκη, *Ελένη ή ο Κανένας*, ό.π.

7. «Παρενδυσία» είναι η μεταμφίεση ενός άνδρα σε γυναίκα. Ο Αριστοφάνης έχει χρησιμοποιήσει την«παρενδυσία» στις *Θεσμοφοριάζουσες*.

ραίτητη. Η μία ντύνεται φτωχή, δηλαδή αλλάζει κοινωνική τάξη, και τριγυρνάει για να ξεφύγει στην Ιταλία, χωρίς να τα καταφέρει. Η άλλη ντύνεται άνδρας, δηλαδή «αλλάζει» φύλο και καταφέρνει να φύγει στην Ιταλία. Η πρώτη παντρεύτηκε, έγραψε και πέθανε νωρίς. Η άλλη σπούδασε, ερωτεύτηκε, παντρεύτηκε, απογοητεύτηκε, γύρισε πίσω και τρελάθηκε. Και των δύο το έργο καταστράφηκε από τη φωτιά. Από τις δύο αντανακλάσεις η Ντορίτα έχει σημείο αναφοράς την Ελισάβετ και η Ελένη την Μπουμπουλίνα. Αλλά και η Ελισάβετ αντανακλά λαθραία στην Μπουμπουλίνα, αφού ήθελε να πολεμήσει στην Ελληνική Επανάσταση και τα ρούχα της την εμποδίζουν. Και μια ακόμα σχέση· η Ελένη στην Ιταλία τραγουδούσε το επαναστατικό ιόνιο τραγούδι *«Σαν τη σπίθα κρυμμένη στη στάχτη, / εκρυβόταν για μας λευτεριά. / Ήλθε η μέρα, πετιέται, ανάφτει / εξανοίχτη σε κάθε μεριά»*.

Από τα συμβαίνοντα εδώ δύο είναι τα πολύ σοβαρά γεγονότα. Η *παρενδυσία*, δηλαδή η αλλαγή ταυτότητας μέσω της ενδυμασίας, το «ξεπόρτισμα» της μιας και η συνεχής πλαστοπροσωπία της άλλης· πολύ τολμηρές πράξεις για την εποχή που γίνονται.

* * *

Έναν αιώνα μετά την Ελισάβετ, «γεννιέται» η *Στέλλα Βιολάντη*, του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Η Στέλλα μόνη φιλοδοξία έχει να παντρευτεί τον Χρηστάκη Ζαμάνο που της παριστάνει τον ερωτευμένο, ενώ αποβλέπει απλώς στην προίκα της, για να ανέλθει κοινωνικά. Όταν καταλαβαίνει καλά ότι δεν πρόκειται να πετύχει στα σχέδιά του, απάγει την κοντεσίνα Μαίρη Μαρκότση. Η κοντεσίνα «ξεπορτίζει» – αυτή είναι η λέξη η οποία αποτελεί μεγάλη ντροπή για την οικογένεια και για την κόρη. Η Στέλλα όμως αγνοεί τα τεκταινόμενα έξω από το σπίτι διότι ο πατέρας της την έχει φυλακισμένη στη σοφίτα μέχρι να αλλάξει γνώμη και να παντρευτεί τον Μένουλα. Έναν τελείως απωθητικό άνθρωπο. Και επειδή είναι δεκαπενταύγουστος και το σπίτι έχει διπλή γιορτή της Παναγίας –Παναγιώτης και Μαρία οι γονείς– η μητέρα προσπαθεί να συνετίσει τη Στέλλα με επιχειρήματα του τύπου: *«να ζητήσεις συγνώμη, να φιλήσεις το χέρι του πατέρα σου, να δεχτείς το γάμο με τον Μένουλα»*.

Η μητέρα, τελείως συμβιβασμένη και υποταγμένη στον σύζυγο, προσπαθεί να αναπαραγάγει το μοντέλο στην κόρη, η οποία όμως αρνείται πεισματικά. Ο συγγραφέας πλάθει ένα χαρακτήρα δυναμικό, ο οποίος εμψυχώνεται από τον έρωτα αλλά συγχρόνως είναι τραγικός γιατί αυτός ο έρωτας είναι μονόπλευρος. Η Στέλλα λοιπόν κάνει ένα μικρό βήμα συμβιβασμού με το εξής αντάλλαγμα:

> *— Ναι, να πέσω στα πόδια του πατέρα μου, και να του φιλήσω τα χέρια, και να του γυρέψω συχώρεση γι' αυτό που έκαμα, έτσι χωρίς να θέλω, σε μια στιγμή τρέλας, αδυναμίας... Μα να με συχωρέσει κι εκείνος και να μου δώσει*

το Χρηστάκη... Α, μη σου κακοφαίνεται και σώπα! Καλός, κακός, αυτός είναι τώρα για μένα. Ακούστηκα μαζί του, και αυτό μου φθάνει [ο ρόλος της κοινής γνώμης]. *Έπειτα, τι σας μέλει εσάς; Εγώ θα είμαι ευτυχισμένη, εμένα μ' αρέσει. Πως είναι φτωχός; Πφ! βλέπω τι ευτυχία που έχετε οι πλούσιοι στα σπίτια σας...* [αμφισβήτηση του κοινωνικού στάτους των αξιοπρεπών...] *Επιτέλους αλλιώτικα δε γίνεται· άλλον εγώ δεν παίρνω!*
– Μα ορίζεις εσύ τον εαυτό σου; επρόλαβε να ρωτήσει η Βιολάνταινα.
– Τον ορίζω!
– Όχι· ο πατέρας σου σε ορίζει· ο πατέρας σου ορίζει και μένα και το Νταντή, και τη Νιόνια και όλους [Νταντής ο γιος και Νιόνια η αδελφή του Βιολάντη, ανύπαντρη, η μόνη που νοιώθει τη Στέλλα και της συμπαραστέκεται].
– Δεν ξέρω για σας, μα εμένα δε με ορίζει. Εγώ, εγώ ορίζω τον εαυτό μου· να, κοίταξε, τον ορίζω!... τον ορίζω!..
Κι έκαμψε το δάχτυλο της, και το εδάγκασε στον κόμπο με λύσσα, καθώς μιλούσε...
– Τι θέλεις να πεις μ' αυτό; ρώτησε με τρόμο.
– Να, ότι τον εαυτό μου τον κάνω ό,τι θέλω... Μπορώ να κόψω τώρα το χέρι μου και να το πετάξω από το παράθυρο; Ε, ορίζω τον εαυτό μου. Ο πατέρας μου τίποτα δεν μπορεί να κάμει· πως θα με δείρει; πως θα με κλείσει; πως θα με σκοτώσει; Τι με τούτο; Πάλι εγώ κάνω ό,τι θέλω —τον εαυτό μου— και σα δε θέλω εγώ, άλλον άνθρωπο δεν παίρνω. Όχι· ποτέ δε θα με δώσει σε όποιον θέλει εκείνος. Σας το λέω για να το ξέρετε μια για πάντα, γιατί δεν θα το ξαναπώ: Ή το Χρηστάκη ή κανέναν. Εγώ είμαι η Στέλλα του Βιολάντη!
Κι εκτύπησε το στήθος της το πλατύ με δύναμη, κι από τα μάτια της τα αδάκρυτα ετοξεύθη άγρια αστραπή.[8]

Εδώ συμβαίνει το εξής ενδιαφέρον. Ο Ξενόπουλος σχολιάζει το έργο του και εκ των συμφραζομένων τεκμαίρεται ότι η Στέλλα περίμενε τον Χρηστάκη να της ζητήσει να «ξεπορτίσει». Ο Χρηστάκης όμως *«που δεν αγαπούσε παρά "τα τάλλαρα του πατέρα της", που τρομοκρατήθηκε απ' αυτόν, που απελπίσθηκε να πάρει τη Στέλλα με το καλό και μη τολμώντας να την πάρει με τη βία, επροτίμησε να κλέψει μιαν άλλη που τον αγαπούσε, την πλούσια κοντεσσίνα Μαρκότση».*[9] Όταν βέβαια το άκουσε αυτό η Στέλλα κατέρρευσε. Και μετά από λίγο πέθανε.

Η Γαλάτεια Καζαντζάκη, μια γενιά μεγαλύτερη, ελεύθερη ψυχή, κάνει το εξής σχόλιο:

Η Στέλλα Βιολάντη δεν «ξεπόρτισε», όπως κάνει η κόρη του Μαρκότση, το «ξεπόρτισμα» της θυγατέρας του Μαρκότση δείχνει επιπολαιότητα κι αλα-

8. Ο Διονύσης Σέρρας, χαρακτήρισε τη Στέλλα, για την παράσταση στη Ζάκυνθο, *«σύμβολο δίκαιης σύγκρουσης και νίκης ηθικής».*

9. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τχ. 1 (1937), σ. 1-3.

φρομυαλιά καταδικασμένη σε κάθε εποχή... Γι' αυτό όμως θάπρεπε, ο νέος να μην είναι τόσο ασήμαντος και τιποτένιος, τόσο λίγο άξιος τέτοιας υπέροχης αγάπης...

Αντίθετα, ο Βιντσέντσος Κορνάρος στον *Ερωτόκριτο* στόλισε τον αγαπημένο της Αρετούσας μ' όλες τις χάρες: *«Καρδιά, μυαλό, ομορφιά, συναγωνίζονται σε τελειότητα, κι έτσι όλοι εύχονται τα δυο αυτά τρυφερά πλάσματα να κερδίσουν την αγάπη τους για να μην αδικηθεί η φύση».*[10]

Ο *Βασιλικός* του Αντωνίου Μάτεση γράφτηκε στα 1830 επί αγγλοκρατίας. Η δράση του όμως τοποθετείται έναν αιώνα νωρίτερα, στο νησί της Ζακύνθου, και συγκεκριμένα στο αρχοντικό του Δαρείου Ρονκάλα, ένα από τα παλαιότερα και ισχυρότερα σπίτια του νησιού, κάπου 120 χρόνια νωρίτερα, επί βενετοκρατίας, ίσως για να μην ενοχληθούν οι κοινωνικά ανώτερες τάξεις.

Ο αυταρχικός ευπατρίδης Δαρείος Ρονκάλας αρνείται πεισματικά να παντρέψει την κόρη του, Γαρουφαλιά, με τον Φιλιππάκη, που την αγαπάει, γιατί είναι κοινωνικά κατώτερός του (κοινωνικά ίσο ή ανώτερο δεν θέλει γιατί θα δώσει μεγάλη προίκα και κατώτερο δεν καταδέχεται). Αγνοώντας ότι η Γαρουφαλιά είναι ήδη έγκυος, αποφασίζει να την κλείσει σε μοναστήρι, ενώ ταυτόχρονα επιχειρεί να επιβάλλει την εξουσία του με αθέμιτο και βίαιο τρόπο, επικαλούμενος παλιές και βαθιά ριζωμένες κοινωνικές αντιλήψεις. Το αδιέξοδο θα ξεπεραστεί με τη συμβολή του Δραγανίγου, του μοναχογιού του Ρονκάλα, που εκφράζει το επαναστατικό πνεύμα και την ορμή των νέων ανθρώπων και συγκρούεται με τις παρωχημένες ιδέες της παλιότερης γενιάς.

Απομονώνουμε από το λόγο της μητέρας, την οποία καθόλου δεν εκτιμά ο άρχοντας, ότι καθήκον της μητέρας, αλλά και του πατέρα και του αδελφού, είναι να «οικονομήσει» τη θυγατέρα. Δηλαδή να την παντρέψει. Κι εκείνος απαντά:

— Οι γυναίκες δεν έχουν μερτικό. Το προικιό, που λαβαίνουν, είναι δια συγκατάβασι, δια ψυχικό. Αυτές δεν πιάνουν τόπον εις τα δένδρα της γενεαλογίας. Λοιπόν εις τες φαμελιές, που κατά δυστυχία ήθελε γεννηθούν πολλά θηλυκά, ήθελες να καταντήση εις το ουδέν το είναι της φαμελιάς βγάνοντας από γενεά εις γενεά τα προικιά; Έτσι η σοφία σου το βρίσκει εύλογο; Δεν πρέπει διά να ευχαριστήσουμε την επιθυμία μίας γυναικός, που διά λίγο φαίνεται εις τον κόσμο, έπειτα περνά και χάνεται, να βλάψουμε την περιουσία της φαμελιάς, που αυτή σώζεται διά πάντα και ακούεται.

Για να μη δώσει προίκα θα τη στείλει στο μοναστήρι. Ο γιος του όμως εμφορούμενος από τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης επιχειρηματολογεί υπέρ του αντιθέτου. Τελικά η υπερασπιστική γραμμή του Δραγανίγου («λιμπερτίνο», τον

10. Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, τχ. 1 (1937), σ. 39-40.

αποκαλεί ο Κώστας Γεωργουσόπουλος)[11] σε κάθε σελίδα του *Βασιλικού* πάλλεται από τις ιδέες του αιώνα των Διαφωτιστών, από τις φιλελεύθερες ιδεολογικές θέσεις και αρχές της εποχής, από την καταγγελία της κατάχρησης εξουσίας σε όλα τα επίπεδά της. Εξουσία που υποθάλπει έριδες προς όφελος της διεφθαρμένης δικαιοσύνης που υπηρετεί τον πλειοδότη, μπράβοι που σκοτώνουν στα σκοτεινά όποιον είναι ενοχλητικός *«και δεν τον αφίνει πλιο να γυρεύη γάμους εκεί που δεν του βγαίνουν»*, εδώ εννοεί τον Φιλιπάκη που ζητά τη Γαρουφαλιά (το αυτό και στον *Επαναστάτη Ποπολάρο* του Ξενόπουλου).

* * *

Η *Τιμή και το Χρήμα*, από όπου και η Ρήνη του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, γεννήθηκε το 1912 στην Κέρκυρα. Η επαρχία κλειστή και καθυστερημένη, αδιέξοδη, παράλογα ηθική, προκαταλήψεις, φτώχια, συμφέρον, συναλλαγή, λαθρεμπόριο. Η Ρήνη, η ηρωίδα του έργου, δε θα ακούσει τις συμβουλές της μητέρας της, θα ερωτευτεί το ξεπεσμένο αρχοντόπουλο, τον Αντρέα, ο οποίος ελπίζει στην εξουθενωτική για την σιόρα Επιστήμη προίκα, για να ελευθερώσει το σπίτι του από την «περίληψη». Η ερωτευμένη Ρήνη θα κάνει το μεγάλο τόλμημα και θα «ξεπορτίσει» με τον Αντρέα, θα μείνει έγκυος και όταν η οικονομική ανάγκη θα τους πιέσει, εκείνη θα προτείνει να δουλέψουν κι εκείνος θα της πει: *«Οι γυναίκες της κοινωνικής μου θέσης δεν εργάζονται»*. Η συμπεριφορά του Αντρέα, ο οικονομικός εκβιασμός, η απανθρωπιά θα κάνουν την Ρήνη να τον αρνηθεί. Όλοι οι μελετητές σημειώνουν ότι ο Αντρέας θα αποδώσει τη συμφορά του στα «τάλαρα». *«Ανάθεμα τα τάλαρα»*, είναι το λάιτ μοτίβ του έργου. Κι ο Άγγελος Τερζάκης λέει: *«Σωτηρία δεν υπάρχει· οι άνθρωποι προστυχεύουν, τα ευγενικά συναισθήματα σβήνουν, τα πάντα γίνονται αντικείμενα συναλλαγής»*. Αλλά εγώ θα τολμήσω να μη συμφωνήσω. Δεν θα ακούσω τη φωνή του Αντρέα και δεν θα ρίξω όλη την ευθύνη στα «τάλαρα», αλλά θα ακούσω τη φωνή της Ρήνης που, αθώα και άβγαλτη, ερωτεύτηκε τον Αντρέα και βρέθηκε στον παράδεισο, δεν προστύχεψε, προδόθηκε, έγινε αντικείμενο συναλλαγής, σύρθηκε και εκδιώχθηκε και βρέθηκε στην κόλαση. Ε! αυτή η κόρη, η Ρήνη, αναλαμβάνοντας την ευθύνη των πράξεών της καθ' ολοκληρίαν, τόλμησε και αρνήθηκε το γάμο που της πρότεινε, πάντα με αντάλλαγμα την προίκα που θα του κατέθετε η σιόρα Επιστήμη: *«όχι! για λίγα χρήματα ήσουνε έτοιμος να με πουλήσεις και χωρίς αυτά δε μ' έπαιρνες· πάει τώρα η αγάπη. Επέταξε το πουλί!»*.

Αυτή η κόρη, τελείως διαφορετική από τις άλλες, που δεν είναι αρχοντοπούλα, επιδεικνύει δύναμη και σθένος. Και ενώ ανήκει χρονολογικά στην ίδια πε-

11. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Περί ηθών και ιδεών», *Τα Νέα* (05.12.2011).

ρίοδο με τη Στέλλα, είναι τελείως διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας. Ο Θεοτόκης, σπουδασμένος στη Γερμανία των μεγάλων κοινωνικών ανακατατάξεων, φέρνει άλλον αέρα στο έργο και ελευθερώνει την ηρωίδα του από οποιαδήποτε μορφή σκλαβιάς, έρωτα και κοινωνικών προκαταλήψεων.

Και τώρα γεννάται ο προβληματισμός: η Στέλλα, δοθείσης της κακής ευκαιρίας ερωτεύτηκε έναν τιποτένιο και είναι πρόθυμη να θυσιάσει όλη τη ζωή της σ' αυτόν, πράγμα για το οποίο η Ελισάβετ είναι αντίθετη. Η Ελισάβετ όμως δεν ερωτεύτηκε και επομένως δεν ξέρει τη δύναμη του ερωτικού πάθους. Η Γαρουφαλιά, επίσης, μόλις βγήκε έξω από το σπίτι, «παραστράτησε». Η Ρήνη, παρά τις προειδοποιήσεις της μάνας της, παγιδεύτηκε στον έρωτα του ξεπεσμένου άρχοντα, ο οποίος, ελαφρά τη συνειδήσει την διώχνει με ένα παιδί στην κοιλιά. Ερώτημα: μήπως είχαν δίκιο οι πατεράδες που τις κρατούσαν έγκλειστες; Απάντηση: Όχι, γιατί ο εγκλεισμός, η έλλειψη παιδείας και κοινωνικής πείρας καθιστά την κόρη εύκολο θύμα είτε του συζύγου που θα παντρευτεί, επειδή τον ερωτεύτηκε, είτε του συζύγου που, χωρίς να ερωτευθεί, θα συμβιβαστεί να παντρευτεί, έτσι απλώς για να τηρήσει την κοινωνική επιταγή, ή τέλος, εφόσον διαθέτει το ψυχικό σθένος, θα φορτωθεί όλη την ευθύνη των πράξεών της (η Ρήνη). Η παιδεία είναι η ψηφίδα που λείπει.

Αν κοιτάξουμε τις ηρωίδες Στέλλα, Γαρουφαλιά, Ρήνη συγκριτικά, οι δύο πρώτες έχουν σκληρό και συμφεροντολόγο πατέρα, η Στέλλα, απάνθρωπο, η Γαρουφαλιά αδίσταχτο, η Ρήνη μπεκρή και αδύναμο αλλά, για να κρατούνται οι ισορροπίες έχει σκληρή μητέρα. Η Στέλλα και η Ρήνη όμως είναι δυναμικές και κάθε μία με τον τρόπο της αγωνίζεται, επαναστατεί, κερδίζει ή χάνει τη ζωή της. Από τους γαμπρούς, ο Χρηστάκης είναι προικοθήρας, ο Αντρέας τέτοιος καταλήγει εξ ανάγκης, ενώ δεν είναι εξ αρχής ο Φιλιππάκης, ανύπαρκτος σαν χαρακτήρας. Από τις άλλες δύο μητέρες, η Βιολάνταινα συμβιβασμένη και υποταγμένη, φερέφωνο του Βιολάντη (το ίδιο και η μητέρα της Ελισάβετ), η Ρονκάλαινα όμως είναι στο πλευρό της κόρης, γιατί και η ίδια έχει μαρτυρήσει πλάι στον τυραννικό σύζυγο, όπως και η θεία Νιόνια. Ο νεαρός Δραγανίγος, εμφορούμενος από τις προοδευτικές ιδέες του Διαφωτισμού με έντονα ανθρωπιστικά στοιχεία, είναι το υγιές μέλλον του κόσμου, όπως και η Ρήνη, άλλωστε, της οποίας ο χαρακτήρας διαγράφεται μέσα στο πλαίσιο των νέων σοσιαλιστικών ιδεών.

Να αναφέρουμε εδώ ότι τα έργα από τα οποία αντλούμε τα παραδείγματά είναι αριστουργήματα στο είδος τους για τη δύναμη των χαρακτήρων, για τη σύγκρουση και το ιδεολογικό τους υπόβαθρο, για τα πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα που φέρνουν στο αναγνωστικό τους κοινό.

Τα ελεύθερα και πολιτισμένα Επτάνησα, τα γεφύρια του Ιονίου, όπως έχουν αποκληθεί, που μας φέρνουν σε επαφή με την Ευρώπη, τις μόδες και τις ιδέες,

είναι ακόμη πολύ πίσω, όσον αφορά την επέκταση των δικαιωμάτων στις συζύγους και θυγατέρες τους.

* * *

Στα προεπαναστατικά χρόνια, ο Ρήγας Φεραίος, εμφορούμενος από τις ιδέες του Διαφωτισμού προτείνει τη διδασκαλία της γλώσσας και για τα κορίτσια, γιατί στην παιδεία στηρίζει τις ελπίδες της η μελλοντική ελεύθερη πατρίδα. Στο μανιφέστο του, άρθρο 22, διατυπώνεται με έμφαση η ανάγκη να μάθουν όλοι Γράμματα: *«Όλοι, χωρίς εξαίρεσιν, έχουν χρέος να ηξεύρουν γράμματα. Η Πατρίς έχει να καταστήση σχολεία εις όλα τα χωρία δια τα αρσενικά και θηλυκά παιδία. Εκ των γραμμάτων γεννάται η προκοπή, με την οποίαν λάμπουν τα ελεύθερα έθνη»*. Κι ο θρυλικός Γέρος του Μωριά, ο αγράμματος Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, είχε πει για τον Ρήγα: *«Εστάθη ο μεγαλύτερος ευεργέτης της φυλής μας. Το μελάνι του θα είναι πολύτιμο ενώπιον του Θεού, όσο το αίμα του άγιο»*.

Για την ιστορία, τα δικαιώματα για την εκπαίδευση της γυναίκας έχουν αρχίσει από την εποχή του Διαφωτισμού και η πρώτη επίσημη Διακήρυξη Δικαιωμάτων των Γυναικών έγινε το 1791. Ακολούθησε ο φεμινισμός ως οργανωμένο κίνημα τον 19ο αιώνα. Το 1869, ο Τζον Στιούαρτ Μιλλ εξέδωσε το έργο *Η Υποταγή των Γυναικών* (*The Subjection of Women*) για να δείξει πως *«η νόμιμη κατωτερότητα του ενός φύλου από το άλλο είναι λάθος και εμποδίζει τη βελτίωση και την πρόοδο της ανθρωπότητας»*. Τον 20ό αιώνα εμφανίζονται οι σουφραζέτες, οι οποίες ξεκίνησαν τη δράση τους με εισβολές σε βουλευτικές συνεδριάσεις και συνέχισαν με εμπρησμούς δημοσίων κτηρίων. Και φτάνουμε στο γαλλικό σλόγκαν: Oui papa, oui patron, oui cheri c' est fini.

Στην Ελλάδα το κίνημα για την παιδεία, εργασία και γενικώς χειραφέτηση της γυναίκας έχει αρχίσει από το τέλος του 19ου αιώνα με την Καλλιρρόη Παρρέν, η οποία ίδρυσε το 1890 το Σχολείο της Κυριακής για τις αγράμματες και άπορες γυναίκες, ενώ το 1911 πρωτοστάτησε στην ίδρυση του Λυκείου των Ελληνίδων.

Άραγε περνά από το μυαλό μιας σημερινής κοπέλας πόσος αγώνας χρειάστηκε για να μπορεί να έχει ελεύθερα τον σύντροφό της ή το εκτός γάμου γεννηθέν παιδάκι της;

Περίληψη / Summary

Η Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, κόρη ευγενούς οικογενείας, πρώτη ελληνίδα διανοούμενη στο κέντρο και άλλες κόρες εξ αντανακλάσεως, πρόσωπα πραγματικά και μυθιστορηματικά από την Επτανησιακή Λογοτεχνία, συνθέτουν το καθεστώς της αυταρχικότητας της πατρικής εξουσίας, στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα, σε ότι αφορά τις σπουδές και την επιλογή συζύγου.

Elisabeth Moutzan– Martinegou, daughter of an Ionian nobleman, the first Greek female intellectual, forms the core which —alongside other women, real or fiction characters of the Ionian Literature, reflectedthrough her— presents the patriarchic society of her 19th century homeland, as far as freedom in education and marriage is concerned.

Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγου (1801-1832). Προσωπογραφία.

Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα (1821- 1900). Αυτοπροσωπογραφία.

Ιωάννης Αλταμούρας, γιος της Ελένης (1852-1878).

Λασκαρίνα Μπούμπουλη, κόρη του Σταυριανού και της Σκεύως Πινότση (1771-1825).

Το βραβευμένο Λιμάνι της Κοπεγχάγης (1874).

Εξώφυλλο του έργου του Γρηγορίου Ξενόπουλου, Στέλλα Βιολάντη.

Εξώφυλλο του Προγράμματος του θεατρικού έργου του Αμντωνίου Μάτεση, Ο Βασιλικός.

Εργαζόμενα κορίτσια στη συγκομιδή μήλων στην Κέρκυρα (ΕΛΙΑ).

ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ ΚΑΙ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΥΝΙΣΤΩΣΕΣ ΣΤΟ *ΙΔΟΥ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ* ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ

Αγγελική Λούδη

Το *Ιδού ο άνθρωπος* (Κεφαλλονιά 1886),[1] είναι το τελευταίο βιβλίο του Ανδρέα Λασκαράτου – μάλιστα, για κάποιους κριτικούς (Μ. Σιγούρος, Διον. Α. Ζακυθηνός) αποτελεί το καλύτερο έργο του, καρπό της γεροντικής του πείρας και νηφαλιότητας. Όταν εκδίδεται, ο συγγραφέας είναι 75 χρονών και ήδη σεβάσμιος και αναγνωρισμένος στην πατρίδα του όσο και στην αθηναϊκή πρωτεύουσα. Στην προσφώνηση-αφιέρωση του βιβλίου του προς τους φιλέλληνες-Ευρωπαίους της εποχής της κρίσης στην ανατολική Ρωμυλία, διεκδικεί, μάλιστα, τα πρωτεία για *«το πρώτο σύγγραμμα που παρουσιάζεται γραμμένο στη νεοελληνική γλώσσα, καθαρόν από βαρβαρισμούς λογιωτατίστικους»*, με όρους που φέρνουν στο μυαλό τον παλιότερο συναγωνισμό για την πατρότητα του πρώτου ελληνικού μυθιστορήματος κατά τη δεκαετία του 1830 – μια συμβολική ίσως μετακένωση του αθηναϊκού ρεύματος στην επτανησιακή παράδοση. Αν η πληροφορία της «Αυτοβιογραφίας» είναι σωστή, τότε η συγγραφή του βιβλίου ξεκινά αρκετά νωρίτερα, στα 1880, ίσως και στα 1879.[2] Αλλά, όπως παρατηρεί ο Γ. Αλισανδράτος,[3] η ενασχόληση του Λασκαράτου με τη χαρακτηρολογία αρχίζει τουλάχιστον από το 1854, όταν ο συγγραφέας προετοιμάζει τα *Μυστήρια της Κεφαλονιάς* (1856),

---

1. Η γνωστή φράση του Πόντιου Πιλάτου («Ίδε ο άνθρωπος») αποτελεί, επίσης, τον τίτλο ενός προκλητικού δοκιμίου του βρετανού ιστορικού J.R. Seeley (*Ecce Homo: A Survey of the Life and Work of Jesus Christ*), ο οποίος στην εποχή του παραλληλίστηκε με τον Ρενάν. Δεν θα απέκλεια την πιθανότητα ο τίτλος του Λασκαράτου να απηχεί την αίσθηση που προκάλεσε το έργο αυτό, όταν κυκλοφόρησε το 1865.

2. Βλ. «Αυτοβιογραφία» (μεταφρασμένη από τα ιταλικά και σχολιασμένη από τον Χ. Αντωνάτο), στα *Άπαντα Ανδρέα Λασκαράτου*, τ. 1, εισαγωγή-κριτική ανθολογία-γλωσσάριον-βιβλιογραφία Αλέκος Παπαγεωργίου, επιμέλεια-κατάταξη κειμένων Αντ. Μοσχοβάκης, εκδ. Άτλας, Αθήνα 1959, σ. 61. Σε επιστολή του προς τον ιερέα φίλο του Θεόδωρο Hansen, χρονολογημένη στις 2/14 Ιουνίου 1886, ο Λασκαράτος γράφει ότι εργάστηκε περισσότερα από τρία χρόνια για την ολοκλήρωση του βιβλίου του. Βλ. *Άπαντα Ανδρέα Λασκαράτου*, τ. 3, *ό.π.*, σ. 539$^{\alpha}$.

3. Βλ. Γ. Αλισανδράτος, «Ο Λασκαράτος και οι "Χαραχτήρες" του», στο Α. Λασκαράτος, *Ιδού ο άνθρωπος*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1975, σ. 25.

όπου αρκετά κεφάλαια είναι παραλλαγές Χαρακτήρων, και εκτείνεται και μετά το 1886, καθώς το 1888 δημοσιεύει τρεις επιπλέον Χαρακτήρες στην εφημερίδα *Εμπρός* της Κεφαλονιάς[4] – για να μην συνυπολογίσουμε και τους έμμετρους Χαρακτήρες του, συχνά με τη μορφή μικρών σατιρικών σκίτσων που αναφέρονται είτε σε γενικούς ανθρώπινους τύπους είτε σε εξατομικευμένα πρότυπα (π.χ. «Ο αργυρολάτρης», «Ο μοναχός», «Οι ψευτοπατριώτες», «Ο Εφτανήσιος μετά την ένωση», «Δελιγιαννικός επί άρχοντος Τρικούπη», «Οι λογιώτατοι», «Ο Μπάμπης [= Χαράλαμπος Κεφαλάς]», «Εις άγαμον φιλάργυρον», «Ο νεόπλουτος χυδαίος», «Ο Σερέτης [= τσιγκούνης]», «Ο ερωτεμμένος γέρων», «Ο καλόγηρος», «Η νηα χήρα»).

Ωστόσο, οι *Χαραχτήρες* του Λασκαράτου φαίνεται πως περνούν σχεδόν απαρατήρητοι. Ο ίδιος σημειώνει αυτοσαρκαστικά:

> [...] *τους πρόσφερα στο κοινό με την τιμή των 5 φράγκων τον τόμο. Περσότερο από ένα μήνα ύστερα είχαν πουληθή 5 αντίτυπα, ενώ ένας έμπορος πουλιών, την ίδια εποχή, είχε ξοδέψει 100 καναρίνια, σε λιγώτερο διάστημα από ένα πρωί, με 16 φράγκα το ένα.*[5]

Οι *Χαραχτήρες* δεν συγκαταλέγονται ούτε ανάμεσα στα έργα που ο ίδιος ξεχωρίζει· η κριτική του για το έργο δείχνει τη συγγραφική του ανασφάλεια:

> *Εσύνταξα καθέναν απ' αυτούς πάρα πολύ γρήγορα και τες περσότερες φορές χωρίς νάχω ζωντανό πρότυπο υπ' όψει μου, εξ αιτίας της υπερβολικά περιωρισμένης κοινωνίας μας. Έτσι δεν έχω μεγάλη εμπιστοσύνη σ' αυτή την εργασία και δεν την θεωρώ καθόλου αξιέπαινη.*[6]

Με ομολογημένη την οφειλή του προς τον Θεόφραστο στα «Προλεγόμενα» του έργου, το *Ιδού ο άνθρωπος* εξετάζεται από φιλολογική άποψη στο στερεότυπο πλαίσιο του γραμματολογικού είδους των Χαρακτήρων και της αναβίωσής του από νεότερους μιμητές του Θεόφραστου, κυρίως τον Jean de la Bruyère (*Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, α' έκδοση: 1688),[7] καθώς και ως (μάλλον όψιμο) αποτέλεσμα της γενικότερης αρετολογίας των ελλήνων λογίων του τέλους

4. Πρόκειται για τους Χαρακτήρες «Ο χαρτοπαίχτης», «Δικηγορικόν επάγγελμα» και «Οποίος ο σατυριστής», που δημοσιεύονται σε «Παράρτημα» στο *Ιδού ο άνθρωπος*, ό.π., (σημ. 3), σ. 189-196.

5. Βλ. «Αυτοβιογραφία», ό.π. (σημ. 2), σ. 62.

6. Βλ. «Αυτοβιογραφία», ό.π. (σημ. 2), σ. 61.

7. Είχε προηγηθεί μία από τις σημαντικότερες εκδόσεις των Χαρακτήρων του Θεόφραστου στα νεότερα χρόνια, αυτή του γάλλου προτεστάντη θεολόγου και κλασικού φιλολόγου Isaac Casaubon το 1592 (και επαυξημένη το 1599), με σημαντική συμβολή τόσο στη μεταφραστική διάδοση του αρχαίου έργου όσο και στην αναγέννηση του είδους των Χαρακτήρων.

του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα. Μολονότι σωστό στη γενικότητά του, έχω την εντύπωση πως το γραμματολογικό αυτό πλαίσιο παρουσιάζει ορισμένες σοβαρές ανεπάρκειες, με κυριότερες ότι συσχετίζει τον συγγραφέα με δύο άλλους χαρακτηρογράφους, έναν αρχαίο Έλληνα και έναν Γάλλο, από τους οποίους νομίζω ότι ο Λασκαράτος κρατά ίσες αποστάσεις, και ότι παραγνωρίζει το γεγονός πως ο συγγραφέας συνδιαλέγεται με ένα ευρύτερο φάσμα της νεότερης ευρωπαϊκής χαρακτηρογραφίας – όχι μόνον (ίσως ούτε κυρίως) της γαλλικής, όπως πιστεύω.

1.

Την ουσιαστική απόκλιση των *Χαραχτήρων* του Λασκαράτου από το (άμεσο ή έμμεσο) πρότυπο των πανανθρώπινων *Χαρακτήρων* του Θεόφραστου έχει τεκμηριώσει ο Θ.Σ. Τζαννετάκος σε μια παλιά αλλά συστηματική μελέτη του, στην οποία συγκρίνει τους δύο συγγραφείς ως προς τον σκοπό, τα θέματα, τη σύνθεση, τη γλώσσα και το ύφος των έργων τους, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι *«η επίδρασις του Θεοφράστου επί τον Λασκαράτον [...] υπήρξεν [...] γόνιμος, αλλ' ουχί ισχυρά»*.[8] Μολονότι, βέβαια, οι γενικοί ανθρώπινοι τύποι δεν απουσιάζουν εντελώς από τη συλλογή *Χαραχτήρων* του Λασκαράτου (π.χ. «Ο φιλάργυρος», «Ο υπερήφανος», «Ο κόλακας»), είναι αλήθεια ότι πολλοί Χαρακτήρες της συλλογής αναφέρονται σε έναν περιορισμένο χωροχρονικά κύκλο (π.χ. «Ο καλόγηρος», «Ο αηδιασμένος» (splénétique), «Ο εκλογεύς», «Ο πολιτικός μας», «Ο λογιώτατος», και «Ο αρειμάνιος», εμπνευσμένος από τον «ειρηνοπόλεμο» του 1885-86).

Από την άλλη, δεν πρέπει να παραγνωρίζεται το γεγονός πως, όταν εμφανίζεται ο La Bruyère, οι Χαρακτήρες ως αυτόνομο γραμματολογικό είδος των νεότερων χρόνων γνωρίζουν ήδη σημαντικότατη διάδοση στην Αγγλία, όπου μάλιστα κατά τις δεκαετίες του 1640 και 1650 εκδηλώνεται μια κρίσιμη εξέλιξη του είδους: η μετάβαση από τον Χαρακτήρα-τύπο στον Χαρακτήρα-πορτρέτο. Η μετάβαση αυτή, που εκδηλώνεται με την άνοδο του βιογραφικού/ιστορικού πορτρέ-

---

Βλ. David F. Venturo, "The Satiric Character Sketch", στο Ruben Quintero, *A Companion to Satire*, Blackwell, 2007, σ. 552.

8. Βλ. Θ.Σ. Τζαννετάκος, «Οι Χαρακτήρες του Θεόφραστου και η επίδρασις αυτών εις την νεωτέραν λογοτεχνίαν (συμβολή)», *Αθηνά*, τ. 57 (1953), σ. 116-40. Πρβλ. και την ακόμη παλαιότερη παρατήρηση του Ιω. Ζερβού: «Στο σύνολο θυμίζει περισσότερο τον Οράτιο, παρά το Θεόφραστο και το Λαμπριγιέρ, τον οποίον ιδίως είχεν υπόδειγμα» (*Διαλέξεις περί Ελλήνων ποιητών του ΙΘ΄ αιώνος. Ανδρέας Λασκαράτος*, εν Αθήναις, τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1916, σ. 36).

του κυρίως στους χώρους της ιστοριογραφίας και της απομνημονευματογραφίας, συνεπάγεται και την αλλαγή του μοντέλου σύνθεσης των Χαρακτήρων από παραγωγικό σε επαγωγικό: τώρα ο συγγραφέας αντλεί τους Χαρακτήρες του από εξατομικευμένα πρότυπα της άμεσης, συνήθως, εμπειρίας του, ενώ ο συμβολισμός και η (κατά το πρότυπο των πλουτάρχειων «παραλλήλων») αναλογία υποχωρούν και δίνουν τη θέση τους στην κυριολεξία και τον ιστορικισμό[9] – στη Γαλλία καρπός αυτής της αλλαγής θεωρούνται οι *Χαρακτήρες* του La Bruyère.[10]

Ο Λασκαράτος, από την πλευρά του, αν και προσεταιρίζεται αυτή τη νεότερη τάση της χαρακτηρογραφίας, δεν συντάσσεται απολύτως με αυτή. Συνήθως, δηλώνει τους Χαρακτήρες-πορτρέτα κάτω από τον τίτλο ή υπότιτλο «Χαρακτήρας-εικόνα», για να τους διακρίνει από τους υπόλοιπους. Τρεις είναι οι περιπτώσεις αυτές σε σύνολο 126 Χαρακτήρων: ο «Χαρακτήρας-εικόνα» του υποδικηγόρου Χαράλαμπου Κεφαλά, συνηγόρου ενός οφειλέτη του Λασκαράτου, «Ο μερολήπτης δικαστής» και το «Έθνος-νήπιον». Στην πρώτη περίπτωση, ο συγγραφέας, αφού παραθέσει όλα τα στοιχεία, καλεί τον σύγχρονό του αναγνώστη να λύσει το αίνιγμα: *«Ποίον ήθελε τον ειπείτε; Ποίον τοιούτον απαντάτ' εμπρός σας κάθε μέρα μεσ' στο Ληξούρι;»* Στη δεύτερη περίπτωση, δίνει ο ίδιος σε υποσημείωση το κλειδί: *«Διά την καλλιτεχνικήν ακρίβειαν του χαραχτήρος τούτου, αναφέρομαι εις τους καλλιτέχνας κυρίους Δραγούμη και Γκολφινόπουλον. Ως ακόμη στον κύριον Βαλσαμάκη, δικηγόρον».* Στην τρίτη περίπτωση, το κλειδί, αν υποθέσουμε ότι χρειάζεται, δίνεται στην αφιέρωση προς τους φιλέλληνες-Ευρωπαίους που προτάσσεται στο βιβλίο: πρόκειται για την Ελλάδα του 1885-86, με τους *«απονενοημένους κυβερνήτες»* και τον *«μωρό όχλο»* της. Ακόμη μία περίπτωση είναι «Ο φιλόνεικος», μια αυτοπροσωπογραφία του Λασκαράτου, με τον ίδιο να το δηλώνει: *«Και τόνε βάνω εδώ στην αρχή των χαραχτήρων μου, σαν εκείνους οπού στην αρχή του βιβλίου τους βάνουν την εικόνα τους».*

Βέβαια, ο Λασκαράτος φωτογραφίζει επιμέρους πρόσωπα ή καταστάσεις και σε άλλους Χαρακτήρες του, που όμως δεν αποτελούν στο σύνολό τους Χαρακτήρες-πορτρέτα. Τα κλειδιά αναγνώρισης που δίνονται από τον συγγραφέα είναι ποικίλα και η αποκρυπτογράφησή τους έχει διάφορους βαθμούς δυσκολίας: άλλοτε γίνεται εν μέρει αποκάλυψη των ονομάτων ή των αρχικών τους («Ο αδηφάγος», «Ο χρεώστης μας»), ή χρησιμοποιούνται άλλες ισοδύναμες αναφορές αντί του ονόματος («Ο λογιώτατος», όπου μέσω του Οικονόμειου Μεταφραστι-

9. Βλ. David F. Venturo, "The Satiric Character Sketch", *ό.π.* (σημ. 7), σ. 561.

10. Για την άποψη ότι με τους *Χαρακτήρες* του La Bruyère το πορτρέτο διανύει το τελευταίο στάδιο της εξέλιξής του ως αυτόνομου είδους στη Γαλλία του 17ου αιώνα, βλ. Erica Harth, *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca & London, 1983, σ. 123-26.

κού Αγώνα ανακαλούνται τα ονόματα του εισηγητή Θ. Αφεντούλη και του βραβευθέντα Γεώργιου Εμμ. Αντωνιάδη), άλλοτε δίνονται αναγνωρίσιμες φράσεις-κλειδιά («Ο υποψήφιος βουλευτής», όπου ενσωματώνονται φράσεις από τις προεκλογικές προκηρύξεις του Θεόδωρου Καρούσου), άλλοτε η παράθεση αληθινών περιστατικών υπογραμμίζεται με τη φράση *«Ιστορικό τούτο»* («Ο παπάς οποίος είναι», «Ο αδηφάγος», «Ο επαρχιώτης»), κι άλλοτε η συγγραφική ρητορική υποδηλώνει από μόνη της τη χρήση εξατομικευμένων προτύπων, αν όχι τα ίδια τα πρότυπα («Ο ιδιότροπος»). Κάποιες φορές το κλειδί χρειάζεται να αναζητηθεί σε άλλο σημείο του βιβλίου μέσα από τη συνδυαστική ανάγνωση επιμέρους Χαρακτήρων («Ο φιλόνεικος» αποκαλύπτει τα συγγραφικά πρότυπα των Χαρακτήρων «Ο φαντασμένος νεόπλουτος» και «Ο λαοπλάνος»), ή και σε εξωκειμενικά, αυτοβιογραφικά στοιχεία («Ο απερίεργος»).

Κρίνοντας συνολικά, όμως, αυτοί οι εξατομικευμένοι Χαρακτήρες δεν αρκούν για να προσδιορίσουν την ταυτότητα όλης της συλλογής. Άλλωστε, κάτι τέτοιο αποφεύγεται προθετικά, με τον ίδιο τον συγγραφέα να δηλώνει στα «Προλεγόμενα» του έργου: *«[...] φοβούμενος μη φωτογραφίσω τότε ορισμένο πρόσωπο, στη μικρή κοινωνία στην οποία έλαβα την ύλην, περσότερο, παρά να γράψω κοινόν εις πολλούς χαραχτήρα».* Αντίθετα, η ιδιαίτερη φυσιογνωμία της συλλογής του Λασκαράτου συγκροτείται από τη συνύπαρξη Χαρακτήρων διαφόρων ειδών: εξατομικευμένων (τους οποίους τελικά ο συγγραφέας δεν απέφυγε εντελώς), γενικών, αλλά και όλων των ενδιάμεσων αποχρώσεών τους.

2.

Η μονομερής γραμματολογική εξέταση του Λασκαράτου στο πλαίσιο των νεοελλήνων χαρακτηρογράφων που ακολουθούν τα βήματα του La Bruyère και της σχολής των γάλλων μοραλιστών αποκρύπτει, όπως ήδη ανέφερα, τις σημαντικές, κατά πάσα πιθανότατα, οφειλές του στην αγγλική παράδοση της χαρακτηρογραφίας, η οποία ήταν για τον συγγραφέα μάλλον εξίσου οικεία με τη γαλλική.

Ότι ο Λασκαράτος γνώριζε καλά την αγγλική γλώσσα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο. Τα τεκμήρια της αγγλομάθειάς του, των φιλικών και άλλων κοινωνικών συναναστροφών του με Άγγλους, των πολύμηνων αποδημιών του στην Αγγλία και, κυρίως, του θαυμασμού του για τη χώρα αυτή και τον πολιτισμό της είναι διάσπαρτα στην «Αυτοβιογραφία» του.[11] Εδώ, αρκούμαι να θυμίσω ότι ο Λασκαράτος πριν από τους *Χαρακτήρες* του μεταφράζει από τα αγγλικά τους *Βί-*

11. Πρβ. και Τζαννετάκος, «Οι Χαρακτήρες του Θεόφραστου και η επίδρασις αυτών εις την νεωτέραν λογοτεχνίαν (συμβολή)», *ό.π.* (σημ. 8), σ. 122-24.

ους του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (1866) και του Αγίου Βασιλείου (1874)· επίσης, ότι ταξιδεύει δύο φορές στην Αγγλία: την πρώτη φορά το 1851, αμέσως μετά την πρώτη αποτυχημένη υποψηφιότητά του ως βουλευτή – *«[...] αηδιασμένος από την Κοινωνία της Κεφαλονιάς, προσπάθησα να βρω να ζήσω σε μια χώρα πειο πολιτισμένη, πειο χριστιανική. Έφυγα για το Λονδίνο, όπου εζήτησα να παραδίνω μαθήματα της νέας Ελληνικής και της Ιταλικής».*[12] Η νοσταλγία, όμως, για την οικογένειά του τον αναγκάζει να επιστρέψει στο Ληξούρι το 1852. Όπως, μάλιστα, σωστά παρατηρεί ο Αλισανδράτος, το ταξίδι αυτό ίσως να ενισχύει τις αντικληρικές τάσεις του Λασκαράτου μέσω της επίδρασης της Αγγλικανικής Εκκλησίας.[13] Ο Λασκαράτος ταξιδεύει για δεύτερη φορά στην Αγγλία τον Απρίλιο του 1856, καταδιωγμένος από την Κεφαλονιά μετά τον αφορισμό του, και επιστρέφει τον Ιανουάριο του 1857. Ο ίδιος περιγράφει τη μονοτονία και τη θλίψη της ζωής του στην αγγλική πρωτεύουσα και τα συναισθήματα της αδικίας που τον κατακλύζουν: *«Τη χρονιά που έζησα σ' αυτήν την απέραντη πρωτεύουσα, την πέρασα όλη στη Βιβλιοθήκη του Βρεττανικού Μουσείου, διαβάζοντας αδιάκοπα, και, σχεδόν δίχως να διαλέγω, κάθε τι που έπεφτε στα χέρια μου, για να ξεχάσω την πίκρα της εξορίας».*

Όμως, ποια βιβλία ή ποιους συγγραφείς διάβασε ο Λασκαράτος κατά την παραμονή του στην Αγγλία; Ο ίδιος δεν δίνει εδώ περισσότερες, πιο συγκεκριμένες πληροφορίες. Κι αν ανατρέξουμε στην καταγραφή των μνημονευόμενων από τον Λασκαράτο συγγραφέων και έργων, που επιχείρησε ο Κ.Θ. Δημαράς, συναντούμε λίγους, είναι αλήθεια, Άγγλους: Byron, Oliver Goldsmith, David Hume, Samuel Johnson, Alexander Pope, William Robertson και Walter Scott.[14]

Νομίζω, όμως, πως (τουλάχιστον) οι *Χαραχτήρες* του Λασκαράτου έχουν πολλά κοινά στοιχεία με την πλούσια παράδοση της παλαιότερης αγγλικής χαρακτηρογραφίας, κυρίως αυτής του 17ου και του 18ου αιώνα – ίσως και περισσότερα από αυτά που έχουν με τους *Χαρακτήρες* του La Bruyère, με τους οποίους έχουμε συνηθίσει να τους συσχετίζουμε κάτω από το βάρος της κυρίαρχης γαλλικής επίδρασης στον ελληνικό 19ο αιώνα.[15] Ίσως δηλαδή στην περίπτωση των Χαραχτήρων του Λασκαράτου να έχουμε αποδώσει στη γαλλική χαρακτηρογραφία μεγαλύτερη επιρροή από αυτή που δικαιωματικά και αναμφίβολα της αναλο-

12. Βλ. «Αυτοβιογραφία», *ό.π.* (σημ. 2), σ. 21.

13. Βλ. Γ. Αλισανδράτος, «Ο Λασκαράτος και οι "Χαραχτήρες" του», *ό.π.* (σημ. 3), σ. 16.

14. Κ.Θ. Δημαράς, «Από τις πηγές προς τη μορφή του Λασκαράτου», *Νέα Εστία*, τ. 70, τχ. 827 (Χριστούγεννα 1961), σ. 20-28.

15. Για μια γενική παρουσίαση της αγγλικής χαρακτηρογραφίας του 17ου και 18ου αιώνα, βλ. J.W. Smeed, *The Theophrastan 'Character'*, Clarendon Press, Oxford & New York, 1985, κυρίως σ. 19-46 και 64-81.

γεί, ξεχνώντας ότι ειδικά για την επτανησιακή πεζογραφία του 19ου αιώνα η αγγλική λογοτεχνία αποτελεί ένα ισχυρό πεδίο αναφοράς παράλληλα με την ιταλική και τη γαλλική – η ίδια υπόθεση εργασίας θα μπορούσε να φανεί χρήσιμη και για άλλους επτανήσιους λογίους του 19ου αιώνα.

Έτσι, για παράδειγμα, ορισμένα βασικά σημεία απόκλισης του Λασκαράτου από το γαλλικό πρότυπο του La Bruyère δεν πρέπει να περνούν απαρατήρητα: κυρίως το μεγάλο (θεματικό) εύρος των *Χαραχτήρων* του, η σύνθεση μιας συλλογής που δεν γέρνει προς τη δημιουργία βασικά εξατομικευμένων Χαρακτήρων (έστω κι αν αυτοί μπορούν να διαβαστούν και ως αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις μιας γενικής τυπολογίας) και η ανάπτυξη των επιμέρους Χαρακτήρων με όρους αυτονομίας κι όχι στο πλαίσιο μιας σχοινοτενούς και χαλαρής μίξης αποφθεγμάτων, ανεκδότων και ηθικο-φιλοσοφικών παρατηρήσεων σχετικών με συγκεκριμένες σφαίρες της κοινωνικής ζωής (π.χ. «Πόλη», «Αυλή», κτλ.) ή ανθρώπινες ομάδες (π.χ. «Γυναίκες», «Ευγενείς»).

Αντίθετα, ως σημεία στα οποία οι Χαραχτήρες του Λασκαράτου συγκλίνουν, κυρίως ή εν μέρει, με την παλαιότερη αγγλική χαρακτηρογραφία, κυρίως εκείνη του 17ου και του 18ου αιώνα (προσιτή και μέσα από νεότερες εκδόσεις του 19ου αιώνα), προτείνω να διερευνηθούν:

α) η εξισορρόπηση των κακών *Χαρακτήρων* με ενάρετους και ο διάλογος με την εκκλησιαστική γραμματεία και τα ιερά κείμενα (πρβλ. Joseph Hall, *Characters of Vertues and Vices*, 1608). Το σημείο αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει οδηγό και για το γενικότερο θέμα της επίδρασης των απόψεων της Αγγλικανικής Εκκλησίας και της θρησκευτικής Μεταρρύθμισης του 16ου αιώνα στη διαμόρφωση της ηθικής σκέψης του Λασκαράτου· ή να αποτελέσει αφετηρία για τη συγκριτική εξέταση ορισμένων Χαρακτήρων του Λασκαράτου με άλλους αντίστοιχους που συναντούμε σε παλιότερα (θεολογικά και μη) έργα για τις ανθρώπινες αρετές και τις αντίστοιχες κακίες από τον (ελληνόγλωσσο και μη) γραμματειακό χώρο της χριστιανικής χρηστοήθειας και της ηθικοδιδακτικής-«παραδειγματικής» πεζογραφίας (πρβ. *Άνθος Χαρίτων*, Αγάπιου Λάνδου *Αμαρτωλών σωτηρία*)·

β) η μεγάλη ποικιλία των Χαραχτήρων του, αντίστοιχη με εκείνη των δημοφιλών *Overburian Characters* (α΄ έκδοση: 1614) ή εκείνη των Χαρακτήρων του Samuel Butler (γραμμένων μάλλον στη δεκαετία του 1660, αλλά δημοσιευμένων πολύ αργότερα και πάντως όχι νωρίτερα από το 1759). Οι *Χαραχτήρες* του Λασκαράτου δεν αφορούν μόνον ένα ελάττωμα ή μια αρετή, αλλά και μια κοινωνική ή επαγγελματική τάξη (π.χ. «Η υπηρέτρια», «Ο δικηγόρος», «Ο υποψήφιος βουλευτής», «Ο δικαστής», «Ο ποιητής», «Ο λογιώτατος», «Συγγραφείς και κριτικοί», «Ο πρωτευουσιώτης», «Ο επαρχιώτης»), οικονομικές συναλλαγές (π.χ. «Ο χρεώστης μας», «Ο κακοπληρωτής», «Ο καλοπληρωτής»), ανθρώ-

πινα πάθη (π.χ. Ο μέθυσος στο «Χτηνώδεις ύπαρξες», «Ο κλέφτης», «Ο χαρτοπαίχτης») και καταστάσεις (π.χ. «Προκοπή στείρα», «Γονιμότης πνεύματος», «Επίδειξη πνεύματος», «Συζυγική ευδαιμονία»), έθνη («Έθνος-νήπιον»), αλλά και την ίδια την πράξη της σάτιρας και της χαρακτηρογραφίας (π.χ. «Ο χαρακτηρογράφος», «Οποίος ο σατυριστής»), ακόμη και την αυτοπροσωπογραφία του ίδιου του συγγραφέα (π.χ. «Ο φιλόνεικος», «Ο καινοτόμος», «Ο θρησκευτικός μάρτυρας»).[16]

Ωστόσο, το στοιχείο της έμφασης στην κοινωνική μάλλον παρά στην ηθική (και πολύ περισσότερο στη θεολογική ή φιλοσοφική) υπόσταση των Χαρακτήρων, μολονότι εκδηλώνεται σε επιμέρους συλλογές Χαρακτήρων του 17ου αιώνα –τόσο στην Αγγλία, αλλά και στη Γαλλία, κυρίως σε αυτή του La Bruyère–, αποτελεί έναν από τους βασικότερους όρους με τους οποίους ασκείται η αγγλική, τουλάχιστον, χαρακτηρογραφία, όταν πλέον χάνει την αυτονομία της και περνά μέσα στον 18ο αιώνα στις στήλες δημοφιλών περιοδικών, αρχικά των *Tatler* (1709-11) και *Spectator* (1711-2), και αργότερα των *Rambler* (1750-2) και *Idler* (1758-60), όπου συνδέει την ύπαρξή της με το είδος του δοκιμίου.

γ) η συνύπαρξη διδακτικών και σατιρικών Χαρακτήρων στο πλαίσιο της ίδιας συλλογής, στοιχείο που συναντούμε ήδη στην παλαιότερη αγγλική χαρακτηρογραφία του 17ου αιώνα, όταν το ενδιαφέρον για το είδος των Χαρακτήρων αρχίζει να ξεπερνά τον κύκλο των λογίων και των θεολόγων και η διασκέδαση να γίνεται εξίσου σημαντική με την ηθική διαπαιδαγώγηση (πρβ. *Overburian Characters*). Η συνύπαρξη αυτή συνεπάγεται και τη διαφορετική ρητορική των επιμέρους Χαρακτήρων, όπως φαίνεται και στη συλλογή του Λασκαράτου: προφανώς οι υποδειγματικοί Χαρακτήρες (αυτοί που αποσκοπούν να πείσουν τον αναγνώστη να μισήσει την κακία και να επιλέξει την αρετή) αποδίδονται πιο γενικά από τους σατιρικούς, που επιτρέπουν στον συγγραφέα να δείξει την παιγνιώδη ρητορική του ικανότητα. Θα δώσω ένα μόνον παράδειγμα: ας συγκρίνουμε πώς ξεκινά «Ο ταπεινός»: «*Ο ταπεινός είναι αγαθός άνθρωπος. Ταπεινοσύνη και αγαθότητα είναι συνώνυμα*· και «Ο φαντασμένος νεόπλουτος χυδαίος»: «*Ο φα-*

16. Ο Λασκαράτος ονομάζει *«νόθους»* εκείνους τους Χαρακτήρες του που *«δεν είναι χρώματα της ψυχής, αλλά μάλλον του έργου ή της περιστάσεως. Τέτοιοι είναι οι: παπάς, μαθητής, υπηρέτρια, κλπ.»*. Βλ. Α. Λασκαράτος, *Ιδού ο άνθρωπος*, ό.π., (σημ. 3) σ. 36-7. Ο ίδιος, επίσης, αναφέρεται σε Χαρακτήρες *«φυσικούς»* (π.χ. «Ο δοκησίσοφος», «Γονιμότης πνεύματος», «Ο πολέμιος του εαυτού του», «Ο [φυσικός] κλέφτης», «Ο φύσει ηθοποιός», «Ο [φυσικός] διακονιάρης», *«τεχνητούς»* (π.χ. «Ο λογιώτατος», «Ο επαγγελλόμενος τον ψεύτη») και άλλους που μπορεί να προσδιορίζονται άλλοτε/ή κυρίως από τη φύση και άλλοτε/ή κυρίως από μη-φυσικούς παράγοντες, όπως η ανατροφή και οι συναναστροφές (π.χ. «Ο περιποιητικός», «Ο ευγενικός»).

ντασμένος νεόπλουτος χυδαίος είναι πουλάρι που εμπήκε σε σταύλο, έφαε, εχόρτασε, έβαλε δύναμη, και γυρεύει να δείξη τη δύναμή του σ' όποιους διαβάτες δεν του κάνουν τόπο». Στη δεύτερη περίπτωση, μια δραστική αναλογία καθιστά σαφή, ήδη από την αρχή, τη σατιρική πρόθεση του συγγραφέα.

δ) το ενδιαφέρον όχι μόνο για την εξωτερική συμπεριφορά των Χαρακτήρων, αλλά και για τη βαθύτερη κατανόηση της ανθρώπινης φύσης, μέσα από τη διερεύνηση των κινήτρων και της ψυχολογίας τους («Ο κλέφτης», «Ο ζήλιαρης», «Ο αηδιασμένος», «Ο φθονερός»), καθώς και για την εξέλιξή τους μέχρι τα γηρατειά ή τον θάνατό τους («Ο φιλάργυρος», «Ο σπάταλος», «Ο οικονόμος», «Ο φύσει ηθοποιός») ή τη μετάβασή τους σε έναν άλλο Χαρακτήρα ή σε μια άλλη κατάσταση («Ο χαιρέκακος», «Ο κακός μαθητής», «Ο καλός μαθητής», «Ο διακονιάρης», «Έθνος-νήπιον»), κατά το αντίστοιχο του John Earle (*Micro-cosmographie, or the Piece of the world discovered in essays and characters*, 1628).

ε) η προσθήκη νέων Χαρακτήρων από τον χώρο της παμφλετογραφίας. Ασφαλώς, δεν είναι η πρώτη φορά που συμβαίνει αυτό. Το συναντούμε, για παράδειγμα, στην αγγλική χαρακτηρογραφία (κυρίως) των μέσων του 17ου αιώνα, όταν κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου το σατιρικό πορτρέτο χρησιμοποιήθηκε ως ιδεολογικό όπλο στις φατριαστικές πολιτικές συγκρούσεις μεταξύ βασιλικών και κοινοβουλευτικών, αλλά και στις θρησκευτικές έριδες μεταξύ αγγλικανών και διαφωνούντων προτεσταντών, με αποτέλεσμα την εμφάνιση νέων Χαρακτήρων όπως «Ο υποστηρικτής της Βασιλείας», «Ο υποστηρικτής του Κοινοβουλευτισμού», «Ο Ιησουίτης», «Ο Πουριτανός».[17] Για τον Λασκαράτο, ο σατιρικός Χαρακτήρας αποτελεί, μεταξύ άλλων, εργαλείο πολεμικής εναντίον των αντιπάλων του από τους χώρους της θρησκείας, της πολιτικής των ριζοσπαστών, των δικαστικών αιθουσών (αντιδίκους, δικηγόρους, δικαστές) και της λογιοσύνης. Έτσι, Χαρακτήρες όπως «Ο καλόγηρος», «Ο τακουνάς των Διαμαρτυρομένων», «Ο τακουνάς των Ορθοδόξων», «Ο λαοπλάνος», αλλά ακόμη και «Ο λογιώτατος» και «Ο αρειμάνιος» μας δείχνουν, νομίζω, ότι το ρεύμα της επτανησιακής παμφλετογραφίας εκβάλλει και ενσωματώνεται εδώ στο είδος των Χαρακτήρων.

Άφησα έξω από τη συζήτηση τους σύγχρονους με τον Λασκαράτο άγγλους χαρακτηρογράφους του 19ου αιώνα, ανάμεσά τους τον Edward Bulwer Lytton (*England and the English*, 1833), τον Dickens (*Sketches by Boz*, έκδοση σε βι-

17. Βλ. το κλασικό βιβλίο του B. Boyce, *The Polemic Character 1640-1661*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1955. Πρβλ. J. Raymond, *Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, σ. 220· και M. Angenot, *La parole pamphl é taire. Contribution à la typologie discours modernes*, Payot, Paris, 1982, σ. 63 και 315-317.

βλίο: 1836· αλλά και τους πιο στοχευμένους Χαρακτήρες των *Young Gentlemen*, 1838 και *Young Couples*, 1838), τον Thackeray (*The Book of Snobs*, 1846-7) –όλοι από το πρώτο μισό του αιώνα, πριν ακόμη το είδος απορροφηθεί εντελώς από το μυθιστόρημα– καθώς και δημοφιλείς (κάποτε και εικονογραφημένες) συλλογές Χαρακτήρων που αποτελούν έργα συλλογικά κι όχι μεμονωμένων συγγραφέων (π.χ. *Heads of the People, or Portraits of the English*, τ. 1-2, 1840-41). Όχι επειδή πιστεύω πως αυτοί δεν θα μπορούσαν να τροφοδοτήσουν τον Λασκαράτο με νέες ιδέες για καινούργιους Χαρακτήρες· ή πως η οξυμένη παρατηρητικότητα και το πνεύμα κοινωνικής κριτικής που τους διέπει θα τον άφηναν αδιάφορο. Έχω όμως την εντύπωση ότι οι Χαραχτήρες του Λασκαράτου μοιάζουν να απηχούν περισσότερο τις σοβαρές προθέσεις και την τυπολογία του είδους σε παλιότερες εποχές παρά τη λειτουργία μιας ελαφράς ψυχαγωγίας της μόδας που αποκτά το είδος στον 19ο αιώνα. Μπορεί, όμως, να κάνω και λάθος.

Αυτό που προσπάθησα να δείξω εδώ για τους *Χαραχτήρες* του Λασκαράτου είναι ότι ακόμη κι αν έχουμε την εντύπωση πως το ερμηνευτικό τους πλαίσιο έχει ήδη διατυπωθεί (π.χ. ηθικολογική και πουριτανική κληρονομιά του δασκάλου του Κάλβου, όψιμος διαφωτισμός του 19ου αιώνα, επτανησιακή σάτιρα), δεν έχουμε ακόμη συνυπολογίσει τον ρόλο της αγγλικής παράδοσης της χαρακτηρογραφίας ως συνδιαμορφωτικού παράγοντα. Το σίγουρο, ωστόσο, είναι ότι η αντίσταση που προβάλλει ο συγγραφέας στην προσπάθειά μας να διακρίνουμε και να σχηματοποιήσουμε με απτό τρόπο τις πιθανές οφειλές των *Χαραχτήρων* του σχετίζεται με την επιλογή του Λασκαράτου να αντλεί από μια μεγάλη δεξαμενή, με έναν όχι τόσο άμεσο ή φανερό τρόπο και χωρίς να ακολουθεί αποκλειστικά πρότυπα, διαμορφώνοντας έτσι τη δική του προσέγγιση στο είδος.

Περίληψη / Summary

Με αφετηρία την παρατήρηση ότι οι Χαρακτήρες του Α. Λασκαράτου στο *Ιδού ο άνθρωπος* (α΄ έκδοση: 1886) αποκλίνουν ουσιαστικά από τα πρότυπα τόσο του αρχαίου Θεόφραστου όσο και του νεότερου Jean de la Bruyère, προτείνεται εδώ μια εμπλουτισμένη θεώρηση του συγκεκριμένου έργου, που λαμβάνει υπόψη της τις σημαντικές, κατά πάσα πιθανότητα, οφειλές του συγγραφέα στην αγγλική παράδοση της χαρακτηρογραφίας.

Starting with the observation that the Characters written by A. Laskaratos in his book *Ecce Homo* (ed. 1886) are substantially different from those composed by ancient Theophrastus and French seventeenth century writer Jean de la Bruyère, an enriched approach to this book is proposed here; one that takes into account the considerable, probably, debts of the Greek writer to the popular and extremely rich tradition of "Characters" in sixteenth and seventeenth century England.

ΙΔΟΥ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ

ΠΑΡΑ ΤΟΥ

ΑΝΔ. ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΥ.

ΕΝ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑ
Τύποις ΠΡΟΟΔΟΥ
1886.

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ *ΕΛΕΕΙΝΩΝ* ΤΟΥ ΣΩΚΡΑΤΗ Α. ΖΕΡΒΟΥ

Μαρία Αποστολίδου

Η παρούσα εισήγηση προκύπτει από μια ευρύτερη εργασία με θέμα τον Σωκράτη Ζερβό και τους *Ελεεινούς*, η οποία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού σεμιναρίου «Ζητήματα επτανησιακής λογοτεχνίας», του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, του Τμήματος Φιλολογίας, του Α.Π.Θ., με διδάσκουσα την αναπληρώτρια καθηγήτρια, κυρία Κατερίνα Τικτοπούλου.[1] Οι στόχοι της ανακοίνωσης είναι δύο: αφενός, η ένταξη των *Ελεεινών* στο λογοτεχνικό πλαίσιο της εποχής τους· αφετέρου, η εξέταση θεματολογίας και ποιητικής, ως παραμέτρων οι οποίες θα τοποθετήσουν το μυθιστόρημα στον κανόνα ή θα το εξορίσουν στο πεδίο της παραλογοτεχνίας.

Ο συγγραφέας του έργου, ο λόγιος ελληνοδιδάσκαλος Σωκράτης Ζερβός, γεννήθηκε το 1848 στη Ζάκυνθο και πέθανε το 1912-14.[2] Οι βιβλιογραφικές πηγές αποθησαυρίζουν έντεκα δικά του έργα, μυθιστορήματα και κωμωδίες. Οι *Ελεεινοί* εκδόθηκαν στη Ζάκυνθο, στα 1897.[3]

Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στη Ζάκυνθο, τριάντα οκτώ και πλέον χρόνια πριν από το έτος έκδοσής του. Δύο από τα βασικά πρόσωπα είναι οι μικροαπατεώνες χαρτοπαίκτες, Γιακούμαρος, επονομαζόμενος και «Ασπροχελώνας», και Πέτρος Σάρπας. Ο Πέτρος ζει με τη μητέρα και την αδελφή του, Ντεντέκα, σε μια υποβαθμισμένη συνοικία, λεγόμενη «Στοιχειωμένη Γειτονιά». Ο πατέρας τους, τέως αγωνιστής στη ναυμαχία του Ναυαρίνου, έχει πεθάνει. Η Ντεντέκα περιγράφεται ως μια κοπέλα εξαιρετικής ομορφιάς, η οποία αρέσκεται στο να προκαλεί τον έρωτα των νέων, ωστόσο, στην πραγματικότητα, δεν ενδιαφέρεται

---

1. Ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές μου, κυρίους Π.Σ. Πίστα, Λ. Βαρελά και Κ. Τικτοπούλου για τη βοήθεια και τις πολύτιμες συμβουλές τους.

2. Λ.Χ. Ζώης, *Λεξικόν ιστορικόν και λαογραφικόν Ζακύνθου*, τ. Α΄, Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, Αθήναι 1963, σ. 214, και Χ. Πάτσης, *Μεγάλη εγκυκλοπαίδεια της νεοελληνικής λογοτεχνίας (από τον 10ο αιώνα μ.Χ. μέχρι σήμερα)*, τ. ΣΤ΄, εκδοτικός οίκος Χάρη Πάτση Ε.Π.Ε. (Πανελλήνιος Οργανισμός Εγκυκλοπαιδικών Εκδόσεων), Αθήναι χ.χ., σ. 624.

3. Αντίτυπο των *Ελεεινών* φυλάσσεται στο Σπουδαστήριο του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, του τμήματος Φιλολογίας, του Α.Π.Θ.

για κανέναν, παρά μόνο για κάποιον Γεώργιο Αλτιέρη. Με τον Αλτιέρη, διατηρούσε σχέση στο παρελθόν, μέχρι εκείνος να την εγκαταλείψει αιφνιδίως.

Ο Γιακούμαρος συλλαμβάνει ένα σχέδιο, ώστε να εξασφαλίσει στον εαυτό του και στον φίλο του μια ανεξάντλητη πηγή κέρδους. Το σχέδιο εμπλέκει τη Ντεντέκα και τρεις εύπορους νέους, τον γιατρό Τάση Λαμπαρμπέτα, τον Θωμά Καμπέρτη και τον Παύλο Βερσενιάτη, εκ των οποίων, ο πρώτος είναι σφόδρα ερωτευμένος με την κοπέλα. Στο κείμενο, δεν καθίσταται σαφές αν ο Γιακούμαρος σχεδιάζει την εκπόρνευση της Ντεντέκας στους προαναφερθέντες νέους ή αν απλώς προτείνει τη σύναψη σχέσης μεταξύ της Ντεντέκας και του γιατρού.

Έτσι, κάποια στιγμή, στο σπίτι της οικογένειας Σάρπα, καταφθάνουν οι τρεις νέοι, οι οποίοι, με δωροδοκίες και έωλες υποσχέσεις περί γάμου, αποπειρώνται να πείσουν τη μητέρα της Ντεντέκας να τους παραχωρήσει την κόρη της.

Μετά από αυτό το γεγονός και, προκειμένου η μητέρα της Ντεντέκας να προφυλάξει την τιμή της κόρης της, οι δύο γυναίκες καταφεύγουν στην έπαυλη του Ερρίκου Φέλπα, ενός ευγενικού και φιλεύσπλαχνου μεγαλέμπορου. Ο Ερρίκος ζει με τη σύζυγό του, Φεδώρα, και την κόρη τους, Μάρθα. Επίσης, το ζεύγος έχει και έναν γιο, τον Ροβέρτο, ο οποίος απουσιάζει στο Λονδίνο. Η Ντεντέκα εγκαθίσταται στην οικία Φέλπα και αναλαμβάνει χρέη παιδαγωγού της Μάρθας. Σταδιακά, όμως, ερωτεύεται τον Ερρίκο, ο οποίος, επίσης, γοητεύεται από την ομορφιά της. Παράλληλα, θύμα της σαγήνης της Ντεντέκας καθίσταται και ο Γουλιέλμος, άγγλος συνεργάτης του Φέλπα. Μάλιστα, η Ντεντέκα λαμβάνει μια ερωτική επιστολή από τον Γουλιέλμο, την οποία, αφορμής δοθείσης, σχεδιάζει να εκμεταλλευτεί εις βάρος της Φεδώρας.

Εν τω μεταξύ, ο Γιακούμαρος έχει συλλάβει νέο σχέδιο για την εξεύρεση οικονομικών πόρων. Παρακινεί τον Πέτρο να αποπλανήσει την υπηρέτρια της οικογένειας Φέλπα, τη Μαριάνθη, ώστε να την πείσει αργότερα να κλέψει τα κοσμήματα της Φεδώρας. Η Μαριάνθη πείθεται και αποσπά την κοσμηματοθήκη της κυρίας της, ωστόσο, γίνεται αντιληπτή από τη Ντεντέκα. Η κατάλληλη ευκαιρία έχει προκύψει. Η Ντεντέκα παίρνει την κοσμηματοθήκη, τοποθετεί μέσα σε αυτήν την, χωρίς το όνομά της, επιστολή του Γουλιέλμου και, κατόπιν, ειδοποιεί τους κυρίους της σχετικά με την αποπειραθείσα κλοπή. Ο Ερρίκος βλέπει την επιστολή και, οργισμένος με τη σύζυγό του, την αποπέμπει από την οικία.

Οι μέρες περνούν και οι σχέσεις μεταξύ Ντεντέκας και Ερρίκου ολοένα και συσφίγγονται, όταν, αιφνιδίως, επιστρέφει, στο νησί, ο υιός Φέλπας. Η Ντεντέκα αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον πάλαι ποτέ αγαπημένο της. Πράγματι, ο Ροβέρτος Φέλπας είχε συστηθεί στην κοπέλα με το ψευδώνυμο Γεώργιος Αλτιέρης. Οι δύο νέοι, ευτυχισμένοι με την επανασύνδεσή τους, κλέβονται και αναχωρούν για την Κωνσταντινούπολη.

Η πλεκτάνη, την οποία εξύφανε η Ντεντέκα εις βάρος της Φεδώρας, αποκα-

λύπτεται, αλλά η άτυχη γυναίκα, βαριά άρρωστη, πεθαίνει. Η Μάρθα παντρεύεται τον θεράποντα γιατρό της μητέρας της, τον Τάση, κατόπιν επιθυμίας της αποθανούσας. Στο τέλος του μυθιστορήματος, ο Ερρίκος, μετανοημένος και ψυχολογικά καταρρακωμένος, μεταναστεύει στη Ρωσία για επαγγελματικούς λόγους.

Καθώς τα περικειμενικά στοιχεία του έργου, ο υπότιτλος και ο πρόλογος, είναι πολύτιμοι δείκτες τόσο των συγγραφικών προθέσεων, όσο και του γραμματολογικού προσανατολισμού του μυθιστορήματος, αξίζει να σταθούμε σε αυτά.

Από τον σύνθετο υπότιτλο του μυθιστορήματος, ο οποίος είναι «Δραματοκωμική μυθιστορία πρωτοφανής, Νεανικαί αναμνήσεις», αποκομίζουμε δύο σημαντικές πληροφορίες. Πρώτον, ότι το έργο είναι πρωτότυπο και όχι μεταφρασμένο (*«μυθιστορία πρωτοφανής»*).[4] Δεύτερον, ότι η πλοκή του δομείται βάσει της σύζευξης κωμικών και τραγικών ή, απλώς, πιο σοβαρών καταστάσεων. Πράγματι, οι κωμικές στιγμές αφθονούν στο κείμενο, ιδίως στις γελοιογραφικές περιγραφές γευμάτων ή προσώπων των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων:

> *Ο Φασκιάς εξηκοντούτης ων εφαίνετο ογδοηντάρης, το πρόσωπόν του ζαρομένον ως μουμίας της Αιγύπτου, με πώγωνα μικρόν ομοιάζοντος σκυλόψαρου, και με κάτι οδόντια αραιά και λευκά, άτινα ίσταντο εις το στόμα του, ως εύζωνοι εν ακροβολισμώ.*

Σε πολλά άλλα σημεία, όμως, ο τόνος της αφήγησης είναι σοβαρός:

> *Το παιδίον αυτό δείξας την ανδρείαν του εις το πυροβόλον, παρασημοφορήθη υπό του Γουλιέλμου 4ου Βασιλέως της Αγγλίας, και δεν θα εγκατέλιπε ποτέ την θάλασσαν, εάν δια κακήν του τύχην δεν έθραυε μία άλυσσος τον αριστερόν αυτού πόδα. Ο χωλός λοιπόν ούτος ναύτης αφεθείς, ήλθε μετά καιρόν ενταύθα μετά της συζήγου* [sic] *του κατά το 1838, και εδώ απέκτησεν τον Πέτρον και την Ντεντέκαν. Ο ναύτης έδωσε τέλος της ζωής το 1861 ενταφιασθείς εις το προαύλιον της Σάντα Μαρίας, σιμά με κάτι πτωχικά και απλάκωτα μνημεία, επί των χωμάτων των οποίων σάπιοι τινές σταυροί, εμαρτύρουν την υπ' αυτών ύπαρξιν ανθρωπίνων οστών.*

Όσον αφορά το τμήμα του υποτίτλου «*Νεανικαί αναμνήσεις*», αυτό αποκτά ειδικότερο νόημα αν διαβαστεί παράλληλα με τον πρόλογο, όπου ο Ζερβός παρουσιάζει την ιστορία την οποία πρόκειται να αφηγηθεί ως μια νεανική ανάμνηση. Με τον τρόπο αυτό, αφενός προειδοποιεί τον αναγνώστη για την ελαφρότητα της αφή-

4. Αν και, όπως επισημαίνει ο Π. Μουλλάς στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ώς τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, «Εισαγωγή», τ. Α΄, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1998, σ. 208, 211, κατά τις πέντε τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και τις πρώτες του 20ού, ο συνήθης υποτιτλισμός των πεζογραφημάτων ως «πρωτοτύπων» φορτιζόταν και με συνδηλώσεις λαϊκότητας και μαζικότητας.

γησης και για τον αμιγώς ψυχαγωγικό της χαρακτήρα (κάτι που, άλλωστε, δηλώνεται ρητά – *προς τέρψιν του αναγνώστου*), αφετέρου της προσδίδει ρεαλιστική χροιά, καθώς η *ανάμνηση* προϋποθέτει ένα πραγματικό γεγονός βιωμένο και όχι ένα αποκύημα της φαντασίας.[5] Θα προσέθετε κανείς ότι η ίδια η έννοια της ανάμνησης, πέρα από την πραγματική προσωπική εμπειρία από την οποία πηγάζει, από τη στιγμή που λαμβάνει σάρκα και οστά μέσω του λόγου, εκβάλλει σε μια πραγματικότητα γλωσσικά διαμεσολαβημένη και εμπερικλείει μια διάθεση λυρισμού και αναπόλησης. Μάλιστα, το βιωματικό υπόστρωμα της ανάμνησης ενισχύει αυτήν τη νοσταλγική θέαση της πραγματικότητας. Επομένως, ο συγγραφέας διευκρινίζει ταυτόχρονα ότι η αφήγηση, συχνά υπερβαίνει τα όρια του ρεαλισμού και παρασύρεται σε ρομαντικές περιγραφές σκηνικών ή συναισθημάτων.[6]

Επίσης, ο πρόλογος είναι χρήσιμος διότι περιέχει δηλώσεις προγραμματικού χαρακτήρα, καθώς ο συγγραφέας υπεισέρχεται σε ζητήματα ποιητικής και αποπειράται να τοποθετήσει το έργο του στην περιρρέουσα λογοτεχνική ατμόσφαιρα της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, ο Ζερβός δηλώνει τη συναίρεση του *«ευτράπελου μετά του δραματικού»* η οποία εξετάστηκε προηγουμένως, την επιστράτευση «*γλώσσας δημοτικοτάτης, φυσικών διαλόγων* και *ζωηρών περιγραφών*» καθώς και την ένταξη του μυθιστορήματός του στην πεζογραφική παραγωγή του *«νεωτέρου συρμού»*. (Οι φράσεις είναι δικές του.)

Ποιος είναι αυτός ο «*νεώτερος συρμός*» στη συγγραφή μυθιστορημάτων στα τέλη του 19ου αιώνα; Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να μετακινηθούμε από τα

---

5. Αγγ. Λούδη, *Το νεοελληνικό διήγημα στην* Ευτέρπη *και την* Πανδώρα*: συμβολή στη μελέτη της ιστορίας, της ορολογίας και της θεματικής του είδους κατά την περίοδο 1830-1880*, διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2005, σ. 155-156.

6. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι, μέσα στη δεκαετία του 1870, ο δημοσιογράφος Ιωάννης Βερβέρης, εκδότης του ιδιαιτέρως δημοφιλούς λαϊκού εντύπου *Παληάνθρωπος* (1882-1903), δημοσίευσε μια σειρά τολμηρών και ευτράπελων μυθοπλαστικών πεζογραφημάτων, υπό τον γενικό τίτλο *Νεανικαί Αναμνήσεις*. Πρόκειται για τα εξής έργα:

i. Συγγραφή τρίτη Ιωάννου Βερβέρη, *Νεανικαί αναμνήσεις*, βιβλίον πρώτον, εν Κυδωνίαις, τύποις Ι.Σ. Σαριβαξεβάνη και Σίας, 1875.

ii. *Νεανικαί αναμνήσεις ή Τα όργια του εις Σμύρνην ταξειδίου*, υπό Ι. Βερβέρη, εν Αθήναις 1877.

iii. Συγγραφή τρίτη Ιωάννου Βερβέρη, *Νεανικαί αναμνήσεις ή Ό,τι θέλω*, βιβλίον πρώτον, εν Αθήναις 1877.

iv. Συγγραφή έκτη Ιωάννου Βερβέρη, *Νεανικαί αναμνήσεις*, βιβλία δέκα, βιβλίον δεύτερον, εν Αθήναις, τύποις Αριστοφάνους, 1877.

Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ότι ο Σ. Ζερβός εμπνεύστηκε τον υπότιτλο «Νεανικαί αναμνήσεις» από τα παραπάνω αφηγήματα ή ότι παρέπεμπε ευθέως σε αυτά. Την πληροφορία οφείλω στον αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ., κ. Λ. Βαρελά.

Επτάνησα στην Αθήνα, καθώς εκεί, πλέον, διαμορφώνονται οι νέες τάσεις και πραγματοποιούνται οι κυριότερες πνευματικές ωσμώσεις. Από τη συνεξέταση ποικίλων όψεων της πνευματικής ζωής των Επτανήσων, κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού μας σεμιναρίου, καταλήξαμε στο ότι η λεγόμενη «επτανησιακότητα», δηλαδή τα ιδιαίτερα εκείνα γνωρίσματα, τα οποία οδηγούν την έρευνα στη μελέτη της επτανησιακής λογοτεχνίας ως ξεχωριστού φαινομένου, τείνει να εκλείψει από το 1864 και εξής, από την προσάρτηση, δηλαδή, της Επτανήσου στην Ελλάδα. Ως εκ τούτου, η παραγωγή των επτανήσιων συγγραφέων αρχίζει να βρίσκεται σε άμεση εξάρτηση από αυτή του αθηναϊκού κέντρου.

Οι πεζογραφικές τάσεις στην Αθήνα της τελευταίας εικοσαετίας του 19ου αιώνα είναι ευρέως γνωστές.[7] Πλάι στα ηθογραφικά διηγήματα και μυθιστορήματα με θέμα την ελληνική επαρχία, παρατηρείται η εξόρμηση της αστικής πεζογραφίας, τα έργα της οποίας θεματοποίησαν τη ζωή στο άστυ (κυρίως στην Αθήνα, αλλά και σε άλλα κέντρα του ελληνισμού, όπως η Κωνσταντινούπολη και η Ζάκυνθος).

Η πλειονότητα των πεζογραφημάτων ευθυγραμμίστηκε πλήρως με την ποιητική του ρεαλισμού, καθώς οι συγγραφείς τους είχαν αναγάγει σε ιδανικά την αντικειμενικότητα της αφήγησης, την παρατήρηση, την αληθοφάνεια και την αποστροφή προς τον ανεδαφικό ρομαντισμό. Αν σε αυτά προσθέσει κανείς την περιγραφή αποτρόπαιων και σκληρών στιγμιότυπων από την καθημερινότητα των ενδεών και των εγκληματιών, τότε συνειδητοποιεί ότι, συχνά, ο ρεαλισμός ωθείται στον νατουραλισμό. Σε αυτήν τη ρεαλιστική-νατουραλιστική επένδυση των έργων θα πρέπει να αποδοθεί η τοποθέτηση της δράσης στο παρόν ή στο πρόσφατο παρελθόν, ο περιορισμός των χρονικών αναδρομών και η άμεση και ευθύγραμμη ροή της πλοκής, καθώς και η αξιοποίηση στους διαλόγους της δημοτικής γλώσσας και της κοινωνικής διαλέκτου των προσώπων. Κάπως έτσι, λοιπόν, δικαιολογείται και η δήλωση του Ζερβού περί εμπλουτισμού του μυθιστορήματός του με «*γλώσσα δημοτικοτάτη, φυσικούς διαλόγους* και *ζωηρές περιγραφές*».

Μεταβαίνοντας από τον πρόλογο στην κυρίως αφήγηση, παρατηρούμε ότι το έργο ξεκινά με μια τρομακτική εικόνα καταιγίδας και, γρήγορα, ο αφηγηματικός φακός στρέφεται προς τη συνοικία των φτωχών Ζακυνθίων, τη λεγόμενη «Στοιχειωμένη Γειτονιά», η οποία είναι βυθισμένη στο σκοτάδι. Το όνομα του οικι-

7. Βλ. M. Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα [3]1991, σ. 57-62. – Π. Βουτουρής, *Ως εις καθρέπτην… Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1995, σ. 158, 160, 201-220, 239, 248-262. – Ιωάν. Δ. Κονδυλάκης, *Οι άθλιοι των Αθηνών*, επιμέλεια Γ. Γκότση, τ. Α΄, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 28. – Γ. Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτευούση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 19, 31-64, 40-45.

σμού αυτού καθώς και η ανατριχιαστική περιγραφή του παραπέμπουν στο γοτθικό και το απόκρυφο μυθιστόρημα.[8] Ωστόσο, ο προσεκτικός αναγνώστης θα συνειδητοποιήσει ότι το αρχικό αίσθημα του τρόμου αίρεται και η αφήγηση γειώνεται, καθώς η έλλειψη φωτός στη «Στοιχειωμένη Γειτονιά» αποδίδεται στην αδιαφορία των αρχών για τη συντήρηση του εκεί δημοτικού φωτισμού.

Ακόμα, η περίπτωση της Ντεντέκας διερευνάται μέσα από την κριτική ματιά του συγγραφέα, ο οποίος επιδιώκει να καταδείξει τη νομοτελειακή πορεία μιας φτωχής και όμορφης κοπέλας προς τον γάμο, την πορνεία ή τη σύναψη αναξιοπρεπών και επισφαλών σχέσεων με πλούσιους και άσωτους νέους. Ο Ζερβός τηρεί ειρωνική στάση απέναντι σε αυτήν την κατηγορία νέων και σε άλλα χωρία του έργου του, με πιο χαρακτηριστικά αυτά, στα οποία περιγράφεται η συνύπαρξή τους με τον υπόκοσμο σε χαρτοπαικτική λέσχη.

Ένα άλλο ζήτημα το οποίο θα πρέπει να μας απασχολήσει είναι η διαγραφή των χαρακτήρων. Αξίζει να αναφερθεί ότι οι ήρωες δεν είναι επίπεδοι, ούτε διακρίνονται αυστηρά σε θετικούς και αρνητικούς. Περισσότερο εύγλωττο παράδειγμα αυτής της διαπίστωσης είναι η περίπτωση της Ντεντέκας καθώς το αθώο και πληγωμένο από τον αγαπημένο του κορίτσι εξελίσσεται σταδιακά σε μια ματαιόδοξη, άστατη και δολοπλόκα γυναίκα.

Ένας άλλος δισυπόστατος ήρωας είναι ο Γιακούμαρος. Αν και άνθρωπος του υποκόσμου, συμφεροντολόγος, χαρτοπαίκτης και μικροαπατεώνας, είναι δειλός, αλλά, ταυτόχρονα, καλός και πιστός φίλος. Επίσης, το γεγονός ότι μια παλιά αποτυχημένη ερωτική του σχέση, τον έχει στιγματίσει και τραυματίσει σε τέτοιο βαθμό, ώστε, πλέον, να αποφεύγει τις γυναίκες, μαρτυρεί μια ιδιαιτέρως αναπτυγμένη ευαισθησία, εντελώς ασύμβατη με το προφίλ του.

Όσον αφορά τους χαρακτήρες, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι, με την εξαίρεση της τελικής μεταστροφής της Ντεντέκας, η οποία θα θιγεί παρακάτω, η αποκάλυψη των διαφορετικών πτυχών της ιδιοσυγκρασίας τους επιχειρείται σταδιακά και φυσικά, σε κατάλληλα σημεία της δράσης, δίχως να δημιουργούνται ρήξεις και αφηγηματικά κενά. Αντιθέτως μάλιστα, τα νέα δεδομένα που έρχονται στην επιφάνεια για τους ήρωες λειτουργούν ανατρεπτικά και κεντρίζουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

Ακόμα, χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου είναι η αληθοφάνεια και η υιο-

---

8. Για το γοτθικό και το απόκρυφο μυθιστόρημα, βλ. Π. Βουτουρής, *Ως εις καθρέπτην... Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 180, 184. – Ζ. Γκότση, «Η μυθιστορία των αποκρύφων. Συμβολή στην περιγραφή του είδους», στο βιβλίο: *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα*, επιμέλεια Ν. Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο [2]1999, σ. 149-168. – Π. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 2007, σ. 41-49.

θέτηση μιας ρεαλιστικής-νατουραλιστικής ποιητικής σε πολλά χωρία του. Η ποιητική αυτή πιστοποιείται από την επίμονη αναφορά γνωστών τοποθεσιών του νησιού (π.χ. εκκλησιών και οδών), από τη σύνδεση των ηρώων με σημαίνοντα ιστορικά γεγονότα (π.χ. η συμμετοχή του πατέρα Σάρπα στην ναυμαχία του Ναυαρίνου), την τοποθέτηση της δράσης στο εγγύς παρελθόν, καθώς και από τις λεπτομερείς περιγραφές της εξωτερικής εμφάνισης ορισμένων προσώπων και εσωτερικών χώρων.

Ωστόσο, οι διάλογοι του έργου παρέχουν την πιο περίτρανη απόδειξη αληθοφάνειας, καθώς, τα πρόσωπα παρουσιάζονται να μιλούν σύμφωνα με τις κοινωνικές καταβολές και την ιδιοσυγκρασία τους. Έτσι, ο λόγος των χαρτοπαικτών, ο οποίος αποδίδεται σε δημοτική γλώσσα, είναι έμπλεος λέξεων προερχόμενων από τα τυχερά παιχνίδια, βλασφημιών και ζακυνθινών ιδιωματικών εκφράσεων:

> *— Εκέρδισες λέω πολλά;*
> *— Έως εικοσιέξ τάλλαρα.*
> *— Ουά! τσ..τσ..τσ. Μα πες μου κολλέγα πως είσαι ο Μποναπάρτες. Μωρέ πόσο είπες εικοσιέξη τάλλαρα;*
> *— Και δεν λες, ότι αν δεν ερχότουν ένα παληόφυλλο, ένας φάντες άτιμος, θα τους έπαιρνα πενήντα οχτώ.*

Αντιστοίχως, ο λόγος των εκπροσώπων των ανώτερων τάξεων εμφανίζεται πιο εκλεπτυσμένος και κινείται μεταξύ της απλής καθαρεύουσας και της δημοτικής. Αξίζει να σημειωθεί ότι, στο πλαίσιο της ειρωνείας με την οποία αντιμετωπίζονται οι εύποροι νέοι Τάσης, Θωμάς και Παύλος, ο Ζερβός τους παρουσιάζει να μεταπηδούν με ευκολία από την καθημερινή και αφρόντιστη γλώσσα των μεταξύ τους συζητήσεων σε μια πιο επιμελημένη και επιτηδευμένη εκφορά λόγου, όταν απευθύνονται σε κάποιο πρόσωπο άξιο σεβασμού:

> *— Εμέ! Εμέ ν' αγαπήση; Μάθε πως εγώ ποτέ δεν την εσκέφθηκα, ούτε και μου κάνει εντύπωσι. Εγώ τέτοιαις γύφτισες* [sic] *σαν αυταίς να εδώ ταις έχω γραμμέναις, απεκρίθη ο Παύλος, και άνευ συστολής, έδειξεν ενώπιον των κυριών την πατοσιάν του υποδήματός του.*

Και η αντίθετη περίπτωση:

> *— Καταλαμβάνετε ω κυρία μου, ότι ημείς δεν ήλθαμεν εδώ απλώς και ως έτυχεν, ήλθαμεν όπως ο φίλος μας εκεί, και έδειξεν τον Τάσην, σας καθυποβάλῃ πρότασίν τινα δια την ωραίαν σας θυγατέρα.*

Η γλώσσα της αφήγησης είναι η καθαρεύουσα, αλλά μια καθαρεύουσα απλή και κατανοητή, απαλλαγμένη από κάθε εκζήτηση.

Πάντως, πέρα από το ευρύτερο πνεύμα του ρεαλισμού, από το οποίο διαποτίζεται το έργο, ανιχνεύει κανείς στην αφήγηση και αρκετές εξάρσεις ρομαντισμού, οι οποίες δεν θα έπρεπε να αγνοηθούν. Ως αποκορύφωμα τέτοιων στιγ-

μών αναδύεται η σκηνή του θανάτου της Φεδώρας, με την περιγραφή της ανάληψης της ψυχής της στους αιθέρες. Σε παρόμοιο κλίμα, κινούνται και οι περιγραφές της φύσης.

Το τέλος του μυθιστορήματος παρουσιάζει κάποια ασυνέπεια και μοιάζει βεβιασμένο. Έτσι, είναι εντελώς αιφνίδια η φυγή της Ντεντέκας μαζί με τον υιό Φέλπα και η αυτόματη διαγραφή από μέρους της του φλογερού έρωτα που έτρεφε όλο αυτό το διάστημα για τον Ερρίκο. Εξίσου απροσδόκητη είναι και η τελική σκιαγράφηση του Τάση ως ενός σοβαρού και τίμιου νέου, ο οποίος ξεσκεπάζει την πλεκτάνη της Ντεντέκας και σπεύδει να ενημερώσει τον Ερρίκο για τον επικείμενο θάνατο της συζύγου του. Ομοίως, ο γάμος του με τη Μάρθα, για την οποία δεν ενδιαφερόταν σε όλη τη διάρκεια του μυθιστορήματος, φαντάζει παράταιρος. Επιπροσθέτως, το γεγονός ότι ήρωες, όπως ο Παύλος και ο Θωμάς αγνοούνται εντελώς, προκαλεί ερωτηματικά στον αναγνώστη. Παρεμφερούς μεταχείρισης εκ μέρους του συγγραφέα τυγχάνουν και οι Γιακούμαρος και Πέτρος, οι οποίοι, αφού, κάποια στιγμή, τίθενται στο περιθώριο της αφήγησης, τελικά εξοβελίζονται και, μοναδική πληροφορία για την τύχη τους είναι ο γάμος του Πέτρου με τη Μαριάνθη.

Συμπερασματικά: πρώτον, από τη στιγμή που οι *Ελεεινοί* διαδραματίζονται στη Ζάκυνθο, δηλαδή σε μια πόλη, μπορούν, νομίμως, να ενταχθούν στην αστική πεζογραφία. Δεύτερον, ο έρωτας, ο γάμος, ο θάνατος που οφείλεται στην ανθρώπινη ματαιοδοξία και φιλοδοξία, η θυματοποίηση προσώπων, το καταστροφικό πάθος, η εξωτική ονοματοδοσία των χαρακτήρων (Ερρίκος, Φεδώρα, Ροβέρτος), οι αλλοδαποί ήρωες (Γουλιέλμος Γότερ) και το συνακόλουθο κλίμα κοσμοπολιτισμού, το άστατο και αστάθμητο της γυναικείας ιδιοσυγκρασίας, η υπονόμευση των μορφωμένων αστών νέων και η επιλογή πρωταγωνιστών από τα άκρα της κοινωνικής κλίμακας συνιστούν στερεοτυπικά συστατικά των λαϊκών μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα.[9] Τρίτον, η διαπλοκή της ρεαλιστικής αφήγησης με ρομαντικά στοιχεία, η οποία, όπως έχει ήδη σημειωθεί, απαντά στο μυθιστόρημα του Ζερβού, αποτιμάται από τους μελετητές ως ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της παραλογοτεχνίας της εποχής.[10] Τέταρτον, σε αυτό το πλαίσιο της αναπαραγωγής και της διαιώνισης αφηγηματικών τόπων, εγγράφονται και οι ελληνικοί τίτλοι, οι οποίοι μιμούνται τους *Αθλίους* του V. Hugo (π.χ. *Οι άθλιοι των Αθηνών* του Κονδυλάκη, *Οι κακούργοι* του Ιωάν. Ζερβού.).[11] Είναι προφανές ότι και *Οι ελε-*

9. Π. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 150-151, 160-161, 187.

10. Π. Βουτουρής, *Ως εις καθρέπτην... Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 146-151.

11. Π. Μουλλάς, *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές ώς τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, ό.π., σ. 142-143.

ειναί δεν απέχουν και πολύ από αυτή τη λογική τιτλοφόρησης. Τέλος, προς την κατεύθυνση του λαϊκού μυθιστορήματος, ωθεί τους *Ελεεινούς* και η διακόσμηση του εξωφύλλου τους μέσω μιας λιθογραφίας, την οποία ο Κ.Δ. Κάσσης ανάγει σε τυπικό χαρακτηριστικό των παραλογοτεχνικών έργων.[12]

Αναμφισβήτητα λοιπόν, το υπό εξέταση έργο δεν αποφεύγει την τυποποίηση. Ωστόσο, δεν παρασύρεται εξ ολοκλήρου σε αυτήν, καθώς, δεν απουσιάζουν οι ιδιαιτερότητες εκείνες, οι οποίες το διαφοροποιούν από τη σωρεία των παραλογοτεχνικών μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα και οι οποίες, επιτρέπουν να αναδειχθεί το προσωπικό στίγμα του δημιουργού. Κατ' αρχάς, το χιούμορ και η ειρωνεία, στοιχεία, τα οποία σχολιάστηκαν προηγουμένως, μαρτυρούν έναν οξυμένο προβληματισμό και, όπως τονίζει ο Παναγιώτης Μουλλάς, απουσιάζουν εντελώς από τα προϊόντα της παραλογοτεχνίας.[13] Ακόμα, η αποφυγή δύσκαμπτων ταξινομήσεων των ηρώων σε καλούς και κακούς, η απουσία τελικής ηθικής αποκατάστασης των αδικημένων (με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τη Φεδώρα) και η ατιμωρησία όσων έχουν σφάλει (Ντεντέκα) απομακρύνουν το μυθιστόρημα από το μελόδραμα, έτσι όπως αυτό ορίζεται από τη Γκότση, ένα είδος, το οποίο έχει αποδειχθεί ιδιαιτέρως γόνιμο για την παραλογοτεχνία.[14]

Η ραγδαία αύξηση του πληθυσμού του άστεως, η άμεση πρόσβαση των λαϊκών στρωμάτων στον τύπο και στη λογοτεχνία λόγω της ανόδου του μορφωτικού επιπέδου, αλλά και η αντίδραση προς το αμιγώς παραλογοτεχνικό ευρωπαϊκό μυθιστόρημα, έχουν ως αποτέλεσμα την ανάδυση ενός είδους αστικού μυθιστορήματος, το οποίο εντοπίζεται μεταξύ παραλογοτεχνίας και συγκροτημένου λογοτεχνικού κανόνα.[15] Το μυθιστόρημα αυτό, συναιρώντας στοιχεία τόσο από λαϊκά πεζογραφήματα, όσο και από το θεσμικά αποδεκτό ηθογραφικό διήγημα (π.χ. του Βιζυηνού) έλκει το ευρύ κοινό της μεσαίας τάξης, προσβάλλοντας, όσο το δυνατόν λιγότερο, τα αισθητικά και ηθικά ιδεώδη των λογίων. Παραδείγματα τέτοιων αμφίθυμων, θα έλεγα, μυθιστορημάτων συνιστούν τα έργα του Ξενόπουλου. Δεδομένης της διττής υπόστασης των *Ελεεινών*, την οποία προσπάθησα να καταδείξω, το εν λόγω μυθιστόρημα θα μπορούσε να συμπεριληφθεί μεταξύ των πεζογραφημάτων αυτής της ενδιάμεσης και μετριοπαθούς κατηγορίας.

---

12. Κ.Δ. Κάσσης, *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα 1840-1940. Μυθιστορήματα και μελέτες σε λαϊκά φυλλάδια*, Αθήνα [2]1983, σ. 16.

13. Π. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 72-73.

14. Ζ. Γκότση, «Η μυθιστορία των αποκρύφων. Συμβολή στην περιγραφή του είδους», *ό.π.*, σ. 149-168.

15. Γ. Γκότση, *Η ζωή εν τη πρωτευούση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 79-85.

Περίληψη / Summary

Η ανακοίνωση αφορά το μυθιστόρημα *Οι ελεεινοί* του Σωκράτη Α. Ζερβού, το οποίο εκδόθηκε στη Ζάκυνθο, το 1897. Με την αξιοποίηση τόσο των περικειμενικών στοιχείων του έργου, δηλαδή, των υπότιτλων και του προλόγου, όσο και χωρίων από το ίδιο το κείμενο, επιχειρείται η ένταξη των *Ελεεινών* στο λογοτεχνικό πλαίσιο της εποχής τους. Πρόκειται για μια απόπειρα συμβολής στη μελέτη της επτανησιακής πεζογραφίας του 19ου αιώνα, η οποία αποτελεί πεδίο συνεχώς αυξανόμενου ενδιαφέροντος.

This paper focuses on Socrates A. Zervos' novel *Οι ελεεινοί (The Miserable People)*, which was published in Zakynthos in 1897. The subtitles, the prologue as well as excerpts from the text argue for the inclusion of the novel in the literary context of its period. This paper aims to contribute to the examination of 19th century Heptanisian prose fiction, a field of constantly rising interest.

Ο ΣΟΛΩΜΟΣ ΑΠΟ ΤΟΝ «ΛΑΜΠΡΟ» ΣΤΟΥΣ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΣ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΥΣ»

Κώστας Στεργιόπουλος

Πολλές απόπειρες έγιναν έως τώρα για τη διαίρεση του σολωμικού έργου και τον καθορισμό των σταθμών της πορείας του ποιητή. Προσωπικά, πιστεύω ότι, σε γενικές γραμμές, παρουσιάζει τρεις διαφορετικές περιόδους, σε ισάριθμες λίγο έως πολύ περιόδους της ζωής του: πρώτα, την περίοδο της προετοιμασίας, που αρχίζει με τα νεανικά του ποιήματα («Προς τον Κύριον Γεώργιον Δε Ρώσση», «Η Ευρυκόμη», «Η Ψυχούλα», «Η αγνώριστη», «Η Ξανθούλα» κ.ά.) και τελειώνει με τον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν» και το «Εις τον θάνατον του Λόρδου Μπάυρον», κατόπιν μια ενδιάμεση δεύτερη περίοδο και, τέλος, την περίοδο της ωριμότητας.

Πραγματικά, από τον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν» και ύστερα, όταν το 1828 φεύγει απ' τη Ζάκυνθο για να εγκατασταθεί οριστικά στην Κέρκυρα, αναζητώντας τη μόνωση και την αυτοσυγκέντρωση, ο Σολωμός έχει αρκετά ωριμάσει, επιδιώκει ολοένα και περισσότερο την τελειότητα κι αρχίζουν να κάνουν την εμφάνισή τους τα ατελείωτα έργα. Έτσι διαγράφεται μια διαφορετική δεύτερη περίοδος (1826-1833), οπότε ο ποιητής φαίνεται να περνάει μια ηθική και θρησκευτική κρίση. Από τη λυρική και υμνητική διάθεση της πρώτης περιόδου, η ποίησή του θωρακίζεται τώρα μ' ένα μεταφυσικό ιδεολογικό περιεχόμενο και με ποιήματα όπως τα αποσπάσματα των δύο «Νεκρικών ωδών» και της «Φαρμακωμένης στον Άδη», τα «Εις μοναχήν», «Η φαρμακωμένη» και, προπάντων, τα αποσπάσματα του «Λάμπρου» και του επίσης ατελείωτου –ή, τουλάχιστον χωρίς την τελική του μορφή– πεζού κειμένου «Η γυναίκα της Ζάκυθος». Και δεν είναι καθόλου τυχαίο το ότι και τα δύο τούτα έργα, όσο κι αν η σύλληψη του «Λάμπρου» υπήρξε προγενέστερη, καθώς μας πληροφορεί ο Πολυλάς,[1] αρχίζουν να γράφονται στη Ζάκυνθο το 1826 και συνεχίζονται το 1828 στην Κέρκυρα, για να εγκαταλειφθούν μετά το 1829.

Στον «Λάμπρο», ποιητική σύνθεση που αγγίζει το είδος της τραγωδίας χωρίς θεατρική μορφή, εκτός απ' τις άλλες δραματικές εξελίξεις, ανάλογες με κά-

---

1. Διονύσιου Σολωμού: *Άπαντα*, τ. Α΄: «Ποιήματα», επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1948, σ. 23, όπου περιλαμβάνονται ως εισαγωγή και τα «Προλεγόμενα» του Πολυλά στην πρώτη έκδοση των *Ευρισκομένων* του ποιητή (Κέρκυρα 1859).

ποιες σαιξπηρικές τραγωδίες, υπάρχει και μια περίπτωση ακούσιας αιμομιξίας. Σύμφωνα με τις μεταφρασμένες απ' τον Πολυλά ιταλικές σημειώσεις του ποιητή σχετικά με την υπόθεση του έργου,[2] ο Λάμπρος είχε εγκαταλείψει αστεφάνωτη τη Μαρία με *«τέσσερα τέκνα, μία θυγατέρα και τρία αρσενικά, τα έρριξε εις ορφανοτροφείο»* κι έφυγε για να πολεμήσει τον Αλή Πασά, *«παρακινούμενος και από τα δίκαια των Ελλήνων και από την επιθυμία να εκδικήση τον θάνατο ενός ιερομονάχου, αδελφού της Μαρίας, τον οποίον είχε κάψει ζωντανόν ο τύραννος της Ηπείρου»*. *«Τρία αρσενικά»*, αναφέρει ο Πολυλάς, δύο αγόρια λέει ο ποιητής στο παλαιότερο απόσπασμα «Η τρελή μάνα ή το κοιμητήριο», που σκοτώνονται από κεραυνό:

Δύο αδέλφια δύστυχα
Κοιμούνται κάτου
Τον ανεξύπνητον
Ύπνον θανάτου,
Κι' έχασε η μάνα τους
Τα λογικά.

Τα μαύρα! επαίζανε
Εκεί όπου στέκει
Ο πύργος, κι' έπεσε
Τ' αστροπελέκι,
Κι' άψυχα τ' άφησε
Τα θλιβερά.[3]

Οπωσδήποτε, στη μεταγενέστερη μορφή άλλου αποσπάσματος (θα το δούμε πιο κάτω) τα πεθαμένα αγόρια είναι τρία, κι ο Λάμπρος, έχοντας χάσει τα ίχνη της κόρης του, τη συναντάει έπειτα από δεκαπέντε χρόνια και, χωρίς να την αναγνωρίζει πια, την ερωτεύεται και την αποπλανά. Η αναγνώριση γίνεται αργότερα από ένα *«αιματώδη σταυρό»* στη δεξιά της παλάμη, που της είχε χαράξει η μητέρα της. Η κόρη πέφτει και πνίγεται στη λίμνη, μόλις μαθαίνει την αποτρόπαιη αλήθεια. *«Της Μαρίας»*, σύμφωνα πάντα με τη μετάφραση των σημειώσεων από τον Πολυλά, *«επάρθη ο νους»* και ρίχνεται κι αυτή και πνίγεται μέσα στη λίμνη. Από ένα βράχο αυτοκτονεί κι ο Λάμπρος, πέφτοντας εκεί που είχε καταποντιστεί η κόρη του.

Αδιέξοδη ηθική κρίση, από τα πιο σκοτεινά σημεία του σολωμικού έργου. Τη δηλώνει χαρακτηριστικά ο μεμονωμένος αποσπασματικός στίχος: *«Γυναίκα, οϊμέ, την ειδική του κόρη!»*. Όπως παρατήρησε κι ο Ν.Β. Τωμαδάκης, έχουμε εδώ:

2. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 157-159.
3. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 175.

νεκρικές καμπάνες, αγγελούδια πεθαμένα την πρωτομαγιά, τρελή μητέρα που χτυπάει τα σήμαντρα τη νύχτα, εκστατικές βραδιές και εξημερώματα που δεν θα γαληνεύση ο ήχος των σημάντρων της Αναστάσεως, εξομολογήσεις φρικτών αιμομικτικών πράξεων, παραφροσύνες, φρικώδη οράματα, αυτοκτονίας, ακάλυπτα όλα από την γενναιότητα του πολεμιστού και από την παρθενικότητα της αμαρτωλής ηρωΐδος, η οποία πνίγεται εις την λίμνην, αφού βιασθή από τον πατέρα της. Πάθος και φρίκη, ένστικτα εξαπολυόμενα και δρώντα ακατάσχετα. Και η Θρησκεία τιμωρός και εκδικήτρια, καθώς τα φαντάσματα των παιδιών κυνηγούν τον Λάμπρον μέσα εις τον στρωμένον με τας δάφνας της Αναστάσεως ναόν.[4]

Δεν πρέπει να μας διαφεύγει, επίσης, ότι την ηθική και θρησκευτική κρίση στον «Λάμπρο» επιτείνει και το εωσφορικό στοιχείο. Να, ένα ενδεικτικό δείγμα, όταν ο Λάμπρος μένει μόνος στην εκκλησία τη νύχτα μετά την Ανάσταση και βλέπει, σαν σε παραίσθηση, να τον κυνηγούν τα πεθαμένα παιδιά του:

Και ιδού τρία σαν αδέλφια έρμα και ξένα,
Που ένα αγιοκέρι σβημένο βαστούσαν,
Όπου στρίψη, όπου πάη, τ' απελπισμένα
Γοργά πατήματά του ακολουθούσαν.
Λιγδερά και πλατιά κι' όλα σχισμένα
Τα λαμπριάτικα ρούχα οπού φορούσαν.
Στα μπροστινά, στα πισινά στασίδια,
Όλα σιμά του σειούνται τα ξεσκλίδια.

[...] *Στέκει σα μάρμαρο ώς που ξημερώνει*
Κι' είναι φευγάτοι οι πεθαμένοι νέοι.
Την τρομασμένη κεφαλή ψηλώνει
Και βαριά νεκρολίβανα αναπνέει.
Τέλος πάντων τα μάτια άγρια καρφώνει
Στες δάφνες, και πολληώρα έπειτα λέει:
Σύρε, σημείο χαράς», και φουχτωμένο
Με τα δυο, το χτυπάει στο Σταυρωμένο.

«Κόλαση; Το πιστεύω· είναι τη· αυξάνει,
Κι' όλη φλογοβολάει στα σωθικά μου.
Απόψε Κάποιος που ό,τι θέλει κάνει
Μόστειλε από το μνήμα τα παιδιά μου.
Χωρίς να τη γνωρίζω εχθές μου βάνει
Τη θυγατέρα αισχρά στην αγκαλιά μου.

4. *Διονύσιος Σολωμός*, επιμέλεια Ν.Β. Τωμαδάκη, Βασική Βιβλιοθήκη, αριθ. 15, Αετός Α.Ε., Αθήναι [1954], σ. ρμα'.

Δε λείπει τώρα πάρεξ να χαλάση
Τον Εαυτό του, γιατί μ' έχει πλάσει».

(«Το όραμα του Λάμπρου»)[5]

«Ο Λάμπρος», περισσότερο απ' οποιοδήποτε άλλο έργο, μας δίνει τον ρομαντικό Σολωμό – και μάλιστα τον βυρωνικά και νοσηρά ρομαντικό. Κατά βάθος, είναι ποιητική σύνθεση με έντονη θρησκευτικότητα και εκφράζει μια οξύτατη κρίση συνειδήσεων, μέσα από έναν ευδαιμονισμό, που κυριαρχεί εντονότερα στο γραμμένο και εγκαταλελειμμένο την ίδια εποχή πεζό κείμενο «Η γυναίκα της Ζάκυθος», φαρμακερή σάτιρα με ποιητικά και ρεαλιστικά στοιχεία και ταυτόχρονα σύνθεση με ιδεολογικό άξονα τη μεταφυσική του Κακού.

Όργανο και έκφραση του Κακού γίνεται εδώ η γυναίκα της ιστορίας, πράγμα που μας επιβεβαιώνουν καλύτερα οι γραμμένες ιταλικά σημειώσεις του ποιητή, απ' όπου βλέπουμε πως αποφασιστικό ρόλο στην τελική μορφή θα έπαιζε ο Διάβολος, ενώ παράλληλα υπάρχουν και τα πρώτα σπέρματα των «Ελεύθερων Πολιορκημένων». Πρώτος ο Κώστας Καιροφύλας και πρώτος εκδότης του έργου το 1927, εκατό δηλαδή περίπου χρόνια από τότε που το εγκατέλειψε ατέλειωτο ο Σολωμός, επισημαίνοντας τις ομοιότητες της «Γυναίκας της Ζάκυθος» με τη μεταγενέστερη ποιητική σύνθεση, παρατήρησε ότι *«αναμφιβόλως από το Σχεδίασμα αυτό, το ασαφές και άμορφον, εγεννήθη βραδύτερον το αριστούργημα του Σολωμού»* και πως *«αποτελεί το πρώτον Σχεδίασμα των "Ελεύθερων Πολιορκημένων"».*[6] Αλλά πρέπει να προσέξουμε ακόμα ιδιαίτερα και τούτο: ότι το Κακό συμβολίζεται μ' ένα πρόσωπο, που ανάμεσα στ' άλλα του λείπει κι η πατριωτική συνείδηση.

Το μεσαίο ιδίως μέρος (κεφάλαια 3-5) σχετίζεται άμεσα με το Μεσολόγγι και την Έξοδο και στηρίζει τον κορμό της ιστορίας. Στο πρώτο κεφάλαιο του μεσαίου αυτού μέρους, δηλαδή στο 3, ο ποιητής παρουσιάζει τις Μεσολογγίτισσες να έχουν πάρει τους δρόμους, ζητώντας βοήθεια για τους δικούς τους. *«Και οι πλέον πάμπτωχοι εβγάνανε το οβολάκι τους και το δίνανε».*[7] Μόνο η φριχτή γυναίκα, στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, τις διώχνει με τρόπο σκαιό κι εκφράζεται με απερίφραστη συμπάθεια για τους Τούρκους. Στο τελευταίο κεφάλαιο τούτης της ενότητας, το 5, ο Ιερομόναχος οραματίζεται την πτώση του Μεσολογγίου, ενώ οι δύστυχες Μεσολογγίτισσες, στρωμένες στ' ακρογιάλι, αφουγκράζονται το σεισμό της μάχης κι αναρωτιούνται αν το Μεσολόγγι «*νικάει ή πέφτει*».

---

5. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 189 και 191-192.

6. Κ. Καιροφύλα: *Σολωμού ανέκδοτα έργα.* Έκδοση δεύτερη (Μετά προσθηκών), εκδ. Στοχαστής, [Αθ.] 1927, σ. 169 και 177.

7. Διονύσιου Σολωμού: *Άπαντα,* τ. Β΄: Πεζά και Ιταλικά, επιμέλεια-σημειώσεις Λίνου Πολίτη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1955, σ. 37.

«Και εκίνησα για να φύγω και είδα από πίσω από την εκκλησία (ιδές πώς τη λένε) μια γριούλα, οπού είχε στήσει ανάμεσα στα χόρτα μικρά κεράκια και έκαιε λιβάνι· και τα κεράκια στην πρασινάδα ελάμπανε και το λιβάνι ανέβαινε.
»Και ασήκωνε τα ξερόχερα παίρνοντας από το λιβάνι και κλαίοντας, και αναδεύοντας το ξεδοντιασμένο στόμα επαρακάλειε.
»Κι' εγώ άκουσα μέσα μου μεγάλη ταραχή και με συνεπήρε το πνεύμα στο Μισολόγγι. Και δεν έβλεπα μήτε το κάστρο, μήτε τη χώρα, μήτε το στρατόπεδο, μήτε τα σπίτια, μήτε τη λίμνη· και εκατασκέπαζε όλα τα πάντα μία καπνούρα γιομάτη λάμψη, βροντή και αστροπελέκι.
»Και ύψωσα τα μάτια και τα χέρια κατά τον ουρανό για να κάμω δέηση με όλη τη θερμότητα της ψυχής, και είσαι μες στον καπνόν φωτισμένη από μιαν ακατάπαυστη σπιθοβολή μια γυναίκα με μια λύρα στο χέρι που εσταμάτησε ανάερα μες στην καπνούρα.
»Και μόλις έλαβα καιρό να θαμάξω για το φόρεμά της που ήτανε μαύρο σαν του λαγού το αίμα, για τα μάτια της κτλ., εσταμάτησε η γυναίκα μες στην καπνούρα και εκοίταε τη μάχη, και η μυρία σπίθα οπού πετιέται ψηλά εγγίζει το φόρεμά της και σβένεται.
[...]»Και οι δικοί μας και όλα μού έγιναν άφαντα, και τα σωθικά μου πάλι φοβερά εταραχτήκανε, και μου φάνηκε πως εκουφάθηκα και εστραβώθηκα.
»Και σε λίγο είδα ομπρός μου τη γριούλα οπού μου έλεγε: Δόξα σοι ο Θεός, Ιερομόναχε, έλεα πως κάτι σούρθε. Σ' έκραζα, σ' εκούνεια, και δεν άκουγες τίποτες, και τα μάτια σου εσταμάτιχαν στον αέρα, ενώ τώρα στα στερνά η γης εσκιρτούσε σαν το χόχλο στο νερό που αναβράζει. Τώρα ό,τι έπαψε που ετελειώνανε τα κεράκια και το λιβάνι. Λες οι δικοί μας να εκερδέσανε;»[8]

Ο Ιερομόναχος εδώ, σ' ένα κείμενο γεμάτο συμβολισμούς και υποβλητική λιτότητα, μαζί με την Έξοδο του Μεσολογγίου, οραματίζεται και τη *«Μεγάλη Μητέρα»*, την *«Πατρίδα»*, όπως θα πει ο ποιητής αργότερα στο Β' «Σχεδίασμα» των «Ελεύθερων Πολιορκημένων», *«θεάνθρωπη»* και *«με το ρούχο ολόμαυρο σαν του λαγού το αίμα»*,[9] *«με μια λύρα στο χέρι»*, σταματημένη *«ανάερα»*, για να υμνήσει τους νεκρούς ήρωες, όταν έπαψε η γη να σκιρτά *«σαν το χόχλο στο νερό που αναβράζει»* κι *«ετελειώσανε τα κεράκια και το λιβάνι»*, σημάδι πως ήταν όλοι νεκροί.

«Η γυναίκα της Ζάκυθος», έργο μοναδικό στο είδος του, που ξεπερνάει την εποχή του, ενώ απ' τη μια μεριά συνδέεται με τον δαιμονισμό του «Λάμπρου» και την ηθική και θρησκευτική κρίση της δεύτερης περιόδου του ποιητή, από την

8. *Όπου και στην υποσημείωση* 6, σ. 41-43.

9. Κοίτα και τα αποσπάσματα στο Β' «Σχεδίασμα»· δες και το απόσπασμα 1 στο Γ' «Σχεδίασμα», όπου απευθύνεται στη *«Μεγάλη Μητέρα»* πιο άμεσα· όπου και στην υποσ. 1, σ. 229, 237 και 238.

άλλη, προαναγγέλλει την περίοδο της ωριμότητας, καθώς με το πεζό αυτό κείμενο, αλλά και μέσα στο πεζό τούτο κείμενο, έχουμε κι ένα μεγάλο μέρος απ' το Α΄ «Σχεδίασμα» των «Ελεύθερων Πολιορκημένων». Η ώριμη, ωστόσο, περίοδος του Σολωμού (1833-1857) εγκαινιάζεται με τα πέντε σωζόμενα τελευταία κομμάτια του «Κρητικού» (1833-34) και, τον ίδιο καιρό, με τα αποσπάσματα του Β΄ «Σχεδιάσματος» των «Ελεύθερων Πολιορκημένων», οπότε ο ποιητής από τον ενδεκασύλλαβο ομοιοκατάληκτο στίχο και την οκτάστιχη στροφή του «Λάμπρου» περνάει στον δεκαπεντασύλλαβο και τη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, με πρότυπο τον δεκαπεντασύλλαβο του «Ερωτόκριτου» και της Κρητικής Σχολής.[10] Ακολουθούν, από το 1844 κι έπειτα, αποσπάσματα του Γ΄ «Σχεδιάσματος» και του «Πόρφυρα» σε ανομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, οι αποσπασματικοί στίχοι του "Carmen Seculare", τα τελευταία ιταλικά ποιήματα και πεζά και τα «Αγνώστων ποιημάτων αποσπάσματα».

Από εδώ και πέρα, ο Σολωμός βαδίζει προς την καθαρότητα, τόσο της μορφής όσο και της ουσίας. Η περίοδος της ρομαντικής δοκιμασίας έχει περάσει μαζί με τα αποσπάσματα του «Λάμπρου». Στο μεταξύ, ύστερα απ' τη θητεία του στα ιταλικά κείμενα, γνωρίζεται με τη γερμανική ποίηση και φιλοσοφία, θαυμάζει τον Σίλλερ και τον Έγελο, αντλεί γόνιμα διδάγματα από το Δημοτικό Τραγούδι και τα έργα της Κρητικής Σχολής και σταθεροποιεί τις φιλοσοφικές και τις καλλιτεχνικές του αντιλήψεις.[11] Είναι η εποχή των μεγάλων συλλήψεων, που καλύπτουν την ώριμη περίοδο, με κορυφαία σύνθεση ανάμεσά τους, τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους».

* * *

Η πνευματική και καλλιτεχνική πορεία του Σολωμού γράφει τρεις κύκλους ομόκεντρους, που όσο πάνε και κλείνουν γύρω από ένα κεντρικό πυρήνα. Ολόκληρος ο Σολωμός είναι μια προσπάθεια ενοποίησης του φυσικού στοιχείου με το μεταφυσικό. Στην αρχή, προεκτείνει τη φυσική έως τη μεταφυσική. Με τον «Λάμπρο» και τη «Γυναίκα της Ζάκυθος» εκφράζει μια ηθική και θρησκευτική κρίση. Με τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους» κινείται αντίστροφα: κάνει τη μεταφυσική φυσική, για να ξαναγυρίσει μέσα απ' αυτήν και πάλι στην πρώτη. Κι εδώ ακριβώς, στους «Ελεύθερους Πολιορκημένους», διαμορφώνεται ο κεντρικός ιδεολο-

---

10. Κοίτα σχετικά και Εμμ. Κ. Χατζηγιακουμή: *Νεοελληνικαί πηγαί του Σολωμού*, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, αριθ. 1. Εν Αθήναις 1967, σ. 52-78 και 78-92.

11. Κοίτα και Ε. Κριαρά: *«Διονύσιος Σολωμός»*, Θεσσαλονίκη 1957, σ. 86-88, όπου συνοψίζονται οι κυριότερες απόψεις σχετικά με τις γερμανικές επιδράσεις. Δες και *όπου στην υποσημείωση* 10.

γικός του πυρήνας, έτσι που, εξετάζοντας την ουσία του ποιήματος, είναι σαν να εξετάζουμε και την ουσία του έργου του.

Το ποίημα εκτυλίσσεται στο πολιορκημένο Μεσολόγγι, όπου οι Έλληνες, εξαντλημένοι από την πείνα και τις στερήσεις, κάνουν τις τελευταίες απελπισμένες προσπάθειες ν' αντισταθούν, πριν αποφασίσουν την Έξοδο. Αυτό είναι το έδαφος. Μα πίσω απ' το πρώτο τούτο πλάνο, κρύβεται όλο το ιδεολογικό καταστάλαγμα της σολωμικής ποίησης. Να, πώς εξηγεί ο ίδιος τις προθέσεις του στους γραμμένους ιταλικά και μεταφρασμένους απ' τον Πολυλά «Στοχασμούς» που μας άφησε μαζί με τα ατέλειωτα τρία «Σχεδιάσματα» του ποιήματος:

> *Εφάρμοσε εις την πνευματική μορφή την ιστορία του φυτού, το οποίον αρχινάει από το σπόρο και γυρίζει εις αυτόν, αφού περιέλθη, ως βαθμούς ξετυλιγμού, όλες τις φυτικές μορφές, δηλαδή τη ρίζα, τον κορμό, τα φύλλα, τ' άνθη και τους καρπούς. Εφάρμοσέ την και σκέψου βαθιά την υπόσταση του υποκειμένου και τη μορφή της τέχνης. Πρόσεξε ώστε τούτο το έργο να γίνεται δίχως ποσώς να διακόπτεται.*

Και παρακάτω συμπληρώνει:

> *Μελέτησε καλά τη φύση της Ιδέας, και το υπερφυσικό και γεννητικό βάθος της ας πετάξη έξω το φυσικό μέρος, και τούτο ας τεθή αβίαστα εις όργανα εθνικά. Αλλά όπως φθάση τινάς εις τούτο, ανάγκη να μελετήση τον υποστατικόν ίσκιον, οπού θα βγάλη έξω τα σώματα, μέσ' από τα οποία αυτός θα φανερωθή με εκείνα ενοποιημένος. Και μέσα εις αυτά τα σώματα ας εκφρασθή, εις όλα τα μέρη του έργου, η εθνικότης όσο το δυνατό πλέον εκτεταμένα. Τοιουτοτρόπως η Μεταφυσική έγινε Φυσική.*[12]

Ο Σολωμός ενσαρκώνει αφηρημένες έννοιες, προσωποποιώντας τες. Καθώς εύστοχα το επισήμανε ο Πάνος Καραβίας:

> *Η αναγωγή στο ουράνιο, η στροφή και προσήλωση του Σολωμού στο υπερβατικό ιδανικό, κρυσταλλώνεται και συμβολίζεται στο ποιητικό του έργο σε μια γυναικεία μορφή. Τη συναντούμε σ' όλη του την ποίηση, από τα νεανικά του τραγούδια («Ανθούλα», «Το όνειρο», «Η Αγνώριστη», «Η Ξανθούλα») έως τον «Ύμνο» και στο εξαίσιο επίγραμμα για την «Καταστροφή των Ψαρών», όπου φαντάζει σαν φωτοστεφανωμένη παρουσία. Μα στα ώριμα χρόνια του, μετά το 1833 –τον χρόνο που χάραξε βαθιά τομή στο βίο του και του «αιμάτωσε την καρδιά», με το ξέσπασμα της θύελλας της οικογενειακής του δίκης– και έως το τέλος, η γυναικεία μορφή γίνεται πιο αιθέρια, φανταστική, απόκοσμη, και προβάλλεται σαν ασάλευτη εικόνα σε ήρεμα νερά, ή σαν οπτασία στο βάθος του ορίζοντα.*[13]

---

12. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 207 και 208-209.

13. Πάνου Καραβία: *Θέσεις*, εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξης, Αθήνα 1963, σ. 43-44.

Νεότερος είχε προσωποποιήσει την Ελευθερία. Αλλά τώρα, έχοντας οργανωθεί και κατασταλάξει ιδεολογικά, θα προσωποποιήσει τη «Μητέρα Πατρίδα» και θα τη θεοποιήσει, εκείνη που, όπως το λέει και πάλι στους «Στοχασμούς», βρίσκεται πάντα *«εις τον πάτο της εικόνας»*[14] Την προσωποποιεί, ταυτίζοντας την Πατρίδα με την Ιδέα, και σ' αυτήν απευθύνεται στην αρχή του Γ' «Σχεδιάσματος» των «Ελεύθερων Πολιορκημένων»:

Μητέρα, μεγαλόψυχη στον πόνο και στη δόξα,
Κι' αν στο κρυφό μυστήριο ζουν πάντα τα παιδιά στο
Με λογισμό και μ' όνειρο, τι χάρ' έχουν τα μάτια,
Τα μάτια τούτα, να σ' ιδούν μες στο πανέρμο δάσος,
Που ξάφνου σου τριγύρισε τ' αθάνατα ποδάρια.
(Κοίτα) με φύλλα της Λαμπρής, με φύλλα του Βαϊώνε!
Το θεϊκό σου πάτημα δεν άκουσα, δεν είδα,
Ατάραχη σαν ουρανός μ' όλα τα κάλλη πόχει,
Που μέρη τόσα φαίνονται και μέρη 'ναι κρυμμένα·
Αλλά, Θεά, δεν ημπορώ ν' ακούσω τη φωνή σου,
Κι' ευθύς εγώ τ' Ελληνικού κόσμου να τη χαρίσω;
Δόξα 'χ' η μαύρη πέτρα του και το ξερό χορτάρι.[15]

Ας μην ξεχνάμε, εξ άλλου, πως ο αρχικός τίτλος του ποιήματος ήταν «Χρέος». Έγινε κατόπιν «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι», μα η αλλαγή του τίτλου τίποτα δεν άλλαξε στην ίδια την ουσία του. Ας συνεχίσουμε, λοιπόν, *«την ιστορία του φυτού»*. Ο σπόρος: η Ιδέα· η Ιδέα: το Χρέος· το Χρέος: η Πατρίδα. Η Μεταφυσική τώρα «γίνεται Φυσική». Κατεβαίνουμε από τα αφηρημένα στα συγκεκριμένα, για να γίνει η ενσάρκωση των ιδεών. Τέλος, να: το πολιορκημένο Μεσολόγγι. Την εικόνα του μας δίνει, αμέσως κιόλας, στο απόσπασμα 1 του Β' «Σχεδιάσματος»:

Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο βασιλεύει·
Λαλεί πουλί, παίρνει σπυρί, κι' η μάνα το ζηλεύει.
Τα μάτια η πείνα εμαύρισε· στα μάτια η μάνα μνέει·
Στέκει ο Σουλιώτης ο καλός παράμερα και κλαίει:
«Έρμο τουφέκι σκοτεινό, τι σ' έχω γω στο χέρι;
Οπού συ μούγινες βαρύ κι' ο Αγαρηνός το ξέρει.[16]

Εδώ συντελείται η θυσία για το Χρέος, την Ελευθερία, την Πατρίδα. Οι πολιορκημένοι, ελεύθεροι ακόμα, αγωνίζονται με τον εχθρό, την πείνα και τους πειρα-

14. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 208.
15. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 238.
16. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 215.

σμούς της ζωής, όταν η φύση βρίσκει *«την καλή και τη γλυκιά της ώρα»*, όπως το βλέπουμε σ' ένα από τα γνωστότερα αποσπάσματα του Γ' «Σχεδιάσματος», το απόσπασμα 6, με τον τίτλο «Ο πειρασμός»:

Έστησ' ο Έρωτας χορό με τον ξανθόν Απρίλη,
Κι' η φύσις ηύρε την καλή και τη γλυκιά της ώρα,
Και μες στη σκιά που φούντωσε και κλει δροσιές και μόσχους
Ανάκουστος κιλαϊδισμός και λιποθυμισμένος.
Νερά καθάρια και γλυκά, νερά χαριτωμένα,
Χύνονται μες στην άβυσσο τη μοσχοβολισμένη,
Και παίρνουνε το μόσχο της, κι' αφήνουν τη δροσιά τους,
Κι' ούλα στον ήλιο δείχνοντας τα πλούτη της πηγής τους,
Τρέχουν εδώ, τρέχουν εκεί, και κάνουν σαν αηδόνια.
Έξ' αναβρύζει κι' η ζωή σ' γη, σ' ουρανό, σε κύμα.
Αλλά στης λίμνης το νερό, π\ ακίνητό 'ναι κι' άσπρο,
Ακίνητ' όπου κι' αν ιδής, και κάτασπρο ώς τον πάτο,
Με μικρόν ίσκιον άγνωρον έπαιξ' ξ πεταλούδα,
Που 'χ' ευωδίσει τα ύπνους της μέσα στον άγριο κρίνο.
Αλαφροΐσκιωτε καλέ, για πες απόψε τι 'δες·
Νύχτα γιομάτη θαύματα, νύχτα σπαρμένη μάγια!
Χωρίς ποσώς γης, ουρανός και θάλασσα να πνένε,
Ουδ' όσο κάν' η μέλισσα κοντά στο λουλουδάκι,
Γύρου σε κάτι ατάραχο π' ασπρίζει μες στη λίμνη,
Μονάχο ανακατώθηκε το στρογγυλό φεγγάρι,
Κι' όμορφη βγαίνει κορασιά ντυμένη με το φως του.[17]

«Κοίταξε», γράφει πάλι στους «Στοχασμούς» του, *«να σχηματίσεις βαθμηδόν ωσάν μίαν αναβάθρα από δυσκολίες, τες οποίες θα υπερβούν εκείνοι οι Μεγάλοι, με όσα οι αίσθησες απορρουφούν από τα εξωτερικά, τα οποία ή τους τραβούν με τα κάλλη τους, ή τους βιάζουν με την ανάγκη και τον πόνο, έως εις τη βεβαιότητα του θανάτου, αλλά εξαιρέτως με την ενθύμηση της περασμένης δόξας. Όλα αυτά, όσο μεγαλύτερα είναι και πλέον διάφορα, εις τόσο υψηλότερο στυλοπόδι σταίνουν την Ελευθερία, μεστήν από το Χρέος, δηλαδή, απ' όσα περιέχει η Ηθική, η Θρησκεία, η Πατρίδα, η Πολιτική κ.ά.»*[18]

Το παραπάνω απόσπασμα, μαζί με τα δύο προηγούμενα των «Στοχασμών», αποτελούν το απόσταγμα της σολωμικής ιδεολογίας. Οι Μεσολογγίτες κάνουν την Έξοδο, το Μεσολόγγι πέφτει κι οι περισσότεροι χάνονται. Έτσι όμως, με τον

17. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 243-243.
18. *Όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 209-210.

ηθικό άθλο, κι ο σπόρος, που έκανε ρίζα, κορμό, φύλλα, άνθη και καρπούς, κλείνει τον κύκλο του, ξαναγυρίζοντας στην αρχή που τον γέννησε:

Σε βυθό πέφτει από βυθό ως που δεν ήταν άλλος·
Εκείθ' εβγήκε ανίκητος.[19]

* * *

Η ποίηση των ιδεών δεν αποτελεί με το ιδεολογικό της μόνο περιεχόμενο ποίηση υψηλών στόχων. Καταξιώνεται κι αποκτά το μέγεθός της, όταν τις ιδέες ξεπερνά κατακόρυφα και ως ποίηση – κι αυτό αγωνίστηκε να πραγματοποιήσει με τις άπειρες παραλλαγές των αποσπασμάτων ο Σολωμός. Η ποίησή του είναι μια κίνηση προς την Ιδέα και την τελειότητα. Μια προσπάθεια ενοποίησης και απόλυτου συντονισμού της ουσίας και της μορφής, ώστε η μορφή να λάμπει από το φως της ουσίας και η ουσία να φανερώνεται με την καθαρότητα της μορφής. Όπως η μεταφυσική γίνεται φυσική, για να υλοποιηθεί και να ξαναγυρίσει ύστερα απ' τη δοκιμασία στην πρώτη αρχή, παρόμοια και ουσία γίνεται μορφή, για να φτάσει ενσαρκωμένη στο σημείο απ' όπου ξεκίνησε: στη σύλληψη.

Είπανε, ότι ο ποιητής θα ήταν μεγαλύτερος, αν είχε τελειώσει τα μεγάλα του ποιήματα. Ωστόσο, τούτο θ' αποτελούσε αντίφαση προς τη βαθύτερη φύση του σολωμικού έργου. Γιατί τελειωμένα αυτά τα ποιήματα θα είχαν πάψει ν' αναζητούν αδιάκοπα την τελειότητα. Κι ο ποιητής είχε φτάσει πια σε τέτοιο σημείο ωριμότητας, που δεν εννοούσε να πέσει ούτε ένα σκαλί κάτω απ' ό,τι ο ίδιος θεωρούσε τέλειο. Από εδώ αρχίζει η περιπέτεια της σολωμικής δημιουργίας.

Αληθινά, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, ο Σολωμός είχε αντιμετωπίσει τις αξεπέραστες δυσκολίες του ποιήματος που δεν προχωρεί πέρα από κάποιους αποσπασματικούς στίχους. Και δεν θα 'ταν ίσως λάθος να πιστέψουμε πως αυτά τα θραύσματα των μεγάλων εμπνεύσεων είναι ό,τι καλύτερο μπορούσε να μας αφήσει. Στην περίπτωση μάλιστα των μικρότερων αποσπασματικών ποιημάτων, θα τολμούσα να πω, ότι συχνά δεν πρόκειται πια για αποσπάσματα, μα για ποιήματα που δεν συνεχίστηκαν, επειδή είχαν κιόλας ολοκληρωθεί, καθώς η τελειότητα του ενός ή των λίγων στίχων καταργούσε τους υπόλοιπους. Τα μετά τον «Λάμπρο», εξάλλου, δεν είναι αναπτύγματα, όπως νωρίτερα ο «Ύμνος εις την Ελευθερίαν» και το «Εις τον θάνατον του Λορδου Μπάιρον», αλλά ολοένα και μεγαλύτερες συμπυκνώσεις και μετουσιώσεις των νοημάτων, των αισθημάτων και των πραγμάτων σε καθαρό ποιητικό λόγο.

Το δραματικά ασυμβίβαστο στην περίπτωση του Σολωμού, ιδίως προκειμένου για τις μεγάλες του συλλήψεις, είναι ότι ήθελε να ολοκληρώσει έργα που από

19. Β' «Σχεδίασμα», απόσπασμα 43· *όπου και στην υποσημείωση* 1, σ. 235.

τη φύση τους ήταν αδύνατον να τελειώσουν. Ποιήματα με αφήγηση και δράση, σαν τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους», δε θα κατάφερναν να γλυτώσουν απ' την πεζολογία. Θα ήταν κλειστές κλασικές συνθέσεις, καθ' όλα ίσως αξιοσέβαστες, πιο μεγαλόπνευστες σίγουρα από τον «Όρκο» του Γεράσιμου Μαρκορά και, οπωσδήποτε, λιγότερο φλύαρες και ρητορικές από τη «Φλογέρα του βασιλιά» του Κωστή Παλαμά, εκτεθειμένες λίγο έως πολύ κι εκείνες στη φθορά του χρόνου, καθώς θα έμεναν δίχως τις τωρινές τους προεκτάσεις. Ενώ έτσι, ξέφυγαν από την κλασική ακαμψία, βρέθηκαν ανάμεσά μας, αρκετά κοντά στη σημερινή νεοτερική ποίηση, και ταξιδεύουν μέσα στο χρόνο με τους διάσπαρτους αποσπασματικούς στίχους τους, αφήνοντας τον αναγνώστη της κάθε εποχής –και της δικής μας– να συμπληρώνει μόνος του τα κενά.

Περίληψη / Summary

Σε γενικές γραμμές, το σολωμικό έργο χωρίζεται σε τρεις περιόδους, κατ' αναλογία με τη ζωή του ποιητή: την περίοδο της προετοιμασίας (νεανικά ποιήματα), την ενδιάμεση περίοδο (εμφάνιση των ατελείωτων έργων) και την περίοδο της ωριμότητας και των μεγάλων συλλήψεων, ποιημάτων με αφήγηση και δράση, που από τη φύση τους ήταν αδύνατο να τελειώσουν. Έτσι, ξέφυγαν κι από την κλασική ακαμψία των μεγάλων ποιητικών συνθέσεων. Από μια άλλη μεριά, η πνευματική και καλλιτεχνική πορεία του Σολωμού γράφει τρεις ομόκεντρους κύκλους. Με τον «Λάμπρο» και τη «Γυναίκα της Ζάκυθος» ο ποιητής προεκτείνει τη φυσική έως τη μεταφυσική. Με τους «Ελεύθερους πολιορκημένους», αντίθετα, κινείται αντίστροφα, κάνοντας τη μεταφυσική φυσική.

In general, the work of the poet Dionysios Solomos, can be divided into three periods, in accordance with the poet's life: the period of the preparation (his early poems), the intermediate period (appearance of the unfinished works) and the period of his maturity and the great conceptions, poems with narrative and action, which were inherently impossible to be completed. Thus, they escaped from the typical rigidness of the great poetic compositions. From another perspective, the cultural and artistic route of Solomos draws three concentric circles. With "Lambro" and the "Woman of Zakithos" the poet extends the natural to the metaphysical. With "The Free Besieged", on the other hand, he moves in reverse, from metaphysics to physics.

Ο Κώστας Στεργιόπουλος (1926 - 11 Ιανουαρίου 2016) στο Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο.

Η ΤΙΜΗ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΗΜΑ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ: ΑΝΑΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ ΤΟ ΕΡΓΟ ΜΕ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Βέρα Κονιδάρη

Ο λόγος, βέβαια, είναι για την κινηματογραφική ταινία της Τώνιας Μαρκετάκη (1942-1994) «Η τιμή της αγάπης», όπως τροποποιήθηκε, στο δεύτερο συνθετικό του τίτλου του, το μυθιστόρημα *Η τιμή και το χρήμα*. Με το νου στην κλεψύδρα του χρόνου, οφείλω εισαγωγικά να σημειώσω ότι η νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη (1872-1923) *Η τιμή και το χρήμα* (διήγημα, το αποκαλεί ο ίδιος), που αρχικά δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Ο Νουμάς* το 1912 κι έκτοτε γνώρισε πολλές εκδόσεις, βρήκε στη διασκευή, από την ίδια τη Μαρκετάκη, όπως και στην κινηματογραφική του μεταφορά, μια από τις πάρα πολύ ενδιαφέρουσες στιγμές του ελληνικού κινηματογράφου· με την έννοια ότι η κοινωνική κριτική και η ψυχογραφική δεινότητα του κερκυραίου πεζογράφου έχουν διεισδύσει πολύ ικανοποιητικά στη σκηνοθετική επιτηδειότητα του έργου. Θα το δούμε παρακάτω.

Χρονιά παραγωγής ταινίας ήταν το 1984. Περισσότερα από 40 πρόσωπα δρουν στη νουβέλα και στην ταινία, αλλά θα αναφέρω μόνο τέσσερα, τα τέσσερα πρόσωπα που επωμίζονται το αφηγηματικό και το κινηματογραφικό βάρος. Τη σιόρα Επιστήμη ή σιόρα Τρινκούλενα, βέβαια, που στην ταινία ενσαρκώθηκε από την Τούλα Σταθοπούλου (1932-2006), τον αλκοολικό, περιθωριακό και άβουλο σύζυγο και πατέρα Τρίνκουλο (Γιώργος Αγιοβλασίτης, (1929 [έτος γέννησης με ερωτηματικό]–1993), τη μεγάλη κόρη της Επιστήμης, τη Ρήνη (Άννυ Λούλου) και τον ξεπεσμένο, παρασιτικό –όπως παρασιτική ήταν και η τότε κοινωνία– και μέλλοντα γαμπρό Αντρέα (Στρατής Τσοπανέλλης, που σκοτώθηκε σε εργατικό ατύχημα πριν από ένα χρόνο).

Δεν θα σταθώ περισσότερο στα τυπικά χαρακτηριστικά της ταινίας ή σε άλλες πλευρές της (αφήγηση, μουσική, τραγούδι, βραβεία, εισιτήρια). Θα προσθέσω μόνο ότι η Τώνια Μαρκετάκη, με τα γυρίσματα στην Κέρκυρα, δοκίμασε την τύχη της και με μια σειρά μη επαγγελματιών ηθοποιών, σε δεύτερους ρόλους μέσα στο έργο, αλλά κρίσιμους, καθώς και με πολλούς από τον κερκυραϊκό απλό κόσμο, που έμαθαν τις προθέσεις και τις αναζητήσεις της σκηνοθέτιδας και προσέτρεξαν και συνέπραξαν· και φαίνεται από το αποτέλεσμα ότι καλώς έπραξε η Μαρκετάκη. Κι η έκπληξη, ως προς αυτό, ήλθε ιδιαίτερα από τον

Γιώργο Αγιοβλασίτη, τον πατέρα Τρίνκουλο, ο οποίος, χωρίς να είναι ούτε καν ερασιτέχνης ηθοποιός, αποδέχτηκε ίσως τον βαρύτερο –ψυχογραφικά– ρόλο και τον τίμησε επάξια.[1]

Όπως όμως αναφέρει ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης στην αφιέρωσή του στην Ειρήνη Δεντρινού (1879-1974, η οποία το 1912 ήταν τριάντα τριών ετών, *«εγράφτηκε πριν από τον βαλκανικό πόλεμο, που ήταν το προοίμιο του σημερινού* [σ.σ.: τότε] *– ολέθριου σπαραγμού της Ευρώπης»*. Η χρονική εκείνη περίοδος συμπίπτει με την ακμή της σοσιαλιστικής δράσης του συγγραφέα, που ήταν στα σαράντα χρόνια της ηλικίας του. Έχει ήδη προηγηθεί μια περίοδος όπου ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης ουσιαστικά ανανεώνει την ελληνική ηθογραφία, εισάγοντας τον *κοινωνιστικό ρεαλισμό*, ας μου επιτραπεί ο όρος *(Κορφιάτικες ιστορίες)*· αναδεικνύοντας ωστόσο τα σπέρματα της κατοπινής δουλειάς του, περιστρεφόμενος ιδιαίτερα γύρω από το κοινωνικό σύστημα της εποχής του, που αλλοίωνε τον χαρακτήρα των ανθρώπων, στην προσπάθειά τους να ζήσουν *(Η Τιμή και το Χρήμα, Οι σκλάβοι στα δεσμά τους)*. Η Ειρήνη Δεντρινού, σε ομιλία της με τίτλο «Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης σαν συγγραφέας, σαν άνθρωπος»[2] *παρατηρεί σχετικά:*

> *Στην «*Τιμή και το Χρήμα*» –το πρώτο κατά χρονολογική σειρά μεγάλο διήγημα του Θεοτόκη– περιγράφεται ιδιαίτερα το Κερκυραϊκό προάστιο, το Μαντούκι, και γενικά η κατάσταση της Κέρκυρας στην εποχή της πρωθυπουργίας του Γ. Θεοτόκη. Αντίθετος του συνονόματού του, ο συγγραφέας καυτηριάζει, σατυρίζωντας*[3] *τα πολιτικά συστήματα της τότε εποχής, το κυρίαρχο ρουσφετολόι, την πρόοδο του συστηματικού λαθρεμπόριου στις Κερκυραϊκές ακτές, και την εξαχρείωση του εκλογέα* [...].

Η Κέρκυρα, λοιπόν, στις αρχές του 20ού αιώνα (1900). Η εξιστόρηση του αισθήματος της Ρήνης, κόρης ενός λαϊκού ζευγαριού, και του Ανδρέα, ενός παλικαριού αλλά ξεπεσμένου αριστοκράτη, δίνει στον Κωνσταντίνο Θεοτόκη τη ευκαιρία να τεκμηριώσει το πόσο κυρίαρχα και τυραννικά επιβάλλεται το χρήμα ακόμη και στα πιο αγνά ή δυνατά αισθήματα των ανθρώπων.

---

1. Συμπληρώνω, εκτός θέματος, με αφορμή και τα 20 χρόνια που λείπει ο Γιώργος Αγιοβλασίτης, ότι ο άνθρωπος αυτός είχε μια περιπετειώδη ζωή κι είχε ζήσει ένα δράμα που δεν το είχε δείξει ποτέ (απροσδόκητη κράτηση σε αλβανικό στρατόπεδο εργασίας, γύρω στο 1950)· το δράμα αυτό αποτυπώθηκε εμμέσως πλην σαφώς στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημά του *Το σύρμα ήταν ψεύτικο*, έκδ. Αντωνίου Γ. Γερομεριάτη, Κέρκυρα, 1961. Βλ. και: Δημ. Κονιδάρης, *Τρεις βραχείες μονογραφίες*, εκδ. Έψιλον, 1998.

2. Στο Λύκειο των Ελληνίδων, 29.04.1927. Δημοσιεύθηκε στη *Νέα Εστία* τχ. 7 και 8, 15.07.1927 και 01.08.1927. Και: α) Ειρήνης Α. Δεντρινού, «Η Κερκυραϊκή Σχολή», προλεγόμενα Κ. Δαφνή, *Κερκυραϊκά Χρονικά* τόμος ΙΙΙ, Κέρκυρα, [2]1971.

3. Διατηρείται σε κάθε ξένο κείμενο η ορθογραφία της πηγής.

Η Τώνια Μαρκετάκη –κι αυτή είναι, κατά την εκτίμησή μου, η πρώτη μεγάλη αναγνώριση της δουλειάς της– σκηνοθέτησε την ταινία της, με εξωτερικά αλλά και εσωτερικά πλάνα, στην Κέρκυρα. Ο Αχιλλέας Κυριακίδης, σε μια παρουσίαση της Τώνιας Μαρκετάκη στο Αετοπούλειο Πολιτιστικό Κέντρο του Δήμου Χαλανδρίου, του πρώτου πνευματικού ιδρύματος, που τίμησε τη σκηνοθέτιδα εν ζωή, στις 4 Μαρτίου 1992 (στα πλαίσια του αφιερώματος «Γυναίκες της Δημιουργίας και της Σκέψης», όπου μίλησαν επίσης ο σκηνοθέτης Γιάννης Σμαραγδής, αλλά και η ίδια η τιμώμενη),[4] παρατηρούσε:

> […] *Οι χώροι για τη Μαρκετάκη πρέπει να ήταν έτσι, όχι γιατί αυτό της επιβάλλει κάποια χαλκογραφία της εποχής, αλλά γιατί τα πρότυπά της (μεταχειρίζομαι εδώ έναν όρο του Bresson)*[5] *πρέπει να δράσουν μέσα σ' αυτούς έτσι όπως έδρασαν στη φαντασία του Θεοτόκη. Και, μια και μιλάμε για μεταφορά μυθιστορήματος στον κινηματογράφο, καλό θα 'ταν να 'χουμε υπόψη μας ότι η φαντασία ενός συγγραφέα, μπορεί μεν να πηγάζει από εικόνες και να μεταστοιχειώνεται σε λέξεις, απ' τη στιγμή όμως που κάποιος θα θελήσει να την ξανακάνει εικόνες, η ταυτότητα διαλύεται, ο μίτος χάνεται, και σχεδόν μηδενίζονται οι πιθανότητες να βγει κανείς απ' τον λαβύρινθο από την ίδια πόρτα που μπήκε. Η Μαρκετάκη, αναγνωρίζοντας το αρχετυπικό των χαρακτήρων της νουβέλας, είχε το θάρρος και τη σπάνια εντιμότητα να θελήσει να υποβάλει τη διαχρονικότητα του προβληματισμού και των καταγγελιών του Θεοτόκη, μένοντας εντός των ιστορικών πλαισίων της νουβέλας.*[6]

Μέσω της ακράδαντης πίστης της Τώνιας Μαρκετάκη στο κείμενο, αλλά και στο πνεύμα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, ο συγκεκριμένος τόπος όπου διαδραματίζεται η νουβέλα ήταν φυσική συνέπεια, επιτακτική ανάγκη, και για τα γυρίσματα της ταινίας. Και ακολούθως, η πίστη στους ερασιτέχνες κερκυραίους ηθοποιούς, και σε μια σειρά από τους λεγόμενους στην κινηματογραφική γλώσσα κομπάρσους, σχεδόν όλους αγρότες, που θα μπορούσαν καλύτερα παντός άλλου να αποδώσουν τους θεοτοκικούς ποικίλους χαρακτήρες ενός ανώνυμου ως επί το πλείστον κερκυραϊκού πλήθους.

---

4. Τέσσερις περίπου μήνες αργότερα (στις 13.07.1992), η ίδια ομιλία ακούστηκε στο «Σινέ Παράδεισος» του Κορυδαλλού, όπου, με πρωτοβουλία του τοπικού Πνευματικού Κέντρου, προβλήθηκε δημόσια για πρώτη φορά η ταινία «Κρυστάλλινες νύχτες» και τιμήθηκε η σκηνοθέτιδα της.

5. Ανρί Καρτιέ Μπρεσόν (Henri Cartier-Bresson, 1908-2004), γάλλος φωτογράφος, από τους σημαντικότερους του 20ού αιώνα και ειδικότερα ένας από τους «πατέρες» της φωτοδημοσιογραφίας.

6. Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος / Ένας αιώνας*, τ. 2, 1970-2000, εκδ. Κοχλίας, Αθήνα 2002.

«[...] Η γενετική συγγένεια που προκύπτει ποικίλλει ανάλογα με την ερμηνευτική ανάγνωση του σκηνοθέτη/κινηματογραφιστή», παρατηρεί η Φρειδερίκη Ταμπάκη-Ιωνά στην εισαγωγή της στον τόμο *Du texte écrit au texte filmique / Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*,[7] αναφερόμενη στις μεταφορές των λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο. Προφανώς έχουμε πολλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις κατά τις μεταφορές αυτές. Θα φέρω το παράδειγμα μιας ερμηνευτικής προσέγγισης, που βρίσκεται στον αντίποδα, με αφορμή πάλι τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη· το παράδειγμα της βραβευμένης ταινίας (πρώτο βραβείο μυθοπλασίας) στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας (2011) του Γιώργου Φουρτούνη, «Πίστομα».[8]

«Βάλ' το πίστομα μέσα». Δηλαδή, βάλ' το μπρούμυτα μέσα. Είναι μία από τις πιο συγκλονιστικές φράσεις της ελληνικής λογοτεχνίας, που εκστομίζει ο σύζυγος για τον καρπό του παράνομου έρωτα της γυναίκας του, όταν εκείνος έλειπε. Αυτή τη φράση δεν την ξεχνάς, όπως δεν ξεχνάς και τη σκηνή που περιγράφει ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, κλείνοντας το διήγημά του «Πίστομα», δημοσιευμένο το 1899.

Αλλά, πώς μεταφέρεται ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης στην παραπάνω ταινία του Φουρτούνη, η οποία βέβαια έχει τα δικά της χαρίσματα; Ο Γιώργος Φουρτούνης εξέθεσε σε συνεντεύξεις του τα δικά του επιχειρήματα για την ταινία, που είναι σεβαστά· αλλά, σ' ό,τι αφορά στον τόπο, στο περιβάλλον, στο χρόνο, ποια σχέση έχει ο αγροτικός κερκυραϊκός τόπος, σχεδόν αστικοποιημένος, και το κερκυραϊκό αγροτικό σπίτι της εποχής, με τον τόπο και τα σπίτια κάπου στη βορειοδυτική Μακεδονία, όπου γυρίστηκε η 18/λεπτη εκείνη ταινία; Ή, τι σχέση έχει ο ήρωας του Θεοτόκη με τον ήρωα του Φουρτούνη, που μοιάζει περισσότερο με ήρωα του εμφυλίου, της μιας ή της άλλης παράταξης ιδίως σ' ό,τι αφορά την ενδυμασία;

Επανέρχομαι στην «Τιμή της αγάπης». Η Τώνια Μαρκετάκη δίνει με την ταινία της έμφαση στην αστικοποιημένη Κέρκυρα της εποχής, και την ανασυνθέτει με μεγάλη ακρίβεια. Μπορεί η Κέρκυρα στις αρχές του 20ού αιώνα να μην ήταν πλήρως εκβιομηχανισμένη, ασφαλώς όμως είχε μια σειρά από βιομηχανίες, που *αξιοποίησαν* και ο Θεοτόκης και η Μαρκετάκη. Αν η Κέρκυρα, ως τόπος γυρισμάτων ταινιών προσφέρεται κατά κανόνα, χάρη στις ομορφιές της και την ιστορία της, σ' ένα είδος τουριστικών-πολιτιστικών δημιουργιών, καλών ή κακών δεν το εξετάζουμε εδώ, η Τώνια Μαρκετάκη με την ταινία της επιστρέ-

7. Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή / Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας: *Du texte écrit au texte filmique / Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, επιμέλεια Φ. Ταμπάκη-Ιωνά – Μ.Ε. Γαλάνη, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2011.

8. «Πίστομα», διήγημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη στις *Κορφιάτικες ιστορίες*.

φει σε μια παλαιά και αγνώριστη σήμερα Κέρκυρα, περνώντας μέσα από το λογοτεχνικό και το πολιτικο-κοινωνικό τοπίο. Κι αν ο πεζογράφος Κωνσταντίνος Θεοτόκης, στο μυθιστόρημα του οποίου στηρίχτηκε η δουλειά της Τώνιας Μαρκετάκη, κατάφερε να εξασφαλίσει την αποτελεσματικότητα του γραψίματός του φιλοτεχνώντας ρεαλιστικά το πορτρέτο ενός κόσμου, του οποίου σταδιακά αλλοιώνεται και διαστρεβλώνεται η φυσική καλοσύνη, η Τώνια Μαρκετάκη πετυχαίνει τη δική της εκρηκτική έκβαση χάρη και στην αξιοποίηση του δικού της ιδεολογικού προβληματισμού.

Η Τώνια Μαρκετάκη, έμεινε πιστή όχι μόνο στο κείμενο αλλά κυρίως στο πνεύμα του πεζογράφου Κωνσταντίνου Θεοτόκη, ο οποίος είχε αναδείξει με την πένα του τις κοινωνικές αντιφάσεις μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου σε μια συγκεκριμένη περιοχή, την Κέρκυρα. Στην ταινία αυτή απουσιάζει η κερκυραϊκή ύπαιθρος, εκτός ίσως από λίγες σκηνές σε παραλία, ενώ κατά κανόνα κυριαρχεί το στενό και ανήλιαγο σοκάκι (το καντούνι) κι η ταβέρνα, όπου περνά την ώρα της η φτωχολογιά. Αντίθετα, μερικές σκηνές στις οποίες προβάλλουν παραδοσιακά κερκυραϊκά κτίρια ή όψεις του άστεως (τα ανάκτορα των Αγίων Μιχαήλ και Γεωργίου, το κτίριο της Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας, το Μέγαρο Καποδίστρια, η Πλατεία Ηρώων Κυπριακού Αγώνα [Πλακάδα του Αγίου Σπυρίδωνος], το Λιστόν [ως χωματόδρομος], η Άνω Πλατεία, η παραδοσιακή κεντρική αγορά της πόλης), συμβάλλουν στο να αναδειχτεί το κοντράστ μεταξύ της υψηλής κοινωνίας (αριστοκρατίας) της εποχής και του φτωχού λαού.

Από την άλλη μεριά, η Τώνια Μαρκετάκη έπρεπε κατά την εκτίμησή μου ν' ανταποκριθεί και σε μερικές άλλες προδιαγραφές – και ανταποκρίθηκε ικανοποιητικά. Χρειαζόταν μια αίσθηση *λαϊκού*, μόνο μια απλή αίσθηση, τίποτε περισσότερο, που θα παρουσιαζόταν σ' ένα μεγάλο κοινό· διότι δεν πρέπει να διαμελίζονται τα πάντα –αναφέρομαι στην παραγωγή– προς όφελος της άμεσης σχέσης με το κοινό. Η επιλογή της Μαρκετάκη έχει μια σχέση και με ό,τι διφορούμενο φέρει το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, γιατί μπορεί ταυτοχρόνως ο αναγνώστης, ανάλογα από τη σκοπιά που το αντικρίζει, κι εν συνεχεία ο θεατής, να το θεωρήσει ως ένα έργο παράλληλα προοδευτικό και συντηρητικό, ρεαλιστικό και ουτοπικό. Ο Θεοτόκης επικαιροποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό με την ταινία της Μαρκετάκη, σ' ένα *παιχνίδι* που παίχτηκε με επιτυχία, χάρη στην ένταση που δημιουργείται ανάμεσα στη δική μας χρονική ταυτότητα και τη χρονική ταυτότητα του έργου. Νομίζω ότι μόνο μ' αυτό τον τρόπο, με την ένταση δύο ή περισσότερων χρονικών ταυτοτήτων εξ αιτίας ενός έργου –κι αυτό επιδιώκουν οι σημαντικοί σκηνοθέτες– έχουμε μια πιθανότητα να διατηρήσουμε τη δική μας χρονική ταυτότητα.

Μιλώντας για το έργο ενός δημιουργού, του Κωνσταντίνου Θεοτόκη (κυρίως της Τώνιας Μαρκετάκη εδώ), αναπόφευκτα έρχεται να μιλήσει κανείς για

τον ρόλο που παίζουν σ' αυτό οι κοινωνικές και ιδεολογικές αντιλήψεις τους. Σε όλους είναι γνωστό ότι ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, γόνος αριστοκρατικής κερκυραϊκής οικογένειας, πολλά μέλη της οποίας ενεπλάκησαν με την πολιτική και τη διπλωματία ήδη από το 14ο αιώνα, ασπάσθηκε πολύ ενωρίς τις πρώτες σοσιαλιστικές ιδέες από τις οποίες και διακρίνονται τα έργα του. Η Μαρκετάκη, που ζούσε έξω από τη χώρα, ύστερα από τη σύλληψή της από τη δικτατορία, τη δίκη και την καταδίκη της με αναστολή, επιστρέφει το 1971 στην Ελλάδα για να βάλει σε δοκιμασία όλα της τα οράματα κι όλες τις μεγάλες επιλογές της. Μέχρι την «Τιμή της αγάπης» έχουν προηγηθεί ταινίες όπως, η πρώτη της ταινία μικρού μήκους «Ο Γιάννης και ο δρόμος», το ντοκιμαντέρ «Νίσυρος», η σχεδόν τρίωρη ταινία-ορόσημο του νέου ελληνικού κινηματογράφου «Ο Ιωάννης ο βίαιος», τηλεοπτικές και θεατρικές παραγωγές... Στην *Τιμή και το χρήμα* και στην «Τιμή της αγάπης» το ενδιαφέρον στρέφεται προς την καθημερινή και μίζερη ζωή των απλών ανθρώπων, χωρίς μάλιστα να προβάλλονται με πρόκληση, με τάσεις αδηφάγες, ιδεολογικά βάθρα. Ο προβληματισμός πεζογράφου και σκηνοθέτιδας είναι ευρύτερα πολιτισμικός και αφορά στη διατήρηση του ανθρώπινου στοιχείου στη ραγδαία εξελισσόμενη –και τότε και τώρα– ελληνική κοινωνία.

Παρατηρούσε ο Ανδρέας Τήρου στο *Βήμα*:

> [...] *Παρά τις αδυναμίες της, η ταινία διατηρεί ακέραιη τη φυσιογνωμία που έταξε στον εαυτό της, διατυπώνοντας ταυτόχρονα μια πρόταση ήθους, τόσο πολύτιμου στις μέρες μας.*[9]

Αλλά και ο Κώστας Μπαλάσκας:

> *Να προσθέσουμε, τέλος, ότι παρά τα σοσιαλίζοντα συμφραζόμενα ή ανοίγματα που υπάρχουν στα έργα, ο συγγραφέας μένει στην ανθρώπινη μοίρα.*[10]

Εκεί έμεινε κι η πιστή στον Κωνσταντίνο Θεοτόκη, σε μορφή και σε περιεχόμενο, Τώνια Μαρκετάκη.

Σ' αυτή την εργασία, βέβαια, δεν σκόπευσα να δώσω ιδεογραφικά στοιχεία της Τώνιας Μαρκετάκη. Νομίζω ότι η σκηνοθεσία έμεινε στο κέντρο του ενδιαφέροντός μου. Η Μαρκετάκη, τόσο με την επιλογή της όσο και με τη δουλειά της δεν μιλάει ανοιχτά και πέραν του έργου που μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη για την αδελφοσύνη, αλλά σκηνοθετεί μια τέτοια ατμόσφαιρα. Είναι δημιουργός κατ' εξοχήν συναισθηματική. *«Ο ρεαλισμός, στην "Τιμή της αγάπης", εκπροσωπείται από τη μετρημένη και εξόχως δημιουργική ανάπλαση της εποχής»*, παρατή-

9. Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος / Ένας αιώνας*, ό.π.

10. Κώστας Μπαλάσκας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης / Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας*, εκδ. Ειρμός, Αθήνα 1993.

ρησε ο Αχιλλέας Κυριακίδης.[11] Δεν χρειάστηκαν, κατ' εμέ, παρά μόνο μικρές και σχεδόν ανεπαίσθητες προσαρμογές για να διευκολύνουν τη συναισθηματική της φόρτιση. Γι' αυτό και η λέξη *χρήμα* αντικαταστάθηκε από τη λέξη *αγάπη*. «*Την απάντηση την είχε άλλωστε δώσει ο ίδιος* [ο πεζογράφος] *με το "λάιτ μοτίβ" του έργου: "Ανάθεμά τα τάλαρα!"*», *είχε παρατηρήσει ο Άγγελος Τερζάκης*.[12]

Και κάτι επίσης, ακροτελεύτιο: «Η Τιμή της αγάπης» της Τώνιας Μαρκετάκη είναι ένα κινηματογραφικό έργο στο οποίο επιστρέφουν οι αξίες των ηθοποιών και του κειμένου. Η σκηνοθεσία δεν υποχώρησε, αλλά σκοπίμως απομακρύνθηκε, ξεμάκρυνε, υπέρ των ηθοποιών – αυτό νομίζω. Διότι, περισσότερο από ο,τιδήποτε άλλο, αυτή η ταινία είναι ένα επίτευγμα της Μαρκετάκη μεν, αλλά και ηθοποιών. Οι ερμηνείες των ηθοποιών, από τους πρωταγωνιστές μέχρι τους κομπάρσους, είναι σημαντικές ακριβώς γιατί στηρίχτηκαν στην καλλιέργεια της πληρότητας της παρουσίας τους, με την μπαγκέτα, βέβαια, της Τώνιας Μαρκετάκη.

Περίληψη / Summary

Η Τώνια Μαρκετάκη, με την κινηματογραφική της ταινία «Η τιμή της αγάπης» έμεινε πιστή στο πνεύμα του πεζογράφου Κωνσταντίνου Θεοτόκη, ο οποίος είχε αναδείξει με την πένα του τις κοινωνικές αντιφάσεις μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου σε μια συγκεκριμένη περιοχή. Το ενδιαφέρον στρέφεται προς την καθημερινή και μίζερη ζωή των απλών ανθρώπων, χωρίς μάλιστα να προβάλλονται με πρόκληση ιδεολογικά βάθρα.

The director Tonia Marketaki, with her film "The price of love", remained true to the essence of the novel of Konstantinos Theotokis. Theotokis brought forward the social conflicts ofacertain historical period in Corfu town. The film focuses on the hardships of the everyday lives of simple people, however in doesn't adopt a provocative ideological viewpoint, rather than it demonstrates how the notion of money can alter or strengthen the characters' moral convictions.

11. Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος / Ένας αιώνας*, ό.π.

12. *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Β' Γενικού Λυκείου) – Βιβλίο μαθητή (εμπλουτισμένο) – Διαδραστικά σχολικά βιβλία - http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/

Κωνσταντίνος Θεοτόκης.

Τώνια Μαρκετάκη.

Από την «Τιμή της αγάπης».

Από την «Τιμή της αγάπης».

Από την «Τιμή της αγάπης».

Από την «Τιμή της αγάπης».

Από την «Τιμή της αγάπης».

ΞΑΝΑΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΘΕΟΤΟΚΗ

Απόστολος Μπενάτσης

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης έδωσε μια ισχυρή ώθηση στη δημιουργία του μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Το έργο του ασφαλώς αποτέλεσε αντικείμενο της νεοελληνικής κριτικής και η έμφαση δόθηκε στη ρεαλιστική του προοπτική και τη σοσιαλιστική κυρίως πλευρά του έργου του.[1] Υπάρχει όμως ένα κυρίαρχο στοιχείο στο Θεοτόκη και αυτό είναι το *πεδίο του πάθους* που είναι εμφανές σε όλο το έργο του.

Στο χώρο της θεωρίας της λογοτεχνίας ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 η έρευνα στρέφεται προς το χώρο των *ψυχικών καταστάσεων*. Με τη μελέτη των παθών η θεωρία φιλοδοξεί να προχωρήσει πέρα από τη *σημειωτική της δράσης*, την απόκτηση δηλαδή της ικανότητας από το υποκείμενο. Ασχολείται πια με θέματα όπως ο *θυμός*, η *ζήλεια*, η *τσιγκουνιά*[2] ή ακόμη *τα πάθη του άσθματος*, όπως τιτλοφορείται μια εργασία του Fontanille.[3] Φυσικά η έρευνα των παθών είχε αρχίσει από πολύ νωρίτερα. Ήδη από το 1979 ο A.J. Greimas παρατηρούσε ότι η δυνατότητα να περιγράψουμε τα πάθη σπρώχνει την έρευνα προς μια *ψυχοσημειωτική*.[4] Στο χώρο αυτό θα κινηθεί και η δική μας ανακοίνωση.

Στο αφήγημα «Πίστομα» ο Θεοτόκης παρουσιάζει ως εξής τον Μαγουλαδίτη Αντώνη Κουκουλιώτη, που είναι και ο πρωταγωνιστής του έργου:

> *Είτουν τότες ώς σαράντα χρονών, κοντός, μαυριδερός, μ' όμορφα πυκνά σγουρά γένια και με σγουρότατα μαύρα μαλλιά. Το πρόσωπό του είχε χάρη και το βλέμμα του είτουν χαϊδευτικό και ήμερο αγκαλά κι αντίφεγγε με πράσινες αναλαμπές· το στόμα του όμως είτουν μικρότατο και κοντό δίχως χείλια.*

---

1. Βλ. Αιμ. Χουρμούζιος, *Κριτική πορεία Ε'. Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο εισηγητής του κοινωνιστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Ο άνθρωπος – Το έργο, εκδ. Ίκαρος, Εκδοτική Εταιρεία (1946).* Για μια περαιτέρω διερεύνηση της σοσιαλιστικής προοπτικής του Θεοτόκη βλ. Απόστολος Μπενάτσης, «Οι σοσιαλιστικές ιδέες του Θεοτόκη», *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Πάθη – Δράση – Κώδικες*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1995, σ. 31-35.

2. Για την τσιγκουνιά και τη ζήλεια βλ. A.J. Greimas – Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris: Seuil, 1991, σ. 111-322.

3. Jacques Fontanille "Les passions de l'asthme", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, τ. 6, Trames: Université de Limoges, (1989), σ. 1-48.

4. Βλ. A.J. Greimas, "De la modalisation de l'être", *Du sens II*, Paris: Seuil, 1983, σ. 98.

Η περιγραφή αυτή δικαιολογεί την άποψη πως το σώμα είναι η έδρα των συγκινήσεων και των παθών. Ο Κουκουλιώτης είναι προικισμένος με φυσική ομορφιά, αλλά οι πράσινες αναλαμπές και το μικρό με δίχως χείλια στόμα του μας παραπέμπουν στην έννοια του στριφνού και του σκληρού. Ο τρόπος μάλιστα που εκδικείται τη γυναίκα του, που έχει κάνει ένα παιδί με έναν άλλο άντρα, είναι χαρακτηριστικός:

> *Δεν επρόφερνε λέξη και το πρόσωπό του είτουν χλωμό και ο ίδρος, που έβρεχε το μέτωπό του, έβγαινε κρύος. Το σταχτί φως που έπεφτε από τον ουρανό εχρωμάτιζε παράξενα τον τόπο· το χινόπωρο την αυγήν εκείνην έλεγεν όλη του τη θλίψη. Η γυναίκα εκοίταζε περίεργη κι ανήσυχη και το παιδάκι επαιγνιδούσε με τα γουλιά και με τα χώματα που ανάσκαφτεν ο κακούργος. Κ' εφάνη για μια στιγμήν ο ήλιος κ' εχρύσωσε τα ξανθά μαλλιά του νηπίου που αγγελικά χαμογελούσε. Κι ωστόσο ο λάκκος είτουν έτοιμος, κι ο Κουκουλιώτης, ακουμπώντας στο φτυάρι, είπε της γυναικός του: «Βάλ' το πίστομα μέσα».*

Έχουμε εδώ σωματικές εκφράσεις που συνοδεύουν ή εκφράζουν συναισθηματικές καταστάσεις. Η συμπεριφορά αυτή ανήκει σε μια τάξη σωματικών εκδηλώσεων πάθους: η χλωμάδα και ο κρύος ιδρώτας συνδηλώνουν αγωνία και ένταση.[5] Ο ίδιος ο πρωταγωνιστής τελικά διαισθάνεται μάλλον το *αποτρόπαιο* του *αφηγηματικού προγράμματος εκδίκησής* του, το οποίο ωστόσο, παρά τις αντιδράσεις του σώματός του, δεν διστάζει να εκτελέσει.

Στο έργο του Θεοτόκη θα συναρτήσουμε *αφηγηματικά προγράμματα εκδίκησης* που αφορούν στην βίαιη αντίδραση του απατημένου συζύγου. Στην κατηγορία αυτή περιλαμβάνονται σίγουρα το αφήγημα «Ακόμα;» Σ' αυτό ο Κούρκουπος παρακινημένος από τον ξάδελφό του Θοδόση σκοτώνει την άπιστη γυναίκα του:

> *«Έλεος, έλεος» είπε· «αμαρτωλή είμαι· μα είμαι έγκυα· δικό σου είναι το παιδί, μα το θεό!»*
> *Έμεινε ο Κούρκουπος· έγινε κίτρινος· ο λόγος της τον εξαρμάτωνε.*
> *Η στια είχε πέσει, εκείνη έκλαιγε θερμά· όξω εξημέρωνε.*
> *Κι ο Θοδόσης που 'χε παραμονέψει εχτύπησε μ' ορμή βαριά την πόρτα· κ' είπε: «Ακόμα; ακόμα;»*
> *Και σαν απάντηση ακούστηκαν φωνές από μέσα.*
> *«Έλεος, έλεος, το παιδί σου. Απάνθρωπε με σκότωσες!» και δυνατά όσο εδυ-*

5. Όπως επισημαίνει ο Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges: Presses de l'Université de Limoges, 1998, σ. 131, βρισκόμαστε εδώ στη στιγμή της *συγκίνησης* όπου το σώμα της δρώσας δύναμης αντιδρά στην ένταση που υφίσταται (αναπηδάει, ανατριχιάζει, τρέμει, κοκκινίζει, κλαίει, φωνάζει).

νότουν – «Βοήθεια, βοήθεια!... Α!»
Κ' ύστερα άκρα σιωπή.
Τότες όμως ανοιχτήκαν τ' άλλα σπίτια, κ' εβγήκαν οι γειτόνοι άντυτοι, ανταριασμένοι, κ' εσυναχτήκαν μπρος στου Κούρκουπου το σπίτι, άντρες, παιδιά, ρωτώντας τι τρέχει· κι αφοκραστήκαν το πνιμένο ρουχαλητό που έβγαινε τώρα από μέσα.
Ο Θοδόσης τους αποκρίθηκε: «Την εσκότωσε».

Χαρακτηριστικό είναι το τελικό σύνταγμα: *«Την εσκότωσε!»*. Μια επιφανειακή ανάγνωση θα μπορούσε να μας οδηγήσει σε λανθασμένα συμπεράσματα. Θα μπορούσαμε έτσι να δούμε εδώ το Θοδόση να αλλάζει ρόλο και να προσπαθεί να αποσείσει από πάνω του τις δικές του ευθύνες για το φόνο. Να ισχυριστεί δηλαδή ότι άλλος είναι ο φονιάς και αυτός δεν έχει καμιά ευθύνη. Δε συμβαίνει όμως αυτό. Δεν ενεργεί έτσι ο *Πομπός-χειραγωγός*. Ο Θοδόσης έχει μετασχηματιστεί σε *Πομπό-κριτή*. Τα τελευταία του λόγια εμπεριέχουν την *αναγνώριση* του ήρωα. Παραδέχεται δηλαδή ότι ο Κούρκουπος ξέπλυνε τη ντροπή του. Δεν παρουσιάζει ένα φονιά ο Θοδόσης, αλλά έναν ήρωα. Κατά την αντίληψή του, ο ήρωας τιμώρησε τον «κακό», την άπιστη γυναίκα δηλαδή, και αποκαταστάθηκε τόσο στα δικά του μάτια όσο και στα μάτια του κόσμου.

Το αφήγημα του Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα* σημασιοδοτεί μια έκρηξη των παθών. Ο ξεπεσμένος άρχοντας Αντρέας Ξης ερωτεύεται τη Ρήνη, η οποία όμως είναι φτωχή και δεν μπορεί να πάρει μεγάλη προίκα. Προς στιγμήν τα πράγματα φαίνεται να ναυαγούν. Ο Αντρέας όμως κλέβει τη Ρήνη και την κάνει γυναίκα του. Την εγκαταλείπει όμως όταν η μάνα της δεν του δίνει τα χίλια τάλαρα που ζητά για προίκα. Τελικά μετά από μια σύγκρουση η σιόρα Επιστήμη προσφέρει την προίκα που ζητάει ο Αντρέας. Αυτός χαρούμενος πηγαίνει στη Ρήνη που σημειωτέον είναι έγκυος:

«Την Κυριακή στεφανωνόμαστε!»
Αυτή του χαμογέλασε.
«Και πάει η φτώχεια», ξακολούθησε· «της αφήκαμε γεια! η μάνα σου εθύμωσε, μ' εβάρεσε, μα δεν πειράζει. Τα δίνει όλα όσα έχει· δε θα πάρω παρά τα χίλια που χρειάζονται» [...]
«Και ξαναγοράζεις», τούπε η Ρήνη πικρά, «και την αγάπη; Ω τι έκαμες!» Κι εβάλθηκε να κλαίει.
«Την αγάπη ;» ερώτησε αχνίζοντας· «και δεν την έχω;»
«Όχι» του αποκρίθηκε, «όχι! για λίγα χρήματα είσουνε έτοιμος να με πουλήσεις, και χωρίς αυτά δε μ' έπαιρνες· πάει τώρα η αγάπη. Επέταξε το πουλί!»
«Θα ξανάρθει», της απολογήθηκε λυπημένος, «στη ζεστή τη φωλιά του. Η ζωή μας θα 'ναι παράδεισος!»
«Όχι!» τούπε· «έπειτα απ' ό,τι έκαμες όχι! Κι α σ' αγαπούσα δε θα ερχόμουνα

μαζί σου. Είμαι δουλεύτρα· ποιόνε έχω ανάγκη»; Και σε μια στιγμή ξακολούθησε : «Γιατί ν' αδικηθούν τ' αδέρφια μου;» [...]
«Πάμε»! είπε ο Αντρέας
«Όχι!» του 'πε μ' απόφαση· «εδώ είναι ο χωρισμός μας. Θα πάω σε ξένα μέρη, σε ξένον κόσμο, σ' άλλους τόπους· θα δουλέψω για με και για να κουναρήσω το παιδί που θα γεννηθεί. Θα μου δώσει η μάνα γράμματα για να 'βρω αλλού εργασία· θα τα πάρει από τες κυράδες της. Όχι, δεν έρχομαι! Είμαι δουλεύτρα· ποιόνε έχω ανάγκη;» Κ' έπειτα από μία στιγμή σα ν' απαντούσε σε κάποια της σκέψη, εξαναφώναξε: «Δεν έρχομαι! δεν έρχομαι!»
Ο Αντρέας την εκοίταξε ξεταστικά κ' εκατάλαβε πως όλα τα λόγια θα 'ταν χαμένα.
«Ανάθεμά τα τά τάλαρα!» εφώναξε πάλι απελπισμένος. «Πάει η ευτυχία μου!» Κ' εβγήκε στο δρόμο.

Το έργο λοιπόν μας παραπέμπει στη διαδικασία του *θυμού*, ο οποίος κατά τον Greimas[6] εμφανίζεται ως μια ακολουθία του τύπου: διάψευση – δυσαρέσκεια – επιθετικότητα

Τι είναι όμως αυτό που προκάλεσε την αντίδραση της Ρήνης; Είναι η προσβολή της τιμής της. Βρίσκουμε λοιπόν στο σημείο αυτό ένα από τα εννοιολογήματα-κλειδιά της ηθικής ζωής. Πρόκειται για ένα είδωλο, γιατί η τιμή είναι η αναπαράσταση, η εικόνα που σχηματίζει κανείς για τον εαυτό του ανάλογα με τη συμμετοχή του στην κοινωνική ζωή. Πραγματικά, αυτό το αίσθημα ότι αξίζεις υπολήψεως και ότι διατηρείς το δικαίωμά σου να σε τιμούν όπως σου αξίζει, βασίζεται σε μια θετική αποτίμηση της δικής σου εικόνας, δηλαδή σε τελευταία ανάλυση σε μια εμπιστοσύνη στον εαυτό σου. Ο Αντρέας προσβάλλει τη Ρήνη, γιατί βάζει πάνω από την αγάπη τα χρήματα. Αυτό το γεγονός προκαλεί το αίσθημα στέρησης και εκδηλώνεται με τη *βλάβη* που προκαλεί στον Αντρέα η Ρήνη. Αρνείται να τον παντρευτεί και αποφασίζει να ζήσει μια αυτόνομη και ανεξάρτητη ζωή. Πρόκειται ουσιαστικά για μια κατάφαση του εαυτού της και για άρνηση του άλλου υποκειμένου, που έχει ως αποτέλεσμα τη διάψευση των δικών του ελπίδων και προσδοκιών.

Ο Αντρέας, που για λίγα χρήματα ήταν έτοιμος να πουλήσει την αγάπη, τιμωρείται τώρα και πονάει και αυτός, όπως πόνεσε η Ρήνη. Το *αφηγηματικό πρόγραμμα εκδίκησης*, λοιπόν, είναι ένα *πρόγραμμα αποζημίωσης*.[7] Το έργο δηλώνει ότι αν ένα υποκείμενο (Ρήνη) υποφέρει τότε αρμόζει να επιβάλει ποινή, δηλαδή τιμωρία και πόνο, στο άλλο υποκείμενο (Αντρέας) που προκάλεσε αυτή την κατάσταση και να το κάνει να υποφέρει όσο το δυνατόν περισσότερο. Βλέπουμε,

6. A.J. Greimas, "De la colère", *Du sens II*, ό.π., σ. 226.
7. A.J. Greimas, "De la colère", *Du sens II*, ό.π., σ. 241.

λοιπόν, πως η εκδίκηση σε ατομικό επίπεδο δεν είναι τίποτε άλλο από μια εξισορρόπηση πόνων μεταξύ ανταγωνιστικών υποκειμένων.

Το γενικότερο, λοιπόν, αίτημα του έργου είναι η ρύθμιση των ανθρώπινων σχέσεων όχι με βάση τους οικονομικούς κώδικες, αλλά σύμφωνα με τις αντιλήψεις που βάζουν την αγάπη, τον έρωτα και την προσωπική αξιοπρέπεια του ατόμου πάνω από το χρήμα.

Σε μια διαδικασία απάτης μας παραπέμπει το αφήγημα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Πρωταγωνιστής είναι και πάλι το σεξουαλικό πάθος και το συμφέρον. Ο Καραβέλας είναι ένας γέρος, που ερωτεύεται τη γειτόνισσά του Μαρία. Αυτή δεν τον αποθαρρύνει και ο αδελφός του άντρα της, ο Αργύρης, πείθει τον Καραβέλα, μετά το θάνατο της γυναίκας του, να τους γράψει την περιουσία του με την υπόσχεση ότι θα έχει ένα σεβαστό ποσό για να ζήσει με άνεση. Μόλις βέβαια υπογραφούν τα συμβόλαια αλλάζει τακτική. Ο γέρος Καραβέλας αντιλαμβάνεται ότι έπεσε θύμα απάτης και τους εκδικείται με το να κάνει να ενωθούν ερωτικά ο Αντρέας, γιος του Αργύρη, και η Αμαλία, κόρη της Μαρίας. Χαρακτηριστική είναι η αντίδραση της Μαρίας: *«– Άτιμε Καραβέλα! τούπε αφρίζοντας· εσύ, εσύ τα 'καμες όλα! Μου την εκακομοίριασες για πάντα… Φτου σου!»*.

Τελικά ο Καραβέλας εγκαταλειμμένος από όλους, ακόμη και από την πολιτεία, θα αυτοκτονήσει.

Θα περιοριστούμε εδώ σε δύο σημεία.[8] Πρώτα ο Καραβέλας αρνείται τους οικογενειακούς δεσμούς αίματος, που ο Levi Strauss έδειξε ότι είναι *υπερεκτιμημένοι* στον ελληνικό χώρο.[9] Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια της αδελφής του: «*άκουσες τες ορμήνειες του Αργύρη, του αιματοφάη! και μας έδιωξες!*»

Και δεύτερο η απάτη στο αφήγημα κινείται στους πόλους του *φαίνεσθαι* vs *μη είναι*. Ο Καραβέλας έχασε τη γυναίκα του. Αντί λοιπόν να περιοριστεί στη λύπη του επιλέγει το ρόλο του *ερωτευμένου νέου*. Πιστεύει ότι μπορεί να χαρεί τον έρωτα και δε διστάζει να προσφέρει την περιουσία του για να κορέσει το ερωτικό του πάθος. Έχουμε εδώ την ομιλία ενός γέρου που βλέπει όμως τον κόσμο με τα μάτια ενός νέου. Ο Καραβέλας είναι γέρος, αλλά ισχυρίζεται ότι δεν είναι. Πρόκειται ασφαλώς για μια *φαντασίωση*, για μια αυταπάτη. Αυτή η φαντασίωση, που του δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι μπορεί να αλλάξει τον κοινωνικό του ρόλο, αποτελεί και την αχίλλειο πτέρνα του. Γρήγορα θα διαπιστώσει ότι δεν μπορεί να αναλάβει ρόλους που δεν του ταιριάζουν.

Ο ρόλος του *γέρου* είναι αρκετά στερεότυπος σε έναν δεδομένο πολιτισμό· είναι μια αντικειμενική ταυτότητα την οποία δεν είναι εύκολο να υπερβεί ο Κα-

8. Για περισσότερα βλ. Απόστολος Μπενάτσης, «Οι σοσιαλιστικές ιδέες του Θεοτόκη», *ό.π.*, σ. 210-231.

9. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, τ. 1, Paris: Plon, 1974, [1]1958, σ. 246.

ραβέλας και να λειτουργήσει ως νέος. Η ερωτική επιθυμία του δεν μπορεί πια να πραγματοποιηθεί. Οι συγγενείς του τον περιφρονούν και η πολιτεία δεν ενδιαφερεται γι' αυτόν. *Φύση* και *πολιτισμός* οδηγούν σ' ένα αδιέξοδο. Αυτό το αδιέξοδο σημασιοδοτεί η αυτοκτονία του, που αφήνει όμως ασυγκίνητους τους συγχωριανούς του. Πολλοί μάλιστα τον αναθεματίζουν και τα παιδιά τον χλευάζουν και μετά τον θάνατό του. Αυτό συμβαίνει γιατί ο Καραβέλας περιφρόνησε τους κοινωνικούς θεσμούς και προσπάθησε να επιβάλει το δικό του *φυσικό κώδικα πάθους*. Τελικά πρέπει να θεωρήσουμε το αφήγημα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* ως ένα γενικότερο *πρόγραμμα χειραγώγησης*. Χειραγωγούμενος Δέκτης στην περίπτωση αυτη εμφανίζεται η κοινωνία που έχει τις δικές της αξίες, τις οποίες περιφρονεί ο Καραβέλας. Προσπαθεί να επιβάλει τις δικές του, που έχουν άμεση σχέση με τη φύση και το ερωτικό πάθος. Η κοινωνία αρνείται να αποδεχθεί αυτόν τον κώδικα συμπεριφοράς.

Στον *Κατάδικο* έχουμε την ιστορία του Τουρκόγιαννου, ενός νόθου, ενός παρία, ενός αλλόφυλου, που ερωτεύεται την κόρη του αφεντικού του, τη Μαργαρίτα. Όταν ο εραστής της Μαργαρίτας Πέπονας σκοτώνει τον σύζυγό της Γιώργη Αράθυμο, οι υποψίες πέφτουν στο Τουρκόγιαννο, ο οποίος κλείνεται στη φυλακή και εκεί θα παραμείνει χάριν της Μαργαρίτας, καίτοι ο Πέπονας ομολόγησε το φόνο. Έχουμε εδώ την αντιπαράθεση ενός παρία και μιας κοινωνίας, η οποία έχει αρνητικές συνέπειες για τον Τουρκόγιαννο.

Αν ο Τουρκόγιαννος είναι προικισμένος με θετικές αξίες, τα άλλα δρώντα πρόσωπα είναι προικισμένα με αρνητικές αξίες. Ο Πέπονας είναι δολοφόνος και ραδιούργος. Μετανιώνει κάποια στιγμή για το φόνο του Αράθυμου, αλλά δεν έχει την ψυχική δύναμη να αναλάβει τελικά τις ευθύνες του. Δέχεται όπως φαίνεται την κάλυψη του Τουρκόγιαννου και δεν αντιδρά στην συγκάλυψη της δολοφονικής ενέργειάς του. Ο Τουρκόγιαννος είναι μεγαλόψυχος, ο αντίπαλός του μικρόψυχος και δειλός. Οι δικαστές από την άλλη μεριά είναι άδικοι, γιατί δεν έψαξαν σε βάθος την υπόθεση του ήρωα, δεν αξιολόγησαν όλα τα στοιχεία και τον έστειλαν στη φυλακή. Οι συγχωριανοί του, τέλος, τον θεωρούσαν υποκριτή και δολοφόνο και σε κάθε ευκαιρία του έδειχναν την αντιπάθειά τους. Οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τούτο τον παρία με σκληρότητα. Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι σε *πραγματικό επίπεδο* έχουμε την ήττα του Τουρκόγιαννου, την ήττα ενός παρία, ενός αλλόφυλου, ο οποίος ποτέ δεν έγινε αποδεκτός από την κοινωνία. Στο *μυθικό* όμως *επίπεδο* προβάλλει η νίκη του, γιατί είναι φορέας αξιών που σχετίζονται με την ανθρωπιά και τη θυσία. Τελικά για μια φορά ακόμη ο Θεοτόκης είναι με τη μεριά των αδύναμων και αυτό ταιριάζει με τη σοσιαλιστική του οπτική.

Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση του αφηγήματος «Αμάρτησε;». Ένας ιερέας πρέπει να αποφασίσει αν πρέπει να μεταλάβει μια κοπέλα που είχε σχέσεις

με έναν παντρεμένο. Το απαιτεί αυτό ο πατέρας της για να βεβαιωθεί ότι η κόρη του είναι αγνή, διαφορετικά απειλεί με φόνους.

Στην αρχή ο ιερέας, ως πιστός τηρητής του νόμου, αρνείται να υποκύψει στις αξιώσεις της κόρης. Όταν όμως τη βλέπει στην εκκλησία αναλογίζεται τις συνέπειες της πράξης του. Αντιμετωπίζει ένα δίλημμα: ποιο είναι σημαντικότερο, να αμαρτήσει ο ίδιος και να την κοινωνήσει ή να συγκρουστούν οι χωριανοί του; Το δίλημμα που τίθεται σε *γνωστικό επίπεδο* επιλύεται σε *επίπεδο δράσης*. Προσφέρει τα τίμια δώρα στην κόρη.

Το ερώτημα όμως παραμένει εάν ο ιερέας ενήργησε σωστά. Ο τίτλος μάλιστα του διηγήματος «Αμάρτησε;» επιτείνει αυτή τη σύγχυση. Δηλαδή ο ίδιος ο αφηγητής λειτουργώντας ως ένα δρων πρόσωπο αμφιβάλλει για την ενέργεια του ιερέα. Η απάντηση στο ερώτημα αυτό βρίσκεται στο ίδιο το κείμενο. Τα αντίθετα συντάγματα «*να χυθεί εξ αιτίας του αίμα στο χωριό του*» και «*Εις άφεσιν αμαρτιών και εις ζωήν την αιώνιον*» αντιπαραθέτουν τις δυο βασικές αξιολογίες *ζωή* vs *θάνατος*. Αν είχαμε διαφορετική δράση του ιερέα, θα επικρατούσε το σήμα *θάνατος*, ενώ τώρα επικρατεί η *ζωή*. Έτσι έχουμε το ακόλουθο *σημειωτικό τετράγωνο:*[10]

Γίνεται επομένως σαφές ότι σκοπός του αφηγήματος είναι να παρουσιάσει μια νέα αξιοθέτηση. Αυτό θα επιτευχθεί με την εμφάνιση ενός συνόλου αξιών που είναι έγκυρες για τον αναγνώστη. Έτσι η σκηνική παρουσία του ιερέα ως φύ-

10. Για τη χρήση του *σημειωτικού τετραγώνου* στη λογοτεχνία βλ. A.J. Greimas – F. Rastier, "Les jeux des contraintes sémiotiques", *Du sens*, Paris: Seuil, 1970, σ. 135-155. Πρβλ. Απόστολος Μπενάτσης, *Θεωρία λογοτεχνίας. Δομισμός και Σημειωτική*, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2010, σ. 164-170.

λακα του νόμου είναι αρνητική. Λείπει η συμπόνια και ενεργεί ως ενα εγωιστικό άτομο που σκέπτεται μόνο τον εαυτό του. Παρόμοια αρνητικά σήματα χαρακτηρίζουν και τον πατέρα ως φύλακα της οικογενειακής τιμής. Εμφανίζεται ως άπονος και σκληρός. Αντίθετα ο ιερέας ως λειτουργός διακρίνεται από συμπόνια και συγκατάβαση και η κόρη-θύμα παρουσιάζεται με όλη την ταπείνωση και τη συναίσθηση ενός αμαρτωλού που απεγνωσμένα προσπαθεί να σωθεί στο χώρο του *ιερού*.

Με το *μετασχηματισμό* του ιερέα και του αξιοθετικού του συστήματος το διήγημα κάνει πιο ανθρώπινο το χώρο του ιερού. Μέσα από την αντιπαράθεση του *ιερού* και του *βέβηλου-κοσμικού* προκύπτει μια νέα σύνθεση. Προβάλλονται ως βασικές αξίες η συγγνώμη και η συγκατάβαση. Έτσι ρυθμίζονται «κατ' οικονομίαν» τα ανθρώπινα πάθη.

Στο έργο του Θεοτόκη το πάθος εμφανίζεται κάποτε με παιγνιώδη διάθεση. Πρόκειται για το αφήγημα «Υπόληψη». Ένα πλουσιόπαιδο, ο Αντώνης Μάντηλας, συνάπτει σχέσεις με μια φτωχή κοπέλα, τη Μαρία και της υπόσχεται γάμο. Τον Αντώνη ταυτόχρονα τον διεκδικεί και η Κατερίνα που ανήκει σε διαφορετική τάξη από τη Μαρία. Ο δεσμός της Μαρίας και του Αντώνη αποκαλύπτεται και η οργή των δικών της είναι μεγάλη, αν και το αδίκημα της Μαρίας περιοριζόταν στο πιάσιμο του χεριού της και σε μερικά φιλιά. Ο παρακάτω διάλογος, από τη σημερινή οπτική, προκαλεί τη θυμηδία:

Λέγε Μαρία, τι σου 'καμε ο παλιάνθρωπος;» Κ' εσηκώθηκε. «Σου μίλησε άσκημους λόγους;» ερώτησε.
«Ναι» είπε δειλά η Μαρία.
«Κ' επαραδέχτηκες;» εφώναξε η μητέρα χολεμένη, σηκώνοντας μια σκίζα για να δείρει τη θυγατέρα της. «Αυτά τα διδάγματα σου 'χα δώκει; έτσι μας τιμάς;» επρόστεσε φοβερίζοντας.
«Δε φταίω» είπε η Μαρία κρούβοντας ντροπιασμένη το πρόσωπο.
«Έπρεπε να του βγάλεις τα μάτια» της αποκρίθηκε η μάνα της.
«Μόπιασε το χέρι !»
«Το χέρι; κι από τα χτες δεν ήξερες να μιλήσεις;»
«Σκύλα» την έβρισε ο Ζόψης αχνίζοντας.
«Ξαφνικό μας» είπε η μάνα χτυπώντας το κεφάλι της «τέτοια θέρισσα είσουνε και σ' εθρέφαμε σπίτι μας; θα σε διώξουμε όμως, ή θα σε κάμουμε να δώκεις τέλος χωρίς φαΐ και χωρίς πιστό».
«Και σου 'καμε κι άλλο;» ερώτησε βραχνά ο πατέρας «σ' εφίλησε κιόλας, α χρειάζεται;»
Μια στιγμή ετσώπασαν όλοι. Οι γονέοι ετήραζαν ανήσυχοι τη θυγατέρα τους προσμένοντας την απάντηση· εκείνη τους εκοίταζε φοβισμένη, κι εκούνησε άφωνα το κεφάλι.
«Τι λες μωρή» είπε ο γέρος οργισμένος και της έπιασε το χέρι και την ετίναξε

όσο εδυνότουν. «Τέτοια ντροπή μου 'καμες;». Όμως την ερώτησε: «Είταν κι άλλος αυτού;»
«Ναι» αποκρίθηκε τρομασμένη «μας είδε η Κατερίνα κι η μάνα της».
«Αχ, αχ» έκαμε η μητέρα και την έφτυσε στο πρόσωπο και την εκτύπησε με τη σκίζα.
«Το χωριό λοιπόν όλο το ξέρει. Και γω να σε βαστάξω στο σπίτι μου. Φεύγα γλήγορα, φεύγα· να σε πάρει ή να χαθείς.» Και λέγοντας έτσι ο πατέρας την ετίναζε και την άμπωνε θυμωμένος προς την πόρτα, και με μια κλωτσιά την έβγαλε όξω.

Η αντίδραση των γονέων της Μαρίας ενέχει το στοιχείο της μεγάλης έντασης. Αλλά όσο λέει στη συνέχεια ο πατέρας της έχουν σημασία, γιατί δηλώνουν μια στάση και μια κατεύθυνση του έργο του Θεοτόκη:

Α, αυτοί οι νοικοκυραίοι του χωριού μιας, αυτοί οι πλούσιοι!» εφώναξε ο πατέρας χολεμένος «θέλουνε να μας έχουνε σκλάβους εμάς τη φτώχεια! Καλά που δουλεύουμε για κείνους, καλά που μας τρώνε τον κόπο μας, καλά που μας μαζεύουν όλα τα όβολά μας, με τα δανεικά, με τα διάφορα, με τα μπροστίκια, με τ' αργαστήρια, μα να πειράζουν και την υπόληψη;

Αν ο λόγος του πατέρα τελείωνε στα *μπροστίκια* και τ' *αργαστήρια*, τότε ασφαλώς θα μιλούσαμε για οικονομικές σχέσεις και για κοινωνιστικό αφήγημα, αλλά εδώ προστίθεται και το κυρίαρχο λέξημα *υπόληψη* που μας οδηγεί στο χώρο των κοινωνικών αξιών, που η στέρηση τους οδηγεί σε μια έκρηξη ενεργειών πάθους. Συγκινησιακά φορτισμένοι οι γονείς της Μαρίας αναγκάζουν με τα όπλα τον Αντώνη να την παντρευτεί. Πρόκειται για ένα *πρόγραμμα αποζημίωσης* όπου έχουμε τη σύγκρουση δυο υποκειμένων, το πρώτο αμείβεται ηθικά και το άλλο τιμωρείται. Η υπόληψη της οικογένειας διασώζεται και ο Αντώνης σώζει μεν τη ζωή του, αλλά χάνει έναν καλό γάμο και παντρεύεται μια κοπέλα που είχε και άλλους δεσμούς.

Σε αρκετές περιπτώσεις τα πάθη στο έργο του Θεοτόκη σχετίζονται με την κοινωνική άνοδο. *Στους Σκλάβους στα δεσμά τους* ο ξεπεσμένος και χρεοκοπημένος κόμης Οφιομάχος για να γλυτώσει την οικονομική καταστροφή παντρεύει χωρίς τη θέλησή της την κόρη του Ευλαλία με τον γιατρό Στεργιώτη, που έχει χρήματα, αλλά είναι ταπεινής καταγωγής. Ασφαλώς ο γιατρός στοχεύει στην *κοινωνική του άνοδο*, ένα θέμα που αποτελεί μια από τις βασικές παραμέτρους της μυθολογίας του Θεοτόκη. Ωστόσο τα πράγματα δεν πηγαίνουν κατ' ευχήν. Ο γιατρός δεν γίνεται ποτέ αποδεκτός από την νέα του οικογένεια. Δεν προέρχεται από αρχοντική οικογένεια και οι Οφιομάχοι μόνο από ανάγκη δέχτηκαν στο σπίτι τους το γιο του Δήμου με «*το μισό τσαρούχι*». Οι ταξικές διαφορές δεν υπερβαίνονται και οδηγούν σε συγκρούσεις όπου κυρίαρχη μορφή καταλαμβά-

νει το πάθος. Η Ευλαλία χάνει τον αγαπημένο της Άλκη, ο Οφιομάχος τρελαίνεται και ο γιατρός εγκαταλείπει τη συζυγική εστία χάριν της Βαλσάμη, που συνάπτει σχέσεις μαζί του για να εκδικηθεί το Γιώργο Οφιομάχο. Το θύμα τελικά της όλης υπόθεσης είναι η Ευλαλία και στη συμπεριφορά της μπορούμε να διαβλέψουμε έναν κρυμμένο θυμό.

Οι ήρωες λοιπόν του Θεοτόκη κινούνται ορμώμενοι από δυο βασικά πάθη: *την τιμή* και *την εκδίκηση*. Έτσι ο σύζυγος στο αφήγημα «Ακόμα;» σκοτώνει την άπιστη σύζυγο χάριν της τιμής του. Ο πατέρας στο «Αμάρτησε;» απειλεί ότι θα διαπράξει φόνο χάριν της τιμής του, ο πατέρας της Μαρίας απειλεί και αυτός χάριν της τιμής του στο χαριτωμένο αφήγημα «Ύπόληψη». Η Ρήνη πάνω από την αγάπη βάζει την προσωπική της υπόληψη, γι' αυτό και ο χαρακτηριστικός τίτλος του αφηγήματος *Η τιμή και το χρήμα*.

Στο «Πίστομα» ο ήρωας εκδικείται. Το ίδιο κάνει και ο Καραβέλας προς το τέλος του αφηγήματος *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Ο Τουρκόγιαννος στον *Κατάδικο* αγαπάει πολύ και υπομένει. Στους *Σκλάβους στα δεσμά τους* τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα. Η Ευλαλία παντρεύεται έναν άνδρα που δεν τον θέλει χάριν της διατήρησης της κοινωνικής υπόληψης και οικονομικής κατάστασης της οικογένειάς της. Η αδιαφορία της όμως γι' αυτόν είναι πλήρης. Εκείνος την παντρεύεται για την κοινωνική της θέση.

Τα αισθήματα των ηρώων παραμερίζονται χάριν άλλων παραγόντων. Ο γάμος διαλύεται. Απ' ό,τι επεδίωξαν οι ήρωες τίποτε δεν επιτεύχθηκε. Τα δρώντα πρόσωπα με τις επιλογές τους και τη στάση τους ευρύτερα, τιμώρησαν τον εαυτό τους.

Έτσι πέρα από τις κοινωνικές και οικονομικές επιλογές των ηρώων, που είναι ξεκάθαρες στο κείμενο, υπάρχουν απώλειες, θάνατοι, τρέλα, μοναξιά. Τα δρώντα πρόσωπα βιώνουν τη συναισθηματική τους *στέρηση*.

Συμπερασματικά μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στο έργο του Θεοτόκη διαπιστώνουμε ένα πλεόνασμα πάθους, το οποίο υπερχειλίζει στα αφηγήματά του. Εύκολα ανιχνεύει κανείς στο Θεοτόκη τελικά ένα *πλεόνασμα* συναισθηματικής έντασης. Ο Θεοτόκης θεωρείται ανανεωτής του νεοελληνικού μυθιστορήματος και αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι εισάγει τη διάσταση του πάθους στα αφηγήματά του που δίνει ένα ξεχωριστό στίγμα στο έργο του.

Περίληψη / Summary

Στην ανακοίνωσή μας αυτή ασχολούμαστε με το πεζογραφικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Η ελληνική κριτική τόνισε τη ρεαλιστική και σοσιαλιστική οπτική του Θεοτόκη. Υπάρχει όμως και μια άλλη περιοχή, το «πεδίο του πάθους», το οποίο είναι κυρίαρχο στο έργο του. Έτσι αναλύοντας συγκεκριμένα κείμενα (από το «Πίστομα» έως τους *Σκλάβους στα δεσμά τους*) θα δείξουμε ότι το έργο του Θεοτόκη προσφέρεται για μια διεξοδική ανάγνωση του ανθρώπινου πάθους στο χώρο της λογοτεχνίας.

This paper focuses on Konstantinos Theotokis' novels. Greek critics have underscored Theotokis' realistic and socialistic views. Passions, however, which dominate Theotokis' novels, have not yet received the proper attention of scholars. Through a reading of specific passages (from "Pistoma" to *Slaves in Their Chains*), I shall argue that Theotokis' oeuvre is ideal for a detailed discussion of human passion in literature.

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, του Ανδρέα Βρανά (1870-1935), λάδι σε μουσαμά (1923).
(Συλλογή Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών [Μουσείο Σολωμού Κερκύρας]).

ΤΟ ΙΕΡΟ ΚΑΙ ΤΟ ΒΕΒΗΛΟ ΣΤΟ ΠΡΩΙΜΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Κ. ΘΕΟΤΟΚΗ

Θεοδώρα Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου

Στο περιοδικό *Τέχνη* του Κ. Χατζόπουλου δημοσιεύεται το «Πάθος»[1] του Κ. Θεοτόκη σε συνέχειες, στα φύλλα 5 (Μάρτ. 1899), 6, 7 και 8, με προμετωπίδα στα γερμανικά από το «Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα». *«Όταν ο Ζαρατούστρας έφτασε στα τριάντα (...) έθρεψε την ψυχή του στην ερημιά και στην απομόνωση δέκα χρόνους. Στο τέλος η καρδιά του μεταμορφώθηκε (...)».*[2] Το στοιχείο αυτό, καθώς και η αναφορά στον Ζωρόαστρο και σε σύμβολα από το έργο του Νίτσε, όπως το λιοντάρι, ο αετός, το βουνό, ή σε καταστάσεις όπως η μοναξιά, η συνομιλία με τη ζωή, η προσφώνηση στον ήλιο, ή σε ιδέες, όπως ο θάνατος του Θεού, η δύναμη, ο υπεράνθρωπος πρωταγωνιστής, οι υπεράνθρωπες ιδιότητές του και τα υπερφυσικά φαινόμενα, όλα αποτελούν στοιχεία που μας υποβάλλουν την άποψη, πως το *Πάθος* τελεί σε *«στενή εξάρτηση»* από το έργο του Νίτσε, γεγονός για το οποίο *«απαξιώθηκε»*[3] από την κριτική, και θεωρήθηκε ένα μυθιστόρημα *«καθαρά νιτσεϊκό, κομμένο και ραμμένο απάνω στα μέτρα του Ζαρατούστρα, τόσο στη σύλληψη όσο και στην εκτέλεσή του».*[4] Περιορίστηκε σε *«δάνειους όρους»* από τη φιλοσοφική γλώσσα του Νίτσε και γι' αυτό συγκαταλέγεται στα *«δειλά φτερουγίσματα της έμπνευσης»,*[5] του Θεοτόκη. Αν λάβουμε όμως υπόψη μας το μεταγενέστερο έργο του Κ. Θεοτόκη και τον πόθο του για τη δημιουργία ανώτερων, δυνατών ανθρώπων που αποβλέπουν να συμβάλουν στη ευτυχία της ανθρωπότητας, καθώς και τον εγκλεισμό του στον πύργο των Καρουσάδων της Κέρκυρας και τον αγώνα του για τη δική του ψυχική τελειοποίηση

---

1. Βλ. και Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Πάθος*, εκδ. Γραφή, Αθήνα 1980. Όλες οι παραπομπές γίνονται σ' αυτήν την έκδοση.

2. Αιμ. Χουρμούζιου, *Κωνστ. Θεοτόκης, Ο εισηγητής του κοινωνικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, Ο Άνθρωπος – το έργο*, Οι Εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα ²1979, σ. 56.

3. Γιάννης Δάλλας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Κριτική σπουδή μιας πεζογραφικής πορείας*, «Οι δικοί μας -3», εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2001, σ. 63.

4. Αιμ. Χουρμούζιου, *Κωνστ. Θεοτόκης, Ο εισηγητής του κοινωνικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, Ο Άνθρωπος – το έργο*, ό.π., σ. 55.

5. Δημήτρης Ν. Λαμπρέλλης, *Η επίδραση του Νίτσε στην Ελλάδα, «Τέχνη» και «Διόνυσος», Βλαστός και Καζαντζάκης*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2009, σ. 75.

και κατανόηση των άλλων ανθρώπων,[6] θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στο *Πάθος* και μια αυτοβιογραφική διάσταση.

Στο *Πάθος* του Κ. Θεοτόκη ο Αβουφέδης, αφού με τη σπουδή εξευγένισε το πνεύμα του, *«μίσησε με σφοδρότη κάθε πράμα κοινό και πρόστυχο», αγάπησε την ποίηση και για να αποφύγει τη δύναμη και την κακία του κόσμου, αποφάσισε να απαρνηθεί τα πάντα, να διαλύσει τα "δεσμά" που τον συνέδεαν με τον κόσμο και "εβουλήθη να ζήσει στην ερημιά"»* (σ. 7), να γνωρίσει τα *«μαρτύρια της μοναξιάς»* και της *«καθολικής στέρησης»* (σ. 8) με την ψυχή του αδειανή και ελεύθερη από τις ψεύτικες αλήθειες και κάθε δεισιδαιμονία, έχοντας την αίσθηση πως την γνώση την είχε μέσα του *«σαν να την είχε φέρει μαζί του από "τ' αγνώριστο τίποτα, όπου είχε την αρχή ο εαυτός του"»* (σ. 9). Για το λαό του θα αποτελέσει τον εμπνευστή του ιδανικού της ελευθερίας, που με το λόγο του *«είχε γυρίσει την καρδιά των φοβισμένων ανδρών»* (σ. 16), ώστε να αντιμετωπίσουν τον εχθρό της πατρίδας τους. Για τον γέρο Προφήτη και Ποιητή ο Αβουφέδης είναι ο μεγάλος Ποιητής, αυτός που δυστυχής θα βρει *«ανούσιες τες χοντρές γλυκάδες της ζωής»* (σ. 17), αυτός που με την *«ανοιχτή και πλατειά σαν τον ουρανό»* καρδιά, ο Υπεράνθρωπος, δεν θα μπορεί να ζει σαν τους άλλους ανθρώπους.

Στο πρώτο μέρος, «Η Άνοιξη της ζωής», σε μια φύση οργιαστική και κάτω από ένα λαμπρό ήλιο, ο Αβουφέδης βλέπει πως η ζωή του είναι μάταιη, *«βαρύτατο φόρτωμα που δεν έβλεπε την ώρα να ξεφορτωθεί»* (σ. 23), όμως η θέα μιας κόρης που στάθηκε μπροστά του χωρίς ντροπή και τον κοίταζε, τον συγκίνησε και τον έκανε να νιώσει τον παγκόσμιο Πόθο. *«Η σιωπηλή ματιά της»* του διηγήθηκε τον πόθο της και τον θαυμασμό της και φαινόταν να λέει πως αυτός *«ο ωραίος στην ψυχή και στο σώμα», «ο όμοιος με Θεό στην ωραιότη, όμοιος με λιοντάρι στην περηφάνια, στη δύναμη, στην ανδρεία»* (σ. 24), της μάγεψε την ψυχή.

Ο Αβουφέδης είναι ο πολεμιστής που φλέγεται από αγάπη και έρωτα για την πατρίδα, εκείνη είναι το τέλειο πλάσμα, η παρθένα που με τα μάτια πνίγει και μεθάει τον πολεμιστή. Η παρθένα που ανάβει *«φωτεινότατες φλόγες»* και *«υπεράνθρωπες ηδονές»*, το άστρο του ουρανού, που *«λαμπραίνει με την αγνή της παρθενιάς χάρη, τη ζωή του πολεμιστή»* (σ. 25), το χρυσό όνειρο που εκείνος δεν μπορεί να πλησιάσει. Εκείνος όμως επιθυμεί να είναι ο νικητής της ανθρώπινης ορμής, να θυσιάσει τις απολαύσεις της αγάπης. Η ζωή στον κόσμο δεν άρμοζε στον υψηλό κι αγνό χαρακτήρα της ύπαρξής του, κ' *«εβουλήθη»* να τραβηχτεί σε κάποια ερημιά και να ζήσει σαν ασκητής. Στην ψυχή του συντελείται

6. Βλ. Αιμ. Χουρμούζιου, *Κωνστ. Θεοτόκης, Ο εισηγητής του κοινωνικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, Ο Άνθρωπος – το έργο*, ό.π., σ. 20.

η πάλη ανάμεσα στη «μαγεία» που ασκεί *«η αγγελική παρθένα»* στην αμάθητη ψυχή του με τα γλυκά και αγνά λόγια της και η επιθυμία του να ζήσει στις *«πέτρινες των βουνών ερημιές»* και να γίνει ο νικητής *«της ασκητικής ορμής»* (σ. 33). Είναι η στιγμή που ο Αβουφέδης πρέπει να επιλέξει ανάμεσα σε μια ζωή κανονική, συμβατική μέσα στον κόσμο, τη ζωή την καθημερινή των συνηθισμένων ανθρώπων και στη ζωή του αγωνιστή της γνώσης που οδηγεί στην πράξη της δημιουργίας. *«Να σπουδάξω το είναι μου στην αυταπάρνηση, να θυσιάσω και τες μεγαλύτερες απόλαψες και τες ηδονές όλες, για ν' αφήκω αδειανόν κι ανοιχτόν τον τόπο της ψυχής μου, όπου τ' ωραιότατο λουλούδι της ύπαρξής μου θα βλαστήσει αγνό και λαμπρό»* (σ. 33).

Σύμφωνα με τον Schopenhauer η ανθρώπινη ευτυχία είναι αδύνατη και ορισμένα άτομα ενδέχεται να υπερβούν τον πόνο με την αναστολή της ατομικότητάς τους ή με την αναστολή της βούλησής τους, και την πρώτη κατεύθυνση ακολουθεί ο καλλιτέχνης, ενώ τη δεύτερη ο άγιος. Μέσο για την ανθρώπινη λύτρωση γίνεται η *«παραίτηση»* που ξεκινάει από τη συμμετοχή στα δεινά των άλλων, την *«ευσπλαχνία»* ή *«συμπόνια»*.[7] Μερικά άτομα, άγιοι ή μεγαλοψϋχες της ευσπλαχνίας, υποφέρουν για τον πόνο και τα δεινά των συνανθρώπων τους και αναγνωρίζουν τη ματαιότητα της βούλησης. Απορρίπτουν κάθε βουλησιακή ενέργεια, επιδιώκουν τον ασκητικό βίο και αποσύρονται από τις χαρές της ζωής. Αυτός ο υπεράνθρωπος άθλος, σύμφωνα με τον Schopenhauer, επιτυγχάνεται εφόσον η βούληση το βούλεται. Πρόκειται για αυταπάρνηση της βούλησης αδιανόητη για τη συνηθισμένη ανθρώπινη αντίληψη. Ο ασκητής-άγιος απορρίπτει τη βούληση σε όλες τις μορφές της και ιδίως εκείνες που είναι ουσιώδεις για την διατήρηση της ζωής και της αναπαραγωγής της και με αυτόν τον τρόπο απαλλάσσεται από την ενοχή της ύπαρξης.

Ο Αβουφέδης θέτει ως σκοπό να μείνει άδειος από επιθυμίες, άδειος από χαρά και λύπη, να βρει την ερημιά της αδειανής καρδιάς σκοτώνοντας τον εαυτό του και να γνωρίσει την καθαρή σκέψη. Άρνηση του εγώ μέσα από τον πόνο και την ηθελημένη οδύνη. Ξεπερνώντας τα όρια της συμβατικής ζωής, αναζητά τα όρια της ύπαρξής του. Μέσα από τη γνώση του εαυτού του θα προσπαθήσει να γνωρίσει το απειλητικό άγνωστο που τον κλείνει από παντού θέτοντας σε κίνδυνο την ίδια του την ύπαρξη, η οποία όμως μέσα από αυτή τη διαδικασία δικαιώνεται.

Η ομιλία της μοναξιάς του τον ωθεί να νικήσει τον αλλόκοτο φόβο που αναδίνει το *«μεγάλο Τίποτα»*, να αγαπήσει τη μοναξιά που είναι βασανιστική, πε-

7. Michael Allen Gillespie, *Ο μηδενισμός πριν από τον Νίτσε*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004, σ. 329-332.

ριμένοντας τη θεία έκσταση που θα νεκρώσει τις αναμνήσεις του και το γεγονός πως κάποτε ένιωσε να *«φυτρώνει στα σπλάγχνα του η ακάθαρτη όρεξη»* και να του επιβάλλει *«αποτρόπαιες φαντασίες»* (σ. 88). Να ξεχάσει τη στιγμή που η μοιραία συνάντηση με το άλλο φύλο τον έκανε να αντιληφθεί, *«να πικροκαταλάβει»* με τρομάρα *«την ένωση των φύλων και το σκληρό νόμο της φύσης που ποθεί όλα να τα ταπεινώνει»* (σ. 87). Ενώ ο Αβουφέδης, έχει παραιτηθεί από την επιδίωξη της ευτυχίας και επιχειρεί μέσα στη μοναξιά να μετασχηματίσει τη βούληση για ζωή σε κάτι υψηλό, η παρθένα κόρη, χωρίς την πατρική θέληση και τη δύναμη *«να νικήσει η φρόνηση τη φλόγα της αγάπης»* (σ. 113) τρέχει ξοπίσω του. Τα δάκρυα έχουν λιώσει την καρδιά της και ποθεί το θάνατο. Για κείνην ο Αβουφέδης είναι ο δυνατός που της εμπνέει τον πόθο της ερημιάς και την ομορφιά της απλής, συνηθισμένης ζωής. Γίνεται η γυναίκα που τα εγκαταλείπει όλα, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά έρωτας, εκούσια θυσία και απόρριψη των κανόνων. Η αγάπη για τον άλλο γίνεται η δύναμή της και το στοιχείο που προσδίδει στο είναι της τη διάσταση του ιερού. Ο απόλυτος έρωτας είναι ιερός. Ιερό είναι αυτό που ενώνει τα πνεύματα και δημιουργεί δεσμό παρά τις υπάρχουσες ασυμβατότητες. Ο έρωτας παύει να είναι *«χοντρότατη ηδονή»* και γίνεται το αίσθημα που *«αγιαζότουν στη μεγάλη ψυχή της, γιατί έμοιαζε με το μεγάλο έρωτα της Φύσης, προς τα ωραία πλάσματά της»* (σ. 119).

Ο Αβουφέδης-ασκητής με τη γυναίκα αυτή, που με την αγάπη της, την υποταγή της και τον άπειρο θαυμασμό της *«εμάγεψε»* την καρδιά του και γνώρισε την ευτυχία της *«διπλής μοναξιάς»*, μπορεί να έχασε *«την τραχιά αρετή»*, όμως αντελήφθη πως *«η νίκη της σάρκας ήτουν τίποτες μπρος στη υπεράνθρωπη μπόρεση της καρδιάς, που τόσον καιρό αγαπούσε μ' ανίκητη σφοδρότη»* (σ. 99).

Στο *Πάθος* του Κ. Θεοτόκη η λατρεία της άγιας παρθένας, της *«θείας γυναικός»* λειτουργεί αντιστικτικά στη δαιμονοποίηση της γυναίκας και αντιπαρατίθεται η γυναίκα-μητέρα, η αναμάρτητη και η χωρίς σεξουαλικότητα στη δυνητικά σατανική γυναίκα πάνω στην οποία πρέπει να κυριαρχεί ο άνδρας επειδή τη φοβάται. Σε κάθε εποχή και σε κάθε τόπο οι θεσμοί πασχίζουν μέσω ηθικών επιταγών, απαγορεύσεων, να απωθήσουν ή να διοχετεύσουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα, που προσλαμβάνεται ως έλλειψη τάξης, ώστε να υπηρετήσει τη διαιώνιση του είδους και να μη δημιουργεί προβλήματα.[8] Το μητρικό ένστικτο είναι ένας τρόπος να εξαλείφεται το θηλυκό στοιχείο στη γυναίκα, να δαμάζεται η σεξουαλικότητα, κατάλοιπο της ζωώδους φύσης – και να ανακτά την πνευματικότητά της. Πολύτιμα αγαθά που συγκεντρώνουν τη μεγαλύτερη φαντασιακή δύ-

8. Βλ. Jean Cournut, *Γιατί οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2008, σ. 25.

ναμη και την υψηλότερη συμβολική αξία, συνδέονται με τα τελετουργικά της γέννησης, του γάμου και του θανάτου και είναι γυναικεία αγαθά που παράγονται από τη γυναίκα και της δίνουν δύναμη. Ο άνδρας για να επιβάλει την κοινωνική του ύπαρξη, επιβάλλει στη γυναίκα την απώθηση της σεξουαλικότητας και τον κοινωνικό αποκλεισμό της. Όταν η γυναίκα βιώνεται ως επικίνδυνη την κρατάμε σε απόσταση από την ιδιωτική και κοινωνική ζωή ή την αγγίζουμε για να την υποδουλώσουμε. Εκείνο που δεν δίνεται, είναι εκείνο που προορίζεται για τους θεούς, ανήκει στο χώρο του ιερού, του ανέγγιχτου, του μυστικού. Το αιώνιο θηλυκό βρίσκεται από την πλευρά του ιερού, εκείνου που φυλάσσεται και δεν ανταλλάσσεται και που ως πολύτιμο αντικείμενο έχει σχέση με τη γέννηση, τη σεξουαλικότητα και τον θάνατο.[9] Ως ιερό είναι ανέγγιχτο, συγχρόνως όμως και ακάθαρτο, γιατί σχετίζεται με το σεξ και τη μητρότητα και εκφράζει μια αντιφατική διάσταση της ανθρώπινης κατάστασης που αναμειγνύει τη λαγνεία με τη θυσία, τη μιαρότητα με την απόλαυση, την ντροπή με τον εξιλασμό.

Το μητρικό θηλυκό αντιπαρατίθεται στο ερωτικό θηλυκό που φέρνει τον άνδρα αντιμέτωπο με τον τρόμο ενός πιθανού ευνουχισμού ή με τον κίνδυνο του ψυχικού θανάτου. Όπου υπάρχει πάθος υπάρχει βάσανος, για να αισθανθούμε πρέπει να πληρώσουμε, ένα τίμημα που πολλές φορές είναι ακόμη και θάνατος ή κάτι που μοιάζει με τον θάνατο, η παθητικότητα.

Ο Αβουφέδης, όταν συνειδητοποίησε πως είχε παραβιάσει τον όρκο *«της αγνότητας και της παρθενίας»*, έβλεπε πως όλα *«εσύγερναν προς την καταστροφή, κ' εδιάκραινε* [...] *το χαλασμό της ζωής του και την αποθέωση της μεγάλης ψυχής στους υψηλότατους, πόνους»* (σ. 127). Εκείνος που ποτέ δεν είχε βαρεθεί τη μοναξιά, ούτε είχε πεθυμήσει τον κόσμο, αφέθηκε και ενώθηκε με την κόρη *«σ' ώραν κακή»* (128), ενώ έπρεπε να τελειώσει τη ζωή του ως ασκητής. Τώρα άκουγε τη *«μάγα μουσική»* που του φανέρωνε την ερημιά του κατάσπαρτη από *«μελανά κυπαρίσσια και ντυμένην θανάσιμη σιωπή»* (σ. 131). Γυναίκα και παιδί τα βλέπει *«σαν άσαρκα φαντάσματα»* (σ. 128) και δοκιμάζει την πίκρα του μελλάμενου γκρεμίσματος (σ. 131). Εκείνος κάποτε είχε περιφρονήσει τις *«μικρές ευτυχίες»* των ανθρώπων, είχε πιστέψει πως είναι καλύτερος από τους άλλους, γιατί μπόρεσε να κλείσει *«την πέτρινη καρδιά του στην τελειωτική ερήμωση»* και να νεκρωθεί ζωντανός (σ. 132). Τώρα όμως η *«θεϊκή δύναμη»* που είχε αποκτήσει –η προφητική ικανότητα– τον έκανε να προβλέπει το άθλιο τέλος του ταξιδιού της γυναίκας του και του παιδιού του και να επιβεβαιώνεται πως η Ζωή *«είναι κόλαση, είναι φλογερό καμίνι»* (σ. 133). *«Το τέλος της μεγάλης τραγωδίας»* (σ. 166) είναι αναπόφευκτο και ο ένοχος είναι ο ίδιος, γιατί *«ο ανα-*

9. Βλ. Jean Cournut, *Γιατί οι άνδρες φοβούνται τις γυναίκες*, ό.π., σ. 36-39.

χωρητής δεν πρέπει να αγαπά, παρά την ερημιά του, γιατί η ερημιά είναι παρόμοια με ζηλιάρα γυναίκα, η ερημιά είναι στη ζήλια της απάνθρωπη και γδικιώνεται [...]» (σ. 174).

Στο *Πάθος* η γυναίκα αφήνεται σ' έναν έρωτα που γίνεται εκούσια θυσία. Εγκατέλειψε τον πατέρα της, το σπίτι της, και αναζήτησε έναν άνδρα που είχε γίνει αναχωρητής. Απέρριψε τους κανόνες της κοινωνικής ζωής και μυήθηκε στην ασκητική ζωή για να φτάσει μέχρι το θάνατο. Το ιερό –η αγάπη είναι ιερή– την οδήγησε να εναντιωθεί στην ίδια τη ζωή. Με το θάνατο του παιδιού της έριχνε όλα τα άδικα πάνω της και έλεγε πως αυτή ήταν η αιτία των συμφορών, γιατί *«χωρίς κανείς να την παρακινήσει, η ίδια είχε θελήσει την κακορίζικη ένωση»* (σ. 170) και πως μόνο *«ο θάνατος θα ταν καλός να σκεπάσει τα λάθη τους»*. Το πάθος το ερωτικό έγινε πάθη, δεινά, βάσανα, συμφορές. Είναι το αιώνιο άχθος που σηκώνει η γυναίκα, την αμαρτία της Εύας, που προσπαθεί να ξεπεράσει με την μητρότητα. Είναι η αντίληψη για την υπερφυσική και κακοποιό επίδραση που ασκεί η θηλυκότητα και που ευθύνεται για την εμφάνιση των συμφορών στον άντρα. Ευθύνη για την απώλεια της Εδέμ, της πρωτόγονης απλότητας, έχει η γυναίκα, ενώ η εμπλοκή του άνδρα παραμερίζεται. Η Εδέμ, ο κόσμος του ονείρου, μια ζωή χωρίς μεγάλη προσπάθεια καταστράφηκε από τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Αυτή στέρησε την ευτυχία από την ανθρωπότητα και υπήρξε ο λόγος που εμφανίστηκε ο θάνατος. Πάντα η γυναίκα συνδέεται με τον έρωτα, την αμαρτία, το θάνατο. Μέσα από αυτό το σχήμα η γυναίκα σε κάθε εποχή και σε κάθε τόπο δέχεται την επιβολή της βίας και εξαναγκάζεται σε θυσία, η δε γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι του σώματος, αφού εκείνη δεν υφίσταται με τον λόγο. Τον λόγο κατέχει ο άνδρας.

Ο Αβουφέδης αφηγείται πως είδε τις φλόγες να βγαίνουν από την κατοικία της συντρόφου του και η θεία μορφή εκείνης να περιζώνεται με φως και φλόγες και *«η φλόγα αυτή εσήκωνε της μάρτυρος την ψυχή, στους άπειρους κόσμους της ανυπαρξίας»*. Έτσι πέθανε *«το άχραντο εκείνο πλάσμα, που στη γης έζησε σαν άγγελος, αγάπη και γλύκα, κ' ευγένεια γιομάτη»* (σ. 173).

Λόγο έχει μόνο ο άνδρας ερημίτης, λόγο μάλιστα ξεχωριστό γιατί με τις απαγορεύσεις που επέβαλε στον εαυτό του διαμόρφωσε μια ξεχωριστή μνήμη. Ο Αβουφέδης μετά το θάνατο των αγαπημένων του προσώπων συνομιλεί με τη Ζωή, γιατί αυτός που έζησε τον θάνατο μες τη ζωή μπορεί να γνωρίσει και τη ζωή μέσα από το θάνατο. Όσο περισσότερο εχθρεύεται τη ζωή, τόσο μεγαλύτερη γίνεται η αγάπη γι' αυτήν (σ. 161). Επειδή γνώριζε πως στη ζωή οι λύπες είναι περισσότερες από τις χαρές, γι' αυτό πάντα ποθούσε τη μοναξιά, *«του θανάτου την ατελείωτην ανυπαρξία»* (σ. 162). Αυτή είναι η Ζωή μέσα στον θάνατο του αγωνιστή της γνώσης, στα σύνορα των δυο κόσμων, του φυσικού και

του υπερφυσικού, του κόσμου της εξωτερικής πραγματικότητας και του κόσμου της σκέψης και του νου. Ο Αβουφέδης μετά μια περίοδο δοκιμασιών σώζεται με την αφήγησή του. Διηγείται την ιστορία του σ' αυτόν που μπορεί να την κατανοήσει. Διηγείται την ιστορία της ζωής του από τότε που άφησε τον κόσμο μέχρι την εποχή της ευτυχίας του, *«τις άγριες ώρες του ασκητικού βίου, τους τρόμους που 'χαν παγώσει την καρδιά του, τις υπεράνθρωπες έκστασες που στους ύπνους εγιόμιζέν τον πίκρα κι υψηλή συγκίνηση»*, την ευτυχία του όταν *«η θεία γυναίκα που τόσο θεϊκά είχε λατρέψει, εγέννησε τον πολυαγαπημένον πολύκλαυτον Σκενδέρ»* (σ. 154-155). Μιλάει και ας ντρέπεται που φαίνεται δειλός και ας έχει αποφασίσει να μείνει βουβή *«σαν την πέτρα η πολύπαθη ψυχή του»*, μιλάει υπακούοντας στη μοίρα σε μια *«μυστική δύναμη»*, που θέλει να φανερωθούν τα πάθη του ερημίτη και να ανοίξει στον ξένο τα μυστικά της καρδιάς του. Η αφήγηση της ιστορίας του Αβουφέδη, το γύμνωμα της ψυχής του, γίνεται πράξη σωτηρίας, πράξη δημιουργίας.

Στην πρώιμη σκέψη του Νίτσε μια αγωνιστική κουλτούρα καθιστούσε εφικτή την απελευθέρωση της ύπαρξης από τη βούληση για ζωή και προϋπέθετε πως τα δεινά της ανθρωπότητας θα πρέπει να αυξηθούν προκειμένου ένας μικρός αριθμός ολύμπιων ανθρώπων να δημιουργήσουν την υπέρτερη τέχνη η οποία θα μετασχηματίσει την δαιμονική βούληση για ζωή σε κάτι ανώτερο, τη μεγαλοφυΐα, που θα δημιουργήσει την τέχνη που μπορεί να σώσει τον άνθρωπο. Να γίνει ο καλλιτέχνης φορέας της ζωτικής δύναμης στη σημαντικότερη μορφή της που θα μας εξυψώσει πάνω από την κοινοτοπία. Ο καλλιτέχνης εξευγενίζει τη ζωή, όπως ο συνηθισμένος άνθρωπος την εκφυλίζει, την καθιστά κοινότοπη. Η μεγαλοφυΐα είναι το παν και ο τελικός σκοπός της ανθρώπινης ζωής. Η αξία κάθε άλλου ανθρώπινου όντος είναι μεγαλύτερη ή μικρότερη στο βαθμό που η δραστηριότητά του ενσυνείδητα ή ασυνείδητα εξυπηρετεί τη μεγαλοφυΐα. Η μεγαλοφυΐα μπορεί να μετασχηματίσει τη βούληση για ζωή σε κάτι υψηλό, εφόσον παραιτηθεί από την επιδίωξη της ευτυχίας, διότι όσο ο άνθρωπος πασχίζει για την απτή ευτυχία δεν έχει ξεπεράσει το επίπεδο της ζωτικότητας. Όσοι ακολουθούν την ηρωική κατεύθυνση υποφέρουν τα μεγαλύτερα δεινά και είναι ανώτερα όντα. Καθήκον της ανθρωπότητας να υποστηρίζουν τους ήρωες. Μόνο αυτοί είναι σε θέση να ανυψώσουν την ανθρωπότητα πάνω από την κοινοτοπία της βούλησης για ζωή, διαμορφώνοντας μια τραγική κουλτούρα στα πλαίσια της οποίας τα ανθρώπινα δεινά να αποκτούν ομορφιά.[10]

Ο Αβουφέδης λέφτερος στην πικραμένη του ζωή, χωρίς να μετανιώνει για το δύσκολο δρόμο που επέλεξε, θεωρεί πως η ψυχή του έφτασε την τελειότητα

10. Βλ. Michael Allen Gillespie, *Ο μηδενισμός πριν από τον Νίτσε*, ό.π., σ. 343.

και στη δυστυχία απόλαυσε τα μαρτύρια που *«σηκώνουν ψηλά το πνεύμα»*. Είναι πια έτοιμος να διδάξει τους προφητικούς μυστικούς στοχασμούς του, να αναλάβει την προφητική αποστολή του. *«Εγώ είμαι, είπε, ο δρόμος των υπερανθρώπων»* (σ. 175) που θα *«κυριέψουν τον κόσμο, φωνάζοντάς τον με την μαγεία της ανώτερης και ωραιότερης ύπαρξής τους»*. *«Μια φωνή μιλεί στην ψυχή μου* [...] *Μιλεί η έμπνευση· κι αθέλητα ακολουθώ τα διδάγματα τούτα* [...] *Σαν γράφει αρμονίες ο ποιητής, σαν ο τεχνίτης πελεκά την πέτρα, ακούεις τη θεία τούτη δύναμη να του παίρνει το χέρι και κάνει και γράφει τα που ποτέ δεν εσκέφθη· η φωνή τούτη τον αρπάζει στες αμόλευτες σφαίρες της ιδέας»* (σ. 176).

Ο Αβουφέδης-ερημίτης υποδεικνύει στον Άβελ-αβελαβελήμ τον μαθητή του, που άκουγε «αλαλιασμένος και ταραγμένος» τον προφήτη, πως είναι οι μεγάλοι που υποφέρουν για τους μικρούς και ταπεινούς. Αυτοί που δεν επιθυμούν *«την ευτυχία της αδυναμίας»*, αναδεικνύουν σε κάθε πράγμα την ωραιότητα καταφρονώντας «το ποταπό» και πιστεύουν στο ιδανικό της αγνής αγάπης, στο ιδανικό της «ακατανόητης τελειότητας» (σ. 181). Αυτοί που έχουν την τόλμη να αντιμετωπίζουν το θάνατο με τη γνώση πως *«της ύπαρξης ο κύκλος περικλείεται· η γης γεράζει»*, και πως *«ο θάνατος αγκαλιάζει, συντρίβει· αποσβήνει τα πάντα»* (σ. 181), αυτοί θα οδηγήσουν στις μεγάλες ιδέες και θα ετοιμάσουν τον δρόμο των καινούριων ανθρώπων.

Ο προφήτης με το τέλος της αφήγησης, ενώ το φως στην ανατολή *«επλήθαινε»* και πουλιά γλυκοκελαηδούσαν ευλογώντας τον ήλιο που εκόντευε να φανεί, ανελήφθη *«σαν άυλο όνειρο»*, αφού προηγουμένως *«ανατράνισε με πόθο τον Αβελαβελήμ»* (σ. 186), που κοίταζε σιωπηλός και ταραγμένος τον προφήτη. Η αφήγηση είχε βρει τον *«κατάλληλο αποδέκτη»*, εκείνον στον οποίο αφού δίδαξε την εμπειρία του, τον έκανε να *«συνειδητοποιήσει τη σχετικότητα της ύπαρξης»*.[11]

Στο μυθοπλαστικό έργο του Κ. Θεοτόκη παρουσιάζεται η γυναίκα να διαμορφώνει μέσα στην κοινωνία τύπους ανδρών, τον δυνατό με νιτσεϊκά χαρακτηριστικά καθώς και εκείνον που ενσαρκώνει το καλό, και να ταυτίζεται, στα πλαίσια της πατριαρχικής κοινωνίας, με την Πανδώρα η οποία παγιδεύει τον άνδρα με το λόγο της και φθείρει τη ψυχή του με την επιθυμία της. Με τη γυναίκα ταυτίζεται ο έρωτας ο οποίος πάντα συνδέεται με το κακό, γεγονός που την στιγματίζει, της προκαλεί ενοχή και τη συνδέει με την αμαρτία και το θάνατο.[12] Και ενώ ο έρωτας παρουσιάζεται ως ένα ενστικτώδες νατουραλιστικό γνώρισμα της γυναί-

11. Σχετικά με την αφήγηση ως μέσο λύτρωσης και πράξη δημιουργίας βλ. S.T. Coleridge, *Η μπαλάντα του Γέρου Ναυτικού*, εισαγωγή-μετάφραση Βαγγέλης Αθανασόπουλος, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1987, σ. 64-65.

12. Βλ. Θεοδώρα Γλυκοφύδη-Αθανασοπούλου, *Από την Εξάρτηση στην Αυτοτέλεια*,

κας που στερείται ηθικής διάστασης, η μητρότητα αξιολογείται θετικά, ώστε να θεωρείται *«ιερή»*,[13] με τη δυνατότητα να προσδώσει σ' αυτήν ηθικό χαρακτήρα και να εξυψώσει την ατομικότητά της αρκεί να αναπτύξει την τάση για θυσία από αγάπη και μόνο για τον άλλο. Η αυτοπροσφορά καταργεί τη δαιμονική όψη της αφροδίσιας γυναίκας και την απελευθερώνει από την καταστροφική πλευρά της σύμφωνα με τις επιταγές του παραδοσιακού κόσμου.

Περίληψη / Summary

Στο *Πάθος* του Κ. Θεοτόκη η διαδικασία της αυτογνωσίας από τον αναχωρητή Αβουφέδη ματαιώνεται και ο έρωτας βιώνεται ως αμαρτία και θάνατος. Η αφήγηση της εμπειρίας του γίνεται πράξη σωτηρίας και δημιουργίας για κείνον, ενώ για τη γυναίκα «η ιερή» μητρότητα και η αυτόβουλη θυσία γίνεται μέσο θετικής αποτίμησής της και εξιλασμού.

In K. Theotokis' novel, *Pathos*, the leaver's, Avoufedi's, self-awareness process is terminated and love is experienced as sin and death. The narration of his experience becomes an act of salvation and creation for him, whereas for the woman, the 'sacred' motherhood and whole-hearted sacrifice becomes a means of self-actualization, positive assessment and atonement.

Στερεότυπες εικόνες γυναικών στο πεζογραφικό έργο του Κ. Θεοτόκη, διδακτορική διατριβή, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2007.

13. Για το «ιερό» στην εμπειρία της μητρότητας, βλ. Catherine Clément – Julia Kristeva, *Το Θήλυ και το Ιερό*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2001.

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης με τον μικρό Αλέκο Δενδρινό (περί το έτος 1920).

ΤΟ ΕΠΙΒΛΗΤΙΚΟ ΦΡΑΓΜΑ ΚΑΙ Η ΔΙΚΑΙΗ ΡΩΓΜΗ

Γεράσιμος Ρομποτής

«*Πατρίδα αυτού του βιβλίου είναι ο καιρός που γράφτηκε*», μας προδιαθέτει ο Σπύρος Πλασκοβίτης, σε μια σημείωση στην αρχή του βιβλίου του *Το Φράγμα (1961)*.[1] Το τέλος του πολέμου, που κατέστρεψε τον κόσμο, έχει δώσει τη θέση του στον ψυχρό πόλεμο και στον ανταγωνισμό των εξοπλισμών. Η τεχνική ανάπτυξη χαρακτηρίζει την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία, η ανασυγκρότηση της οικονομίας, όμως, κινδυνεύει από την πυρηνική απειλή. Ο συμπυκνωμένος θάνατος, δημιούργημα της πλέον προηγμένης τεχνολογίας, στρέφεται εναντίον της ανθρώπινης ζωής. Την ίδια στιγμή, η Ελλάδα αγωνίζεται να σταθεί πάλι όρθια, μετά από τις πληγές του πολέμου, της κατοχής και του εμφυλίου πολέμου. Τα αρδευτικά και τα πρώτα τεχνικά έργα, η επαναλειτουργία και η δημιουργία νέων βιομηχανικών μονάδων, συμβαδίζουν με τη μετανάστευση, με την αστυφιλία, με τον περιορισμό των ελευθεριών, με την αυταρχική εξουσία. *Το Φράγμα* συνθέτει, σε πρώτο επίπεδο, *«τον εγχώριο πόνο μέσα στη γενικότερη αγωνία του μεταπολέμου, με τη γραφή του να κρύβει το συγκεκριμένο μέσα στην αοριστία, το σταθερό δίλημμα μέσα στην αστάθεια και την ασάφεια των καιρών»*. Αυτά γράφει ο Πλασκοβίτης στο κείμενό του «Εξομολόγηση ενός πεζογράφου», το οποίο περιλαμβάνεται στον τόμο με τα δοκίμιά του *«Η πεζογραφία του ήθους» και άλλα δοκίμια*.[2]

Το Φράγμα εντάσσεται, έτσι, στα έργα εκείνα, τα οποία ψηλαφούν τον άνθρωπο και την κοινωνία, καθώς πλησιάζουν ένα απώτατο σύνορο, και εκπέμπουν ένα σήμα κινδύνου. Στο δοκίμιό του «Η πεζογραφία του ήθους», ο Πλασκοβίτης αναφέρεται στην πεζογραφία εκείνη, που διερευνά την ευθύνη, αλλά και την ενοχή του ανθρώπου, ως τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, για την πορεία του πολιτισμού μας. Ο Πλασκοβίτης θέτει ένα ηθικό κριτήριο στη δοκιμασία του ανθρώπου, επιδιώκοντας τη διέγερση της συνείδησής του. Ο Ντοστογιέφσκι, ο Κάφκα και ο Καμύ αποτελούν τους δείκτες αυτής της θεώρησης. Ο Ντοστογιέφσκι, παλεύοντας με τους *δαίμονες* του διαφωτισμού, συναντά στα πιο βαθιά σκοτάδια της ανθρώπινης ψυχής την αποκάλυψη της ευθύνης, όπως τη συνδέει με

---

1. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, εκδ. Γαλαξίας, Αθήνα 1971, σ. 7.

2. Σπύρος Πλασκοβίτης, *«Η πεζογραφία του ήθους» και άλλα δοκίμια*, τ. Α′, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 160.

την αποκάλυψη του Θεού. Ο Κάφκα, μάρτυρας του πρώτου πολέμου, απεκδύεται το ρεαλισμό για να διεισδύσει οξύτερα στην απρόσωπη μοναξιά του συνόλου, αναλαμβάνοντας ευθέως την ευθύνη για την ηθική έκπτωση του ατόμου. Τέλος, ο Καμύ, μάρτυρας αυτός του δεύτερου πολέμου, γράφει την *Πανούκλα* το 1947, ένα βιβλίο που θέτει στο επίκεντρο το πλήθος και τη ψυχολογία του, σαν αντικείμενο μελέτης, αλλά και σαν πηγή δημιουργίας συνειδήσεων.[3] Απέναντι στον κυνισμό και στο θετικισμό, ο Πλασκοβίτης αντιπαραθέτει τους μεγάλους συγγραφείς του ανθρωπισμού και του υπαρξισμού, που μας κληροδοτούν την κρίση να σκεφτόμαστε ελεύθερα και υπεύθυνα.

«Η πεζογραφία του ήθους» βασίζεται σε μια διάλεξη του Σπύρου Πλασκοβίτη στον «Παρνασσό», το φθινόπωρο του 1961, ένα σχεδόν χρόνο περίπου μετά την ολοκλήρωση του *Φράγματος*. Επομένως, η άποψη για τυχόν επιδράσεις του έργου των αναφερομένων συγγραφέων στο βιβλίο του μοιάζει εύλογη. Η επιρροή του Ντοστογιέφσκι στο *Φράγμα*, αλλά και στο υπόλοιπο έργο του Πλασκοβίτη, ουδόλως αμφισβητείται. Όσον αφορά τον Κάφκα και τον Καμύ, έχουμε τη μαρτυρία του Κώστα Στεργιόπουλου ότι, κατά τη συγγραφή του βιβλίου, από το 1957 έως το 1960, δεν γνώριζε το έργο τους, με την επισήμανση ότι την *Πανούκλα* του Καμύ τη διάβασε τελειώνοντας το βιβλίο. Ό,τι κι αν ισχύει, όμως, και ως προς τους δύο αυτούς συγγραφείς, διαπιστώνεται ανάμεσα στα έργα τους και στο *Φράγμα* ένας κοινός προβληματισμός *«και ως προς τον υπαρξιακό και κοινωνικό χρωματισμό της ανησυχίας, και ως προς την ένταση και τον τόνο της αγωνίας»*, σύμφωνα με τον Κώστα Στεργιόπουλο.[4]

* * *

«*Το στίγμα του φράγματος βρίσκεται αρκετά κοντά μας, ώστε να μας αποκλείει τη ρομαντική διάθεση της φυγής*»,[5] επισημαίνει ο συγγραφέας. Το φράγμα προσδιορίζει την πραγματικότητά μας, τα κοινωνικά και τα υπαρξιακά της σύνορα. Πρόκειται για ένα επιβλητικό φράγμα κάπου στην ελληνική επαρχία, δίπλα στην κωμόπολη Γκρίζα. Η πίστη στη στερεότητά του αμφισβητείται, καθώς πρόσφατα ορισμένα ασυνήθιστα φαινόμενα προκαλούν την ανησυχία των κατοίκων της ευρύτερης περιοχής. Η αντίδραση της κυβέρνησης εκδηλώνεται με την πρόσκληση από τον αρμόδιο υπουργό του επιφανούς υδρολόγου μηχανικού Αλέξη Βαλέρη, και την αποστολή του επί τόπου, ώστε να διερευνήσει τα τυχόν ελαττώματα του φράγματος και να συντάξει σχετική έκθεση. Επιθυμία του υπουργού, βέβαια, είναι ο κατευνασμός των κατοίκων. Το φράγμα ανάγεται, έτσι, σε σύμ-

3. Σπύρος Πλασκοβίτης, *«Η πεζογραφία του ήθους» και άλλα δοκίμια*, ό.π., σελ. 11-43.
4. Κώστα Στεργιόπουλου, *Περιδιαβάζοντας*, τ. Γ΄, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1994, σ. 207.
5. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 7.

βολο της κρατικής εξουσίας, σε όργανο κυριαρχίας: *«Τι νομίζετε, επιτέλους, ότι είναι το φράγμα; Το φράγμα είναι το πλήθος! Μάλιστα! Μήπως φαντάζεσθε, ότι θα μας απασχολούσε το φράγμα, εάν δεν επρόκειτο να κυβερνήσωμεν το πλήθος;»*, ερωτά τον υδρολόγο ο υπουργός, προς το τέλος του βιβλίου, υπενθυμίζοντάς του τους πραγματικούς λόγους της αποστολής του. [6]

Ο υδρολόγος, όμως, είναι ένας άρτιος τεχνοκράτης, με κριτικό πνεύμα και κοινωνική συνείδηση, όπως και ο ίδιος ο συγγραφέας, ο οποίος ως δικαστής του Συμβουλίου της Επικρατείας, ασκεί το έργο του με τα ίδια κριτήρια. Η σχέση, όμως, του συγγραφέα με τον κύριο ήρωα του *Φράγματος*, δε σταματά εδώ: και οι δύο έχουν έναν αδελφό πεθαμένο σε νεανική ηλικία, και οι δύο «*αποφεύγουν παρά τρίχα την οριστική εξορία τους στο νησί της αποτυχίας»*.[7] Στην πρώτη περιήγηση με τη βενζινάκατο στην τεχνητή λίμνη, και καθώς *«ολάκερος ο βαρύς ίσκιος από το φράγμα τους κατασκέπασε μονομιάς»*, ο υδρολόγος θυμάται *«το βασίλειο του ίσκιου»*, κάτω από το παλιό βενετσιάνικο κάστρο του νησιού του, κι αισθάνεται *«την ίδια αυτή μυρωδιά (...) τον ίδιο αγέρα του τοίχου»*.[8] Ο υδρολόγος έχει ως τότε μια ήσυχη ζωή, βασανίζεται, όμως, από μια βαθιά, ανεξήγητη τύψη. Αποδέχεται, λοιπόν, την πρόκληση και στρατεύεται σ' αυτή την αποστολή, για την εξερεύνηση του φράγματος, δίχως να κρύβει καθόλου τους δισταγμούς και τις ανησυχίες, που τον διακατέχουν: *«Κι έπειτα... γιατί τόσο με τραβά αυτό που φοβάμαι;»* Όπως και το φράγμα, ο φόβος του Βαλέρη αποτελεί ένα μεταίχμιο, ένα τελευταίο σύνορο: *«τούτος είναι ένας φόβος αλλιώτικος. Κάτι πιο πέρα ή και πιο κοντά από τον ατομικό φόβο»*.[9]

Σ' ένα βιβλίο, όπου η συμβολική διάσταση του κύριου αντικειμένου του, του φράγματος, κυριαρχεί, είναι φυσικό και τα πρόσωπα που το συναπαρτίζουν να αποτελούν ταυτόχρονα και σύμβολα, με την παρουσία του μηχανικού να δεσπόζει και να αποκαλύπτει τις ιδιαιτερότητές τους. Ο Μπεναρδής Χαρίτος, ο γέρος κτηματίας της Γκρίζας, λειτουργεί ως πρόσωπο αντιστικτικά με το μηχανικό. Άνθρωπος του πάθους και του ενστίκτου, είναι ο μόνος ο οποίος έζησε την ανέγερση του φράγματος. Κυνηγός κουναβιών στα νιάτα του, επένδυσε τα χρήματά του στις αγροτικές εκτάσεις που δημιουργήθηκαν μετά την κατασκευή του φράγματος, μετατρέποντας το βάλτο σε εύφορη γη. Η ομορφιά και η αμαρτία τον τυραννούν, όπως τους ήρωες του Ντοστογιέφσκι. Ένα παράφορο, ανεξέλεγκτο πάθος για τη μικρότερη ψυχοκόρη του τον φέρνει πιο κοντά στο θάνατο. Ένας ερωδιός και ένα άνθος του κάκτου, κεντημένα στο στήθος του, λίγο πριν πεθάνει, κα-

6. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 208.
7. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 40.
8. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 37 - 38.
9. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 37.

θορίζουν το διάνυσμα της ζωής του: *«Και να μου την ξανάφερνες τώρα τη ζωή, δεν την ήθελα. Μοναχά την αμαρτία μου να μη μου πάρεις* [...] *Αν πιστεύεις στην αμαρτία, δεν είναι τάχα το ίδιο σα να ελπίζεις σ' Εκείνον;»*, παραληρεί.[10]

Ο χημικός, με τον οποίο πάντρεψε την άλλη ψυχοκόρη του ο Μπεναρδής, καταλήγει σταδιακά στο ποτό και στην ασωτία. Ο μηχανικός καταλαβαίνει γρήγορα ότι δεν έχει να περιμένει τίποτα από αυτόν τον παραιτημένο άνθρωπο, με τα εφτά παιδιά και το χημείο του εγκαταλειμμένο στη σκόνη του χρόνου. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο φίλος του, ο ζωγράφος Βασίλης Ρέζος, σχεδιαστής σύμφωνα με τα λόγια του, φίλος παλιά του αδελφού του υδρολόγου, ο οποίος αισθάνεται μια ισχυρή έλξη και συγχρόνως μια άπωση για το πρόσωπο του Βαλέρη: *«Αν δεν τον συναντούσα θα ήμουν χαμένος* [...]. *Μιλάει σαν προφήτης ή σαν τον πιο θανάσιμο εχθρό μου»*.[11] Στα νιάτα του πίστεψε πως είχε το φιλί των θεών στο μέτωπο, όμως τώρα συνειδητοποιεί πως οι θεοί τον εγκατέλειψαν. Η νευρική κρίση, η οποία τον καταλαμβάνει στο μοναστήρι, αποτελεί μια οριακή στιγμή, καθώς κλονίζεται και παραληρεί: *«Μπορεί και να μελετάει ένα έγκλημα τώρα ο νους μου...»*.[12]

Ο διοικητικός επιθεωρητής, τον οποίο επισκέπτεται ο μηχανικός για να τον διαφωτίσει σχετικά με τα σχέδια του φράγματος, είναι ένας τυπικός γραφειοκράτης: η κωφότητά του συμβαδίζει με την εμμονή του στην ιεραρχία και στο Νόμο. Γι' αυτόν, η γραφειοκρατία είναι ένα κλειστό σύστημα, που ως μοναδικό λόγο έχει την αναπαραγωγή της. Εξαντλείται στην εσωστρέφεια, στους προσωπικούς ανταγωνισμούς και στις άσκοπες αναρριχήσεις, δίχως να λαμβάνει μηνύματα από το περιβάλλον, σαν να αποτελεί μια ανεξάρτητη, αυτάρκη δομή. Όταν συνειδητοποιεί τους λόγους της επίσκεψης του Βαλέρη στο γραφείο του, τρομοκρατείται: *«Αλλά αι υπηρεσίαι οργανώθηκαν δια να υπηρετούν τας τρέχουσας ανάγκας της ζωής, όχι την ιστορία!* [...]. *Το φράγμα, δηλαδή η κατασκευή του, απεσχίσθη τρόπον τινά από τη μνήμη μας...»*. Όμως η ευθυνοφοβία του, η πίστη του *«εις μια ιεραρχία αξιών... εις μια τάξη εκκινούσα μάλιστα από πολύ υψηλά...»* τον αναστατώνουν, η συνείδησή του δεν αναπαύεται στιγμή.[13] Η διακοπή εργασιών στα περισσότερα εργοστάσια του διοικητικού κέντρου, όπου και η έδρα του, τον πανικοβάλλουν: *«Το φράγμα μπορεί να κινδυνεύει! Το φράγμα πέφτει!»*, ακούει συνέχεια τα λόγια του μηχανικού από την τελευταία τους συνάντηση.[14]

---

10. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 194-195.
11. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 95.
12. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 157.
13. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 86.
14. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 88.

Ο διοικητικός επιθεωρητής αποφασίζει επιτέλους να επισκεφτεί το παλιό διοικητήριο, όπου φυλάσσονται τα αρχεία της υπηρεσίας, *«οι ασήκωτοι όγκοι του χαρτιού»*,[15] στα *«σκωροφαγωμένα ντουλάπια με τα κρέπια της αράχνης που έδειχναν, πως χέρι ανθρώπου δε θα τα 'χε αγγίξει από πολλά χρόνια»*. Εξετάζοντας τους φακέλους, αισθάνθηκε για μια στιγμή *«το μεγαλείο και τη δύναμη της συνέχειας, που έκλεινε το λειτούργημά του* [...]. *Το κράτος χτισμένο μεθοδικά στους φακέλους του ιστορικού αρχείου, όπως τα φράγμα με τ' αγκωνάρια του!»*.[16] Όμως, καθώς αγγίζει κατά τύχη ένα φάκελο, αυτός θρυμματίζεται. Στο ελάχιστο διάστημα που τον κοιτάζει, συνειδητοποιεί πως πρόκειται για το φάκελο του φράγματος. Το παλιό χαρτί του ιστορικού αρχείου διαλύεται, μόλις το αγγίξεις. Εξουθενωμένος ολοκληρωτικά ο διοικητικός επιθεωρητής εγκαταλείπει το παλιό διοικητήριο, για να συναντήσει την παραφορά και τη βουή του πλήθους, που έχει πλέον πεισθεί πως το φράγμα έχει καταρρεύσει. Η περιγραφή του πανικού του πλήθους, που σκορπίζει προς όλες τις κατευθύνσεις να σωθεί, είναι δεξιοτεχνικά δοσμένη. Ο διοικητικός επιθεωρητής κατορθώνει παρά ταύτα να επιστρέψει στο παλιό διοικητήριο, με σκοπό την καταστροφή του αρχείου: *«Ένα τίποτα να σπάσει το φράγμα. Ένα τίποτα λοιπόν από το νόμο στην τρέλα...»*.[17] Η πυρκαγιά που προκαλεί έχει ως θύμα και τον ίδιο.

Το φράγμα όμως δεν είχε καταρρεύσει· τις μέρες του μεγάλου κατακλυσμού άντεξε. Κι όμως, ο μηχανικός δεν πείθεται ακόμη για τη στερεότητά του. *«Κάθε βυθός έχει το δικό του νόμο»*, θυμάται τα σιβυλλικά λόγια του βουτηχτή Φανούρη Καλδή, που γνώρισε στο σπίτι του χημικού.[18] Θυμάται και τα λόγια του γέρου: *«Κι αν το διώξανε το νερό, αυτό μας τυλίγει σαν το καταραμένο πνεύμα. Ποτέ δε θέλησε να παραιτηθεί οριστικά, να το παραδεχτεί πως το διώξαμε και να μας αφήσει ήσυχους»*.[19] Οι χαρακτήρες του *Φράγματος* επηρεάζονται από την παρουσία του μηχανικού, όπως κι ο ίδιος δε μοιάζει πια με την αρχική του εικόνα: *«Πραγματικά, σε χτυπάει εδώ στη μύτη το Μηδέν»*, αναφώνησε, όταν το πρωτοείδε.[20] Όλη η επιστημονική του γνώση παρέμεινε, όμως, σε αχρηστία, όλα τα ερωτήματά του δε βρήκαν απάντηση. Σκέφτεται τώρα πως το φράγμα θα μείνει στη θέση του, το νερό, ωστόσο, εισχωρώντας ποιος ξέρει σε τι αθέατους, υπόγειους δρόμους, θα κατορθώσει να το υπερκεράσει και να βρεθεί πίσω του. Η εκδοχή του γέρου του φαίνεται τώρα η πιο πιθανή. Καθώς το φράγμα άντεξε και οι

15. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 167.
16. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 170.
17. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 175.
18. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 70.
19. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 18.
20. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 14.

πιέσεις του νερού μειώνονται, αισθάνεται τη βαριά του ευθύνη αυτές τις κρίσιμες μέρες: δεν επικοινώνησε με την εξουσία, η σκέψη και μόνο ότι είναι αυτός που φροντίζει για την τάξη, την όποια τάξη, του είναι ανοίκεια.

Ο υπουργός, λοιπόν, μετά τα πρόσφατα γεγονότα, αποφασίζει να επισκεφτεί το φράγμα για να καθησυχάσει τους κατοίκους της περιοχής και να συνετίσει τον υδρολόγο. Αυτός, όμως, με την εμπειρία της διαμονής του σ' αυτόν τον τόπο, δεν υποχωρεί απέναντι στον εκπρόσωπο της εξουσίας: *«Μα δεν έχετε εξουσία, και το ξέρετε! Η εξουσία η αληθινή βρίσκεται στο φράγμα. Και το φράγμα βρίσκεται μέσα στην αστάθεια. Γιατί θα εγκαταλείψω, λοιπόν, τις αμφιβολίες μου;* [...] *Σε τι να συγκατατεθώ; Σε μια πλάνη;».*[21] Απαλλαγμένος από την υποχρέωση για εχεμύθεια, ο μηχανικός απευθύνεται στους κατοίκους της Γκρίζας. Για εκείνον, ό,τι απομένει, όπως και στην περίπτωση του γέρου Μπεναρδή, που το λιανό αγκάθι του κάκτου τον φέρνει στη λύτρωση από την ύβρη, είναι μια σωστή, μια δίκαιη ραγισματιά που θα σώσει το φράγμα, με την κάθοδο της στάθμης του, τη σημαντική μείωση των πιέσεων και με τις επιπτώσεις, που θα υπάρξουν βέβαια στις υποδομές και στις κατοικίες που υπάρχουν τώρα: *«Σπάστε αυτό το φράγμα!* [...]. *Να τι έχω να προτείνω. Προχωρώ με τη διαίσθησή μου και την επιστήμη, που βοηθά τη διαίσθηση... Γιατί ο θάνατος* [...] *είναι μονάχα ένας από τους μηχανισμούς της πολύπλοκης παγίδας, που μπορεί να κρύβεται στο φράγμα».*[22]

* * *

Το Φράγμα, όπως και όλα τα πεζά του Πλασκοβίτη, αποτελεί ένα συμβολικό μυθιστόρημα, όχι συμβολιστικό, με την έννοια που προϋπήρξε ο συμβολισμός στην Ευρώπη και στην Ελλάδα, με τον Κώστα Χατζόπουλο λ.χ. Αντίθετα, εδώ ανακαλύπτουμε μια σειρά συμβόλων που συνδέονται μεταξύ τους και δημιουργούν ένα αλληγορικό σύμπαν, πολυδιάστατο και πολυεδρικό. Για τον Πλασκοβίτη, ο ρεαλισμός δεν αποκλείει την αλληγορία και το όνειρο, αντίθετα τα υποβάλλει. Το έργο του στηρίζεται αφενός στην πραγματικότητα και αφετέρου στη φαντασία, στην ποιητική βίωση της ανθρώπινης ζωής και του κόσμου. Το κοινωνικό περιεχόμενο συνυπάρχει με την υπαρξιακή και τη μεταφυσική αγωνία, ο ερωτισμός και το ζωικό στοιχείο με την προγραμματική πρόθεση. Ο ίδιος ο συγγραφέας μας εξηγεί πως *«δεν χρησιμοποιεί ποτέ ιστορίες τυχαίες. Ένα δεύτερο επίπεδο συμβαίνει να το συναντά πάντα* [...] *ο αναγνώστης κάτω από την τρέχουσα επιφάνεια της αφήγησης* [...] *και το ζήτημα είναι τούτο: ώς ποιο σημείο νομιμοποιείται ο συγγραφέας να ξυπνήσει στον αναγνώστη τη διάθεση να προχωρήσει πιο βαθιά,*

21. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 210.
22. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 216.

στον πυρήνα [...], *ώστε να συνειδητοποιήσει τη δική του προσωπική ζωή μέσα στον όλο κόσμο που τον περιβάλλει».*[23]

Υπάρχει ένα υπόστρωμα στην πεζογραφία του Πλασκοβίτη, ένα υπόστρωμα που το εσωκλείουν τα σύμβολα. «*Σε τελική ανάλυση, αντιμέτωποι στην πεζογραφία του είναι ο κόσμος της ύλης και ο κόσμος της ψυχής, η σωτηρία και η απώλεια*», επισημαίνει ο Κώστας Στεργιόπουλος.[24]

«Το Φράγμα», ισχυρίζεται ο συγγραφέας, *«δεν είναι ένα μυθιστόρημα σχετικό με την τεχνική* [...], *δεν δίνει, ούτε μπορεί να δώσει καμιά λύση στο πρόβλημα του τεχνικού μας πολιτισμού».* Πιο κάτω, όμως, στην «Εξομολόγηση ενός Πεζογράφου», φαντάζεται ότι *«είναι μάλλον η αφήγηση του εσωτερικού πανικού που προκαλεί* [...] *στον κοινό άνθρωπο όλο το σύστημα ενός πολιτισμού, που έχει αρχίσει* [...] *να γίνεται φυλακή»*, χωρίς να διαφαίνεται *«τι μπορεί να τον αλλάξει, από τι βαθύτερα πάσχει, τι μπορεί να τον κάμει πιο ανθρώπινο».*[25] Ο λόγος, για τον οποίο οι ερωτήσεις αφθονούν στο βιβλίο είναι αυτός: *«Όταν βάζουμε ερωτήματα στο μυαλό μας, τα ερωτήματα κάνουν μόνα τους τη δουλειά τους. Πάνε ώς εκεί που δε μπορούν να προχωρήσουν οι απαντήσεις. Μας κάνουν να περπατάμε, ενώ με τις απαντήσεις στεκόμαστε»*, γράφει στο *Φράγμα.*[26] Αυτή είναι η επιστημονική μέθοδος για τη ψηλάφηση της αλήθειας του υδρολόγου, αλλά και του συγγραφέα ως διοικητικού δικαστή, αυτή είναι η κριτική, αναστοχαστική σκέψη του πάσχοντος ανθρώπου. Ο Σπύρος Τσακνιάς τονίζει σε μια ραδιοφωνική εκπομπή, το 1982, την επικαιρότητα του μυθιστορήματος, την επιβεβαίωσή του από τον χρόνο. Στο ίδιο κείμενο, αν και δέχεται την πολυσημία αυτού του πολυεδρικού βιβλίου, επικεντρώνεται στην πολιτική διάσταση του *Φράγματος*: η σύγκρουση του ανθρώπου και επιστήμονα Βαλέρη με το Κράτος και την εξουσία, καταλήγει στη συνειδητοποίηση του αναγνώστη του βιβλίου, με τον κλονισμό όχι μόνο της θεσμικής, αλλά και κάθε άλλης υπέρτερης τάξης.[27]

Ο Lewis Mumford (1895-1990) είναι ένας από τους τελευταίους ανθρωπιστές στοχαστές του 20ου αιώνα. Το εύρος των ενδιαφερόντων του καλύπτει την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία, τη λογοτεχνική κριτική, την ιστορία του πολιτισμού και τη φιλοσοφία της τεχνολογίας. Γράφει χαρακτηριστικά σε ένα κείμενό του, με τον εύγλωττο τίτλο «Αυταρχικές και δημοκρατικές τεχνικές», το 1963: *«Από τα τέλη της Νεολιθικής Εποχής, μέχρι και τις μέρες μας, δύο είδη*

---

23. Σπύρος Πλασκοβίτης, *«Η πεζογραφία του ήθους» και άλλα δοκίμια*, ό.π., σ. 150-151.

24. Κώστα Στεργιόπουλου, *Περιδιαβάζοντας*, ό.π., σ. 210.

25. Σπύρος Πλασκοβίτης, *«Η πεζογραφία του ήθους» και άλλα δοκίμια*, ό.π., σ. 160.

26. Σπύρου Πλασκοβίτη, *Το Φράγμα*, ό.π., σ. 15-16.

27. Σπύρος Τσακνιάς, *Δακτυλικά αποτυπώματα, Κριτικά κείμενα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1983, σ. 115-120.

τεχνολογίας συνυπήρξαν περιοδικά πλάι- πλάι· η μία αυταρχική και η άλλη δημοκρατική· η πρώτη εκπορευόμενη από το κέντρο του συστήματος, εξαιρετικά ισχυρή, αλλά ασταθής εκ φύσεως, η δεύτερη ελεγχόμενη από τον άνθρωπο, σχετικά αδύναμη, αλλά ευφυής και αέναη. Εάν έχω δίκιο –εκτός κι αν αλλάξουμε συμπεριφορά ριζικά– έρχεται η μέρα όπου η δημοκρατική τεχνική θα εξαφανιστεί ή θα αντικατασταθεί οριστικά».[28] Ο Lewis Mumford αντιλαμβάνεται ότι το σύστημα εξαφανίζει ολοένα το ανθρώπινο πρόσωπο, ότι επεκτείνεται διαρκώς εις βάρος της ζωής. Το κέντρο του καθίσταται αόρατο πια και πανταχού παρόν, παρά την καθιέρωση της δημοκρατικής αρχής, η οποία υποτίθεται ότι επιτρέπει στο κάθε μέλος της κοινωνίας να απολαμβάνει τα αγαθά της. Στην πραγματικότητα, οι δημοκρατικοί θεσμοί εξαρτώνται ολοκληρωτικά από το σύστημα: *«όταν η αυταρχική τεχνική μας παγιώσει την εξουσία της, χάρη στους νέους τρόπους μαζικού ελέγχου, πώς θα επιβιώσει η δημοκρατία;»*, ερωτά ο Mumford.[29]

Ο Σπύρος Πλασκοβίτης, με *Το Φράγμα*, αλλά όχι μόνο, θέτει στο επίκεντρο του προβληματισμού του έναν ολόκληρο πολιτισμό, που απειλείται από την καθολική καταστροφή. Μέσα στην πολύπλοκη, πολυσχιδή δομή του αναζητά το ανθρώπινο πρόσωπο, με όλες τις ατέλειες και τις ρυτίδες του, και το φέρνει αντιμέτωπο με την ευθύνη του. Το σύμβολο της τεχνικής, της μηχανής, είναι ένα σύμβολο οικείο στο συγγραφέα. Γράφει σχετικά για ένα άλλο βιβλίο του, το μυθιστόρημα *Η πόλη*: *«το παράλογο δεν είναι ίσως τίποτα άλλο από την απόλυτη λογική* […]. *Μια εξοντωτική συχνά λογική, που λειτουργεί και μέσα στο άτομο και μέσα στην κοινωνική ομάδα, με ρυθμό μηχανής»*.[30]

Ο Lewis Mumford πάλι, παρά τις αμφιβολίες του για τη διάσωση του πολιτισμού, διατηρεί ώς το τέλος την ελπίδα του, θυμίζοντας την επιμονή του μηχανικού Αλέξη Βαλέρη, καθώς θέτει επιτακτικά την ανάγκη η επιστήμη και η τεχνολογία να υπηρετούν τον άνθρωπο, και όχι να υπερβαίνουν τα όριά του: *«Πρέπει να θυσιάσουμε χωρίς τύψεις την ποσότητα, προκειμένου να αποκαταστήσουμε τη δυνατότητα μιας ποιοτικής επιλογής· πρέπει να μεταφέρουμε στην ανθρώπινη προσωπικότητα και στην αυτόνομη μονάδα την εξουσία που βρίσκεται αυτή τη στιγμή στα χέρια της συλλογικής μηχανής· πρέπει να δώσουμε βάρος στην οικολογική ποικιλία και περιπλοκότητα, αντί να εντείνουμε την υπερβολική ομοιομορφία και την τυποποίηση· και κυρίως, θα πρέπει να περιορίσουμε αυτήν την τάση διόγκωσης του συστήματος, ώστε να το συγκρατήσουμε αυστηρά μέσα*

28. Lewis Mumford, «Αυταρχικές και δημοκρατικές τεχνικές», μετάφραση Α. Φασούλας (από το τχ. 5 του περιοδικού *Πρόταγμα*, Δεκέμβριος 2012).

29. Lewis Mumford, «Αυταρχικές και δημοκρατικές τεχνικές», ό.π.

30. Σπύρος Πλασκοβίτης, *«Η πεζογραφία του ήθους» και άλλα δοκίμια*, ό.π., σ. 158.

στα ανθρώπινα όρια».[31] Μόνο έτσι ο άνθρωπος θα πάψει ως μαζικό ον, υποτελές στη μηχανή και ελεγχόμενο από το σύστημα, να κερδίσει το πρόσωπό του, την ελευθερία του να κινηθεί σ' όλους τους τομείς της ζωής.

Περίληψη / Summary

Το Φράγμα του Σπύρου Πλασκοβίτη, ένα από τα πιο ενδιαφέροντα μυθιστορήματα της μεταπολεμικής περιόδου, διαπραγματεύεται τη συμβίωση του ανθρώπου και της τεχνικής στην εποχή μας. Ο συγγραφέας, απέναντι στην επικράτηση ενός απρόσωπου τεχνικού πολιτισμού, εκπέμπει το μήνυμα μιας αδέσμευτης συνείδησης, ώστε ο άνθρωπος να κερδίσει το πρόσωπό του, την ελευθερία του να κινηθεί σ' όλους τους τομείς της ζωής.

The Dam by Spyros Plaskovitis, which is one of the most interesting novels of the post-war years, addresses the issue of the co-existence of man and technique in our time. The author, towards the prevalence of an impersonal technical civilization, points out the message of an unbounded conscious. As an outcome, man is able to earn his personality and his freedom to explore all aspects of life.

31. Lewis Mumford, «Αυταρχικές και δημοκρατικές τεχνικές», *ό.π.*

Ο Σπύρος Πλασκοβίτης στο Ευρωκοινοβούλιο.

Προσωπογραφία του Σπύρου Πλασκοβίτη, έργο της Ρένας Κρουαζιέ (1989).

Μπρούτζινη προτομή του Σπύρου Πλασκοβίτη στον «Κήπο των Ανακτόρων» (Κέρκυρα), έργο της Ρένας Κρουαζιέ [Προσφορά της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών στον Δήμο Κερκυραίων (2010)].

ΣΥΖΗΤΩΝΤΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ *ΟΙ ΚΑΚΟΥΡΓΟΙ* ΤΟΥ Ι.Σ. ΖΕΡΒΟΥ

Εύα Γανίδου

Η παρούσα ανακοίνωση βασίζεται στα αποτελέσματα της σχετικής εργασίας που εκπονήθηκε στο πλαίσιο μεταπτυχιακού σεμιναρίου στο Α.Π.Θ., όπου, με διδάσκουσα την κυρία Κατερίνα Τικτοπούλου[1] σχολιάστηκαν ποικίλα θέματα επτανησιακής λογοτεχνίας με βάση λογοτεχνικά και γραμματολογικά κείμενα που παράγονται ή και αφορούν τα Επτάνησα. Σκοπός της ανακοίνωσης αυτής είναι να παρουσιάσει το πρωτόλειο και πλέον δυσεύρετο έργο του επτανήσιου λόγιου και συγγραφέα Ιωάννη Σ. Ζερβού, *Οι Κακούργοι*, εστιάζοντας το ενδιαφέρον της στο κατά πόσο το εν λόγω πεζογράφημα, με βάσει πάντα την υπάρχουσα βιβλιογραφία, πρέπει να εντάσσεται στην ειδολογική κατηγορία της μυθιστορίας των «αποκρύφων», ενώ παράλληλα θα επιχειρήσει να ανακινήσει το ζήτημα που πρώτος έθεσε ο Παντελής Βουτουρής, ότι το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αποτελεί *«το πρώτο συνειδητά νατουραλιστικό έργο της νεοελληνικής πεζογραφίας»*.

Οι Κακούργοι είναι, όπως είπαμε, ένα έργο πρωτόλειο, το οποίο εκδόθηκε όταν ο συγγραφέας του ήταν μόλις δεκαοχτώ ετών.[2] Μάλιστα το έργο τυπώθηκε, εδώ, στην Κέρκυρα, γενέτειρα του Ζερβού, κοντά στα τέλη του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα το 1889. Βέβαια, σε όλη τη διάρκεια αυτού του αιώνα, όπως έχουν αποδείξει οι έρευνες του Νάσου Βαγενά,[3] η πεζογραφική παραγωγή στα νησιά του Ιονίου δεν ήταν απούσα και η προσπάθεια των Επτανησίων για την παραγωγή πρωτότυπης ή μεταφρασμένης μυθοπλασίας ήταν άοκνη. Επιπρόσθετα, ο

---

1. Ευχαριστώ θερμά την κυρία Κατερίνα Τικτοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Α.Π.Θ., για την υπόδειξη του θέματος και τη συνολική καθοδήγηση της εργασίας, τον αναπληρωτή καθηγητή του Α.Π.Θ. κύριο Λάμπρο Βαρελά για την ευγενική παροχή πολύτιμων πληροφοριών, καθώς και τον κύριο Π.Σ. Πίστα για την προθυμία και τις πάντα προσεχτικές αναγνώσεις του.

2. Η ακριβής ηλικία του Ζερβού μας είναι πλέον γνωστή χάρη στην έρευνα του Περικλή Παγκράτη, ο οποίος εντόπισε τη ληξιαρχική πράξη γεννήσεως του Ζερβού στα αρχεία του Δήμου Κερκυραίων. Βλ. Παντελής Βουτουρής, «Πότε γεννήθηκε ο Ιωάννης Σ. Ζερβός; Η αντιδικία του με τον Α. Παπαδιαμάντη», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 1 (2002), σ. 285-291.

3. Νάσος Βαγενάς, «Για την πεζογραφία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα», *Κονδυλοφόρος*, ό.π., σ. 13-14.

ίδιος μελετητής, χαρακτηρίζοντας ως αξιοσημείωτο το ενδιαφέρον που επέδειξαν οι Επτανήσιοι για τη μυθιστοριογραφία και ειδικά για το είδος της μυθιστορίας των «αποκρύφων», καταγράφει τουλάχιστον επτά μυθιστορήματα που ανήκουν στη συγκεκριμένη λογοτεχνική περιοχή και προέρχονται από πένα επτανήσιου πεζογράφου, ένα εκ των οποίων είναι και το έργο που μας απασχολεί.[4]

Όταν, λοιπόν, εκδίδονται *Οι Κακούργοι* στα 1889, το είδος της μυθιστορίας «αποκρύφων» έχει ήδη διαμορφώσει μια παράδοση που μετρά σχεδόν μισό αιώνα στην Ευρώπη, ενώ έχει συμπληρώσει τουλάχιστον σαράντα χρόνια παραγωγής και στο εγχώριο επίπεδο. Αν και οι παλαιότερες μελέτες φανερώνουν ότι γύρω στα τέλη του 19ου αιώνα το είδος του απόκρυφου μυθιστορήματος βρίσκεται πλέον στη δύση του, τα νεότερα ερευνητικά δεδομένα αποδεικνύουν ότι τόσο η μεταφρασμένη όσο και η πρωτότυπη πεζογραφική παραγωγή μυθιστορημάτων που αναφέρονται σε αστικά μυστήρια, ανομίες και εγκλήματα, παραμένει έντονη ακόμη και κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα.[5] Γίνεται επομένως φανερό ότι *Οι Κακούργοι* εμφανίζονται αρκετά όψιμα –σύμφωνα με τα ληξιαρχικά δεδομένα του είδους– πλην όμως σε μια εποχή κατά την οποία το απόκρυφο μυθιστόρημα εξακολουθεί να παράγεται με αμείωτο ρυθμό και να κατέχει υψηλή θέση στις προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού. Δίχως, όμως να κομίζει κάτι καινούργιο σε ένα είδος που έχει προ πολλού διαμορφωθεί και όντας ένα πρωτόλειο έργο με αρκετές αδεξιότητες, το μυθιστόρημα που συζητάμε φαίνεται πως άφησε αδιάφορη τη σύγχρονή του κριτική, η οποία και το αγνόησε. Όχι όμως εντελώς: Ακόμη και αν *Οι Κακούργοι* δεν εντυπωσίασαν την κριτική, φαίνεται πως δεν πέρασαν τελείως απαρατήρητοι. Ο Παντελής Βουτουρής[6] θησαυρίζει μια μαρτυρία του Γρηγόριου Ξενόπουλου, με τον οποίο ο Ζερβός ήταν φίλος και συνυπήρξαν τα ίδια χρόνια στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, σύμφωνα με την οποία ο Ζερβός είχε αποστείλει τους *Κακούργους* στον Ξενόπουλο κι εκείνος διάβασε το έργο, χωρίς όμως να του φανεί ενδιαφέρον. Μάλιστα, χάρη στη μαρτυρία αυτή μαθαίνουμε πως αργότερα ο ίδιος ο Ζερβός αποκήρυξε το μυ-

4. Νάσος Βαγενάς, «Για την πεζογραφία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα», *ό.π.*, σ. 13-14.

5. Βλ. σχετικά, Σοφία Ντενίση, «Τα αυτοτελώς εκδεδομένα μυθοπλαστικά πεζογραφήματα της δεκαετίας του 1880 και ο μύθος (;) της ηθογραφίας», στο βιβλίο: *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική. Από τον Διαφωτισμό έως σήμερα*, επιμέλεια Μαίρη Μικέ – Λίζυ Τσιριμώκου – Μίλτος Πεχλιβάνος, εκδ. Σοκόλης-Κουλεδάκης, 2012, σ. 519-528, ειδικότερα σ. 522-523.

6. Παντελής Βουτουρής, «Ο Ιωάννης Σ. Ζερβός και το απόκρυφο μυθιστόρημα. Eugène Sue και Émile Zola», *Αντί*, τχ. 641 (01.08.1997), σ. 32-40.

θιστόρημα, το οποίο θεωρούσε, όπως συνηθίζεται σε αυτές τις περιπτώσεις, νεανικό σφάλμα. Γράφει, λοιπόν, ο Ξενόπουλος:[7]

> *Από εκτίμηση μου είχε στείλει πέρσι στη Ζάκυνθο το πρώτο του βιβλίο, ένα μυθιστόρημα τυπωμένο στην Κέρκυρα. Το είχα λάβει, το είχα διαβάσει, το θυμόμουν. Αλλά δεν το είχα βρει εξαιρετικό και τίποτε καλό δεν μπορούσα να πω στο νεαρό συγγραφέα. Ευτυχώς, κι ο ίδιος δεν το θεωρούσε πια παρά σαν παιδικό πρωτόλειο χωρίς αξία και το αποκήρυσσε όπως πάνω κάτω κι εγώ τα παιδικά μου* Θαύματα του Διαβόλου.

Ωστόσο, το όχι και τόσο θερμό σχόλιο του Ξενόπουλου δεν φαίνεται να είναι και το μοναδικό που γράφτηκε για το συγκεκριμένο έργο. Στις 18 Σεπτεμβρίου του 1889 στη *Νέα Εφημερίδα* του Ιωάννη Καμπούρογλου βρίσκουμε ένα σύντομο κριτικό σημείωμα για τους *Κακούργους*, γραμμένο από τον ίδιο τον Καμπούρογλου. Το σημείωμα αυτό εντόπισε ο καθηγητής μου στο Α.Π.Θ., Λάμπρος Βαρελάς, που είχε την καλοσύνη να μου παραχωρήσει τη συγκεκριμένη μαρτυρία, η οποία, πέρα από το ότι συνιστά την πρώτη (ίσως και την τελευταία) κριτική υποδοχή του έργου, παράλληλα μας πληροφορεί και για το πότε ακριβώς τυπώθηκε το μυθιστόρημα του Ζερβού εντός του έτους. Μια και η κριτική αυτή είναι άγνωστη αξίζει να την παραθέσουμε εδώ:

> Κοινωνικαί εικόνες. Οι κακούργοι, πρωτότυπον *μυθιστόρημα υπό Ιω. Σ. Ζερβού. Εν Κερκύρα 1889 σελ. 1-168 εις 8ον. Τούτον φέρει τίτλον το εσχάτως εκ των πιεστηρίων εξελθόν νέον ελληνικόν μυθιστόρημα. Εν τω δυσκόλω τούτω είδει του εγγράφου λόγου, όπερ ολίγιστοι παρ' ημίν επιτυχώς εκαλλιέργησαν ως ο Αλέξ. Ραγκαβής, ο Στέφ. Ξένος και ο Επαμ. Κυριακίδης, ο συγγραφεύς αρκούντως επέτυχεν. Ολίγη ψυχολογία περισσοτέρα, έλλειψις της ανοικείου εν πολλοίς χρήσεως αρχαιοπρεπών φράσεων ήθελε καταλείπει το έργον βελτιώτερον. Επίσης εκείνο το οποίον διασπά τον αναγνώστην είνε η κατά κόρον εις κεφάλαια μικρά, μικροσκοπική διαίρεσις της μυθολογίας, ήτις προς τούτοις ζημιοί και τον συγγραφέα. Τον κ. Ζερβόν δεν τον γνωρίζομεν, αλλά συμβουλεύομεν αυτόν να καταγίνη περί την μυθιστοριογραφίαν. Έχει τάλαντον.*

Προφανώς και δεν πρόκειται για κάποια διθυραμβική κριτική, γίνεται πάντως φανερό πως ένας από τους σημαντικότερους δημοσιογράφους και κριτικούς της εποχής,[8] που αγαπούσε τη λογοτεχνία και παρότρυνε νέους λογοτέχνες, πρόσεξε

---

7. Παντελής Βουτουρής, «Ο Ιωάννης Σ. Ζερβός και το απόκρυφο μυθιστόρημα. Eugène Sue και Émile Zola», *ό.π.*, σημ. 32, σ. 36.

8. Σχετικά με το κύρος του Ι. Καμπούρογλου εκείνη την εποχή δεν πρέπει να ξεχνάμε πως μια δεκαετία πριν, στα 1879, μεταφράζει με το ψευδώνυμο ΦΛΟΞ τη *Nana* του Zola,

το μυθιστόρημα και αποφάνθηκε με θετικό τρόπο για αυτό και με ενθαρρυντικά σχόλια για τον συγγραφέα του.[9]

Χρειάστηκε, ωστόσο, να περάσει ένας ολόκληρος αιώνας από την κριτική του Καμπούρογλου μέχρι το συγκεκριμένο μυθιστόρημα να έρθει ξανά στο φως και να απασχολήσει τους μελετητές. Έτσι, στη διάρκεια της δεκαετίας του '90, οπότε και το ερευνητικό ενδιαφέρον για το είδος της μυθιστορίας «αποκρύφων» πυκνώνει αισθητά, *Οι Κακούργοι* αναδύονται και πάλι στην επιφάνεια και διαβάζονται ως απόκρυφο μυθιστόρημα, όχι άδικα, καθώς στο έργο απαντούν τα πιο πολλά από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του είδους: η τοποθέτηση της δράσης στη σύγχρονη πραγματικότητα, η αστική τοπογραφία με φόντο τρεις διαφορετικές μεγαλουπόλεις (Αθήνα, Βενετία, Βιέννη), ο συναγελασμός των ηρώων σε σκοτεινές συνοικίες και κακόφημα στέκια, όπως πορνεία, χαρτοπαικτικές λέσχες, οινοπωλεία και ζυθοπωλεία, αντίστοιχα των γαλλικών «ταπιφράγκων», η ενασχόληση με εγκληματικές ενέργειες κάθε τύπου, από καταχρήσεις και χαρτοπαίγνια μέχρι κλοπές, δολοφονίες και εκταφές πτωμάτων, η επιμονή, ακόμη, του αφηγητή στην ακρίβεια και την πιστότητα, τόσο μέσα από αληθοφανείς δια-

---

η οποία δημοσιεύεται στον *Ραμπαγά*. Η μετάφραση όπως είναι γνωστό προκάλεσε ενθουσιώδη σχόλια, πύκνωσε σημαντικά το τιράζ της εφημερίδας και ενέπνευσε πολλά κατοπινά έργα που, όπως θα σημειώσει αργότερα (1903) και ο Ξενόπουλος, *«φέρουν καταφανή την σφραγίδα ενός ζολαδικού ρεαλισμού με ύφος καμπουρόγλειον»*. Βλ. και *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 1007.

9. Στο σημείο αυτό, προκειμένου να καλύψουμε σφαιρικότερα το θέμα της κριτικής πρόσληψης των *Κακούργων*, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε και στο κείμενο του Ηλία Ζερβού-Ιακωβάτου, *Κριτική επί των συγχρόνων μυθιστορημάτων*, Κεφαλονιά, εκ του τυπογραφείου ο «Λέων», 1889, το οποίο ενδέχεται να γράφεται έχοντας υπ' όψιν του το συγκεκριμένο έργο του Ζερβού. Ο λόγος που παραλείπουμε αυτό το κείμενο σχετίζεται με το γεγονός ότι η *Κριτική* του Ιακωβάτου προηγείται της έκδοσης των *Κακούργων* και συνεπώς είναι αμφίβολο αν ο Ιακωβάτος είχε διαβάσει το συγκεκριμένο μυθιστόρημα όταν εξαπέλυε μύδρους μέσα από το κείμενό του. Ακόμη όμως και αν δεχτούμε πως γνώριζε το έργο, καθώς εκτός από συμπατριώτης ήταν και συγγενής με τον Ζερβό, πουθενά δεν κατονομάζει ξεκάθαρα τον Ζερβό ή το μυθιστόρημά του. Σαφέστατα η κριτική του δεν αφορμάται αποκλειστικά από τα μεταφρασμένα *«προϊόντα της νεωτέρας δυτικής φιλολογίας»* (σ. 4), αλλά και από ανάλογα πρωτότυπα ελληνικά έργα, προφανώς γραμμένα τη δεκαετία 1880-1890, μέσα στην οποία γράφονται και οι *Κακούργοι*. Άλλωστε η κριτική του Ιακωβάτου αναλώνεται σε μια πολεμική *«της επιδημικής και ψυχοφθόρου νόσου του σύγχρονου φυσικισμού»* (σ. 51), επαναλαμβάνοντας επιχειρήματα που πρώτοι έθεσαν τόσο ο Α.Ζ. Στεφανόπουλος (*Περί του γαλλικού μυθιστορήματος και της επιρροής αυτού επί τα εν Ελλάδι ήθη*) όσο και ο Άγγελος Βλάχος (*Η φυσιολογική σχολή του Ζολά*), δίχως μάλιστα κάποιο στέρεο θεωρητικό υπόβαθρο και χωρίς καμία ρητή αναφορά στο έργο που μας απασχολεί. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Παντελής Βουτουρής, «Ο Ιωάννης Σ. Ζερβός και το απόκρυφο μυθιστόρημα. Eugène Sue και Émile Zola», *ό.π.*, σ. 35.

λόγους όσο και μέσα από αναφορές σε πρωτογενείς πηγές, όπως μαρτυρίες, άρθρα εφημερίδων και ημερολογιακές σημειώσεις, η απήχηση της ιδεολογίας του «κοινωνισμού» και ένας πατερναλισμός σοσιαλιστικού τύπου, ο οποίος, σύμφωνα με τον Παντελή Βουτουρή, εμφανίζεται για πρώτη φορά σε μυθιστόρημα (μετά τις σαινσιμονικές αναζητήσεις των Σούτσων),[10] η παρέμβαση της Θείας Πρόνοιας σε κρίσιμες στιγμές, το μελοδραματικό στοιχείο και η αίσια έκβαση της ιστορίας, αποτελούν στοιχεία που τεκμηριώνουν την άμεση σχέση των *Κακούργων* με τα κυριότερα θεματικά μοτίβα και τις συμβάσεις του απόκρυφου μυθιστορήματος.

Πριν όμως καταλήξουμε στον συγκεκριμένο ειδολογικό χαρακτηρισμό του έργου, θα ήταν παράλειψη να μη λάβουμε υπ' όψη ότι από τους *Κακούργους* απουσιάζει εντελώς ένα στοιχείο, που σύμφωνα με κάποιους από τους εγκυρότερους μελετητές του είδους, αποτελεί την ειδοποιό διαφορά του απόκρυφου μυθιστορήματος, κι αυτό δεν είναι άλλο από τη μεγάλη κλίμακα αποκαλύψεων. Πιο αναλυτικά, στην περίπτωση των *Κακούργων* οι αναφορές στα διάφορα ανομήματα και τις εγκληματικές πράξεις περιορίζονται αποκλειστικά και μόνο στην ιδιωτική σφαίρα, ενώ απουσιάζουν εντελώς οι αναφορές στις απάτες και τις δολοπλοκίες που αφορούν τον κρατικό και δημόσιο χώρο, στοιχείο που φαίνεται να αποτελεί το πλέον διακριτικό γνώρισμα του είδους. Συγκεκριμένα μάλιστα, η Σοφία Ντενίση υπογραμμίζει πως *«όπως δεν αρκεί η ύπαρξη της περιγραφής μιας μάχης για να ορίσουμε ένα μυθιστόρημα ως ιστορικό, αλλά πρέπει να τηρούνται και κάποιες άλλες βασικές συμβάσεις του είδους, έτσι δεν αρκεί μόνη η ενασχόληση με τον υπόκοσμο, τόσο η μερική, όσο και η αποκλειστική, για να χαρακτηρίσουμε κάποιο μυθιστόρημα ως μυθιστόρημα Αποκρύφων».*[11]

Η ίδια μελετήτρια ενισχύει την επιχειρηματολογία της τονίζοντας πως *«θα ήταν λανθασμένο να θεωρήσουμε ότι όποιο μυθιστόρημα της περιόδου αναφέρεται στη ζωή του υποκόσμου (ακόμη και στην ακραία περίπτωση που φέρει τη λέξη Απόκρυφα στον τίτλο του) μπορεί ανεξέλεγκτα να θεωρηθεί μυθιστόρημα Αποκρύφων, διότι έτσι υπεραπλουστεύουμε μια σύνθετη μυθιστορηματική κατηγορία. Μόνο το στοιχείο της περιγραφής της ζωής του υποκόσμου δεν επαρκούσε για να χαρακτηρίσει ένα μυθιστόρημα αντίστοιχο προς τα έργα των Sue και Reynolds ούτε για τους Έλληνες συγγραφείς του 19ου αιώνα, αλλά δεν επαρκεί ούτε σήμερα σύμφωνα με τις σύγχρονες συμβάσεις του είδους. Σ' ένα τέτοιου είδους μυθιστόρημα άλλωστε, όπως δήλωσε ένας από τους δημιουργούς του, πρέ-*

10. Παντελής Βουτουρής, «Ο Ιωάννης Σ. Ζερβός και το απόκρυφο μυθιστόρημα. Eugène Sue και Émile Zola», *ό.π.*, σ. 37.

11. Σοφία Ντενίση, «Μυθιστόρημα των Αποκρύφων: μια μορφή κοινωνικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα», *Περίπλους*, *τχ.* 43 (Ιούλ. 1996 - Σεπτ. 1997), σ. 55.

πει να εκτίθενται όχι μόνο εγκλήματα, αλλά κυρίως "κάθε είδους κοινωνική, οικογενειακή, πολιτική και εμπορική δολοπλοκία"».[12] Η συγκεκριμένη διάσταση, όμως, φαίνεται να λείπει από το μυθιστόρημα που μας απασχολεί, καθώς από αυτό απουσιάζουν ολωσδιόλου οι αναφορές σε δολοπλοκίες κρατικών λειτουργών ή οι αιχμές εναντίον της πολιτικής διαφθοράς και ασυδοσίας και επομένως, η σύνθεση των *Κακούργων* παραμένει μονοδιάστατη, εφόσον όλες οι αποκαλύψεις του έργου αφορούν αποκλειστικά και μόνο τη μικρή κλίμακα του ιδιωτικού βίου.

Τέλος, μένει ακόμα να εξετάσουμε την άποψη που υποστήριξε ο Παντελής Βουτουρής,[13] σύμφωνα με τον οποίο ο νατουραλισμός εισέβαλε στη νεοελληνική πεζογραφία ρητά και άμεσα με τους *Κακούργους* του Ιωάννη Σ. Ζερβού.[14] Πράγματι, στο μυθιστόρημα μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στοιχεία αντίστοιχα με αυτά που χαρακτηρίζουν τα νατουραλιστικά μυθιστορήματα, καθώς το έργο όχι μόνο θίγει ζητήματα κοινωνικής παθογένειας, αλλά ταυτόχρονα βρίσκεται σε ανοιχτό διάλογο με τη *Νανά* του Zola, την οποία ο Ζερβός μεταχειρίζεται εν πολλοίς ως πρότυπο. Συγκεκριμένα μάλιστα, η Αθηνά, η ελληνίδα πόρνη των *Κακούργων*, η οποία δεν είναι παρά μια πιστή αντανάκλαση της ζολαδικής ηρωίδας, αναπαρίσταται σαν μια γνήσια ηρωίδα του νατουραλισμού, όπως αυτές που συναντάμε στα μυθιστορήματα της λεγόμενης «φυσιολογικής σχολής». Κληρονομικότητα,

12. Σοφία Ντενίση, «Μυθιστόρημα των Αποκρύφων: μια μορφή κοινωνικού μυθιστορήματος του 19ου αιώνα», *ό.π.*, σ. 60.

13. Βλ. Παντελής Βουτουρής, *Ως εις καθρέπτην. Προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1995, σ. 197, και του Ιδίου «Ο Ιωάννης Σ. Ζερβός και το απόκρυφο μυθιστόρημα: Eugene Sue και Emile Zola», *ό.π.*, σ. 37.

14. Ο Παντελής Βουτουρής στηρίζεται σε τρία βασικά επιχειρήματα για να τεκμηριώσει τη θέση του. Συγκεκριμένα, ξεκινά την επιχειρηματολογία του αναφέροντας πως θεωρεί τις στερεότυπες ρομαντικές περιγραφές του έργου όπως επίσης και τις διάφορες ηθικοδιδακτικές παραινέσεις και τις σπαρακτικές αναφωνήσεις του αφηγητή ως εκτροπές από τη γενικότερη αφηγηματική προοπτική του μυθιστορήματος, η οποία, σύμφωνα με τον ίδιο, κινείται στα νατουραλιστικά πλαίσια. Το δεύτερο επιχείρημά του βασίζεται στην έντονη επιμονή του συγγραφέα για παραστατική ακρίβεια και αληθοφάνεια. Μάλιστα υπογραμμίζει πως ο αφηγητής του έργου δεν διαβεβαιώνει απλώς τους αναγνώστες του για την προσήλωσή του στην αλήθεια, αλλά ελέγχει ακόμα και τις μαρτυρίες που χρησιμοποιεί και παρεμβάλλει στην αφήγηση αποσπάσματα από εφημερίδες ή από ημερολογιακές εγγραφές σε πρώτο πρόσωπο. Το τρίτο και τελευταίο επιχείρημα σχετίζεται με το ότι ο αφηγηματικός λόγος του έργου παραπέμπει στο νατουραλιστικό μυθιστόρημα και ειδικότερα στη *Νανά* του Ζολά, την οποία ο Ζερβός μεταχειρίζεται ως πρότυπο. Μάλιστα ο ίδιος μελετητής εντοπίζει και θεματική ομοιότητα ανάμεσα στα δύο έργα, επισημαίνοντας τις, πράγματι, έκδηλες ομοιότητες τόσο ανάμεσα στην ηρωίδα του γαλλικού μυθιστορήματος του Ζολά και την Αθηνά των *Κακούργων*, όσο και ανάμεσα και στους *«προστάτες»* των δύο γυναικών. Βλ. Παντελής Βουτουρής, «Ο Ιωάννης Σ. Ζερβός και το απόκρυφο μυθιστόρημα. Eugène Sue και Émile Zola», *ό.π.*, σ. 36-37.

περιρρέουσα ατμόσφαιρα και χρονική συγκυρία οδηγούν την Αθηνά στην απόφαση να γίνει πόρνη και αυτός ο δρόμος δεν θα μπορούσε παρά να καταλήγει τελικά στην αποτρόπαια δολοφονία της. Έτσι λοιπόν, το τραγικό τέλος της ηρωίδας έρχεται ως συνέπεια της αδυναμίας της να τιθασεύσει τα ορμέμφυτα ένστικτά της, επισφραγίζοντας και την νατουραλιστική της περιβολή.

Ωστόσο όμως, εφόσον κανένας άλλος από τους πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος δεν περιγράφεται με αντίστοιχη ενάργεια ως έρμαιο των αδενικών του εκκρίσεων και των εξωτερικών κοινωνικών πιέσεων, η περίπτωση της Αθηνάς πρέπει να θεωρηθεί μεμονωμένη και επομένως δεν επαρκεί, κατά τη γνώμη μου, για να χαρακτηρίσουμε ολόκληρο το έργο ως νατουραλιστικό και δη ως το πρώτο συνειδητά νατουραλιστικό πεζογράφημα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Άλλωστε δεν είναι λίγες οι φορές που ο αφηγητής του έργου, αν και προσπαθεί να παραμείνει ένας αμέτοχος παρατηρητής των γεγονότων, τελικά εκτρέπεται και όχι μόνο συμπάσχει με τους ήρωες, αλλά σε πολλά σημεία του έργου παρασύρεται από έναν αχαλίνωτο συναισθηματισμό και ξεσπά σε μια χειμαρρώδη ρητορεία. Προφανώς, μια τέτοια αφηγηματική προοπτική απέχει παρασάγγας από την ψυχρή και αποστασιοποιημένη ματιά του ορθόδοξου νατουραλιστή συγγραφέα, ο οποίος, λειτουργεί σαν κλινικός ψυχολόγος και αποστασιοποιημένος παρατηρητής, χωρίς ουδέποτε να παρασύρεται από τη γοητεία ενός εξεζητημένου διδακτισμού και δίχως ποτέ του να ξεσπά σε σπαρακτικές αναφωνήσεις.

Επιπλέον, στο μυθιστόρημα του Ζερβού απαντούν και πολλά άλλα στοιχεία, τα οποία υπονομεύουν σε μεγάλο βαθμό ακόμη και τη ρεαλιστική –πόσο μάλλον τη νατουραλιστική– υπόσταση του έργου: τα γοργά άλματα και οι απότομες μεταβάσεις στο χώρο και τον χρόνο, οι επιμέρους ιστορίες των ηρώων, οι οποίες δεν διασταυρώνονται απλώς, αλλά διαπλέκονται με έναν τρόπο εξαιρετικά περίπλοκο και ελάχιστα πιστευτό και, φυσικά, η μελοδραματική υφή του έργου με την αίσια έκβαση του δράματος και την αποκατάσταση της διασαλευμένης ηθικής τάξης των πραγμάτων μέσα από την παρέμβαση της Θείας Πρόνοιας, είναι ορισμένα χαρακτηριστικά του πεζογραφήματος, τα οποία μας φέρνουν πολύ πιο κοντά στο κίνημα του ρομαντισμού και τα οποία οπωσδήποτε μας απομακρύνουν ακόμα περισσότερο από ένα νατουραλιστικό πλαίσιο.

Συμπερασματικά θα λέγαμε πως οι *Κακούργοι* του Ιωάννη Σ. Ζερβού είναι ένα μυθιστόρημα αρκετά πιο σύνθετο ειδολογικά από όσο φαίνεται με την πρώτη ματιά. Ο πρωτόλειος χαρακτήρας του έργου αιτιολογεί και τις ποικίλες επιρροές του νεαρού συγγραφέα, ενώ, καθώς το μυθιστόρημα τοποθετείται στο μεταίχμιο, λίγο πριν από το γύρισμα του αιώνα, δέχεται ταυτόχρονα τις επιρροές τόσο του φθίνοντος ρομαντικού κινήματος, όσο και του καλπάζοντος νατουραλισμού. Άλλωστε, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι την εποχή αυτή παρατηρείται, ιδιαίτερα στους μέσους συγγραφείς (όπως είναι και η περίπτωση του δεκαοχτάχρονου Ζερβού),

ένας συγκρητισμός τάσεων και ρευμάτων κι έτσι δεν είναι καθόλου ασυνήθιστο μέσα στο ίδιο λογοτεχνικό έργο να συνυπάρχουν ρομαντικά, ρεαλιστικά και νατουραλιστικά στοιχεία.

Ασφαλώς το μυθιστόρημα που παρουσιάσαμε έχει αναλογίες με την ειδολογική κατηγορία της μυθιστορίας αποκρύφων, ωστόσο όμως, πρέπει να λαμβάνουμε υπ' όψιν, όταν αναφερόμαστε σε αυτό, πως πρόκειται για ένα όψιμο απόκρυφο μυθιστόρημα, το οποίο, εξαιτίας της κραυγαλέας απουσίας της μεγάλης κλίμακας αποκαλύψεων από τη δημόσια και κρατική σφαίρα, δεν μας επιτρέπει να πούμε ότι τηρεί όλες ανεξαιρέτως τις συμβάσεις που επιβάλλει η συγκεκριμένη μυθιστορηματική κατηγορία. Τέλος, αναφορικά με το αν οι *Κακούργοι* είναι το πρώτο συνειδητά νατουραλιστικό μυθιστόρημα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αυτό που μπορούμε να πούμε είναι πως, πράγματι, στο έργο εντοπίζουμε στοιχεία νατουραλιστικά, καθώς όμως σε πολλά σημεία αντί για την νατουραλιστική απάθεια συναντάμε μια υπερβολή ρομαντικής κοπής, θα ήταν προτιμότερο να μην δεχτούμε αβασάνιστα μια τέτοια κρίση.

Βέβαια, η μελέτη του συγκεκριμένου μυθιστορήματος καθώς και όσα μπορούν να ειπωθούν για αυτό δεν σταματά εδώ. Για την ακρίβεια από αυτήν ακριβώς τη βάση μπορεί να εκκινήσει μια περαιτέρω έρευνα με επίκεντρο τους *Κακούργους* του Ιωάννη Σ. Ζερβού, η οποία θα μπορούσε, όχι μόνο να αναδείξει τα μεταφρασμένα (εκτός από τη *Ναvά*) και πρωτότυπα έργα, με τα οποία το πρωτόλειο αυτό μυθιστόρημα συνομιλεί, αλλά και να παρακολουθήσει από κοινού και εκ παραλλήλου τα επτανησιακά απόκρυφα μυθιστορήματα, καθώς μέσα από μια τέτοια εργασία θα μπορούσαμε να μάθουμε πολλά και χρήσιμα για τις αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις που επικρατούσαν στο χώρο του Ιονίου σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα.

Περίληψη / Summary

Αυτή η ανακοίνωση επιχειρεί να παρουσιάσει το πρωτόλειο και πλέον δυσεύρετο έργο του επτανήσιου συγγραφέα Ιωάννη Σ. Ζερβού, *Οι Κακούργοι. Πρωτότυπος μυθιστορία* (Κέρκυρα, 1889), εστιάζοντας το ενδιαφέρον της στο κατά πόσο το εν λόγω πεζογράφημα, με βάση πάντα την υπάρχουσα βιβλιογραφία, πρέπει να εντάσσεται στην ειδολογική κατηγορία της μυθιστορίας των αποκρύφων, ενώ παράλληλα επιχειρεί να ανακινήσει το ζήτημα που πρώτος έθεσε ο Παντελής Βουτουρής, ότι το συγκεκριμένο έργο αποτελεί *«το πρώτο συνειδητά ματουραλιστικό έργο της νεοελληνικής πεζογραφίας»*.

This announcement attempts to present the early literary work and now unobtainable novel of eptanesian author Ioannis S. Zervos, *Oi kakourgoi. Prototipos mithistoria* (Corfu, 1889), focusing on whether the foresaid novel, based on the relevant existing bibliography, should be included in the generic category of mysteries novel, while at the same time attempts to stir the subject first addressed by Pantelis Voutouris, that this specific work is *"the first consciously naturalistic work of modern Greek prose/fiction"*.

Ι.Σ. Ζερβός.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΟΙ

ΚΑΚΟΥΡΓΟΙ.

ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΣ ΨΥΟΙΣΤΟΡΙΑ

ΙΩ. Σ. ΖΕΡΒΟΥ.

ΕΝ ΚΕΡΚΥΡΑ

1884.

16658

Εξώφυλλο των «Κακούργων».

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ ΔΕΝΤΡΙΝΟΥ

Sophie Coavoux

Η κερκυραία λογία Ειρήνη Δεντρινού (1879-1974) υπήρξε σημαντική προσωπικότητα στα γράμματα και στην πνευματική ζωή του τόπου της. Έγραψε ποιήματα, διηγήματα και μελέτες. Εκδότρια της *Κερκυραϊκής Ανθολογίας*, συνεργάστηκε επίσης με τον *Νουμά*, τη *Νέα Εστία*, την *Ιόνιο Ανθολογία*, τα *Γράμματα* της Αλεξάνδρειας και άλλα περιοδικά. Έδωσε διαλέξεις και έγραψε άρθρα για τη δημοτική γλώσσα. Αποτελεί χαρακτηριστικό υπόδειγμα και πρόδρομο χειραφετημένης γυναίκας και διαδραμάτισε πρωτοποριακό ρόλο στο γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα. Κεντρικό θέμα του έργου της είναι η γυναίκα, ιδωμένη μέσα από επιμέρους θεματικές: τον έρωτα, το γάμο, τη μητρότητα, την κοινωνική θέση της. Οι παρουσιάσεις της γυναίκας από τη Δεντρινού φανερώνουν τολμηρές θέσεις για την εποχή της και πρωτοποριακή αντίληψη στο πλαίσιο του γυναικείου ζητήματος, αφού είναι συνδυασμένες με τα κοινωνικά δεδομένα, διπλή κληρονομιά από τις επαφές της με τον σοσιαλισμό και τον φεμινισμό. Έτσι, μπορεί κανείς να την χαρακτηρίσει ως αγωνίστρια της χειραφέτησης, αφού οι φεμινιστικές τάσεις της δεν εκδηλώθηκαν μόνο στο έργο αλλά και με την κοινωνική προσφορά της. Για παράδειγμα, η Ειρήνη Δεντρινού είχε συμμετοχή το 1921 στο Πρώτο Πανελλήνιο Συνέδριο Γυναικών. Υπήρξε επίσης προϊσταμένη του Τμήματος Κερκύρας του γυναικείου σωματείου του Λυκείου των Ελληνίδων, που ίδρυσε η Καλλιρρόη Παρρέν το 1911,[1] και πρόεδρος της Εταιρείας του Αγώνα της Γυναίκας.[2]

Θα περιοριστούμε αναφέροντας μόνο έργα της γραμμένα από το 1898 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1930 και δημοσιευμένα σε διάφορα έντυπα ή σε βιβλίο.[3] Πρόκειται για τα διηγήματα *Από τον κόσμο του σαλονιού*,[4] τους διαλόγους «Πεταχτές κουβέντες», σύντομα κείμενα, επιφυλλίδες ή χρονογραφήματα

---

1. Θεοδόσης Πυλαρινός, «Δύο φεμινίστριες συγγραφείς, Καλλιρρόη Παρρέν και Ειρήνη Δεντρινού», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 10 (Φθινόπωρο 2001), σ. 31-32.

2. Θεοδόσης Πυλαρινός, *Το λεύκωμα της Ειρήνης Α. Δεντρινού*, εκδόσεις Ειρμός, Αθήνα 1989, σ. 42.

3. Για τα διηγήματα βλ. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, φιλολογική επιμέλεια Θεοδόσης Πυλαρινός, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, έκδ. Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2014.

4. *Από τον κόσμο του σαλονιού και οι δυο θάνατοι. Διηγήματα*, Γραφεία του Νουμά, Αθήνα 1907.

που δημοσιεύτηκαν στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* από το 1915 έως το 1918, «Το όνομα του πατέρα», διήγημα γραμμένο το 1930, που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Κερκυραϊκά Νέα*, διηγήματα που δημοσιεύθηκαν στην *Κερκυραϊκή Ηχώ* το 1930, και τέλος το ηθογραφικό διήγημα *Εξαγνισμός!* που εκδόθηκε από τις εκδόσεις Γράμματα στην Αλεξάνδρεια το 1923. Σ' αυτά τα κείμενα βρίσκουμε πολλά πρόσωπα των δύο φύλων, που μας βοηθούν να σκιαγραφήσουμε μια τυπολογία της γυναίκας στο έργο της Δεντρινού. Σκοπός μας είναι να καταγράψουμε την θεωρητική αφετηρία, δηλαδή την φιλοσοφία ή την ιδεολογία της συγγραφέως σε σχέση με τη γυναίκα και, γενικότερα, με την κοινωνία μέσα στην οποία ζει.

Θα εξετάσουμε, λοιπόν, το θέμα της γυναίκας στο έργο της Ειρήνης Δεντρινού, αναλύοντας πρώτα τις αναπαραστάσεις της γυναίκας. Μετά, θα εξετάσουμε τη λειτουργία της κριτικής που ασκεί η συγγραφέας, προσπαθώντας να δείξουμε πως η φεμινιστική προσέγγιση αυτών των αναπαραστάσεων είναι στενά δεμένη με ευρύτερη κοινωνική διάσταση. Τέλος, θα ανιχνεύσουμε το ιδανικό πρότυπο της γυναίκας, όπως αυτό διαγράφεται μέσα στο έργο.

* * *

Στα διηγήματα της Δεντρινού, συναντάμε πλούσια τυπολογία της γυναίκας που, κατά γενικό κανόνα, ενσωματώνει μερικά αρχέτυπα ή, σε άλλες περιπτώσεις, καρικατούρες, που η χρήση τους όμως δεν είναι παραδοσιακή. Γυναικεία πρόσωπα βρίσκουμε σε όλα τα διηγήματα, που αντιπροσωπεύουν όλες τις ηλικίες, τις κοινωνικές τάξεις και, γενικά, πολλούς τύπους γυναικών – συνηθισμένους και ασυνήθιστους. Κόρες, μητέρες, γεροντοκόρες, κοκέτες, όμορφες και άσχημες, καλές και αχάριστες, ζηλιάρες, θύματα και δήμιους, πλούσιες και φτωχές, μοιχαλίδες και μητέρες, κόρες αχάριστες, γόησσες καρδιοκατακτήτριες, άπιστες, μακιαβελικές, ερωτευμένες, γυναίκες στερημένες, ηλίθιες και μορφωμένες, χειραφετημένες, ελεύθερες και μη, γελοίες κομψευόμενες. Πρέπει όμως να επισημανθεί πως οι περισσότερες είναι αντιπροσωπευτικές της καλής κερκυραϊκής κοινωνίας της εποχής, δηλαδή του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, και ότι στα περισσότερα διηγήματα γίνεται λόγος για τον κόσμο των αριστοκρατικών σαλονιών της Κέρκυρας. Είναι επίσης χαρακτηριστικό το γεγονός ότι τα διηγήματα του σαλονιού αφιερώνονται στις *«Ρωμιοπούλες που συχνάζουν στα σαλόνια»*.

Για να συνοψίσουμε τις αναπαραστάσεις της γυναίκας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχουν κύριοι τύποι, ή, καλύτερα, κάποια κύρια χαρακτηριστικά, που τα σημαδεύουν διάφορα κριτήρια: ο βαθμός χειραφέτησης, η οικογενειακή κατάσταση και η κοινωνική θέση. Προφανώς, αυτά τα τρία κριτήρια είναι αχώριστα και εξαρτώνται το ένα από το άλλο. Υπό το πρίσμα αυτών των κριτηρίων, και κυρίως του βαθμού χειραφέτησης, μπορούμε να διακρίνουμε πρώτα γυναίκες,

οι οποίες έχουν αφομοιώσει τον παραδοσιακό κοινωνικό ρόλο που τους έχει ανατεθεί, σε σχέση με τον γάμο, την περιουσία την κοινωνική θέση και, ταυτόχρονα, τους κανόνες της πατριαρχικής κοινωνίας. Αυτές, παραδοσιακού τύπου, υπάρχουν μόνο μέσα από τον κοινωνικό ρόλο που τους προσφέρει πρωταρχικά ο γάμος. Για παράδειγμα, στο δέκατο διήγημα της συλλογής *Από τον κόσμο του σαλονιού*, «Τα γοβάκια του χορού»,[5] η χοντρή κυρία Γεωργάτου έχει έμμονη ιδέα τον γάμο της ανύπαντρης κόρης της. Για να της βρει γαμπρό, πρέπει οπωσδήποτε να δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην εμφάνισή της, επειδή η γυναίκα οφείλει να είναι ελκυστική, και η ομορφιά ή η γοητεία αποτελούν καθήκον της. Άλλες γυναίκες είναι γελοίες κομψευόμενες, εγκλωβισμένες στα λούσα, όπως στο «Φόρεμα του χορού»,[6] όπου ένα νέο ζευγάρι είναι καλεσμένο στο χορό του άγγλου προξένου. Η κοπέλα δεν έχει το κατάλληλο φόρεμα, επειδή δεν έχουν χρήματα. Κανένας ηθικός φραγμός δεν εμποδίζει την επιθυμία να σωθούν τα προσχήματα και να διατηρηθεί η ψευδαίσθηση του πλούτου στον καλό κόσμο. Άλλες πάλι γυναίκες επιδίδονται σε μηχανορραφίες, για να πετύχουν ένα καλό γάμο και να αποκτήσουν κοινωνική θέση και περιουσία. Το καλύτερο παράδειγμα βρίσκεται στο «Μυαλό πραχτικό».[7] Η Έλλη, εντελώς μακιαβελικό πρόσωπο, βρίσκει ένα τέχνασμα, βασισμένο στο ψέμα, για να παντρευτεί, όπως το λέει στη μητέρα της, *«τα τρία εκατομμύρια»*.

Στη Δεντρινού λοιπόν, όπως και στην κοινωνία όπου ζει, ο γάμος δεν είναι μόνο κοινωνική υποχρέωση, ως θεσμός, αλλά η παραδοσιακή γυναίκα τον εσωτερικεύει και τον θεωρεί μοίρα της.

Ας περάσουμε όμως στον αντίθετο τύπο γυναικών, δηλαδή στις χειραφετημένες. Η χειραφέτησή τους εκφράζεται στη θέση τους απέναντι στα καθήκοντα που τους υποβάλλει η κοινωνία, πρωταρχικά στο γάμο (που μερικές μάλιστα τον αρνούνται), και δεύτερον, στη αντίληψη που έχουν για τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα, την οποία αντιμετωπίζουν με πολύ μεγαλύτερη ελευθερία. Στο διήγημα «Ασυνήθιστος τύπος»,[8] ένας νέος άντρας συναντά μια κοπέλα και την ερωτεύεται. Αλλά εκείνη, με προοδευτικές τάσεις και αδιάφορη για την κοινωνία που κατά τη γνώμη της είναι μόνο *«ψέμα και προσποίηση»*, είναι ασυνήθιστος τύπος στα σαλόνια και, αφού αγαπά κάποιον άλλο, δεν δέχεται το φλερτ. Άλλο παράδειγμα είναι εκείνο του διηγήματος «Παιδιαροκάμωμα»,[9] όπου μια κοπέλα αρνείται μια πρόταση γάμου και έτσι παραιτείται από την προοπτική να αποκτή-

5. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 143-147.
6. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 147-153.
7. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 127-131.
8. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 108-117.
9. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 122-127.

σει όνομα και κοινωνική θέση. Η καρδιά της μένει πιστή στην πρώτη της αγάπη, αλλά το κορμί της παραμένει ελεύθερο. Αυτήν την ελευθερία των ηθών που παρουσιάζεται μετά τον α΄ παγκόσμιο πόλεμο, όπως και παραδείγματα ελεύθερων γυναικών στις σχέσεις τους με τους άνδρες, ξαναβρίσκουμε σε άλλα κείμενα, όπως το "O tempora o mores!"[10] (όπου βλέπουμε ότι η ελευθερία των ηθών σκότωσε τον έρωτα).

Συναντούμε επίσης πολύ ενδιαφέροντα παραδείγματα γυναικών που εκμεταλλεύονται κυριολεκτικά τον θεσμό του γάμου και τον χρησιμοποιούν για το συμφέρον τους. Στο κείμενο «Αγνή»,[11] η Λολέτα, μια πλούσια κοπέλα, εξηγεί στον Κλέαρχο πως θέλει να τον παντρευτεί για να αποκτήσει την ελευθερία της. Σε μερικές περιπτώσεις, άλλες γυναίκες εκμεταλλεύονται επίσης τον γάμο, για να αποκτήσουν όνομα ή και περιουσία, όπως η Μάρθα στο «Όνομα του πατέρα», μια γυναίκα νέα και όμορφη, που παντρεύεται έναν άνδρα πολύ μεγαλύτερό της για να εξασφαλίσει την υλική της άνεση. Το ίδιο ακριβώς κάνει και μια άλλη κοπέλα στο "Honni soit qui mal y pense!"[12] για να αποκτήσει κοινωνική θέση.

Η Δεντρινού παρουσιάζει πολλούς τύπους γυναικών και ξεφεύγει έτσι από μια μονολιθική, παραδοσιακή αναπαράσταση της γυναίκας. Σε όλες τις περιπτώσεις πάντως, δηλαδή όταν περιγράφει γυναίκες παραδοσιακού τύπου ή χειραφετημένες, αναδεικνύει σημαντικές πλευρές της κοινωνικής θέσης τους, όπως η κοινωνική επιταγή του γάμου, της περιουσίας και της κοινωνικής θέσης ή η μητρότητα. Φωτίζει επίσης καινούργια ζητήματα που έρχονται σε αντίθεση με τον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας: την εργασία, την απελευθέρωση των ηθών, που εκφράζεται με πιο ελεύθερη σεξουαλικότητα, ή την αξίωση μερικών γυναικών να μείνουν πιστές στα αισθήματά τους.

Συγκεκριμένα, η σεξουαλικότητα, ή καλύτερα η σεξουαλική επιθυμία της γυναίκας αποκτά στο έργο της Δεντρινού κεντρική θέση. Εκφράζεται συχνά έξω από τα κοινωνικώς αποδεκτά πλαίσια και δεν είναι πάντοτε συνδεδεμένη με τα αισθήματα. Και σε αυτή τη θεματολογία η συγγραφέας αποφεύγει τη μονολιθική οπτική. Παρουσιάζει γυναίκες σεμνότυφες με καταπιεσμένες επιθυμίες, όπως η Αννούλα, στο «Όνομα του πατέρα», που την τυραννά *«ασυγκράτητη σαρκική επανάσταση»* (φταίνε τα νεύρα της), αν και δεν το παραδέχεται. Αυτή η παρουσίαση της γυναικείας σεξουαλικότητας ακούγεται σαν ειρωνικός αντίλαλος του ιατρικού λόγου του 19ου αιώνα, που παρουσίαζε σαν ασθένεια κάθε έκφραση γυναικείας σεξουαλικότητας, συνδέοντάς την με την υστερία. Σε άλλα διηγήματα ο

10. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 362-364.

11. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Β΄ (1916-1917), Τυπογραφείο Σ. Λάντζα, Κέρκυρα, 1916, σ. 107-114.

12. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 345-348.

πόθος και η σεξουαλική επιθυμία εκφράζονται μέσα από το στερεότυπο της μοιραίας γυναίκας. Έτσι, στο «Φλερτ»,[13] η κοπέλα φλερτάρει με όλα τα αγόρια, χωρίς να σκέπτεται καθόλου την αγάπη. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι σε μερικά παραδείγματα το στερεότυπο της μοιραίας γυναίκας συνδέεται με την εικόνα της μητέρας, δίνοντας έτσι πολύ τολμηρή εικόνα της γυναίκας. Στο «Όνομα του πατέρα», η Αννούλα ανακαλύπτει ταυτόχρονα πως είναι εξώγαμο παιδί και ότι η μητέρα της είχε ερωτική σχέση. Διαβάζοντας τα ερωτικά της γράμματα, ανακαλύπτει τις *«ομορφιές του κορμιού»* της μητέρας της, «*τις ορμές, τις λαχτάρες»* της και καταλαβαίνει ότι η ψυχρότητά της ήταν μόνο φαινομενική.

Αν η παρουσίαση της γυναικείας τυπολογίας στο έργο της Δεντρινού μπορεί να φαίνεται σχετικά δυαδική, στην ουσία χαρακτηρίζεται από πολλές αποχρώσεις και πολλές όψεις, πίσω από τις καρικατούρες και τα αρχέτυπα. Το ίδιο πρόσωπο μπορεί να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε αντίθετες επιλογές, όπως η Μαρία στο διήγημα «Ο πρώτος της χορός»,[14] ένα έξυπνο κορίτσι που παρά λίγο να ξεγελαστεί από τα ψέματα και την επιπολαιότητα του κόσμου των σαλονιών και που συνειδητοποιεί τελικά ότι η αγάπη είναι πολύ πιο σημαντική. Η Δεντρινού επομένως δεν παρουσιάζει παγιωμένα πρόσωπα, σε μια ουσιοκρατική προσέγγιση, αλλά ανθρώπους, γυναίκες που ζουν σε μια κοινωνία που αποκληρώθηκε και που την διέπουν αντιθετικοί κανόνες: ψέμα και αλήθεια, κακία και αρετή, κ.ά. Με λίγα λόγια, η τυπολογία της γυναίκας γκρεμίζει πολλά ταμπού και στερεότυπα σε σχέση με τις κυρίαρχες, στις αρχές του 20ού αιώνα, αναπαραστάσεις της γυναίκας ως παρθένας/μητέρας ή μοιραίας γυναίκας/πόρνης/υστερικής. Έτσι, αμφισβητεί τους παραδοσιακούς ρόλους του φύλου, οικογενειακούς και κοινωνικούς· με την αποσύνδεση της σεξουαλικότητας από το συναίσθημα, την απομυθοποίηση και την ανατροπή της εικόνας της μητρότητας, του γάμου, της θηλυκότητας, που συνοδεύουν την αυστηρή κριτική κατά της υποκρισίας, της δύναμης του χρήματος, της εξουσίας. Η συνύπαρξη παραδοσιακών και μοντέρνων τύπων είναι χαρακτηριστική της εξέλιξης της κοινωνίας της εποχής. Αυτή η ποικιλομορφία είναι από μόνη της πολύ σημαντική, γιατί πρώτα απελευθερώνει τη γυναίκα από ένα ενιαίο ορισμό που της έχει επιβληθεί, προσφέροντάς της υπόσταση ως άτομο, και δεύτερον, αμφισβητεί το ενιαίο κανονιστικό πρότυπο των κοινωνικών ρόλων και ταυτοτήτων των φύλων. Εξετάζοντας τις γυναίκες με γυναικεία ματιά, η Δεντρινού συμβάλλει με τα γραπτά της στην ανάδειξη και την εξέλιξη της γυναικείας υποκειμενικότητας της εποχής της.

* * *

13. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 131-135.
14. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 117-122.

Ας εξετάσουμε πώς λειτουργεί η κριτική που ασκεί η Δεντρινού, για να δείξουμε ότι η φεμινιστική προσέγγιση αυτών των αναπαραστάσεων συνδυάζεται απαραίτητα με ευρύτερες κοινωνικές διαστάσεις. Εδώ μπορούμε να υπογραμμίσουμε τον παραλληλισμό με τη σκέψη και την ευαισθησία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, που η Δεντρινού τον γνώρισε το 1903, γνωριμία μέσω της οποίας ενίσχυσε τις επαφές της με το σοσιαλισμό και τις ευρωπαϊκές φιλοσοφικές ιδέες της εποχής. Μαζί με το γυναικείο ζήτημα, η κοινωνική συνείδηση αποτελεί τη σημαντικότερη πηγή και την κεντρικότερη θεματολογία στο έργο της. Προφανώς, όπως και ο Θεοτόκης, είχε την πεποίθηση ότι η κοινωνία έχει ανάγκη από περισσότερη δικαιοσύνη και ισότητα. Πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι το όλο γυναικείο ζήτημα κατά τη Δεντρινού περιλαμβάνει κοινωνική κριτική διαφοροποιημένη ανάλογα με την κοινωνική τάξη. Από τη μια πλευρά, παρουσιάζει ένα κοινωνικό σύστημα που περιορίζει τις γυναίκες στο σπίτι, φύλακες αγγέλους της εστίας, σύμφωνα με το πατριαρχικό καθεστώς που υποτάσσει τις γυναίκες. Από την άλλη, δεν ξεχνά να δείξει και την υποκρισία του κόσμου των ευκατάστατων, στον οποίο οι γυναίκες έχουν και αυτές το μερίδιο της ευθύνης τους. Ειρωνεύεται εξάλλου τις γυναίκες στο πλαίσιο της αστικοποίησης και της ανάδυσης της μεσαίας τάξης, π.χ. στο κείμενο «Αριστοκρατική ευαισθησία».[15]

Σε πολλά κείμενα, το γυναικείο ζήτημα είναι συνδεδεμένο με το ζήτημα της τάξης, και πιο συγκεκριμένα, με τη φτώχεια που επιβαρύνει τη μοίρα της γυναίκας. Η ανισότητα των φύλων τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με τις άλλες κοινωνικές ανισότητες. Στο κείμενο «Από το παράθυρο»,[16] μια φτωχή κοπέλα έμεινε έγκυος. Όταν ο πατέρας της αρνήθηκε τον γάμο, της παίρνουν το παιδί της, και τη διώχνουν. Τελικά δεν έχει άλλη λύση παρά να γίνει καμαριέρα σ' ένα πλούσιο σπίτι. Σε άλλα κείμενα, η Δεντρινού διηγείται τη σκληρή μοίρα φτωχών γυναικών, όπως στην «Καμπάνα του στεναγμού»[17] ή στο "De profundis".[18] Στις χειρότερες περιπτώσεις, δηλαδή, που φτωχές νέες δεν έχουν περιουσία ούτε κοινωνική θέση και δεν μπορούν να παντρευτούν καλά, *«περιμένουν τον Πρίγκηπα»* (για να παραφράσουμε τον τίτλο ενός διηγήματος),[19] που όμως δεν θα έρθει ποτέ, και καταλήγουν στη ζητιανιά ή θυσιάζουν τη τιμή τους, όπως στις «Δυό εικονούλες».[20] Από αυτή την άποψη, ξαναβρίσκουμε στη Δεντρινού την ίδια ευαισθησία

15. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Α' (1915-1916), Τυπογραφείο Σ. Λάντζα, Κέρκυρα, 1915, σ. 103-107.

16. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 296-303.

17. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 367-373.

18. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 357-359.

19. «Περιμένοντας τον Πρίγκηπα», *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 113-119.

20. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 159-162.

με το Θεοτόκη, στα έργα του οποίου η μοίρα της γυναίκας είναι κλεισμένη στο τρίπτυχο προίκα-τιμή-παντρειά.[21]

Σε σχέση με το ζήτημα της τάξης, η Δεντρινού προσεγγίζει και την έννοια της εργασίας. Για τις γυναίκες που μένουν ανύπαντρες, η μόνη εναλλακτική λύση είναι η εργασία. Αλλά η γυναίκα παραδοσιακού τύπου που ανήκει στην αστική τάξη δεν δέχεται μια τέτοια λύση, γιατί την θεωρεί ασυμβίβαστη με την κοινωνική θέση της. Στο «Όνομα του πατέρα», για παράδειγμα, η Αννούλα δεν θέλει να δουλέψει, γιατί [σαν γυναίκα] νομίζει ότι *«αν βαλθής να δουλέψης, ξεπέφτης* [sic]», και ας τονίζει ο αδελφός της πως ο γάμος είναι σκλαβιά και ότι με την εργασία θα αποκτούσε υλική ανεξαρτησία και ελευθερία.

Οι προοδευτικές ιδέες του αδελφού της Αννούλας οδηγούν σε μια άλλη σημαντική πλευρά του έργου της Δεντρινού. Η φεμινιστική κριτική εγγράφεται μέσα στην ευρύτερη κριτική της κοινωνίας στο σύνολό της. Όταν εξετάζουμε όλα τα πρόσωπα και όχι μόνο τις γυναίκες, καταλαβαίνουμε ότι ο φεμινισμός της Δεντρινού δεν είναι τυφλός. Πολλές φορές η γυναίκα μπορεί να είναι φορέας του συστήματος που καταπιέζει τις γυναίκες. Πιο συγκεκριμένα, οι μητέρες παίζουν καθοριστικό ρόλο, επειδή ασκούν την κοινωνική πίεση πάνω στις κόρες τους. Επίσης, η Δεντρινού παρουσιάζει ως θύματα της πατριαρχικής κοινωνίας όχι μόνο γυναίκες άλλα και άνδρες. Και πολλοί άνδρες, όπως ο Παύλος, αδελφός της Αννούλας, χαρακτηρίζονται από φεμινιστικές τάσεις. Έτσι, δεν υπάρχει στη Δεντρινού μανιχαϊσμός. Η συγγραφέας δεν έχει υιοθετήσει την ιδέα του πολέμου μεταξύ των φύλων και παρουσιάζει τις γυναίκες και τους άνδρες στο ίδιο επίπεδο. Υπάρχουν και στα δύο φύλα θετικά και αρνητικά σημαδεμένα πρόσωπα. Επομένως, δεν εξεγείρεται ενάντια στους άνδρες, αλλά ενάντια σε ένα άδικο κοινωνικό σύστημα, ανδροκρατικό και πατριαρχικό. Η Ειρήνη Δεντρινού έχει υπερβεί μια αντίληψη βασισμένη στην ιδέα της αντιπαράθεσης των φύλων, σε μια εποχή που ο φεμινισμός μόλις είχε αρχίσει να αναπτύσσεται στην Ελλάδα, και βλέπει πιο πέρα από την ανδρική κυριαρχία, επεκτείνοντας την ιδεολογία της στην απελευθέρωση του ατόμου από ένα σύστημα κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών θεσμών που καταπιέζει και τα δύο φύλα.

Το κυριότερο όπλο στην καταγγελία του κοινωνικού συστήματος είναι η ειρωνεία, το χιούμορ, ο σαρκασμός, και τα περισσότερα πεζά της χαρακτηρίζονται από σατιρική διάθεση. Χρησιμοποιώντας έτσι την αποστασιοποίηση, δεν επιβάλλει αλήθειες αλλά αφήνει τον αναγνώστη να συμμετέχει ενεργά στον προβληματισμό και στη συγκρότηση του νοήματος. Πρώτα απ' όλα, πολλοί τίτλοι εισά-

21. Βλ. Κώστας Μπαλάσκας, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Ο τραγικός του έρωτα και της ουτοπίας*, εκδ. Ειρμός, Αθήνα 1993, σ. 119.

γουν μια ειρωνική διάσταση. Για παράδειγμα, τα κείμενα «Αγνή», «Ο ήρωας»,[22] παρουσιάζουν πρόσωπα που έχουν χαρακτηριστικά σε απόλυτη αντίθεση με τον τίτλο, και η ειρωνεία λειτουργεί ως εξάλειψη του ιερού χαρακτήρα του προσώπου. Αλλού, από τα ονόματά τους, που σχηματίζονται από επίθετα ή ουσιαστικά, τα προσώπα γελοιοποιούνται και παρουσιάζονται σαν εικονικοί χαρακτήρες, σαν καρικατούρες. Έτσι συναντάμε τις κυρίες Αρχοντάκη, Πλουτάκη, Ομορφίδη, Κομψίδη, Περιφανίδη, ή Σεμνοπούλου. Αυτή η χρήση της ειρωνείας σε υποδειγματικά κείμενα της επιτρέπει να εκφράσει καυστική κοινωνική κριτική.

Όταν δεν χρησιμοποιεί την ειρωνεία, η Δεντρινού αναπτύσσει ανατρεπτικές ιδέες μέσω της φωνής των προσώπων και τότε η τάση της να αντιστρέψει αξίες που αποτελούν την κοινωνική νόρμα, γίνεται πιο άμεση, και παίρνει συχνά τη μορφή του λίβελου. Στο «Παιδιαροκάμωμα»[23] π.χ., μια όμορφη και έξυπνη κοπέλα αποφασίζει να μην παντρευτεί για να μείνει πιστή στην πρώτη της αγάπη. Για την καλή κοινωνία, δεν θεωρείται σοβαρή γυναίκα, αλλά εκείνη αναλαμβάνει τις ευθύνες για όλες τις ανορθόδοξες επιλογές της και κρίνει με ειρωνεία και μεγάλη αυστηρότητα την καλή κοινωνία που είναι για αυτήν υποκρίτρια. Σ' ένα μεγάλο μονόλογο, εκθέτει τις ιδέες της και την κριτική της. Λέει για παράδειγμα ότι η κοινωνία *«Δεν είναι παρά μια ψευτιά»*, *«αντίθεση του ωραίου, του μεγάλου και της ορθής σκέψης»*, *«καταδικάζει το τίμιο κορίτσι»*. Η συγγραφέας αποκαθιστά εν προκειμένω μια γυναίκα, που βγήκε έξω από τα πλαίσια της κοινωνίας, και αναπτύσσει μια πολύ ανατρεπτική άποψη. Γενικά, η κριτική της Δεντρινού έχει ως αποτέλεσμα την ανατροπή μερικών κοινωνικών αξιών και την απομυθοποίηση κοινών στερεοτύπων.

* * *

Τελικά, ποιο είναι το ιδανικό πρότυπο της γυναίκας στο έργο της Δεντρινού; Ένα από τα πιο χρήσιμα κείμενα για να απαντήσουμε σ' αυτή την ερώτηση είναι το «Αφιέρωμα», ο Πρόλογος, στη συλλογή διηγημάτων *Από τον κόσμο του σαλονιού*, όπου η Δεντρινού εκφράζει άμεσα τη θεωρητική αφετηρία των φεμινιστικών ιδεών της. Αυτό το ενθουσιώδες κείμενο, στρατευμένο και λυρικό, είναι μια παρότρυνση στις γυναίκες· όπου η Δεντρινού εξηγεί ότι στόχος της είναι η εθνική αποστολή της Ελληνίδας:

> *Για σας, ναι, τις αυριανές μητέρες, που στα χέρια σας κρατάτε την τύχη του Έθνους μας αφού η ψυχή σας μια μέρα θα γίνει και ψυχή των παιδιών σας.* [...] *ονειρεύτηκα, έλπισα μια καινούργια, όχι ψεύτικη μ' αληθινή, όχι κούκλα*

22. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 64-66.
23. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 122-127.

μ' άνθρωπο, Ελληνοπούλα. [...] *τη θέλω παλληκάρι* [...] *που νά' χει τη δύναμη να τινάξει από πάνου της τη σκόνη της ψευτιάς, που τυφλώνει τη σημερινή Ελληνοπούλα και ν' ανοίξει καινούργιους ορίζοντες, πατώντας κάθε ανόητη κοινωνική συνθήκη και τη θέλω* [...] *περσότερο Μάνα και λιγότερο γυναίκα σαλονιού.* [...] *να βγη ο αυριανός στρατιώτης που θα πέσει πληγωμένος στα στήθεια για το σκλάβο, για την πατρίδα, να βγη ο αυριανός πολίτης που θα λησμονά το ατομικό του συμφέρο μπροστά στο γενικό* [...] *Ρωμιοπούλα* [...] *που θ' αναθρέψει τα παιδιά της ποτίζοντάς τα με το γάλα της Αλήθειας και της Αγάπης.* [...] *Μη με βγάλετε ψεύτρα, αδερφάδες μου· στα χέρια μας είναι κι από σας δεν το κρούβω πως ποτέ δεν έπαψα να ελπίζω σε μια μακρινή ίσως, μα βέβαιη, Εθνική αναγέννηση.*[24]

Είναι οι απόηχοι των ιδεών που ανάπτυξε η Καλλιρρόη Παρρέν: του μεσσιανικού ρόλου της γυναίκας, της διαμόρφωσης μιας νέας γυναίκας, μορφωμένης και ανεξάρτητης, του μοντέλου της γυναίκας-μητέρας που θα μεγαλώσει τα παιδιά της, τους αυριανούς πολίτες, έτοιμους να θυσιάσουν το ατομικό συμφέρον για την πατρίδα τους. Ο φεμινισμός αυτού του είδους υποστηρίζεται από τη μετουσίωση της μητρότητας, συνδυασμένης με την πατριωτική ιδεολογία. Πρέπει όμως να επισημάνουμε ότι τις ιδέες που αναπτύσσει η Δεντρινού στο «Αφιέρωμα» δεν τις βρίσκουμε όλες και στα διηγήματά της και ότι το κείμενο φαίνεται λίγο τεχνητό, προσποιητό, αν και η συγγραφέας πιστεύει ότι η γυναίκα έχει να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο σε αυτό που ονομάζει *«εθνική αναγέννηση»*. Στα διηγήματα, εκμεταλλεύεται μόνο μερικές ιδέες που παρουσιάζει στο «Αφιέρωμα»: τη μόρφωση της γυναίκας, την κατάργηση των ανόητων κοινωνικών συνθηκών, την άρνηση του ψέματος και της πλάνης. Στα διηγήματά της ξεπερνάει σε τόλμη αυτή τη σύλληψη που την βρίσκουμε επίσης και στην Παρρέν[25] και αναπτύσσει άλλες φεμινιστικές ιδέες, λιγότερο αυστηρές και πιο προοδευτικές.

Εξάλλου, η πρωτοτυπία της Δεντρινού έγκειται στη νέα σύλληψη των σχέσεων μεταξύ ανδρών και γυναικών στην κοινωνία. Παρότι η γυναίκα έχει μάλλον τον πρώτο ρόλο στα γραπτά της, όμως ενδιαφέρεται πολύ για τις σχέσεις των δύο φύλων. Πιο συγκεκριμένα, καταγράφει, όπως έγραψε ο Θ. Πυλαρινός, *«ιδιόμορφες περιπτώσεις ακόμη και περιθωριακές»*.[26] Έτσι, θέτει πολύ τολμηρά

24. Ειρήνη Α. Δεντρινού, *Τα Διηγήματα*, ό.π., σ. 104-105.

25. Βλ. Maria Anastasopoulou, "Feminist Discourse and Literary Representation in Turn-of-the-Century Greece: Kallirrhoe Siganou-Parren's 'The Books of Dawn' ", *Journal of Modern Greek Studies*, 15-1, May 1997, 1-28. Επίσης, Efi Avdela – Angelika Psarra, "Engendering 'Greekness': Women's Emancipation and Irredentist Politics in Nineteenth-Century Greece", *Mediterranean Historical Review*, 20:1, 2005, 67-79.

26. 26. Θεοδόσης Πυλαρινός, «Η διαπάλη των δύο φύλων στα έργα Επτανήσιων πεζογράφων (1850-1920)», *Actes du XXIe Colloque international des néo-hellénistes des*

θέματα σε σχέση με την ελευθερία του ατόμου απέναντι στην κοινωνία, και σε σχέση με τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα. Π.χ., η νουβέλα με τίτλο *Εξαγνισμός!* του 1923, όπου άνδρες και γυναίκες βρίσκονται αντιμέτωποι με τους αυστηρούς κοινωνικούς νόμους (γίνεται λόγος για παράνομο έρωτα, δηλαδή εκτός γάμου, ακόμα και έναν ψυχικά άρρωστο μοναχό που το πάθος και η λαγνεία τον οδηγούν να διαπράξει φόνο).

Πρέπει να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι το έργο της δεν αποτελεί άμεσα μια σειρά φεμινιστικών διεκδικήσεων. Οι προοδευτικές ιδέες της εμφανίζονται κυρίως έμμεσα και θα μπορούσαμε να τις συνοψίσουμε ως εξής:

1) Ανάγκη ισότητας μεταξύ των φύλων και των κοινωνικών τάξεων.
2) Σημασία και ανάγκη της παιδείας, για να ξεφύγουν οι γυναίκες από την εσωστρέφεια της παραδοσιακής πατριαρχικής τάξης.
3) Εργασία για τις γυναίκες ως βάση της ανεξαρτησίας τους.
4) Απόρριψη του πατριαρχικού συστήματος που πλήττει γυναίκες και άνδρες.
5) Οριστική παραίτηση από το ψέμα (αυτό είναι κυριολεκτικά ένα leitmotiv στο έργο).
6) Δικαίωμα της γυναίκας στον έρωτα και στα αισθήματα.
7) Αναγνώριση της γυναίκας ως αυτόνομου ατόμου και προσωπικότητας και κατοχύρωση της ατομικής της ταυτότητας, πέρα από τα όρια της οικογένειας που την ταυτίζει μόνο με τους ρόλους της μητέρας, της κόρης, της συζύγου, της αδελφής, δηλαδή της δίνει μια ταυτότητα σχετική.

* * *

Όπως παρατηρήσαμε, η Δεντρινού υπήρξε πραγματικά πρόδρομος της χειραφέτησης της γυναίκας και στο έργο της, που το χαρακτηρίζει αντισυμβατικό πνεύμα, ανάπτυξε πολύ μοντέρνες ιδέες γύρω από το γυναικείο ζήτημα. Ξεπέρασε, πολύ νωρίς, το χάσμα μεταξύ ανδρών και γυναικών και σχεδίασε μια φιλοσοφία, μια γενική σύλληψη της κοινωνίας, που αγνοεί όλα τα ουσιοκρατικά ιδεολογικά νοήματα. Εξετάζοντας την κοινωνία με γυναικεία οπτική, τα πεζά της μας δείχνουν τη γέννηση και τη δόμηση γυναικείας συνείδησης,[27] συνδεδεμένης με μια εξερεύνηση της γυναικείας υποκειμενικότητας.

Εξάλλου, η ευρύτερη κοινωνική διάσταση του έργου της, ανεξάρτητα από

---

universités francophones: Masculin Féminin dans la langue, la littérature et l'art grecs modernes, έκδ. Sophie Coavoux, Publication de l'IETT, Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon 2011, σ. 119-129.

27. Eleni Varika, "Subjectivité et identité de genre. L'univers de l'éducation féminine dans la Grèce du XIXe siècle", *Genèses*, 6, 1991, 29-51. Επίσης, της Ιδίας: *Η εξέγερση των*

το γυναικείο ζήτημα, δείχνει την επιρροή των σοσιαλιστικών ιδεών, χαρακτηριστική στην εποχή της, και προσφέρει μια μαρτυρία των καινούργιων ιδεών που αποτελούν μέρος της κοινωνικής αλλαγής (της αστικοποίησης και στροφής προς τη Δύση). Στη Δεντρινού, οι σχέσεις εξουσίας διαπλέκονται και εξαρτώνται από διασταυρώσεις ανάμεσα στο φύλο και την κοινωνική τάξη και απαγορεύουν μια δυαδική ερμηνεία της κοινωνίας.

Τέλος, η κερκυραία λογία ανέπτυξε, σε ένα έργο πρωτότυπο, τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο, μια πρωτοποριακή φιλοσοφία: ένα φεμινισμό, όχι ριζοσπαστικό, που αγνοεί κάθε ουσιοκρατική λογική, και βρίσκεται πιο κοντά από την αντίληψη της ισοπολιτείας, που θα τη συναντήσουμε μόνο πολύ αργότερα, π.χ. σε γαλλίδες φεμινίστριες, όπως η Simone de Beauvoir ή ακόμα αργότερα η Elisabeth Badinter.

Περίληψη / Résumé

Αυτό το κείμενο εξετάζει το θέμα της γυναίκας στο έργο της Ειρήνης Δεντρινού, αναλύοντας τις αναπαραστάσεις της γυναίκας, τη λειτουργία της κριτικής που ασκεί και το ιδανικό γυναικείο πρότυπο που παρουσιάζει η συγγραφέας. Ο φεμινισμός της, στενά δεμένος με μια ευρύτερη κοινωνική διάσταση, αγνοεί όλα τα ουσιοκρατικά ιδεολογικά νοήματα.

Ce texte examine le thème de la femme dans l'œuvre d'Irini Dentrinou, en analysant les représentations de la femme, les rouages de la critique qu'exerce l'auteur et enfin l'idéal féminin qu'elle semble proposer. Son féminisme, intimement lié à une vision sociale plus large, ignore toute idéologie essentialiste.

Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907, Research and Educational Foundation of the Commercial Bank of Greece, 1987.

Ρένας Κρουαζιέ: Ειρήνη Δεντρινού (1996).

ΔΙΕΥΚΡΙΝΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΑ ΠΕΖΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΑ ΖΑΜΠΕΛΙΟΥ

Λάμπρος Βαρελάς

Απ' ό,τι φαίνεται έχουμε πολλά ακόμη να μάθουμε για τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο (1815-1881), αυτή τη σημαντική αλλά αινιγματική σε πολλά σημεία της προσωπικότητα του επτανησιακού, ελλαδικού και ιταλικού 19ου αιώνα· και για το έργο και για τη ζωή του, ειδικά για τις σπουδές του και για την τελευταία περίοδο της ζωής του (από το 1862 κ.ε. ζούσε στο προάστιο του Λιβόρνο Antignano). Στην παρούσα ανακοίνωση θα παρουσιαστούν νέα ευρήματα και μαρτυρίες για τα πεζογραφήματά του, για ένα ιταλόγλωσσο μυθιστόρημα που του αποδίδει η βιβλιογραφία και για τα *Ιστορικά Σκηνογραφήματα* (1860) και τους *Κρητικούς Γάμους* (1871).

Τεκμήρια που παρουσιάζονται στη συνέχεια διαφωτίζουν –σε μεγάλο βαθμό– το μυστήριο που καλύπτει ένα προσγραφόμενο στον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο ιταλικό μυθιστόρημα με τον τίτλο *Αναμνήσεις μιας μοναχής*. Σε μια βιβλιοκρισία που είχα δημοσιεύσει πριν από έναν χρόνο για το βιβλίο του Νάσου Βαγενά *Γκιόστρα*,[1] είχα διευκρινίσει ότι το δήθεν στα ιταλικά γραμμένο αυτό μυθιστόρημα του Ζαμπέλιου είναι, στην πραγματικότητα, η ριζοσπαστική αυτοβιογραφία της ιταλίδας πριγκίπισσας Enrichetta Caracciolo (1821-1901), *Misteri del chiostro napoletano: memorie di Enrichetta Caracciolo de' principi di Forino, ex-monaca benedettina* (1864),[2] στην οποία κατακρίνεται, μεταξύ άλλων, η υποκρισία των βενεδικτίνων μοναχών της μονής του Αγίου Γρηγορίου στη Νάπολη, όπου η νεαρή πριγκίπισσα είχε περάσει είκοσι χρόνια από τη ζωή της. Και είχα

1. «Κονταροχτυπήματα επί χάρτου»: *Νάσος Βαγενάς*, Γκιόστρα. *Κείμενα κριτικής διαμάχης*, εκδ. Μικρή Άρκτος, Αθήνα 2012, σ. 367, *Athens Review of Books* 37, Φεβρουάριος 2013, σ. 43-45.

2. *Misteri del chiostro napoletano: memorie di Enrichetta Caracciolo de' principi di Forino, ex-monaca benedettina*, Φλωρεντία, G. Barbèra, 1864. Βλ. μετάφρασή του στα ελληνικά: *Απόκρυφα των μοναστηρίων της Νεαπόλεως. Απομνημονεύματα της κυρίας Ερριέττας Καρακιόλου*. Μετάφρασις Κ. Παρδαλάκη, εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου Μ.Π. Περίδου 1870. – Βλ. επίσης *Τα νέα απόκρυφα των Μοναστηρίων της Νεαπόλεως* υπό πρώην τινός μοναχής. Εξελληνισθέντα υπό *** εκδίδονται δαπάνη *** Κερκύρα, Τυπογραφείον ο Κάδμος, Νεοφύτου Καραγιάννη, 1866.

επίσης χρεώσει στον παλιότερο μελετητή Φάνη Μιχαλόπουλο την ανακριβή πληροφορία. Η απόδοση όμως της πατρότητας του συγκεκριμένου έργου στον Ζαμπέλιο έχει μακρά ιστορία, την οποία διαπίστωσα στη συνέχεια: Την πληροφορία ότι ο Σπ. Ζαμπέλιος, επειδή *«ήτο φύσει ευεπίφορος προς την μυθοπλαστίαν, διό και ιταλιστί έτι συνέγραψε τας Αναμνήσεις μοναχής, μυθιστορίαν τυχούσαν επανειλημμένων εκδόσεων παρά τω* Barbèra *εν Ταυρίνω»*, την είχε καταγράψει πρώτος ο Σπυρίδων Λάμπρος στη νεκρολογία «Σπυρίδων Ζαμπέλιος» που δημοσίευσε στην εφημερίδα *Ώρα*, στις 07.09.1881 (αναδημοσιεύτηκε στο *Δελτίον της Εστίας*, αρ. 246 (13.09.1881), και συμπεριελήφθη στον τόμο *Λόγοι και Άρθρα 1878-1902*, Αθήνα 1902, σ. 569-573. Την πληροφορία αυτή την αναπαρήγαγε ο ανώνυμος συντάκτης του σχετικού λήμματος για τον Ζαμπέλιο στο *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν Μπαρτ και Χιρστ*, τ. 4, Απρ. 1893-Σεπτ. 1894, σ. 100, και σ' αυτές τις μαρτυρίες (του Λάμπρου *και του Εγκυκλοπαιδικού Λεξικού*) είχε στηριχτεί ο Φάνης Μιχαλόπουλος, στη γνωστή μελέτη του για τον Σπ. Ζαμπέλιο στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*.[3] Είχα μείνει, δηλαδή, με τη βεβαιότητα ότι επρόκειτο για λανθασμένη πληροφόρηση των μελετητών και ότι ο Ζαμπέλιος δεν είχε καμία σχέση με το αυτοβιογραφικό αυτό, μυθιστορηματικής υφής, ιταλικό αφήγημα, αφού ήταν πασίγνωστο έργο της Caracciolo.

Το πιθανότερο είναι όμως ότι ο Ζαμπέλιος το θεωρούσε εν πολλοίς δικό του έργο και ότι αυτή την πληροφορία θα μετέφερε σε έλληνες φίλους και γνωστούς του, π.χ. στον εκδότη της *Πανδώρας* Νικόλαο Δραγούμη και στον ιστορικό Σπυρίδωνα Λάμπρο – με τον πρώτο αλληλογραφούσε,[4] ο δεύτερος τον είχε επισκεφτεί το 1871 στο Antignano και είχε επιθεωρήσει τη βιβλιοθήκη του.[5] Αυτό επιβεβαιώνουν και οι διευκρινήσεις σχετικά με τη συγγραφική πατρότητα του έργου που θησαυρίζει ο φλωρεντιανός εκδότης του Gaspero Barbèra στα απομνημονεύματά του, που εκδόθηκαν μεταθανάτια από τους γιους του το 1883.[6] Μας πλη-

3. Φάνης Μιχαλόπουλος, «Σπυρίδων Ζαμπέλιος (1815-1881)», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Ε΄, τχ. 2 (Νοέμ.-Δεκ. 1950), σ. 33-45, τχ. 3 (Ιαν.-Φεβρ. 1951), σ. 109-119 και 128 (= αναδημ. *Εποπτεία*, αρ. 73 (Νοέμ. 1982), σ. 986-1001 και αρ. 75 (Ιαν. 1983), σ. 53-68).

4. Βλ. την επιστολή που στέλνει ο Ζαμπέλιος στον Νικόλαο Δραγούμη από τη Ρώμη στις 23.09.1864, *Η Παλαιότερη πεζογραφία μας*, τ. Δ΄, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1996, σ. 349: *«Από Ρώμης ελπίζω να σας πέμψω καί τι τερπνότερον. Τα* Απόκρυφα *των* Νεαπολιτικών Μονών *προέβησαν (εντός ενός μηνός!) εις την τρίτην έκδοσιν, ο δε κ. Barbéra καταγίνεται νυν εις την τετάρτην. Δεν είναι αυτό μυθιστόρημα, διό και τεραστίως ευδοκιμεί. Εντός του προσεχούς Οκτωβρίου εκδίδεται προσέτι Γαλλιστί τε και Αγγλιστί».*

5. Σπυρίδων Λάμπρος, «Προσθήκαι εις την Ιόνιον Βιβλιογραφίαν», *Νέος Ελληνομνήμων*, τ. 11 (1914), σ. 468-470.

6. G. Barbèra, *Memorie di un editore pubblicate dai figli,* Φλωρεντία, G. Barbèra, editore, 1883, σ. 279-282. Τη μαρτυρία θησαυρίζει η Alessandra Briganti στο λήμμα "Carac-

ροφορεί ότι ο Ζαμπέλιος είχε μεσολαβήσει για να φτάσει το έργο στα χέρια του (στις αρχές Ιουνίου του 1864), ότι η Caracciolo είχε ζητήσει τη συνδρομή του έλληνα συγγραφέα, επειδή η ίδια δεν είχε εμπειρία στη συγγραφή, για να επεξεργαστεί τις αφηγήσεις της και να βελτιώσει τη μορφή του χειρογράφου της, εργασία που ο Ζαμπέλιος έκανε με στόχο το κέρδος. Κι ακόμη, ότι ενώ αρχικά η Caracciolo είχε συμφωνήσει για την έκδοση του χειρογράφου, στη συνέχεια εμφανιζόταν δυσαρεστημένη με τον Ζαμπέλιο, δεν ήθελε να αποκλειστεί από την αμοιβή που είχε συμφωνήσει ο Ζαμπέλιος με τον εκδότη σαν να ήταν ο συγγραφέας του έργου, και δεν αναγνώριζε το ρετουσάρισμα που είχε κάνει αυτός στο χειρόγραφό της. Όταν όμως είδε το έργο σε τυπωμένη μορφή, επεξεργασμένο από τον ιδιοφυή Ζαμπέλιο, δεν είχε το κουράγιο να το διεκδικήσει ως αποκλειστικά δικό της και συμφώνησε στο τελικό τύπωμα, αφού έλαβε το μισό της αμοιβής που είχε συμφωνήσει ο εκδότης με τον Ζαμπέλιο.

Από τη μαρτυρία του Barbèra αντιλαμβανόμαστε ότι ο Ζαμπέλιος είχε σίγουρα επεξεργαστεί υφολογικά το χειρόγραφο και ότι είχε συμμαζέψει τις πρόχειρα καταγραμμένες αναμνήσεις της Caracciolo, αλλά εντέλει τον βαθμό και το ακριβές είδος της συμβολής του Ζαμπέλιου στο έργο αυτό δεν θα τα μάθουμε ποτέ. Οπωσδήποτε όμως δεν πρέπει να το αποκόψουμε πλήρως από αυτόν.

Όσον αφορά τα άλλα δύο πεζογραφήματά του, ξέρουμε ότι τα *Ιστορικά Σκηνογραφήματα* δημοσιεύτηκαν σε έξι συνέχειες, από τον Φεβρουάριο έως τον Μάιο του 1860, στο περιοδικό *Πανδώρα*, με τη σημείωση ότι πρόκειται για *«Απόσπασμα εξ ανεκδότου συγγραφής, επιγραφομένης* Τα Πάθη της Κρήτης επί Ενετών. *Η διήγησις άρχεται ενταύθα από του Η΄. Κεφαλαίου»*. Το απόσπασμα δημοσιεύεται κάτω από τον επίτιτλο «Ιστορικά σκηνογραφήματα» και τιτλοφορείται «Οι Κρήτες μετά την επανάκτησιν Κωνσταντινουπόλεως». Και γνωρίζουμε επίσης ότι τον ίδιο χρόνο τυπώθηκε αυτοτελώς από το τυπογραφείο του Βιλαρά με πρωτοβουλία του εκδότη της *Πανδώρας* Νικόλαου Δραγούμη,[7] και ότι οι *Κρητικοί Γάμοι* τυπώθηκαν στο Τορίνο το 1871. Οι χρόνοι αυτοί έδωσαν το δικαίωμα στους μελετητές να συσχετίσουν το δεύτερο έργο με την αποτυχημένη και επώδυνη για τον ελληνισμό Κρητική Επανάσταση του 1866 και να συνδέσουν την ιδεολογική λειτουργία του έργου με τον απόηχο της επανάστασης αυτής και με το κλίμα συμπάθειας που είχε δημιουργηθεί προς τον βασανισμένο κρητικό

---

ciolo, Enrichetta" στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 19, 1976 (= τώρα στην ψηφιακή του μορφή: http://www.treccani.it/enciclopedia/enrichetta-caracciolo_%28Dizionario-Biografico%29/). Το σχετικό απόσπασμα από τα «Απομνημονεύματα» του Barbèra παρατίθεται εδώ στο Επίμετρο 1.

7. *Ιστορικά Σκηνογραφήματα* υπό Σπυρίδωνος Ζαμπελίου. Εκδίδοντος Ν. Δραγούμη. Αθήνησιν, εκ του τυπογραφείου Λαζ. Δ. Βιλαρά, 1860.

λαό.[8] Και οπωσδήποτε μια τέτοια προσέγγιση του έργου ήταν αναμενόμενη και νόμιμη.

Η έρευνα στις εφημερίδες της εποχής όμως έφερε στο φως νέα δεδομένα που αλλάζουν την εικόνα για τη γένεση των δύο έργων και την πορεία τους. Όπως δείχνει η αγγελία που δημοσίευσε σε αθηναϊκές εφημερίδες ο εκδότης Π.Α. Σακελλάριος, τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο του 1858,[9] και τα δύο έργα ήταν έτοιμα από τότε ή και νωρίτερα, ύστερα πάντως από τις αρχειακές έρευνες που είχε κάνει ο Ζαμπέλιος στην Ιταλία, κυρίως για τη βυζαντινή περίοδο και την περίοδο της φραγκοκρατίας, και από τις οποίες έρευνες είχαν προκύψει οι *Βυζαντιναί μελέται. Περί πηγών νεοελληνικής εθνότητος από Η΄ άχρι Ι΄ εκατονταετηρίδος* (1857) αλλά και τα *Ιταλοελληνικά* (1864), ακόμη και το *Parlers Grecs et Romans* (1880). Μέσω αυτής της αγγελίας ο εκδότης και ο Ζαμπέλιος αναζητούσαν συνδρομητές για να τα τυπώσουν. Σύμφωνα με την αγγελία η σχεδιαζόμενη έκδοση θα ήταν τετράτομη και θα έφερε τον τίτλο: *Πάθη της Κρήτης επί Ενετών*. Μέρη αυτού του έργου ήταν τα *Ιστορικά σκηνογραφήματα* (1860) και οι *Κρητικοί Γάμοι* (1871).

Η αναγγελία του εκδότη μας ενημερώνει ότι ο Ζαμπέλιος στηρίχτηκε στο υλικό από τις πρωτογενείς έρευνές του σε ευρωπαϊκές βιβλιοθήκες και *«συνέγραψεν ολόκληρον περί Κρήτης σύγγραμμα από του 1200 μέχρι 1570 εις τέσσαρας μικρούς τόμους, εκ δέκα περίπου τυπογραφικών φύλλων έκαστον»*. Και ότι *«Το σύγγραμμα τούτο επιγράφεται τα "Πάθη της Κρήτης επί Ενετών". Και ο μεν πρώτος τόμος είναι εκτενής ιστορική πραγματεία, και χρησιμεύει ως εισαγωγή εις τους τρεις άλλους τόμους, οι οποίοι, καίτοι περιλαμβάνοντες ύλην ιστορικήν, εκθέτονται όμως διαλογικώς εν είδει μυθιστορήματος»*. Ο πρώτος λοιπόν τόμος θα αποτελούσε μια ιστορική εισαγωγή στα παθήματα της Κρήτης κατά την περίοδο της βενετοκρατίας και οι υπόλοιποι τρεις το μυθιστόρημα *Κρητικοί γάμοι*.

Ότι και τα δύο έργα ήταν ήδη έτοιμα και περίμεναν τη στήριξη των συνδρομητών για να τυπωθούν αποδεικνύεται από το ότι στην αγγελία του εκδότη συμπεριλαμβάνεται και απόσπασμα *«εκ του προλόγου του πρώτου τόμου του συγγραφέως»*, δηλαδή από αυτό που γνωρίζουμε ως *Ιστορικά Σκηνογραφήματα*. Στο προλογικό αυτό απόσπασμα ο συγγραφέας χαρακτηρίζει τα *Ιστορικά Σκη-*

8. Βλ., πρόχειρα, Φώτης Δημητρακόπουλος, «Σπυρίδων Ζαμπέλιος, παρουσίαση – ανθολόγηση», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, τ. Δ΄, Αθήνα, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1996, σ. 336-352, και Σπυρίδωνος Ζαμπελίου, *Τα κριτικά κείμενα*, φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Γ. Αλισανδράτος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη / Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1999, σ. 25.

9. Βλ., π.χ., *Αθηνά* (29.11.1858) και *Αιών* (15.12.1858). Ολόκληρη η αγγελία μαζί με τον πρόλογο του Ζαμπέλιου αναδημοσιεύονται εδώ στο Επίμετρο 2.

νογραφήματα (στο σύνολό τους προφανώς και όχι μόνο το απόσπασμα που δημοσιεύτηκε στην *Πανδώρα*) ως «Εισαγωγή» στους *Κρητικούς Γάμους*:

Στον ίδιο πρόλογο ο Ζαμπέλιος περιγράφει και το *«έτερον εκτενέστερον πόνημα»* το οποίο χαρακτηρίζει ως *«μυθιστόρημα»*. Άρα, τα δύο έργα διαχωρίζονται ειδολογικά από τον ίδιο τον συγγραφέα τους: τα *Ιστορικά σκηνογραφήματα* ανήκουν στο ιστοριογραφικό είδος, αφού λειτουργούν ως ιστορική εισαγωγή στους *Κρητικούς Γάμους*, ενώ το δεύτερο ανήκει στο μυθιστορικό είδος.

Η άγνωστη αυτή αγγελία και ο πρόλογος του ίδιου του Ζαμπέλιου αποδεικνύει ότι και τα δύο έργα, τα *Ιστορικά σκηνογραφήματα* και οι *Κρητικοί γάμοι*, ετοιμάστηκαν αρχικά ως τμήματα του ίδιου έργου με τον τίτλο *Πάθη της Κρήτης επί Ενετών* και ότι οι *Κρητικοί γάμοι* ήταν έργο του τέλους της δεκαετίας του 1850, παρά τις όποιες αλλαγές ενδεχομένως έκανε ο συγγραφέας στη συνέχεια. Αλλά και όλα τα έργα του Ζαμπέλιου, ακόμη και τα τελευταία του, είναι, όπως είδαμε, έτοιμα, ερευνητικά τουλάχιστον (και ανακοινωμένα), ήδη πριν από το 1860, τα οποία ο συγγραφέας του τυπώνει σταδιακά. Συνεπώς η κριτική πρόσληψη των *Κρητικών γάμων* δεν θα πρέπει να συσχετίζεται με την αποτυχία της κρητικής επανάστασης του 1866 αλλά με τα επιστημονικά ενδιαφέροντα και τις εθνικοπατριωτικές επιδιώξεις του Ζαμπέλιου κατά τη δεκαετία του 1850.

Από την ενδιαφέρουσα αγγελία του εκδότη Π. Σακελλάριου μαθαίνουμε ότι το έργο θα ήταν τετράτομο. Το έργο δεν εκδόθηκε ποτέ στην αρχική αυτή μορφή, προφανώς επειδή ο εκδότης δεν εξασφάλισε τον απαραίτητο αριθμό συνδρομητών. Ένα τμήμα από τον «ιστορικό» πρώτο τόμο βρήκε φιλόξενο χώρο στην *Πανδώρα* και εκδόθηκε αυτοτελώς. Η αγγελία στις εφημερίδες αποδεικνύει ότι η σημείωση στην πρώτη δημοσίευση είναι ακριβής, ότι το δημοσιευμένο έργο που αφηγείται την κρητική ιστορία των ετών 1270 έως 1363-1364 ήταν πράγματι απόσπασμα από τη συνολική ιστορική επισκόπηση της ενετοκρατίας στην Κρήτη, που είχε ετοιμάσει ο Ζαμπέλιος. Αυτό σημαίνει ότι τα επτά πρώτα κεφάλαια, που δεν δημοσιεύτηκαν, θα αναφέρονταν στην περίοδο 1200-1269 και τα υπόλοιπα, αδημοσίευτα επίσης, στα γεγονότα από το 1364 έως το 1570. Είναι μάλλον πιθανό ότι κάποιο ιστορικό υλικό της τελευταίας αυτής περιόδου συμπεριελήφθη στους εκδομένους *Κρητικούς Γάμους*, στο πρώτο μέρος τους.

Το τεκμήριο αυτό, ότι το μυθιστόρημα *Κρητικοί Γάμοι* είναι έτοιμο ήδη από το 1858 και ότι ο συγγραφέας του δεν κατάφερε να το εκδώσει γιατί δεν κατόρθωσε να εξασφαλίσει την απαραίτητη στήριξη των συνδρομητών, μας αναγκάζει να ξαναδιαβάσουμε υπό νέο πλαίσιο τα δύο γνωστά κριτικά κείμενα του Ζαμπέλιου, τη μελέτη του *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ* (τέλη του 1859, αρχές του 1860) και τη βιβλιοκρισία του «Ο κ. Ιούλιος Τυπάλδος» (Ιανουάριος

1860).[10] Τώρα πλέον γνωρίζουμε ότι τα γράφει αφού έχει ήδη έτοιμο το εκτενές πεζογράφημά του *Πάθη της Κρήτης επί Ενετών* και ότι, πέραν των όποιων άλλων κινήτρων, τα δημοσιεύει πιθανότατα για να υπερασπιστεί τις δικές του πεζογραφικές επιλογές, χολωμένος ίσως και από την αδιαφορία του αναγνωστικού κοινού για το αναγγελμένο πεζογράφημά του. Έτσι μπορούμε μάλλον να κατανοήσουμε καθαρότερα τη στάση που τηρεί στα δύο κριτικά του κείμενα προς την ποιητική παραγωγή της εποχής του. Στο *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ*, εκτός από όσα υποστηρίζει εναντίον της *«μεταφυσικομανίας»* του Σολωμού, αφήνει να εννοηθεί ότι η επική ποίηση είναι πλέον παρωχημένη, ότι η ώρα της δραματικής ποίησης δεν έχει φτάσει ακόμη για την Ελλάδα επειδή το έθνος είναι πνευματικά απροετοίμαστο και ότι, συνεπώς, είναι η ώρα της πεζογραφίας (η μελέτη του αρχίζει με τη γνωστή από παλιότερα αντίληψη ότι το έπος είναι είδος ξεπερασμένο για την εποχή και ότι έχει αντικατασταθεί από το μυθιστόρημα).

Από την άλλη, στην κριτική του για το παλιότερο ποιητικό βιβλίο του Τυπάλδου (το βιβλίο είχε κυκλοφορήσει στα 1856 και ο Ζαμπέλιος δημοσιεύει κριτική γι' αυτό τέσσερα χρόνια αργότερα!) πάλι τις δικές του μυθιστορικές επιλογές υποστηρίζει ως ορθότερες, αφού επικρίνει τις θεματικές επαναλήψεις της ποίησης (την εξύμνηση του Ρήγα και του Καποδίστρια, αλλά και το κουραστικό «αναμάσημα» της *«Αληπασσικής εποποιίας»* –άρα στο στόχαστρό του θα είχε και τη θεματική του Βαλαωρίτη, ακόμη ίσως και του Τερτσέτη– και προκρίνει θέματα που ο ίδιος είχε ήδη αξιοποιήσει στο αναγγελμένο πεζογράφημα (*«χρονογραφία του βυζαντινού μεσαιώνος»*, *«της Σταυροφορικής δεσποτείας τα χρονικά»* και *«ιστορία της Οθωμανικής κατακτήσεως»*). Σε κάποιο σημείο μάλιστα το γράφει ρητά:

> *Μήπως, φέρ' ειπείν, ανταξία της Αληπασσικής εποποιίας (ήν άλλως τε εκουράσθημεν αναμασώμενοι), δεν είναι [...] αι δώδεκα εκείναι καθ' Ενετών αιματηραί των Κρητών επαναστάσεις, εξ ών η τελευταία διαπρέπει ως σπαρακτικότατον και περικαλλέστατον της Ελληνικής Αναγεννήσεως επεισόδιον;*[11]

Όσον αφορά την αποσπασματική δημοσίευση του ιστοριογραφικού τμήματος στην *Πανδώρα*, δεν αποκλείεται ο τίτλος *Ιστορικά σκηνογραφήματα* να είναι υστερογενής και να προτάθηκε είτε από τον ίδιο τον Ζαμπέλιο είτε από τον εκ-

10. *Πόθεν η κοινή λέξις «τραγουδώ»; Σκέψεις περί Ελληνικής ποιήσεως*, υπό Σπ. Ζαμπελίου, εν Αθήναις τύποις Π. Σούτσα και Δ. Κτενά, 1859, και «Ο κ. Ιούλιος Τυπάλδος», *Πανδώρα*, τ. Γ', *τχ.* 236 (15.01.1860) σ. 457-470. Βλ. την αναδημοσίευση και τον σχολιασμό τους από τον Γιώργο Αλισανδράτο στον τόμο *Τα κριτικά κείμενα*, ό.π. (σημ. 8), σ. 155-233 και 235-270.

11. Γιώργος Αλισανδράτος στον τόμο *Τα κριτικά κείμενα*, ό.π. (σημ. 10), σ. 268.

δότη του περιοδικού, τον Νικόλαο Δραγούμη, για να καλυφθεί η ανάγκη της αποσπασματικής δημοσίευσης. Παρότι όμως, όπως αποδεικνύεται καθαρότερα τώρα, το συγκεκριμένο έργο δεν είναι λογοτέχνημα αλλά ιστορικό αφήγημα, εντούτοις το δεύτερο μέρος του τίτλου επιχειρήθηκε να χρησιμοποιηθεί και σε σχεδιαζόμενα λογοτεχνικά εγχειρήματα. Με τον τίτλο «Ελληνικά Σκηνογραφήματα» το περιοδικό *Παρθενών* είχε αναγγείλει λογοτεχνικές συνεργασίες του Αριστείδη Βαμπά για τον τρίτο τόμο του εντύπου (1873· την περίοδο αυτή συνεργαζόταν στενά με το περιοδικό ο Ν.Γ. Πολίτης), οι οποίες όμως εντέλει δεν δημοσιεύτηκαν.[12]

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η ενδιαφέρουσα «ανακάλυψη» του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου στην αρχή της δεκαετίας του 1880 από τη νέα λογοτεχνική γενιά του 1880. Το μεγαλοϊδεατικό όραμα του Ζαμπέλιου και ο εθνικισμός του, οι προτάσεις του και οι έμπρακτες εφαρμογές του για τη γονιμοποίηση της λογοτεχνίας από την ελληνική ιστορία, για την αξιοποίηση της δημοτικής ποίησης και για την υποστήριξη της δημοτικής γλώσσας συγκινούν τον Νικόλαο Γ. Πολίτη και τον Βλάση Γαβριηλίδη,[13] αλλά βρίσκουν σύμφωνους και νέους λογοτέχνες της εποχής που εκείνη την περίοδο παθιάζονται με εθνικιστικά κηρύγματα. Ο Παλαμάς είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση, καθώς ανακαλεί το κήρυγμα του Ζαμπέλιου για τη λογοτεχνική αξιοποίηση της ελληνικής ιστορίας και της λαϊκής παράδοσης όταν εξυμνεί τα *Ειδύλλια* του Γ. Δροσίνη το 1884.[14] Ο ίδιος επίσης στα δικά του *Τα τραγούδια της πατρίδος μου* (εκδομένα στο τέλος του 1885) αξιοποιεί θεματικά μοτίβα από την ελληνική ιστορία που ο Ζαμπέλιος είχε συστήσει, π.χ. «Το νανούρισμα» (που αναφέρεται στον Μιχαήλ Παλαιολόγο, η προσωπικότητα του οποίου τόσο συγκίνησε τον Σπ. Ζαμπέλιο) και «Η κόρη της Λήμνου (1475)».

---

12. Βλ. την αναγγελία «Ελληνικά Σκηνογραφήματα – *Διηγήματα και Εικόνες* – εκ της εν Ελλάδι κυριαρχίας των Φράγκων και Ενετών και της αρματωλικής ζωής, υπό Αρ. Βαμπά», η οποία περιλαμβάνεται σε διαφημιστικό φυλλάδιο του περιοδικού *Παρθενών* για τον τρίτο τόμο του περιοδικού έτους, 01.07.1873 κ.ε.

13. Ο Ν.Γ. Πολίτης προτείνει πλήθος αποσπασμάτων από ιστορικά και λογοτεχνικά κείμενα του Σπ. Ζαμπέλιου για την ύλη των πρώτων Νεοελληνικών Αναγνωσμάτων για το Ελληνικό Σχολείο (Βλ. Λ. Βαρελάς, *Η νεοελληνική και μεταφρασμένη λογοτεχνία στην ελλαδική δευτεροβάθμια εκπαίδευση*, Θεσσαλονίκη, ΚΕΓ, 2007, σ. 157-158), ενώ ο Βλάσης Γαβριηλίδης συμπεριλαμβάνει τους *Κρητικούς Γάμους* στις εκδόσεις του *Μη Χάνεσαι*: Συλλογή μυθιστορημάτων εκδομένη υπό της διευθύνσεως του Μη Χάνεσαι 2, *Οι Κρητικοί Γάμοι. Ανέκδοτον επεισόδιον της κρητικής ιστορίας επί Ενετών (1570)* υπό Σ. Ζαμπελίου, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Βρετού Κ. Βαλέτα, 1883.

14. Π., «Φιλολογική επιθεώρησις. Γεωργίου Δροσίνη "Ειδύλλια"», Βλ. *Ακρόπολις*, 12.08.1884 (=*Απαντα* 2, σ. 130-137).

ΕΠΙΜΕΤΡΟ 1

[...] Pubblicai, entro la prima metà di quest'anno, nella Collezione Diamante gli *Scritti vari* e il *Saggiatore* di Galileo e le *Confessioni* di Sant'Agostino, nella Collezione Scolastica la *Storia di Roma* del Liddell, e la *Storia di Grecia* dello Smith. Pubblicai inoltre i *Canti* dell' Aleardi e nell' agosto i *Misteri del Chiostro Napoletano* di Enrichetta Caracciolo dei principi di Forino.

Questo libro destò universalmente in Italia, in Francia, in Inghilterra, in Germania e in altre parti (credo persino in Russia) un vero e grande entusiasmo. Quante edizioni ne abbia io fatte non saprei dire; posso assicurare che sono state molte, e che le domande di tradurre questo libro nelle varie lingue d' Europa furono diverse. Ma il curioso a sapersi è il modo con cui esso venne alla luce; che n è prima, nè dopo questa pubblicazione mi è avvenuto mai di trovarmi implicato in un intrigo così comico, così misterioso, e che se finì senza duelli e senza liti, costò a me molti patemi d'animo e gran tensione di spirito.

Ecco quello che avvenne. Da Livorno ricevei ai primi di giugno da un tal cavalier Spiridione Zambelli, che non conoscevo, una lettera di questo tenore: Una dama napoletana, di illustri natali, ebbe la sventura di provare per vent' anni i rigori della disciplina claustrale in differenti monasteri della sua patria. Essa ha messo questo lungo tratto di tempo a profitto per raccogliere intorno a' costumi monastici di quel paese un insieme di esplorazioni, chefuso nel racconto delle sue personali peripezie, forma uno scritto altrettanto pieno d'originalità, che opportuno nelle attuali vertenze. Nulla d' immaginario in esso; tutto reale, positivo, vero, tutto garantito dal nome dell'Autrice, che si rivela nella prima pagina. Il libro porta per titolo: *Misteri del Chiostro Napoletano, Memorie di una dama contemporanea*.

Nel darmi queste notizie, mi domandava se ero disposto a farmi editore di questo lavoro. Rispondo immediatamente che mi sarei recato a Livorno per meglio conoscere quello di che si trattava. Presentatomi al signor Zambelli, egli mi fa l' effetto di un uomo impacciato nel render conto del come fosse possessore di quel manoscritto. Chiedo di poterlo leggere, ed egli si offre di farlo copiare e di mandarmelo a Firenze. Vedo che si tratta di un affare delicato, e che comprometterebbe la mia riputazione di editore, se il racconto non fosse vero, ma immaginato. Metto per condizione assoluta che il nome dell'Autrice sia stampato sul frontespizio, e ottengo che vi sia posto il vero nome di *Enrichetta Caracciolo*.

L'Autrice, uscita dal Convento, dimorava a Castellammare di Stabia. Le scrivo, ed ella mi risponde approvando che io riceva e stampi il manoscritto che mi aveva fatto leggere il signor Zambelli, col quale avevo fissato il compenso di

lire 1400, come s'egli fosse l' autore. Se non che, verso il finire della stampa, la signora Caracciolo mi scrive in modo da non mostrarsi tanto contenta della fiducia che aveva accordata al signor Zambelli. Ciò ridesta sospetti che già precedentemente avevo concepiti su questo signore. Volendo proceder con prudenza, penso di sospendere la stampa del libro sino a che non siano un po' schiariti i dubbî, e ne avverto lo Zambelli. Dopo qualche altro sospetto su la genuinità dell' operato di lui, manifestato in una successiva lettera a me dalla Caracciolo, arrivo a comprendere il mistero, l' intrigo, la intera commedia, da cui è avvolto questo lavoro. Lo Zambelli conobbe la Caracciolo a Castellammare, essa gli diede il racconto delle sue avventure nel Chiostro in modo informe, perchè non era scrittrice, e lo Zambelli lo raffazzonò e lo ridusse a miglior forma per farvi poi un guadagno. Da ciò gli sdegni della Caracciolo, la quale non voleva essere esclusa da questo guadagno, nè riconoscere il rifacimento dello Zambelli. Essa però, quando ebbe ricevuto da me i fogli stampati del suo libro, vistolo abbellito da un uomo d'ingegno, non ebbe il coraggio di ricusarlo per suo; volle solo che io le pagassi la metà del compenso convenuto con il signor Zambelli; al che questi subito condiscese; e così si terminò fortunatamente questa vertenza che minacciava di divenire una questione piuttosto scandalosa. Lascio pensare al lettore quanto io rimanessi turbato da questa sorta d' intrigo, nel quale fui involto senza mia colpa. [...]

(G. Barbèra, *Memorie di un editore pubblicate dai figli*, Φλωρεντία, G. Barbèra, editore, 1883, σ. 279-282)

ΕΠΙΜΕΤΡΟ 2

Ο γνωστός εις τον φιλολογικόν κόσμον Σ. Ζαμπέλιος, περιηγηθείς και πριν μεν, αλλά και κατά το παρελθόν έτος τας επισημοτέρας πόλεις της Ευρώπης, και επισκεφθείς τας αυτών βιβλιοθήκας, συνέλεξεν ημίν θησαυρόν ανεξάντλητον γνώσεων περί διαφόρων αντικειμένων.

Εκ της ύλης ταύτης, ήν συνέλεξεν ο φιλογενής ούτος ανήρ συνέγραψεν ολόκληρον περί Κρήτης σύγγραμμα από του 1200 μέχρι 1570 εις τέσσαρας μικρούς τόμους, εκ δέκα περίπου τυπογραφικών φύλλων έκαστον.

Το σύγγραμμα τούτο επιγράφεται τα «Πάθη της Κρήτης επί Ενετών». Και ο μεν πρώτος τόμος είναι εκτενής ιστορική πραγματεία, και χρησιμεύει ως εισαγωγή εις τους τρεις άλλους τόμους οι οποίοι, καίτοι περιλαμβάνοντες ύλην ιστορικήν, εκθέτονται όμως διαλογικώς εν είδει μυθιστορήματος.

Ίνα δώσωμεν εντελή ιδέαν του έργου θέτομεν ενταύθα απόσπασμα εκ του προλόγου του πρώτου τόμου του συγγραφέως.

«Η προκειμένη πραγματεία, καί περ ακριβέστερον παντός άλλου τοιούτου είδους συγγράμματος διηγουμένη τας περιπετείας της Κρήτης επί Ενετών, δεν συνετάχθη παρά του συγγραφέως ως εντελής και ανέκλειπτος ιστορική μονογραφία της Ιταλογραφίας εν εκείνη τη νήσω. Είναι μάλλον Εισαγωγή εις έτερόν τι πόνημα εκτενέστερον, προδιατεταγμένη να παρασκευάση το πνεύμα του αναγνώστου διά της οπισθορμήτου των γεγονότων επόψεως.

»Το περί ού ο λόγος έτερον τούτο πόνημα εξήχθη εξ ύλης χειρογράφων, όλως ανεκδότων και σχεδόν αγνώστων, φυλαττομένων εν ταις βιβλιοθήκαις Ενετίας, Ρώμης και Βιέννης. Η βάσις αυτού άρα είναι καθαρώς ιστορική. Διό και εις τόμον πρόσθετον Ιταλιστί τε και Ελληνιστί επισυνάπτονται τα υπομνήματα των χρονογράφων και αι εκθέσεις των αυτουργών του δράματος, εφ' ών στηρίζεται η πράξις του τραγικού και πάνυ συγκινητικού τούτου επεισοδίου της Ελληνικής Αναγεννήσεως. Αλλ' ει και ιστορικώτατον εν τη βάσει το πόνημα, όμως διά το τερπνότατον και το ευμετάδοτον επροτιμήσαμεν εις την διήγησιν ενιαχού σχήμα διαλογικόν, και συνετάξαμεν αυτό εις γλώσσαν τοις πλείοσι καταληπτήν· επιγράφεται δε οι Κρητικοί Γάμοι, ή τα Πάθη της Κρήτης κατά την ιζ'. εκατονταετηρίδα.

»Και ταύτα περί της συνεχείας των Κρητικών ή απλώς ειπείν περί του μυθιστορήματος. Πλην δε του ειρημένου σκοπού, έχει η παρούσα Ιστορική Εισαγωγή καί τινα έτερον σπουδαιότερον.

»Παρατηρήσαντες ότι η διπλή των Λατίνων και των Μωαμεθανών κατάκτησις επί πολλούς αιώνας επεπρόσθησε του δουλωθέντος γένους την βιολογίαν, επεσκίασε και περιεκάλυψε την πορείαν, τας τύχας, τους εκ Προνοίας νόμους της παλιγγενεσίας μας· αφ' ετέρου δε εκ πείρας και ερεύνης, γνόντες ότι πλείστα όσα συμπτώματα ελληνικής αναζωώσεως αξιοθησαύριστα, και χρειώδη προς φιλοσόφους και ιστορικούς, κείνται διεσπαρμένα, παραμεμορφωμένα, ασυνάρτητα, ψευδεπίγραφα εν τοις χρονικοίς των κατακτητών, ή αναποκάλυπτα διαμένουσιν έτι εις σκωληκοβρώτους βιβλιοθηκών διφθέρας ζημία της τε επιστήμης και της εθνότητός μας, εθέσαμεν καθ' εαυτούς το εξής πρόβλημα.

»Τάχα μέρος ουκ ευκαταφρόνητον της Ενετικής και της Οθωμανικής Ιστορίας δεν είναι πεπρωμένον να μεταβληθή εν ημέρα κρίσεως εις ουσίαν νεοελληνικήν;

»Η προκειμένη πραγματεία, από τοιούτου τινός διανοήματος ορμηθείσα, παραδίδεται προς το δημόσιον ως απαρχή και δοκίμιον της ευκταίας ταύτης εθνικής μετουσιάσεως, εξ ής οψέποτε θέλουσι προέλθει αθάνατοι καρποί.

»Ομολογούμεν επί τούτου ότι απ' αρχής έως τέλους της συγγραφής ουδεμίαν ηρύσθημεν πληροφορίαν εκ βιβλίων, ή απομνημονευμάτων, ή χειρογράφων, ή προφορικών παραδόσεων, ελληνικήν εχόντων την πηγήν, αλλ' εξηγάγομεν την όλην ύλην εκ των σπλάγχνων, ούτως ειπείν, της Ενετικής Ιστορίας, πού μεν τους χρονογράφους παραβαλόντες, πού δε ανέκδοτα μνημεία συμβουλευθέντες.

»Ούτω λοιπόν εξέρχεται εκ του μηδενός εις το είναι, και αναδύει εις το φως της δικαιοσύνης μία σελίς αξιόλογος του παρελθόντος ημών βίου, σελίς, την οποίαν ημαύρωσαν η ομίχλη της τυραννίας, νυν δε καθαρίζει και ορθιετώνυμον εν τοις αρχείοις της Ελλάδος εγγράφει ο της ελευθερίας δάκτυλος».

Τοιαύτα λοιπόν υπόσχεται ο συγγραφεύς· ημείς δε πιστεύομεν ότι οι απανταχού Έλληνες θέλουσι συνδράμει γενναίως το λαμπρόν τούτο έργον, το οποίον διά να καταστήση τελειότερον ο συγγραφεύς ουδέ χρηματικών θυσιών, ουδέ κόπων εφείσθη, αλλά θαλάσσας και όρη σκιόεντα πλείστα διήλθεν.

Η τιμή εκάστου τόμου προσδιορίζεται προς ευκολίαν των πάντων εις δραχ. 2,50.

Εν Αθήναις, την 25 Νοεμβρίου 1858
Ο εκδότης Π. Α. Σακελλάριος.

(εφ. *Αθηνά*, 29.11.1858)

Περίληψη / Summary

Στην εργασία αποδεικνύεται ότι τα *Ιστορικά σκηνογραφήματα* και οι *Κρητικοί γάμοι* του Σπ. Ζαμπέλιου αποτέλεσαν αρχικά τμήματα του ίδιου έργου με τον τίτλο *Πάθη της Κρήτης επί Ενετών*, έργο έτοιμο ήδη από το 1858. Διευκρινίζεται επίσης η συμβολή του συγγραφέα στο αποδιδόμενο σε αυτόν μυθιστόρημα της Enrichetta Caracciolo, *Misteri del chiostro napoletano* («Αναμνήσεις μιας μοναχής»).

This paper proves that Spyridon Zampelios' *Historical scenes* (*Ιστορικά σκηνογραφήματα*) and *Cretan weddings* (*Κρητικοί γάμοι*) were parts of the same work entitled *Suffering during the Venetian occupation* (*Πάθη της Κρήτης επί Ενετών*), which was already written in 1858. Also, it clarifies Zampelios' contribution to Enrichetta Caracciolo's novel *Misteri del chiostro napoletano* (1864).

No 630/Β!

ΟΙ

ΚΡΗΤΙΚΟΙ ΓΑΜΟΙ

ΑΝΕΚΔΟΤΟΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟΝ

τῆς

ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΕΠΙ ΒΕΝΕΤΩΝ

(1570)

ὑπὸ

Σ. ΖΑΜΠΕΛΙΟΥ

ΕΝ ΤΑΥΡΙΝΩι

Τύποις Οὐΐκεντίου Βῶνα

1871

ΑΣΜΑΤΑ ΔΗΜΩΤΙΚΑ

ΤΗΣ

ΕΛΛΑΔΟΣ.

Ἐκδοθέντα

ΜΕΤΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ

ΠΕΡΙ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

ὑπὸ

ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΖΑΜΠΕΛΙΟΥ

Λευκαδίου.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΕΡΚΥΡΑΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΩΝ

ΚΕΡΚΥΡᾶ,

ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ ΕΡΜΗΣ

Δ. Μπρζάκη καὶ Θ. Ῥωμαίου.

1853.

Η ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΙΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ: ΤΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΟΛΥΛΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΘΗΝΑΪΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

Δημήτρης Αγγελάτος

1. Σε ανακοίνωσή μου στο προηγούμενο, 9ο Πανιόνιο Συνέδριο στους Παξούς, υποστήριξα την άποψη ότι η πεζογραφική παραγωγή στα Επτάνησα στο β΄ ήμισυ του 19ου αιώνα είναι ευθυγραμμισμένη με τις συναφείς απαιτήσεις του αθηναϊκού κέντρου, όπως δείχνουν τα ίδια τα πεζογραφικά και κριτικά κείμενα (είχα τότε παραδειγματικά αναφερθεί σε πεζογραφικά έργα των Ερμ. Λούντζη, Σπυρ. Λοβέρδου, Νικολ. Κατραμή, Άγγ. Καλκάνη και Φρειδ. Καρρέρ, και σε κριτικές απόψεις των Παν. Χιώτη, Μέμν. Μαρτζώκη και Διον. Τρίκαρδου).[1] Στην παρούσα ανακοίνωση θα με απασχολήσει το ζήτημα της συνάφειας των γνωστών τριών διηγημάτων του Πολυλά, δημοσιευμένων στην *Εστία*, στο σημαντικότερο περιοδικό της πρωτεύουσας –πρώτα το «Ένα μικρό λάθος» το 1891, και τον επόμενο χρόνο, 1892, τα «Η συγχώρεσις» και «Τα τρία φλωριά» –,[2] με τα αθηναϊκά λογοτεχνικά τεκταινόμενα· ή ακριβέστερα, αν ο ευθυγραμμισμός ισχύει και στην περίπτωση των διηγημάτων του Πολυλά.

2. Η αθηναϊκή δημοσίευση των πολυλαϊκών διηγημάτων δεν μπορεί παρά να ορίσει την αφετηρία του εδώ εξεταζόμενου ζητήματος, ιδιαίτερα δε αν ληφθεί υπόψη η πυκνή παρουσία του Πολυλά στην *Εστία*, στη δεκαετία του 1890, άμεση –με τη δημοσίευση ποιημάτων, μεταξύ των οποίων το εμβληματικό σονέτο «Ερασιτέχνης» (1893), μεταφράσεων και μελετημάτων–[3] αλλά και έμμεση, διαμέσου του Γεωργ. Καλοσγούρου που παρουσίασε και σχολίασε τις γλωσσικές, μεταφραστικές και κριτικές ιδέες του δασκάλου του – όχι μόνον στην *Εστία* αλλά και

1. Βλ. Δημ. Αγγελάτος, «Η πεζογραφία στα Επτάνησα και στο αθηναϊκό κέντρο τον 19ο αιώνα: οι συγκλίσεις» στο: Θ΄ Πανιόνιο Συνέδριο, Παξοί, 26-30.05.2010, *Πρακτικά*, τ. Β΄, επιμέλεια Αλίκη Δ. Νικηφόρου, Εταιρεία Παξινών Μελετών, Παξοί, 2014, σ. 445-462.

2. Βλ. Ιάκωβος Πολυλάς, *Απαντα*, επιμέλεια Γ. Βαλέτας, έκδ. Νίκας, Αθήνα, 1959, σ. 15-82. Νεότερη έκδοση των τριών διηγημάτων στο: Ιάκ. Πολυλάς, *Διηγήματα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 7-97.

3. Βλ. σχετικά: Ιάκωβος Πολυλάς, *Απαντα*, ό.π., σ. 513-517.

στον *Παρνασσό*.[4] Την πυκνή αυτή παρουσία εγγυάται βέβαια ο Κ. Παλαμάς,[5] το κύρος του οποίου στην *Εστία* είναι σημαντικό. Όσα ο Παλαμάς σημειώνει το 1891 για την αξία του κριτικού και μεταφραστικού έργου του Πολυλά –αποδίδοντας μάλιστα τη γνώση του για το πολυλαϊκό έργο στην ευεργετική διαμεσολάβηση του Καλοσγούρου–,[6] όπως και οι επισημάνσεις του το 1896[7] με αφορμή το θάνατο του Πολυλά, που τις συμπυκνώνει πολλά χρόνια αργότερα, το 1927, δείχνουν την εξακολουθητικά βαθιά εκτίμησή του για το πολυσύνθετο έργο και την προσωπικότητα του κερκυραίου λογίου και συγγραφέα:

> *Ο πολυσύνθετος νους του* [...] *και κριτής και ποιητής, ρυθμοποιός, γλωσσοπλάστης, πολιτευτής, δεινός του λόγου χειριστής, πολεμιστής, δημοσιολόγος, δημιουργικός μεταφραστής, πολυγνώστης, Σαιξπηριστής και Σολωμιστής, μια μεγάλη φυσιογνωμία.*[8]

Οι συνθήκες της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής σκηνής της Αθήνας από τη δεκαετία του 1880 και εξής παρουσιάζουν αξιοσημείωτες διαφορές σε σύγκριση με ό,τι ίσχυε μέχρι τότε, από τη δεκαετία δηλαδή του 1830 και μετά· οι διαφορές ωστόσο αυτές που δείχνουν τις σταδιακές μετατοπίσεις των συγγραφέων (ποιητών, πεζογράφων και κριτικών) από το δεσπόζοντα αισθητικό κανόνα της *αληθοφάνειας*, συνορεύουν και αναμειγνύονται με τάσεις που συγκλίνουν ιδιόμορφα με τον κανόνα αυτόν, συγκροτώντας μεταιχμιακά μορφώματα στον φθίνοντα 19ο αιώνα.

Οι ιστορικές και θεωρητικές συντεταγμένες του κανόνα της *αληθοφάνειας* στο αθηναϊκό κέντρο, θεμελιώνονταν σε μια αντίληψη για την έντεχνη *αναπαράσταση*, σύμφωνα με την οποία επιβαλλόταν ο δημιουργός να ξεπεράσει την πραγματικότητα ως αντικείμενο απ' ευθείας (μιμητικής) *αναπαράστασης*, όχι όμως

---

4. Βλ. Γεώργ. Καλοσγούρος, «Κριτικαί παρατηρήσεις [...] περί της μεταφράσεως του "Αμλέτου", Ι. Πολυλά», *Παρνασσός τχ.* 13, (1890), σ. 502-558 (δημοσιευμένο με τον ίδιο τίτλο και σε ξεχωριστό φυλλάδιο: Αθήνα 1891). Αναδημοσίευση στο: Γεωργ. Καλοσγούρος, *Κριτικά κείμενα*, επιμέλεια-εισαγωγή-σχόλια Κ. Δαφνής, έκδ. Κερκυραϊκά Χρονικά, τ. 28, Κέρκυρα, 1986, σ. 19-73. Βλ. επίσης: Γεώργ. Καλοσγούρος, «Ιάκωβος Πολυλάς», *Εστία, τχ.* 17, (Ιαν.-Ιούλ. 1892), σ. 257-260. Αναδημοσίευση στο: Γεώργ. Καλοσγούρος, *Κριτικά κείμενα*, ό.π., σ. 74-79, και στο: Ιάκ. Πολυλάς, *Διηγήματα*, ό.π., σ. 99-108.

5. Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, *«ήχος λεπτός...*[...] *γλυκύτατο*[ς], *ανεκδιήγητο*[ς]*...». Η «τύχη» του σολωμικού έργου και η εξακολουθητική αμηχανία της κριτικής (1859-1929)*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2000, σ. 73-80.

6. Βλ. Κ. Παλαμάς, «Το έργον του κριτικού» (1891) στο: *Κ. Παλαμά Άπαντα*, τ. Β΄, Γκοβόστης-Μπίρης, 1962, σ. 88-100.

7. Βλ. Κ. Παλαμάς, «Όταν απέθανε ο Πολυλάς» (1896) στο: *Κ. Παλαμά Άπαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 100-102.

8. Κ. Παλαμάς, «Γεράσιμος Μαρκοράς. Στα εκατόχρονά του» (1927) στο: *Κ. Παλαμά Άπαντα*, τ. Η΄, Γκοβόστης-Μπίρης, 1966, σ. 357-360· το παράθεμα: *ό.π.*, σ. 357.

να την παραμορφώσει ή να την εξοβελίσει, ώστε χωρίς να χάσει την επαφή του με αυτήν, να οικοδομήσει –σχηματοποιώντας την επί τα βελτίω– την απόδοση του *ιδανικού*. Τους όρους, ιστορικούς και θεωρητικούς, συγκρότησης του κανόνα της *αληθοφάνειας* όπως και τις συναφείς απαιτήσεις του έχω αναπτύξει συστηματικά σε προγενέστερες εργασίες μου.[9] Εδώ αρκούμαι να σημειώσω ότι η εξιδανικευτική/ανακουφιστική αυτή *προοπτικοποίηση* της πραγματικότητας, στρατηγικά προβεβλημένη μέχρι το 1880, εναντίον του ρομαντισμού, εγγυόταν όχι μόνον τον κατασταλτικό έλεγχο της φαντασίας προς αποφυγήν πάσης φύσεως υπερβολών και απιθανοτήτων, αλλά και την εδραίωση της λογικής και φυσικής συνοχής των μερών των έργων, και –τώρα κατά μείζονα λόγο– την πνευματική και ηθική θωράκιση των (νέων κυρίως) αναγνωστών. Προκρινόταν συνεπώς το *τυπικό* διαμέσου του *παροντικού*, ή ακριβέστερα η διορθωτική επέμβαση στο (ατιθάσευτο και επικίνδυνο) *παροντικό*, η οποία αναλάμβανε να το προσαρμόσει στο αξιακό πρότυπο του *τυπικού*.

3. Είναι σαφές λοιπόν γιατί οι κριτικά και αισθητικά προωθημένες πολυλαϊκές απόψεις, σιλλερικής κατά μείζονα λόγο υφής, στα «Προλεγόμενα» της έκδοσης των *Ευρισκομένων* του Σολωμού,[10] έπεφταν –όπως άλλωστε και το ίδιο το σολωμικό έργο– στο αθηναϊκό κενό το 1859, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι ο Πολυλάς υιοθετούσε μιαν αμφίπλευρη, όπως έχω υποστηρίξει αλλού,[11] στρατηγική, χρησιμοποιώντας και έννοιες οι οποίες μπορούσαν να γίνουν αποδεκτές

9. Βλ.: Δημ. Αγγελάτος, *«ήχος λεπτός...[...] γλυκύτατο[ς], ανεκδιήγητο[ς]...». Η «τύχη» του σολωμικού έργου και η εξακολουθητική αμηχανία της κριτικής (1859-1929)*, ό.π. – Δημ. Αγγελάτος, *Πραγματικότης και Ιδανικόν, Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2003. – «"Πλησίασ[ις] του φυσικού" και "αριθμητική συμμετρία": ένα θεωρητικό πλαίσιο για την τέχνη και τη λογοτεχνία στο πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα» στο: *Ο ελληνισμός στον 19ο αιώνα. Ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις* [=*Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου*, (Πανεπιστήμιο Κύπρου, 22-23.11.2002)], επιμέλεια Παντ. Βουτουρής – Γιώργ. Γιωργής, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 160-206. – Και: «Εντός και εκτός της "αληθοφάνειας": η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β΄ ήμισυ του 19ου αιώνα» στο: *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία - Γραφή - Πρόσληψη*, επιμέλεια Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού – Σοφία Ντενίση, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 29-43.

10. Βλ. Ιάκ. Πολυλάς, «Προλεγόμενα» (1859) στο: Διον. Σολωμού *Άπαντα*, τ. Α΄: Ποιήματα, (έκδ. Λ. Πολίτης), εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [4]1979 [1η έκδοση: 1948], σ. 9-43. Αναδημοσίευση στο: *Σολωμός. Κριτικά προλεγόμενα Στάη – Πολυλά – Ζαμπελίου*, επιμέλεια Α.Θ. Κίτσος-Μυλωνάς, επίμετρο Ν. Καλταμπάνος, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα [2]2004 [1η έκδοση: 1980], σ. 45-96.

11. Βλ. Δημ. Αγγελάτος, «Η λογοτεχνία των Επτανήσων και το εθνικό κέντρο (β΄ ήμισυ 19ου αι.). Οι σύνθετες όψεις μιας "ημι-απορροφητικής" διαπλοκής: το παράδειγμα της κριτι-

στην Αθήνα υπό το ένδυμα της επιβαλλόμενης *αληθοφανούς* οργάνωσης των ποιητικών έργων, όπως π.χ. την ελεγχόμενη από τη φυσική και λογική τάξη πραγμάτων πλαστική/ζωγραφική απόδοση ηρώων και περιστάσεων (ανάλογα, ο Εμμ. Στάης το 1853 και ο Σπυρ. Ζαμπέλιος το 1857).[12]

Η στρατηγική αυτή του Πολυλά διακρίνεται στις αθηναϊκές δημοσιεύσεις κειμένων του της δεκαετίας του 1890, ποιητικών και διηγηματογραφικών, με σαφείς στόχους που απορρέουν από τη σολωμική αισθητική και καλλιτεχνική αντίληψη: τα κείμενά του αυτά υποδεικνύουν –αυτή είναι η υπόθεση εργασίας που συνέχει την παρούσα ανακοίνωση– με υπόρρητα προγραμματικό τρόπο κατευθύνσεις που θα μπορούσαν να αποτελέσουν εφαλτήριο για ποιητικές και πεζογραφικές πραγματώσεις των νέων συγγραφέων της λεγόμενης γενιάς του 1880, έστω και αν η σκιά της εδραιωμένης *αληθοφάνειας* τους εμπόδιζε ακόμα να δουν τον πραγματικό κόσμο γύρω τους.

Έτσι, αν με το σονέτο «Ερασιτέχνης» που δίδεται για δημοσίευση στην *Εστία* το 1893, έντεκα ολόκληρα χρόνια μετά τη σύνθεσή του (1882) –και αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία για την πρόθεση που εξυπηρετούσε–, ο Πολυλάς στην ουσία καλούσε τους νέους ποιητές να επανεκτιμήσουν το υψηλό σολωμικό ποιητικό παράδειγμα (την εκδοχή ανέπτυξα παλαιότερα),[13] το ίδιο φαίνεται ότι έκρινε σκόπιμο να κάνει την ίδια εποχή με τα τρία διηγήματά του, ιδιαίτερα όμως με το «Ένα μικρό λάθος» του 1891, για λόγους που θα φανούν παρακάτω.

Στα συμφραζόμενα αυτά δεν τίθεται ασφαλώς ζήτημα ευθυγραμμισμού της διηγηματογραφίας του Πολυλά με την Αθήνα, αλλά αντίστροφα, ευθυγραμμισμού της Αθήνας με το υψηλό πρότυπο διηγήματος του Πολυλά, το οποίο ωστόσο αν και εκδιπλωνόταν βάσει του σιλλερικών προδιαγραφών *ιδανισμού*, όπως έχει εύλογα υποστηριχθεί,[14] δεν είχε κόψει εντελώς το νήμα σύνδεσης με

κής», Ζ΄ Πανιόνιο Συνέδριο, Λευκάδα, 26-30.05.2002), *Πρακτικά*, επιμέλεια Δ.Χ. Σκλαβενίτης, τ. Α΄, «Ζητήματα πολιτισμικής ιστορίας», Αθήνα 2004, σ. 305-323.

12. Βλ. Εμμ. Στάης, «Κριτική. Ο *Λάμπρος* του Σολωμού» (1853) στο *Σολωμός. Προλεγόμενα κριτικά*, ό.π., 19-40, και Σπυρ. Ζαμπέλιος, "La poésie populaire en Grèce" [κεφάλαιο: "Amour"], *Le Spectateur de l' Orient* 87 (26/3-7/4/1857), σ. 74-75· το κείμενο του Ζαμπέλιου με μετάφραση στα ελληνικά, στο Γιώργ. Γ. Αλισανδράτος, «Περίεργη αντίφαση του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου για την ποίηση του Σολωμού (Πρόδρομη ανακοίνωση)», *Η Λέξη* τχ. 142 (Νοέμ.-Δεκέμ. 1997) [= «Αφιέρωμα στον Διον. Σολωμό»], σ. 730-741 (το κείμενο: ό.π., σ. 734-737).

13. Βλ. Δημ. Αγγελάτος, «Η "χρυσή βαθμίδα", ο ερασιτέχνης ποιητής και ο Σολωμός: Ο Πολυλάς σονετογράφος», *Πόρφυρας* τχ. 84-85 (Ιαν.-Μάρτ. 1998) [= «Πρακτικά Συνεδρίου για τον Ιάκωβο Πολυλά», Κέρκυρα, 22-24.11.1996], σ. 387-399.

14. Βλ. Αγγελική Λούδη, «Ο διηγηματογράφος Ιάκωβος Πολυλάς» στο *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από το Διαφωτισμό έως σήμερα. Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονι-*

την αληθοφάνεια όπως άλλωστε και η διηγηματογραφική παραγωγή στη δεκαετία του 1880, κυρίως η δρομολογημένη βάσει των περιοριστικών απαιτήσεων του διαγωνισμού της *Εστίας* του 1883, στον κόσμο της *ηθογραφίας*· η διαφορά βέβαια ήταν μεγάλη, γιατί η στρατηγική του Πολυλά δεν παγιδεύτηκε στην *αληθοφάνεια*, όπως παγιδεύτηκε η *ηθογραφία*, αλλά αξιοποίησε επιλεκτικά την *αληθοφάνεια*, όπως, τηρουμένων των αναλογιών, μπορούμε να πούμε ότι συνέβη και με όσους πεζογράφους της εποχής δεν εγκλωβίστηκαν αναπότρεπτα σ' αυτήν.

Ανάλογα λοιπόν με το διηγηματογραφικό πρότυπο του Πολυλά λειτουργούν στα αθηναϊκά συμφραζόμενα και οι νέες τολμηρές πραγματώσεις του σύντομου αφηγηματικού λόγου, στο διήγημα και στη νουβέλα,[15] καλώντας, με τον τρόπο τους, σε διαφορετικούς δρόμους, απευθυγραμμισμού, θα έλεγα, από την *αληθοφάνεια*, πέραν δηλαδή της εξωραϊστικής φοράς της τελευταίας ως προς το ιδανικό, χαρακτηριστικά θεματοποιημένης αρκετά νωρίς, όπως για παράδειγμα, από τον Ιωάν. Νικολαΐδη Λειβαδιέα το 1835:[16] «[...] *η μυθιστορία, καθώς η δραματική, τότε μόνον ευαρεστεί εις αυτήν, όταν μεταφέρει εις τον ιδανικόν κόσμον όσα εις τον φυσικόν απαντώμεν*», (ό.π., σ. 133), και όψιμα, από τον Άγγ. Βλάχο το 1871:[17] Έργο του συγγραφέα είναι «*να επεξεργασθή* [...] *τα φωτογραφήματά του, en retouchant ούτως ειπείν αυτά, απολειαίνων την τραχύτητα των γραμμών και αναπλάσσων αυτά εις πρόσωπα αληθή μεν πάντως και εθνικά, φέροντα όμως τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον και προς ουδέν υπαρκτόν πρόσωπον ομοιάζοντα* [...]». (ό.π., σ. ι').

4. Χρειάζεται να στραφούμε ειδικότερα στους όρους διαμόρφωσης αυτού του απευθυγραμμισμού, οι οποίοι διαμορφώνονται από το τέλος της δεκαετίας του 1870, μέσα από τις τροχιές συγκλίσεων και αποκλίσεων, έλξεων και απώσεων μεταξύ

κής Συνάντησης (03-06.11.2011). «Μνήμη Παν. Μουλλά», εκδ. Σοκόλης-Κουλεδάκη, Αθήνα 2014, σ. 210-217.

15. Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, «Εντός και εκτός της *αληθοφάνειας*: η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β' ήμισυ του 19ου αιώνα», *Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης*, ό.π.

16. Βλ. Ιωάν. Νικολαΐδης Λειβαδιεύς, «Φιλολογικά», εφ. *Αθηνά* (07.12.1835). Αναδημοσίευση Αλέξ. Πολίτης, «Κορίννα, ή περί πεζογραφίας λόγος, Αθήνα 1835. Σχολιάζοντας στις εφημερίδες τη μετάφραση του Ε.Α. Σίμου», *Μνήμων*, τ. 23 (2001), σ. 130-134. Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, «Εντός και εκτός της *αληθοφάνειας*: η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β' ήμισυ του 19ου αιώνα», *Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης*, ό.π.

17. Βλ. Άγγ. Βλάχος, «Πρόλογος» στο Άγγ. Βλάχου *Κωμωδίαι. Η κόρη του παντοπώλου - Γαμβρού πολιορκία - Γάμος ένεκα βροχής - Ο Λοχαγός της Εθνοφυλακής - Η εορτή της μάμμης - Προς το θεαθήναι - Η σύζυγος του Λουλουδάκη*, έκδ. Άγγ. Κανδριώτης-Ζ. Γρυπάρης, Αθήνα 1871, σ. γ'-ιστ'.

όσων παραγόντων συνδέονται είτε με το αισθητικό και ιδεολογικό πρόταγμα της ηθογραφίας, είτε με τα ρεύματα του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, είτε ασφαλώς με τη δεσπόζουσα αντίληψη έντεχνης *αναπαράστασης*, την επί τα βελτίω δηλαδή απόδοση της πραγματικότητας ως *ιδανικού*. Οι αλληλεπιχωρήσεις μεταξύ *ηθογραφίας*, ρεαλισμού, νατουραλισμού και *αληθοφάνειας* αποτυπώνονται σε κριτικά και θεωρητικά κείμενα από τη μια, σε διηγηματογραφικές πραγματώσεις (που εδώ μας ενδιαφέρουν) από την άλλη, φορέας των οποίων είναι κατά κύριο λόγο στην εξεταζόμενη περίοδο, το περιοδικό *Εστία* και βέβαια η εφημερίδα *Το Άστυ*.

Έτσι, η εδραιωμένη *αληθοφάνεια* που δίνει από το 1879 τη μάχη εναντίον του ζολαδικού νατουραλισμού και της μεταφρασμένης στα ελληνικά *Nana*, θα βρεθεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στον πυρήνα των ηθογραφικών απαιτήσεων του πρώτου και δεύτερου διαγωνισμού της *Εστίας* για τη συγγραφή διηγήματος (1883 και 1884), επικεντρωμένων, όπως δείχνουν οι σχετικές Εκθέσεις των κριτών και τα βραβευμένα έργα, στη φυσική και λογική τάξη πραγμάτων αλλά και στην τυποποίηση και προβολή της ειδυλλιακής και ανέφελης ζωής της υπαίθρου και του χωριού (το πρώτο βραβείο του 1883 θα λάβει το *«χαριέστατον αγροτικόν ειδύλλιον»*,[18] «Χρυσούλα» του Γεωργ. Δροσίνη). Ωστόσο, χρειάζεται να σημειωθεί, μιας και τα πράγματα απαιτούν λεπτομερέστερη ανάλυση, ότι το περιορισμένο αισθητικό βελληνεκές αυτής της διηγηματογραφίας, θεωρητικοποιημένο στην Έκθεση του 1883 στην γραμμή της «ολίγης τέχνης» που απαιτείται για το *«άρτιον και αρμονικό καλλιτέχνημα»* (ό.π., 184), δεν ταυτίζεται με την *αληθοφάνεια*, μιας και η τελευταία επιβάλλει, τουλάχιστον θεωρητικά, δραστικότερη καλλιτεχνική επεξεργασία, και αυτό επιτονίζουν οι εκφραστές της, όπως ο Άγγ. Βλάχος, έναντι της προχειρότητας των νατουραλιστών.[19]

Απέναντι στην τυποποίηση της ηθογραφίας και της «ολίγης τέχνης», όπως

---

18. «Της Επιτροπής των Κριτών Έκθεσις περί του Διαγωνισμού της "Εστίας" προς συγγραφήν εθνικού μυθιστορήματος», *Παράρτημα της Εστίας*, 4.12.1883) [=ξεχωριστό τετρασέλιδο φυλλάδιο μαζί με το τχ. 414 (04.12.1883). Αναδημοσίευση στο Γιάν. Παπακώστας, *Το περιοδικό Εστία (1876-1895) και το διήγημα*, Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, Αθήνα 1982, σ. 182-189· το παράθεμα, σ. 188.

19. Βλ. η *«ηγκυλωμένη διάνοι[α]» των νατουραλιστών δεν μπορούσε να «αναμορφώση εις καλλιτεχνικήν τελειότητα του καθ' ημέραν βίου τας σκηνάς και τα πρόσωπα», να «εμφυσήση την ζωήν της καθόλου αληθείας εις την επί μέρει αλήθειαν, και να μεταβάλη αυτήν ούτω από πραγματικής αληθείας εις αλήθειαν καλλιτεχνικήν», γι' αυτό και κατέληξαν στην «απλήν περιγραφήν του πραγματικού κόσμου, και την περιγραφήν αυτή εκήρυξαν το Α και το Ω της νέας φιλολογικής θρησκείας»*, Άγγ. Βλάχος, «Ο Ζολάς και η φυσιογραφική σχολή. Επιστολή προς επαρχιώτην», 1879, στο Άγγ. Βλάχου, *Ανάλεκτα*, τ. Β΄, «Κρίσεις, Αναμνήσεις και Εντυπώσεις», Βιβλιοθήκη Μαρασλή/Παράρτημα, αρ. 10, Τυπογρ. Π.Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα, 1901, σ. 170-186· το παράθεμα, σ. 174-175.

και στην τυποποίηση της *αληθοφάνειας* "en retouchant" (βλ. παραπάνω), θα βρεθούν σχεδόν εξ επαφής αφενός οι νουβέλες του Βιζυηνού, δημοσιευμένες –στην *Εστία* ασφαλώς– από το 1883, χάρη στις προωθημένες αφηγηματικές επιλογές και τον προσανατολισμό τους στην απόδοση του ρευστού πραγματικού κόσμου, στην απόδοση δηλαδή του *ενδεχόμενου* της *παροντικότητας*,[20] αφετέρου το διηγηματογραφικό έργο του Μιχ. Μητσάκη, αρχής γενομένης από το ιδιόρρυθμο «Βάπτισμα», που απέσπασε πολλές διορθωτικές υφολογικής τάξεως συμβουλές και έναν αμήχανο έπαινο στο πρώτο διαγωνισμό της *Εστίας* (πώς άλλωστε να γινόταν διαφορετικά με την κατά τον αφηγητή *«παράδοξ[ον] και επιβλητικ[ήν] προσωπικότη[τα]»*[21] του κεντρικού ήρωα, η οποία απέδιδε ένα ιδανικό, χαμένο μέσα στην καθημερινή συναλλαγή και αδιαφορία). Απέναντι στην *αληθοφάνεια* και την *ηθογραφία* θα βρεθεί την ίδια εποχή και το κριτικό οπλοστάσιο του Μητσάκη, κατακεραυνώνοντας τη ρηχή εν γένει λογοτεχνική παραγωγή (αν κανείς επιχειρήσει να εξετάσει τα λογοτεχνικά έργα της εποχής, *«συμφώνως προς τους κρατούντας αλλού, όπου υπάρχει φιλολογία αληθής και πραγματική, κριτικούς κανόνας, θα υποχρεωθή ίσως αναποδράστως να τ' απορρίψη όλα σχεδόν μακράν αυτού, ως φιλολογικά εξαμβλώματα»*, υπογραμμίζει ο συγγραφέας στις 22 Φεβρουαρίου 1888),[22] ή αμφισβητώντας ρητά την πρόθεση του Ξενόπουλου να υπερβεί την *ηθογραφία* (1890-1891).[23]

Αν θεωρήσουμε ότι τα διηγήματα του Ροΐδη της ώριμης περιόδου (1891-1901), προσανατολισμένα αφενός σε έντονες κριτικές αποτιμήσεις όψεων της σύγχρονης κοινωνικής-πολιτικής πραγματικότητας, αφετέρου σε οξύτατες διεισδύσεις στον συμπλεγματικό συνειδησιακό κόσμο των χαρακτήρων (κορυφαίο επίτευγμα το «Ψυχολογία Συριανού συζύγου», του 1894),[24] εκφράζουν εύλογα την απόφασή του να αμφισβητήσει ριζικά τη διηγηματογραφική παραγωγή που εδραιώνεται

20. Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, «Ο ίσκιος του ενδεχόμενου στο αφηγηματικό σύμπαν του Γ. Βιζυηνού» στο *Greek Research in Australia. Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University, επιμέλεια Elisabeth Close – M. Tsianikas – G. Frazis, Ιούν. 2003, The Flinders University / Department of Languages-Modern Greek, Adelaide, 2007, σ. 475-484.

21. «Της Επιτροπής των Κριτών Έκθεσις περί του Διαγωνισμού της *Εστίας* προς συγγραφήν εθνικού μυθιστορήματος», *Παράρτημα της Εστίας*, ό.π., σ. 187.

22. Μιχ. Μητσάκης, «Φιλολογική Επιθεώρησις», *Φιλολογική Ασρόπολις*, τ. Α΄, 1888-1889, τχ. 4 (21.02.1888), σ. 55-59· το παράθεμα, σ. 56.

23. Βλ. Μιχ. Μητσάκης, «Έν αθηναϊκόν μυθιστόρημα (Γρηγ. Ξενοπούλου: "*Νικόλαος Σιγαλός*", 1890)», στο *Μιχ. Μητσάκης. Το έργο του*, επιμέλεια-εισαγωγή-σχόλια Μιχ. Περάνθης, Εστία, Αθήνα 1956, σ. 332-347.

24. Βλ. Εμμ. Ροΐδης, «Ψυχολογία Συριανού συζύγου», 1894, στο Εμμ. Ροΐδης, *Άπαντα*, επιμέλεια Άλκη Αγγέλου, τ. Ε΄: *1894-1904*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1978, σ. 37-55.

στη δεκαετία 1880-1890, απογοητευμένος καθώς είναι από τον περιορισμένο ορίζοντά της και από το μονότονα επαναλαμβανόμενο (θεματικό και αφηγηματικό) πρότυπό της,[25] σε ανάλογο μήκος κύματος βρίσκεται και η απόφαση του Πολυλά να παρέμβει το 1891, όταν διαπίστωσε ότι μετά το 1883 η διηγηματογραφία ακολουθούσε τον αδιέξοδο δρόμο της τυποποίησης –*αληθοφανούς ή ηθογραφικής*– του ιδανικού· ιδιαίτερα μάλιστα αφού η *Λυγερή* του Καρκαβίτσα (1890) έδειχνε παγιδευμένη σ' αυτή την τυποποίηση. Ή ακόμα, όταν θεώρησε ότι εγχειρήματα όπως για παράδειγμα, του Μητσάκη δεν επαρκούσαν στο χειρισμό μιας στοιχειοθέτησης του ιδανικού απαλλαγμένης από την τυποποίηση (η ανάπτυξη του ζητήματος μπορεί να αποτελέσει ξεχωριστή γόνιμη υπόθεση εργασίας).

Η δική του, φιλοσοφικά και αισθητικά εδραιωμένη εκδοχή ιδανικού, την οποία επαινεί ο Παλαμάς («[...] *τα διηγήματα ταύτα* [του Πολυλά], *κατά την μορφήν και την ουσίαν, έχουσιν όλως ιδίαν φύσιν, η δε σφραγίς του φιλοσοφικού και καλλιτεχνικού εν ταυτώ πνεύματος του συγγραφέως των, ήτις τα διακρίνει, προσέδωκε δι' αυτών εις το νεοελληνικόν διήγημα νέαν, άγνωστον τέως, απόχρωσιν*»),[26] φυσικοποιούσε τρόπον τινά τα υψηλά ηθικά πρότυπα, στον αντίποδα της *αληθοφάνειας* (και της *ηθογραφίας*) που εξιδανίκευε τυποποιώντας.

Το ιδανικό/ηθικό για τον Πολυλά βρισκόταν στην ζώνη της πραγματικότητας των δύο διαστάσεων και δεν χρειαζόταν να εξωραϊστεί *προοπτικοποιημένο*, αλλά να μορφοποιηθεί, γι' αυτό και η Μαρία στο «Ένα μικρό λάθος» συγκροτεί έναν υποδειγματικό χαρακτήρα, πλασμένο εξισορροπητικά από την ύλη της (άδολης) φύσης της και την ηθική αξία της μορφής της· χαρακτήρα, ο οποίος ήταν προορισμένος για τον καθόλου ιδεώδη κόσμο, και στο πλαίσιο αυτό χρειάζεται να εννοηθεί και η σημείωση του Πολυλά που συνοδεύει την δημοσίευση στην *Εστία*: «*Το προκείμενον διήγημα εις τα κυριώτερα, πραγματικά σημεία έχει ιστορικήν την υπόστασιν· το γεγονός συνέβη κατά το έτος 1871*».[27]

Μέσα από αυτό το πρίσμα, η απόσταση που χώριζε τα διηγήματα του Πολυλά από εκείνα του Καρκαβίτσα, υποτυπωνόταν έμμεσα στην παλαμική κρίση ότι τα τελευταία χαρακτηρίζονταν από «*ίσην δόσιν*» «*πραγματισμού*» και «*ιδα-*

25. Βλ. τον πρόλογό του στο «Σκηναί της ερήμου του κ. Μετ. Βοσπορίτου», 1899, στο Εμμ. Ροΐδης, *Άπαντα*, τ. Ε', *1894-1904*, ό.π., σ. 287-295. Βλ. ειδικότερα, «*Τα έργα των σημερινών μας διηγηματογράφων, τα κάλλιστα τουλάχιστον τούτων και τα μόνα δυνάμενα να έχωσιν ευλόγους αξιώσεις πρωτοτυπίας τα του κ. Καρκαβίτζα, του μακαρίτου Κρυστάλλη, του Παπαδιαμάντη, Μωραϊτίδη, Χατζοπούλου, Χρηστοβασίλη και των άλλων, πρέπει να ομολογήσωμεν ότι είναι κατά τη υπόθεσιν κάπως μονότονα, ασχολούμενα αποκλειστικώς εις την απεικόνισιν του βίου και των εθίμων μόνον των αγροτών, των ποιμένων, των ορεσιβίων και των θαλασσινών Ελλήνων*», ό.π., σ. 287.

26. Κ. Παλαμάς, «Ότε απέθανεν ο Πολυλάς», ό.π., σ. 100-102· το παράθεμα, σ. 101.

27. Ιάκωβος Πολυλάς *Άπαντα*, ό.π., 514.

νισμού»·[28] ό,τι τους έλειπε ήταν ο εξισορροπητικά μορφοποιημένος ιδανισμός, τροφοδοτημένος από την αισθητική θεωρία του Schiller, που διέτρεχε τα διηγήματα του Πολυλά, ανεξάρτητα από την θεματική (ηθογραφική) επιφάνειά τους και τις τυποποιητικές, ας πούμε, νησίδες της *αληθοφάνειας*, που συναντώνται στην αφήγηση, του τύπου:

> *Αλλά η θαυμαστή χωριανή φέρνει με το σώμα της το εύρωστο και με την ευγενικήν ψυχήν της θησαυρόν ατίμητον εις την οικογένειαν οπού έρχεται νύφη, και αγογγύστως εργάζεται και κοπιάζει και όταν συμβαίνει να χηρεύσει με ανήλικα παιδιά, τότε με το προνοητικό της πνεύμα, με υπεράνθρωπον αγώνα κυβερνά την οικογένειαν, και άπειρα έχομε παραδείγματα, οπού γυναίκα χήρα ανάστησε σπίτι ξεπατωμένο.*[29]

Τη διαφορά αυτή θα σχολιάσει από τη δική του όμως (αρνητική) οπτική γωνία και ο ίδιος ο Καρκαβίτσας το 1893, αξιολογώντας σε συνέντευξή του στον Δημ. Χατζόπουλο, τα διηγήματα του Πολυλά *«σαν θρησκευτικά τροπάρια»* και να υπογραμμίσει ότι *«[δ]εν είναι παρμένα από την πραγματικήν ζωήν»*.[30]

Ο συγκροτημένος ιδανισμός του Πολυλά γίνεται σαφέστερος, στη διαφορά του από την εξιδανικευτική φορά του προσγειωμένου στην αντι-ηρωϊκή πραγματικότητα Μητσάκη, και τη συγκρουσιακή του αντίληψη για το ιδανικό. Η «ενάργεια» στην απόδοση της ρευστής αντιφατικής πραγματικότητας στα διηγήματα του Μητσάκη, που παρατηρεί ο Παλαμάς, την ίδια περίπου εποχή (1894),[31] η οπτική ειδικότερα και απτική ποιότητά της, σε συνδυασμό με την αφηγηματική στρατηγική αποστασιοποίησης, συνήθη στον Ροΐδη, δεν έδιναν προφανώς το απαραίτητο για την αντίληψη του Πολυλά περιθώριο εξισορροπητικής μορφοποίησης (εδώ άλλωστε θα μπορούσε να εντοπιστεί και η διαφορά των διηγημάτων του Πολυλά από εκείνα του Ροΐδη).

Το κάλεσμα του πολυλαϊκού απευθυγραμμισμού από την *αληθοφανή* και *ηθογραφική* τυποποίηση του ιδανικού στη διηγηματογραφία –όπως και εκείνων του Βιζυηνού, του Ροΐδη και του Μητσάκη– θα ακούσει και θα αξιοποιήσει ο Παπαδιαμάντης· στο τέλος αυτής της πορείας, βρίσκεται η *Φόνισσα*, στο γύρισμα στον 20ό αιώνα (1903).

---

28. Κ. Παλαμάς, «Τα πρώτα διηγήματα του Καρκαβίτσα. Ι. Η ποίησις», 1893, στο Κ. Παλαμά, *Άπαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 163-174· τα παραθέματα, σ. 167.

29. Ιάκωβος Πολυλάς, *Άπαντα*, ό.π., 17-18. Βλ. και Ιάκ. Πολυλάς, *Διηγήματα*, ό.π., 11.

30. Ανδρ. Καρκαβίτσας [Συνέντευξη στον Δημ. Χατζόπουλο (Μποέμ)], εφ. *Άστυ*, 9-10/04/1893, στο: Ανδρ. Καρκαβίτσας, *Άπαντα*, τ. Ε΄, επιμέλεια Νίκη Σιδερίδου, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1979, σ. 101-105· το παράθεμα: ό.π., σ. 105.

31. Κ. Παλαμάς, «Μιχαήλ Μητσάκης (1894) » στο: Κ. Παλαμά, *Άπαντα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 187-194· το παράθεμα: ό.π., σ. 188.

Περίληψη / Résumé

Η παρούσα ανακοίνωση εγγράφεται στο πλαίσιο μιας συνθετικής προσέγγισης των παραμέτρων που συνθέτουν τον αισθητικό και καλλιτεχνικό κανόνα της *αληθοφάνειας* (αποτελούμενης από τη σύγκλιση των εννοιολογικών πεδίων του *πραγματικού* και του *ιδανικού*) που δεσπόζει κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα στην Ελλάδα. Ό, τι μας απασχολεί, αφορά ακριβώς στο ζήτημα της απόκλισης της "περιφέρειας" των Ιονίων Νήσων σε σχέση με τον παραπάνω κανόνα που επιβλήθηκε στο αθηναϊκό κέντρο, και των λογοτεχνικών επιλογών που τον αφορούν· απόκλιση που εξετάζεται εδώ μέσα από το παράδειγμα των διηγημάτων του Ι. Πολυλά, δημοσιευμένων το 1891-1892, στην Αθήνα σε μια κρίσιμη στιγμή για τη διαμόρφωση της νεοελληνικής πεζογραφίας.

Cette communication s' inscrit dans le cadre d' une approche synthétique des paramètres qui composent la règle esthétique et artistique de la *vraisemblance* -constituée par l' interférence des champs notionels de le *réalité* et de l' *ideal*- qui est dominante au seconde moitié du 19e siècle en Grèce. Ce qui nous intéresse porte précisément sur la question de la divergence de la "periphérie" des îles Ioniennes par rapport à cette règle imposée au centre athénien et aux choix littéraires qui la concernent; divergence étudiée ici suivant le paradigme des récits de I. Polylas, pubiés à Athènes en 1891-1892, à une époque cruciale pour la formation de la prose littéraire néo-hellenique.

«ΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥ ΕΓΩ» ΣΤΑ ΕΠΤΑΝΗΣΑ ΤΟΥ 19ου ΚΑΙ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ: ΑΝΙΧΝΕΥΟΝΤΑΣ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΕΠΤΑΝΗΣΟΥ-ΕΛΛΑΔΑΣ

Κατερίνα Τικτοπούλου

Από τις αρχές του 19ου αιώνα οι «γραφές του Εγώ» γνωρίζουν ιδιαίτερη άνθιση στα Επτάνησα. Αστοί, λόγιοι, λογοτέχνες, καλλιτέχνες και πολιτικοί επιδιώκουν να δώσουν το δικό τους στίγμα μέσα από αυτοβιογραφίες, απομνημονεύματα και άλλες μορφές αυθιστόρησης, οι οποίες άλλοτε βλέπουν το φως της δημοσιότητας όσο ακόμα οι συγγραφείς είναι εν ζωή και άλλοτε μένουν στα αρχεία τους, για να δημοσιευτούν από απογόνους και από μελετητές ή για να χαθούν οριστικά. Κείμενα σύντομα ή εκτενή, ημιτελή ή ολοκληρωμένα ή και σε διαδοχικές επανεγγραφές, στην ελληνική και την ιταλική γλώσσα, πεζά και έμμετρα, οι αυθιστορήσεις των Επτανησίων προσφέρονται για ποικίλες αναγνώσεις, εγγεγραμμένες κατά κύριο λόγο στο πεδίο λογοτεχνία-ιστορία.

Από το αξιόλογο corpus των επτανησιακών αυθιστορήσεων, που χρονολογούνται από τον 19ο έως τα μέσα του 20ού αιώνα, θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια κυρίως δύο, του Ιωάννη Τσακασιάνου (1853-1908) και του Στέφανου Μαρτζώκη (1855-1913). Η εξέτασή τους εδώ δεν θα εστιάσει στη ρητορική της αφήγησης και τη συγκρότηση της ταυτότητας μέσω αυτής,[1] αλλά ειδικότερα – με δεδομένη τη φετινή επέτειο των 150 χρόνων από την Ένωση– στον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται στο λόγο τους η σχέση Επτανήσου-Ελλάδας, η οποία, όπως είναι γνωστό, συχνά μαρτυρείται από άλλες πηγές και ως σχέση αντιπαράθεσης και ανταγωνισμού.

Πράγματι, στο πλαίσιο της ίδρυσης του νεοελληνικού κράτους και του γενικευμένου διαγκωνισμού για την ταυτότητα του (γνησιότερου) Έλληνα, οι Επτανήσιοι βάλλονται από παντού, τόσο από «αυτόχθονες» όσο και από «ετερόχθονες», οι οποίοι, αν και από διαφορετικούς δρόμους, αμφότεροι συγκλίνουν και αμφισβητούν την ελληνικότητα των Επτανησίων. Οι μαρτυρίες που ακολουθούν είναι ενδεικτικές. Ο Μακρυγιάννης, για παράδειγμα, επαινεί στα *Απομνημονεύματά* του *(1829-1851)* τους πολεμιστές που συνέβαλαν στην Ελληνική Επανάσταση, υπερασπίζοντας τα ιδεώδη της πατρίδας, της θρησκείας και της αρετής,

1. Τα ζητήματα αυτά εξετάζονται στο κείμενό μου «Αυθιστορήσεις Επτανησίων και ζητήματα ταυτότητας στα Επτάνησα του 19ου και 20ού αιώνα» (υπό δημοσίευση).

ενώ καταλογίζει στους «ξένους», την εισαγωγή αλλότριων ηθών και εθίμων, που εντέλει διέφθειραν την Ελλάδα. Ανάμεσα στους «ξένους», εκτός από τους Βαυαρούς, συγκαταλέγει, και τους έξω Έλληνες, κυρίως τους Φαναριώτες και τους Ιόνιους.[2] Λίγο μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους, ο Κοραής γράφει στον Πολυζωίδη (1831): *«Η ταλαίπωρος πατρίς μας, φίλε, σήμερον κινδυνεύει να πέσει από την Επτανησοβενετικήν ψώραν εις την Τουρκοφαναριωτικήν λέπρα, από Κόμητας και Καβαλλιέρους εις Πρίγκιπας και Βεϊζαντέδες».*[3] Σχεδόν παράλληλα με τον Μακρυγιάννη, ο αφηγητής του *Συμβολαιογράφου* (1850) του Α.Ρ. Ραγκαβή ξεκινά την αφήγηση συστήνοντας τον κεφαλλονίτη συμβολαιογράφο Τάπα με τα ακόλουθα λόγια: *«Η δε γλώσσα αυτού ην οποία δυστυχώς η των πλειόνων Ιονίων τότε, νόθον εξάμβλωμα ελληνικής και ιταλικής. Και τούτο λέγομεν ουχί ειρωνευόμενοι, αλλά συλλυπούμενοι τους αδελφούς ημών νησιώτας, ότι επί της ενετικής δυναστείας εκινδύνευσαν να περικοπώσι το ευγενέστατον τούτο των εθνικών γνωρισμάτων και απομάθωσι την φωνήν του Ομήρου, οι παίδες του Οδυσσέως· […]».*[4] Αρκετά χρόνια αργότερα (1868), ο Κ. Σάθας δεν θα συμπεριλάβει πολλούς Επτανήσιους κατά τη βιογράφηση της ελληνικής λογιοσύνης από την Άλωση έως την Επανάσταση (*Νεοελληνική Φιλολογία*), κρίνοντας ότι το ιταλόγλωσσα γραμμένο έργο τους εντάσσεται στην ιταλική και όχι στην ελληνική γραμματολογία.[5]

Η αμφισβήτηση της ελληνικότητας των Επτανησίων προέρχεται και από «μέσα» από τα Επτάνησα, όπου οι βρετανοί αρμοστές και αξιωματούχοι φαίνεται ότι δεν έχουν αποφασίσει αν οι Ιόνιοι «προστατευόμενοί» τους είναι Ευρωπαίοι ή Ανατολίτες, Ιταλοί ή Έλληνες.[6] Τέλος, «διαφορετικοί» νιώθουν πολύ συχνά και οι ίδιοι οι Επτανήσιοι. Ο Ανδρέας Μουστοξύδης, για παράδειγμα, σκι-

---

2. Βλ. Μακρυγιάννη, *Απομνημονεύματα*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 2003, σ. 338-343, 380-381 και 388-390 (η παραπομπή από Yanna Delivoria, "*The Notion of Nation: the emergence of a national idea in the narratives of 'inside' and 'outside' Greeks in the nineteenth century*", στο βιβλίο: *The Making of Modern Greek: Nationalism, Romanticism & the Uses of the Past (1797-1896)*, edited by Roderick Beaton – David Ricks, Ashgate, Farnham 2009, σ. 112).

3. Βλ. Κ. Άμαντος, «Κοραής και Καποδίστριας», *Ελληνικά*, *τχ.* 8 (1935), σ. 291 (η παραπομπή από τον Παν. Μουλλά, «Εισαγωγή», στο βιβλίο: *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ώς τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. Α΄, Σοκόλης, Αθήνα 1998, σ. 74, σημ. 13).

4. Α.Ρ. Ραγκαβής, *Ο Συμβολαιογράφος*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 7.

5. Βλ. Κώστας Λάππας, «Επτανησιακά βιογραφικά "Σχεδάρια" στον 19ο αιώνα», στο βιβλίο: *Πρακτικά Ζ΄ Πανιονίου Συνεδρίου*, τ. Α΄, Πρώτο Τμήμα: «Ζητήματα πολιτισμικής ιστορίας», Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2004, σ. 192.

6. Βλ. Maria Paschalidi, *Constructing Ionian Identities: The Ionian Islands in Brit-*

αμαχώντας με τον Κοραή, τον οποίο θεωρεί ως έναν από τους ηθικούς αυτουργούς της δολοφονίας του Καποδίστρια, θα γράψει στην ανολοκλήρωτη και ανεπίδοτη (ο Κοραής θα πεθάνει στο μεταξύ τον Απρίλιο του 1833) «Απολογία» του: *«Εμείς οι Επτανήσιοι γίναμε ο στόχος των συκοφαντιών και της καταδίωξης, όχι για άλλο λόγο αλλά γιατί ζηλεύουν την ανωτερότητά μας»*.[7]

Οι σχέσεις Επτανήσου – Ελλάδας κατά τον 19ο και 20ό αιώνα είναι ασφαλώς ζήτημα σύνθετο και η πραγμάτευσή του προϋποθέτει, ανάμεσα σε άλλα, την αναγνώριση των διαφορετικών οπτικών και στάσεων ακόμα και εντός των επιμέρους ομάδων. Υπό αυτή την άποψη, ενδιαφέρουν άμεσα οι σχετικές μαρτυρίες που μπορούν να εξαχθούν από τις εξομολογήσεις των ίδιων των εμπλεκομένων.

Ο Τσακασιάνος και ο Μαρτζώκης, Ζακυνθινοί και οι δύο και σχεδόν συνομήλικοι, είναι ακόμα παιδιά όταν οι Άγγλοι θα «χαρίσουν» τα Επτάνησα στον νέο βασιλιά της Ελλάδας, τον Γεώργιο Α΄. Στη Ζάκυνθο είναι εγκατεστημένοι τα πρώτα χρόνια μετά την Ένωση, όταν πια η διοικητική διαδικασία ενοποίησης έχει δρομολογηθεί. Το άλλο κέντρο, αυτό της Επτανήσου, προγραμματικά και σταδιακά αποδομείται προς όφελος της εθνικής ενότητας και της ομοιογένειας. Η Επτάνησος μετακινείται από τη Δύση στην Ανατολή και παρακολουθεί πλέον την περιπέτεια της Ελλάδας, που έχει αφήσει την Ανατολή και (προσπαθεί να) ανήκει πλέον στη Δύση. Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο ότι και οι δύο ποιητές κάποια στιγμή προς το τέλος της διαδρομής τους θα εγκατασταθούν στην Αθήνα, που είναι το νέο κέντρο ή, ορθότερα, το μόνο πια κέντρο και για αυτούς. Εκεί εγκαταστημένοι θα αφηγηθούν τη ζωή τους, ο καθένας για διαφορετικούς λόγους. Ο Τσακασιάνος ανταποκρίνεται σε σχετικό αίτημα του γνωστού γάλλου νεοελληνιστή Émile Legrand και συντάσσει μια πολυσέλιδη αυτοβιογραφία (1899), η οποία θα δημοσιευτεί μετά τον θάνατό του από τον γιο του, στο περιοδικό *Μπουκέτο* και με τον τίτλο: «Η ανέκδοτος Αυτοβιογραφία του Επτανησίου ποιητού Ι. Τσακασιάνου».[8] Αντίθετα, αυθόρμητο μοιάζει να είναι του Μαρτζώκη το αυτοβιογραφικό εγχείρημα, που μένει πιθανότατα ανολοκλήρωτο και πάντως ανέκδοτο στο σύνολό του: μόνον το πρώτο κεφάλαιο δημοσιεύεται στο περιοδικό *Καλλιτέχνης*, από τον Μάιο 1911 έως τον Μάιο 1912, ένα χρόνο πριν από τον θάνατο του ποιητή.[9]

---

ish Official Discourses: 1815-1864, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University College London, London 2009.

7. Βλ. *Ανδρέας Μουστοξύδης – Αιμίλιος Τυπάλδος, Αλληλογραφία (1822-1860)*, επιμέλεια Δημήτρης Αρβανιτάκης, εκδ. Μουσείο Μπενάκη & Κότινος, Αθήνα 2005, σ. 49.

8. Βλ. τώρα Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, Αθήναι 1992.

9. Βλ. Στέφανος Μαρτζώκης, «Η αυτοβιογραφία μου», *Ο Καλλιτέχνης*, *τχ.* 14 (Μάι-

Στην αφήγηση του Τσακασιάνου το θέμα της Ένωσης εμφανίζεται πολύ νωρίς, καθώς για τον αυτοβιογραφούμενο συνδέεται με τις επιπτώσεις που είχε στην οικογένειά του. Στις πρώτες κιόλας παραγράφους ο Τσακασιάνος αναφέρεται με υπερηφάνεια στην προκοπή του τόπου του και των γονιών του, αποκληρωμένων από τους πατρικούς γονείς. Ο πατέρας του γίνεται *«ένας από τους εντιμοτέρους εμπορομεσίτας»* και η μητέρα του προσλαμβάνεται *«εις το ευεργετικόν και πρώτιστον εν Ανατολή μεταξοϋφαντήριον, το οποίον ιδρύθη δια μετοχών εις την Ζάκυνθον κατά το 1849»*, αρχικά ως εργάτρια και στη συνέχεια ως διευθύντρια. Ωστόσο, το 1863, η πλέον χήρα μητέρα του αναγκάζεται να χάσει τη θέση της εξαιτίας της διάλυσης του μεταξοϋφαντηρίου, *«την οποία επέφερε η πολιτική τότε διαμάχη μεταξύ των μετόχων, οίτινες, ως εκ της μελετωμένης Ενώσεως μετά της Ελλάδος, είχον διαιρεθεί εις Ριζοσπάστας και Καταχθονίους»:*

Νομικός, Λομβάρδος κι άλλοι
στου μυαλού το ρεμπελιό
«Ζήτω η Ένωσις», φωνάζουν
και για πρώτον ξετινάζουν
της Σχολής τον αργαλειό![10]

Τη ζοφερή αυτή ανάμνηση από τις τραυματικές για τη Ζάκυνθο διεργασίες που σημάδεψαν την προετοιμασία της Ένωσης διαδέχεται δύο παραγράφους πιο κάτω η ανάμνηση της συγκινημένης συμμετοχής στις γιορτές της Ένωσης. Το νήμα της αφήγησης εξακολουθεί να είναι η μητέρα του αυτοβιογραφούμενου, η οποία εδώ χαίρεται με την έφεση του παιδιού της στα γράμματα:

Με έβλεπε να ζητώ εδώ κι εκεί βιβλία, για να φτιάσω βιβλιοθήκη, τάχα μου. Και η χαρά της χαρά! Όταν μάλιστα την επομένην της Ενώσεως ημέρα (1864) της ανέγνωσεν ο διδάσκαλός μου Κοτούλιας τους στίχους που είχα κάμει τότε

Πάνε οι Άγγλοι, πάει ο ξένος,
πάει ο πλούσιος μασκαράς
Ζήτω η μάνα μας η Ελλάς!

την πήρανε τα κλάματα και μου έδωκε μαζευμένα πλέον όλα τα φιλιά, που έως τότε μου απόκρυπτε η σιωπηλή στοργή της.[11]

ος 1911), σ. 70-71 / *τχ.* 15 (Ιούν. 1911), σ. 93-95 / *τχ.* 16 (Ιούλ. 1911), σ. 131-134 / *τχ.* 17 (Αύγ. 1911), σ. 177-180 / *τχ.* 18 (Σεπτ. 1911), σ. 209-212 / *τχ.* 19 (Οκτ. 1911), σ. 252-253 / *τχ.* 25 (Απρ. 1912), σ. 16-17 / *τχ.* 26 (Μάιος 1912), σ. 58-59. (Ετοιμάζεται η αυτοτελής έκδοση του κειμένου).

10. Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 20.

11. Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 21.

Η αντίφαση συναισθημάτων που χαρακτηρίζει τις δύο διαδοχικές μαρτυρίες για την Ένωση θα μπορούσε να εξηγηθεί με βάση τη διαφορά στην εστίαση. Το τρίστιχο που πανηγυρίζει για την Ένωση, αποκαλύπτοντας την αυθόρμητη «ελληνικότητα» του Επτανήσιου, ανήκει στον ανυποψίαστο ενδεκάχρονο Τσακασιάνο, ενώ το επικριτικό σχόλιο για την κατάλυση του υφαντουργείου λόγω της επικείμενης Ένωσης υπαγορεύεται από τον σοφό ενήλικο αφηγητή.

Ωστόσο, δεν πρόκειται μόνον για διαφορά εστίασης. Η αμφιθυμία απέναντι στην Ένωση επανέρχεται στο κείμενο και αποδεικνύεται σταθερότερο χαρακτηριστικό του ενήλικου αυτοβιογραφούμενου. Το 1885, όπως αφηγείται, συμμετείχε ψυχικά και ποιητικά στον *«επαναστατικό αναβρασμό»* για την προσάρτηση της Ανατολικής Ρωμυλίας που *«κατηυνάσθη κατόπιν δια του αποκλεισμού των παραλίων μας. Πληγωμένος εγώ ως και πας Έλλην από το γόγγυσμα του υποδουλωμένου Ελληνισμού, ενθουσιασμένος για τη μεγαλοπρεπή στάση της φτωχής μου πατρίδος, αγανακτισμένος δε και δια τας απειλάς, που της έκαμνε τότε η επίσημος Ευρώπη έγραψα το θερμότερον ίσως των ποιημάτων μου, "Εμπρός", όπερ εδημοσιεύθη εν τη* Κυψέλη *Ζακύνθου (Δεκέμβριος 1885)».*[12]

Η μνεία της ημερομηνίας έχει τη σημασία της. Ενώ τον Δεκέμβριο του 1885 ο τριανταδυάχρονος Τσακασιάνος συμμετείχε, από τη Ζάκυνθο όπου βρισκόταν, στην αλυτρωτική ιδεολογία του νεοελληνικού κράτους, *«ως και πας Έλλην»*, το *«ενθουσιώδες "Εμπρός" διεδέχθησαν ευθύς κατόπιν οι απελπιστικές "Γεροντοπαραξενιές του Σπουργίτη" (1 Ιανουαρίου 1886)».*[13] Το μακροσκελές «γελοιογράφημα» διεκτραγωδεί την «κατάντια» των Επτανήσιων μετά την Ένωση και εξαιτίας της Ένωσης, αναπολώντας την προτεραία κατάσταση, όταν, έστω και κάτω από τη σκληρή εποπτεία των Βρετανών, οι Επτανήσιοι ζούσαν με αξιοπρέπεια και αυτονομία· όταν ήταν το κέντρο του κόσμου τους. Από το πολύ γνωστό ποίημα, ο Τσακασιάνος παραθέτει εντός της αυτοβιογραφίας διάφορα αποσπάσματα, από όπου και αντλώ:[14]

> […]
> *Σου λέει: το λες… Μα δεν μπορώ! Όρσε μέσ' στη φυλή μου…*
> *Ήμουνα κάτου αφ' τα σκυλιά κι είχα την 'πόληψή μου!*
> […]
> *Είχα τη φούρκα στο λαιμό, μα δήμιους γαλαντόμους.*
> *Μα επίστευα, είχα Θεό, πλούτια, τιμές και νόμους!*
> *Είχα κουβέρνο ανθρωπινό, σπεττόρο, πουλιτσία,*
> *Ρεγγέντε, που θα … φτούσανε Αυλές και Υπουργεία!*

12. Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 54.
13. Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 55.
14. Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 57.

[...]
Έτρωα μια μπουκιά ψωμί κι έκανα το σταυρό μου,
'μπόρεια να πω το δίκιο μου, όριζα το δικό μου
κι είχα και νου, μα τα 'χασα ούλα στη Ρωμιοσύνη.
Τουρκέψαμε, γινήκαμε Ζουλούδες, Μπαμπουίνοι!
[...]
Στον ερχομό του Γλάστωνα, -ο Θεός σχωρέσ' σε, Σέρρα,-
μ' έκανες κι επαράτρεχα μουρλός με μία παντιέρα,
και «Ζήτω, ζήτω η Ένωση!» 'φούγιαζα. «Προχωρείτε!»
Κι όταν μας είπε ο Γλάστωνας «Μη σούσουρα, σκεφθείτε ...»,
«'Ενωση!» του ξανάπαμε, «Ένωση, ετσελέντσα!»
κι ανάψανε τα «Ζήτω» μας κάτου στη Ρεζιτέντσα.
Και το 'πε ο κακορίζικος, το 'πε: «Πενσάτε μέλιο,
γιατί θα μετανιώσετε...». Κι έλεγε το Βαγγέλιο!
[...]

Ωστόσο, μετά από διακόσιους τόσους στίχους πικρού απολογισμού από την αντιπαράθεση των δύο κόσμων, του επτανησιακού και του ελληνικού/αθηναϊκού, το ποίημα κλείνει με μιαν ανατροπή, αφού, εντέλει, παρόλα αυτά, ο *Σπουργίτης* θέλει να είναι και νιώθει ότι είναι Έλληνας.

[...]
Και ούλα;... Για την Ένωση!... Για εκειό το κουρελάκι,
που επήε στο παντιερόξυλο κι έκλαια σαν παιδάκι!
Εππούρ... μα όλους τσ' ουρανούς! Αν σκίσεις την καρδιά μου
θα ιδείς να σ' έχω 'κόνισμα, παντιέρα ελληνικιά μου!
Κι όχι με τούτα πόπαθα, μα κι άλλα τόσα ακόμα
να ιδεί από σε ο Σπουργίτης σου, μ' εσέ θα πάει στο χώμα!

Δεν πρόκειται απλώς για αντιφάσεις που συναιρούνται ρητορικά στο ποίημα του 1886 και στην αφήγηση του 1899, αλλά για μια σαφή διάκριση ανάμεσα στην Πατρίδα και στο Κράτος. Η μητέρα Ελλάδα («η μάνα μας η Ελλάς») είναι η ιδέα, το ιδανικό της πατρίδας το οποίο ο Τσακασιάνος ασπάζεται και υπερασπίζεται. Τα βέλη του, αντίθετα, στρέφονται εναντίον του ελληνικού Κράτους, το οποίο έχει εξουθενώσει τους Επτανήσιους με τους θεσμούς και τις δομές του.[15] Το πρόβλημα βρίσκεται όχι στην ιδέα, αλλά στον τρόπο που «φυσικοποιήθηκε»,

15. Αντλώντας και πάλι μόνον από τα αποσπάσματα του ποιήματος που ο ίδιος ο Τσακασιάνος παραθέτει στην *Αυτοβιογραφία*: *«Πού εκείνος ο 'ξευγενισμός;... Τι χρόνια! τι ρισπέττο! / Τώρα "Γκιαούρ" και "Βρε σιχτίρ" και κοντακιές στο πέτο. [...] Έκανα κι έρανα σα νιος, μα δε μ' εκογιοννάρανε, / ακόμα και τσι γάτες μου, σινιόρ, μου ρισπεττάρανε! [...] Μα κόπιασε και σήμερα να κάμεις μπαρτζολλέττε... / σε αμπλοκκάρουνε οι πορδές με κρουπ*

για να θυμηθούμε την ποιητική του Σολωμού, την οποία εύστοχα επικαλείται ο Τσακασιάνος:

Ο Θεός σχωρέσ' σε Σολωμέ! Είδες εκεί εξυπνάδα...
Πονούσε, μα δεν ήθελε να ιδεί ποτέ του Ελλάδα!
«Έλα», του λέγανε, «να ιδείς τους άνδρας μας, τ' αρχαία».
Κι εκείνος έλεε «Νο, σινιόρ, θα χάσω την Ιδέα!».[16]

Άλλο, λοιπόν, η πατρίδα Ελλάδα και άλλο το ελληνικό Κράτος και οι εκπρόσωποί του. Αυτή τη διάκριση διαβάζει στις «Γεροντοπαραξενάδες του Σπουργίτη» και ο Λασκαράτος, ο οποίος στην επιστολή που απευθύνει στον Τσακασιάνο, σημειώνει σχετικά με το ποίημα: *«Είναι ωραίον και δια το πνεύμα του και δια τες αλήθειες του και δια την όλην διεξαγωγήν του, και δια το τέλος του. Εις το τέλος του δείχνεις ότι δεν τα 'χεις με τον Ελληνισμόν, τον οποίο μάλιστα, αγαπάς, αλλά με την γενεάν την διεφθαρμένη των ημερών μας, η οποία, βέβαια, παίρνει το όνομα ελληνική, δια ναν το ατιμάσει».*[17]

Την άποψη του Τσακασιάνου για την «κατάντια» των Επτανησίων μετά την Ένωση φαίνεται ότι εκτός από τον Λασκαράτο συμμερίζονται και πολλοί άλλοι Επτανήσιοι, οι οποίοι ένιωσαν δικαιωμένοι από το ποίημα, όπως θυμάται ο αυτοβιογραφούμενος: *«"Θεός σχωρέσ' τον πατέρα σου και τη μανούλα σου, Τσακασιάνε. Τους τα έψαλες τέλος μια και καλά! Μπράβο σου χίλιες φορές!". Έτσι άκουες τότε να λέγουν όλοι. Και νέα πάλι για το στιχούργημα τούτο τηλεγραφήματα κι επισκέψεις και φιλήματα και συγκινήσεις και ανατυπώσεις, των οποίων και το ελάχιστον χρονογραφικό σημείωμα θα με παρίστανεν ως ένα περιαυτολόγο γελοιωδέστατο».*[18]

Στην αυθιστόρηση του Στέφανου Μαρτζώκη η Ένωση αναφέρεται μόνον μία φορά και σχεδόν παρεμπιπτόντως: με αφορμή κάποιες αναμνήσεις παιδικών «διαολιών» και ερώτων, γίνεται μνεία και του μείζονος πολιτικού γεγονότος, το οποίο ο εννιάχρονος Στέφανος βίωσε ως γιορτή αδελφοσύνης.[19] Επίσης, η αντι-

---

και με στελέττα!» (Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 57).

16. Το απόσπασμα, που παρατίθεται επίσης στην *Αυτοβιογραφία* του Τσακασιάνου προέρχεται από το ποίημά του «Του Σπουργίτη μπόμπα πρώτη, / μπονταμάς του Πατριώτη» (Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 61).

17. Η επιστολή του Λασκαράτου συμπεριλαμβάνεται μαζί με άλλες στο Επίμετρο της έκδοσης Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, από τον επιμελητή, ό.π., σ. 85).

18. Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 59.

19. *«Τι γινότανε στη Ζάκυνθο! Όλοι φορούσαν κονκάρδες κι έβλεπες χιλιάδες να 'ναι αδελφωμένοι και να χαίρονται μαζί. Και μίση και πάθη κι εκδικήσεις όλα είχαν νεκρώσει*

παράθεση ανάμεσα στα Επτάνησα και την Ελλάδα απουσιάζει, μολονότι διακρίνονται πολιτισμικές και λογοτεχνικές διαφορές. Ο Μαρτζώκης εξαρχής δηλώνει ότι ήδη από παιδί έχει δύο πατρίδες. Η μία –ή, μάλλον, η «άλλη»– είναι η Ελλάδα: *«Ανάμεσα στα παιγνίδια, στους φλογερούς έρωτες, είχε γεννηθεί στη ψυχή μου μία λατρεία στην Ελευθερία, ένα μίσος άσπονδο σε κάθε τυραννία, μία άπειρη αγάπη στην άλλη πατρίδα μου την Ελλάδα. Πολύ είχε συντελέσει και η αγία μου μάνα* [...] *Με το Αρκάδι τι εδοκίμασεν η ψυχή μου! Ανέβαινα σ' ένα καναπέ κι εκφωνούσα λόγους πατριωτικούς».* Ποια είναι η πρώτη πατρίδα; Πιθανότατα η Ιταλία, εφόσον στο κείμενο προηγούνται αναφορές σε αυτήν και στους αγώνες της για ανεξαρτησία και εθνική ενοποίηση. Άλλωστε, ο Μαρτζώκης κατάγεται από ιταλό πατέρα, πολιτικό πρόσφυγα στη Ζάκυνθο.

Πάντως, εκτός από τον πατριωτικό ενθουσιασμό του, που συντονίζεται και με τους ελληνικούς αλυτρωτικούς αγώνες και με την εθνική ενοποίηση της Ιταλίας, ο Μαρτζώκης φαίνεται ότι, μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα (1897), πολιτογραφείται πλέον Αθηναίος: *«Και αυτό το μέρος το ξένο για με έχει συγγενεύσει τόσο με την ψυχή μου που δε θα το άλλαζα μ' όλο τον κόσμο».*[20] Ακόμα και αν αποφασίζουμε να αμφισβητήσουμε την ειλικρίνεια της παραπάνω δήλωσης, επειδή συχνά τα κίνητρα της αυτοβιογραφίας του Μαρτζώκη συσκοτίζονται,[21] η αίσθηση ότι ανήκουν σε (τουλάχιστον) δύο πατρίδες, στην ιδιαίτερη πατρίδα τους και στην Ελλάδα (συχνά δε: και στην Ιταλία), ανιχνεύεται σταθερά στον λόγο αρκετών Επτανήσιων.

Πράγματι, το γεγονός ότι οι Επτανήσιοι αναπολούν την πριν από την Ένωση εποχή ή και το γεγονός ότι νιώθουν «ανώτεροι» (όπως ο Μουστοξύδης), δεν σημαίνει ότι δεν μετέχουν συγχρόνως στην εθνική συνείδηση, ότι δεν νιώθουν πως είναι *και* Έλληνες. Ο ζακύνθιος Τσακασιάνος παρακολουθεί, όπως είδαμε, την εθνική περιπέτεια της διεύρυνσης των γεωγραφικών συνόρων και δηλώνει την πίστη του στην πατρίδα-Ελλάδα· αλλά και ο ιταλοθρεμμένος κερκυραίος Μουστοξύδης ως ιστορικός είναι συντονισμένος με την ελληνική ιστοριογραφία της εποχής του, που εργάζεται για την κατασκευή του συνολικού και ενιαίου εθνικού χρόνου.[22] Μέσα στις αυθιστορήσεις του Τσακασιάνου και του Μαρτζώκη διακρίνονται και άλλες περιπτώσεις Επτανησίων με διττό στη ρευστότητα και

κι έμενε μόνον η αγάπη εκείνη που αδελφώνει» (Στέφανος Μαρτζώκης, «Η αυτοβιογραφία μου», *Ο Καλλιτέχνης*, *τχ.* 15 (Ιούν. 1911), σ. 95).

20. Στέφανος Μαρτζώκης, «Η αυτοβιογραφία μου», *Ο Καλλιτέχνης*, *τχ.* 14 (Μάιος 1911), σ. 71.

21. Το ζήτημα εξετάζεται στο υπό δημοσίευση κείμενό μου «Αυθιστορήσεις Επτανησίων και ζητήματα ταυτότητας στα Επτάνησα του 19ου και 20ού αιώνα» (βλ. και εδώ, σημ. 1).

22. Βλ. Δημήτρης Αρβανιτάκης, «Τάσεις στην ιστοριογραφία του Ιονίου χώρου», στο

τη συνθετότητά του ταυτοτικό προσανατολισμό: ο ζακυνθινός Σπύρος Μάργαρης *«που ηρωϊκά επολέμησε στο πλευρό του Γαριβάλδη στη λατρευτή Γαλλία στο '71 και ηρωϊκότατα έπεσε στη Μακρυνίτσα για τη χρυσή μας Ελλάδα»*.[23] και η γνωστή ζακυνθινή οικογένεια Ρώμα, που στέλνει στον Τσακασιάνο το ακόλουθο τηλεγράφημα: *«Και ως Έλληνες και ως Ζακύνθιοι συγχαιρόμεθα επί λαμπρά επιτυχία "Εμπρός"»*.[24]

Αντίστοιχη είναι η δήλωση του Γρηγόριου Ξενόπουλου στον πρόλογο του αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος (*Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα. Αυτοβιογραφία*) που γράφει όταν είναι πλέον εβδομήντα χρονών: *«[...] όπου εκθέτω την καταγωγή μου ή τη γενεαλογία μου. Αλλά από αυτήν φαίνεται πως έχω στο αίμα μου, στην ψυχή μου, όλο τον ελληνισμό. Γιατί από πατέρα είμαι Ζακυνθινός-Μωραΐτης κι από μητέρα Φαναριώτης-Ανατολίτης. Κι έτσι μπορεί να εξηγηθεί πως κι όταν έγραφα ακόμα καθαρώς ζακυνθινά διηγήματα, με διάβαζαν και με καταλάβαιναν σα δικό τους όλοι οι Έλληνες»*.[25]

Από τους αποκλεισμούς του Κοραή και του Μακρυγιάννη, που αντιλαμβάνονταν ως ξένους προς την ελληνική πολιτεία τους Φαναριώτες και τους Επτανήσιους, φθάνουμε στην πολυμερισμένη ταυτότητα του Ξενόπουλου («Ζακυνθινός-Μωραΐτης» και «Φαναριώτης-Ανατολίτης»), που εκβάλλει στη συζευκτική ενότητα («όλο τον ελληνισμό»), της οποίας, ωστόσο, η ρητορική δεν αποκρύπτει τη διαφορά ανάμεσα σε Έλληνες και Επτανήσιους: *«σα δικό τους»*. Άλλωστε, η διαφορά ανάμεσα στα Επτάνησα και την Ελλάδα σχολιάζεται στοχαστικά από τον ενήλικα Ξενόπουλο εντός της αυτοβιογραφίας, με αφορμή ένα βίωμα που ενέγραψε ανεξίτηλο στην παιδική μνήμη του η στάση του σταλμένου στη Ζάκυνθο Μωραΐτη σχολάρχη Ρούσου. Ο σχολάρχης *«τα ζακυνθινά δεν τα καταλάβαινε και δεν τα εχώνευε καθόλου, κι η μεγάλη αποστροφή του ήταν τα φράγκικα ονόματα που έβλεπε στον κατάλογο των μαθητών. Διάβαζε με μορφασμούς: "Κούρτσουλας, Μαρτινέγκος, Βολτέρας, ή Ριχάρδος, Ερρίκος, Αλοΐσιος", και στεκόταν σα να ρωτούσε: "Τι λογής ονόματα είναι αυτά; στη Φραγκιά είμαστε;"»*.[26]

Ο Ξενόπουλος αφηγείται ειδικότερα ένα συγκεκριμένο επεισόδιο ανάμεσα

βιβλίο: *Πρακτικά Ζ΄ Πανιονίου Συνεδρίου*, τ. Α΄, Πρώτο Τμήμα: «Ζητήματα πολιτισμικής ιστορίας», Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2004, σ. 112-113.

23. Στέφανος Μαρτζώκης, «Η αυτοβιογραφία μου», *Ο Καλλιτέχνης*, *τχ.* 25 (Απρ. 1912), σ. 16.

24. Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Η «Αυτοβιογραφία» του Ι.Γ. Τσακασιάνου*, ό.π., σ. 55.

25. Γρηγορίου Ξενόπουλου, «Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα», *Άπαντα*, τ. Α΄, εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1958, σ. 59 (τώρα και στον τόμο: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Αυτοβιογραφικά Κείμενα (1919-1948)*, τ. Β΄, φιλολογική επιμέλεια Μαρία Τριχιά-Ζούρα, έκδ. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2009, σ. 15 [Νεοελληνική Βιβλιοθήκη]).

26. Γρηγορίου Ξενόπουλου, «Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα», *ό.π.*, σ. 114.

στον συμμαθητή του Σωτήριο Μοντσενίγο και στον σχολάρχη, όταν ο δεύτερος απαίτησε ο μικρός Μοντσενίγος να αλλάξει επίθετο και να λέγεται... «Ζακύνθιος». Ο μικρός ωστόσο επαναστάτησε και τελικά *«ο Σχολάρχης υποχώρησε. Αλλά στο εξής τον μικρό τον φώναζε απλώς Σωτήριο. Το άλλο το όνομα τού έκανε κακό. Γιατί δεν ήξερε –πού να το ξέρει ο Μωραΐτης δάσκαλος!– πως και Δόγηδες ακόμα είχε δώσει στη Βενετία η οικογένεια των Μοντσενίγων. Και τέτοια επεισόδια, τον καιρό εκείνο της ελληνικής αμάθειας –σήμερα ίσως οι όροι έχουν αντιστραφεί– είχαμε πολλά. Οι ξένοι που μας έφερναν νομάρχες, δικαστές, τελώνες, δασκάλους, ανίκανοι —εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις— να μας καταλάβουν, μας κορόιδευαν. Σα να 'θελαν να τους κάμουμε τη χάρη να αλλάξουμε τα ονόματά μας, τη γλώσσα μας, τη μουσική μας, τα έθιμά μας, όλα. Και πόσα, δυστυχώς, δεν αλλάξαμε ή δεν αφήσαμε! Αυτή ήταν η πρώτη επίδραση που είχε στην Επτάνησο η ένωσή της με την άλλη Ελλάδα: Εχάλασε ο επτανησιακός πολιτισμός, πριν ακόμα δημιουργηθεί άλλος...».*[27]

Οι Έλληνες, λοιπόν, δυσκολεύονται να καταλάβουν τον σύνθετο πολιτισμό και τη σύνθετη ταυτότητα των Επτανησίων, οι οποίοι, από την άλλη, διατηρώντας την επτανησιακή ιδιοσυστασία τους συμμετέχουν στην εθνική συνείδηση και μπορούν να είναι συγχρόνως *και* Επτανήσιοι (ή, ίσως: Ζακύνθιοι, Κερκυραίοι κ.ο.κ., στραμμένοι συγχρόνως στη Δύση και κυρίως στην Ιταλία) *και* Έλληνες, τουλάχιστον έως τα μέσα του 20ού αιώνα. Ως προς το επίθετο Επτανήσιοι, βέβαια, χρειάζεται εδώ να γίνει μία σημαντική, νομίζω διευκρίνιση. Μολονότι έχουμε συνηθίσει να κάνουμε λόγο για Επτανήσιους, υποβαθμίζοντας κάθε φορά την ιδιαίτερη πατρίδα των υποκειμένων, η μελέτη των συγκεκριμένων τουλάχιστον αυθιστορήσεων δείχνει ότι οι αυτοβιογραφούμενοι (και όχι μόνον· βλ. π.χ. και την οικογένεια Ρώμα) αισθάνονται περισσότερο Ζακυνθινοί και λιγότερο Επτανήσιοι· προβάλλουν δηλαδή περισσότερο την τοπικότητα και λιγότερο το συνανήκειν στην επτανησιακή κοινότητα. Τα δε επίθετα «Επτανήσιος», «επτανησιακός», απαντούν εμφατικά μόνον στον αυτοβιογραφικό λόγο του Ξενόπουλου, που χρονολογείται το 1937. Με άλλα λόγια, είναι πολύ πιθανό ότι ακόμα κατά τον 19ο αιώνα, η επτανησιακή κοινότητα να είναι εντονότερα αντιληπτή στους μη Επτανήσιους (π.χ. στον Μακρυγιάννη, τον Κοραή) παρά στους ίδιους τους Επτανήσιους. Άλλωστε, από τον 16ο έως και τον 18ο αιώνα φαίνεται ότι οι κάτοικοι της Επτανήσου δεν αισθάνονται τόσο «Επτανήσιοι» όσο μέλη ενός δικτύου που συνδέει τρία κέντρα, την Ιταλία (Βενετία), τα Επτάνησα και την Κρήτη,[28] ενώ η αντίληψη ότι τα νησιά αποτελούν πολιτικο-διοικητική ενό-

27. Γρηγορίου Ξενόπουλου, «Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα», *ό.π.*, σ. 115.

28. Βλ. Μαρία Βλασσοπούλου, «Η γλώσσα της επικαιρότητας: έμμετρες ιστορικές αφηγήσεις επτανησίων (16ος-18ος αι.)», στο βιβλίο: *Πρακτικά Ζ΄ Πανιονίου Συνεδρίου*, τ. Α΄,

τητα απαντά στην Ιόνια Ιστοριογραφία μόλις το 1802.[29] Είναι ένα ζητούμενο το κατά πόσο αυτή η αίσθηση της ενότητας τονώνεται στη συνέχεια, επί αγγλοκρατίας, όπου, παρά την ύπαρξη του διοικητικού κέντρου της Κέρκυρας, τα υπόλοιπα νησιά διατηρούν διακριτή διοικητική οργάνωση, οικονομία και κοινωνικοπολιτικό προφίλ. Πάντως, στις αρχές του 20ού αιώνα, η επτανησιακή λογοτεχνική παραγωγή έχει πολλές εστίες και δεν αναγνωρίζει ένα μόνον κέντρο (εν προκειμένω: την Κέρκυρα).[30]

Περίληψη / Summary

Από τις αρχές του 19ου αιώνα οι «γραφές του Εγώ» γνωρίζουν ιδιαίτερη άνθιση στα Επτάνησα. Το παρόν κείμενο εστιάζει σε δύο κυρίως επτανησιακές αυτοβιογραφίες, του Ιωάννη Τσακασιάνου (1853-1908) και του Στέφανου Μαρτζώκη (1855-1913), με στόχο να ανιχνεύσει τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται στο λόγο τους η σχέση Επτανήσου-Ελλάδας, η οποία, όπως είναι γνωστό, συχνά μαρτυρείται από άλλες πηγές ως σχέση (και) αντιπαράθεσης και ανταγωνισμού. Από τα εξεταζόμενα κείμενα φαίνεται πως οι εν λόγω Επτανήσιοι, είτε βιώνουν τη σχέση ως ανταγωνιστική είτε όχι, αισθάνονται την Ελλάδα ως δεύτερη πατρίδα και μετέχουν στην εθνική συνείδηση.

Since the beginning of the 19th century, "writings of the self" thrived in the Ionian Islands. This essay mainly focuses on two Heptanesian autobiographies, those of Ioannis Tsakasianos (1853-1908) and Stefanos Martzokis (1855-1913), with the aim of identifying the manner in which they impress the relationship between the Ionian islands and Greece, which, as it is well-known, is often cited by other sources as a relationship of conflict and rivalry. From the analysis of those texts, is evident that these Heptanesians, whether experiencing the relationship as competitive or not, think of Greece as their second homeland and they participate in the national consciousness.

Πρώτο Τμήμα: «Ζητήματα πολιτισμικής ιστορίας», Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 2004, σ. 361-377.

29. Βλ. Δημήτρης Αρβανιτάκης, «Τάσεις στην ιστοριογραφία του Ιονίου χώρου», στο βιβλίο: *Πρακτικά Ζ΄ Πανιονίου Συνεδρίου*, ό.π., σ. 107.

30. Βλ. Θεοδόσης Πυλαρινός, *Επτανησιακή Σχολή*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2003.

Ιωάννης Τσακασιάνος (Μουσείο Σολωμού & Επιφανών Ζακυνθίων).

Στέφανος Μαρτζώκης. (Από την έκδοση: Στέφανος Μαρτζώκης, *Στίχοι βάρβαροι και άλλα ποιήματα*, Εισαγωγή-Επιμέλεια Ευρ. Γαραντούδης, εκδ. Ωκεανίδα, 2000).

ΑΠΟΤΙΜΩΝΤΑΣ ΤΟ ΕΡΓΟ ΕΠΤΑΝΗΣΙΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΩΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΡΙΤΙΚΟ ΛΟΓΟ ΤΟΥ ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ

Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου

Είναι γνωστό ότι ο Κωστής Παλαμάς παράλληλα με το σημαντικό ποιητικό του έργο έχει μια ιδιαίτερα αξιόλογη συνεισφορά στην κριτική. Παρά τις διακηρύξεις του: *«εγώ δεν είμαι φιλόσοφος, δεν είμαι κριτικός»*,[1] η πολυμάθεια, η πολυμέρεια, η φιλολογική του γνώση, η διεισδυτικότητα της σκέψης του, η πνευματική του οξυδέρκεια, η ιστορική οπτική στις μελέτες και στα άρθρα του τον έχουν αναδείξει σε έναν από τους εγκυρότερους κριτικούς μέχρι τις μέρες μας.

Πλευρές του πρίσματος κάτω από το οποίο μελετά τα λογοτεχνικά έργα και τους δημιουργούς τους δεν είναι μόνο η αισθητική τους αξία αλλά και η ιστορική τους σημασία. *«Ο ποιητής δεν είναι μόνο της Αισθητικής αντικείμενο· είναι και της Ιστορίας»*,[2] υποστηρίζει ο ίδιος. Η ιστορική τοποθέτηση και η συσχέτιση ποιητών και πεζογράφων με το λογοτεχνικό παρελθόν και παρόν αποτελούν βασικές παραμέτρους της κριτικής του, ενώ με τον ιστορισμό του άμεσα συνυφασμένη είναι και η σημασία της εξέλιξης της λογοτεχνίας, έννοια παρμένη από τη φιλοσοφική θεωρία του Spencer και του γάλλου κριτικού F. Brunetière, που έχουν επηρεάσει την κριτική και φιλοσοφική του σκέψη. Παράλληλα, η ρομαντική θεωρία, καθώς αντιμετωπίζει το έργο τέχνης ως οργανικό σύνολο[3] και θεωρεί τον ποιητή ως την ιδιοφυή προσωπικότητα που σφραγίζει με την ατομικότητά της όχι μόνο το έργο της αλλά και τη λογοτεχνική ιστορία, δημιουργώντας τομές, συνεπικουρεί σχεδόν πάντα το κριτικό του έργο. Υπάρχουν, βέβαια, φορές που, επη-

---

1. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, εκδ. Μπίρης, Αθήνα, χ.χ. τ. Γ', σ.96.

2. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 301.

3. Στη συνεξέταση μορφής και περιεχομένου έχει αναφερθεί πολλές φορές ο Παλαμάς. Τις απόψεις του αυτές εκθέτει και σε κείμενά του για τους επτανήσιους ποιητές. Βλ. ενδεικτικά Κωστής Παλαμάς, «Γεράσιμος Μαρκοράς» (1890), *Άπαντα*, ό.π., τ. Β', σ. 70: *«Των στίχων τούτων την χάριν και την δύναμιν πού να την αποδώσω; Εις την μορφήν; Εις της γλώσσης το έμψυχον και της στιχουργίας το δεξιόν; [...] Μήπως εις την ουσίαν; εις των ιδεών το καινότροπον και των θεμάτων το εκλεκτόν; [...] Την χάριν και την δύναμιν των "Ποιητικών Έργων" δεν πρέπει να την ζητήσωμεν χωριστά ούτε εις το είδος ούτε εις την ύλην των, αλλ' ομού εις την αριστοτεχνικήν συγχώνευσιν αμφοτέρων των στοιχείων, τα οποία μόνον ηνωμένα έχουν υπόστασιν, πρωτοτυπίαν, ζωήν, κάλλος, νεότητα, μόνον ηνωμένα εκχύνουν εκείνην την "πρωτάκουστον φωνήν" και είναι γεμάτ' από "κιλαϊδισμόν ατελείωτον"».*

ρεασμένος από τις απόψεις του B. Croce για τη βαρύνουσα σημασία της μορφής, αξιολογεί τα ποιητικά έργα, εξαίροντας το στίχο, το μέτρο, το ρυθμό, την ομοιοκαταληξία.[4] Ο ρομαντισμός όμως είναι αυτός που στρέφει το ενδιαφέρον του Παλαμά στη συνέχεια του ελληνισμού και στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας, που συνδέεται άμεσα με την καλλιέργεια της δημοτικής γλώσσας, με το δημοτικισμό, και στο κριτικό του έργο. Άλλη πλευρά του κριτικού του πρίσματος είναι η συνεξάρτηση τέχνης και κοινωνίας, όπως την αναπτύσσει στην κριτική θεωρία του περιβάλλοντος, του milieu, ο H.Tain, αν και ταλαντεύεται πολλές φορές ανάμεσα στην αυτονομία της τέχνης και στη διασύνδεσή της με την κοινωνία, θεωρώντας πως *«η δύναμη της τέχνης έγκειται στην αυτάρκειά της»*.[5]

Στα κριτικά κείμενα του Παλαμά για τους επτανήσιους ποιητές κυρίως αλλά και μεταφραστές και κριτικούς, που καλύπτουν πάνω από μισό αιώνα, είναι φανερά τα παραπάνω εσωτερικά τεκμήρια και αρχές με τις οποίες θα προσπαθήσουμε να αποτιμήσουμε την προσφορά του στην ανάδειξη της Επτανησιακής Σχολής.[6]

Ο Παλαμάς δεν παρουσίασε ένα συγκροτημένο κριτικό πόνημα για την Επτανησιακή Σχολή, αλλά τόσο οι εκτενείς μελέτες του για τους μείζονες ποιητές, Βαλαωρίτη, Κάλβο, Σολωμό, όσο και οι συντομότερες μελέτες και άρθρα του για τους Άβλιχο, Καλοσγούρο, Κονεμένο, Λασκαράτο, Μαβίλη, Μαρκορά, Πανά, Πολυλά, Τερτσέτη, Τυπάλδο κ.ά. συγκροτούν μια ολοκληρωμένη εικόνα των δημιουργών αυτών, συμβάλλοντας με τρόπο καθοριστικό στην αναγνώριση της Επτανησιακής Σχολής και στην προσέγγισή της με την Α΄ Αθηναϊκή Σχολή.

---

4. Στη σημασία της τελειότητας της μορφής αναφέρεται ο Παλαμάς σε πολλά κείμενά του, κριτικά και ποιητικά. Σχολιάζοντας τους στίχους του André Chenier σημειώνει: *«Είναι σα να μας λέη ο φιλόσοφος καλλιτέχνης: Χτενίζω το στίχο μου κι όσο μπορώ τόνε φροντίζω· ίσα ίσα γιατί σέβομαι και αγαπώ την ιδέα που θέλω να κλείσω μέσα του, γι' αυτό αγωνίζομαι και ιδρώνω για να την ειπώ κατά πως της πρέπει όσο μπορώ πιο άψογα. Το αίσθημα δεν έχει να πάθει τίποτε από τέτοιας λογής φροντίδα»*. Βλ. Κωστής Παλαμάς, «Σολωμός» (1901), *Άπαντα*, ό.π., τ. ΣΤ΄, σ. 60. Βλ. ακόμη, Κωστής Παλαμάς, «Σημειώματα στο περιθώριο», *Άπαντα*, ό.π., τ. Γ΄, σ. 100.

5. Αιμ. Χουρμούζιος, *Ο Παλαμάς και η εποχή του*, τ. Α΄, εκδ. "Διόνυσος" Γεωργ. Νασιώτη, Αθήνα [2]1974, σ. 266.

6. Για τον Παλαμά ως κριτικό των Επτανησίων βλ. κυρίως: Γιώργος Αλισανδράτος, «Πώς είδε ο Παλαμάς τους Επτανήσιους ποιητές», *Εκηβόλος*, τχ. 14 (1986), «Κωστής Παλαμάς, Ένα Αφιέρωμα», σ. 1177-1253. – Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1994, σ. 188-211. – Μανόλης Χατζηγιακουμής, «Ο Παλαμάς κριτικός του Σολωμού», στο βιβλίο *Κωστής Παλαμάς, Διονύσιος Σολωμός*, επιμέλεια Μ. Χατζηγιακουμής, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1981, σ. 5-32. – Αιμ. Χουρμούζιος, *Ο Παλαμάς και η εποχή του*, ό.π., σ. 323-354.

Στα περιορισμένα χρονικά πλαίσια της ανακοίνωσης αυτής δεν θα αναφερθώ σε δημιουργούς, όπως οι Άβλιχος, Κονεμένος, Πανάς, με τους οποίους ο Παλαμάς ασχολήθηκε, επισημαίνοντας κυρίως τη συμβολή τους στο ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό παρόν. Ωστόσο, τα σχετικά άρθρα και οι μελέτες του διαφωτίζουν καίριες εκφάνσεις της Σχολής αυτής.

Η ιστορική ροπή του Παλαμά τον ωθεί στην επισκόπηση όλων σχεδόν των επτανήσιων δημιουργών χωρίς εκλεκτισμό. Χαρακτηριστικό του ουσιαστικού του ενδιαφέροντος για την προσφορά της Σχολής αυτής στη νεότερη ελληνική ποίηση αποτελεί το γεγονός ότι ενώ υποπτευόταν την υπεροχή του Σολωμού πολύ νωρίς και διέκρινε από την αρχή το μεγαλείο του, για την σε βάθος μελέτη του έργου του και την οριστική κατάταξή του θεώρησε απαραίτητη τη σύγκρισή του τόσο με το λογοτεχνικό παρόν όσο και με το παρελθόν. Είναι αυτή η ολοκληρωμένη γνώση της επτανησιακής λογοτεχνικής παραγωγής, της νεοελληνικής λογοτεχνίας, καθώς και της ευρωπαϊκής αισθητικής και φιλοσοφίας που τον οδηγεί να τοποθετήσει με αντικειμενικότητα και με ακρίβεια το σολωμικό έργο στην ιστορία της Επτανησιακής Σχολής και στην ιστορία της λογοτεχνίας. Η σύγκριση των ποιημάτων του Σολωμού τόσο με έργα ποιητών που προηγήθηκαν, όπως αυτά των Βηλαρά και Χριστόπουλου, προσολωμικών ποιητών και του δημοτικού τραγουδιού, καθώς και με την ποίηση της Α΄ Αθηναϊκής Σχολής και Ευρωπαίων καθιστά το κριτικό έργο του Παλαμά για τον Σολωμό ρεαλιστικό και ολοκληρωμένο. *«Η υπεροχή του Σολωμού επί των συγχρόνων του ομοφύλων ποιητών, και των ταλαντούχων, ασύγκριτος»*,[7] γράφει στη μελέτη του γι' αυτόν το 1933. Εξετάζοντας τις ποιητικές συνθέσεις του Σολωμού, ιδιαίτερα της τελευταίας περιόδου, ως προς τη σχέση μορφής και περιεχομένου παραπέμπει στον Έγελο και στη μουσικότητα, στο λυρισμό που ο γερμανός φιλόσοφος θεωρεί ως το «θεμελιώδες γνώρισμα» στη νεότερη τέχνη.[8] Ωστόσο, παρά τον θαυμασμό του για τη *«μουσική λεπτότητα»* του «Κρητικού» και το *«δυσκολοσύγκριτο»* στίχο του,[9] εκφράζει την απογοήτευσή του για την αποσπασματικότητα της ποίησής του, ιδιαίτερα της τελευταίας περιόδου: *«Κρίμα πως δεν έχομε παρά προπλάσματα και σημειώματα, κομμάτια και συντρίμματα»*.[10] Στη διάκριση της ποίησης του Σολωμού έχουν ακόμη συμβάλει οι αντιλήψεις του ρομαντικού κινήματος για το ρόλο του ποιητή ως κορυφαίας και καινοτόμου προσωπικότητας που πρωτοπορεί, χαράζοντας νέους δρόμους. *«Ο Σολωμός συντελεστής και εξάγγελος, είναι ακριβέστερον ο πρόδρομος και ο προάγγελος του αρχιτεκτονικού μεγα-*

7. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΙΓ΄, σ. 425.
8. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΙΓ΄, σ. 428.
9. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΣΤ΄, σ. 58.
10. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΣΤ΄, σ. 61.

λουργήματος του προσδωκομένου από την νεωτέραν ελληνικήν ποίησιν»[11] καταλήγει στο τελευταίο του κείμενο για τον Σολωμό ο Παλαμάς. Δεν χρειάζεται βέβαια να αναφέρω ότι οι παράγοντες της γλώσσας, της εθνικής ταυτότητας αλλά και της υπέρβασής της ήταν καθοριστικοί για την κριτική αποτίμηση του εθνικού ποιητή και συνέτειναν στον ακόλουθο χαρακτηρισμό. *«Ο Σολωμός υπήρξεν ο πρώτος μέγας ελεύθερος δημιουργός εις την ποιητικήν τέχνην της ελληνικής φυλής, ύστερον από αιώνων δουλείαν και στειρότητα».*[12]

Το κριτήριο ότι ο μεγάλος ποιητής ξεπερνά τα όρια της εποχής του πρυτάνευσε και στις κρίσεις του για τον Ανδρέα Κάλβο. Η λυρική τόλμη, η στιχουργική καινοτομία και η γλωσσική πρωτοτυπία του ζακύνθιου ποιητή ήταν τα κύρια χαρακτηριστικά της ποίησής του που προκάλεσαν το θαυμασμό του Παλαμά. Η συνειδητή απόφασή του να διαφοροποιηθεί από τα αισθητικώς κρατούντα τον καθιστά πρωτοπόρο για την εποχή του και για τη γενιά του '80. Ο Παλαμάς σημειώνει: *«Ο ποιητής των Ωδών, κατέχων εξαιρετικήν όλως θέσιν εν τη ιστορία της νεοελληνικής φιλολογίας, εξαιρετικώς πρέπει να κριθή».*[13] Χαρακτηρίζει τη μετρική του ως *«επανάστασιν κατά του στιχουργικού καθεστώτος»*[14] και *«ως ζώσα διαμαρτύρησι εναντίον των δημωδών ρυθμών, των γνωρίμων μέτρων και της διασκεδαστικής ομοιοκαταληξίας».*[15] Το στοιχείο της καινοτομίας διακρίνει και στην πρωτότυπη εικονοποιία του, που οδηγεί στην ανανέωση κοινότοπων ενεργειών, πράξεων, περιγραφών. Δεν παραλείπει, βεβαίως να επισημάνει τη διασύνδεση των *Ωδών* με την «εξωτερική» συγκυρία, τα ιστορικά γεγονότα της εποχής που τον ώθησαν στην αποκλειστική σχεδόν εξύμνηση του πατριωτικού αισθήματος και του πλέγματος των εθνικών και ανθρώπινων αξιών που όφειλαν να κυριαρχήσουν.[16] Το ενδιαφέρον του Παλαμά για τον Κάλβο συνδέεται και με τις κρίσιμες φάσεις της ιστορικο-κοινωνικής εξέλιξης της εποχής. Ο Παλαμάς του 1890 ζει το προμήνυμα της εθνικής ταπείνωσης του 1897. Το εθνικό περιεχόμενο της θεματολογίας του Κάλβου ανταποκρίνεται στο γενικότερο πνεύμα της εποχής εκείνης και του Παλαμά.

Ο εθνικός χαρακτήρας και η εξύμνηση της εθνικής ψυχής άμεσα συνδεδεμέ-

---

11. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΙΓ′, σ. 433.
12. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΙΓ′, σ. 425.
13. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β′, σ. 35.
14. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β′, σ. 44.
15. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β′, σ. 44.
16. *«Αλλ' ο Κάλβος, εν αις ημέραις έζη, δεν ηδύνατο να παραγνωρίση την αποστολήν του· και αφιέρωσε πάσας τας χορδάς της λύρας του εις την πατρίδα, επικαλούμενος τους αρχαίους θεούς και ψάλλων τους νέους ήρωας αυτής».* Βλ. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β′, σ. 39.

νης τόσο με τον ιστορικό περίγυρο του τέλους του 19ου αι., όσο και με το κίνημα του ρομαντισμού, η ανάδειξη της δημοτικής παράδοσης και γλώσσας ως οργάνου που μπορεί να εκφράσει την ψυχή και τα συναισθήματα του Έλληνα για την πατρίδα, τη φύση, τον έρωτα, το θάνατο, καθώς και ο κοινωνικός χαρακτήρας κάποιων ποιημάτων αποτελούν τα στοιχεία της ποίησης του Βαλαωρίτη που έστρεψαν το ενδιαφέρον του Παλαμά στη κριτική μελέτη της ποίησής του και στην κατάταξή του στην ιστορία της λογοτεχνίας. Την ιστορική του τοποθέτηση στο λογοτεχνικό χώρο τεκμηριώνει συγκρίνοντάς τον κυρίως με τον Σολωμό και με το δημοτικό τραγούδι. Τον θεωρεί *«όμοια κορυφαίο»*[17] και τον τοποθετεί *«παράπλευρα του μεγάλου»*,[18] ενώ παράλληλα τον χαρακτηρίζει *«ραψωδό της φιλοπατρίας»*,[19] *«ραψωδό της εθνικής ιστορίας και της ελληνικής φύσης»*,[20] *«αρματολό της Λύρας»*.[21] Συνεξετάζει τη μορφή και το περιεχόμενο των ποιημάτων του αναφερόμενος στη γλώσσα του, *«την πλουσιώτερη γλώσσα που ευτύχησε ποιητής, λυτρωμένος από το λογιοτατισμό»*,[22] στο επικό του ύφος και στο λυρισμό του συγκρίνοντάς τον όχι μόνο με τους έλληνες ομοτέχνους του αλλά και με τους ξένους, Μιστράλ, Ουγκώ κ.ά. Ακόμη, ο Παλαμάς επισημαίνει και τη *«μεγάλη λαϊκή και κοινωνική σημασία της τέχνης του Βαλαωρίτη»*,[23] που εντοπίζει κυρίως στο «Φωτεινό». Η μεγάλη, όμως, συνεισφορά του Βαλαωρίτη, για τον Παλαμά, είναι ότι αποτέλεσε ένα *«συνδιαλλακτικό παράγοντα»*[24] και συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην Επτανησιακή και την Α΄ Αθηναϊκή Σχολή τόσο με το ποιητικό του έργο όσο και με την πολιτική του δράση.

Οι μελέτες του για τις τρεις αυτές ξεχωριστές ποιητικές μορφές είναι σημείο αναφοράς όλων των μεταγενέστερων κριτικών, αποτελώντας σταθμό στη νεοελληνική κριτική.

Τη συσχέτιση τέχνης και κοινωνίας εξετάζει ο Παλαμάς και στις μελέτες του για τον Ανδρέα Λασκαράτο, αξιολογώντας θετικότερα το πεζογραφικό από το ποιητικό του έργο και αναδεικνύοντας την κοινωνιολογική διάσταση και την ηθική φιλοσοφία των *Χαρακτήρων* του. Γνώστης και επιδέξιος τεχνίτης της σάτιρας ο ίδιος θεωρεί τα σατιρικά ποιήματα του κεφαλλονίτη ποιητή περισσότε-

17. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ.175.

18. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 175. Βλ. ακόμη, Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 271: *«Τονε βάζεις παράπλευρα του πρώτου στη θέση που του αξίζει»*.

19. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΙΒ΄, σ. 414.

20. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 179.

21. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 180 και σ. 271.

22. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π, τ. Η΄, σ. 270.

23. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ.Η΄, σ.177 και σ. 232.

24. Θεοδόσης Πυλαρινός, *Επτανησιακή σχολή*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2003, σ. 156.

ρο ηθογραφικά, με έντονο τοπικό χρώμα και διαλεκτική γλώσσα, με κύρια χαρακτηριστικά, τη δίωξη των προλήψεων και την ηρωϊκοκωμική παρωδία.[25] Δεν τον θεωρεί καινοτόμο στη σατιρική ποίηση. Συγκρίνοντας την ποίησή του με αυτήν του Βαλαωρίτη, με την πολιτική σάτιρα του Αλέξανδρου Σούτσου και τα κοινωνικού χαρακτήρα ποιήματα του Βηλαρά τη θεωρεί κατώτερη, ενώ υποστηρίζει πως συγγενεύει περισσότερο με τη σάτιρα του Ρίζου Νερουλού και των επτανήσιων Γουζέλη και Κουτούζη.[26] Κρίνοντας, όμως, τη σχέση μορφής και περιεχομένου, ιδέας και γλώσσας στην ποίηση του Λασκαράτου τη βρίσκει πολύ αρμονική και θεωρεί σημαντικότερη τη συμβολή του στη χρήση της δημοτικής στον πεζό λόγο από αυτήν του Βαλαωρίτη.

Κάτω από την ίδια πολυπρισματική οπτική με την οποία έκρινε το έργο του Βαλαωρίτη εξετάζει και τον Γεώργιο Τερτσέτη, που, ως ποιητή, τον θεωρεί κατώτερό του.[27] Αναγνωρίζει, όμως, την τεράστια συμβολή του στο δημοτικισμό, χαρακτηρίζοντάς τον *«προαπόστολο της γλωσσικής μας Αναγέννησης»*,[28] (όπως *«προψυχαριστή»* αποκαλεί και τον Κονεμένο),[29] καθώς και την προσφορά του στην πνευματική μας ζωή με τη διάσωση του «Διαλόγου» του Σολωμού και τη συγγραφή των «Απομημονευμάτων» του Κολοκοτρώνη.[30]

Στην αποτίμηση, όμως, της επτανησιακής ποιητικής παραγωγής καίριες είναι οι μελέτες του Παλαμά για τον Τυπάλδο και τον Μαρκορά, ενώ τα εκτεταμένα δημοσιεύματά του για τον Καλοσγούρο και τον Πολυλά αναδεικνύουν τη σημασία και προσφορά του κριτικού και μεταφραστικού τους έργου. Με τον Ιούλιο Τυπάλδο, τον *«ποιητή ενός μόνου βιβλίου»*[31] με τον τίτλο *Ποιήματα διάφορα* (1856), μαθητή και *«ανεπιφύλαχτο θαυμαστή του μεγάλου διδασκάλου, του Σολωμού»*,[32] ασχολείται με ιδιαίτερη προσοχή σχολιάζοντας κάθε του ποίημα. Αυστηρός κριτής αναγνωρίζει την αξία κάποιων λυρικών του ποιημάτων, *«αιθερόπλαστων»*[33] (θρησκευτικών ή ερωτικών), χωρίς ιδιαίτερο βάθος, κάνοντας, ωστόσο, λόγο και για τον πολιτικό χαρακτήρα των πατριωτικών του ποιημάτων,[34]

25. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 83.
26. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 83.
27. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 54.
28. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 54 και 389.
29. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΣΤ΄, σ. 457.
30. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 54.
31. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 285.
32. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 285.
33. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 286.
34. Ο Παλαμάς κρίνοντας την πατριωτική ποίηση του Τυπάλδου καθεαυτήν αλλά και συγκριτικά με εκείνη άλλων συγχρόνων του σημειώνει: *«Τα στερνά τραγούδια του είναι σχεδόν αποκλειστικά πολιτικά, είναι τραγούδια, από περιστατικά, πατριωτικά, καθώς φτάνει να*

εμπνευσμένων από συγκεκριμένα περιστατικά. Παρά τα μειονεκτήματά τους αλλά και τις πινδαρικές αρετές τους τις οποίες διακρίνει[35] θεωρεί πως αποτελούν σημαντικό μέρος της πατριωτικής ποίησης της Ελλάδας. Η *«ιστορική σημασία»* του έργου του Τυπάλδου και ο ρόλος του στην εξέλιξη της ποίησης ερευνώνται όχι μόνο με τη μεμονωμένη αξιολόγηση των ποιημάτων του αλλά σε συσχετισμό με αυτά των Σολωμού, Βαλαωρίτη, Προβελέγγιου, με το δημοτικό τραγούδι, καθώς και με ποιήματα ξένων, όπως του Γερμανού Κλόψτοκ.[36] Σημειώνει, παράλληλα, τις ιταλικές, κυρίως, επιρροές, των Δάντη, Πετράρχη, Μαντσόνη αλλά και του Γάλλου Λαμαρτίνου. Ο θαυμασμός των καθαρολόγων της Αθήνας για το ποίημά του «Ο θάνατος της Χάμκως»,[37] καθώς και η αναγνώριση του έργου του Τυπάλδου με τα επαινετικά άρθρα και μελετήματα της εποχής στην *Πανδώρα* και σε περιοδικά του εξωτερικού τονίζονται ιδιαίτερα από τον Παλαμά ως συμβολές στη γεφύρωση, αρκετά νωρίς, του χάσματος ανάμεσα στην Επτανησιακή και την Α΄ Αθηναϊκή Σχολή. Τον Παλαμά απασχόλησαν και τα δυο πεζά του κείμενα: το δοκίμιο «Η γλώσσα» για την υπεράσπιση της δημοτικής και ο λόγος του «Εις μνήμην Διονυσίου Σολωμού»(1857), κείμενο που θεωρεί *«προμήνυμα, συνοπτικότερο και συνθετικότερο»*,[38] από τα «Προλεγόμενα» του Πολυλά.

Η δημοτική γλώσσα ως γλώσσα της ποίησης τον απασχολεί και στην εκτενή μελέτη του για τον Γεράσιμο Μαρκορά, ένα ποιητή άγνωστον, όπως επισημαίνει ο Παλαμάς, έξω από την Κέρκυρα, σε φιλολογική αφάνεια στην Αθήνα.[39] Σε ό, τι αφορά τη γλώσσα του Μαρκορά κάνει την πολύτιμη επισήμανση το 1890 (όταν γράφτηκε η μελέτη αυτή), ότι ο κληρονόμος του Σολωμού ανήκει μαζί με τον Καλοσγούρο και τον Πολυλά στο *«μικρό κόμμα»* της Κέρκυρας που πρεσβεύει συμβιβαστικές και συνετές αρχές για τη δημοτική γλώσσα, θεωρώντας αφύσικο τον εναγκαλισμό της με νεκρούς τύπους της αρχαίας.[40] Ακολουθώντας

μας δείξουν μονάχα οι τίτλοι τους. Ο Ευαγγελισμός και το Φάντασμα. – Ωδή για την Ένωση με την Ελλάδα των νέων ελληνικών επαρχιών το έτος 1881. – Ωδή στον Πατριάρχην Γρηγόριον. – Ωδή στον θάνατον Σπύρου Τρικούπη. – Στον θάνατον της Βασιλοπούλας Όλγας. – Και το δυνατώτερο και χαραχτηριστικώτερο της σειράς: *«Ωδή στον θάνατον του Φιλέλληνα Καρόλου Λενορμάν» […]: «Τα ποιήματ' αυτά προσθέτουν εκλεχτή μερίδα στη νέα μας πατριδολάτρισσα ποίηση, τη μόνη που ξετυλίγεται σ' εμάς εδώ, ακολουθώντας την αρχαίαν ιερή παράδοση, κανονικά, πλατιά, συγκρατητά».* Βλ. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 297-298.

35. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 298.
36. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 293.
37. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 297.
38. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 305.
39. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 60.
40. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 61.

τα ρομαντικά προτάγματα εξετάζει τα *Ποιητικά Έργα* του και ως προς τη μορφή και ως προς το περιεχόμενο, ως οργανική ολότητα, τονίζοντας τη μουσικότητα του στίχου, τη ζωηρότητα της έκφρασης, την πλαστικότητα των επιθέτων, την άμεμπτη κατασκευή των στροφών, τη βαθειά γνώση του καλλιτεχνικού ρυθμού των στίχων,[41] την ακρίβεια των εικόνων. Οι τρεις κοινοί, αλλά και μεγάλοι τόποι της ποίησης, ο έρωτας, ο θάνατος, και η πατρίδα αποτελούν το αντικείμενο της ποίησής του αριστοτεχνικά συγχωνευμένοι με την μορφή. Ιδιαίτερα ασχολείται με τον «Όρκο» του που τον θεωρεί συγχώνευση και συμπλήρωση[42] ή παράταση και τελείωση[43] του «Κρητικού» και των «Ελεύθερων πολιορκημένων» του Σολωμού. Ανατρέχοντας σε θεωρητικούς, όπως ο Ιππόλυτος Ταιν και ο Eugène Veron, συγκρίνοντας το έργο του Μαρκορά με αυτό σύγχρονων ομοτέχνων του, Επτανήσιων αλλά και άλλων παλαιοτέρων (Κορνάρος) τον θεωρεί έναν από τους *«δασκάλους»*[44] της νεοελληνικής ποίησης. Σύμφωνα με την ιστορική τοποθέτηση που πάντα επιχειρεί στις κριτικές του, στην αλυσίδα των ποιητών τον κατατάσσει στους προδρόμους. *«Οι νεώτεροι του Παρνασσού, είτε το αναγνωρίζουν είτε όχι, του χρωστάνε κάτι»*.[45] Στα κείμενά του για τον Μαρκορά γίνεται σαφής αναφορά στην Κερκυραϊκή Σχολή, *«στο αργαστήρι της Κέρκυρας»*, όπως την αποκαλεί, στην οποία ανήκουν ποιητές, κριτικοί και πεζογράφοι που παρά τις διαφορές τους *«γνωρίζονται από κοινά σημάδια βαθιοχάραχτα»*(1911).[46]

Στην Κερκυραϊκή Σχολή εντάσσει και τους Πολυλά και Καλοσγούρο ασχολούμενος κυρίως με το μεταφραστικό και κριτικό τους έργο. Ξεχωρίζει τον Πολυλά ως *«αξιοθαύμαστον φαινόμενον εν τη φιλολογία της νεωτέρας Ελλάδος»*,[47] ενώ το μεταφραστικό του έργο είναι αξιολογότερο και από μεταφράσεις ευρωπαίων λογοτεχνών.[48] Ιδιαιτέρως ασχολείται με τα «Προλεγόμενα» του Πολυλά στο έργο του Σολωμού, μελέτη που θεωρεί *«ανυπολόγιστον κέρδος των νεοελλη-*

41. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 67.
42. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 76.
43. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. ΙΕ΄, σ. 350.
44. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 355.
45. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ.Η΄, σ. 355.
46. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Η΄, σ. 357.
47. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 90.
48. Ο Παλαμάς συγκρίνοντας τις μεταφράσεις του Πολυλά με αυτές ξένων σημειώνει: *«Αμφιβάλλω δε αν και ξένων εθνών αι φιλολογίαι δύνανται να επιδείξουν μεταφραστήν αριστουργημάτων, ούτινος η εργασία υψούται εις τοιαύτην περιωπήν· εργασία πρωτότυπος όλως, νέαν γλώσσαν, νέους ρυθμούς και σχεδόν νέαν ποίησιν παράγουσα· εργασία την οποίαν εμπνέει η φαντασία, αλλά προ παντός διαφωτίζει ο Λόγος»*. Βλ. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 90.

νικών γραμμάτων».[49] Διακρίνει δε την ουσιώδη διαφορά πρόσληψης του σολωμικού έργου από τον Πολυλά σε σχέση με τους άλλους διαδόχους του Σολωμού. Ο Πολυλάς δεν δεξιώνεται τη σολωμική ποίηση μόνον με το συναίσθημα αλλά εκκινεί από τις φιλοσοφικές και αισθητικές σκέψεις του Σολωμού, όπως αυτές αποτυπώνονται στις σημειώσεις, στους στοχασμούς και στους πεζούς προλόγους των ποιημάτων του. Κατά τον Παλαμά ο Πολυλάς είναι ο ιδανικός κριτικός με φιλοσοφική παιδεία και γνώση που συλλαμβάνει τις γενικές έννοιες των πραγμάτων τις οποίες εφαρμόζει στο έργο του. Τη φιλοσοφική του ευρύτητα βεβαιώνουν οι απόψεις του για την ποίηση που περιλαμβάνονται στη μελέτη του για το Σολωμό. Η φιλοσοφική ιδιότητα του πνεύματός του αναδεικνύεται και στις μεταφράσεις των αρχαίων κλασικών και του Σαίξπηρ, ιδιαίτερα στον *Άμλετ*. Ο Πολυλάς είναι αυτός που δημιούργησε νέο γλωσσικό τύπο, *«άξιο της τέχνης και άξιο του έθνους»,*[50] σημειώνει ο Παλαμάς.

Άμεσα συνδεδεμένη με τον Πολυλά είναι η ενασχόλησή του με το κριτικό, μεταφραστικό και ποιητικό έργο του Καλοσγούρου. Σχολιάζοντας το κείμενο του τελευταίου «Κριτικαί παρατηρήσεις περί της μεταφράσεως του Αμλέτου» από τον Πολυλά, ο Παλαμάς θεωρεί ότι αυτό το κείμενο έχει ευρύτερη σημασία γιατί αποτελεί κατάθεση απόψεων για κυρίαρχα θέματα και ζητήματα *«φιλολογικά, καλολογικά και γλωσσολογικά»* της εποχής,[51] ότι αποτελεί επισκόπηση της σύγχρονης πνευματικής κατάστασης στην Ελλάδα και ότι συμβάλλει στη διάδοση του έργου του Πολυλά στη συντηρητική διανόηση της Αθήνας. Υπό το πρίσμα της ιστορικής τοποθέτησης του Καλοσγούρου σε κείμενο που έγραψε μετά το θάνατό του τον συγκρίνει με τον Πολυλά, χαρακτηρίζοντάς τον ως *«τον κατ' εξοχήν εξακολουθητή και τελειωτή του έργου του Πολυλά».*[52]

Στο ίδιο κείμενο (1902) κάνει εκτενή λόγο για τη Σχολή της Κέρκυρας[53] και ονοματίζει τους εκπροσώπους της, κατατάσσοντάς τους σε αξιολογική σειρά. *«Της πατριάς ταύτης θείος αρχηγός, είναι ο Σολωμός ενώ διδάσκαλος της είναι ο Πολυλάς, ο σοφός υπομνηματιστής του Σολωμού και μεταφραστής εμπνευσμένος των μεγάλων ποιητών».*[54] Την πλειάδα αυτή αποτελούν, ποιητές μεταφραστές, επιστήμονες, λογογράφοι, όπως ο Μάτεσης, ο Κογεβίνας, ο Κεφαλληνός, ο Μαβίλης, ο Θεοτόκης, ενώ ο Καλοσγούρος *«κατέχει κορυφαίαν θέσιν».*[55] Ο Πα-

49. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 90.
50. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 91.
51. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 92.
52. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 104.
53. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 103.
54. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 103.
55. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 104.

λαμάς θεωρεί ότι η Κερκυραϊκή Σχολή διευρύνει τα όρια της νεοελληνικής λογοτεχνίας, καθώς εκτός από τα πρωτότυπα έργα των δημιουργών της, που τα χαρακτηρίζει *«κριτική φαντασία»*[56] εμπλουτίζει την ποίηση με μεταφράσεις μεταγγίζοντας στους Έλληνες *«ξένα περίβλεπτα έργα»*. Θεωρεί ότι, την εποχή εκείνη, είναι αναγκαία η πνευματική συνομιλία με έργα κορυφαίων ευρωπαίων λογοτεχνών και εντυπωσιάζεται με τη δεξιότητα, τη γνώση, το αίσθημα και την έξαρση με τις οποίες επιτελούν οι λογοτέχνες αυτοί τον προορισμό τους. Η κριτική οξύνοια του Παλαμά και η συνολική γνώση των δημιουργών της Επτανησιακής Σχολής, και κυρίως η ιστορική τους σημασία τού έδωσαν τη δυνατότητα να αντιληφθεί και την ποιότητα της Κερκυραϊκής Σχολής και τη στερεότητά της και τη δυναμική της. Η ανάδειξη της σχολής αυτής από τον Παλαμά συνέβαλε σημαντικά στην επιρροή που άσκησε στη γενιά του '80 και στη δημιουργική της αφομοίωση από αυτήν.[57] Αποτιμώντας συνολικά την προσφορά του Παλαμά στην ανάδειξη της Επτανησιακής Σχολής θεωρούμε ότι η έγκαιρη διάγνωση της αξίας των εκπροσώπων της, η ιστορική τους τοποθέτηση και η συμβολή τους στην εξέλιξη της λογοτεχνίας, η τιμή που τους απέδωσε, η αξιοποίησή τους στο έργο του και η ευρύτερη διάδοση των καινοτόμων χαρακτηριστικών τους συνέτειναν όχι μόνο στην αναγνώριση του έργου τους από τους εκπροσώπους της Α΄ Αθηναϊκής Σχολής αλλά και στην επιρροή τους στη διαμόρφωση της νεότερης νεοελληνικής ποίησης.

Περίληψη / Summary

Με κριτήρια τις βασικές παραμέτρους με τις οποίες ασκεί το κριτικό του έργο ο Παλαμάς θα αποτιμήσουμε την προσφορά του στην ανάδειξη της Επτανησιακής Σχολής εστιάζοντας σε μελέτες και άρθρα, καθώς και σε κριτικά σημειώματα που αποτιμούν το έργο όχι μόνον των Σολωμού, Κάλβου και Βαλαωρίτη αλλά και αυτό «ελασσόνων» ποιητών της Επτανησιακής Σχολής.

Regarding the basic parameters which Palamas uses to carry out his critical work, we will evaluate his contribution to the promotion of the Ionian Literature focusing on studies, articles and critical notes which evaluate not only the work of Solomos, Calvos and Valaoritis but also the one of "minor" poets of the Ionian Literature.

---

56. Κωστής Παλαμάς, *Απαντα*, ό.π., τ. Β΄, σ. 103.

57. Θεοδόσης Πυλαρινός, *Επτανησιακή Σχολή*, ό.π., σ. 192. Ο Πυλαρινός συχνά επισημαίνει το δρώντα ρόλο του Παλαμά στην ανάδειξη της επτανησίων ποιητών, της Επτανησιακής και ειδικότερα της Κερκυραϊκής Σχολής. Βλ. κυρίως σ. 191-196 και σ. 200.

Ο ΟΣΚΑΡ ΟΥΑΪΛΝΤ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ "SANTA DECCA"

Τηλέμαχος Χυτήρης

Τι σχέση μπορεί να έχει ο περίφημος ιρλανδός αντισυμβατικός συγγραφέας, με την πολυκύμαντη ζωή, την αποθέωση, την πτώση και εντέλει την εγγραφή του στην αιωνιότητα, με την Κέρκυρα; Στο μέσον της βραχύβιας ζωής του, όταν ήταν 23 ετών (πέθανε στα 46 του) και πριν ακόμα γίνει ο γνωστός Όσκαρ Ουάιλντ, πέρασε από την Κέρκυρα το Πάσχα του 1877 στα πλαίσια ενός ταξιδιού του στην Ελλάδα. Έμεινε δυο μέρες, έγραψε ένα ποίημα, για το οποίο θα αναφερθούμε διεξοδικά αργότερα, κι έφυγε για Ζάκυνθο, Κατάκολο, Ολυμπία, Άργος, Μυκήνες και Αθήνα. Το ταξίδι είναι γνωστό στους ερευνητές και βιογράφους του μεγάλου θεατρικού συγγραφέα και ποιητή. Εδώ μου δίνεται η ευκαιρία να αναφέρω τους λόγους του ταξιδιού, τις εσωτερικές ανησυχίες του νέου Όσκαρ Ουάιλντ, που έπαιξαν αργότερα ρόλο στη διαμόρφωση της πολύπλευρης προσωπικότητας του, αλλά και τις υποθέσεις που εγείρονται από το ποίημα "Santa Decca", το όνομα του χωριού «Άγιοι Δέκα», που έγραψε εδώ στην Κέρκυρα.

Ας μείνουμε καταρχήν στο ταξίδι. Η πρωτοβουλία οφείλεται στον καθηγητή του Όσκαρ Ουάιλντ στο Trinity College του Δουβλίνου, στο μάθημα της αρχαίας Ελληνικής Ιστορίας, Sir John Pentlant Mahaffy. Η απόφαση αυτού του ταξιδιού είχε το λόγο της. Ο νεαρός Όσκαρ είχε κατά νου, και σκόπευε να ασπαστεί τον ρωμαιοκαθολικισμό. Θεωρούσε ότι δι' αυτού θα ικανοποιούσε τις υπαρξιακές και μεταφυσικές ανησυχίες του. Δεν τον ικανοποιούσε η ψυχρή λογική, ο ορθολογισμός του προτεσταντισμού, επιθυμούσε μια πίστη με ψυχή και συναίσθημα.

Φυσικά ο πατέρας του αντιδρούσε με σφοδρότητα και απειλές αποκήρυξης του γιου του αν τολμούσε να προσηλυτιστεί στον καθολικισμό. Συνηγορούσαν με τον πατέρα και οι απόψεις του κολεγίου και του καθηγητού Mahaffy, χριστιανός προτεστάντης ο ίδιος, αλλά κυρίως ελληνολάτρης και θαυμαστής της θρησκείας των αρχαίων Ελλήνων. Έτσι ο Mahaffy, με το ταξίδι στην Ελλάδα βρήκε τον τρόπο ν' απομακρύνει τον Ουάιλντ από τον καθολικισμό και να τον μυήσει στον κόσμο της ελληνικής αρχαιότητας. Περίεργο ίσως για πολλούς σήμερα, καθόλου περίεργο όμως τότε για έναν ευρωπαίο αρχαιοελληνιστή, του ρομαντικού 19ου αιώνα, όπως ο Mahaffy. Για να κατανοήσουμε την αφιέρωση, τη βαθιά γνώση και τη διάσταση που έδιδε ο Mahaffy στις αρχαιοελληνικές σπουδές, αρκεί να αναφέρουμε ότι όχι μόνο είχε επισκεφθεί την Ελλάδα για πρώτη φορά το 1875,

όπου έγραψε και το βιβλίο *Rambles and Studies in Greece*, αλλά έγραψε επίσης τα βιβλία *Prolegomena Ancient History* (1871) και *Greek Social Life from Homer to Menander* (1874). Αργότερα, έγραψε τα βιβλία *History of Classical Literature* και *Problems in Greek History*.

Ο Όσκαρ Ουάιλντ δεν ήταν ένας κοινός φοιτητής, αλλά ένας πανέξυπνος φοιτητής, ανήσυχος, με βάθος στην αναζήτηση των ιδεών, επιπλέον βραβεύτηκε στα αρχαία Ελληνικά, όταν σπούδαζε στο Trinity College του Δουβλίνου. Έγραψε γι' αυτό:

> *Ήμουν σχεδόν δεκάξι χρόνων όταν άρχισα να αντιλαμβάνομαι το θαύμα και το κάλλος της αρχαίας ελληνικής ζωής, άρχισα να μελετώ ελληνικά με ενθουσιασμό και όσο πιο πολύ τα μελετούσα, τόσο περισσότερο μαγευόμουν... Από μικρός συνήθιζα να ταυτίζομαι με κάθε ξεχωριστό χαρακτήρα που διάβαζα στα βιβλία, αλλά εκεί ανάμεσα στα δεκαπέντε με δεκαέξι, παρατηρούσα με κάποια απορία, ότι μου ήταν πιο εύκολο να με φαντάζομαι ως Αλκιβιάδη ή Σοφοκλή, παρά ως Αλέξανδρο ή Καίσαρα.*[1]

Να τονίσουμε επίσης ότι η μητέρα του Όσκαρ, η Τζέην Φρανζέσκα Ουάιλντ, είχε μελετήσει τα αρχαία Ελληνικά και διάβαζε μεγαλοφώνως στο σπίτι τον «Προμηθέα» του Αισχύλου. Γενικώς η αγγλική κουλτούρα της εποχής ήταν έντονα προσανατολισμένη στα αρχαιοελληνικά ιδεώδη.

Επιστρέφοντας στο ταξίδι, αξίζει να πούμε ότι το 1877 είχαν περάσει μόλις 13 χρόνια από την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα και το τέλος της αγγλικής κυριαρχίας. Στην Κέρκυρα ήταν νωπές οι μνήμες και οι επιρροές της βρετανικής παρουσίας. Και μια σύμπτωση: τακτικός επισκέπτης στην Κέρκυρα και μόνιμος κάτοικος για μεγάλο διάστημα υπήρξε ο Έντουαρντ Ληρ· τελευταία χρονιά που επισκέφτηκε την Κέρκυρα ήταν ακριβώς το 1877. Ο Ληρ ζωγράφισε τα τοπία της Κέρκυρας και ήταν ενθουσιασμένος με το νησί. Ένα από τα έργα του είναι η άποψη της Κέρκυρας από το "Santa Decca", που σήμαινε ότι ήταν η επικρατούσα ονομασία του χωριού από τους Άγγλους, αλλά δείχνει επίσης ένα είδος προτίμησης προς το ωραίο χωριό.

Δεν ξέρουμε πώς πέρασε το διήμερο στην Κέρκυρα ο Όσκαρ Ουάιλντ με τον καθηγητή του. Δεν ξέρουμε και αν το ποίημά του "Santa Decca" σημαίνει ότι επισκέφτηκε το χωριό ή τον προκάλεσε το θρησκευτικό όνομα του χωριού.

Το ταξίδι συνεχίστηκε, όπως είπαμε, με κύριο στόχο την επίσκεψη των ανασκαφών στην αρχαία Ολυμπία, στο αρχαίο θέατρο στο Άργος, στις ανασκαφές του Σλήμαν στον αρχαιολογικό χώρο των Μυκηνών στο Ναύπλιο και, τέλος,

1. Richard Elmann, *Oscar Wilde*, London, New York, Penguin Books 1987, 1998.

στην Αθήνα και στον Παρθενώνα. Για τον Παρθενώνα έγραψε ότι *«ήταν ο μόνος από τους ναούς που ήταν τόσο πλήρης, τόσο προσωπικός, τόσο σαν άγαλμα»*.[2]

Μερικά χρόνια αργότερα σε διάλεξή του προς τους φοιτητές της Σχολής Καλών Τεχνών στο Λονδίνο αποκάλεσε τον λόρδο Έλγιν, κλέφτη.

Πριν εγκαταλείψει την Αθήνα όπως και την Ελλάδα, ο Όσκαρ Ουάιλντ επισκέφθηκε στην οδό Αιόλου 82 το φωτογραφείο του Πέτρου Μωραΐτη και φωτογραφήθηκε φορώντας στολή ευζώνου. Μια ιστορική φωτογραφία.

Στις 21 Απριλίου 1877 ο Ουάιλντ με τον Mahaffy επιβιβάστηκαν στο πλοίο της επιστροφής μέσω Νάπολης.

Ο σκοπός του ταξιδιού στην Ελλάδα επετεύχθη; Σ' ένα γράμμα στην σύζυγό του ο Mahaffy αναφέρει ότι πράγματι πέτυχε τον σκοπό του κι ότι ο Όσκαρ Ουάιλντ πείστηκε να αφιερωθεί στις αρχαιοελληνικές αξίες. *«Πήραμε»*, γράφει, *«τον Όσκαρ Ουάιλντ μαζί μας, ο οποίος μεταστράφηκε από τον παπισμό στον παγανισμό»*. Τότε έγινε έτσι, όμως στο τέλος της περιπετειώδους ζωής του, λίγο πριν από τον θάνατό του, ο Όσκαρ Ουάιλντ βαφτίστηκε καθολικός.

Στην Κέρκυρα ο Όσκαρ Ουάιλντ έγραψε το ποίημα "Santa Decca", το οποίο παραθέτω σε μετάφραση Κώστα Κουτσουρέλη:

ΑΓΙΟΙ ΔΕΚΑ

Πέθαναν οι θεοί: στη γλαυκομάτα Αθηνά
πια δεν προσφέρουμε στεφάνια ελιάς,
ούτε ένα μέρος της σοδειάς στην Περσεφόνη.
Τα μεσημέρια τραγουδούν ανέμελα οι βοσκοί
γιατί ο Πάνας πέθανε και τα παιχνίδια του
στα μυστικά τα ξέφωτα και τις κρυφές μονιές
πια πήραν τέλος. Έπαψε ο Ύλας να γυρεύει τις πηγές·
ο μέγας Παν είναι νεκρός, και της Μαρίας άρχει ο γιός.

Κι όμως – σ' αυτό το γητεμένο από τη θάλασσα νησί
μασώντας τα πικρά φρούτα της μνήμης,
κάποιος θεός ίσως κείτεται κρυμμένος στ' ασφοδίλια.
Αχ, έρωτα! τέτοιος αν βρίσκεται κανείς, απ' την οργή του
ας τρέξουμε γρήγορα να ξεφύγουμε! Μα όχι δες,
οι φυλλωσιές θροούν ας μείνουμε λιγάκι ακόμη.

Στο γητεμένο από τη θάλασσα νησί, την Κέρκυρα, ο ποιητής Όσκαρ Ουάιλντ βρήκε την αφορμή με το ποίημα αυτό να εκφράσει τις εσωτερικές του ανησυχίες

2. Patrick Sammon, Γ' Συνέδριο της Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι (Ιούν. 2006).

για τα θέματα της θρησκείας που τον απασχολούσαν και όπως είδαμε, γι' αυτό ακριβώς το λόγο, έγινε και το ταξίδι στην Ελλάδα. Στους πρώτους στίχους δηλώνει ότι οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων έχουν πεθάνει. Η θεά Αθηνά ξεχάστηκε, οι προσφορές στην Περσεφόνη τελείωσαν, οι βοσκοί αγνοούν τον θεό Πάνα, ο Ύλας, γιος του Ηρακλή, που έκλεψαν οι Νύμφες, εξαφανίστηκε. Πέθαναν όλοι, ένας τώρα βασιλεύει, ο γιος της Μαρίας, δηλαδή ο Ιησούς, δηλαδή η χριστιανική θρησκεία. (Σημειώνω ότι η έμφαση στη Μαρία, τη μητέρα του Χριστού, αντιστοιχεί στη μεγάλη σπουδαιότητα που αποδίδει η καθολική εκκλησία στο πρόσωπο της Παναγίας).

Ο ποιητής ταυτόχρονα αναρωτιέται μήπως είναι ακόμα κάπου κρυμμένος (στο υποσυνείδητο;) πίσω από τα ασφοδίλια, ένας αρχαίος θεός και γι αυτό πρέπει να τρέξουμε μακριά, να μην υποστούμε την οργή του, αφού τόσα χρόνια τον καταδιώκουμε, καταστρέφοντας τους ναούς του. Αντί όμως ο ποιητής να απομακρυνθεί, κοντοστέκεται, περιμένει μεταφράζοντας το θρόισμα των φύλλων, σε πνεύμα του θεού, ο οποίος δίνει το σήμα της ύπαρξής του. Ο Ουάιλντ είναι διχασμένος ακόμα μεταξύ του καθολικισμού και του παγανισμού.

Το ποίημα "Santa Decca" δημοσιεύτηκε στην Αγγλία το 1881, μαζί με άλλα ποιήματα που έγραψε στην Ελλάδα. Τα επόμενα χρόνια ο Όσκαρ Ουάιλντ είχε μια κατακόρυφη άνοδο κι ανάλογη φήμη ως συγγραφέας για το μυθιστόρημά του *Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ*, αλλά και για την εκκεντρική του ζωή. Πολυσυζητημένος των σαλονιών και των καλλιτεχνικών κύκλων, όχι μόνο της Αγγλίας αλλά και του Παρισιού και της Νέας Υόρκης, όπου κι επισκέφτηκε. Το 1895 όμως γίνεται η δίκη του στο Λονδίνο για τη σχέση του με τον νεαρό λόρδο Άλφρεντ Ντάγκλας. Την αντιμετώπισε επιπόλαια και με υπεροψία προκαλώντας την καταδίκη του, εν μέσω σκληρών αποδοκιμασιών του δρόμου και των εφημερίδων. Κλείστηκε στις φυλακές για δύο χρόνια. Φιλόλογοι ερευνητές, θεωρούν ότι ένας άλλος ποιητής στη μακρινή Αλεξάνδρεια παρακολουθούσε την τύχη και τα γραπτά του Όσκαρ Ουάιλντ. Επρόκειτο για τον Κωνσταντίνο Καβάφη. Βασίμως διατείνονται ότι το ποίημά του «Μέρες του 1896» έχει αμέσως επηρεαστεί από την καταδίκη του Λονδίνου. Η γνώση των ποιημάτων του Όσκαρ Ουάιλντ από τον Καβάφη είναι δεδομένη, έτσι εντοπίζεται το ποίημα «Μνήμη», που γράφτηκε επίσης το 1896 και θεωρείται ότι απαντάει στο ποίημα του Ουάιλντ "Santa Decca". Το παραθέτω:

ΜΝΗΜΗ

Δεν αποθνήσκουν οι θεοί. Η πίστις αποθνήσκει
του αχαρίστου όχλου των θνητών.
Είν' οι θεοί αθάνατοι. Από τα βλέμματά μας
τους κρύπτουσι νεφέλαι αργυραί.

Ω Θεσσαλία ιερά, Σε αγαπώσιν έτι,
Σε ενθυμούνται αι ψυχαί αυτών.
Εν τοις θεοίς, ως εν ημίν, ανθούσιν αναμνήσεις,
της πρώτης των αγάπης οι παλμοί.
Ότε ερών το λυκαυγές φιλεί την Θεσσαλίαν,
σφρίγος από τον βίον των θεών
περνά την ατμοσφαίραν της· και κάποτ' αιθερία
μορφή επί των λόφων της πετά.[3]

Το «δεν αποθνήσκουν οι θεοί» όντως απαντά στο «πέθαναν οι θεοί» του "Santa Decca". Ο Καβάφης δείχνει, όπως και αλλού, την προτίμησή του στη θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων. Όμως το ποίημα του αυτό, «Μνήμη», δεν τον ικανοποιεί. Ο Καβάφης επηρεασμένος εμφανώς από την αθηναϊκή σχολή, ήταν ακόμα σε αναζήτηση της δικής του ποιητικής γλώσσας, και το αποκηρύσσει. Δεν αποκηρύσσει όμως το περιεχόμενο, και το 1911 επιστρέφει σ' αυτό, μ' ένα ταυτόσημο ποίημα με τίτλο «Ιωνικόν»:

ΙΩΝΙΚΟΝ

Γιατί τα σπάσαμε τ' αγάλματά των,
γιατί τους διώξαμεν απ' τους ναούς των,
διόλου δεν πέθαναν γι' αυτό οι θεοί.
Ω γη της Ιωνίας, σένα αγαπούν ακόμη,
σένα η ψυχές των ενθυμούνται ακόμη.
Σαν ξημερώνει επάνω σου πρωί αυγουστιάτικο
την ατμοσφαίρα σου περνά σφρίγος απ' την ζωή των·
και κάποτ' αιθερία εφηβική μορφή,
αόριστη, με διάβα γρήγορο,
επάνω από τους λόφους σου περνά.[4]

Το ποίημα αυτό απηχεί τη σκέψη ενός ειδωλολάτρη που θεωρεί ότι οι πράξεις των χριστιανών να γκρεμίσουν τους αρχαίους ναούς δεν κατάφεραν να θανατώσουν τους θεούς. Οι θεοί δεν πέθαναν, ο συσχετισμός των δύο ποιημάτων του Ουάιλντ και του Καβάφη είναι αυταπόδεικτος.

Δεν τελειώνουμε όμως εδώ. Ο Ουάιλντ είναι πασίγνωστος και ο Καβάφης γίνεται όλο και πιο γνωστός. Το 2008 ο dr. Anthony Hirst, καθηγητής Νεοελληνικών στο πανεπιστήμιο του Μπέλφαστ, έδωσε μια διάλεξη με θέμα «Ο Ουάιλντ στην Ελλάδα» και υποστηρίζει ότι το ποίημα "Santa Decca" είναι η αρχή μιας αλυσίδας. Ο Καβάφης απαντά με το ποίημα «Μνήμη», το αναθεωρεί και γρά-

3. Από τα *Αποκηρυγμένα*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1983.
4. Από τα *Ποιήματα 1897-1933*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1984.

φει το «Ιωνικόν», όμως το 1913, λέει dr. Antony Hirst. Ένας άλλος φιλόλογος ο David Ricks διατείνεται ότι υπάρχει σχέση μεταξύ του ποιήματος του Καβάφη και του Canto CXIII του Έζρα Πάουντ. Διαβάζω το απόσπασμα:

Κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να προβλέψει
το τέλος του.
Οι θεοί δεν ξαναγύρισαν «Ποτέ δεν μας άφησαν».
Δεν ξαναγύρισαν.

Αναμφίβολα υπάρχει διασύνδεση. Πώς όμως γνώριζε ο Πάουντ, άλλος τραγικός για τις περιπέτειές του ποιητής, το «Ιωνικόν» του Καβάφη; (Η πλοκή μοιάζει με αστυνομική ταινία). Λέει ο David Ricks, ότι το 1939 ένας άλλος έλληνας ποιητής, ο Γιώργος Σεφέρης, έστειλε στον Έζρα Πάουντ, με τον οποίο γνωριζόταν, ένα τεύχος του περιοδικού *Νέα Γράμματα*, που περιείχε τη μετάφρασή του σε τρία Cantos. Στην απέναντι σελίδα της μετάφρασης, υπήρχε το ποίημα του Καβάφη «Ιωνικόν», που διάβασε ο Πάουντ και επηρεάστηκε απ' αυτό.

Το θέμα είναι ότι τρεις ποιητές, από τους μεγάλους της εποχής, αλλά και διαχρονικοί ταυτόχρονα, ο Όσκαρ Ουάιλντ, ο Κωνσταντίνος Καβάφης και ο Έζρα Πάουντ συνδιαλέγονται μέσα από το έργο τους, και η απαρχή ανάγεται στο ποίημα «Άγιοι Δέκα», που εμπνεύστηκε στην Κέρκυρα ο Όσκαρ Ουάιλντ.

Η αλήθεια είναι ότι η έρευνα στη συγκριτική λογοτεχνία μπορεί να φτάσει μακριά. Η σύγκριση και οι αναφορές στοιχειοθετούνται, έχουν βάση, έτσι που να μην μπορεί να πει κάποιος "se non e vero, e ben trovato".

Στο τέλος του μικρού αυτού κειμένου επιτρέψτε μου να σας διαβάσω ένα ποίημα της σημαντικής αγγλίδας ποιήτριας Elizabeth Barrett Browning, που γεννήθηκε το 1806 και πέθανε το 1861.

Ο ΝΕΚΡΟΣ ΠΑΝ

Θεοί της Ελλάδας, Θεοί της Ελλάδας
Μπορείτε να ακούσετε μέσα στη σιωπής σας;
Μπορούν οι μυστήριες φωνές σας να μας πουν
Πού κρύβεστε; Σε πλέοντα νησιά
Με έναν άνεμο που για πάντα σας κρατάει μακριά
Από τις ακτές;
Ο Παν, ο Παν είναι νεκρός.

Δεν θα σχολιάσω. Οι ποιητές όμως είναι αδελφές ψυχές, και κυρίως διαβάζουν πολύ ο ένας τον άλλο, επιδρούν ο ένας στον άλλο. Ο διακεκριμένος αμερικανός κριτικός λογοτεχνίας Χάρολντ Μπλουμ γράφει: *«Κάθε ποιητής, είναι ένα ον ερχόμενο σε διαλεκτική σχέση με έναν άλλο ποιητή. [...] Η ποίηση είναι η αγω-*

νία της επίδρασης, είναι παρατύπωση, είναι μια πειθαρχημένη διαστροφή. Είναι η μαγεία της αιμομιξίας, πειθαρχημένη από την αντίσταση σ' αυτή τη μαγεία».

Έτσι ένα πέρασμα του νεαρού Όσκαρ Ουάιλντ από την Κέρκυρα το Πάσχα, την 1η Απρίλη του 1877, ένα ποίημά του και το ωραίο χωριό "Santa Decca", για μας «Άγιοι Δέκα», μπήκε στην ιστορία της παγκόσμιας ποίησης.

Περίληψη / Summary

Με το ποίημα «Άγιοι Δέκα», που έγραψε στην Κέρκυρα, ο Όσκαρ Ουάιλντ, «δηλώνει» ότι οι ειδωλολατρικοί θεοί πέθαναν και βασιλιάς πλέον είναι ο γιος της Μαρίας. Εις απάντηση άλλοι διαπρεπείς ποιητές, όπως οι Κ.Π. Καβάφης και Έ. Πάουντ, έγραψαν ποιήματα υπέρ και κατά αυτών των απόψεων, με αποτέλεσμα, το ποίημα του Ουάιλντ, "Santa Decca" και η λογοτεχνική περιπέτεια που ξεκίνησε από αυτό, να συμπεριληφθεί στην παγκόσμια ιστορία της ποίησης.

Whith his "Santa Decca", wroten in Corfu, Oscar Wilde, declares the pagan gods as dead and Mary's son is now the king. In response, other eminent poets, such as C.P. Cavafy and Ezra Pound, wrote poems in support and agains this view the result that Wilde's poet and the subsequent literature originating from it to be included the history of world poetry.

Σ.τ.Ε.: Η ανακοίνωση αυτή εκφωνήθηκε σύμφωνα με το πρόγραμμα στον κύκλο της Ιστορίας. Εντάσσεται εδώ λόγω της συνάφειας του θέματος].

Edward Lear (1863), Κέρκυρα, Άγιοι Δέκα.

Edward Lear (1863), Κέρκυρα, Αγγελόκαστρο.

ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΚΡΙΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΗΣ ΜΑΡΙΕΤΤΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΙΝΩΤΟΥ

Νίνα Παλαιού

Γεννημένη το 1900 και έχοντας πίσω της τις άοκνες προσπάθειες των γυναικών για διεκδίκηση δικαιωμάτων κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, η Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου αναλαμβάνει δράση από μικρή επιστρατεύοντας την πένα της, για να διεκδικήσει μια θέση στη δημόσια σφαίρα.[1] Γόνος πλούσιας οικογένειας της Ζακύνθου έλαβε σημαντική μόρφωση με δάσκαλό της τον λόγιο Σπυρίδωνα δε Βιάζη,[2] την οποία αξιοποίησε χάρις στο φιλομαθές και φιλέρευνο πνεύμα της. Συγγραφέας, κριτικός, εκδότρια, λαογράφος, ιστοριοδίφης, πεζογράφος, λογία, φεμινίστρια, δημοτικίστρια είναι μερικές από τις ιδιότητες που τη χαρακτηρίζουν. Λαμβάνοντας δε υπόψη τις κατακτήσεις της πλειονότητας των γυναικών της εποχής της θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «γυναίκα-εξαίρεση»,[3] όταν πολύ νέα αναλαμβάνει σημαντικές πρωτοβουλίες στο γεμάτο προκαταλήψεις περιβάλλον της Ζακύνθου, τόπο με πλούσια πνευματική παράδοση που όμως η ίδια με λύπη βλέπει να φθίνει. Εργάζεται ακούραστα για τα γράμματα έως το τέλος της, το 1962.

Δημοσιεύει το πρώτο της κείμενο το 1910 στη *Διάπλασι των Παίδων*, ενώ στα δεκαεπτά της δημοσιεύει στο περιοδικό *Αι Μούσαι* του Λ.Χ. Ζώη μετάφραση από τα γαλλικά του έργου *Εκάβη* των Maurice Bernhardt και René Charance.

---

* Θερμές ευχαριστίες στη Δρ Πέρσα Αποστολή για τη συνδρομή της κατά τη συγγραφή του παρόντος άρθρου.

1. Παραδειγματικά αναφέρονται οι μελέτες: Ελένη Βαρίκα, *Η Εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα [4]2004. – Ελένη Βαρίκα, *Με διαφορετικό πρόσωπο. Φύλο, Διαφορά και Οικουμενικότητα*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα [2]2005. – Σοφία Ντενίση, *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή: Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού – Ρομαντισμού*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2014. Βλ. επίσης: Δώρα Μέντη, «Η γυναικεία λογοτεχνική παρουσία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα», στο: ΣΤ΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Ζάκυνθος 23-27 Σεπτεμβρίου 1997, *Πρακτικά*, Κέντρο Μελετών Ιονίου / Εταιρεία Ζακυνθιακών Σπουδών, Αθήνα 2004, σ. 265-279.

2. Μαριέττα Μινώτου, «Ο Δάσκαλός μου», *Ιόνιος Ανθολογία*, Ζάκυνθος, τ. Α΄, τχ. 1 (Απρ. 1927), σ. 5-7. Ο τόπος έκδοσης των περιοδικών αναφέρεται όταν είναι άλλος από την Αθήνα.

3. Elaine Showalter, *A literature of their own. From Charlotte Brontë to Doris Lessing*, Virago, London 1999, σ. 9 ([1]1977 by Princeton University Press).

Πριν ακόμα κλείσει τα 21 της χρόνια, προχωρεί στην έκδοση του περιοδικού *Εύα Νικήτρια* (Ιαν. 1921), του πρώτου φεμινιστικού περιοδικού στη Ζάκυνθο και οργάνου του Παραρτήματος του Λυκείου Ελληνίδων στο νησί.[4] Το ενδιαφέρον της για το γυναικείο ζήτημα και τη γυναικεία δημιουργία είναι αδιαμφισβήτητο. Η προσέγγιση, ωστόσο, των γυναικείων διεκδικήσεων εκ μέρους της γίνεται κυρίως μέσα από άρθρα φιλολογικού και ιστορικού περιεχομένου. Άλλωστε ήταν υπέρ της ήπιας διεκδίκησης δικαιωμάτων με αιχμή τη μόρφωση και την εργασία και όχι, τουλάχιστον αρχικά, τα πολιτικά δικαιώματα.[5]

Το περιοδικό κλείνει τον κύκλο του σε δύο μόλις χρόνια, αλλά η εμπειρία αυτή είναι πολύτιμη, όταν προχωρά μαζί με τον σύζυγό της Σπύρο Μινώτο στην έκδοση της *Ιονίου Ανθολογίας* (1927-1941), ενός σημαντικού περιοδικού πανελλήνιας κυκλοφορίας, με έδρα αρχικά τη Ζάκυνθο και μετά την Αθήνα, το οποίο οι εκδότες του έβλεπαν ως συνέχεια της κερκυραϊκής *Ιονίου Ανθολογίας* (1834-1835). Στο περιοδικό κρατούσε τη διεύθυνση και συνεισέφερε πολυάριθμα άρθρα και μελέτες μέχρι το 1935, οπόταν ο χωρισμός από τον Μινώτο και το επακόλουθο διαζύγιο το 1936, δι-

4. Βλ. επίσης Μαριέττα Δ. Μινώτου-Παπαδημητρίου, «Το ζακυνθινό περιοδικό "Εύα Νικήτρια" 1921-1923», στο: ΣΤ΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, *ό.π.*, σ. 291-310· και Μαρία Καραμαλίκη, «Μαριέττα Γιαννοπούλου – "Εύα Νικήτρια". Η συμβολή της στο γυναικείο κίνημα», *Περίπλους*, τχ. 3 (Φθινόπωρο 1984), σ. 159-161.

5. Ενδεικτικά αναφέρονται η ανακοίνωσή της για την παρουσία και τη δράση της Επτανήσιας ανά τους αιώνες: Μαριέττα Γιαννοπούλου, «Από το Α΄ Γυναικείον Συνέδριον: Η Επτανησία», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τ. 14, τχ. 162 (Απρ. 1921), σ. 11-12. – τ. 14, τχ. 163 (Μάιος 1921), σ. 9-11. – τ. 14, τχ. 166-167 (Αύγ. 1921), σ. 11-12 [[1]Μαριέττα Γιαννοπούλου, «Η Επτανησία, Εύα Νικήτρια», Ζάκυνθος, τχ. 5-7 (28.03.1921), σ. 1-5]. Επίσης, τα άρθρα: Μαριέττα Γιαννοπούλου, «Οι γυναίκες στην Αναγέννηση – Σαν Πρόλογος», *Εύα Νικήτρια*, Ζάκυνθος (Απρ. 1922), σ. 7-8, και «Οι χωρικές μας (Χωριάτικες Εικόνες)», *Εύα Νικήτρια*, Ζάκυνθος (Μάρτ. 1922), σ. 12-14, αλλά και η αναφορά της σε γυναίκες που θεωρεί ότι ξεχωρίζουν για την καταγωγή, την ομορφιά και το πνεύμα τους, όπως η Ισαβέλλα Θεοτόκη, στο: Μαριέττα Επτανησία, «Συμπλήρωσις της Επτανησιακής Βιβλιογραφίας», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τ. 30, τχ. 360 (Οκτ. 1937), σ. 181-182 και τ. 31, τχ. 362 (Δεκ. 1937), σ. 40. Είναι, ωστόσο, αρκετά διστακτική ως προς την παραχώρηση πολιτικών δικαιωμάτων στις γυναίκες όπως φαίνεται στη συνέντευξή της: «Αι αντιλήψεις της Κας. Μινώτου», *Εφημερίς των Ελληνίδων*, τ. 8 (20.02.1930), σ. 2. Πενήντα χρόνια μετά από τον θάνατό της η συμβολή της στη διεκδίκηση δικαιωμάτων από τις γυναίκες σημειώνεται με έμφαση στο: Λαμπρινή Κουζέλη, «Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου: Λογία και φεμινίστρια», *Το Βήμα* (26.09.2012). Στο άρθρο της Αλίκης Ξένου-Βενάρδου, «Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου – Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου. Δύο πρωτοπόρες», στον *Ριζοσπάστη* (17.08.2003), τονίζονται εκτός της συμβολής της στο γυναικείο ζήτημα, η φιλολαϊκή της στάση και η υποστήριξή της στη δημοτική.

έκοψε τη συνεργασία. Από τη θέση της αρχισυντάκτριας συμμετέχει αργότερα στην έκδοση του περιοδικού *Επτανησιακά Γράμματα* (1950-1951) του Βάσου Φωκά.[6]

Το συγγραφικό έργο της Γιαννοπούλου-Μινώτου είναι πολυσχιδές· εκτείνεται σε πέντε σχεδόν δεκαετίες και αποτελείται από πλήθος δημοσιευμάτων αυτοτελώς εκδεδομένων ή σκορπισμένων στον ελληνόγλωσσο και ξενόγλωσσο τύπο της εποχής. Κείμενά της φιλοξενούνται σε περιοδικά και εφημερίδες, μεγάλης ή περιορισμένης εμβέλειας, με τοπική ή πανελλήνια κυκλοφορία, γραμμένα στα ελληνικά αλλά και στα γαλλικά και ιταλικά. Ενδεικτικά αναφέρονται: *Ελληνική Επιθεώρησις*, *Καθημερινή* (Αθηνών και Ζακύνθου), *Νέα Εστία*, *Ελληνική Δημιουργία*, *Messager d' Athènes*, *Semaine Egyptienne* κ.ά. Τα υπογράφει άλλοτε με το πατρικό της όνομα και άλλοτε με το όνομα του συζύγου της, για να επιστρέψει στο Γιαννοπούλου μετά το διαζύγιο. Παράλληλα, χρησιμοποιεί τα ψευδώνυμα Reine des Fleurs, Χειραφετημένη, Επτανησία και Μαριέττα Επτανησία· τα τελευταία σαφώς παραπέμπουν σε δύο βασικούς άξονες των ενδιαφερόντων της, τη θέση της γυναίκας και την ιστορική και πνευματική πορεία των Ιονίων Νήσων.

Η ίδια δείχνοντας ιδιαίτερη προσήλωση στο έργο της έκανε κατάλογο των κυριότερων δημοσιευμάτων της από το 1917 έως 1957 υπό τον τίτλο *Η Αναγραφή μου*, έκδοση που προλόγισε ο Γεώργιος Ζώρας.[7] Στην *Αναγραφή* αναφέρονται, χρονολογικά και χωρίς εξαντλητικές λεπτομέρειες, πάνω από 600 κείμενά της, μεταξύ των οποίων αναδημοσιεύσεις, ανέκδοτα και υπό έκδοση, και πάνω από 70 τίτλοι εντύπων, συμπεριλαμβανομένων περιοδικών, εφημερίδων, βιβλίων, λευκωμάτων και ημερολογίων. Η ίδια προσδιορίζει το είδος των κειμένων της ως εξής:

> *Διηγήματα γραμμένα πάνου σε λαογραφικούς θρύλους (140), Διηγήματα με ιστορικό θέμα (6), Διηγήματα (26), Λαογραφία (31), Παιδικά (11), Βιογραφικές μελέτες (29), Μυθιστορηματική βιογραφία (6), Παλιοί περιηγητές για την Ελλάδα (10), Ταξιδιωτικές εντυπώσεις (18), Μελέτες καλλιτεχνικο-θρησκευτικές (3), Μελέτες ιστορικο-θρησκευτικές (3), Μελέτες ιστορικές (64), Μελέτες φιλολογικές (72), Κριτική (64), Φιλολογικά-Λογοτεχνικά-Διάφορα (26), Κείμενα ανέκδοτα (10),*

με πολλά από αυτά να υπάγονται σε περισσότερες των μία κατηγοριών. Υπερτερούν σαφώς τα λαογραφικά κείμενα, ενώ μεγάλη μερίδα του έργου της καταλαμβάνουν οι φιλολογικές και ιστορικές μελέτες, οι κριτικές και οι μεταφράσεις ση-

6. Βλ. αναλυτικότερα το: Διονύσης Σέρρας, «Χρονολόγιο για τη Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου», στο: Διονύσης Σέρρας (επιμέλεια), «Αφιέρωμα στη Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου (1900-1962)», *Επτανησιακά Φύλλα*, Ζάκυνθος, τ. ΚΒ′, τχ. 3-4 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 2002), σ. 211-236.

7. Μαριέττα Ευστ. Γιαννοπούλου, *Η Αναγραφή μου*, χ.ε., Αθήνα 1957.

μαντικών έργων όπως, για παράδειγμα, «Η ποιητική τέχνη» του Οράτιου Φλάκκου και «Οι Τάφοι» του Ούγκο Φώσκολο.

Στο παρόν άρθρο, η προσέγγιση του κριτικού έργου της Γιαννοπούλου-Μινώτου γίνεται κυρίως μέσω των φιλολογικών μελετών της, καρπός εξέτασης αρχειακού υλικού σε πολλές περιπτώσεις, και των κριτικών της. Μέσα από αυτές αλλά και μέσα από το εκδοτικό της έργο εν γένει, η Γιαννοπούλου-Μινώτου επιχείρησε να αναδείξει την ελληνική –ιδιαίτερα δε την επτανησιακή– και ξένη πνευματική παράδοση και να παρουσιάσει στο κοινό εξέχοντες δημιουργούς.

Αδιάψευστοι μάρτυρες αυτής της προσπάθειας είναι καταρχάς οι σελίδες της *Ιονίου Ανθολογίας*. Για παράδειγμα, το *Πανηγυρικόν Λεύκωμα Ζακύνθου. Εκατονταετηρίς Ούγου Φώσκολου 1827-1927*, που εκδόθηκε από το περιοδικό τον Νοέμβριο του 1927, αποτελεί εκτός από δείγμα της επισταμένης ενασχόλησής της με τον ιταλο-έλληνα ποιητή, ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των πνευματικών ανησυχιών της, όπου ελληνική και ξένη πολιτιστική δημιουργία συνυπάρχουν και ενίοτε παραλληλίζονται, ενώ το βλέμμα της στέκεται τόσο στο έργο όσο και στη ζωή μεγάλων δημιουργών.[8] Δύο στοιχεία αξίζουν ιδιαίτερης αναφοράς: αφενός η κεντρική θέση που καταλαμβάνει η Ζάκυνθος, το φυσικό τοπίο και η πνευματική προσφορά της, σ' ένα λεύκωμα αφιερωμένο στον Φώσκολο, και αφετέρου το δίκτυο των επαφών της Γιαννοπούλου-Μινώτου: επιφανείς εκπρόσωποι των γραμμάτων και των τεχνών σε Ελλάδα και εξωτερικό, τους οποίους κινητοποιεί για να εξασφαλίσει τη συμμετοχή τους. Η αλληλογραφία της με τον Ψυχάρη είναι χαρακτηριστική της προσπάθειας που κατέβαλε.[9] Οι συμμετοχές

8. Είναι χαρακτηριστικά τα κείμενα που υπογράφει στο συγκεκριμένο λεύκωμα: Μαριέττα Σ. Μινώτου. Διευθύντρια της Ιονίου Ανθολογίας, «Λίγες λέξεις για το λεύκωμα», στο: Μινώτου Μαριέττα Σ., (επιμέλεια), *Πανηγυρικόν Λεύκωμα Ζακύνθου. Εκατονταετηρίς Ούγου Φώσκολου 1827-1927*, έκδ. Ιόνιος Ανθολογία, Ζάκυνθος (Νοέμ. 1927), σ. 5-6. – Μαριέττα Μινώτου, «Πώς αγαπούσε ο Φώσκολος», *Πανηγυρικόν Λεύκωμα Ζακύνθου. Εκατονταετηρίς Ούγου Φώσκολου 1827-1927*, ό.π., σ. 73-76, άρθρο χαρισμένο στον Κ. Παλαμά. – Μαριέττα Μινώτου, «Σκέψεις πάνω στους "Τάφους"», *Πανηγυρικόν Λεύκωμα Ζακύνθου. Εκατονταετηρίς Ούγου Φώσκολου 1827-1927*, ό.π., σ. 81-84. Έχει, δε, ενδιαφέρον ότι ασχολείται και με την προσωπική ζωή των δημιουργών. Βλ. επίσης: Μαριέττα Μινώτου, «Ο Κάλβος ερωτευμένος», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Η΄, τχ. 84-86 (Απρ.-Ιούν. 1934), σ. 86-88.

9. Διονύσης Ν. Μουσμούτης, *Η Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου, ο Γιάννης Ψυχάρης και ο Ούγκο Φόσκολο*, εκδ. Κοράλι, Αθήνα 2012, σ. 13-25. Βλ. και Διονύσης Ν. Μουσμούτης, «Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου και Γιάννης Ψυχάρης. Σύνθεση μιας σύντομης αλλά ουσιαστικής επικοινωνίας», *Επτανησιακά Φύλλα*, ό.π., σ. 357-411. Η Γιαννοπούλου-Μινώτου από τα πρώτα της βήματα προσπαθούσε να κερδίσει την εμπιστοσύνη καταξιωμένων ανθρώπων του πνεύματος. Ένας από αυτούς και ο Ψυχάρης, που υπήρξε οδηγός της στον αγώνα υπέρ της δημοτικής, παρά το γεγονός ότι η επικοινωνία τους κράτησε δύο μόνο χρόνια, έως τον θάνατό του. Βλ. Μαριέττα Μινώτου, «Σύντομες Γνώμες: Ο άνθρωπος και το έργο», *Νέα*

που τελικά συγκέντρωσε μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα είναι πολλές· ενδεικτικά αναφέρονται αυτές των Σ. Δε Βιάζη, Μ. Σιγούρου, Κ. Βάρναλη, Γιάννη Ψυχάρη, Λ. Μαβίλη, Γ. Μαρκορά, Τ. Άγρα, F. Viglione, G. Lipparini, G. Mazzoni. Όσες δεν συμπεριελήφθησαν λόγω πίεσης χρόνου στην παρούσα έκδοση, τροφοδότησαν την *Ιόνιο Ανθολογία* τα επόμενα χρόνια.

Στο πλαίσιο ανάδειξης της πνευματικής παράδοσης των Ιονίων Νήσων ιδιαίτερη θέση έχουν μαζί με τις λαογραφικές και ιστορικές μελέτες, οι φιλολογικές μελέτες και κριτικές για επτανήσιους δημιουργούς. Ο πρόλογός της στο αφιέρωμα της *Ιονίου Ανθολογίας* στον Γεράσιμο Μαρκορά δίνει μία εικόνα των αξιών που προκρίνει η συγγραφέας: ποιητική δεξιοτεχνία, που αξιοποιεί στο έπακρο τα διδάγματα της επτανησιακής ποιητικής παράδοσης, του Σολωμού ιδιαιτέρως, πατριωτισμός, προσήνεια του χαρακτήρα, ηρεμία και ευγένεια.[10] Η Γιαννοπούλου-Μινώτου φαίνεται να διακρίνει στον Μαρκορά τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν την ιδανική εικόνα του επτανήσιου λογοτέχνη. Αξίζει να αναφερθεί ότι το τεύχος αυτό ήρθε να συμπληρώσει τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας του ποιητή από τον Φιλολογικό Σύλλογο Νέων Κέρκυρας το 1929. Όπως και στο *Λεύκωμα* για τον Φώσκολο έτσι και εδώ η Γιαννοπούλου-Μινώτου κατορθώνει να συγκεντρώσει σημαντικές υπογραφές, όπως αυτές των Γ. Σπαταλά, Ι.Ν. Γρυπάρη, Γ. Καλοσγούρου, Θρ. Καστανάκη, Ειρ. Δεντρινού, ενώ συμπεριλαμβάνονται ποιήματα αφιερωμένα στον Μαρκορά από τον Κ. Παλαμά και τη Μυρτιώτισσα. Δεν είναι όμως μόνο ο Μαρκοράς. Κατά την περίοδο που η Γιαννοπούλου-Μινώτου ήταν διευθύντρια της *Ιονίου Ανθολογίας*, στο περιοδικό δημοσιεύθηκαν αρκετές μελέτες για εξέχοντες επτανησίους, όπως ο Κάλβος και ο Σολωμός, ενώ οι συμμετοχές στο περιοδικό επτανησίων συγγραφέων, λογίων και λογοτεχνών αποτελούν σημαντικό μέρος της ύλης.[11]

Παράλληλα, η ξένη πνευματική παράδοση και η επαφή με την πολιτιστική κίνηση στο εξωτερικό έρχονται στο προσκήνιο σε πολλά από τα άρθρα της με θέμα επίκαιρο, όπως αυτά στη στήλη «Ξένη Φιλολογία» της *Ιονίου Ανθολογίας*. Η Γιαννοπούλου-Μινώτου αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στη λογοτεχνία της Ρουμανίας, στο τρίτο Νόμπελ της Αγγλίας αλλά και στην ενθάρρυνση που απολαμβά-

---

Εστία, τ. 6, τχ. 70 (15.11.1929), σ. 964, και τεύχος-αφιέρωμα στη μνήμη του Ψυχάρη, και τη νεκρολογία, υπό τον τίτλο «Ψυχάρης» στη συντηρητική γλωσσικά *Ελληνική Επιθεώρησι*, τ. 25, τχ. 264 (Οκτ. 1929), σ. 1-2.

10. Μαριέττα Μινώτου, «Πρόλογος», *Ιόνιος Ανθολογία*, Ζάκυνθος, τχ. 36 (Μάρτ. 1930), σελ. 3-10.

11. Τα αφιερώματα της *Ιονίου Ανθολογίας* σε επτανήσιους δημιουργούς συνεχίζονται και επί διευθύνσεως Σπύρου Μινώτου. Ενδεικτικά αναφέρονται αυτά στους Λορέντζο Μαβίλη (τχ. 120, 1938), Κώστα Καιροφύλα (τχ. 125, 1938), Γρηγόριο Ξενόπουλο (τχ. 126, 1939).

νουν οι νέοι λογοτέχνες στην Ιταλία, παραθέτοντας μάλιστα απόσπασμα από ομιλία του *«διχτάτορα»*, όπως χαρακτηρίζει τον Μουσολίνι, όπου εκφράζει την πίστη του στην αναγέννηση της φιλοσοφίας, της ποίησης και της τέχνης.[12] Σε άλλο άρθρο της αναφέρεται στην ανάπτυξη του θεάτρου στην Ιταλία υπό την εποπτεία του εκεί Υπουργείου Παιδείας και παρουσιάζει με συγκρατημένα θετικό τόνο τις αλλαγές που δρομολογούνται σχετικά με το θέατρο και τη θεατρική παιδεία στη γειτονική χώρα εν έτει 1931.[13] Δεν παραλείπει, ωστόσο, να κατακεραυνώσει την πρόσφατα βραβευμένη βιογραφία του θαυμαστή του Μουσολίνι, Ντ' Αννούτσιο.[14]

Οι επαφές της Γιαννοπούλου-Μινώτου με την Ιταλία και την πνευματική της παράδοση είναι πολύ ισχυρές και είναι φυσικό να αφιερώνει πολλά από τα κείμενά της στις εξελίξεις εκεί. Παρά ταύτα, ίσως μάλιστα ακριβώς γι' αυτό, δεν στέκεται αρκούντως κριτικά απέναντι στην πολιτική κατάσταση χώρας υπό τον Μουσολίνι. Επηρεασμένη, όπως και άλλοι διανοούμενοι της εποχής της, από την πολιτική που ακολουθεί η Ιταλία στο πεδίο των γραμμάτων και των τεχνών, την προπαγάνδα που ασκεί το εκεί καθεστώς, αλλά και την ποπουλιστική ρητορική, σημειώνει:

> *Στην Ιταλία έξαφνα το Κράτος φροντίζει εξαιρετικά για τη φιλολογία, γιατί φρονεί πως ελάττωση και παρακμή της πνευματικής παραγωγής αντιστοιχεί με ψυχικήν αποσύνθεση της χώρας.*

Στο συγκεκριμένο άρθρο της, δημοσιευμένο στις αρχές της δεκαετίας του 1930, την εποχή που στην Ελλάδα έχουμε τα πρώτα φανερώματα της νεοτερικής ποίησης, διακρίνεται επίσης η συντηρητική οπτική της αναφορικά με τις λογοτεχνικές εξελίξεις.[15] Αφορμή ήταν έρευνα γαλλικού περιοδικού περί της λεγόμενης αντιποπουλιστικής φιλολογίας, στην οποία η Γιαννοπούλου-Μινώτου κλήθηκε να συμμετάσχει. Στην απάντησή της ευθέως αποδοκιμάζει την αντιποπουλιστική φιλολογία ως εξεζητημένη –χαρακτηριστικό δείγμα ελιτισμού που βρίθει άσκοπων παραδοξολογιών– και προκρίνει μία λογοτεχνία απλή και εύληπτη, που βρί-

---

12. Μ.Μ. (=Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου), «Ξένη Φιλολογία: Ρουμανία», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Ε΄, τχ. 50-52 (Ιούν.-Αύγ. 1931), σ. 132-133. – Μαριέττα Μινώτου, «Το φετεινό Νόμπελ—Τζών Γκλάσβόρθυ», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. ΣΤ΄, τχ. 66-68 (Οκτ.-Δεκ. 1932), σ. 175-176. – Μαριέττα Μινώτου, «Πνευματική Ζωή: Η ιταλική φιλολογία και οι νέοι», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Γ΄, τχ. 28-30 (Ιούλ.-Σεπτ. 1929), σ. 134-136.

13. Μ.Μ. (=Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου), «Ξένη Φιλολογία: Ιταλία», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Ε΄, τχ. 50-52 (Ιούν.-Αύγ. 1931), σ. 133-134.

14. Μαριέττα Μινώτου, «Ξένη Φιλολογία: Ο οπλισμένος Άριελ», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Ε΄, τχ. 53-54 (Σεπτ.- Οκτ. 1931), σ. 176-178.

15. Μαριέττα Μινώτου, «Η αντιποπουλιστική Φιλολογία», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Ε΄, τχ. 50-52 (Ιούν.-Αύγ. 1931), σ. 121-122.

σκεται πιο κοντά στη λαϊκή τάξη και τις αγωνίες της, απηχώντας ποπουλιστικές θέσεις, που ευαγγελίζονταν την επιστροφή στην απλότητα και τη λαϊκή σοφία.

Η συγκριτολογική οπτική αποτελεί ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο της προσφοράς της, που αναδεικνύει το εύρος της παιδείας και των ενδιαφερόντων της. Η προσέγγισή της στα έργα και τους δημιουργούς είναι περισσότερο αναλυτική παρά συνθετική, κάτι όχι απαραίτητα αρνητικό αν το δει κανείς στο πλαίσιο που ορίζουν ο τόπος, ο χρόνος, οι συνθήκες και τα έντυπα στα οποία εμφανίζονται τα άρθρα της. Αδιαμφισβήτητη άλλωστε είναι η διάθεσή της να μοιραστεί τις γνώσεις της με το αναγνωστικό κοινό που στην πλειονότητά του δεν είχε πρόσβαση στον πλούτο των πληροφοριών που είχε η ίδια, καθιστώντας έτσι τη συνεισφορά της ιδιαίτερα σημαντική για την πληρέστερη χαρτογράφηση των πνευματικών διεργασιών κατά τον 20ό αιώνα. Αξίζει εδώ να αναφερθούν μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα. Το 1927, ενώ ήδη ασχολείται με τη μετάφραση έργων του Φώσκολο, δημοσιεύει σε δύο συνέχειες τη μελέτη της «Φώσκολος και Οράτιος», όπου διατυπώνει τις ενστάσεις της ως προς τα συμπεράσματα της κριτικής του Φώσκολο στον Οράτιο, δίνοντας πρωτεύουσα θέση στην ιδιοσυγκρασία και τις διαφορετικές καταβολές των δύο ποιητών.[16] Πρόκειται μόνο για την αρχή της ενασχόλησής της με δύο ποιητές που αδιάλειπτα θα τροφοδοτούν το έργο της. Σε άλλη μελέτη της, πέντε χρόνια αργότερα, θεωρεί τον πατριωτισμό και την επαναστατικότητα ως το βασικό στοιχείο που διαφοροποιεί τον Όρτις, ήρωα του ομώνυμου έργου του Φώσκολο, από τον Βέρθερο του Γκαίτε,[17] ενώ στην *Καθημερινή* διερευνά τη σχέση μεταξύ ελλήνων κλασικών και Φώσκολο σε άρθρο που δημοσιεύεται το 1936 σε τέσσερις συνέχειες.[18] Σημαντικό αριθμό άρθρων, στα οποία το αρχαιοελληνικό παρελθόν συναντά τη λατινική και τη σύγχρονη ελληνική ποίηση, θα έχει επίσης την ευκαιρία να δημοσιεύσει κατά δεκαετία του '50 στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* (1948-1954) του αμφιλεγόμενου Σπύρου Μελά, ενώ το 1960 στη *Βραδυνή* εστιάζει σε δύο εμβληματικά έργα, την «Υπερκάλυψη» του Φώσκολο και τη «Γυναίκα της Ζάκυθος» του Σολωμού, δίνοντας μας ορισμένα εύστοχα σχόλια.[19]

---

16. Μαριέττα Μινώτου, «Φώσκολος και Οράτιος», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Α΄, *τχ.* 3-4 (Ιούν.-Ιούλ. 1927), σ. 2-5 και *τχ.* 5, Αύγ. 1927, σ. 2-7.

17. Μαριέττα Μινώτου, «Βέρθερος και Όρτις», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. ΣΤ΄, *τχ.* 63-65 (Ιούλ.-Σεπτ. 1932), σ. 107-112.

18. Μαριέττα Επτανησία, «Η επίδραση των Ελλήνων κλασικών στο έργο του Φώσκολο», εφ. *Η Καθημερινή* (04.07.1936), σ. 3-4· (20.07.1936), σ. 3-4· (27.07.1936), σ. 3-4 και (03.08.1936), σ. 4.

19. Μαριέττας Ε. Γιαννοπούλου-Επτανησίας, «Ο Σοφοκλής στο έργο του Οράτιου», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 5, *τχ.* 47 (15.01.1950), σ. 126-127 [Αφιέρωμα: Σοφοκλής]. – Μαριέττας Ε. Γιαννοπούλου, «Ο Οράτιος για τον Πίνδαρο», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 11, *τχ.*

Εκτός των εκτενέστερων φιλολογικών μελετών, το κριτικό της έργο εμπλουτίζεται σημαντικά από σύντομα κριτικά σημειώματα, που συχνά εντάσσονται στο πλαίσιο αφιερωμάτων ή επετειακού χαρακτήρα εκδόσεων, και βιβλιοκρισίες. Ανεξαρτήτως της έκτασης, της επίδρασης που ασκεί ή ακόμα και της ευστοχίας που διαθέτει το κείμενο που υπογράφει, η παρουσία της σε τέτοιες εκδόσεις είναι σε κάθε περίπτωση αξιοσημείωτη. Ενδεικτικό το σύντομο σημείωμά της για τον Παλαμά στα γαλλικά, που δημοσιεύεται στη *Semaine Egyptienne*,[20] πλάι σε ανάλογα κείμενα των Π. Νιρβάνα, Γρ. Ξενόπουλου, Α. Καραντώνη, Άλκη Θρύλου, Μυρτιώτισσας, Ι. Γρυπάρη και άλλων λογίων της εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί, επίσης, η συμμετοχή της με σύντομα συνήθως κείμενα σχεδόν σε όλα τα αφιερώματα του περιοδικού *Ελληνική Δημιουργία* με το οποίο διατηρούσε τακτική συνεργασία.[21]

Οι βιβλιοκρισίες της Γιαννοπούλου-Μινώτου καλύπτουν μεγάλο ειδολογικό εύρος. Όπως φαίνεται και από την *Αναγραφή* της, αναφέρονται σε έργα λογοτεχνικά αλλά και σε βιβλία φιλοσοφικού, φιλολογικού, ιστορικού και κοινωνικού, λαογραφικού ή και ταξιδιωτικού περιεχομένου.[22] Αξίζει να σημειωθεί ότι,

---

120 (01.02.1953), σ. 170-171 [Αφιέρωμα: Πίνδαρος]. – Μαριέττας Ε. Γιαννοπούλου, «Ο Θεόκριτος και ο Κρυστάλλης», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 11, *τχ.* 119 (15.01.1953), σ. 85-86 [Αφιέρωμα: Κρυστάλλης]. – Μ. Γιαννοπούλου, «Οι σύγχρονοι με τον Θεόκριτο Σικελοί», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 11, *τχ.* 125 (15.04.1953), σελ. 499-500. – Μαριέττα Γιαννοπούλου, «Η "Υπερκάλυψη" του Φώσκολο και η "Γυναίκα της Ζάκυθος". Συγγένεια και ομοιότητες των δύο κειμένων», εφ. *Βραδυνή* (31.10.1960 και 21.11.1960).

20. Marietta Minotou, [Γνώμη για τον Παλαμά], *La Semaine Egyptienne*, *τχ.* 17-18 (15.04.1930).

21. Ενδεικτικά αναφέρονται τα εξής: Μαριέττας Ε. Γιαννοπούλου, «Γνώμες ξένων ελληνιστών για τον Γεράσιμο Μαρκορά», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 9, *τχ.* 103 (15.05.1952), σ. 628-630. – Μαριέττας Γιαννοπούλου, «Η Ποιητική του Αριστοτέλη και οι μιμητές της», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 10, *τχ.* 107 (15.07.1952), σ. 109 [Αφιέρωμα: Αριστοτέλης]. – Μαριέττας Γιαννοπούλου, «Πριν από τον Αριστοφάνη», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 10, *τχ.* 115 (15.11.1952), σ. 611-612 [Αφιέρωμα: Αριστοφάνης]. – Μαριέττας Γιαννοπούλου, «Λίγα λόγια για το Γρυπάρη», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 11, *τχ.* 122 (01.03.1953), σ. 278 [Αφιέρωμα: Ι. Γρυπάρης], στο οποίο η συγγραφέας διακρίνει συγγένεια του έργου του με αυτό των Μαρκορά και Heredia. – Μαριέττας Ε. Γιαννοπούλου, «Ο Καμπούρογλου και η Ζάκυνθος», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 11, *τχ.* 121 (15.02.1953), σ. 244-245 [Αφιέρωμα: Δ. Καμπούρογλου].

22. Βλ. ενδεικτικά: Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου (Επτανησία), «Πέτρου Μαρκάκη: Η Φυσιολατρεία στον Ανδρέα Κάλβο», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 6, *τχ.* 59 (15.07.1950), σ. 151-152, όπου η κριτικός επίσης διατυπώνει τις απόψεις της περί της επιρροής του Φώσκολο στον Κάλβο. – Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου–Επτανησία, «Θεοδώρου Αξενίδου: Η Πελασγίς Λάρισα και η αρχαία Θεσσαλία», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 5, *τχ.* 52 (01.04.1950), σ. 549-550. – Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου (Επτανησία), «Στέφανου Θωμόπουλου: Ιστορία της Πόλεως των Πατρών», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 6, *τχ.* 59 (15.07.1950), σ. 152.

ενώ οι κριτικές για βιβλία που έχουν γραφτεί από γυναίκες δεν υπερτερούν έναντι αυτών από άνδρες, δεν παραλείπει να επισημάνει τα έργα εκείνα που δίνουν έμφαση στη γυναίκα και στα θέματα που την απασχολούν, ανεξαρτήτως του φύλου του συγγραφέα τους.[23]

Οι κριτικές της δίνουν έμφαση στην εθνικοπατριωτική, κοινωνική αλλά και γλωσσική διάσταση των κρινόμενων έργων και στις περισσότερες περιπτώσεις είναι σύντομες, περιγραφικές, ιμπρεσσιονιστικές και μάλλον επαινετικές χωρίς να λείπουν κάποιες ενστάσεις. Διαπιστώσεις όπως *«Φανερώνουν* (ενν. τα ποιήματα) *μια λεπτή ευαισθησία και πολλή παρατηρητικότητα»*,[24] χαρακτηρισμοί όπως *«δροσερό ύφος»* για ποιήματα που *«[...] μας γίνονται ένα αρκετά ευχάριστο ξεκούρασμα, που τα διαβάζομε· είναι κάτι κι' αυτό, μέσα στον πληθωρισμό των ακαταλαβίστικων ποιητικών συλλογών που μας έχουν πνίξει.»*,[25] δείχνουν μια ειλικρινή και αρκετά συμβατική προσέγγιση της λογοτεχνίας εκ μέρους της. Είναι η ίδια, ωστόσο, που το 1929 γράφει τρεις εκτενείς κριτικές για έργα των Στρατή Μυριβήλη και Θράσου Καστανάκη, δύο συγγραφέων που θεωρεί ότι ξεπερνούν τον *«ελληνικό διανοητικό ορίζοντα»*, υπογραμμίζοντας παράλληλα ότι για τη φτωχή λογοτεχνική παραγωγή του τόπου ευθύνεται το *«δυσκίνητο»* και *«αρθριτικό»* μυαλό μας.[26] Πρόκειται για σχόλιο από την ιδιαίτερα επαινετική κριτική της για τα *Διηγήματα* του Μυριβήλη που κυκλοφόρησαν το 1928 στη Μυτιλήνη. Στέκεται περισσότερο σε δύο που αναφέρονται στον πόλεμο, εξαίροντας την παραστατικότητα, τον ρεαλισμό και την ψυχογραφική δεινότητα του συγγραφέα. Ακόμη αναλυτικότερη στις διαπιστώσεις της γίνεται, όταν εξετάζει το μυθιστόρημα *Η Ζωή εν Τάφω* στην έκδοση του 1930, εστιάζοντας και πάλι στη μαεστρία του συγγραφέα να χειρίζεται το θέμα του πολέμου, τη *«ζωή του απέραντου μετώπου, χαραγμένη όχι με τη βοήθεια της μνήμης της πρόσφατης κι'*

23. Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου, «Κωνστ. Κατσαρά: Φωνή βοώντος εν τη ερήμω», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 9, *τχ.* 103 (15.05.1952), σ. 635, όπου σημειώνεται η υποστήριξη των δικαιωμάτων της γυναίκας από τον συγγραφέα. – Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου, «Αγγελική Κόντη: "Χαραγμένα"», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 9, *τχ.* 103 (15.05.1952), σ. 635-636, όπου η κριτικός αναφέρεται στην επίδραση αρχαιοελληνικής κληρονομιάς, της λαϊκής και θρησκευτικής παράδοσης καθώς και στο εθνικοπατριωτικό στοιχείο, ενώ επισημαίνει τα ποιήματα που αναφέρονται στη γυναίκα, στο κάλλος της Ελληνίδας, στην εργατικότητα της χωρικής, στην εξιδανικευμένη μορφή της κόρης.

24. Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου, «Νίκου Στρατάκη: Είπεν η ψυχή μου», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 11, *τχ.* 118 (01.01.1953), σ. 57.

25. Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου, «Μαρίας Κεσίση: Απλή ζωή», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 10, *τχ.* 107 (15.07.1952), σ. 118.

26. Μιν. [=Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου], «Στρατή Μυριβήλη: Διηγήματα», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Γ', *τχ.* 1-2 (22-23), (Ιαν. 1929), σ. 28-29.

αναλυτικής, αλλά με την καρδιά».[27] Αυτό το οποίο τονίζει είναι ο ρεαλισμός, η ζωντάνια των περιγραφών και ο βαθύς ανθρωπισμός του συγγραφέα που αφήνει παράθυρα αισιοδοξίας εν μέσω καταστροφής. Διόλου περίεργα όλα αυτά αν σκεφτούμε ότι οι μνήμες από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τη Μικρασιατική Καταστροφή είναι ακόμη νωπές. Δε μένει, ωστόσο, ασυγκίνητη και από τον κοσμοπολιτισμό του Καστανάκη. *«Ειν' ένας ιμπρεσσιονιστής ζωγράφος της ζωής με δυνατή φαντασία»*, σημειώνει, και επισημαίνει τη σημαντική βελτίωση που διαπίστωσε στην τελευταία συλλογή διηγημάτων *Το Παρίσι της νύχτας και του έρωτα*, που ξεχωρίζει για την κομψότητα του ύφους, την παραστατικότητα και το πικρό χιούμορ.[28]

Οι κριτικές της σε έργα γυναικών δεν διαφοροποιούνται ιδιαίτερα ως προς το ύφος. Η αναφορά της στη μελαγχολία, την οποία μάλιστα σε μία περίπτωση θεωρεί υπερβολική,[29] στην ευαισθησία, στη *«συμπαθητική μυστικοπάθεια»* δεν απέχουν από τον τρόπο που κρίνονται τα λογοτεχνικά έργα των γυναικών γενικότερα, κατά το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα και όχι μόνο. Όταν πρόκειται για έργα μη λογοτεχνικά, γίνεται πιο καίρια. Παραδείγματος χάριν, σχολιάζοντας τη μυθιστορηματική βιογραφία *Μαντώ Μαυρογένους* της Αθηνάς Ταρσούλη, επαινεί την ιστορική της αρτιότητα σε συνδυασμό με τις λογοτεχνικές αρετές και τονίζει: «Η κ. Ταρσούλη είναι από τις λίγες γυναίκες κι' άντρες μαζί, *που εργάζονται με όρεξη και με αγάπη*» (η έμφαση, με όρθια στοιχεία, δική μου).[30] Το ίδιο συμβαίνει και στην κριτική για τη φιλοσοφική μελέτη της Μαρίας Κισσάβου. Αφού υπογραμμίσει τη σαφήνεια και περιεκτικότητα με τη οποία η συγγραφέας αναφέρεται στο έργο του δασκάλου της Θεόφιλου Βορέα, καθηγητή φιλοσοφίας και ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο της Μαλβούργης, καταλήγει:

> *Το κατόρθωμα τούτο, το μεγάλο, η Κ. τόκαμε γιατί ανέλαβε το έργο με πραγματική στοργή. Από την Κ. περιμένουμε να μας παρουσιάσει και το ανέκδοτο πολύτιμο υλικό του μεγάλου δασκάλου της, τόσο το επιστημονικό όσο και το ποιητικό, με την πεποίθηση, πως είναι η ενδεδειγμένη γι' αυτό.*[31]

---

27. Μαριέττα Μινώτου, «Στρατή Μυριβήλη: "Η Ζωή εν Τάφω"», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Δ΄, τχ. 41-42 (Αύγ.-Σεπτ. 1930), σ. 25-28.

28. Μαριέττα Μινώτου, «Θράσου Καστανάκη: "Το Παρίσι της Νύχτας και του Έρωτα"», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Γ΄, τχ. 28-30 (Ιούλ. 1930), σ. 140-141.

29. Βλ. την κριτική της για την ποιητική συλλογή της Μαργαρίτας Δαλμάτη «Σκίτσα στην ομίχλη» στην *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 11, τχ. 118 (01.01.1953), σ. 58.

30. Μαριέττα Μινώτου, «Αθηνάς Ν. Ταρσούλη: Μαντώ Μαυρογένους», *Ιόνιος Ανθολογία*, τ. Ζ΄, τχ. 69-71 (Ιαν.-Μάρτ. 1933), σ. 43-44.

31. Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου, «Μαρίας Ι. Κισσάβου: Η φιλοσοφία εν τη συγχρόνω Ελλάδι. Θεόφιλος Βορέας», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 13, τχ. 151 (15.04.1954), σ. 632-633.

Τέλος, η Ζάκυνθος, οι ιστορικές περιπέτειες και η πνευματική της δραστηριότητα, έχουν τη θέση τους στο βιβλιοκριτικό της έργο, συνήθως με θετικό πρόσημο, κάτι σύνηθες για την κριτικό, πόσω μάλλον όταν πρόκειται για θέματα που την αγγίζουν ιδιαίτερα. Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, και με την ποιητική συλλογή της Μάχης Μουζάκη, *Η Ζάκυνθος στις φλόγες*, όπου η δική της αγάπη για το νησί διακρίνεται ξεκάθαρα στις συναισθηματικά φορτισμένες φράσεις όπως:

> *Περνούν από τους στίχους αυτούς εικόνες γραμμένες με την καρδιά* [...] *γι' αυτό βρίσκουν απήχηση στον αναγνώστη, του μιλούν με την καρδιά κ' ευχαρίστως το διαβάζει.*[32]

Κλείνοντας εδώ αυτή τη σύντομη περιήγηση στο κριτικό έργο της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου, δεν έχει κανείς παρά να επισημάνει τη καθοριστική συμβολή της στην ευρύτερη διάδοση έργων σημαντικών ελλήνων και ξένων δημιουργών. Αν και δεν απέκτησε συστηματική ακαδημαϊκή μόρφωση, στήριξε το κριτικό και εκδοτικό της έργο σε γερά θεμέλια: στην πολύπλευρη παιδεία της, στο εύρος των γνώσεων και των ενδιαφερόντων της, στην άοκνη ενασχόλησή της με την ελληνική και ευρωπαϊκή πνευματική δημιουργία, στην διαρκή επαφή της με τις πολιτιστικές εξελίξεις στο εξωτερικό καθώς και την ενδελεχή μελέτη των πηγών. Βάση πολύτιμη του έργου της υπήρξε η πλούσια επτανησιακή παράδοση, λόγια και λαϊκή. Δεν έμεινε όμως μόνο εκεί, όπως δεν επαναπαύτηκε στα προνόμια που της εξασφάλιζε η τάξη της και δεν οχυρώθηκε πίσω από τους περιορισμούς που η εποχή έθετε στις γυναίκες. Γι' αυτό και το έργο της αξίζει να μελετηθεί συστηματικότερα καθώς αποτελεί μία σημαντική πηγή διερεύνησης των πνευματικών τάσεων και διεργασιών κατά τον εικοστό αιώνα.

32. Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου, «Μάχης Μουζάκη: Η Ζάκυνθος στις φλόγες», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 13, *τχ.* 151 (15.04.1954), σ. 633.

Περίληψη / Summary

Στόχος του άρθρου είναι να φωτίσει όψεις του πολυσχιδούς κριτικού έργου της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου, το οποίο επιχειρεί να αναδείξει την ελληνική και ξένη πολιτιστική δημιουργία. Ως τέτοιο, καθίσταται σημαντική πηγή για τη διερεύνηση των πνευματικών τάσεων κατά τον εικοστό αιώνα.

The purpose of this article is to highlight the multifarious aspects of the critical work of Marietta Giannopoulou-Minotou, which emphasised Greek and foreign culture. As such, it constitutes an important source to explore intellectual trends in the twentieth century.

Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΟΝΔΡΟΓΙΑΝΝΗΣ: ΕΝΑΣ ΑΝΑΞΙΟΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ

Σωτήρης Τριβιζάς

Έγραψε ποιήματα στο κλίμα της εποχής του Μεσοπολέμου, άφησε στοχασμούς και γλαφυρές σελίδες στο προσωπικό του ημερολόγιο, υπηρέτησε με συνέπεια τη Δικαιοσύνη και διώχθηκε για τα δημοκρατικά του φρονήματα. Ωστόσο, ο ποιητής Γιάννης Χονδρογιάννης, *«ένας ανάξιος της χαράς»*, όπως χαρακτηρίζει ο ίδιος τον εαυτό του, σήμερα είναι περισσότερο γνωστός για την ερωτική του σχέση με την Μαρία Πολυδούρη.

Ο Γιάννης Χονδρογιάννης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1903. Ο πατέρας του καταγόταν από το χωριό Σωκράκι της Κέρκυρας. *«Ένας καλός Κερκυραίος, αλλά μαζί και ένας τυχοδιωκτικός τύπος»*, θυμάται ο ποιητής. Η μητέρα του, *«λεπτής, σχεδόν ασθενικής κράσης»*, καταγόταν από την Καρύταινα και πέθανε σε νεαρή ηλικία. Η τυχοδιωκτική φυσιογνωμία του πατέρα και ο πρόωρος θάνατος της μητέρας σημάδεψαν τα παιδικά και τα νεανικά του χρόνια, από τα οποία όμως διατηρεί μια τρυφερή ανάμνηση, τουλάχιστον όσον αφορά στο διάστημα που έζησε στην Κέρκυρα:

> *Τη βρεφική μου ηλικία και 2-3 από τα πρώτα χρόνια της παιδικής μου ζωής τα πέρασα μαζί* [με τους γονείς μου], *εδώ* [στην Αθήνα] *και στην Αλεξάντρεια και μετά στην Κέρκυρα, στο χωριό που ενάντιοι άνεμοι μας έρριξαν και πάλι, και μας ξανάρριξαν. Εκεί πέρασα ωραία χρόνια, παιδικά, ελεύτερα, χωριάτικα. Είναι το καλύτερο μέρος της ζωής μου που πάντα το θυμάμαι με λαχτάρα, συνδυασμένο και με κάποια κατοπινά χρόνια, στο ίδιο χωριό, που δεν τα ξεδιαλύνω όμως από τα πρώτα. Τα υστερνά χρόνια αρχίζουνε να μου φανερώνονται λίγο συννεφιασμένα.*

Τα *«συννεφιασμένα χρόνια»* αναφέρονται στην αρχή της εφηβείας του, όταν ο Χονδρογιάννης αφήνει το πατρικό του σπίτι και πηγαίνει να ζήσει κοντά στην εκ μητρός γιαγιά του, μια γυναίκα χαροκαμένη, θρησκευόμενη και μονίμως βαρυπενθούσα:

> *Η ζωή μου άρχισε να γίνεται ασκητική, άχαρη, θλιβερή.* [...] *Ένας πικρότατος θρήνος, αργός, λυπητερός, μακρόσυρτος, είταν ο μόνος σύντροφος που πλανιόταν μέσα στο σπίτι, ποτίζοντας την άγουρη παιδική καρδιά μου με το διαβρωτικό του δηλητήριο.*

Κάτω από αυτές τις συνθήκες διαμορφώθηκε ο ψυχισμός του ποιητή. Ο ίδιος, προσπαθώντας να ερμηνεύσει στο ημερολόγιό του τον τρόπο με τον οποίο γεννήθηκε μέσα του το ποιητικό αίσθημα, αφού αποκλείσει διαδοχικά την κληρονομικότητα, την εκπαίδευση και την ανατροφή, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η πηγή βρισκόταν ανέκαθεν κρυμμένη μέσα του και ότι *«το σαράκι που του ροκάνισε τον πιο αγνό χυμό της ψυχής, δεν έκανε ίσως τίποτα περσότερο παρά να την ανασκάψει και να την αναβρύσει στο φως»*. Στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του συνείδησης συνέβαλε ασφαλώς και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα, αφού δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στην εποχή που μεσουρανεί το άστρο του Καρυωτάκη.

Ο Χονδρογιάννης εμφανίστηκε στα γράμματα το 1926 με την ποιητική συλλογή *Λυπημένα Λουλούδια*. Η εμφάνισή του χαιρετίστηκε από τον Παλαμά και τον Ξενόπουλο, θα πρέπει όμως να πούμε ότι το βιβλίο δεν ξεφεύγει από τον μέσο όρο της εποχής. Τα θέματα είναι κοινά, κοινή η ποιητική τους πραγμάτευση, κοινό και το κλίμα του πεσιμισμού που διατρέχει από άκρη σε άκρη το βιβλίο. Στην ποίηση του Χονδρογιάννη υπάρχει αδιαμφισβήτητη στιχουργική ευχέρεια, υπάρχει μουσικότητα στο στίχο, υπάρχει κάποτε και αληθινή συγκίνηση, ωστόσο, όπως παρατηρεί τρία χρόνια αργότερα ο Κλέων Παράσχος κρίνοντας τη δεύτερη συλλογή του, συχνά ο ποιητής *«παρασύρεται από μια ευκολογραφία που κάνει ρηχό, πλαδαρό και κοινό ένα αίσθημα που θα το 'δειχνε ίσως ντυμένο ένα πιο φροντισμένο νεύμα, κάποια ευγένεια και κάποιο βάθος»*.

Τον Νοέμβριο του 1928 ο Χονδρογιάννης γνωρίζεται, μέσω του κοινού τους φίλου Κώστα Παπαδάκη, με τη Μαρία Πολυδούρη. Αφορμή είναι η ποιητική συλλογή του Χονδρογιάννη, που φτάνει με δυο χρόνια καθυστέρηση στα χέρια της ποιήτριας, με τη μεσολάβηση πάντοτε του Παπαδάκη. Η μικρή συντροφιά κάνει τον περίπατό της στο Ζάππειο, κατηφορίζει την Πανεπιστημίου και καταλήγει σε μια ταβέρνα της οδού Θεμιστοκλέους. Τους ενώνουν κοινές ανησυχίες και κοινά καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα: έχουν σπουδάσει στη Νομική, έχουν γαλλική παιδεία, γράφουν στίχους. Τους ενώνει, πολύ περισσότερο, η κοινή ιδιοσυγκρασία: παρά τα είκοσι πέντε χρόνια τους, τα ποιήματά τους διατρέχει μια βαθύτατη θλίψη, μια πικρή αίσθηση απώλειας, η απειλή και συνάμα η επίκληση του θανάτου. Εκείνο το πρώτο βράδυ της γνωριμίας τους, ο Χονδρογιάννης υπόσχεται στην Πολυδούρη μια κριτική για τα ποιήματα που ετοιμάζεται να τυπώσει.

Πράγματι, ύστερα από έναν περίπου μήνα, τον Δεκέμβριο του 1928, κυκλοφορούν οι *Τρίλλιες που σβήνουν* και ο Χονδρογιάννης σπεύδει να τηρήσει την υπόσχεσή του: η κριτική του, που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Πνοή* λίγες μόνο μέρες μετά την έκδοση του βιβλίου, είναι μία από τις πρώτες κριτικές που γράφονται για το έργο της Πολυδούρη και είναι σε τέτοιο βαθμό ενθουσιώδης και εγκωμιαστική, ώστε η διεύθυνση του περιοδικού νιώθει την ανάγκη να διαχωρί-

σει τη θέση της, διευκρινίζοντας ότι δεν απηχεί παρά τις απόψεις του συνεργάτη. *«Κάποιος, αλήθεια, είπε, για κείνη την κριτική μου, πως μοιάζει μ' ερωτικό γράμμα»*, παραδέχεται αργότερα ο Χονδρογιάννης στην αλληλογραφία.

Ως επακόλουθο της κριτικής, τον Ιανουάριο του 1929 ανταλλάσσονται δύο επιστολές μεταξύ της Πολυδούρη και του Χονδρογιάννη. Ο τόνος είναι θερμός, αλλά δεν υπερβαίνει τα τυπικά πλαίσια. Έπειτα, για μερικούς μήνες, τα ίχνη τους χάνονται και οι δρόμοι τους χωρίζουν. Θα συναντηθούν ξανά στα τέλη Απριλίου και θ' αποφασίσουν μια σύντομη εκδρομή στον Πόρο. Φαίνεται πως σ' αυτή την εκδρομή, που πραγματοποιήθηκε το Σαββατοκύριακο 27 και 28 Απριλίου του 1929, με τη συντροφιά του αναπόφευκτου Κώστα Παπαδάκη, άναψε μεταξύ τους η πρώτη ερωτική σπίθα. Ο Χονδρογιάννης περιγράφει γλαφυρά στο βιβλίο που έγραψε για την Πολυδούρη τις εντυπώσεις του από εκείνη την εκδρομή:

> *Το ότι, ένα δειλινό του Απρίλη, βρισκόμαστε τρεις άνθρωποι, δυο ονειροπαρμένοι νέοι και μια νέα ωραία γυναίκα, μόνοι κοντά στη θάλασσα, σ' ένα νησάκι μακρυνό, μέσα σ' ένα δωμάτιο, έφτανε για να γεμίσει την ύπαρξή μας με την ακαθόριστη εκείνη ευφροσύνη κάποιων ωρών που το βάρος του υλικού κόσμου γίνεται αλαφρότερο κι' από ένα φτερό, διαλύεται όλο σε φως και αέρα.*

Σε λίγες μέρες, με την ευκαιρία της Πρωτομαγιάς, ακολουθεί μια δεύτερη εκδρομή, στην Κηφισιά αυτή τη φορά. Ωστόσο, στον συνεσταλμένο και άβουλο Γιάννη Χονδρογιάννη θα χρειαστούν ακόμη δύο μήνες μέχρι να πάρει την απόφαση να εκδηλώσει τα ερωτικά του αισθήματα στην ποιήτρια. Έπειτα από δισταγμούς, αμφιβολίες, παλινωδίες, που αποτυπώνονται γλαφυρά στο προσωπικό του ημερολόγιο, ο Χονδρογιάννης στέλνει μια επιστολή στην Πολυδούρη, χρονολογημένη στις 24 Ιουνίου 1929, και της ορίζει ένα ερωτικό ραντεβού. Την επίμαχη μέρα του ραντεβού, το Σάββατο 29 Ιουνίου, και λίγο πριν την καθορισμένη ώρα της συνάντησης, λαμβάνει γραπτώς τη σπαραχτική απάντηση της ποιήτριας, που τότε ήδη νοσηλευόταν στη «Σωτηρία»:

> *Αγαπητέ κ. Χονδρογιάννη. Δυστυχώς δεν μπορώ να έρθω στο ραντεβού σας είμαι πολύ άρρωστη δε θα μπορούσα καν να κατεβώ απ' το κρεββάτι μου. Βλέπετε... πρέπει να με λησμονήσετε, όπως τόσο φρόνιμα εκάματε έως τώρα. Είμαι μια αλυσσίδα από κόκκαλα, δεν πιστεύω να νομίζετε πως θα 'μουν ένα ωραίο στολίδι για την αγάπη σας! Αντίο Γιάννη – Μαρία.*

Έτσι διατυπωμένη, η άρνηση της Πολυδούρη ελάχιστα απείχε από την κατάφαση. Ο Χονδρογιάννης το αντιλαμβάνεται αμέσως και επανέρχεται με δεύτερη επιστολή, χρονολογημένη την 1η Ιουλίου 1929, στην οποία θα απαντήσει έπειτα από δύο μέρες η ποιήτρια, ομολογώντας αυτή τη φορά τα αισθήματά της αλλά επιμένοντας, για προφανείς λόγους, στην άρνησή της. Είναι η αρχή μιας ερωτι-

κής αλληλογραφίας που θα διαρκέσει ολόκληρο εκείνο το καλοκαίρι, μέχρι και τον Σεπτέμβριο του 1929, διάστημα το οποίο ο Χονδρογιάννης θα περάσει στο χωριό του, το Σωκράκι της Κέρκυρας. Μάλιστα, πριν φύγει από την Αθήνα, περνάει από τη «Σωτηρία» για ν' αποχαιρετήσει την ποιήτρια:

> *Την είχα ειδοποιήσει από την προηγούμενη πως θα πήγαινα το πρωί, γιατί το απόγευμα έφευγε το βαπόρι. Τη βρήκα ντυμένη στα ολόασπρα, στο κρεββάτι της αρρώστειάς της και η μοναχική κάμαρά της να ευωδιάζει από τ' άνθη. Κάθησα αντικρύ της, σε μια πολυθρόνα. Σηκώθηκα από την πολυθρόνα αυτή μετά επτά ώρες. Μόλις πρόφθασα το βαπόρι που έφευγε.*

Ιδωμένη από την απόσταση του χρόνου, η ερωτική αλληλογραφία μεταξύ του Χονδρογιάννη και της Πολυδούρη έχει πολλά να μαρτυρήσει, τόσο για τη φύση της σχέσης τους όσο και για τον χαρακτήρα των επιστολογράφων. Τα γράμματα του Χονδρογιάννη είναι μακροσκελή, γεμάτα λυρικές περιγραφές της ιδιαίτερης πατρίδας του, ενώ αφθονούν οι λογοτεχνικές, ιστορικές και μυθολογικές αναφορές (*«εκείνη η ανούσια εγκυκλοπαίδεια»*, όπως ονομάζει ειρωνικά η ποιήτρια όλη αυτή την επίδειξη γνώσεων). Αντιθέτως, τα γράμματα της Πολυδούρη είναι κατά κανόνα πιο σύντομα, νευρικά, και μαρτυρούν έξαψη και ψυχικές μεταπτώσεις, πράγμα που βεβαίως δεν είναι παράξενο αν αναλογιστούμε ότι τα γράμματα αυτά γράφονται στο κρεβάτι της «Σωτηρίας». Οι επιστολές του Χονδρογιάννη αποπνέουν συχνά ακαδημαϊκή ψυχρότητα, οι επιστολές της Πολυδούρη είναι γεμάτες συναίσθημα και πάθος. Στις ερωτικές εξομολογήσεις του ποιητή, που διατυπώνονται με περίτεχνα λογοτεχνικά σχήματα, αντιπαρατίθεται γυμνός ο σπαραγμός της ποιήτριας: *«Γιατί με βγάλατε από τη γαλήνη μου, ήταν τόσο καλά καθώς δεν περίμενα τίποτα. Και για μένα δεν έχει μεσαίο βαθμό. Ή η γαλήνη του νεκρού, ή η αγωνία»*. Όσο για τον πληθυντικό, που επιμένει να χρησιμοποιούν στην αλληλογραφία τους ο Χονδρογιάννης, η Πολυδούρη είναι αμείλικτη:

> *Οι πληθυντικοί σου μου φαίνονται καραγκιοζιλίκια, προσποιήσεις, ψεύτικα πράμματα και μ' αηδιάζουν.*

Κατά τα άλλα, η αλληλογραφία τους έχει όλα τα στερεότυπα της ερωτικής αλληλογραφίας: αμοιβαίες εξομολογήσεις, περιγραφές ονείρων, φανταστικά ταξίδια στο Παρίσι και στη Βενετία, ερωτικούς καβγάδες που τους προκαλεί η αδιάκριτη παρουσία του κοινού φίλου (και επίδοξου αντίζηλου) Κώστα Παπαδάκη. Υπάρχουν, ωστόσο, σημεία όπου τα πρόσωπα απογυμνώνονται από τα ψιμύθια και τότε βγαίνει στην επιφάνεια ολόκληρη η τραγική διάσταση ενός έρωτα εξ αρχής καταδικασμένου. Κάποτε είναι η κραυγή που αφήνει να ξεσπάσει ελεύθερη σε κάποιο υστερόγραφο ο Χονδρογιάννης: *«Μαρία, φωνάζω για τον έρωτα, όπως κάνει ο πνιγμένος, που πιάνεται, που κρέμεται, από τα μαλλιά του»*. Άλλοτε πάλι

είναι ο τρόπος που δίνεται μια γυναίκα ερωτευμένη: *«Δέξου την τήν αγάπη μου μ' εμπιστοσύνη. Είνε αληθινή, είνε όμορφη, είνε δυνατή αφού μου γεμίζει την καρδιά μου ήλιο κ' είμαι ένα πτώμα».*

Και πιο συχνά είναι το παράπονο για το όνειρο που έμεινε ανεκπλήρωτο, για τον έρωτα που έμεινε μόνο στα χαρτιά. Γιατί, φυσικά, ο έρωτάς τους έμεινε μόνο στα χαρτιά. Οι φορές που ο Χονδρογιάννης συνάντησε την Πολυδούρη μετριούνται στα δάχτυλα του ενός χεριού:

> *Περισσότερο κι' από τις συναντήσεις μας με την Πολυδούρη, μας ένωσαν οι μεγάλοι, οι χαώδεις χωρισμοί,*

σημειώνει ο ποιητής. Και, βέβαια, η σχέση τους υπήρξε από την αρχή μέχρι το τέλος πλατωνική. Η μόνη σωματική επαφή που μαρτυρείται από τον Χονδρογιάννη, είναι ο αποχαιρετισμός τους κατά την επίσκεψή του στη «Σωτηρία», τον Ιούλιο του 1929,

> *όταν, δίνοντάς της το χέρι να την αποχαιρετήσω, ύστερα από μιαν ολοήμερη παραμονή στο δωμάτιό της, με τράβηξε, καθώς είχε ανασηκωθεί στο κρεββάτι της, με τέτοια θέρμη κοντά της, σ' ένα δόσιμο μιας βίαιης ερωτικής διάχυσης, από την οποία σχεδόν έντρομος αποσπάστηκα.*

Ο Χονδρογιάννης πρόκειται να συναντήσει την Πολυδούρη για τελευταία φορά στις αρχές Μαρτίου του 1930, σε μια ιδιωτική κλινική στα Πατήσια, όπου είχε μεταφερθεί η ποιήτρια λόγω της ραγδαίας επιδείνωσης της υγείας της. Φαίνεται πως σ' αυτό το νεκρό διάστημα, ανάμεσα στον Οκτώβριο του 1929 και στον Μάρτιο του 1930, κάτι έχει μεσολαβήσει και η σχέση τους έχει ραγίσει ανεπανόρθωτα. Η αλληλογραφία τους διακόπτεται – πράγμα που εκ πρώτης όψεως φαντάζει λογικό, εφόσον αυτό το χρονικό διάστημα ο Χονδρογιάννης βρίσκεται στην Αθήνα. Από την άλλη όμως πλευρά, δεν μαρτυρείται πουθενά η παραμικρή προσωπική επαφή μεταξύ τους. Μοναδική ίσως εξαίρεση αποτελούν τα γράμματα που ανταλλάσσονται τον Ιανουάριο του 1930 με την ευκαιρία της έκδοσης της δεύτερης ποιητικής συλλογής της Πολυδούρη *Ηχώ στο χάος*. Ωστόσο, τα γράμματα αυτά έχουν χαρακτήρα περισσότερο φιλολογικό και λιγότερο προσωπικό, ενώ ένας υπαινιγμός του Χονδρογιάννη ενισχύει την υπόθεση που διατυπώθηκε παραπάνω. Ανάμεσα στα ενθουσιώδη λόγια με τα οποία ο Χονδρογιάννης υποδέχεται το δεύτερο βιβλίο της ποιήτριας (λόγια που θα επαναλάβει στην κριτική που θα δημοσιεύσει στο περιοδικό *Ελληνική Επιθεώρησις* τον Μάρτιο του 1930), υπάρχει και η ακόλουθη αποκαλυπτική φράση:

> *Βλέπεις, η φτωχή αυτή καρδιά, που στη γυναίκα αντιτάσσει το παιδικό της πείσμα, στην ποιήτρια δε μπόρεσε τίποτα ν' αντιτάξει.*

Πείσματα, λοιπόν, ερωτικά πείσματα. Ή μήπως δεν είναι ακριβώς έτσι;

Μια πιθανή αιτία γι' αυτή την ξαφνική ψυχρότητα, αν και ίσως όχι η μοναδική, βρίσκεται στην έκδοση της δεύτερης ποιητικής συλλογής του Γιάννη Χονδρογιάννη, που έχει τίτλο *Μυστικές Ημέρες* και κυκλοφόρησε περί τα τέλη του 1929. Εκεί, ανάμεσα σε άλλα ποιήματα αφιερωμένα στην ποιήτρια, υπάρχει το παρακάτω άτιτλο οκτάστιχο, που φαίνεται ν' αποτελεί και την αιτία της παρεξήγησης:

Ήσουν το ρόδο της αυγής
κ' ήσουν το κρίνο της εσπέρας.
Εφύσηξε κακός αγέρας
και σ' έχει ρίξει καταγής.

Ήσουν νεράκι της πηγής
κ' ήσουν λαμπρός στη φύση αιθέρας...
Τώρα τ' ανείπωτο είσαι τέρας.
Και να πεθάνεις πόσο αργείς!

Φαίνεται πως η Πολυδούρη στο συγκεκριμένο ποίημα αναγνώρισε τον εαυτό της. Ο Χονδρογιάννης καταγράφει την εκδήλωση της πικρίας της κατά την τελευταία του επίσκεψη στην ιδιωτική κλινική όπου νοσηλευόταν:

> *Στο τέλος, ανέσυρε κάτου από το μαξιλάρι της το τελευταίο βιβλίο μου, τις* Μυστικές Ημέρες, *μου τις έδειξε και μου είπε: «Εγώ ξαίρω, ότι εκτός από τα ποιήματα που φαίνονται πως είναι γραμμένα για μένα, υπάρχουν και άλλα πολλά, που είναι χωρίς να φαίνονται, αλλά εγώ τα ξαίρω κι αυτά» και χαμογέλασε πικρά, πετώντας το βιβλίο στο κρεββάτι της.*

Και συνεχίζει ο Χονδρογιάννης:

> *Ας σημειώσω εδώ ότι κάτι τέτοιο είχε πει και στον Κώστα και συγκεκριμένα του είχε παραπονεθεί με πικρία ότι* [αυτό] *το ποίημα από τις* Μυστικές Ημέρες *το είχα γράψει για κείνη. Τότε διαμαρτυρήθηκα έντονα στον Κώστα και τον παρακάλεσα να της πει ότι δεν μπορούσα ποτέ να γράψω κάτι τέτοιο για τη Μαρία, και ότι το ποίημα αυτό, όπως είναι και η αλήθεια, ήταν γραμμένο για μένα τον ίδιο. Αλλά, καθώς μου είπε ο φίλος μου, η Μαρία δεν ήθελε να το πιστέψει.*

Ίσως αυτή να είναι η αιτία της ψυχρότητας που αναπτύχθηκε ανάμεσα στους δύο ερωτευμένους, ίσως αυτός να είναι ο λόγος που εκείνο το βράδυ της τελευταίας τους συνάντησης δίνουν απλώς τα χέρια και χωρίζουν θεληματικά «χωρίς συγκίνηση». Ο Χονδρογιάννης δεν πρόκειται να ξαναδεί την Πολυδούρη. Σ' έναν περίπου μήνα η ποιήτρια θα του στείλει στους Γαργαλιάνους, όπου ο ποιητής υπηρετεί πια ως ειρηνοδίκης, τη φωτογραφία της με την αφιέρωση *«για να με γνωρί-*

σεις και όχι να με θυμάσαι» και λίγες μέρες αργότερα ο Χονδρογιάννης θα πληροφορηθεί τον θάνατό της. Στο διάστημα που μεσολαβεί, έχει προλάβει να της στείλει δυο γράμματα σε μια ύστατη προσπάθεια ν' αποκαταστήσει τις σχέσεις τους. Τα γράμματα αυτά δεν βρέθηκαν ποτέ. Φαίνεται πως ήταν ανάμεσα στα χαρτιά που έσκισε η ποιήτρια την παραμονή του θανάτου της ή πως καταστράφηκαν από τους κληρονόμους της.

Η ερωτική σχέση με την Πολυδούρη επηρέασε ασφαλώς και την ποίηση του Γιάννη Χονδρογιάννη. Στην τρίτη του ποιητική συλλογή, που κυκλοφορεί το 1935 με τίτλο *Φυγή στο άπειρο*, η παρουσία της ποιήτριας είναι έντονη, όχι μόνο με ποιήματα και επιγράμματα αφιερωμένα στο πρόσωπό της, αλλά κυρίως στην ατμόσφαιρα του βιβλίου. Κατά τα άλλα, κι αυτή η συλλογή βαδίζει στον δρόμο που χάραξαν οι δύο προηγούμενες: λυρικοί, μουσικοί τόνοι, έντονη απαισιοδοξία, κάποια ρηχότητα στον στοχασμό, κάποια επιπολαιότητα στην έκφραση, στοιχεία που διευκολύνουν την κριτική της εποχής να κατατάξει τον Χονδρογιάννη στο ρεύμα του καρυωτακισμού και στους επίγονους του Καρυωτάκη.

Ακολουθούν είκοσι πέντε χρόνια ποιητικής σιωπής. Σ' αυτό το χρονικό διάστημα, η ζωή του Χονδρογιάννη αλλάζει ριζικά. Παντρεύεται τη συγγραφέα Αντιγόνη Σχοινά, με την οποία θα μείνουν μαζί μέχρι το τέλος της ζωής τους. Ακολουθεί τη δικαστική καριέρα υπηρετώντας ως πρωτοδίκης στην Πελοπόννησο, στην Κρήτη, στην Πρέβεζα, στην Αθήνα, στα Τρίκαλα. Ο πόλεμος τον βρίσκει να υπηρετεί στη Ζάκυνθο, υποχρεώνεται όμως από τους ιταλούς κατακτητές να εγκαταλείψει το νησί επειδή αρνείται να εφαρμόσει το ιταλικό δίκαιο. Επιστρέφει στην Αθήνα και οργανώνεται στην Αντίσταση, ενώ συγχρόνως αρχίζει να εκφράζει ανοιχτά τις πολιτικές πεποιθήσεις του και τη μαρξιστική του ιδεολογία. Μετά την απελευθέρωση, η κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Τσαλδάρη τον θέτει σε διαθεσιμότητα *«γιατί έκανε γνωστά τα κοινωνικά του φρονήματα»* και απολύεται οριστικά από το δικαστικό σώμα το καλοκαίρι του 1947 *«ως συμμετέχων εις το κίνημα του Δεκεμβρίου»*. Ταυτόχρονα καταδικάζεται σε επαγγελματικό θάνατο, αφού του απαγορεύεται για ένα μεγάλο διάστημα ακόμα και η άσκηση της δικηγορίας.

Στην ποίηση ο Χονδρογιάννης επιστρέφει το 1960 με την ποιητική συλλογή που φέρει τον εύγλωττο τίτλο *Το δείλι των χιμαιρών*. Αλλά οι καιροί έχουν αλλάξει. Στη λογοτεχνία έχει επικρατήσει πια ο μοντερνισμός, ενώ οι παραδοσιακοί ποιητές, και μάλιστα οι επίγονοι του Καρυωτάκη, θεωρούνται εδώ και χρόνια ξεπερασμένοι. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ο Χονδρογιάννης, χωρίς να εγκαταλείψει εξ ολοκλήρου τα παραδοσιακά μέτρα, υποχρεώνεται να στραφεί και στον ελεύθερο στίχο. Όμως έτσι οι αδυναμίες της ποίησής του γίνονται ακόμα πιο φανερές: χωρίς τη ρίμα και τη μουσική της, γίνεται ακόμα πιο αισθητή η έλλειψη βάθους και πρωτοτυπίας. Στην περίπτωση του Χονδρογιάννη συμβαίνει αυτό

που συνέβη και σε άλλους παραδοσιακούς ποιητές που είχαν την τύχη –ή την ατυχία– να ζήσουν αρκετά, ώστε να δουν να τους ξεπερνάει η εποχή τους: στάθηκαν αδύναμοι να παρακολουθήσουν τα νέα κελεύσματα των καιρών. Ωστόσο, στη συλλογή αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά ένα καινούργιο στοιχείο, ο κοινωνικός και πολιτικός στοχασμός, που διαμορφώνεται από τις ιστορικές συνθήκες της Κατοχής και του Εμφύλιου, τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της μεταπολεμικής Ελλάδας, αλλά και την προσωπική ιδεολογία του ποιητή. Το στοιχείο του κοινωνικού και πολιτικού στοχασμού θα επικρατήσει προοδευτικά στα επόμενα βιβλία του Χονδρογιάννη, τη συλλογή *Χοές*, που κυκλοφορεί το 1972, και τη συλλογή *Ο δρόμος του ήλιου ή η δίκαιη λύρα*, που κυκλοφορεί το 1979, παραμερίζοντας την μέχρι τότε ερωτική θεματολογία του και διαφοροποιώντας την προπολεμική από τη μεταπολεμική ποιητική παραγωγή του.

Το 1975 ο Χονδρογιάννης θα τυπώσει το πιο γνωστό βιβλίο του, και το μοναδικό που συνιστά σήμερα την παρουσία του στα ελληνικά γράμματα, τον τόμο *Η Μαρία Πολυδούρη μετά τον Καρυωτάκη*. Στον τόμο αυτό συγκεντρώνονται οι προσωπικές αναμνήσεις του από την ποιήτρια, η ερωτική τους αλληλογραφία, οι κριτικές που έγραψε και δημοσίευσε για το έργο της, καθώς και κάποια μικρά δοκίμια που πραγματεύονται την ποίηση του Μωρεάς, την πνευματική συγγένεια της Πολυδούρη με τον Σολωμό ή αναλαμβάνουν τη συναισθηματική υπεράσπιση της ποίησης του Καρυωτάκη.

Το 1979 ο Χονδρογιάννης θα τυπώσει επίσης την ποιητική συλλογή *Αντιποίηση και Σάτιρα*, γραμμένη σε συνεργασία με τη γυναίκα του, την συγγραφέα Αντιγόνη Σχοινά, ένα βιβλίο που επιχειρεί να παρωδήσει τους μοντέρνους ποιητές και να σατιρίσει τη μοντέρνα ποίηση, ενδεικτικό για τη στάση που είχε υιοθετήσει ο ποιητής απέναντι στον μοντερνισμό και τους εκπροσώπους του. Στο παράρτημα, όμως, του τόμου δημοσιεύονται, σαν ένα είδος αντίστιξης, μερικά ωραία σονέτα του Χονδρογιάννη, που ανακαλούν με αληθινή συγκίνηση τα παιδικά του χρόνια στο Σωκράκι.

Ως ποιητής, ο Χονδρογιάννης είχε παρόμοια τύχη με ένα πλήθος άλλων ποιητών που εμφανίστηκαν την περίοδο του Μεσοπολέμου: όλοι τους άνθισαν και μαράθηκαν γρήγορα στη σκιά του Καρυωτάκη. Η μεταπολεμική ποιητική παραγωγή του, ανανεωμένη ως προς τη θεματολογία αλλά ισχνή ως προς τα εκφραστικά της μέσα, δεν κατόρθωσε να ανατρέψει την εικόνα. Έτσι σήμερα είναι σχεδόν λησμονημένος. Θα πρέπει όμως να πούμε ότι στις ποιητικές συλλογές του υπάρχουν διάσπαρτα εδώ κι εκεί ορισμένα εξαιρετικά ποιήματα, που συνδυάζουν τη μουσικότητα του στίχου με τη γνησιότητα του αισθήματος. Μόνο και μόνο για τα ποιήματα αυτά, ο ποιητής αξίζει αναμφίβολα μια θέση στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας.

Ο Γιάννης Χονδρογιάννης πέθανε στην Αθήνα το 1987. Δυο χρόνια πριν πε-

θάνει, συνόψισε ο ίδιος τη ζωή του στο τελευταίο του βιβλίο *Στοχασμοί και φαντασίες της μοναξιάς*, όπου συγκεντρώνει σκόρπιες σκέψεις, πολιτικούς και λογοτεχνικούς αφορισμούς, καθώς και σπαράγματα από το προσωπικό του ημερολόγιο:

> *Είχα στη ζωή μου μια μεγάλη αγάπη, τη Μαρία Πολυδούρη, έναν ακριβό φίλο, τον Κώστα Παπαδάκη, μια πολυαγαπημένη γυναίκα, την Αντιγόνη Σχοινά. Και όμως δεν άκουσα ποτέ μου την Μπαλλάντα της Χαράς και την Ενάτη Συμφωνία.*
> *»Υπήρξα ένας ανάξιος της χαράς, που, καθώς φαίνεται, είναι προνόμιο των πολύ μεγάλων και των πολύ ανόητων και η μόνη αληθινή δικαίωση της ζωής.*

Περίληψη / Summary

Ο ποιητής Γιάννης Χονδρογιάννης ανήκει στην γενιά των ποιητών που εμφανίστηκαν στα ελληνικά γράμματα την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η ποίησή του κινήθηκε αρχικά στα ίχνη του Καρυωτάκη, ωστόσο η μεταπολεμική ποιητική παραγωγή του χαρακτηρίζεται από τον πολιτικό και ιδεολογικό της προσανατολισμό. Για ένα σύντομο χρονικό διάστημα, ο ποιητής συνδέθηκε ερωτικά με την Μαρία Πολυδούρη.

The poet Giannis Chondrogiannis belongs to the generation of poets who appeared in the greek literary scene during the interwar era. Initially, his poetry was directed towards the trails of the poet Kariotakis. Nevertheless, his postwar poetic work is characterized by his political and ideological orientation. For a short period, the poet had an amorous affair with Maria Polidouri.

Ο ποιητής Γιάννης Χονδρογιάννης.

Η ποιήτρια Μαρία Πολυδούρη.

ΤΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ *ΔΙΑΠΛΑΣΙΣ ΤΩΝ ΠΑΙΔΩΝ* ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Χριστίνα Παλαιολόγου

Τα παιδικά περιοδικά εμφανίζονται στα τέλη του 18ου αιώνα στην Αγγλία, τη Γαλλία, την Ισπανία και τη Ρωσία, ενώ τον 19ο αιώνα παρατηρείται άνθιση των περιοδικών αυτών σε ολόκληρη την Ευρώπη. Στην Ελλάδα, το πρώτο παιδικό περιοδικό, η *Παιδική Αποθήκη*,[1] εμφανίζεται το 1836.

Στο σύνολό τους, τα παιδικά έντυπα διακρίνονται για τον διδακτικό τους χαρακτήρα· έχουν έντονο θρησκευτικό και ηθικοπλαστικό περιεχόμενο· απηχούν τις παιδαγωγικές αντιλήψεις και υπακούουν στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής. Κοινός στόχος τους είναι η παροχή *τερπνής και ωφέλιμης ύλης*,[2] στόχος που δεν διαφέρει από εκείνον των ευρωπαϊκών παιδικών περιοδικών, όπως το γαλλικό *Le Dimanche des enfants*.[3] Χαρακτηριστικά, ο Alan Fourment, μελετητής του γαλλικού περιοδικού τύπου του 19ου αιώνα, σημειώνει ότι η ηθική, η διδασκαλία και η ψυχαγωγία ήταν οι τρείς στόχοι που έθεταν οι περιοδικές παιδικές εκδόσεις. Τα θέματα που απαντώνται, συχνότερα, στοχεύουν στην υπεράσπιση των ηθικών και θρησκευτικών αξιών. Χαρακτηριστικά, οι καλές πράξεις ανταμείβονται, ενώ οι κακές τιμωρούνται.[4]

---

1. Κυριάκος Ντελόπουλος, *Η «Παιδική Αποθήκη» και ο Δημήτριος Πανταζής. Το πρώτο ελληνικό παιδικό περιοδικό κι ο εκδότης του: συμβολή στην μελέτη της ελληνικής λογοτεχνίας*, ΕΛ.Ι.Α., Αθήνα 1989.

2. Μάρθα Καρπόζηλου, *Ελληνικός Νεανικός Τύπος (1830-1914). Καταγραφή*, έκδ. Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Αθήνα 1987, σ. 19.

3. *Le Dimanche des enfants*, Journal des récréations, (1840-1851). Εβδομαδιαίο εικονογραφημένο έντυπο. Τα γαλλικά παιδικά περιοδικά του πρώτου μισού του 19ου αιώνα (1815-1848) αποτέλεσαν πρότυπο για πολλά ελληνικά περιοδικά. Στην πλειοψηφία τους τα έντυπα αυτά περιελάμβαναν δύο ενότητες. Η πρώτη αφορούσε στις κατευθύνσεις που χαρακτηρίζονται «ωφέλιμες», όπως θρησκεία, ηθική, ιστορία, γεωγραφία, λογοτεχνία, καλές τέχνες, βιομηχανική παραγωγή, υγιεινή, φυσικές επιστήμες, χημεία. Η δεύτερη αφορούσε στη δημιουργικότητα («το τερπνόν»): σχέδιο, μουσική, κέντημα, μαγειρική, γρίφους, αινίγματα, παιχνίδια, ποιήματα, μύθους, ειδήσεις από το θέατρο και βιβλιογραφία.

4. Alan Fourment, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants (1768-1988)*, εκδ. Éole, Παρίσι 1987, σ. 63.

Στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, στην Ελλάδα και στις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας (μέχρι το 1922), εμφανίζονται πολλά περιοδικά και εφημερίδες, που απευθύνονται σε παιδιά και νέους.[5] Το μακροβιότερο ελληνικό παιδικό περιοδικό, του οποίου η κυκλοφορία είχε διαρκέσει 78 χρόνια, είναι *Η Διάπλασις των Παίδων*,[6] η οποία εκδίδεται για πρώτη φορά το 1879 από τον Νικόλαο Π. Παπαδόπουλο. Στα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας της, τα κείμενα γράφονταν στην απλή καθαρεύουσα, ενώ, από το 1916, υιοθετείται η δημοτική γλώσσα. Εκτός από τα λογοτεχνικά κείμενα, μυθιστορήματα σε συνέχειες, διηγήματα, ποιήματα, θεατρικά έργα, παιδικούς μονολόγους και διαλόγους, στο περιοδικό δημοσιεύονταν και χρονογραφήματα. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι στήλες που φιλοξενούσαν διαγωνισμούς[7] διηγήματος, ποίησης, μετάφρασης, σύνθεσης και λύσης πνευματικών ασκήσεων.[8] Το περιοδικό διέθετε επίσης μία στήλη αλληλογραφίας, την «Αλληλογραφία της Διαπλάσεως», στην οποία απευθύνονταν καταρχήν οι γονείς, αναζητώντας συμβουλές για την ανατροφή των παιδιών τους.

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η συμβολή του Γρηγορίου Ξενόπουλου, ο οποίος, το 1883, ξεκινά τη συνεργασία με το περιοδικό, δημοσιεύοντας κυρίως μεταφράσεις και διασκευές γαλλικών διηγημάτων. Αργότερα, το 1895, αναλαμβάνει την αρχισυνταξία του περιοδικού έως το 1948, ενώ διευθυντής του είχε γίνει το 1941. Ως αρχισυντάκτης, ο Ξενόπουλος δίνει το δικό του στίγμα. Εισάγει μια λογοτεχνική γλώσσα που είχε ιδιαίτερη απήχηση στο παιδικό αναγνωστικό κοινό και δημοσιεύει εκλαϊκευμένες μελέτες, διηγήματα, παραμύθια, μικρές ιστορίες, αινίγματα, γρίφους και σχόλια. Μία σημαντική καινοτομία που εισήγαγε ο Ξενόπουλος, ήταν οι «Αθηναϊκές Επιστολές»,[9] παιδικά χρονογραφήματα που τελείωναν με τη γνωστή φράση «Σας ασπάζομαι Φαίδων».[10] Όπως ο ίδιος σημειώνει, επρόκειτο για ένα επίκαιρο συνήθως θέμα, από την ιστορική, πολιτική, κοινωνι-

5. Σχετικά με τον νεανικό τύπο της εποχής, βλ. Μάρθα Καρπόζηλου, *Ελληνικός Νεανικός Τύπος (1830-1914). Καταγραφή*, ό.π.

6. Πληροφορίες για το περιοδικό παρέχει η Βίκυ Πάτσιου στο *«Η Διάπλασις των Παίδων» (1879-1922). Το πρότυπο και η συγκρότησή του*, έκδ. Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1987.

7. «Αι Κυριακαί της Διαπλάσεως» είναι ένα είδος διαγωνισμού. Τίθεται μια ερώτηση, στην οποία οι συνδρομητές καλούνται να απαντήσουν. Οι απαντήσεις δημοσιεύονται συνοδευόμενες από πλούσια εικονογράφηση. Βλ. *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 14, αρ. 1-2 (1906), σ. 10.

8. Ο στόχος είναι *«να οξύνουν, να γυμνάζουν το πνεύμα, και να προξενούν την ευχαρίστησιν εκείνην την οποίαν αισθάνεταί τις όταν μετά πολλούς αγώνας εύρη την λύσιν»*. Βλ. *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 12, αρ. 25 (1905), σ. 199.

9. *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 15, αρ. 38 (1908), σ. 300.

10. Χρησιμοποιεί τα ψευδώνυμα: Κίμων Αλκίδης, Ερανιστής, Πέτρος Πυργωτός, Φω-

κή και πολιτιστική ζωή του τόπου, η ανάπτυξη του οποίου οδηγούσε πάντοτε σε ένα ηθικό δίδαγμα. Με αφορμή τις ερωτήσεις των μαθητών και των φοιτητών, ο Ξενόπουλος επιχειρούσε να διαλύσει τις *πλάνες και τις προλήψεις*, να εμπνεύσει *ευγενικά αισθήματα*, να εμφυτεύσει *ορθές ιδέες* και να εμπλουτίσει τις γνώσεις τους. Το 1910, ως αρχισυντάκτης, εγκαινιάζει τη στήλη «Νέα και περίεργα από όλον τον κόσμον», η οποία, όπως ο ίδιος σημειώνει, είναι *«μια σελίς μοναδική δι' ελληνικόν περιοδικόν, θα σας παρέχη την μεγαλητέραν τέρψιν, ενώ συγχρόνως πολλά πράγματα θα σας μανθάνη»*.[11] Την ίδια περίοδο εγκαινιάζει επίσης τη στήλη «Σελίδα Συνεργασίας Συνδρομητών», στην οποία φιλοξενούνται πρωτότυπα έργα των παιδιών, πεζά, ποιήματα, και μεταφράσεις. Χαρακτηριστικό του Ξενόπουλου ήταν η αμεσότητα, η επικοινωνία που ανέπτυξε καθ' όλη τη διάρκεια της θητείας του με τα παιδιά-αναγνώστες, μέσω της αλληλογραφίας που διατηρούσε μαζί τους. Επιδίωξή του ήταν όχι μόνον η μετάδοση γνώσεων, αλλά και η καλλιέργεια του χαρακτήρα και του ήθους των νεαρών αναγνωστών. Με εφόδιο την οξεία παιδαγωγική διαίσθησή του, ο Ξενόπουλος επιχείρησε να ευαισθητοποιήσει τους αναγνώστες του σε θέματα λογοτεχνίας και θεάτρου, να προτείνει νέες αισθητικές κατευθύνσεις και να συμβάλλει στην ανάδειξη νέων λογοτεχνικών ταλέντων. Στόχος του ήταν η καλλιέργεια της προσωπικότητας του παιδιού και η κατανόηση της ιδιοσυγκρασίας του. Για την επίτευξη του στόχου αυτού, προσάρμοσε το ύφος των κειμένων στην ηλικία του παιδιού και του εφήβου. Όλα αυτά συνέβαιναν σε μία εποχή κατά την οποία οι εκπαιδευτικές μέθοδοι χαρακτηρίζονταν από στείρο διδακτισμό και δογματική αδιαλλαξία.

Η *Διάπλασις των Παίδων*, από την ίδρυσή της, ακολουθεί τα ευρωπαϊκά πρότυπα.[12] Το περιοδικό από το οποίο άντλησε το μεγαλύτερο μέρος της μεταφρασμένης ύλης είναι το γαλλικό δεκαπενθήμερο *Magasin d'éducation et de récréation: Encyclopédie de l'enfance et de la jeunesse (1864-1915)*,[13] ένα έντυπο που είχε ως στόχο την διάχυση της γνώσης, την εξάλειψη της κοινωνικής αδικίας και την προβολή ενός συλλογικού ιδεώδους, καίτοι απευθυνόταν, κυρίως,

---

κίων Θαλερός, Λέανδρος Ξενότιμος, Λουκιανός Χαρμόσυνος, Φαίδων, η Κυρά Μάρθα, Ανανίας, Άννα Πυργωτού, ο Μαθουσάλας, Αζαρίας, Τρισεύγενη, Έψιλον, Μαρία Θαλερού.

11. *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 16, αρ. 48 (1909), σ. 395.

12. Στη *Διάπλαση* μεταφράζεται αφηγηματική ύλη από τα περιοδικά *Le petit Français illustré*, *Figaro de la jeunesse*, *Saint Nicolas*. Βλ. Βίκυ Πάτσιου, *«Η Διάπλασις των Παίδων» (1879-1922). Το πρότυπο και η συγκρότησή του*, ό.π., σ. 69.

13. Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé, *Magasin d'éducation et de récréation: Encyclopédie de l'enfance et de la jeunesse (1864-1915)*. Από το 1867 συνεκδότης του περιοδικού είναι και ο Jules Verne. Το περιοδικό αυτό αντικατέστησε, το 1876, το *La semaine des enfants*, ενώ το 1916 αντικαταστάθηκε από το *Le Journal de la jeunesse*.

στην αστική τάξη. Στο περιοδικό αυτό δημοσιεύτηκαν σε συνέχειες πολλά μυθιστορήματα του Jules Verne.

Η *Διάπλασις* δημοσιεύει, σε συνέχειες, πλήθος παιδαγωγικών μυθιστορημάτων, ιστορικά, περιπέτειες, οικογενειακά και ενίοτε αστυνομικά. Από τους συγγραφείς που επιλέγονται ιδιαίτερη θέση κατέχει ο Verne, του οποίου τα μυθιστορήματα είχαν μεγάλη απήχηση στο παιδικό αναγνωστικό κοινό.[14] Τα έργα του προβάλλουν αρετές, οι οποίες υπηρετούν τον διδακτικό χαρακτήρα του περιοδικού. Μέσα από τις σελίδες των μυθιστορημάτων του αναδεικνύεται η αγάπη προς την οικογένεια, η σύμπνοια που χαρακτηρίζει τους ήρωες, το πνεύμα συνεργασίας, η συλλογική δράση, η προσήλωση σε έναν στόχο, η φιλία, η γενναιότητα, η αυτοθυσία, ο σεβασμός στη φύση, η φιλομάθεια, η εφευρετικότητα, η περιέργεια για το άγνωστο. Οι ήρωές του, προκειμένου να επιλύσουν προβλήματα που αντιμετωπίζουν, ανατρέχουν συχνά σε επιστημονικά ή ταξιδιωτικά κείμενα, επινοούν εργαλεία, όργανα και μηχανισμούς, διαβάζουν χάρτες, πειραματίζονται, διατυπώνουν θεωρίες εφαρμόζοντας τις γνώσεις που έχουν αποκομίσει. Οι αναγνώστες της *Διάπλασης* έχουν τη δυνατότητα, μέσα από τα μυθιστορήματα του Verne, να ταξιδέψουν νοερά, σε μια εποχή που στην Ελλάδα, λόγω των ιδιαίτερων ιστορικών κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών, αυτό ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθεί.

Ο Verne έγραψε 62 μυθιστορήματα και 18 νουβέλες. Από τα έργα αυτά, 12 μυθιστορήματα δημοσιεύτηκαν στην *Διάπλαση των Παίδων*, από το 1889 έως το 1936, μεταφρασμένα *«υπό δοκίμων μεταφραστών, λαμπρώς εικονογραφημένα, δια των ιδίων εικόνων του πρωτοτύπου»*.[15] Το πρώτο μυθιστόρημα, με τίτλο «Διετείς διακοπαί»,[16] δημοσιεύεται σε μετάφραση του Π.Ι. Φέρμπου, το 1889. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα με ήρωες δεκαπέντε μαθητές, ενός σχολείου της Νέας Ζηλανδίας, οι οποίοι ναυαγούν σε ένα ξεχασμένο νησί του Ειρηνικού, όπου θα παραμείνουν από τις 10 Μαρτίου του 1860 έως τις 5 Φεβρουαρίου του 1862. Οι αρχικές έριδες υποχωρούν όταν τα παιδιά αναγκάζονται να συνεργαστούν, προκειμένου να αντιμετωπίσουν τους ληστές που καταφθάνουν στο νησί. Στον πρόλογο του βιβλίου ο συγγραφέας εξηγεί ότι η πρόθεσή του ήταν να δημιουργήσει ένα περιβάλλον όμοιο με εκείνο του Ροβινσώνα Κρούσου και να απο-

14. Ο Ξενόπουλος σημειώνει: *«ο Βερν είνε ανέκαθεν ο προσφιλέστερος συγγραφεύς των νεαρών μας αναγνωστών [...] Από τα εκατόν βιβλία του Βερν πολλά είνε ακόμη αμετάφραστα, και η Διάπλασις σκοπεύει να μεταφράση τα καταλληλότερα»*. Βλ Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ιούλιος Βέρν», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 12 (1905), σ. 130.

15. Γρηγόριος Ξενόπουλος [Πέτρος Πυργωτός], «Ιούλιος Βέρν», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 10 (1903), σ. 322.

16. Ιούλιος Βερν, «Διετείς Διακοπαί», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 15 και τ. 16 (1889). [Jules Verne, *Deux ans de vacances*, εκδ. Hetzel, Παρίσι 1888].

δείξει πόσο ισχυρή είναι η γενναιότητα και η εξυπνάδα ενός παιδιού όταν υποχρεούται να επιβιώσει.

Το 1896, δημοσιεύεται ένα δεύτερο μυθιστόρημα του Verne, με τίτλο «Καίσαρ Κασκαμπέλ».[17] Μεταφραστής αυτή τη φορά είναι ο Ξενόπουλος που μόλις έχει αναλάβει την αρχισυνταξία της *Διάπλασης*. Ο Κασκαμπέλ, διευθυντής ενός τσίρκου, μαζί με την οικογένειά του και τον θίασο, πραγματοποιεί ένα διετές περιπετειώδες ταξίδι με τροχόσπιτο, προκειμένου να επιστρέψει από το Σακραμέντο της Αμερικής στην Γαλλία, μέσω του παγωμένου Βερίγγειου Πορθμού. Κατά τον Ξενόπουλο, *«το ταξείδιον είχεν ευτυχές τέλος. Και ούτως έπρεπε να συμβή, προκειμένου περί οικογενείας τόσον καλής και εντίμου, ως η οικογένεια Καίσαρος Κασκαμπέλ»*.[18]

Ο Ξενόπουλος, το 1898, θα μεταφράσει για την *Διάπλαση*, το μυθιστόρημα «Η Σφιγξ των Πάγων»,[19] το οποίο ο Verne είχε εμπνευστεί από τις «Περιπέτειες του Arthur Gordon Pym», του Edgar Poe. Στο κείμενο σημειώνεται ότι *«ο Αρθούρος Πυμ, ο περιλάλητος ήρως του Έδγαρ Πόε, έδειξεν τον δρόμο [...] Εις άλλους απόκειται τώρα να τον ακολουθήσουν και να υπάγουν ναποσπάσουν από την Σφίγγα των πάγων τα τελευταία μυστήρια του μυστηριώδους Ανταρκτικού»*.[20] Σύμφωνα με την υπόθεση, ο πλοίαρχος Λαν Γκυ ψάχνει να βρει τον αδελφό του, που έχει χαθεί στο Νότιο Πόλο. Ξεκινά με τη γολέττα «Άλβρανος» και, αψηφώντας κάθε κίνδυνο, φτάνει στις αφιλόξενες περιοχές του Παγωμένου Ωκεανού. Αντλώντας δύναμη και κουράγιο από την αγάπη που τρέφει για τον αδελφό του, σώζει τόσο εκείνον όσο και τους συντρόφους του. Στο έργο αυτό, ο Verne, ξεπερνά την εποχή του και παρουσιάζει με ανεπανάληπτη παραστατικότητα ένα συναρπαστικό ταξίδι, που έμελλε να πραγματοποιηθεί είκοσι και πλέον χρόνια αργότερα.

Το 1901, ο Ξενόπουλος μεταφράζει το μυθιστόρημα «Ο Θαυμάσιος Ορενόκος».[21] Το έργο αυτό άρχισε να γράφεται το 1893, ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του 1894 και κυκλοφόρησε το 1898. Η ηρωίδα, Παυλίνα Κερμώρ, στη γεμάτη περιπέτειες αυτή *μυθιστορία*, μεταμφιέζεται σε αγόρι και με τη βοήθεια του λοχία Μαρσιάλη, φτάνει στις εκβολές του ποταμού Ορενόκου, αναζητώντας τον πα-

---

17. Ιούλιος Βερν, «Καίσαρ Κασκαμπέλ», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 3 (1896). [Jules Verne, *César Cascabel*, εκδ. Hetzel, Παρίσι 1890].

18. Ιούλιος Βερν, «Καίσαρ Κασκαμπέλ», *ό.π.*, σ. 418.

19. Ιούλιος Βέρν, «Η Σφιγξ των Πάγων», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 5 (1898). [Jules Verne, *Le Sphinx des glaces*, εκδ. Hetzel, Παρίσι 1897].

20. Ιούλιος Βέρν, «Η Σφιγξ των Πάγων», *ό.π.*, σ. 420.

21. Ιούλιος Βέρν, «Ο Θαυμάσιος Ορενόκος», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 8 (1901). [Jules Verne, *Le Superbe Orénoque*, εκδ. Hetzel, Παρίσι 1898].

τέρα της, που είχε εξαφανισθεί πριν από 14 χρόνια. Ο συγγραφέας αντλεί πληροφορίες από το ταξίδι του γάλλου εξερευνητή, Σαφφανζών,[22] ο οποίος πραγματοποίησε τρία ταξίδια, από το 1884 έως το 1891, προκειμένου να ερευνήσει τις όχθες του ποταμού Ορενόκου, στη Βενεζουέλα. Ο Verne καταφεύγει σε εξαιρετικά λεπτομερείς περιγραφές της χώρας, σχολιάζοντας ταυτόχρονα τις απόψεις εξειδικευμένων γεωγράφων της εποχής του, οι οποίοι αναφέρονταν στον ποταμό Ορενόκο. Το γλαφυρό ύφος του καθιστά το μυθιστόρημα απολαυστικό, χωρίς να μειώνεται ο διδακτικός του χαρακτήρας.

Έναν χρόνο αργότερα, το 1902, δημοσιεύεται «Το Μέγα Δάσος»,[23] σε μετάφραση του Ξενόπουλου. Πρόκειται για το μυθιστόρημα "Le village aérien" (1896), το οποίο δημοσιεύτηκε στο *Magasin d'éducation et de récréation*, το 1901, με τίτλο *La grande forêt*. Στον όγδοο τόμο της *Διαπλάσεως*, προαναγγέλλεται η δημοσίευση του μυθιστορήματος αυτού:

> *Το Μέγα Δάσος, αποδεικνύει ότι η φαντασία του μεγάλου συγγραφέως νεάζει ακμαία και θαυμαστή. Συντομώτερον του Ορενόκου, χωρίς μεγάλας περιγραφάς –κουραστικάς δια νεαρούς αναγνώστες,– το μυθιστόρημα τούτο διακρίνεται δια τας περιπετείας του, δια τα επεισόδιά του, δια την γοργότητά του, κινεί το ενδιαφέρον ευθύς από τα πρώτα κεφάλαια. Μας αποκαλύπτει τα μυστήρια ενός απεράντου δάσους της Αφρικής, το οποίον διασχίζουν τέσσαρες τολμηροί ταξειδιώται πεζή, εξαναγκασθέντες εις τούτο υπό αγέλης ελεφάντων, η οποία συνέτριψε τα αμάξιά των και διεσκόρπισε το κερβάνιόν των... Εις το δάσος απαντούν τον δόκτωρα Γιοχάουζεν, ο οποίος είχεν εγκατασταθή εκεί μέσα εις ένα υάλινον κλωβόν, δια να μελετήση την γλώσσαν των πιθήκων και αιχμαλωτίζονται υπό ορδάς αγρίων ανθρωποπιθήκων ή πιθηκοανθρώπων, και μεταφέρονται εις το εναέριον χωρίον των.*[24]

Ο Verne, στο μυθιστόρημα αυτό, δεν ασπάζεται την θεωρία του Δαρβίνου σχετικά με την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους. Αντιθέτως, υιοθετεί τις σύγχρονες θεωρίες για την εξέλιξη των ειδών, ενώ αντιτίθεται στις αντιλήψεις των αποικιοκρατών προβλέποντας τον αμερικάνικο ιμπεριαλισμό στην μαύρη ήπειρο.

Το 1903, δημοσιεύονται «Τα παραμύθια του Καβιδουλίνου»,[25] σε μετά-

---

22. Ο Jean Chaffanjon (1854-1913) υπήρξε σημαντικός εξερευνητής. Η εξερεύνηση του ποταμού Ορενόκου πραγματοποιήθηκε, με την υποστήριξη της γαλλικής κυβέρνησης, στο διάστημα 1886-1887.

23. Ιούλιος Βέρν, «Το Μέγα Δάσος», *Η Διάπλασις των Παίδων*», τ. 9 (1902). [Jules Verne, *La grande forêt*, εκδ. Hetzel, Παρίσι 1901].

24. «Τα Νέα του 1902», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 8 (1901), σ. 414.

25. Ιούλιος Βέρν, «Τα παραμύθια του Καβιδουλίνου», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 10 (1903). [Jules Verne, *Les Histoires de Jean-Marie Cabidoulin*, Hetzel, Παρίσι 1901].

φραση του Νικολάου Ποριώτη, μόνιμου πλέον συνεργάτη της *Διάπλασης* και έμπειρου μεταφραστή. Η υπόθεση αφορά στο ταξίδι του φαλαινοθηρικού σκάφους «Άγιος Ενώχ», που με καπετάνιο τον Μπουρκάρ και τριακονταμελές πλήρωμα, αναχωρεί από το λιμάνι της Χάβρης με προορισμό τον Ειρηνικό Ωκεανό. Ένας δεισιδαίμων ναυτικός, ο γέρο Γαστινέ, διηγείται ιστορίες για τα τέρατα της θάλασσας, φοβούμενος τη δύναμη της φύσης. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, το πλήρωμα αντιμετωπίζει δυσεπίλυτα προβλήματα και μυστηριώδη φαινόμενα. Πρόκειται για ένα μαγευτικό ταξίδι που προκαλεί στον αναγνώστη πλήθος αναπάντητων ερωτημάτων. Το φανταστικό στοιχείο συνυπάρχει με λεπτομερείς, ρεαλιστικές περιγραφές, οι οποίες καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της διήγησης. Οι φαλαινοθήρες γνωρίζουν καλά τη δουλειά τους, ξέρουν να αντιμετωπίζουν τους κινδύνους, ενώ, όπως σημειώνει ο συγγραφέας, αδιαφορούν για τις υλικές απολαβές. Ο Verne συχνά ανατρέχει στα χρόνια της νεότητάς του στην Nantes, για να αντλήσει πληροφορίες για την ζωή των ναυτικών και το εμπόριο της φάλαινας. Η αληθοφάνεια της αφήγησης συνδυάζεται με στοιχεία φανταστικά, όπως η εμφάνιση ενός θαλάσσιου τέρατος, το οποίο διαθέτει κεφάλι αλόγου, τεράστια μύτη και μια γιγάντια ουρά που δέρνει τα κύματα. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Verne δεν δίνει εξήγηση για την εμφάνιση του τέρατος. Ίσως, αυτό γίνεται σκοπίμως, προκειμένου ο συγγραφέας, όπως υποστηρίζει η Mortelier,[26] να αμφισβητήσει ή να ειρωνευτεί την πρόοδο της επιστήμης και να προβάλλει τους αιώνιους φόβους του ανθρώπου απέναντι στο «ανεξήγητο». Για να επιτύχει τον στόχο του, καταφεύγει σε αντιθέσεις, όπως οι ρεαλιστικές περιγραφές και τα εξωπραγματικά στοιχεία, ο ορθολογισμός του επιστήμονα, γιατρού του πλοίου και οι δεισιδαιμονίες των ναυτικών.

Ένα χρόνο αργότερα, το 1904, δημοσιεύεται το περιπετειώδες μυθιστόρημα «Οι αριστείς ταξειδεύουν»,[27] σε μετάφραση του Ποριώτη. Μια ομάδα αριστούχων μαθητών, χάρη στην υποτροφία που έχουν κερδίσει, πραγματοποιούν ένα ταξίδι, στις Αντίλλες, με το πλοίο «Γοργός». Αγνοούν όμως τόσο το γεγονός ότι το πλήρωμα του πλοίου απαρτίζεται από εγκληματίες, δραπέτες φυλακών, όσο και τις προθέσεις του αρχιπειρατή πλοιάρχου Χάρρη Μάρκελ, ο οποίος επιβουλεύεται τα χρήματά τους. Με αφορμή την περιπέτεια αυτή, ο συγγραφέας παρέ-

26. Christiane Mortelier, "Les histoires de Jean Marie Cadiboulin, le roman baleinier de Jules Verne", στο βιβλίο Glynnis M. Cropp – Noel R. Watts – Roger D. Collins – K. R. Howe (επιμέλεια), *Pacific Journeys: Essays in Honour of John Dunmore*, Victoria University Press, Wellington 2005, σ. 165-174.

27. Ιούλιος Βέρν, «Οι Αριστείς ταξειδεύουν», *Η Διάπλασις των Παίδων*», τ. 11 (1904). [Jules Verne, *Bourses de voyage*, Hetzel, Παρίσι 1899].

χει σημαντικές πληροφορίες για τις Αντίλλες, την ιστορία, την οικονομία και το γεωφυσικό περιβάλλον.

Το 1905, ο Verne πεθαίνει και ο Ξενόπουλος δημοσιεύει στην στήλη «Αθηναϊκές Επιστολές», ένα αφιέρωμα στον αγαπημένο του συγγραφέα, το οποίο ξεκινά με τη φράση *«Ο μάγος απέθανε»*.[28] Στην επιστολή αυτή, εκφράζει τον θαυμασμό του για τον γάλλο συγγραφέα, τη φαντασία, και τη διορατικότητά του και σημειώνει ότι ο Verne υπήρξε επιστημονικός προφήτης και ότι πολλές σύγχρονες ανακαλύψεις εντοπίζονται στα μυθιστορήματά του.

Στο περιοδικό, η δημοσίευση των μυθιστορημάτων του Verne συνεχίζεται, το 1908. Πρόκειται για το αστυνομικό μυθιστόρημα «Ένα δράμα στη Λιβονία»,[29] το οποίο ο Ξενόπουλος αποδίδει ως *«Μυστηριώδες έγκλημα»*.[30] Ένας καθηγητής, ο Δημήτριος Νικολέφ, το 1876, κατηγορείται άδικα για τον φόνο του τραπεζικού υπαλλήλου Πος. Η αθωότητά του θα αποδειχθεί, μετά τον θάνατό του, όταν ο γερμανός πανδοχέας Κροφφ εξομολογείται τον φόνο που είχε διαπράξει, λίγο πριν αφήσει την τελευταία του πνοή. Το έγκλημα διαπράχθηκε στην Λιβονία, σημερινή Εσθονία και Λετονία. Ο συγγραφέας αναδεικνύει την εχθρότητα ανάμεσα στους φτωχούς ρώσους σλαβικής καταγωγής και τους πλούσιους ρώσους γερμανικής καταγωγής.

Το 1909, δημοσιεύεται, σε μετάφραση του Ξενόπουλου το μυθιστόρημα του Verne, «Κοσμοκράτωρ».[31] Στην ιστορία αυτή, ο Ροβήρος ο Κατακτητής, ο αυτοαποκαλούμενος Κοσμοκράτωρ, δημιουργεί ένα παράξενο όχημα το οποίο *«ηδύνατο να κινήται εις τον αέρα, όπως εις την ξηράν και εις την θάλασσαν»*,[32] και θέτει σε κίνδυνο τη ζωή των κατοίκων του Γκρέητ-Άυρυ. Έχει χάσει την λογική και τον στόχο του, και δεν μπορεί να γίνει ο κυρίαρχος του κόσμου. Ο επιθεωρητής Στροκ καλείται να διαλευκάνει την υπόθεση. Ο συγγραφέας, στο επιστημονικής φαντασίας αυτό μυθιστόρημα, εκφράζει μια απαισιόδοξη άποψη για την πρόοδο της επιστήμης.

Από το 1909 έως το 1917, δεν δημοσιεύεται κανένα έργο του Verne στην *Διάπλαση*, καθώς τα έργα του εκδίδονται πλέον από τον οίκο Σιδέρη.[33] Στο διάστημα 1917-1919, δημοσιεύεται, σε μετάφραση του Ξενόπουλου, για πρώτη φο-

---

28. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ιούλιος Βέρν», *ό.π.*, σ. 129.

29. Jules Verne, *Un drame en Livonie*, Hetzel, Παρίσι 1904.

30. Ιούλιος Βερν, «Μυστηριώδες έγκλημα», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 15, (1908).

31. Ιούλιος Βερν, «Κοσμοκράτωρ», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 16 (1909). [Jules Verne, *Maître du monde*, Hetzel, Παρίσι 1904].

32. Ιούλιος Βερν, «Κοσμοκράτωρ», *ό.π.*, σ. 278.

33. Γεωργία Ταρσούλη, «Η *Διάπλασις των Παίδων* και ο Ιούλιος Βέρν», *Νέα Εστία*, *τχ.* 1243 (1979), σ. 512.

ρά στη δημοτική γλώσσα, «Η Μυστηριώδης Νήσος»,[34] που αποτελεί την συνέχεια του μυθιστορήματος «Είκοσι λεύγες υπό την θάλασσα». Η υπόθεση εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια του αμερικανικού εμφύλιου πολέμου. Πέντε άνδρες δραπετεύουν από την πόλη Ρισμόνδη και επιβιβάζονται σε ένα αερόστατο. Κατά την διάρκεια του ταξιδιού, το αερόστατο πέφτει και το πλήρωμα ναυαγεί σε ένα άγνωστο ηφαιστειογενές νησί. Ενωμένοι, θα συνεργαστούν και θα προσπαθήσουν να επιβιώσουν, έχοντας αρωγό μια άγνωστη δύναμη. Μετά από πολλές έρευνες ανακαλύπτουν ότι προστάτης τους είναι ο γνωστός πλοίαρχος Nemo. Στο έργο αυτό, ο συγγραφέας επιθυμεί να μεταδώσει στους μικρούς αναγνώστες γνώσεις, σχετικές με την γεωγραφία, την βιολογία και την επιστήμη. Μέσω του μηχανικού Σμιθ, που πειραματίζεται χωρίς τα εργαλεία του, ο Verne εισάγει τα παιδιά στον κόσμο της φυσικής και των πειραμάτων, ωθώντας τα να ανακαλύψουν, μεταξύ άλλων, πώς μπορούν να υπολογίσουν το ύψος, το μήκος και το πλάτος με αυτοσχέδια όργανα, πώς να κατασκευάσουν ένα υδραυλικό ασανσέρ, πώς να ανάψουν φωτιά χωρίς σπίρτα ή να κατασκευάσουν έναν φούρνο από πηλό.

Το 1920-21, δημοσιεύεται η «Δεύτερη πατρίδα»,[35] σε μετάφραση του Ξενόπουλου.[36] Στο μυθιστόρημα αυτό η πολυμελής οικογένεια Ζερμάττ ναυαγεί ανοιχτά της Ινδονησίας, σε ένα παραδεισένιο νησί. Μετά από πολλές περιπέτειες, οι ήρωες θα επιβιώσουν, επιστρατεύοντας όλες τους τις δυνάμεις και θα ζήσουν ευτυχισμένοι, ονομάζοντας το νησί Νέα Ελβετία. Το νησί αυτό, που έβλεπε τον πληθυσμό του να μεγαλώνει, θα αποτελέσει μια αποικία της Βρετανίας. Τα κοιτάσματα χρυσού που εντοπίσθηκαν στο νησί ήταν περιορισμένα και για τον λόγο αυτό η αποικία δεν κατακλύσθηκε από χρυσοθήρες και τυχοδιώκτες.

Αρκετά αργότερα, το 1936, δημοσιεύεται το μυθιστόρημα «Οι εξωφρενικές περιπέτειες του Πέτρου Αντιφέρ»,[37] σε μετάφραση του Ξενόπουλου. Ένα *«άγνωστο καράβι, μ' άγνωστο καπετάνιο, γυρεύει σ' άγνωστη θάλασσα έν' άγνωστο νησί»*.[38] Κατά τον ίδιο τον Verne, *«πρόκειται για την ιστορία ενός εξερευνητή, ανιχνευτή θησαυρών. Η υπόθεση αναπτύσσεται γύρω από ένα δυσεπίλυτο γεω-*

34. Ιούλιος Βερν, «Η Μυστηριώδης Νήσος», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 24 και 25, (1917-1919). [Jules Verne, *L' île mystérieuse*, Hetzel, Παρίσι 1875].

35. Ιούλιος Βερν, «Δεύτερη Πατρίδα», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 27 και 28 (1920-1921). [Jules Verne, *Seconde patrie*, Hetzel, Παρίσι 1900].

36. Σημειώνει ότι *Η Δεύτερη Πατρίδα* είναι συνέχεια του έργου του R. Wyss, *Ο Ελβετός Ροβινσών*.

37. Ιούλιος Βερν, «Οι εξωφρενικές περιπέτειες του Πέτρου Αντιφέρ», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τ. 43 (1936). [Jules Verne, *Les Mirifiques aventures de Maître Antifer*, Hetzel, Παρίσι 1894].

38. Ιούλιος Βερν, «Οι εξωφρενικές περιπέτειες του Πέτρου Αντιφέρ», *ό.π.*, σ. 1.

μετρικό πρόβλημα».[39] Ο γρίφος που καλούνται να λύσουν οι ήρωες αφορά σε ένα αίνιγμα γεωμετρίας ή ακριβέστερα σε ένα πρόβλημα που άπτεται της επιστήμης της γεωδαισίας, που σχετίζεται με την αστρονομία και τη γεωφυσική. Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης του θησαυρού, τα πρόσωπα θα χρησιμοποιήσουν ένα χρονόμετρο ακριβείας, έναν εξάντα, ένα εγχειρίδιο μετεωρολογίας και χάρτες.

Η Διάπλασις των Παίδων, με πρωτοβουλία του Ξενόπουλου, φέρνοντας, μεταξύ άλλων, στο προσκήνιο τα έργα του Verne, ανοίγει νέους ορίζοντες στο παιδικό και νεανικό αναγνωστικό κοινό. Αυτό συμβαίνει σε μια εποχή που τα περισσότερα παιδικά περιοδικά παραμένουν προσκολλημένα στην καταγραφή των ηθών, σε ένα συντηρητικό διδακτισμό, όπως αυτός υπαγορευόταν από τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της περιόδου. Το ίδιο περίπου συνέβαινε και στην Γαλλία, όπου ο ρεαλισμός ήταν το κυρίαρχο λογοτεχνικό ρεύμα της εποχής. Ο Verne με τις επαναστατικές, πρωτοποριακές ιδέες του θα επιφέρει μια ανανέωση στην παιδική λογοτεχνία συνδυάζοντας το ρεαλιστικό με το φανταστικό στοιχείο. Ο μαγικός ρεαλισμός του βρίσκει υποστηρικτές τους εκδότες[40] Hetzel[41] και Macé καθώς και έναν εξαιρετικό εικονογράφο, τον Roux.[42]

Το παιδικό μυθιστόρημα ανανεώνεται, προσλαμβάνει νέες διαστάσεις, συμπορεύεται με τις κατακτήσεις της επιστήμης και της τεχνολογίας, χωρίς να χάνει τον μαγικό του χαρακτήρα και τους διδακτικούς του στόχους. Πολλά από τα αδύνατα και ανέφικτα του φανταστικού κόσμου του Verne, *«τα οποία συνελάμβανεν η γόνιμος φαντασία του, –όχι μόνον εις την γην, αλλά και εις τον ουρανόν,– και τα οποία με την αφθονίαν και ακρίβειαν των επιστημονικών και γεωγραφικών αυτών λεπτομερειών, οφειλομένων εις πείραν και εις μελέτην μεγάλην, εφαίνοντο εις τον αναγνώστην ως αληθινά»*,[43] θα αποτελέσουν αντικείμενο έρευνας της επιστήμης στο μέλλον. Τις επαναστατικές και ανανεωτικές ιδέες του γάλλου

39. Robert Sherard, "Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même", στο Daniel Compère – Jean-Michel Margot (επιμέλεια), *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Slatkine, Γενεύη 1998.

40. Το 1867 οι Hetzel, Macé et Verne τιμήθηκαν με το μετάλλιο της Γαλλικής Ακαδημίας για το περιοδικό. Βλ. *De Balzac à Jules Verne, Un grand éditeur du XIXème siècle P.J. Hetzel*, Bibliothèque Nationale, Παρίσι 1966.

41. Ο Hetzel δηλώνει στον Πρόλογο των «Μύθων» του Perrault ότι είναι υπέρμαχος του μαγικού στοιχείου των παραμυθιών. Βλ. Ségolène le Men, "Hetzel ou la science récréative", *Romantisme* 19, (65), (1989), σ. 77.

42. Το γαλλικό περιοδικό δίνει έμφαση στην εικονογράφηση των έργων του Verne. Οι εικόνες για τα μικρά παιδιά που δεν μπορούν ακόμη να διαβάσουν, λειτουργούν ως ένα μέσο αφήγησης της ιστορίας, ενώ για τα μεγαλύτερα συνοδεύουν το κείμενο παρέχοντάς τους επιπλέον πληροφορίες.

43. Γρηγόριος Ξενόπουλος [Πέτρος Πυργωτός], «Ιούλιος Βέρν», *ό.π.*, σ. 321.

συγγραφέα θα εισάγει στο περιοδικό ο Ξενόπουλος, σημειώνοντας ότι *«έν βιβλίον του Βερν είνε συγχρόνως: μύθος και Επιστήμη διήγημα και Γεωγραφία, περιπέτεια και Αστρονομία· φαντασία και Γεωλογία, χαρακτήρες και Μηχανική· ψυχολογία και Ζωολογία, έχει λοιπόν διπλούν πάντοτε ενδιαφέρον, διπλούν θέλγητρον, διπλήν έλξιν. Και δι' αυτό είνε ελκυστικώτερον και θελκτικώτερον από κάθε άλλο βιβλίον, το οποίον θα ήτο καθαρώς μυθιστόρημα ή καθαρώς επιστήμη».*[44] Η δημοσίευση των έργων του Verne συμβάλλει στην διαμόρφωση της ιδέας ότι η επιστήμη μπορεί να είναι μαγική και υπέροχη, όταν συνδυάζεται ο ρεαλισμός με την φαντασία, η λογική με την ποίηση.

Περίληψη / Summary

Η ύλη του περιοδικού *Η Διάπλασις των παίδων* αναδεικνύει τον αυστηρά διδακτικό της χαρακτήρα. Τα σύντομα αφηγήματα που δημοσιεύονται σε κάθε τεύχος του περιοδικού υπακούουν στην ανάγκη να γίνει σαφές ένα ηθικό δίδαγμα. Η δημοσίευση μυθιστορημάτων για παιδιά θα προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις την περίοδο αυτή. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναλαμβάνει την υπεράσπιση των μυθιστορημάτων αυτών, τόσο στο ηθικό επίπεδο όσο και στο αισθητικό, συνδέοντάς τα με την ποίηση την «ευγενεστέρα των τεχνών».

The content of the *Diaplasis ton Paidon* (Children's Education) magazine brings out its strictly didactic character. The short stories published in every issue of the magazine obey the need to produce a clear moral lesson. The publication of novels for children has elicited varied responses during this period. Gregorios Xenopoulos undertakes the defense of these novels, both at a moral and at an aesthetic plane, by associating them with poetry, the "noblest of arts".

44. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ιούλιος Βέρν», ό.π., σ. 130.

Γρηγόριος Ξενόπουλος.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΠΟΥΛΟΥ

Βασιλική Χρυσοβιτσάνου

Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος (1874-1944), ζακυνθινός πεζογράφος, δοκιμιογράφος, κριτικός και μεταφραστής, εμφανίζεται στη λογοτεχνία το 1893, δημοσιεύοντας στην εφημερίδα *Το Άστυ* το διήγημα "Ut diese mineur". Από το 1893 έως το 1905 δημοσιεύει πεζογραφήματα, ποιήματα, χρονογραφήματα, μεταφράσεις και δοκίμια κριτικής στα έντυπα *Το Άστυ*, *Το Νέον Άστυ*, *Εθνικόν Ημερολόγιον*, *Εστία*, *Παναθήναια*, *Τέχνη*, *Το περιοδικόν μας* κ.ά. Ορισμένα από τα *Τρελλά Διηγήματά* του υπήρξαν, κατά τον Ξενόπουλο, *«απολύτως ωραία»*.[1] Ο Επισκοπόπουλος έχει *«όμμα ιδιοφυές καλλιτέχνου* [η έκφρασή του είναι] *εξόχως ζωγραφική και αμιμήτως παραστατική»*.[2]

Στα διηγήματά του, τα οποία ο Τσοκόπουλος χαρακτηρίζει προϊόντα *«τέχνης και φαντασίας»*,[3] ο Επισκοπόπουλος απομακρύνεται από την ηθογραφία καταφεύγοντας σε ωραιολογικές αναπτύξεις, επηρεασμένος από τα κινήματα του αισθητισμού της δυτικής Ευρώπης. Τα διηγήματά του αναπτύσσονται σε μορφή μονολόγου, ενώ η δράση είναι περιορισμένη, καθώς ο συγγραφέας ενδιαφέρεται να αναδείξει τον εσωτερικό κόσμο των *«παθολογικών*, *παράδοξων*, *μυστηριωδών»* ηρώων του.[4] Στο διήγημα «Θρήνος του δειλινού», που βρίθει «*μουσικών και λυρικωτάτων οπτασιασμών*»,[5] ο Επισκοπόπουλος αναφέρεται στην ιδανική μορφή της γυναίκας. Αναρωτιέται εάν η γυναίκα αυτή ήταν *«αισθητή*, *πραγματική*, [εάν] *ήταν πολλές γυναίκες διάφορες ή ήταν καμμία*, [εάν πράγματι την γνώριζε ή] *ποτέ ο οφθαλμός του αληθινά δεν την ενατένισε»*.[6] Συχνά επίσης ανα-

---

1. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος», *Ημερολόγιον Σκόκου*, τ. 10 (1895), σ. 87.

2. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος», ό.π., σ. 87.

3. Γεώργιος Τσοκόπουλος [Ο δείνα], «Φιλολογική Ζωή. Ποιήματα και Διηγήματα», *Εφημερίς* (12.01.1899), σ. 2.

4. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος», ό.π., σ. 87.

5. Παύλος Νιρβάνας, «Ν. Επισκοπόπουλου, Τα διηγήματα του δειλινού», *Το Άστυ* (08.01.1899).

6. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο θρήνος του δειλινού», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, επιμέλεια Βαγγέλης Αθανασόπουλος, έκδ. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002, σ. 223.

φέρεται στη θεά Αθηνά,[7] στο πέπλο της Νίκης του Παρθενώνος που ανεμίζει στον αιθέρα,[8] στους αιθέριους κίονες του Παρθενώνος *«με τας διαφανείας τας ροδοχρόους του γηραιού μαρμάρου των»*.[9]

Αφιερωμένο στην ιδανική ομορφιά είναι επίσης και το λυρικό μυθιστόρημα «Άσμα Ασμάτων»,[10] στο οποίο, κατά τους Παλαμά[11] και Σαχίνη,[12] είναι φανερή η επίδραση του *«καλλιτεχνικού λυρισμού»* του D'Annunzio. Στο τρίτο μέρος του, το «Πορφύρεον», ο αφηγητής, ως νέος Πυγμαλίων, επιχειρεί να εμφυσήσει ζωή στην ιδανική μορφή της γυναίκας, όπως έκαναν οι γλύπτες της εποχής του Περικλέους, που αντίκριζαν τις θεές *«με το αιώνιον μειδίαμα»*,[13] να ζωντανεύουν μπροστά τους.

Στο ιστορικό αφήγημα «Καλιγόλας», οι περιγραφές του σκηνικού χώρου αφορούν, συχνά, στους αρχαίους ναούς[14] του Διός, του Ποσειδώνος, της Αρτέμιδος, της Αθηνάς και των Νυμφών, καθώς και στην αναπαράσταση θεών και ημίθεων.[15]

Στο διήγημα «Τα Μυστήρια», η ηρωίδα προτρέπει τον αγαπημένο της να την εγκαταλείψει, φοβούμενη μήπως ο έρωτάς τους προκαλέσει *«μίαν από εκείνας τας τρομεράς επαναστάσεις των θεοτήτων, αι οποίαι εξεφράζοντο με λύσσας όντων υπερανθρώπων, με βρυχηθμούς κεραυνών, με πτώσεις κιόνων και αναθημάτων, με γλώσσας πυρός υποχθονίου»*.[16]

Στο έργο «Από την αγάπη στο θάνατο», ένας γέροντας αναφέρεται *«στη δίψα την άσβηστη, την προσπάθειά του την αιώνια και χωρίς σκοπόν προς το ιδανικόν»*.[17] Τις ώρες της μελαγχολίας ενθυμείται μια επιτύμβια στήλη από έναν

---

7. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο θρήνος του δειλινού», *ό.π.*, σ. 219.

8. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο θρήνος του δειλινού», *ό.π.*, σ. 220.

9. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο θρήνος του δειλινού», *ό.π.*, σ. 221.

10. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Άσμα Ασμάτων», *Το περιοδικόν μας*, τ. 1 (1900), σ. 257-271, σ. 302-308 και σ. 337-346.

11. Κωστής Παλαμάς, «Το μυστικό της Πηνελόπης», *Ελεύθερος Λόγος* (16.02.1925).

12. Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1981, σ. 211.

13. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Άσμα Ασμάτων», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 290.

14. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Καλιγόλας», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 343-345.

15. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Καλιγόλας», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 341 και σ. 345.

16. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Τα Μυστήρια», *Ημερολόγιον Σκόκου*, τ. 14 (1899), σ. 59. Βλέπε επίσης Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Τα μυστήρια», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 402.

17. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Από την αγάπη στο θάνατο», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 419.

αρχαίο τάφο, κοντά στον Κολωνό, στην οποία αναγραφόταν: *«Όλβια και Δάφνις έζησαν, ηγάπησαν και έθαναν»*. Στο παραλήρημά του, ο γέροντας αφηγείται την ζωή των δύο νέων που έζησαν *«εις την ωραίαν εποχήν, κατά την οποίαν ο ήλιος και το μάρμαρον έδιδον φιλήματα τρελλά κάτωθεν του ελληνικού ουρανού, κατά την οποίαν οι Παρθενώνες υψούντο θαύματα χειρών και θαύματα εγκεφάλων [...]. Εγνωρίσθησαν εις μια εορτήν των Παναθηναίων* [...], *ηγαπήθησαν μοιραίως μιαν ωραίαν ημέραν, την ημέραν ίσως κατά την οποίαν ο Ικτίνος ετελείωνε τα Προπύλαια ή ύψωνε τον Ολύμπιον Δία εις την Άλτιν ο Φειδίας* [...] *και έζησαν* [...] *αδελφούμενοι με τα αγάλματα, φρίσσοντες με τους θεούς»*.[18]

Το 1896, με αφορμή την οργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα, ο Επισκοπόπουλος δημοσιεύει, στο *Άστυ*,[19] το ιστορικό αφήγημα «Διαγόρας». Στο έργο αυτό, ο συγγραφέας αναφέρεται στην ιστορία του Διαγόρα του Ρόδιου, κορυφαίου πυγμάχου της αρχαιότητας, ο οποίος υπήρξε Ολυμπιονίκης και πατέρας των Δημάγητου, Ακουσίλαου και Δωριέως. Όταν οι τρεις γιοί του ανακηρύσσονται Ολυμπιονίκες, ο Διαγόρας τους συγχαίρει, ενώ εκείνοι τον δαφνοστεφανώνουν και τον περιφέρουν θριαμβευτικά στο στάδιο. Τότε ακούγεται από το πλήθος μια φωνή: *«Απόθανε, Διαγόρα, αφού δεν δύνασαι ναναβής εις τον Όλυμπον»*.[20] Ο Διαγόρας *«υπό των ζητωκραυγών του πλήθους και υπό των βραχιόνων των τέκνων του* [...] *έστρεψεν ηρέμα προς τα άνω το πρόσωπον και απέθανε μειδιών προς τον ήλιον»*.[21]

Στο διήγημα «Οι Θεοί»,[22] ο Επισκοπόπουλος μεταφέρει τους ήρωές του, έναν αφηγητή και έναν γέροντα, στη Ρώμη, την πόλη «*όλων των ανθρωπίνων προσπαθειών και όλων των ανθρωπίνων πόθων*».[23] Ο γέροντας, εξομολογούμενος, αναφέρει ότι, αν και άθεος, ανακάλυψε στη Ρώμη, τον δικό του Θεό. Επρόκειτο για ένα μικροσκοπικό αρχαίο σπάραγμα, «*έν αγαλμάτιον χρυσούν ελληνικόν ή αιγυπτιακόν ή ετρουσκικόν, ένα αδιόρατον αγαλμάτιον χρυσούν, Αγγέλου*

18. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Από την αγάπη στο θάνατο», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 421-422.

19. Ν. Επισκοπόπουλος, «Διαγόρας», *Το Άστυ* (24.03.1896).

20. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Διαγόρας. Εικών», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 455.

21. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Διαγόρας. Εικών», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 456.

22. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Οι Θεοί», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 530-535.

23. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Οι Θεοί», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 530.

ή Έρωτος ή Ερμού, ή Σατύρου ή Αδώνιδος ή Μίθρα, [το οποίον βρήκε] εις έναν περίπατον μέθης, εντός μίας ληκύθου ελληνικής».[24]

Στο διήγημα «Τραγωδίαι επί των κυμάτων», ο συγγραφέας με αφορμή το ναυάγιο μιας λέμβου και τον θάνατο τεσσάρων ανθρώπων, που ταξίδευαν με προορισμό την Ύδρα, επιθυμούντες να προσκυνήσουν τους Αγίους Αναργύρους, αναφέρεται στην μήνιν του Θεού. Οι άνθρωποι αυτοί, οι οποίοι βάδιζαν προς τον Θεό, τιμωρήθηκαν, και συνετρίβησαν. Ο Επισκοπόπουλος αντιπαραβάλλει το επεισόδιο αυτό με το ναυάγιο του Οδυσσέα, που και εκείνος συνετρίβη *«από την μήνιν του Ποσειδώνος».*[25]

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ελλάδα, ο Επισκοπόπουλος δημοσιεύει δύο άρθρα σχετικά με την πρόοδο της αρχαιολογικής έρευνας. Στο πρώτο (1901), με αφορμή ένα διεθνές συνέδριο αρχαιολογίας, ο συγγραφέας αναγνωρίζει την προσφορά των ελλήνων αρχαιολόγων, σημειώνοντας: *«εν μέσω της επιστημονικής γενικής μετριότητος* [...] *μόνον η αρχαιολογία αποτελεί εξαίρεσιν* [...]*».*[26] Αναγνωρίζει επίσης ότι οι Έλληνες *«δεν εδείχθημεν απολύτως ανάξιοι των ερειπίων,* [...] *δεν έχομεν την απάθειαν την αγρίαν, την οποίαν έχουν οι νεώτεροι κάτοικοι του Ισαρλίκ* [...], *ή οι φελάχοι κάτοικοι του Καΐρου* [...]*».*[27] Τέλος, θεωρεί ότι μέσω του αρχαιολογικού έργου που επιτελείται στην Ελλάδα, η χώρα θα έρθει στο προσκήνιο *«εις τρόπον ώστε με μίαν, έστω και ασθενή, συνέχειαν και με έναν ελαφρόν δεσμόν θα ενωθή η ασθενής νεωτέρα ελληνική ιδιοφυία με την μεγάλην και παντοδύναμον αρχαίαν ελληνικήν».*[28]

Το 1905, ο Επισκοπόπουλος, με αφορμή και πάλι ένα αρχαιολογικό συνέδριο, γράφει ένα άρθρο, στο οποίο συνομιλεί με την θεά Αθηνά, *την «Αρχηγέτιδα»*, *την «Νίκην»*, *την «Εργάνην»*, *την «Παλλάδα»*. Ο συγγραφέας, συνεπαρμένος από την τελετή που πραγματοποιήθηκε στον οίκο της θεάς, σημειώνει ότι αυτή θύμιζε τόσο τα Παναθήναια, ώστε νόμιζε κανείς ότι επέστρεφε στο παρελθόν. Έμοιαζε σαν *«μια λειτουργία μάλλον, μια κοινωνία αγίου αθηναϊκού ηλίου, μία μυσταγωγία του Καλού, η οποία ετελείτο συμβολικώς, εκεί, υπό το γλαυκόν και αόρατον όμμα της μεγάλης θεάς».*[29] Η θεά, τότε, απευθυνόμενη στους παρευ-

---

24. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, «Οι Θεοί», ό.π., σ. 532.

25. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Τραγωδίαι επί των κυμάτων», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος Διηγήματα*, ό.π., σ. 548.

26. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Η Ελληνική αρχαιολογία», *Το Άστυ*, φ. 3815 (23.06.1901).

27. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Η Ελληνική αρχαιολογία», *ό.π.*

28. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Η Ελληνική αρχαιολογία», *ό.π.*

29. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Η απάντησις της Θεάς», *Το Άστυ*, φ. 5403 (26.03.1905).

ρισκομένους, είπε: *«Εις την εποχήν μου ο κόσμος ήτο μικρός και η μετόπη του ναού μου ήγγιζε τον ουρανόν.* [...]. *[Έκτοτε] οι ορίζοντες ηνεώχθησαν, αλλά το πνεύμα παραμένει το αυτό, και από τον ναόν μου το φως αναπέμπεται και τώρα όπως και προ δύο χιλιάδων ετών, και οι νόμοι της Αρμονίας οι οποίοι ήσαν και οι νόμοι της Αληθείας και οι νόμοι της Ζωής, ακούονται πάντοτε εις το ύψος του μικρού αυτού βράχου του υψουμένου εις την άκραν της Μεσογείου και ο οποίος περιλαμβάνει εις το εύρος ολίγων πήχεων ολόκληρον το Ιδανικόν* [...]*».*[30]

Η πορεία του Επισκοπόπουλου αλλάζει οριστικά όταν, το 1906, μετά από πρόσκληση του Anatole France, εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου γίνεται γνωστός ως λογοτέχνης, μελετητής και κριτικός, με το όνομα Nicolas Ségur. Εκεί, αναλαμβάνει τη συγγραφή των απομνημονευμάτων του γάλλου συγγραφέως και συνεργάζεται με τα έντυπα: *Figaro*, *Matin*, *Revue des Revues*, *Candide*, *Gringoire*. Στο Παρίσι, θα γνωρίσει επιτυχία γράφοντας μυθιστορήματα,[31] στα οποία *«έφερεν από την πρώτη πατρίδα του την αίθρια σκέψη, την βαθειά μόρφωσή του και το κλασσικό ελληνικό πνεύμα».*[32] Κατά τον Μάργαρη, ο Επισκοπόπουλος *«γεύτηκε τις ωραιότητες του αρχαίου ελληνικού κόσμου και τις εκμεταλλεύτηκε σε πολλά από τα μυθιστορήματά του. Στη Γαλλία βρήκε το κλίμα εκείνο που είχε δεχθεί το αρχαίο ελληνικό φως και το ανταπόδινε τώρα σε μια νεώτερη κλασσική χάρη».*[33]

Ο συγγραφέας, κατά τη διάρκεια της παρισινής περιόδου, δημοσίευσε μελέτες για ξένους λογοτέχνες και μια πεντάτομη «Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας».[34] Στη τελευταία περιγράφει την εξέλιξη της ανθρώπινης σκέψης, από την αρχαιότητα έως τον α΄ παγκόσμιο πόλεμο. Στα κείμενά του, οι επιδράσεις του αρχαιοελληνικού πνεύματος είναι εμφανείς, ακόμη και όταν αναφέρεται σε άλλες περιόδους της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Χαρακτηριστικά σημειώνει: *«Στον τομέα των γραμμάτων, οι Έλληνες εφηύραν και, ταυτόχρονα, εξάντλησαν όλα τα είδη. Τα άλλα έθνη μιμήθηκαν τους Έλληνες* [...] *Για τον Ευρωπαίο, το πνευματικό μέρος των καταβολών του, τα πνευματικά θεμέλια του πολιτισμού του, εν κατακλείδι, ό,τι δεν είναι ενστικτώδες και ζωώδες, είναι κατά το μάλλον ή ήττον ελληνικής προελεύσεως, υπακούει στους Έλληνες, προέρχεται από τους Έλ-*

30. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Η απάντησις της Θεάς», *ό.π.*

31. Μαρία Παπαδήμα, «Η διπλή ζωή του Ν. Επισκοπόπουλου: από τη βιοποριστική λογοτεχνία στην ιστορία της λογοτεχνίας», *Περίπλους* 45, *χ.χ.*, σ. 41-51.

32. Δ. Μάργαρης, «Επισκοπόπουλος – Ségur», *Νέα Εστία*, *τχ.* 447 (1946), σ. 208.

33. Δ. Μάργαρης, «Επισκοπόπουλος – Ségur», *ό.π.*

34. Nicolas Ségur, *Histoire de la Littérature Européenne*, τόμοι I-V, εκδ. Victor Attinger, Neuchâtel 1948-1952.

ληνες ή αναφέρεται σε αυτούς».[35] Και συνεχίζει: *«Η άποψη* [των Ελλήνων] *για το ωραίο, η αισθητική τους αντίληψη, ήταν τόσο εκλεπτυσμένες που χρειάστηκαν πολλοί αιώνες όχι για να τις φτάσει κανείς ή να τις ξεπεράσει – αυτό φαίνεται αδύνατον – αλλά για να κατανοήσει τα μυστικά τους».*[36]

Η εμμονή του στην αρχαία Ελλάδα, η αρχαιολατρία και ο ελληνοκεντρισμός που χαρακτηρίζουν την «Ιστορία» του, γίνονται φανερά και στα μυθιστορήματά του, στα οποία οι ήρωες προέρχονται συχνά από την αρχαία ελληνική ιστορία ή διαθέτουν ελληνοπρεπή χαρακτηριστικά. Στα έργα του εντοπίζονται στοιχεία αρχαιολατρικού εξωτισμού, που συνυφαίνονται με ποικίλες εκδοχές του ερωτικού πάθους, σε μια ατμόσφαιρα ρευστή και ευμετάβλητη, ανήσυχη και εκρηκτική, ερωτοτροπούσα τόσο με το κάλλος όσο και με την φθορά.

Στο *Nouvelles amours de Tristan et Iseult*, *tirées des anciens romans* (1934),[37] ο Ségur παραπέμπει στη σοφία των αρχαίων ελλήνων που θεωρούσαν ότι ο Έρωτας και ο Θάνατος ενώνονταν με δεσμούς αδελφικούς.[38] Στο μυθιστόρημα *Le sang de France* (1937),[39] όπου ένας μεσήλικας χειρουργός σώζει τη ζωή του εραστή της νεαρής συζύγου του, εντοπίζονται αναφορές στην ελληνική μυθολογία, όπως *«οι γέροντες της Τροίας που αντί κατάρων θαύμαζαν την ομορφιά της Ελένης, κόρης του Τυνδάρεω»*,[40] *ή «η επιθυμία του γιατρού να σκοτωθεί ο εραστής της γυναίκας του τον κατεδίωκε, όπως και οι Ερινύες κατεδίωκαν τον Ορέστη»*,[41] *ή «ένας τραυματισμένος έμοιαζε στην μορφή με τα αγάλματα του Αντίνοου»*.[42] Αναφορές στην αρχαία Ελλάδα εντοπίζονται επίσης και στο *La mort et l'amour* (1939).[43] Ένα ζευγάρι επιχειρεί να αναθερμάνει τη σχέση του πραγματοποιώντας ένα ταξίδι, με προορισμό την Ελλάδα. Διασχίζοντας την Ιταλία, οι ήρωες καταφεύγουν σε περιγραφές, ανακαλούν στη μνήμη τους θέματα από την αρχαιότητα, όπως η ιστορία της εταίρας Λαΐδας, η οποία ενέπνευσε τον Πραξιτέλη για να φιλοτεχνήσει την Αφροδίτη της Κνίδου.[44]

Σε ορισμένα μυθιστορήματά του, ο Ségur εμπνέεται αποκλειστικά από την

35. Nicolas Ségur, *Histoire de la Littérature Européenne*, τ. Ι, ό.π., σ. 6.

36. Nicolas Ségur, *Histoire de la Littérature Européenne*, τ. Ι, ό.π., σ. 7.

37. Nicolas Ségur, *Nouvelles amours de Tristan et Iseult*, *tirées des anciens romans*, εκδ. Albin Michel, Παρίσι 1934.

38. Nicolas Ségur, *Nouvelles amours de Tristan et Iseult*, ό.π., σ. 14. Βλ. επίσης Nicolas Ségur, *Monsieur Renan devant l'amour*, εκδ, Charpentier, Παρίσι 1923, σ. 155-156.

39. Nicolas Ségur, *Le sang de France*, εκδ. Tallandier, Παρίσι 1937.

40. Nicolas Ségur, *Le sang de France*, ό.π., σ. 53.

41. Nicolas Ségur, *Le sang de France*, ό.π., σ. 138.

42. Nicolas Ségur, *Le sang de France*, ό.π., σ. 168.

43. Nicolas Ségur, *La mort et l'amour*, εκδ. Tallandier, Παρίσι [7]1941.

44. Nicolas Ségur, *La mort et l'amour*, ό.π., σ. 39-40.

αρχαιότητα. Στο *Nais au miroir* (1920),[45] η ηρωίδα υπήρξε κόρη μιας εταίρας, ίσως κόρη του Μεγάλου Αλεξάνδρου ή ενός βοσκού από την Θράκη· εγκαταλείφθηκε από την μητέρα της σε τρυφερή ηλικία· υπήρξε τόσο όμορφη ώστε ο Απελλής εμπνεύστηκε από την ομορφιά της και φιλοτέχνησε την Αναδυόμενη Αφροδίτη. Γνώρισε τον έρωτα σε μικρή ηλικία έχοντας ως εραστές τους Μνησικλή, Δημήτριο τον Πολιορκητή, Μένανδρο, Διογένη τον Κυνικό, Αθηναγόρα, Ποσείδιππο και Πολεμώντα, ενώ προκαλούσε τον φθόνο των γυναικών, που την αποκαλούσαν Δαναΐδα.

Στο *Le secret de Pénélope* (1922),[46] ο Ségur στηρίζεται σε μια περικοπή του Παυσανία[47] και σε ένα σχόλιο του Λυκόφρονα,[48] σχετικά με τον οδυσσεϊκό νόστο. Στο έργο αυτό, ο συγγραφέας ανατρέπει τα δεδομένα του γνωστού μύθου. Η Πηνελόπη, μετά την επταετή απουσία του Οδυσσέα, ενδίδει στις πιέσεις των μνηστήρων. Η απιστία της ξυπνά τον ερωτικό πόθο του Οδυσσέα,[49] ο οποίος στη συνέχεια, χάνει κάθε ενδιαφέρον για την Πηνελόπη, όταν εκείνη, μετανοημένη, προσπαθεί να του αποδείξει την αγάπη της. Κατά τον Ségur, ο έρωτας διαρκεί όσο δεν βρίσκει απήχηση. Αγαπάμε όσους δεν μας αγαπούν, εάν όμως μας αγαπήσουν, δεν τους συγχωρούμε ποτέ.[50]

Το έργο *Monsieur Renan devant l'amour* (1923)[51] αναπτύσσεται σε διαλογική μορφή. Κατά τον Ségur, κανείς, μετά τους αρχαίους έλληνες, δεν διείσδυσε και δεν αποθέωσε την ομορφιά, όπως ο Renan, που πίστευε ότι η ομορφιά ταυτίζεται με το Θείο,[52] ότι είναι ανώτερη του ταλέντου, της ευφυΐας και της αρετής.[53] Ανατρέχοντας στους αρχαίους μύθους, διαπιστώνει ότι η χάρις, η ευρυθμία, η αρμονία της γραμμής αποθεώθηκαν από τους έλληνες, ότι η τέλεια προσωποποίηση της ομορφιάς υπήρξε η Ελένη, σύμβολο της αρχαιοελληνικής αισθητικής.[54] Η υψηλότερη έκφραση της αγάπης αγγίζει το θρησκευτικό αίσθημα· είναι αιώνια, όπως και η θρησκεία· είναι η μεγαλύτερη απόδειξη του Θεού, ο ομφάλιος

45. Nicolas Ségur, *Nais au miroir*, εκδ. Fasquelle, Παρίσι 1920.

46. Nicolas Ségur, *Le secret de Pénélope*, εκδ. Fasquelle, Παρίσι 1922.

47. Παυσανίας, *Αρκαδικά*, 12.6.

48. Στον πρόλογό του ο Ségur σημειώνει: *«Ο Παν ήταν παιδί της Πηνελόπης και όλων των μνηστήρων»*, Nicolas Ségur, *Le secret de Pénélope*, ό.π., σ. 5. Βλέπε επίσης Λυκόφρονος, *Αλεξάνδρα*, στ. 648-819. Βλ. *Lycophronis Alexandra*, επιμέλεια Godofredus Kinkel, εκδ. Teubner, Λειψία 1880, σ. 27-34.

49. Nicolas Ségur, *Le secret de Pénélope*, ό.π., σ. 35.

50. Nicolas Ségur, *Le secret de Pénélope*, ό.π., σ. 85-86.

51. Nicolas Ségur, *Monsieur Renan devant l'amour*, ό.π.

52. Nicolas Ségur, *Monsieur Renan devant l'amour*, ό.π., σ. 81-82 και σ. 221.

53. Nicolas Ségur, *Monsieur Renan devant l'amour*, ό.π., σ. 223.

54. Nicolas Ségur, *Monsieur Renan devant l'amour*, ό.π., σ. 95.

λώρος που συνδέει τον άνθρωπο με τη φύση και το σύμπαν.[55] Κατά τον Renan, η αισθητική, και όχι η ηθική, είναι η μόνη απόδειξη για την ύπαρξη του Θεού. Ο καλλιτέχνης, μέσω της αισθητικής, γίνεται δημιουργός και πλησιάζει τον Θεό.[56]

Το 1926, ο Επισκοπόπουλος γράφει το μυθιστόρημα *Platon cherche l'amour*, το οποίο χωρίζεται σε εννέα κεφάλαια. Στο πρώτο, "La couronne d'Athènes", τα πρόσωπα είναι οι Σωκράτης, Φαίδων και Σοφοκλής. Ο διάλογος που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Σωκράτη και τον Φαίδωνα αφορά στην ιδεαλιστική ομορφιά, που κατακτήθηκε στους χρόνους του Φειδία.[57] Ο διάλογος διευρύνεται με την είσοδο του Σοφοκλή, ο οποίος αναπτύσσει την έννοια του τραγικού, τη γένεση και την καταγωγή της τραγωδίας.[58] Στο δεύτερο κεφάλαιο "Théodote", ο συγγραφέας αναφέρεται στην ομορφιά της Θεοδότης, γνωστής εταίρας της αρχαιότητας. Η ομορφιά της ήταν ανώτερη κάθε περιγραφής, ώστε γνωστοί ζωγράφοι, όπως ο Παρράσιος, την επισκέπτονταν για να την απεικονίσουν. Ο Σωκράτης θέτει στους μαθητές του το ερώτημα εάν η ομορφιά είναι περισσότερο σημαντική για εκείνον που την διαθέτει ή για όσους την απολαμβάνουν, ενώ συμβουλεύει την Θεοδότη να προσφέρει την ομορφιά της με φειδώ, μόνον σε όσους μπορούν να την εκτιμήσουν. Στο κεφάλαιο αυτό, το οποίο εντοπίζεται στα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα,[59] ο Ségur προσθέτει έναν ακόμη διάλογο, αυτόν που διαμείβεται ανάμεσα στον Σωκράτη και τον νεαρό Πλάτωνα και αφορά στα ζητήματα της αξίας της ομορφιάς, της αρετής και της αθηναϊκής δημοκρατίας. Η συνοχή της κοινωνίας εξασφαλίζεται μέσω του θεσμού της οικογένειας, ενώ παράλληλα οι πολίτες δύνανται να απολαμβάνουν την ομορφιά των εταίρων.[60] Στο τρίτο κεφάλαιο "Le lit de Nicarète", ο ηλικιωμένος εξάδελφος του Πλάτωνα, Φιλώτας, τον παρακαλεί, να συνευρεθεί ερωτικά με τη νεαρή σύζυγό του Νικαρέτη. Το ζεύγος δεν μπορεί να αποκτήσει παιδιά και, σύμφωνα με τους νόμους της αθηναϊκής δημοκρατίας, ένας συγγενής δύναται να αναπληρώσει τον σύζυγο, προκειμένου η γυναίκα να τεκνοποιήσει. Στο τέταρτο κεφάλαιο "Le secret de Sthénélais", ο Πλάτων επισκέπτεται το εργαστήριο του γλύπτη Αγοράκριτου προκειμένου να συναντήσει την σκλάβα, Σθενελαΐδα.[61] Η ομορφιά της εμπνέει τον Αγοράκριτο,

55. Nicolas Ségur, *Monsieur Renan devant l'amour*, ό.π., σ. 214-218.

56. Nicolas Ségur, *Monsieur Renan devant l'amour*, ό.π., σ. 126-127.

57. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, εκδ. Flammarion, Παρίσι 1926, σ. 21-22.

58. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 26-27.

59. *Ξενοφώντος Απομνημονεύματα*, Βιβλίο 3, κεφ. 11.

60. Οι εταίρες υπήρξαν θεματοφύλακες της ομορφιάς και πρόσφεραν την αγάπη. Βλ. Nicolas Ségur, *Monsieur Renan devant l'amour*, ό.π., σ. 147.

61. Για την Σθενελαΐδα βλέπε *Παλατινή Ανθολογία*, Βιβλίο Ε', ποίημα 2. *The Greek Anthology*, τ. 1, εκδ. W. Heinemann, Λονδίνο 1916, σ. 128.

ο οποίος φιλοτεχνεί στη συνέχεια τη Νέμεσι. Ενώ αρχικά ο Πλάτων εντυπωσιάζεται από το κάλλος της, στην συνέχεια απογοητεύεται, όταν εκείνη του εκμυστηρεύεται τα ταπεινά της σχέδια. Η ιδανική ομορφιά δεν περιορίζεται, κατά τον Πλάτωνα, στην μορφή, αλλά προϋποθέτει την ομορφιά της ψυχής. Στα κεφάλαια "Vers la maison d'Aspasie" και "La course du flambeau", ο Σωκράτης οδηγεί τον Πλάτωνα στο σπίτι της Ασπασίας. Εκεί, θα συναντήσουν τους Ίωνα, Σοφοκλή, Αριστοφάνη και Αλκιβιάδη, οι οποίοι αναπτύσσουν τις απόψεις τους για τον έρωτα. Ο Ίων πιστεύει ότι είναι η ζωογόνος δύναμη των πάντων, η μαγιά και το αλάτι της γης·[62] ο Σοφοκλής απαγγέλει στίχους του Σιμωνίδη και της Σαπφούς, που ταυτίζουν τον έρωτα με το πάθος, την παραφορά και τον πόνο·[63] ο Αριστοφάνης πιστεύει ότι ο έρωτας έγκειται στην επανένωση του άρρενος με το θήλυ, στη δημιουργία του ανδρόγυνου·[64] ο Αλκιβιάδης θεωρεί ότι ο έρωτας πρέπει να συνδέεται με την γνώση, ότι είναι ένα είδος κοινωνίας με την ψυχή του σύμπαντος·[65] ο Σωκράτης πιστεύει ότι ο έρωτας είναι η πορεία προς την τελειότητα, η εξύψωση, η αρχή και το τέλος,[66] ενώ η Ασπασία ότι μοιάζει με δάδα που μεταδίδει φως, αιώνια σπίθα, σπόρος που καρπίζει πάντα.[67] Τα λόγια της Ασπασίας γοητεύουν τον Πλάτωνα. Στην μορφή της θα αναγνωρίσει τον έρωτα, την απόλυτη αρμονία, που επιτυγχάνεται μόνον όταν η ωραιότης της μορφής συνδυάζεται με το μεγαλείο της ψυχής.[68] Στο έβδομο κεφάλαιο "Le céleste séjour", οι Σωκράτης και Πλάτων θεωρούν ότι ο έρωτας θα πρέπει να αναζητηθεί στη γνώση, τη φιλοσοφία, τον κόσμο των Ιδεών. Στο όγδοο κεφάλαιο "Trois ombres", ο Πλάτων βυθίζεται στον κόσμο της φιλοσοφίας του Ηράκλειτου,[69] του Πυθαγόρα[70] και του Παρμενίδη.[71] Η αναζήτηση του ωραίου, του καλού και αγαθού, η αρετή, ο εξευγενισμός, ο καθαρμός του κόσμου θα απαγκιστρώσουν τον άνθρωπο από τα ταπεινά του ένστικτα και θα τον οδηγήσουν στην τελειότητα. Στο τελευταίο κεφάλαιο "L'amour et la mort", με αφορμή τον θάνατο του Σίμωνα, οι Σωκράτης και Πλάτων διαλέγονται σχετικά με την αξία της ζωής, τον έρωτα και τον θάνατο. Ο Σωκράτης αναφέρεται στην ιέρεια Διοτίμα,[72] η οποία πρέσβευε ότι για να νική-

62. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, εκδ. Flammarion, Παρίσι 1926, σ. 166-167.
63. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 168.
64. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 170-171.
65. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 173.
66. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 174.
67. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 176.
68. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 178.
69. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 208-209.
70. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 209-210.
71. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 210-211.
72. Πλάτων *Συμπόσιον* 203b.

σει ο άνθρωπος τον θάνατο θα πρέπει να αγγίξει την ιδανική ομορφιά.[73] Ο Πλάτων, για να γίνει λοιπόν αθάνατος, θα πρέπει να αναζητήσει την αιώνια Ομορφιά, την αιώνια Ιδέα, επειδή έρωτας και θάνατος είναι έννοιες πεπερασμένες.[74] Κατά την Διοτίμα, ο έρωτας είναι αιώνιος και άφθαρτος, ανεξάρτητος τόσο από τις αισθήσεις όσο και από την λογική.[75]

Σε μια περίοδο όπου οι έλληνες λογοτέχνες εστίαζαν το ενδιαφέρον τους στην ηθογραφία, ο Επισκοπόπουλος επηρεάστηκε από τον ρομαντισμό, τον συμβολισμό αλλά και τον δυτικο-ευρωπαϊκό αισθητισμό, ενώ άλλα βασικά χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του είναι η έξαρση των αισθήσεων, η αναφορά στην ηδονή, η λυρική απόδοση της κλίμακας του σαρκικού πόθου.[76] Τα χαρακτηριστικά αυτά εντοπίζονται κατά κύριο λόγο, στα διηγήματα της ελληνικής περιόδου. Στα μυθιστορήματα που έγραψε στη Γαλλία, οι αναφορές του στην ελληνική αρχαιότητα, τους αρχαίους μύθους, αλλά και την τέχνη των κλασικών χρόνων, είναι συχνότερες από αυτές της ελληνικής περιόδου. Σε ορισμένα δε εξ' αυτών, όπως τα έργα *Nais au miroir*, *Le secret de Pénélope* και *Platon cherche l'amour*, η υπόθεση αφορά σε θέματα, μύθους, ή φιλοσοφικά ζητήματα, που ο συγγραφέας αντλεί ευθέως από την αρχαιότητα. Αυτό δεν συμβαίνει στα πρώτα του ελληνικά διηγήματα. Με εξαίρεση τα έργα «Από την αγάπη στο θάνατο» και «Διαγόρας», όπου ο χώρος, ο χρόνος και τα πρόσωπα παραπέμπουν στους κλασικούς χρόνους, στα περισσότερα διηγήματά του εντοπίζονται περιορισμένες αναφορές στην αρχαιότητα. Στα διηγήματα αυτά, ο Επισκοπόπουλος προβαίνει σε ωραιολογικές περιγραφές, όπως: ναοί που διακρίνονται για ιδανικές αναλογίες, μύθοι και ήρωες που ξεπροβάλλουν από τις αρχαίες τραγωδίες. Στη Γαλλία, παραμένει Έλληνας, *«χωρίς να ψάλλει την πατρίδα, χωρίς να ομιλεί δια φουστανέλας και χωρίς να κάμνει θούρια»*.[77] Ο Ségur, όπως σημειώνει ο Παλαμάς, κατέχει *«την τέχνη του ανθρώπου που κρατεί μέσα του λείψανα και σημάδια και μαθήματα και αποχτήματα από την αρχαιότητα, από το μεσαίωνα, από την αναγέννηση, από τους νέους και από της τελευταίας ώρας τους καιρούς, και που είναι μαζί ο ακέραιος νε-*

73. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 240.

74. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 242-243.

75. Nicolas Ségur, *Platon cherche l'amour*, ό.π., σ. 238-240.

76. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος (1874-1944). Ο αισθησιασμός και η ασκητική του ωραίου», στο βιβλίο: *Ν. Επισκοπόπουλος. Διηγήματα*, ό.π., σ. 31.

77. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Οι Ιππόται της ελληνικής ψυχής», στο βιβλίο: *Νικόλαος Επισκοπόπουλος. Μια παρουσίαση από τον Νίκο Μαυρέλο*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2002, σ. 127-128.

ώτερος άνθρωπος και κλασικός και ρωμαντικός, και μουσικός και πλαστικός και ιδανιστής και υλιστής και με χίλιες θρησκείες άθρησκος».[78]

Στα περισσότερα έργα του, ο Επισκοπόπουλος είτε μέσω απλών αναφορών, είτε μέσω μεταφορών, είτε αναπλάθοντας αρχαίους μύθους, καταφεύγει στον κλασικό πολιτισμό. Η έμμεση ή άμεση εξάρτησή του από την αρχαιότητα είναι εμφανής στα περισσότερα έργα του. Αυτό συμβαίνει γιατί στοιχεία της αρχαίας ελληνικής σκέψης και φιλοσοφίας των κλασικών χρόνων μπορούν να μεταγγισθούν, να διηθηθούν ή να αναπλασθούν, υπηρετώντας τον αισθητισμό που τον κυρίευε. Το απόλυτο, η Ιδέα, ο Ιδεαλισμός, η ιδεαλιστική ομορφιά, το ιδανικό, η εξιδανίκευση, η αρμονία των αισθήσεων, η παραδεισιακή τελειότητα, η σύμπτωση μορφής και περιεχομένου ξεπηδούν από τον κλασικό κόσμο. Οι ψυχικές καταστάσεις, η έξαρση του συναισθήματος, η εκρηκτική ατμόσφαιρα που ακολουθεί την διαύγεια, την ενάργεια, την πραότητα, η ηδονή, ο παράφορος απελπισμένος άκαρπος έρωτας, η προσωρινότητα, η ρευστότητα, η ανησυχία, η φθορά ενισχύονται από τα κλασικιστικά στοιχεία, προκειμένου να συνδεθεί το αδύνατο με το απόλυτα ωραίο.

Περίληψη / Summary

Σύμφωνα με τον Επισκοπόπουλο η άποψη των αρχαίων για το ωραίο και η αισθητική τους αντίληψη ήταν τόσο εκλεπτυσμένες που χρειάστηκαν αιώνες για να κατανοηθούν. Ο Επισκοπόπουλος αντιτίθεται στον στείρο ελληνοκεντρισμό της εποχής του και προτάσσει την οικουμενικότητα της τέχνης διατυπώνοντας την άποψη ότι το καλλιτεχνικό δημιούργημα είναι «διεθνές και κείται υπεράνω ορίων».

According to Episkopopoulos the view of the ancients' view for the beautiful and their aesthetic sensitivity were so refined that it took centuries before they could be appreciated. Episkopopoulos opposes the barren Greek-centered approach of his era and puts forward the universality of art expressing the view that the artwork is "international and beyond limits".

78. Κωστής Παλαμάς, «Το μυστικό της Πηνελόπης», *Άπαντα*, τ. 12, εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1967, σ. 350-351.

Νικόλαος Επισκοπόπουλος.

«*ΕΠΤΑ* ΝΗΣΩΝ ΑΓΓΕΛΟΣ». Ο ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ ΜΕ ΤΑ ΕΠΤΑΝΗΣΑ[1]

Γιώτα Τεμπρίδου

Το ποίημα του Ελύτη «Δώδεκα νήσων άγγελος», που κρύβεται πίσω από τον τίτλο μου, γράφτηκε το 1946 (όταν αποφασίστηκε η προσάρτηση της Δωδεκανήσου στην Ελλάδα), δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό *Εποχές*, τον Απρίλη του 1965 (*τχ.* 24), και εντάχθηκε αργότερα στα *Ετεροθαλή* (1974). Αναφέρεται στην απελευθέρωση των Δωδεκανήσων και μπορεί να διαβαστεί παράλληλα ή να παραπέμψει στο ποίημα ενός άλλου Άγγελου, του Σικελιανού, «Ελεύτερα Δωδεκάνησα». Στον Ελύτη ένας άγγελος φέρ(ν)ει την είδηση της απελευθέρωσης μαζί με την αίσθηση της ελευθερίας· το ποίημα του Σικελιανού ανοίγει και κλείνει με τον Διόνυσο.

Χρειάζεται όμως να αφήσουμε τα Δωδεκάνησα, και το Αιγαίο που τόσο επίμονα συνδέθηκε (δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε «ταυτίστηκε») με τον Ελύτη, και να έρθουμε στα Επτάνησα και το Ιόνιο – ο Λευκαδίτης Σικελιανός αποτελεί, με τον τρόπο του, μια ευκαιρία μετάβασης. Μπορεί το Αιγαίο να είναι μια μοναδικότητα[2] για τον Ελύτη, όπως άλλωστε και η ελληνική αίσθηση της θάλασσας και ο νησιωτισμός,[3] και να εμφανίζεται συστηματικά στην ποίησή του, η λέξη Επτάνησα όμως δεν χρησιμοποιείται ούτε μια φορά.

Οι εμφανίσεις μεμονωμένων νησιών του Ιονίου στο ποιητικό του corpus

---

1. Ευχαριστώ θερμά την Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών για την αφορμή και όχι μόνο, την Ιουλίτα Ηλιοπούλου που απάντησε, ευγενικά και πρόθυμα, σε σχετικά ερωτήματά μου, και τον Γιώργο Ζωγραφίδη που διάβασε και σχολίασε ένα ακόμα χειρόγραφο.

2. Οδυσσέας Ελύτης, *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 2000, σ. 12. Για τον περιοριστικό χαρακτηρισμό *«ποιητής του Αιγαίου»*, βλ. και όσα έχει δηλώσει ο ίδιος ο ποιητής σε συνεντεύξεις: Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 2011, σ. 111, 202-203, 210, 288. Θυμίζω πως, πριν ακόμα από τη δεκαετία του '50, ο Θεοτοκάς αποκάλεσε τον Ελύτη *«έφηβο του Αιγαίου»* στο «Η εξέλιξη του Υπερρεαλισμού», *Νέα Εστία*, *τχ.* 478 (1947), σ. 648. Σήμερα, μια γρήγορη αναζήτηση στο διαδίκτυο καθιστά αμέσως σαφή την καθιέρωση του χαρακτηρισμού «ποιητής του Αιγαίου», παρά τις όποιες ενστάσεις του Ελύτη.

3. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [5]2000, σ. 451, και *Εν λευκώ*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [5]1999, σ. 468, αντίστοιχα.

ανέρχονται σε πέντε: Στο «Δοξαστικόν» του *Άξιον εστί* αναφέρεται η Ιθάκη[4] και στον *Ήλιο τον ηλιάτορα* η Κέρκυρα (σ. 242).[5] Το ίδιο νησί εμφανίζεται άπαξ στο *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, όπου διαβάζουμε *«Κατὰ τὰ ἄλλα τὸ τοπίο θύμιζε Κέρκυρα»* (σ. 486), σημείο στο οποίο θα επανέλθω, και σε στιγμιότυπο του *Μικρού ναυτίλου*: *«ΚΕΡΚΥΡΑ/ Ἀνοιξιάτικη νύχτα σὲ μακρινὸ ἐξοχικὸ νεκροταφεῖο. Τὸ φωτεινὸ ἐκεῖνο σύννεφο ἀπὸ πυγολαμπίδες ποὺ ἀλλάζει ἀνάλαφρα θέση ἀπὸ τάφο σὲ τάφο»* (σ. 535). Στην ίδια συλλογή έχουμε και μια εμφάνιση της Ζακύνθου, με την οποία ολοκληρώνονται οι ποιητικές αναφορές του Ελύτη στα Επτάνησα: *«ΖΑΚΥΝΘΟΣ/ Δειλινὸ στὸ Ἀκρωτήρι, στὸ παλιὸ σπίτι τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ. Μπρὸς ἀπὸ τὸ μεγάλο, στρογγυλό, πέτρινο τραπέζι τοῦ κήπου. Δέος καὶ σιωπή. Καὶ συνάμα ὑπόκωφη, παράξενη παρηγόρια»* (σ. 538).[6]

Τη λέξη Επτάνησα δεν τη συναντάμε ούτε στα δοκίμια του Ελύτη. Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτη η επίμονη, και με ποικίλους τρόπους, επιστροφή του ποιητή ειδικά στην Κέρκυρα, στα όνειρα που καταγράφει στα *Ανοιχτά χαρτιά*. Σε ένα από αυτά μνημονεύει τον Θ.Ε.,[7] παλιό συμμαθητή του στη Σχολή Εφέδρων Αξιωματικών, που βρισκόταν ως γνωστόν στην Κέρκυρα·[8] σε ένα δεύτερο διαβάζουμε: *«Τώρα εἶναι ὥρα δειλινοῦ καὶ πετῶ σὲ μιὰ συνοικία παλιὰ μὲ ψηλὰ ἴσια σπίτια ὅπως στὶς ἰταλικὲς πόλεις ἢ στὴν Κέρκυρα»*, και σε ένα τρίτο, υπό τον χαρακτηριστικό τίτλο «Όνειρο της Φραγκίσκας Φραίζερ»: *«Τώρα ὁ ὁρίζοντας εἶναι πέρα ὡς πέρα ἐλεύθερος· ἡ θάλασσα ἁπλώνεται δεξιά μου· ὁ δρόμος κατηφορίζει· ὅλα μοῦ εἶναι γνωστά: τὸ παλαιὸ Ἀνάκτορο ποὺ ἄφησα πίσω μου, τὸ σπίτι τοῦ Σολωμοῦ λίγο παρακάτω ἀριστερά, καὶ στὸ βάθος τὸ λιμάνι τῆς Κέρκυρας μὲ τὰ καφενεῖα, τὶς στοὲς κι ἕνα μεγάλο βαπόρι ἀγκυροβολημένο»*.[9] Σημειώνω επιπλέον πως ένα όνειρο του ποιητή τιτλοφορείται «Καημένη Αζάκυνθος!», και πως σε άλλα δοκίμιά του αναφέρεται στον Ιόνιο πολιτισμό, στο ανώτερο επίπεδο

4. Οδυσσέας Ελύτης, *Ποίηση*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2002, σ. 174: «*Ἡ Σίφνος, ἡ Ἀμοργός, ἡ Ἀλόννησος / ἡ Θάσος, ἡ Ἰθάκη, ἡ Σαντορίνη / ἡ Κῶς, ἡ Ἴος, ἡ Σίκινος*». Στο εξής: 1) Οι παραπομπές στην *Ποίηση* γίνονται στο κυρίως κείμενο με τον αριθμό της σελίδας μέσα σε παρένθεση 2) Στις σημειώσεις που δεν αναφέρεται όνομα συγγραφέα εννοείται πάντα ο Ελύτης.

5. *«Κρήτη καὶ Μυτιλήνη Σάμο κι Ἰκαριὰ / Νάξο καὶ Σαντορίνη Ρόδο Κέρκυρα»*.

6. Βλ., σχετικά, π. Παναγιώτης Καποδίστριας, «Οι πολίτες του Κόσμου Κάλβος, Σολωμός, Ρίτσος, Ελύτης (Νεότερες προσβάσεις στο έργο τους)», *Επτανησιακά Φύλλα*, τ. 25 (2005), σ. 368, σημ. 8.

7. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 210.

8. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 382. Βλ. και τις σχετικές εγγραφές στα χρονολόγια του Ελύτη: Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Χρονολόγιο Οδυσσέα Ελύτη, 1911-1986», *Χάρτης*, τχ. 21-23 (1986), σ. 265. – Ιουλίτα Ηλιοπούλου (σύνθεση-επιμέλεια), *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ναυτίλος του αιώνα*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2011, σ. 35.

9. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 210, 222-223, 238-239, αντίστοιχα.

του οποίου βασίστηκε ο Σολωμός, και στις ραβδωτές γραμμές των κιονίσκων του Ιονίου,[10] περιγράφει την παραμονή του στην Κέρκυρα (αναφέροντας και την Παλαιοκαστρίτσα),[11] μνημονεύει τον άγιο της Ζακύνθου,[12] και, διά στόματος Ανδρέα Εμπειρίκου, αναφωνεί: *«Ὦ στῆλαι ἅλατος, μέσα στὴν γοητείαν τῆς Κερκύρας!»*.[13] Τέλος, ο Ελύτης αναφέρθηκε στη Ζάκυνθο και την Ιόνιο Ακαδημία με αφορμή τον Κάλβο, και, σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1979, στη Σπιανάδα με αφορμή τον Σολωμό.[14]

Μπορεί τα νησιά του Ιονίου να μην εμφανίζονται συχνά στα ποιήματα και τα δοκίμιά του, αλλά ο Ελύτης αφιέρωσε πολλούς στίχους και κείμενα στους Επτανήσιους, ειδικά μάλιστα σε τρεις μεγάλους ποιητές: τον Διονύσιο Σολωμό, τον Ανδρέα Κάλβο, και τον Άγγελο Σικελιανό. Ενδεικτικά, ο Ελύτης μνημονεύει τον Σολωμό και ωθεί και εμάς να κάνουμε το ίδιο στο πασίγνωστο χωρίο του *Άξιον εστί*, στις «Αιθρίες» των *Προσανατολισμών* χρησιμοποιεί ως προμετωπίδα στίχους του Κάλβου, ενώ πρωταγωνιστής του ονείρου «Καημένη Αζάκυνθος!» είναι ο Σικελιανός. Κάθε ένας από αυτούς τους ποιητές έχει ασκήσει με τον τρόπο του μεγάλη επίδραση στον Ελύτη, γεγονός που έχει επισημανθεί και σχολιαστεί πολλάκις από τους μελετητές του.[15]

Ευλόγως, οι ποιητικές αυτές σχέσεις απασχόλησαν κατά περίσταση, θα έλεγα συχνά, και επτανήσιους μελετητές. Θα σταθώ εδώ μόνο σε δύο από αυτούς· στον Φίλιππο Φιλίππου και στον Περικλή Παγκράτη. Τον Νοέμβριο του 2010 η Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών πραγματοποίησε συνέδριο για τον Ελύτη με τίτλο «Οδυσσέας Ελύτης. Μ' ένα τριφύλλι φως στο στήθος». Ο Φιλίππου συμμετείχε με την εισήγηση «Ο Ελύτης στη Σχολή Εφέδρων Αξιωματικών Κερκύ-

10. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 552, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 446, αντίστοιχα.

11. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 382-384.

12. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 437. Ο Ελύτης γενικά γράφει «Άγιος» ή «άγιος» εκ περιτροπής. Σε ό,τι αφορά το συγκεκριμένο σημείο, θεωρείται αυταπόδεικτο πως άγιος της Ζακύνθου είναι ο Σολωμός: Το ευρετήριο του τόμου μας παραπέμπει να αναζητήσουμε τον ποιητή στη συγκεκριμένη σελίδα, μολονότι το όνομά του δεν αναφέρεται ρητά. Βλ. και Νίκος Δήμου, «Από το φως στο σκοτάδι – και πάλι στο φως», *Η λέξη*, *τχ.* 106 (1991), σ. 850. Θυμίζω πάντως και τον Άγιο Διονύσιο της Ζακύνθου.

13. Ανδρέας Εμπειρίκος, *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία (1936-1946)*, εκδ. Άγρα, Αθήνα [5]2004, σ. 75, Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 148.

14. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 61, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., σ. 208, αντίστοιχα.

15. Γιώτα Τεμπρίδου, «Ο Ελύτης και τα Επτάνησα. Μια βιβλιογραφία», *Πόρφυρας*, *τχ.* 155 (2015). Η βιβλιογραφία αυτή και το παρόν κείμενο αποτελούν ουσιαστικά ένα όλον· προτείνω την παράλληλη ανάγνωσή τους.

ρας»·[16] αναφέρθηκε στον τρόπο με τον οποίο σχολιάζει ο Ελύτης την παραμονή του στην Κέρκυρα, χρησιμοποιώντας βοηθητικά άρθρα από τοπικές εφημερίδες του καιρού, σε επόμενες επισκέψεις του ποιητή στο νησί, και πάλι προστρέχοντας και στον τοπικό Τύπο, σχολίασε σημεία από το ποιητικό και δοκιμιακό έργο του Ελύτη σε συνάρτηση με την Κέρκυρα, έμεινε για λίγο στο ποίημα των «Σποράδων» των *Προσανατολισμών* «Ελένη», στο οποίο θα επανέλθω, και έκλεισε αναφερόμενος σε μυθιστόρημά του με ήρωα τον Ελύτη στην Κέρκυρα του 1937.

Πρόκειται για το *Ο ερωτευμένος Ελύτης*, που είδε το φως της δημοσιότητας έναν χρόνο μετά, τον Νοέμβρη του 2011. Στο εν λόγω βιβλίο ο αναγνώστης παρακολουθεί τον Ελύτη να περιπλανάται στους δρόμους της Κέρκυρας, να συναναστρέφεται με ανθρώπους, να γνωρίζει κορίτσια και να γεννά ποικίλες φήμες. Η κάπως έμμονη τάση του συγγραφέα να συνδέσει τον ποιητή με την, Κερκυραία, Έλενα Βεντούρα δεν φαίνεται να τελεσφορεί, μολονότι το προκύπτον μυθιστόρημα αποτελεί μάλλον ικανοποιητικό καρπό για τον Φιλίππου. Θα ήθελα, ωστόσο, να σταθώ σε κάτι άλλο.

Στο τεύχος 144 του *Πόρφυρα* (2012) ενσωματώθηκε το κείμενο της Ανδρομάχης Μπάτζιου «Η "Ελένη" στην ποίηση του Ελύτη», που επίσης αποτέλεσε εισήγηση στο προαναφερθέν συνέδριο. Η συγγραφέας προτείνει μια ανάγνωση του ποιήματος των «Σποράδων», εκ των πραγμάτων υποκειμενική σε επιμέρους σημεία της, θεωρώντας πως η Ελένη, *«το αρχέτυπο του γυναικείου κάλλους, είναι η Ποίηση», «η ίδια η ποιητική πραγματικότητα»*, η *«Γυναίκα-Ποίηση»* (σ. 144, 149 και 150, αντίστοιχα).[17] Δεν σκοπεύω φυσικά να κρίνω το συγκεκριμένο κείμενο· θέλω απλώς να καταλήξω στο εξής: Στο 146ο τεύχος του *Πόρφυρα* (2013) δημοσιεύτηκε μια επιστολή του Φιλίππου απευθυνόμενη στη Μπάτζιου με αφορμή το συγκεκριμένο κείμενό της,[18] καθώς και η δική της απόκριση. Σύμφωνα με τον Φιλίππου, το ποίημα *«παραπέμπει σε πραγματικό πρόσωπο και όχι στη μυθική Ελένη»*, καθώς ο τίτλος του *«δόθηκε προς τιμήν μιας νεαρής*

16. Φίλιππος Φιλίππου, «Ο Ελύτης στη Σχολή Εφέδρων Αξιωματικών Κερκύρας», *Χρονικά της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών*, τχ. XXI (2010), σ. 30-36. Για τις αναδημοσιεύσεις του κειμένου, βλ. Γιώτα Τεμπρίδου, «Ο Ελύτης και τα Επτάνησα. Μια βιβλιογραφία», *ό.π.*

17. Η συγγραφέας είναι μετρημένη στις εκφράσεις της, επιστρατεύοντας αρκετά «ενδεχομένως» (αλλά και: «θα έλεγε κανείς», «Είναι πιθανόν»). Κάπως υπερβολική μοιάζει ίσως μια τοποθέτηση προς το κλείσιμο του κειμένου της (σ. 150) που εισάγεται με το «προτείνω ανεπιφύλακτα» και αναφέρεται στην «εκδοχή, με μικρό αναγραμματισμό, το "Εσένα" να παραπέμπει στο "Ένα" (σε Ένα!)»· ο σχολιασμός της όμως δεν έχει θέση εδώ.

18. Βλ. και Φίλιππος Φιλίππου, «Έλενα Βεντούρα: η Κερκυραία μούσα του Οδυσσέα Ελύτη», *Η Αυγή* (07.04.2013: http://archive.avgi.gr/ArticleActionshow.action?articleID=764670 (τελευταία προσπέλαση: 01.05.2014).

Κερκυραίας, της φοιτήτριας Έλενας Βεντούρα». Ο συγγραφέας βασίζεται σε μια πληροφορία που παρέχει ο Δεσποτόπουλος στις *Αναπολήσεις*: *«Το ποίημα του Οδυσσέα Ελύτη "Ελένη" έλαβε τον τίτλο αυτό, κατά παράκληση του φίλου του Ελύτη* [...] *Νίκου Γκάτσου, ερωτευμένου εξ αποστάσεως με την ωραία Ελένη Βεντούρα».*[19] Όπως μάλιστα σωστά επισημαίνει ο Φιλίππου, η εν λόγω πληροφορία επαναλαμβάνεται αργότερα από τον Δεσποτόπουλο, με λίγη περισσότερη σαφήνεια νομίζω, στο κείμενο «Πώς ο Ελύτης δεν έγινε Ακαδημαϊκός»[20]: *«Ο τίτλος αυτός* [...] *προστέθηκε στο άτιτλο αρχικά ποίημα κατά παράκληση* του [...] Νίκου Γκάτσου» (δική μου η έμφαση).

Στο σημείο αυτό, μερικά σύντομα σχόλια. Καταρχάς βρίσκω γόνιμη την παρέμβαση του Φιλίππου από την άποψη πως η συγκεκριμένη πληροφορία ήταν μέχρι πρότινος άγνωστη σε μεγάλη μερίδα των αναγνωστών του Ελύτη (για να μην πω στην πλειονότητα). Ο ποιητής δεν αναφέρει ποτέ τον Δεσποτόπουλο στα δοκίμιά του, αυτός όμως στις *Αναπολήσεις* μνημονεύει τη γνωριμία τους.[21] Αμφότεροι συμμετείχαν, ως φοιτητές στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην *«ομάδα από λίγους πανεπιστημιακούς δασκάλους και 10 ή 15 σπουδαστές»*, για να χρησιμοποιήσω λόγια του Κανελλόπουλου,[22] ενός εκ των δασκάλων (οι λοιποί: Τσάτσος, Θεοδωρακόπουλος, Συκουτρής). Για τη συγκεκριμένη δράση γράφουν και ο Ελύτης και ο Δεσποτόπουλος.[23] Για να έρθω στο προκείμενο, αν ισχύουν όσα αναφέρει ο Φιλίππου στο βιβλίο του,[24] την πληροφορία για την «Ελένη» έδωσε στον Δεσποτόπουλο ο ίδιος ο ποιητής. Ωστόσο, το γεγονός πως ένας τίτλος δόθηκε *«προς τιμήν»* μιας ορισμένης κοπέλας και μάλιστα *«κατά παράκληση»* ενός τρίτου δεν μπορεί να συνεπάγεται από μόνο του πως το ποίημα γράφτηκε γι' αυτήν. Ο Δεσποτόπουλος αναφέρεται αποκλειστικά στον τίτλο, που ναι μεν είναι μέρος του ποιήματος, αλλά μπορεί κάλλιστα να προστεθεί εκ των υστέρων (όπως φαίνεται να συνέβη στη συγκεκριμένη περίπτωση), εξυπηρετώντας έναν ορισμένο σκοπό, όπως η ικανοποίηση ενός φίλου ίσως. Έστω πως (α) ο Ελύτης έγραψε ένα

---

19. Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος, *Αναπολήσεις*, τ. Α΄, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 2005, σ. 105.

20. Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος, «Πώς ο Ελύτης δεν έγινε Ακαδημαϊκός», *Η λέξη*, τχ. 190 (2006), σ. 457. Το ίδιο, με ελάχιστες αλλαγές, και στην τρίτη (επαυξημένη) έκδοση του βιβλίου του Δεσποτόπουλου, *Φιλολογικά*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα ^{3}2007, σ. 225-229.

21. Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος, *Αναπολήσεις*, ό.π., σ. 85 και, του Ιδίου, «Πώς ο Ελύτης δεν έγινε Ακαδημαϊκός», ό.π., σ. 456.

22. Παναγιώτης Κανελλόπουλος, *Δοκίμια και άλλα κείμενα σαράντα πέντε ετών (1935-1980)*, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 371.

23. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 342-343, Κωνσταντίνος Δεσποτόπουλος, *Αναπολήσεις*, ό.π., σ. 87-88 και «Πώς ο Ελύτης δεν έγινε Ακαδημαϊκός», ό.π., σ. 457.

24. Φίλιππος Φιλίππου, *Ο ερωτευμένος Ελύτης*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2011, σ. 30.

ποίημα δίχως τίτλο, (β) ο Γκάτσος του ζήτησε να το ονομάσει «Ελένη» προς τιμήν της Έλενας Βεντούρα, και (γ) εκείνος δέχτηκε· ανάμεσα στις προκείμενες αυτές και ένα συμπέρασμα του τύπου *«Άρα το ποίημα παραπέμπει στην Έλενα Βεντούρα»*, υπάρχει σαφής λογική ανακολουθία, και κατά πάσα πιθανότητα σκόπιμη, αν μου επιτρέπεται μια υπόθεση.[25] Θα αποφύγω όμως περαιτέρω προσωπικές τοποθετήσεις.

Ο Ελύτης γράφει συχνά για κάποια Ελένη. Είναι ενδεικτικό πως εκτός από το ποίημα των «Σποράδων» υπάρχουν στο έργο του άλλα δύο με τον τίτλο «Η Ελένη», στα *Ρω του έρωτα* και στη *Μαρία Νεφέλη*, και ένα τρίτο στα *Ετεροθαλή* που επιγράφεται «Η Ελένη της Κρήτης με το πρόσωπο και με το πλάι».[26] Για να επανέλθω στο υπό συζήτηση ποίημα, δεν υπάρχει κάποια μαρτυρία του ποιητή πως εμπνεύστηκε ή απευθυνόταν σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο. Η Ελένη του ποιήματος είναι σίγουρα (και) ένα σύμβολο, ένα Εσύ με κεφαλαίο αρχικό, μια ελπίδα που αντιτίθεται στον θάνατο.[27] Θα μπορούσαμε ίσως να σταθούμε στις οδη-

---

25. Θεωρώ πως ο Φιλίππου αντιλαμβάνεται την ανακολουθία. Στο «Ο Ελύτης στη σχολή Εφέδρων Αξιωματικών Κερκύρας» (*ό.π.*, σ. 36) ισχυριζόταν πως το ποίημα «Ελένη» *τιτλοφορήθηκε* (δεν γράφτηκε) προς τιμήν της Έλενας Βεντούρα, ομολογώντας μάλιστα πως *«η συγκεκριμένη πληροφορία (...)* [τον] *βοήθησε τα μέγιστα στο να γράψ*[ει] *ένα μυθιστόρημα με ήρωα τον Ελύτη στην Κέρκυρα του 1937»*. Σταδιακά η στάση του προφανώς άλλαξε. Προσωπικά, δεν θα έμπαινα στη διαδικασία να γράψω για την Έλενα Βεντούρα αν δεν είχε προηγηθεί η επιστολή του Φιλίππου για τη Μπάτζιου· η διαφοροποίηση ενός μυθιστορήματος και μιας συζήτησης φιλολογικού χαρακτήρα είναι σαφής.

26. Γενικά, πρόκειται για ένα όνομα που ο Ελύτης επιστρατεύει επανειλημμένως στην ποίησή του. Βλ. και σ. 111, 141, 170, 177, 181, 214, 225, 226, 445, 464, 517, 522. Είναι νομίζω οφθαλμοφανές πως οι αναφορές αραιώνουν με το πέρασμα των χρόνων.

27. Ελάχιστα επιπλέον σχόλια για το ποίημα. Περιλαμβάνεται, καταρχάς, στην *Εκλογή 1935-1977*, εκδ. Άκμων, Αθήνα [6]1987. Ο τρίτος στίχος του (*«Όλα τὰ λόγια ποὺ εἴχανε μοναδικό τους προορισμὸν Ἐσένα!»*), αλλά και ο τελευταίος (*«Λόγια ὄχι σὰν τ' ἄλλα μὰ κι αὐτὰ μ' ἕνα μοναδικό τους προορισμόν: Ἐσένα!»*) μπορούν να παραπέμψουν στο IV της «Συναυλίας των γυακίνθων»: *«Πέντε χελιδόνια – πέντε λόγια ποὺ ἔχουν ἐσένα προορισμό»* (σ. 49). Ο Νάσος Βαγενάς σχετίζει εύστοχα τον πρώτο στίχο (*«Με την πρώτη σταγόνα της βροχής σκοτώθηκε το καλοκαίρι»*) *«με την αίσθηση του ποιήματος "Το καλοκαίρι πέθανε" του Δροσίνη»* (*Κινούμενος στόχος. Κριτικά κείμενα*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 93-94). Επισημαίνω επιπλέον την επίμονη χρήση του πρώτου πληθυντικού και, στο άλλο άκρο, το ισχυρό «Εσύ» (με κεφαλαίο όπως και το «Εσένα»), και την άποψη πως το ποίημα δεν είναι (καν) απαραίτητο να αναγιγνώσκεται (αποκλειστικά) ως ερωτικό. Θυμίζω τον αρχετυπικό χαρακτήρα του ονόματος «Ελένη», σημειώνω τον ελπιδοφόρο στίχο *«Δὲν εἶναι ὁ θάνατος ποὺ θὰ μᾶς ρίξει κάτω μιὰ ποὺ Ἐσὺ ὑπάρχεις»*, και έναν δεύτερο: *«Κι ἂν δὲν εἶναι τὸ αἷμα μας στὶς φλέβες τῶν ὀνείρων σου»*, αλλά και το στοιχείο ποιητικής: *«Γιατὶ ἔγινε κιόλας / Ποίημα στίχος μ' ἄλλον στίχο ἀχὸς παράλληλος μὲ τὴ βροχὴ δάκρυα καὶ λόγια»*.

γίες ανάγνωσης της ποίησης του ίδιου του Ελύτη.[28] Δύο μόνο σύντομα σημεία: *«Όταν παίρνετε νὰ διαβάσετε ἕνα ποίημα* [...] *πρέπει νὰ ἔχετε πάντοτε ὑπόψη σας ὅτι τὸ φαινόμενο αὐτό, ποὺ παρουσιάζεται τόσο ἁπλό στὰ ἀποτελέσματά του, εἶναι, ὡστόσο, στὴν ἀφετηρία του ἐξαιρετικὰ πολύπλοκο* [...]. *[Η] ἐργασία σας θὰ πρέπει νὰ κηδεμονεύεται ἀπὸ τὴν ἀντίληψη ὅτι τὸ ἔργο τέχνης δὲν ὑπάρχει γιὰ νὰ ἐξυπηρετεῖ μόνον τὰ ἐνδιαφέροντα τοῦ κλάδου σας ἢ γιὰ νὰ βγάζει ἀσπροπρόσωπες τὶς θεωρίες σας»*,[29] *«Νὰ ὑποβιβάζεις ἕνα ποίημα στὸ οὐσιαστικό του νόημα δὲν ἔχει κανένα νόημα»*.[30]

Περνάω τώρα στον Περικλή Παγκράτη και στο κείμενό του «Κατά τα άλλα το τοπίο θύμιζε...» (επίσης εισήγηση στο συνέδριο της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών), όπου επιχειρεί να εξηγήσει τη φράση από το *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου «Κατὰ τὰ ἄλλα τὸ τοπίο θύμιζε Κέρκυρα»* (σ. 486). Επισημαίνει πως το «τοπίο» σε άλλη καταγραφή του *Ημερολογίου* είναι ανθρώπινο ή ψυχικό, δεν αφορά τον (εξωτερικό) χώρο, και καταπιάνεται να κατανοήσει ποια μπορεί να είναι η ανάμνηση του ποιητή. Μένοντας στις λέξεις που πλαισιώνουν το τοπίο του Ελύτη και στις λοιπές καταγραφές της συλλογής, συμβουλευόμενος ταυτόχρονα και άλλα κείμενά του (τον *Μικρό ναυτίλο*, *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, «Το όνειρο της Φραγκίσκας Φραίζερ»), αλλά και άλλων ποιητών (του Σεφέρη, του Παλαμά, του Κάλβου και φυσικά του Σολωμού), ακολουθεί ελεύθερους συνειρμούς ή ειδικές συλλογιστικές πορείες και καταλήγει πίσω από το τοπίο του Ελύτη να διακρίνει όχι την Κέρκυρα, αλλά τον Σολωμό.

Δεν είναι πρόθεσή μου να αναλύσω το κείμενο του Παγκράτη και δεν θα σταθώ σε επιμέρους σημεία του.[31] Θα ήθελα μόνο να συμμεριστώ τη γενική τουλάχιστον γραμμή του εγχειρήματός του. Η προσέγγισή του νομίζω πως μας κρατάει κοντά στον Ελύτη, που ξεκίνησε από *«ἑνὸς νησιοῦ τὰ χώματα»*, φόρεσε μια *«στολὴ νησιοῦ»*, και *«ἐνησιώτισε»* τις ιδέες του όλες. Το νησί είναι κάτι ειδικό για τον Ελύτη.[32] Η εικόνα του, του είναι προσφιλής καθώς *«συνθέτει ὅλα τὰ*

28. Επιστρατεύοντας λόγια του Ελύτη απάντησε και η Μπάτζιου στον Φιλίππου.

29. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 493-394.

30. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 254.

31. Η ανάγνωσή του πάντως είναι τουλάχιστον ευπρόσδεκτη, ειδικά εφόσον δεν προσπαθεί να την επιβάλει απόλυτα· χρησιμοποιεί λέξεις και φράσεις όπως «*θα μπορούσε*», *«Ίσως!»* (βέβαια υπάρχει και ένα *«δεν είναι δυνατόν»* στη σ. 169 και ένα δειλό και *«αντιπαθές»*, κατά τον ίδιο, *«όπερ έδει δείξαι»* στη σ. 170).

32. Αλλά και γενικότερα για τη γενιά του '30. Παραπέμπω ενδεικτικά στις «Σημειώσεις για μια ομιλία σε παιδιά» του Σεφέρη (*Δοκιμές*, τ. Α΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα [7]1999, σ. 167-168), και σε σημεία του δοκιμίου του Θεοτοκά «Η γλώσσα μας» (*Πνευματική πορεία*, εκδ. Εστία, Αθήνα [3]1994, σ. 268). Βλ., τέλος, και: Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τρι-*

στοιχεῖα τῆς ζωῆς σὲ μιὰ μονάδα πρότυπη καὶ καθαρή».[33] Αυτό που μας ενδιαφέρει πρωτίστως όμως είναι το γεγονός πως τα νησιά του Ελύτη μοιάζουν με ανθρώπους. Στους *Προσανατολισμούς* έχουν μαλλιά και σεργιανίζουν (σ. 35) και, αργότερα, στο *Μονόγραμμα* το νησί είναι *«Ἀπαράλλαχτο ἐσὺ»* (σ. 259), τόπος και τρόπος παραδείσου και έρωτα. Θυμίζω μόνο το γνωστό σημείο της «Γενέσεως» του *Ἄξιον εστί*: *«Τότε εἶπε καὶ γεννήθηκεν ἡ θάλασσα/ Καὶ εἶδα καὶ θαύμασα/ Καὶ στὴ μέση της ἔσπειρε κόσμους μικροὺς κατ' εἰκόνα/ καὶ ὁμοίωσή μου»* (σ. 124), και τη συμπερασματική πρόταση από την «Επιστροφή από την παρ' ολίγον Ελλάδα»: *«Ὥστε εἴμαστε μία Νῆσος»*·[34] *«[ἡ] μεταμόρφωση τοῦ "φυσικοῦ τοπίου" σὲ "ἀνθρώπινο" ἐπαληθεύεται, ἔτσι, ὅπως σ' ἕνα θεώρημα»*,[35] όπως γράφει αλλού ο Ελύτης.

Ο ποιητής, κάτοικος μιας χώρας *«πού 'βγαινε ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴν πραγματική»* (σ. 497), της *«Ἑλλάδας τὴς δεύτερης τοῦ ἐπάνω κόσμου»* (σ. 500),[36] της *«Ἑλλάδας τοῦ Σολωμοῦ»*,[37] που είναι ένα *«πλοῖο διαρκείας»* (σ. 543), αφενός καθίσταται με τον τρόπο του νησί και αφετέρου καλεί τα ήδη υπάρχοντα νησιά να του μοιάσουν. Σχετίζεται έτσι φυσικά και με τη θάλασσα, η ιδιαιτερότητα της οποίας γίνεται εύκολα αντιληπτή στον αναγνώστη μέσα από τις τακτικότατες (περισσότερες από εκατόν εβδομήντα) αναφορές του σε αυτήν και μέσα από τα επίθετα που την προσδιορίζουν· αναφέρω ενδεικτικά από την *Ποίηση*: ετοιμόγεννη (σ. 71), δημητριακή (σ. 221), δεσποτική (σ. 255), βουνίσια (σ. 379), αρχαία (σ. 477), πεινασμένη (σ. 561), μουγγή (σ. 569). Η θάλασσα έχει ενίοτε ανθρώπινα (ή ζωώδη) χαρακτηριστικά και συνήθειες: έχει κοιλιά (σ. 485), κοιμάται (σ. 552), ξυπνάει (σ. 587)· είναι ζωντανή. Είναι άλλοτε πράσινη (σ. 213), άλλοτε άσπρη (σ. 405, 537), και άλλοτε μαύρη (σ. 377, 554) ή απλώς σκούρα (σ. 487), άλλοτε μικρή (σ. 213) και άλλοτε ενήλικη (σ. 486), μαθήτρια μαζί (σ. 213) και δασκάλα (σ. 213, 514).[38] Είναι μια θάλασσα-άνθρωπος και μια θάλασσα-ουρανός (ενδεικτικά: σ. 222 και 376), που έρχεται ψαρεύοντας (σ. 376) και δεν γίνεται

άντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 363-397 («Η γενιά του '30 και η μυθολογία του Αιγαίου»).

33. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 636.

34. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 475.

35. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 174.

36. Για την Ελλάδα του Ελύτη, βλ., ενδεικτικά: Philip Sherrard, «Ο Οδυσσέας Ελύτης και η ανακάλυψη της Ελλάδας», *Χάρτης*, τχ. 21-23 (1986), σ. 501-521. – Paola Maria Minucci, «Η Ελλάδα πέρα από την Ελλάδα στην ποίηση του Ελύτη», *Εντευκτήριο*, ειδικό τεύχος – αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη (2011), σ. 12-20.

37. Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., σ. 83.

38. Επιπλέον, τα κύματα (και ο ήλιος) είναι μια *«γραφή συλλαβική»* (σ. 231). Βλ. και Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., σ. 202-203, 210. Το *«μεγάλο σχολείο της ελληνι-*

να είναι λανθασμένη (σ. 419). Είναι η *«κληρονόμος τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης»*,[39] *«κάτι οἰκεῖο καί διόλου ἄγριο»* που μοιάζει να μπορεί (και ίσως πρέπει) να καλλιεργηθεί.[40] Μπορεί να έχει τις ανηφοριές της,[41] αλλά είναι πάντα, ακόμα και *«στὶς πλέον ἄγριες στιγμές της»*, *«κάποιος συγγενής μας»*.[42] Η θάλασσα είναι ιερή (ενδεικτικά, σ. 210)[43] και ισόβια (σ. 82), τα κύματα *«ὅ,τι πιὸ τέλειο πιὸ ἀνεπίδεκτο φθορᾶς»* (σ. 457), το πέλαγος αμάραντο (σ. 82).

Η σχέση του Ελύτη με τη θάλασσα σκιαγραφείται επιπλέον μέσα από στίχους όπως οι ακόλουθοι: *«πρὶν ὑπάρξει / τὸ σῶμα τοῦτο ποὺ εἶμαι / προηγήθηκε μιὰ θάλασσα»* (σ. 450), *«Φίλησέ με θάλασσα προτοῦ σὲ χάσω»* (σ. 464). Και για να συναντήσουμε ξανά, από άλλο δρόμο, τον Παγκράτη: *«Γιὰ ὅποιον ἡ θάλασσα στὸν ἥλιο εἶναι "τοπίο" – ἡ ζωὴ μοιάζει εὔκολη καὶ ὁ θάνατος ἐπίσης. Ἀλλά γιὰ τὸν ἄλλον εἶναι κάτοπτρο ἀθανασίας,[44] εἶναι "διάρκεια". Μιὰ διάρκεια ποὺ μόνον τὸ ἴδιο της τὸ ἐκθαμβωτικὸ φῶς δὲ σ' ἀφήνει νὰ τὴ συλλάβεις»* (σ. 542).[45] Για τον Ελύτη, η θάλασσα δεν είναι τοπίο· ούτε το νησί. Από αυτή την άποψη η αίσθηση του Παγκράτη δικαιώνεται.[46] Σκοπός δεν είναι να αποκρυπτογραφήσουμε τις λεπτομέρειες· το ποίημα παραμένει ποίημα και το *Ημερολόγιο* του Ελύτη δεν είναι φυσικά ένα πραγματικό ημερολόγιο. Αισθάνομαι πως η απόπειρα του Παγκράτη αποτελεί πρωτίστως μια όμορφη περιδιάβαση σε στίχους μεγάλων, διαφορετικών μεταξύ τους, ποιητών, που στοχεύει όχι ακριβώς στην αποσαφήνιση των λέξεων του Ελύτη, όχι στην αποκατάσταση της δικής του Κέρκυρας, αλλά στην απότιση ενός φόρου τιμής στην ποίηση – θα πρόσθετα: και στα κάθε λογής τοπία της.

Ο Ελύτης είναι πολύ οικουμενικότερος από το νόημα που μπορεί να εμπεριέχεται σε έναν χαρακτηρισμό όπως «ποιητής του Αιγαίου». Οι θάλασσές του

κής θάλασσας» αναφέρεται και στο «"Σέρφινγκ" του ζωγράφου Δέρπαπα», Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 307.

39. Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., σ. 124 και *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 93.

40. Οδυσσέας Ελύτης, *Συν τοις άλλοις*, ό.π., σ. 116.

41. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 447· βλ. και σ. 481.

42. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 93.

43. Αλλά και Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 15.

44. Βλ. και Δώρα Γκρέγκορυ, «Η αιώνια θάλασσα στον Ελύτη. "Κληρονόμος της ελληνικής παράδοσης" και "κάτοπτρο αθανασίας"», *Πόρφυρας*, τχ. 48 (1989), σ. 127-139, όπου εξετάζονται οι δύο συγκεκριμένοι χαρακτηρισμοί της θάλασσας στις συλλογές μέχρι και τον *Μικρό ναυτίλο*.

45. Βλ. επιπλέον: Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 11, και *Εν λευκώ* σ. 179 και 365.

46. Θυμίζω πως ο Ελύτης συνέδεε επίμονα το Αιγαίο με την ποίηση και τους ποιητές· ενδεικτικά: Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 170 και 281.

περιβρέχουν τα Δωδεκάνησα, τα Επτάνησα, τα νησιά του παραδείσου, της ποίησης, της φαντασίας. Πρόκειται στην πραγματικότητα για *μία* θάλασσα και *μία* νήσο: *«Εἶναι μιὰ ἡδονὴ νὰ νιώθεις ὅτι φέρνεις γύρο μιὰ μεγάλη νῆσο. Καὶ ποὺ εἶναι ἴσως στὸ κέντρο τοῦ κόσμου. Καὶ τί περιστεράκια ξαποστέλνουν γιὰ μιὰ στιγμὴ τῶν παλαιῶν προγόνων οἱ ἀναμνήσεις. Τί μεγάλα κλαδιὰ ποὺ τινάζουν μέσα στὴν οἰκογένεια, οἱ μικροὶ σπόροι ἀπὸ τοὺς Ἁγίους Σαράντα στὴν Ἔφεσο, καὶ ἀπὸ τὴν Πέργαμο στοὺς Παξοὺς καὶ τὰ Κύθηρα»*[47]. *«Ἀνέμου βοηθοῦντος καὶ κώδωνος ἠχοῦντος»*,[48] ο ποιητής αγγέλλει και η φωνή του φτάνει ως εμάς, στην Επτάνησο, και στις κάθε λογής νήσους, στις κάθε λογής Ιθάκες:[49] *«Ν' ἀπομονώνεις τὸ ἀναπομονώσιμο, αὐτὸ εἶναι τὸ λάθος. (...) [Π]ιάνουμε τὴ θάλασσα ὁ ἕνας ἀπὸ τὸ χρῶμα της, ὁ ἄλλος ἀπὸ τὴν ἁλμύρα της, μὲ ἀποτέλεσμα, καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις, ὁ ἐρευνητὴς μέσα μας νὰ ὑποβιβάζεται στὴν τάξη τοῦ συμφεροντολόγου»*.[50]

Περίληψη / Summary

Ο χαρακτηρισμός *«ποιητής του Αιγαίου»* θεωρείται πια παρωχημένος. Από την άλλη, η σχέση του Ελύτη με την (ελληνική) θάλασσα είναι αδιαμφισβήτητη. Ποια η λειτουργία της στο έργο του; Τι συμβολίζει το νησί; Μέσα από τέτοιες διερωτήσεις, επιχειρώ να εξετάσω, ειδικά, τη σχέση του Ελύτη με τα Επτάνησα και τους Επτανήσιους.

The characterization "*poet of the Aegean*" is considered obsolete. On the other hand, Elytis' relation with the (Greek) sea is undeniable. What is its function in his work? What does the island symbolize? Questions of that form will guide the specific examination of the relation of Elytis with the Ionian Islands and the Ionians.

---

47. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 481.

48. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 474: *«ἀνέμου βοηθοῦντος καὶ κώδωνος ἠχοῦντος, τραβῶ στὸν ἀνήφορο τῆς Ἀδριατικῆς καὶ φτάνω εὔκολα στῶν Ἁγίων Σαράντα τὸ ὕψος»*.

49. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 409 και 413.

50. Οδυσσέας Ελύτης, *Εν λευκώ*, ό.π., σ. 62. Και πάλι όμως: *«Πρέπει νὰ ξέρεις ν' ἁρπάξεις τὴ θάλασσα ἀπὸ τὴ μυρωδιὰ γιὰ νὰ σοῦ δώσει τὸ καράβι, καὶ τὸ καράβι νὰ σοῦ δώσει τὴ Γοργόνα, κι ἡ Γοργόνα τὸν Μεγαλέξαντρο, καὶ ὅλα τὰ πάθη τοῦ Ἑλληνισμοῦ»* (Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ό.π., σ. 44).

ΚΕΦΑΛΛΟΝΙΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΓΥΡΟΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΒΒΑΔΙΑ

Σωτήρης Σαράκης

Όπως είναι γνωστό, οι γονείς του Νίκου Καββαδία ήταν Κεφαλλονίτες, ο ίδιος όμως γεννήθηκε (το 1910) στη μακρινή Μαντζουρία, ενώ στην Κεφαλλονιά έζησε απ' το 1914 έως το 1921 οπότε η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στον Πειραιά. Έκτοτε ο ποιητής επισκέφθηκε το νησί μόνο δυο φορές και μάλιστα αφού είχαν περάσει πάρα πολλά χρόνια (το 1968 και το 1970).[1] Αν τώρα προσθέσουμε σ' αυτά τα «πραγματικά περιστατικά» και την εικόνα που λίγο-πολύ έχουμε στον νου μας γι' αυτόν (εξόχως κοσμοπολίτης ποιητής και άνθρωπος, που «δεν τον χωρούσε ο τόπος» και που, ως άλλος Οδυσσέας, *πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω* – χωρίς, μάλιστα, να πολυσκοτίζεται για το *νόστιμον ἦμαρ*), τότε θα είναι εύλογο να μη περιμένουμε πολλή Κεφαλλονιά στο έργο του.

Τα πράγματα, βέβαια, δεν είναι καθόλου έτσι, κι ούτε θα μπορούσε να είναι, αφήνω ωστόσο αυτό το τελευταίο (και τις όποιες σκέψεις μου το υποστηρίζουν) για το τέλος. Προς το παρόν, ας αναζητήσουμε στο έργο του ποιητή τις ευθείες αναφορές στην Κεφαλλονιά και σε όποια άλλα απ' τα νησιά του Ιονίου, καθώς και σε Κεφαλλονίτες και εν γένει Επτανήσιους.

Ξέρουμε πως με πρωτοβουλία του ίδιου του Καββαδία εκδόθηκαν οι ποιητικές συλλογές *Μαραμπού*, *Πούσι*, *Τραβέρσο* (δεν πρόλαβε να τη δει τυπωμένη) καθώς και το πεζό *Βάρδια*. Είχε, ωστόσο, δημοσιεύσει σε περιοδικά, εφημερίδες κ.λπ. πολλά ποιήματά του (αρκετά με ψευδώνυμο) που δεν περιέλαβε στις συλλογές του, καθώς και πεζά που δεν εκδόθηκαν αυτοτελώς ενόσω ζούσε.[2] Έτσι, μετά από τον θάνατό του εκδόθηκαν δύο βιβλία με τρία σύντομα πεζά (*Λι* και *Του πολέμου / Στο άλογό μου*), καθώς και *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*. Στον τόμο αυτόν έχουν συγκεντρωθεί, μετά από έρευνα του επιμελητή Guy (Michel) Saunier και συνεργατών του *«αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα»*. Ας ξεφυλλί-

---

1. α. Νίκος Καββαδίας, *Του πολέμου / Στο άλογό μου*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1987, σ. 49, επ.: «Σύντομο βιογραφικό – Τα πρώτα χρόνια» γραμμένο από την αδερφή του Τζένια Καββαδία, β. Δημήτρης Νικορέτζος: *Νίκος Καββαδίας, Ο τελευταίος αμαρτωλός*, εκδ. Εντός, Αθήνα 2003, σ. 25, επ.: «Βιοχρονολόγιο του Νίκου Καββαδία».

2. Νίκος Καββαδίας, *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, επιμέλεια Guy (Michel) Saunier, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 9, επ.

σουμε, λοιπόν αυτά τα βιβλία, ξεκινώντας αντίστροφα (από τα μεταθανατίως εκδοθέντα), αναζητώντας τις αναφορές για τις οποίες έκαμα λόγο πρώτα στα πεζά και μετά στα ποιήματα.

Στα τρία σύντομα αφηγήματα των βιβλίων *Λι* και *Του πολέμου / Στο άλογό μου* δεν υπάρχουν τέτοιες αναφορές. Στο *Ημερολόγιο ενός τιμονιέρη* και στο κείμενο με τίτλο «Αλεξάνδρεια: Η γεμάτη φως και μυστήριο πολιτεία» (σ. 30-33), κείμενο που με τον τρόπο του «αυτοσυστήνεται» ως αυτοβιογραφικό, διαβάζουμε: *«Κάποτε, όταν ήμουν μικρός, είχε πέσει στα χέρια μου,* [...], *ένα τεράστιο λαϊκό βιβλίο [...] Το είχα κρυμμένο σ' ένα σεντούκι στην αποθήκη που ήταν κάτω απ' το σπίτι μας, σε μια πληκτική επαρχιακή πόλη* [...]*»*. Το κείμενο αυτό, γραμμένο τον Φεβρουάριο του 1932, δημοσιεύτηκε (όπως μας πληροφορεί ο επιμελητής) στο *Πειραϊκό Βήμα* στις 21 του ίδιου μήνα. Στην ίδια εφημερίδα, και στην ίδια σειρά («Ταξιδιωτικαί αναμνήσεις») δημοσιεύεται στις 19 Απριλίου 1932 το κείμενο με τίτλο «Αργοστόλι: Η μελαγχολική πρωτεύουσα της Κεφαλληνίας», γραμμένο επίσης τον Φεβρουάριο του 32 (*Πειραϊκό Βήμα*, ό.π. σ. 40-43).[3]

Στη σύντομη αυτή περιγραφή της πόλης ο Καββαδίας, που δεν παραλείπει να δώσει και τα βασικά ιστορικά της στοιχεία, επιμένει ιδιαίτερα στον μελαγχολικό της χαρακτήρα. Η πόλη είναι όμορφη, δεν της λείπουν τα προτερήματα, οι ίδιοι οι κάτοικοί της είναι εύθυμοι, ωστόσο *«της λείπει το μεγαλύτερο προσόν των πόλεων: η κίνηση»* και παραμένει πάντα *«πληχτική... γιατί της λείπει το κυριότερο φυσικό χάρισμα: ο ορίζοντας»*. Ο προσεχτικός, ωστόσο, αναγνώστης θα παρατηρήσει πως, παρόλη την αρνητική ετυμηγορία του νεαρού ποιητή, το κείμενο είναι γραμμένο με πολύ συμπάθεια. Και όταν μάλιστα διαβάσει πως *«Οι επισκέπτες ύστερ' από είκοσι τέσσαρες ώρες θα πλήξουν... Θα τους κυριεύσει η νοσταλγία του ανοιχτού πελάγους και των οριζόντων...»*, θα καταλάβει και την αιτία της αρνητικής ετυμηγορίας: μιλάει προφανώς ο άνθρωπος που οποιαδήποτε πόλη θα την έβρισκε πληκτική (και θα ξεσηκωνόταν να την εγκαταλείψει μετά το πρώτο εικοσιτετράωρο) αφού καμιά τους δεν είναι πλωτή!

Δυο δεκαετίες αργότερα ο Καββαδίας γράφει τη *Βάρδια*. Εδώ, ένα σχεδόν μυθικό καράβι ταξιδεύει σε θάλασσες σίγουρα μυθικές, κι απάνω του ένα τσούρμο λες και μόλις βγήκε από κάποιο όνειρο κι ετοιμάζεται να ξαναμπεί στο ίδιο ή σ' ένα άλλο. Πάντως, ο «μαρκονιστής» σίγουρα μπαινοβγαίνει στα όνειρα. Και το όνομα αυτού Νίκος, στο ανάστημα κοντός, Κεφαλλονίτης. Καμιά ανάγκη να καταφύγουμε σε εξωκειμενικά στοιχεία για να του αποδώσουμε και τον ρόλο

3. Επίσης, σε Κυρ. Ντελόπουλος: *Νίκος Καββαδίας, Βιβλιογραφία 1928-1982*, έκδ. Ε.Λ.Ι.Α. 1983, σ. 42.

του αφηγητή-συγγραφέα. Αρκεί να συνδυάσουμε αυτά τα λίγα με το όνομα του συγγραφέα στο εξώφυλλο και μ' όσα ο καθένας γνωρίζει γι' αυτόν.

Κατά τα άλλα, όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί, *«Η βάρδια δεν είναι απλώς ένας χρονικός προσδιορισμός.*[...] *Είναι ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, στο κατάστρωμα ενός εμπορικού, πρώην πολεμικού, πλοίου, του "Πυθέα". Εκεί συγκεντρώνονται τα μέλη του πληρώματος για να συζητήσουν μεταξύ τους, να μονολογήσουν, να πραγματοποιήσουν το ταξίδι τους όχι στις θάλασσες της Κίνας και στ' ανοιχτά της Σιγκαπούρης, εκεί που πλέει ο "Πυθέας", αλλά στους χώρους της μνήμης, της φαντασίωσης, της παραίσθησης και του ονείρου».*[4]

Για σχεδόν όλους, λοιπόν, αυτούς τους παράξενους συνομιλητές μαθαίνουμε, καθώς οι συζητήσεις προχωράνε, ότι έχουν μια κοινή ιδιότητα: είναι «πατριωτάκια» του αφηγητή, όπως δηλώνεται απ' τους ίδιους ή προκύπτει από τα λεγόμενά τους. Με δεδομένο, βέβαια, ότι το έργο είναι και αυτοβιογραφικό, με τον αφηγητή πρόσωπο υπαρκτό, κατά τα ανωτέρω, αλλά και το ότι για ακόμη δυο τουλάχιστο απ' τους συνομιλητές έχουμε άλλοθεν τη μαρτυρία πως είναι επίσης πρόσωπα υπαρκτά,[5] θα μπορούσε να προσπεράσουμε το γεγονός ως απλή σύμπτωση (μάλλον κεφαλλονίτης πλοιοκτήτης, κεφαλλονίτικο καράβι και πλήρωμα). Υπάρχουν, ωστόσο, κάποια πράγματα που τραβούν την προσοχή μας, που δείχνουν πως, ακόμα κι αν είναι τυχαίο γεγονός η σύνθεση του πληρώματος, όλα όσα, σχετιζόμενα με τον τόπο καταγωγής του καθενός, λέγονται ή ανακαλούνται, δεν είναι καθόλου τυχαία.

Ας πούμε, στις πρώτες κιόλας σελίδες του βιβλίου, έχουμε αυτόν τον διάλογο μεταξύ του μαρκονιστή και του γραμματικού: *«–Τι άνθρωπος είναι ο καπετάνιος; –Ένα δαμάλι* [...] *Στην Ερυθρά σκεπάζεται με κουβέρτα μάλλινη. Έχει μιαν ηλεκτρική θερμάστρα και την ανάβει ο τρικέρης, εδώ, σε τούτες τις θάλασσες. –Είναι ναύτης καλός; –Δεν ξέρει να βγάλει τα μάτια του, το μουλάρι. –Είναι Κεφαλλονίτης; –Μπα. Ούτε ξέρει από πού είναι* [...]*».*[6]

Προσέχουμε την τελευταία ερώτηση. Όχι «από πού είναι;», αλλά αν είναι Κεφαλλονίτης. (Κι ακόμη, κάτι στην ατμόσφαιρα μας δημιουργεί την αίσθηση πως η αρνητική απάντηση γίνεται δεκτή με ανακούφιση από τον ερωτώντα). Το

4. Μαίρη Μικέ, *Η «Βάρδια» του Νίκου Καββαδία, εικονο-γραφήσεις και μεταμορφώσεις*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1994, σ. 26-27.

5. Πρόκειται για τον γραμματικό καπετά-Γεράσιμο και τον λοστρόμο Βαγγέλη. *Αλληλογραφία Νίκου Καββαδία – Μ. Καραγάτση*, εισαγωγή-επιμέλεια-σχόλια Μαίρη Μικέ, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2010, σ. 73, 75, 100, 102, και *Νίκος Καββαδίας, Γράμματα στην αδελφή του Τζένια και στην Έλγκα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2011, σ. 193.

6. Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, εκδ. Άγρα 1989, 2012, σ. 19-20.

ίδιο κι όταν άλλο μέλος του πληρώματος, ο Πολυχρόνης, θέλει να μάθει για την καταγωγή του μαρκονιστή, ρωτάει τον γραμματικό: *«Είναι πατριωτάκι;»*[7]

Άλλη μια λεπτομέρεια που δεν μπορούμε να παραβλέψουμε: Όταν ο γραμματικός θέλει ν' αναφερθεί στον θάνατο της μάνας του μιλάει για την *«Κεφαλλονίτισσα»*, όπως κι όταν θέλει να τονίσει μια πλευρά του χαρακτήρα της. Το ίδιο κάνει κι ο μαρκονιστής όταν αναφέρεται στη δική του μάνα και στον χαρακτήρα της.[8]

Ύστερα, είναι όλα αυτά τα μέρη που συναντάμε από σελίδα σε σελίδα. Είτε διότι μαθαίνουμε τον ακριβή τόπο καταγωγής κάποιου μέλους του πληρώματος, είτε διότι κάποιος απ' τους συνομιλητές μνημονεύει μέσα στις ιστορίες του κανέναν πατριώτη, είτε διότι η μνήμη ανακαλεί συμβάντα που έλαβαν χώρα στην πατρίδα, ακούμε για τα Φάρσα, τα Σπαρτά, την Έρισσο, το Αργοστόλι, τα Ζόλα, την Άσσο, το Φισκάρδο, τα Δειλινάτα, τη Λακήθρα, την Πύλαρο, «το Καραβάδο», αλλά και για την Κέρκυρα, τη Λευκάδα, τις Οξιές, για κάποιον που μιλούσε κορφιάτικα, για κάποιον θιακό καπετάνιο κ.λπ. Κι ακόμη, κάποιοι απ' τους συνομιλητές τιμούν δεόντως την κεφαλλονίτικη ντοπιολαλιά, ενώ δεν παραλείπονται και οι αναφορές στη ρομπόλα.

Τέλος, παραλείποντας πλήθος άλλα στιγμιότυπα, αναπολήσεις κ.λπ., αφήνω τη *Βάρδια* αναθυμούμενος εκείνον τον εκπληκτικό Αλεβίζο,[9] χαμένον χρόνια και καιρούς στο μακρινό Μπαλί, όπου όμως ποτέ του δεν λησμόνησε πώς να βρίζει και να βρίζεται κεφαλλονίτικα, πρόσωπο μοιρασμένο ιδανικά μεταξύ μύθου και πραγματικότητας (και γι' αυτό πρόσωπο ιδανικό της *Βάρδιας*), γοητευτικό τυχοδιώκτη, άξιο φορέα μιας παράδοσης που θέλει τον Κεφαλλονίτη όχι μόνο να μη χάνεται πουθενά και ποτέ, αλλά και να πετυχαίνει τα πιο απίθανα πράγματα στους πιο απίθανους τόπους. Γνώρισμα, συμπληρώνω, που μας θύμισε κι ο πατέρας του αφηγητή, για τον οποίο αυτός ο τελευταίος είχε φροντίσει να μιλήσει αναλόγως λίγες σελίδες πιο πριν.[10]

Στην ποίηση του Καββαδία δεν έχουμε έργο τόσο «κεφαλλονίτικο» όσο η *Βάρδια*. Μάλιστα, στις δύο πρώτες συλλογές του, αυτές που τον έκαμαν γνωστό και τον καθιέρωσαν, δεν θα συναντήσουμε αναφορές στο νησί. Στο *Ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, ωστόσο, βρίσκουμε το ποίημα «Στίχοι για τη ζωγραφική σου»[11] το οποίο, όπως μας πληροφορεί ο επιμελητής, *«Πρωτοδημοσιεύτηκε [...] στην πρόσκληση σε μια έκθεση ζωγραφικής της Σόνιας Κυπαρίσση, στις 6 Μαρ-*

7. Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, ό.π., σ. 52.
8. Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, ό.π., σ. 27, 45, 41.
9. Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, ό.π., σ. 105.
10. 10. Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, ό.π., σ. 100.
11. Νίκος Καββαδίας, *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, ό.π., σ. 104-105, 139.

τίου 1971».[12] Ο ίδιος παρατηρεί πως *«Το ποίημα αυτό είναι το πρώτο και μοναδικό που γράφτηκε από τον Καββαδία σε εντελώς ελεύθερους στίχους».*[13] (Αυτός, μπορούμε να υποθέσουμε, είναι και ο λόγος για τον οποίο το ποίημα δεν συμπεριλήφθηκε στο *Τραβέρσο*).

Στην προτελευταία στροφή του ποιήματος γίνεται λόγος για κάποια δίχτυα, τα οποία προφανώς εικονίζονται σε πίνακα ή πίνακες της έκθεσης:

Πού πρωτόδα τούτα τα δίχτυα; Ναι, θυμάμαι.
Τα ξέμπλεκαν κοντοί νησιώτες. Λοξομάτηδες.
Όλοι μαζί τα τινάζαν, τα πετούσαν τ' αψήλου
και τ' άφηναν να πέσουν καταγής. Το
ίδιο είδα να κάνουν και σε κεφαλλονίτικα ψαροχώρια.
Στο Φισκάρδο. Στην Άσσο. Λυπήσου εκείνους που
δεν ονειρεύονται.

Σημειώνουμε αυτόν τον παραλληλισμό, την επισήμανση μιας ομοιότητας, που φαίνεται να προέκυψε συνειρμικά: Στα *«κεφαλλονίτικα ψαροχώρια»* οι ψαράδες κάνουν με τα δίχτυα τους «το ίδιο» με τους *«κοντούς, λοξομάτηδες νησιώτες»*, εκεί μακριά που ο ποιητής *«πρωτόδε»* αυτά τα δίχτυα. Σάμπως αυτός ο τελευταίος να θέλει να συγκεράσει τις δύο του πατρίδες.

Στο *Τραβέρσο* συναντάμε, στην τελευταία στροφή του ποιήματος "Fresco" μιαν, ως φαίνεται άτυχη, θιακιά νύφη, καθώς και μια Κεφαλλονίτισσα στο ποίημα «Yara Yara". Διαβάζω τη στροφή:

Το ντύμα πάρε του φιδιού και δώσ' μου ένα μαντίλι.
Εγώ – και σ' έγδυσα μπροστά στο γέρο Τισιανό.
Βίρα, Κεφαλλονίτισσα, και μάινα το καντήλι.
Σε λόφο γιαπονέζικο κοιμάται το στερνό.

Αξίζει να σημειωθεί πως η εικόνα κάπως μας γυρίζει στη *Βάρδια*, αφού μας θυμίζει έναν απ' τους παραληρηματικούς μονολόγους της (όπως, άλλωστε, συμβαίνει και με άλλα ποιήματα του Καββαδία): *"Giorgione di Castelfranco ... Εγώ που σου 'γδυνα τα μοντέλα"*.[14]

«Τα παραμύθια του Φίλιππου» (παιδικά –με τον τρόπο του Καββαδία– ποιήματα που έγραψε για τον γιο της ανηψιάς του Έλγκας Φίλιππο)[15] αποτελούν τη

12. Νίκος Καββαδίας, *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, ό.π., σ. 138. Επίσης, Κυρ. Ντελόπουλος: *Νίκος Καββαδίας, Βιβλιογραφία 1928-1982*, ό.π., σ. 33.

13. Νίκος Καββαδίας, *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, ό.π., σ. 138. Επίσης, για τη σχέση του Καββαδία με τον ελεύθερο στίχο, *Η Λέξη*. τχ. 202, σ. 534.

14. Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, ό.π., σ. 115.

15. Τον Φίλιππο Χατζόπουλο, στον οποίο είναι αφιερωμένο και το βιβλίο (*Τραβέρσο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1975).

δεύτερη ενότητα του βιβλίου. Πρόκειται για τρία ποιήματα, τα δύο από τα οποία παρουσιάζουν ενδιαφέρον για το θέμα μας.

Στο πρώτο ποίημα, με τίτλο «Νανούρισμα για μωρά και γέρους», συναντάμε έναν *Κεφαλλονίτη* που *«κειοπίσω απ' τη Δολίχα»* αρματώνει *«τραμπάκουλο»*, πλην όταν «*Καβατζάρει το Σχινάρι / τόνε κλαίγαν κι οι γαϊδάροι*». Από κει και κάτω παρακολουθούμε τις (παραμυθένιες) περιπέτειες του καλού κεφαλλονίτη καπετάνιου σε μέρη μακρινά και ξωτικά.

Το τρίτο ποίημα της σειράς, και τελευταίο στο *Τραβέρσο*, έχει τίτλο «Παιδεία». Κορμό του ποιήματος αποτελούν οι εξιστορήσεις των ομηρικών επών, κατά κύριο λόγο οι περιπέτειες του Οδυσσέα, κάπως «εκσυγχρονισμένες» και κυρίως σε πλήρη αρμονία με το πνεύμα του Καββαδία. Τώρα, γιατί «Παιδεία» κι όχι κάτι σχετικό με τα εξιστορούμενα; Υποθέτω, είτε ως υπόμνηση της από αιώνων μαρτυρούμενης εκπαιδευτικής χρήσης των ομηρικών επών, είτε απλώς επειδή στις μέρες μας διδάσκονται στα σχολεία, πάντως –σε κάθε περίπτωση– με ειρωνική διάθεση, όπως βεβαιώνει τόσο ο παιγνιώδης τρόπος αφήγησης όσο και το περιεχόμενο της –απρόσμενα αναφερόμενης στην παιδεία– τελευταίας στροφή του ποιήματος.[16]

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Καββαδίας είχε αναφερθεί και στο παρελθόν στην *Οδύσσεια*. Συγκεκριμένα, στη σειρά «Ταξιδιωτικαί αναμνήσεις» του *Πειραϊκού Βήματος*, στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως, περιλαμβάνονται και τα κείμενα: «Κάπο ντι φάρο» και «Στρόμπολι, ένα από τα νησιά του Αιόλου»,[17] δημοσιευμένα και τα δύο το 1932. Σ' αυτά, λοιπόν, τα κείμενα διαβάζουμε πως: *«Το Κάπο ντι Φάρο είναι η Χάρυβδις της Μυθολογίας. Απέναντί του, σε μεγάλη απόσταση, φαίνεται το Καλαβρέζικο χωριό Σκύλλα.* […] *η Μυθολογία τοποθετεί εκεί ένα από τα ναυάγια του θρυλικού Οδυσσέα»* και *«Ο Όμηρος στην Οδύσσειά του αναφέρει περί Αιολίης νήσου πλωτής* […]. *Λένε ότι γράφοντας γι' αυτό το νησί είχεν υπόψη του το Στρόμπολι, από το οποίο έλαβαν όλες οι άλλες νησίδες τ' όνομα "Αιολίαι"».*

Η διαφορά βρίσκεται στο γεγονός ότι οι τότε αναφορές στην *Οδύσσεια* συνάπτονται με το «δυτικότερο» και με το «βορειότερο» «μέρος της Σικελίας», ενώ οι τωρινές, εκτός απ' την υπόμνηση πως όλη η «φασαρία» ξεκίνησε *«για ένα κοριτσάκι από τη Σπάρτη»* και από ένα σύντομο πέρασμα απ' την *«Ασκανία / με τους κατεργάρηδες του Αινεία»*, έχουν να κάμουν με το *«Νήρυτο και το Δασκαλιό»*, μ' έναν *«γιο τσοπάνου από το Θιάκι»* κι έναν *«γεμιτζή από τη Δολίχα»*, με

16. Ας μην ξεχνάμε και *Τα ολόλευκα σχολεία των Δυτικών* (ποίημα «Παραλληλισμοί», στη συλλογή *Μαραμπού*, Αθήνα 1933).

17. Νίκος Καββαδίας, *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, ό.π., σ. 37-38 και 112.

τη «Ναυσικά από τσου Κορφούς» που είχε και *«αδερφούς / κάπου στο Μαντούκι, στη Σπιανάδα»*, μ' ένα *«Τσούρμο από Καστό κι από Εχινάδες»*.

Η ιδέα μου λοιπόν είναι πως αυτή η διαφορά αποτελεί επακόλουθο μια άλλης, σχετιζόμενης με το χρόνο και τις συνθήκες γραφής των «Ταξιδιωτικών αναμνήσεων», αφενός και των «Παραμυθιών του Φίλιππου» αφετέρου. Οι πρώτες γράφτηκαν το 1932 από έναν νέο ποιητή που ανήσυχος και βιαστικός ξεκινάει να γνωρίσει τον κόσμο. Από τα δεύτερα, τα δύο χρονολογημένα στο βιβλίο, έχουν γραφτεί το 1972 και το 1974,[18] αλλά και το μη χρονολογημένο («Νανούρισμα...») δεν μπορεί παρά να γράφτηκε στον ίδιο περίπου καιρό, αν κρίνουμε από τον χρόνο γέννησης του αποδέκτη του.[19] Αυτό σημαίνει πως ο ποιητής πλησίαζε στην ηλικία που αρχίζουμε να «ξαναγινόμαστε παιδιά» και, σαν να μην έφτανε αυτό, ήρθε κι ο μικρός Φίλιππος να επισπεύσει την εξέλιξη. Ως επακόλουθο αυτής της οιονεί επιστροφής στην παιδική ηλικία, ηλικία ανάμεσα στη νηπιακή και την εφηβική, την οποία ο Καββαδίας είχε ζήσει στην Κεφαλλονιά, «βγαίνει» τώρα *στην ποίησή* του, μ' αυτόν τον ιδιότυπο –και άκρως «καββαδιακό»– τρόπο, η αγάπη του για το νησί του και για τους πατριώτες του.

Ως τεκμήρια αυτής της τελευταίας (αν χρειάζονται) θα περιοριστώ να αναφέρω –εντελώς πρόχειρα, και κάθε άλλο παρά εξαντλητικά– δύο εξωκειμενικές μαρτυρίες. Η πρώτη βρίσκεται σε επιστολή του ποιητή προς τον φίλο του πεζογράφο Μ. Καραγάτση, γραμμένη το 1949. Εκεί λοιπόν διαβάζουμε: *«[...] θυμάμαι [...] Τη γρίνια του καπετά Γεράσιμου για τις στραβοτιμονιές – τώρα κοιμάται σε κεφαλονίτικο χώμα»*.[20] Μας κάνει ασφαλώς εντύπωση αυτό το «κεφαλονίτικο χώμα» γραμμένο από έναν άνθρωπο που –αν μη τι άλλο– έχει γράψει στίχους όπως αυτοί:

Καίσαρ, από ένα θάνατο σε κάμαρα,
κι από ένα χωματένιο πεζό μνήμα,
δε θα 'ναι ποιητικότερο και πι' όμορφο,
ο διάφεγγος βυθός και τ' άγριο κύμα;[21]

ή:

Κι εγώ που τόσο επόθησα μια μέρα να ταφώ
σε κάποια θάλασσα βαθιά στις μακρινές Ινδίες,[22]

---

18. "Marco Rolo", Βενετία 03.04.72, «Παιδεία», Αθήνα 1974.

19. Δημήτρης Νικορέτζος, «Βιοχρονολόγιο του Νίκου Καββαδία», *ό.π.*, σ. 25-29, «1966: Γεννιέται ο Φίλιππος [...]».

20. Παραπάνω, σημ. 5 (*Αλληλογραφία Νίκου Καββαδία – Μ. Καραγάτση*, σ. 100).

21. «Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ» (*Μαραμπού*).

22. "Mal du Depart" (*Μαραμπού*).

Ας επιστρέψουμε λοιπόν, με αφορμή αυτό το αγαπημένο χώμα, για μια στιγμή στη *Βάρδια* (με τους πολλούς Κεφαλλονίτες) ώστε να επισημάνουμε το μάλλον αυτονόητο, προλαβαίνοντας ωστόσο ενδεχόμενη παρανόηση: Ο Καββαδίας, όταν μιλάει για Κεφαλλονίτες, μιλάει ταυτόχρονα και για την Κεφαλλονιά. Ή, αλλιώς, αυτός είναι ο μόνος τρόπος που διαθέτει προκειμένου να μιλήσει για το νησί του, αυτή είναι η συγγραφική του φύση.[23] Άλλωστε, ούτε οι Κεφαλλονίτες νοούνται ερήμην της Κεφαλλονιάς, ούτε αυτή χωρίς εκείνους. Ο κατοικημένος τόπος δεν έχει μόνο υπαίθρια ή αστικά τοπία, έχει και τους ανθρώπους του, αυτούς με τους οποίους βρίσκεται σε διαρκή διάλογο.

Η δεύτερη μαρτυρία δεν είναι παρά μια κατά κάποιον τρόπο «δήλωσή» του προς συνομιλήτρια δημοσιογράφο λίγους μήνες πριν από τον θάνατό του: *«Αν δεν ήμουν Κεφαλονίτης θα 'θελα να 'μουν Κινέζος* [...]».[24] Καλοί κι αγαπημένοι οι Κινέζοι, όμως την κεφαλλονίτικη καταγωγή του και εμπειρία δεν την αλλάζει με τίποτε.

Εδώ τελειώνει το δικό μου, προσωπικό, ταξίδι στην Κεφαλλονιά του Νίκου Καββαδία. Ελπίζω, τα όσα παρατήρησα με αφορμή κυρίως «Τα παραμύθια του Φίλιππου», να στηρίζουν επαρκώς αυτό που ισχυρίστηκα στην αρχή της ομιλίας μου, ότι δηλαδή η Κεφαλλονιά δεν θα μπορούσε να λείπει από το έργο ενός εξόχως κοσμοπολίτη αλλά και βαθύτατα κεφαλλονίτη ποιητή.

---

23. Για τη συζήτηση γύρω από την επικέντρωση του αφηγηματικού ενδιαφέροντός του σε ανθρώπους και όχι σε τόπους, Μαίρη Μικέ, *Η «Βάρδια» του Νίκου Καββαδία, εικονογραφήσεις και μεταμορφώσεις*, ό.π., σ. 27-28.

24. Μη βρίσκοντας, ούτε στο αρχείο μου ούτε σε δημόσιες βιβλιοθήκες όπου απευθύνθηκα, το περιοδικό *Τετράδιο* (Οκτ. 1974), παραπέμπω στο ωραίο κείμενο του Δημήτρη Γκιώνη «Με το τιμόνι πάντα αριστερά» (*Ελευθεροτυπία*, 20.02.2010) όπου γίνεται εκτενής αναφορά στη συνομιλία του Καββαδία με τη δημοσιογράφο Μιράντα Ζαχαριάδη-Ποτηριάδου, δημοσιευμένη στο ως άνω περιοδικό.

Περίληψη / Summary

Παρά τον κοσμοπολιτισμό του, ο Νίκος Καββαδίας παρέμεινε ως το τέλος βαθύτατα Κεφαλλονίτης. Η βιωματική του σχέση με το νησί και τον κόσμο του φανερώνεται κυρίως στη *Βάρδια* αλλά και στα «Παραμύθια του Φίλιππου», τη μικρή ενότητα παιδικών ποιημάτων που –μοιραία– σφραγίζει το έργο του.

Despite his cosmopolitanism, deep inside and until his very last breath Nikos Kavvadias remained a true Kefallonian. His own bond with the island and its world becomes apparent mainly in *Vardia* but also in the "Tales for Philippos", a small selection of childrens' poetry that was to be his very last work.

Νίκος Καββαδίας.

ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΣΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΒΒΑΔΙΑ

Γιάννης Σ. Παπαδάτος

Ο Νίκος Καββαδίας ευρισκόμενος σε ένα αδιάκοπο ταξίδι (γέννηση: 1910 στη Μαντζουρία, 1914: εγκατάσταση στην Κεφαλονιά, 1921: μετακόμιση στον Πειραιά, 1929: αρχή της ναυτικής του καριέρας έως τον θάνατό του το 1975), δεν έπαψε στην ποίησή του, με διάφορους τρόπους να αναφέρεται στην έννοια «παιδί». Στην εισήγησή μου, θα εστιάσω σε αυτές τις αναφορές, αρχικά σε ανένταχτα[1] ποιήματά του και στη συνέχεια στις συλλογές του (*Μαραμπού, Πούσι, Τραβέρσο*).[2] Στο *Τραβέρσο* θα σταθώ, περισσότερο, στα ποιήματα «Τα παραμύθια του Φίλιππου», που απευθύνονται σε παιδί, συγκεκριμένα στον Φίλιππο Χατζόπουλο, γιο της ανηψιάς του ποιητή, Έλγκας Καββαδία.

Ο Καββαδίας είναι γνωστό πως έγραφε ποίηση ως παιδί και ιδιαίτερα ως έφηβος (φωτ. 1, 2. – Οι φωτογραφίες που περιλαμβάνονται σ' αυτή την εισήγηση αντλήθηκαν από το διαδίκτυο και οι πληροφορίες γι' αυτές από το αφιέρωμα της εφ. *Η Καθημερινή*, «Επτά Ημέρες», 28.02.1999).

Ήταν συνεργάτης του περιοδικού *Η Διάπλασις των Παίδων*, με το ψευδώνυμο «Ο μικρός ποιητής»[3] αλλά και από το 1927, σε διάφορα έντυπα όπως *Προσπάθεια* και *Ρυθμός*[4] του Γ' Γυμνασίου Πειραιά, στο οποίο είχε φοιτήσει. Επίσης, το διάστημα 1922-23, εξέδωσε ένα ποιητικό περιοδικό, με τον τίτλο *Σχολικός Σάτυρος*.[5] Στα αρχικά ποιητικά βήματά του τον ενθάρρυνε ο Παύλος Νιρβάνας.[6]

---

1. Εννοούνται τα ποιήματα που δεν περιελήφθησαν στις τρεις γνωστές ποιητικές συλλογές του Καββαδία.

2. Νίκος Καββαδίας, *Μαραμπού*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα [5]1979. Του Ιδίου, *Πούσι*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα [4]1979. Του Ιδίου, *Τραβέρσο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα [4]1979.

3. Αναφέρεται στα: Τάσος Κόρφης, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1991, σ. 171. – Χρήστος Λεβάντας, «Η άγνωστη ιστορία του πειραϊκού τύπου», *Τέταρτη Εξουσία* (15.04.1957), σ. 6.

4. Κώστας Γ. Τσικνάκης, *Ελληνικός Νεανικός Τύπος (1915-1936)*, καταγραφή, έκδ. Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας – Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1986, σ. 539-540, 552-556.

5. Το περιοδικό μνημονεύει ο Χρ. Λεβάντας («Η άγνωστη ιστορία του πειραϊκού τύπου», *ό.π*) που το τοποθετεί το 1923 και ο Τ. Κόρφης (*Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, ό.π.) που το τοποθετεί το 1922. Το πιο πιθανό, όπως αναφέρει ο Κ. Τσικνάκης *[Ελληνικός Νεανικός Τύπος (1915-1936)]*, ό.π., σ. 156), είναι να εκδιδόταν το περιοδικό και τα δύο χρόνια.

6. Φίλιππος Φιλίππου, «Νίκος Καββαδίας – Ταξίδεψε όλη τη ζωή ώς το θάνατο...», *Η*

Από τα πρώτα ποιήματά του είναι το «Δάκρυ» (1928),[7] που αναφέρεται στο θάνατο ενός μικρού κοριτσιού:

Το βράδυ πέθανε η παιδούλα
πού 'χε αρρωστήσει την αυγή.
Ίσως η αγνή της η ψυχούλα
με τ' άστρα θέλησε να βγει.
Και τώρ' αστέρι θα 'χει γίνει
τον ουρανό για να ομορφύνει.

Πρόκειται για ένα βιωματικό ποίημα στο οποίο υπογράφει ως Πέτρος Βαλχάλας. Η ατμόσφαιρα του ποιήματος είναι σαφώς επηρεασμένη από το καρυωτακικό κλίμα της εποχής. Ο Καββαδίας, με περισσή συνοπτικότητα αποτυπώνει την αγνότητα της παιδικής ηλικίας με δύο λέξεις: την «αυγή» και το «αστέρι», δηλαδή, τη δροσιά της παιδικής ηλικίας με το φως.

Στο ποίημά του «Ήθελα» (1929),[8] που αποτελεί μια προετοιμασία για το "Mal de Depart",[9] αλλά ανιχνεύουμε σε αυτό και στίχους που τους συναντάμε και σε άλλα κατοπινά ποιήματα, ανάμεσα στην επιθυμία για μακρινά ταξίδια (*«...που στα βιβλία του διάβασεν ή που είδε στ' όνειρό του...»*), προβάλλει την επιθυμία να παραμείνει *«μικρό κι αγνό παιδί»* (βλ. στ. *«Θεέ μου! έχω μιαν άκακη, μια παιδική καρδιά»* στο ποίημα «Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου»)[10] και να πεθάνει, όχι *«σε κάποια θάλασσα βαθιά στις μακρινές Ινδίες»* ("Mal de Depart"), αλλά σ' ένα ψυχρό και χιονισμένο σκηνικό ανάμεσα σε θλιμμένους παλιάτσους.

Ήθελα πάντα νά 'μενα μικρό κι αγνό παιδί
που απ' το ψυχρό δωμάτιό του έξω ποτέ δε βγαίνει
και που, σκυφτό, παράξενα βιβλία φυλλομετρεί,
κι απέναντί του το κοιτούν παλιάτσοι αραδιασμένοι.

που έχει μια ήρεμη καρδιά και σα μικρού πουλιού δειλή,
και που άλλη δεν εγνώρισε γυναίκα απ' τη μαμά του.

Καθημερινή (Επτά Ημέρες), (28.02.1999), σ. 4.

7. Πέτρος Βαλχάλας, «Δάκρυ», *Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, *τχ.* 115 (1928), σ. 2. – *Νίκος Καββαδίας. Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα*, επιμέλεια Cuy Saunier, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 77.

8. Τάσος Κόρφης, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, ό.π. σ. 87. – Νίκος Καββαδίας. *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα*, ό.π., σ. 85. Αναφέρεται ότι το ποίημα δημοσιεύτηκε στο περ. *Ελληνικά Γράμματα*, *τχ.* 60 (1929).

9. Νίκος Καββαδίας, *Μαραμπού*, ό.π., σ. 43.

10. Νίκος Καββαδίας, *Μαραμπού*, ό.π. σ. 16.

που ώρες πολλές, σε μια γωνιά, μένει και διόλου δε μιλεί,
και κάποια κούκλα που αγαπά κρατάει σφιχτά σιμά του.

που τα ψυχρά απογέματα, τα φθινοπωρινά,
το δρόμο έξω κοιτάζοντας απ' το παράθυρό του,
άγνωστα μέρη σκέφτεται, ταξίδια μακρινά,
που στα βιβλία του διάβασεν ή που είδε στ' όνειρό του...

Και μια βραδιά χειμερινή που όλα με χιόνι έχουν στρωθεί,
μες στο ψυχρό και θλιβερό δωμάτιό του πεθαίνει
κι ως Αρλεκίνος να τον πάρει ο Χάρος έχει ερθεί
κι απέναντί του τον κοιτούν παλιάτσοι συντριμμένοι...

Το ποίημα, αναφέρει ο Saunier, αποτελεί *«μια ευχή... άρνηση της ενηλικίωσης, της ενοχής, του μιάσματος που οφείλεται στη ζωή και στον έρωτα»*, αλλά και μια παιδική φαντασίωση η οποία *«εμφανίζεται ως προεικόνιση του θανάτου, ως το πρώτο βήμα προς το θάνατο»*.[11] Ορισμένοι στίχοι του αποτελούν συνάμα και μια άλλου είδους «προετοιμασία»: αφενός για την περιπέτεια ζωής του στη θάλασσα (την ίδια εποχή θα μπαρκάρει για πρώτη φορά στο «Άγιος Νικόλαος»), αφετέρου, μεταφορικά/συμβολικά, αποτυπώνεται το τέλος της παιδικής/εφηβικής ηλικίας και η αρχή της ενηλικίωσης. Αλλά, όπως είπαμε, η τότε λογοτεχνική ατμόσφαιρα εν πολλοίς είχε επηρεαστεί από το τραγικό τέλος του Καρυωτάκη (1928).

Επίσης, στο εννεάστροφο ποίημα «Τραγούδια» (1931),[12] μια εντυπωσιακή και ενδιαφέρουσα προετοιμασία για τη μετέπειτα δημιουργία του. Μέσα στην επαναλαμβανόμενη και σε άλλα ποιήματα φαντασίωση με τα βιβλία, αναδύεται η μορφή ενός *«ασθενικού, βραδύγλωσσου και παράξενου παιδιού»*, που ήθελε να ταξιδεύει, όμως πέθανε διαβάζοντας ποίηση. Παραθέτω αποσπάσματα:

Στην πληκτική κατάξερη και γκρίζαν εποχή
σε μιαν μικρούλα κάμαρα μ' ασπροβαμμένους τοίχους
εχθές ο Μάριος πέθανε, τ' ασθενικό παιδί
ξάφνου καθώς εδιάβαζεν κάποιο βιβλίο με στίχους.

Ήταν ένα παράξενο παιδί, χλωμό πολύ
βραδύγλωσσο κι ιδιότροπο και πάντα είχε τη σκέψη
να φύγει από το σπίτι του με κάποιο φορτηγό
πλοίαρχος για να γίνει και πολύ μακριά να ταξιδέψει. ...

---

11. Cuy (Michel) Saunier, *«Ετούτο το κορμί το τόσο αμαρτωλό». Έρευνα στον μυθικό κόσμο του Νίκου Καββαδία*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2004, σ. 25-26.

12. Νίκος Καββαδίας. *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα*, ό.π., σ. 91. Αναφέρεται ότι το συγκεκριμένο ποίημα δημοσιεύτηκε στο περ. *Ναυτική Ελλάς*, *τχ.* 32 (1931).

...Κι αυτός που' χε παράξενη κι αισθαντική ψυχή
γιομάτη από των μακρινών μερών τη γοητεία
κλεισμένος σ' ένα σκοτεινό γραφείο και πνιγερό,
κρατώντας εκουράστηκε, λογιστικά βιβλία. ...

...Στη λίμνη εκεί του Αχέροντα με τα θολά νερά
που απάνω τους του Χάροντα το μαύρο ακάτι οδεύει
άκουσε Θε μου κι άσε τον εκεί παντοτινά
«Δόκιμο πλοίαρχο», άσε τον εκεί να ταξιδεύει. ...

Είναι ολοφάνερο πως πίσω από την persona αυτή κρύβεται ο ίδιος.[13] Η αδελφή του, Ζένια, σημειώνει: *«ήταν ένα παιδί ευαίσθητο, ευφάνταστο και νευρικό. Η βραδυγλωσσία που είχε, καθώς περνούσαν τα χρόνια, μειώθηκε πολύ, δε γινόταν αντιληπτή»*.[14]

Την ιδιότητα δε του παιδιού-αγωνιστή αποτυπώνει στο ποίημα «Στον τάφο του Επονίτη».[15] Ο μικρός επονίτης εναντιώνεται στους εχθρούς: (*«...Σφαίρα τη βρήκε την καρδιά πού 'μοιαζε με γρανίτη. / Σε μία γωνιά με θάψανε χωρίς ανθούς, μα πάντα / σα ρόδο θα μοσκοβολάει ο τάφος του Επονίτη»*). Κι από αυτήν την αντίθεση, ο Καββαδίας περνάει σε ένα άλλο πανανθρώπινο, αντιναζιστικό ποίημα με τίτλο «Αντίσταση».[16] Βλέπει στα παιδικά του μάτια *«που πνίγονται οι στεριές»*, ένα ταξίδι σ' εκείνες τις χώρες που τότε μάχονταν (Κίνα, Ισπανία, Ελλάδα: Δεκεμβριανά) για την ελευθερία. Αναφέρει δε εμβληματικά πρόσωπά τους (Πασιονάρια: Ισπανία), μέχρι τους δικούς μας Διάκο, Κολοκοτρώνη και Άρη. Στην ακόλουθη στροφή δίνει ανάγλυφα τη φρίκη της εποχής για την Ελλάδα:

...Κύμα θανάτου ξαπολιούνται οι Γερμανοί.
Τ' άρματα ζώνεσαι μ' αρχαία κραυγή πολέμου.
Κυνήγι παίζουνε μαχαίρι και σκοινί,
Οι κρεμασμένοι στα δέντρα, μπαίγνιο του ανέμου. ...

Τέλος, στο ποίημά του «Η μικρή χορεύτρια» (1928),[17] ο ποιητής με ευαισθη-

13. Βλ. και στο: Νίκος Καββαδίας. *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα*, ό.π., σ. 125. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περ. *Η λέξη*, *τχ.* 27 (1983).

14. Τζένια Καββαδία, «Αναμνήσεις από την παιδική ζωή του αδελφού μου», *Η λέξη*, *τχ.* 27 (1983), σ. 750.

15. Νίκος Καββαδίας . *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα*, ό.π., σ. 101. Το ποίημα δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νέα Γενιά*, *τχ.* 51 (1945), σ. 2.

16. Δημοσιεύτηκε στα *Ελεύθερα Γράμματα*, *τχ.* 14 (1945).

17. Νίκος Καββαδίας. *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα*, ό.π., σ. 89.

σία σκιαγραφεί μια μικρή που γίνεται αντικείμενο πόθου (*«Κι όλοι με λάγνα λαμπερά την εκοιτούσαν μάτια»*), τελικά θαυμασμός και άπιαστο όνειρο για τα ανδρικά μάτια (*«όμως κανείς δεν τόλμησε τα χέρια να χτυπήσει, / όλοι άφωνοι κοιτάζανε τα κόκκινά της χείλη /...σαν όλους κάποια μυστική φωνή να τους οδήγει»*), σε αντίθεση με την ίδια που ενδιαφέρεται για την παράστασή της, με ένα τραγούδι που μιλάει για την πατρίδα της. Πρόκειται για μια γυναικεία φιγούρα που αργότερα ο Καββαδίας θα την ενσταλάξει και με διαφορετικούς τρόπους στα δημοσιευμένα ποιήματά του.[18]

Ακολούθως, περνάμε στις τρεις ποιητικές του συλλογές.

Στο *Μαραμπού* (1933) (φωτ. 3), βλέπουμε, σημειώνει ο Κόρφης, την ηδονή της αμαρτίας, τον κίνδυνο, το ανεκπλήρωτο του ονείρου.[19] Από το ποίημα «Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου», ο Saunier χρησιμοποίησε ως τίτλο βιβλίου του τον στίχο *«ετούτο το κορμί το τόσο αμαρτωλό»*.[20] Στους στίχους *«Θεέ μου! είμαι μονάχα δεκαεννιά χρονών / κι έχω σε μέρη μακρινά πολλές φορές γυρίσει. / Θεέ μου! έχω μιαν άκακη, μια παιδική καρδιά, / αλλά πολύ έχω πλανηθεί, κι έχω πολύ αμαρτήσει...»*,[21] αναφέρει ο Saunier ότι ο ποιητής αυτοχαρακτηρίζεται ως παιδική ψυχή σε μια ατμόσφαιρα νοσταλγίας των παιδικών χρόνων.[22] Στο σύμπαν αυτού του διαπολιτισμικού ποιήματος (*«εμείς οι ναυτικοί... η θέση μας είναι άσχημη πολύ»*), που εικονογραφείται ένας πιθανός χαμός εν μέσω κυκλώνα, οι συγκεκριμένοι στίχοι αποτελούν μια ιδιότυπη εξομολόγηση απέναντι στο Θεό. Ο «αμαρτωλός» που εξομολογείται, λέει πως έχει άκακη καρδιά, επικαλούμενος την παιδική ηλικία, αφού εκείνη είναι άκακη και αθώα, επίθετα που συχνά χρησιμοποιεί ο Καββαδίας. Αυτή η δυναμική της παιδικής ηλικίας, ως διαδρομή της ζωής του νεαρότατου, τότε, ποιητή, ορθώνεται στο ποίημα ως ύστατη προσπάθεια, όχι τόσο για να «αποτρέψει» ο Θεός το ναυάγιο, αλλά σαν είδος εξαγνισμού. Παράλληλα, σημειώνεται η πιθανή έκφραση μιας αδικίας που θα τελεσθεί με φόντο την παιδική αθωότητα — πράξη μάλλον ανάρμοστη για την ηθική και τη θρησκεία.

---

18. Για τη γυναίκα στο έργο του Καββαδία βλ.: Cuy (Michel) Saunier, *«Ετούτο το κορμί το τόσο αμαρτωλό...»*, ό.π. – Μαίρη Μικέ, *Η Βάρδια του Νίκου Καββαδία. Εικονογραφήσεις και μεταμορφώσεις*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1994.

19. Τάσος Κόρφης, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, ό.π., σ. 11.

20. Cuy (Michel) Saunier, *«Ετούτο το κορμί το τόσο αμαρτωλό...»*, ό.π.

21. Νίκος Καββαδίας, *Μαραμπού*, ό.π., σ. 16-17.

22. Cuy (Michel) Saunier, *«Ετούτο το κορμί το τόσο αμαρτωλό....»*, ό.π., σ. 50.

Στο τελευταίο δε, ποίημα της συλλογής, «Παραλληλισμοί»,[23] ο ποιητής αναφέρεται έμμεσα στην παιδική ηλικία. Παραλληλίζει με σαρκαστικά κριτικό και διεισδυτικό μάτι, όσον αφορά στην εκπαίδευση, *«τα ολόλευκα μα πένθιμα σχολεία των Δυτικών»*, με τις βρώμικες πλώρες των φορτηγών και τις κοινές γυναίκες. Σχολεία που δεν έχουν ούτε άνεση και δεν επικρατεί σε αυτά η χαρά, ατμόσφαιρα που έως ένα βαθμό επικρατεί ακόμη ως σήμερα.

Στη συλλογή *Πούσι* (1947), ο ποιητής αναφέρεται στις εμπειρίες του καθαρά, στα όνειρα που διαψεύστηκαν, με έναν υπαινικτικό τρόπο. Αλλά, αποτυπώνεται και η άκαμπτη δύναμή του για αντίσταση.[24] Στο πλήρες νοσταλγικών αισθήσεων ποίημα «Θεσσαλονίκη»,[25] εικονογραφεί και ένα στιγμιότυπο της παιδικής ηλικίας που συνδέεται και με την τέχνη. Επισημαίνονται από όλους όσοι ασχολήθηκαν με το έργο του Καββαδία, η αγάπη του και οι γνώσεις του για τη ζωγραφική. Τούτο φαίνεται και στους στίχους του προαναφερόμενου ποιήματος: *«Τυφλό κορίτσι σ' οδηγάει, παιδί του Modigliani, / που τ' αγαπούσε ο δόκιμος κι οι δυο Μαρμαρινοί»*. Άλλωστε οι πίνακες του Μοντιλιάνι, μπορεί να μας διαφωτίσουν. Ο ζωγράφος μη αναδεικνύοντας το βλέμμα των γυναικείων φιγούρων του, εστιάζει στον αισθησιασμό που ο ίδιος αναζητούσε.

Στο *Τραβέρσο*, που θα εκδοθεί, το 1975, δύο μήνες μετά τον θάνατό του, η θαλασσινή περιπέτεια συνεχίζεται δραματικότερη.[26] Εδώ, ο Καββαδίας ολοκληρώνεται, θα σημειώσει ο Βογάσαρης.[27] Σε αυτή τη συλλογή συναντάται συχνότερα η λέξη «παιδί» με μια βαθύτερη και πολυσημική νοσταλγία. *«Γυρεύω τις ρίζες μου»*, είχε πει στον εκδότη, καθώς διόρθωνε τα δοκίμια. Και συνέχισε: *«Κι όταν ένας ναυτικός ψάχνει τις ρίζες του, ψάχνει για τον κόσμο όλο»*.[28] Έτσι, στο ποίημα «Μουσώνας» και στους στίχους *«...όμως δεν είμαστε παιδιά να πιάσουμε την κλάψα. / Τι θάδινα– «Πάψε Σεβάχ»– για νάμουνα παιδί!...»*,[29] ο Καββαδίας αποστασιοποιείται από την έννοια δηλώνοντας την αδυναμία να φτάσει την παιδική ηλικία, αλλά και την αναπολεί με τη σοφία ενός ανθρώπου που αποκόμισε θαυμαστή εμπειρία. Ενώ στο ποίημα "Yara-Yara" και στο δίστιχο *«Κούκο φο-*

23. Νίκος Καββαδίας, *Μαραμπού*, ό.π., σ. 54.

24. Τάσος Κόρφης, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, ό.π., σ. 19.

25. Νίκος Καββαδίας, *Πούσι*, ό.π., σ. 29-30.

26. Τάσος Κόρφης, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, ό.π., σ. 29.

27. Άγγελος Βογάσαρης, *Νίκος Καββαδίας (Μαραμπού). Ο ποιητής των μακρινών θαλασσινών δρόμων*, εκδ. Σαμουράι, Αθήνα 1979, σ. 53.

28. Άγγελος Βογάσαρης, *Νίκος Καββαδίας (Μαραμπού) Ο ποιητής των μακρινών θαλασσινών δρόμων*,, ό.π.

29. Νίκος Καββαδίας, *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 11-12.

ρούσες κάτασπρο μικρός και κολαρίνα. / Ναυτάκι του γλυκού νερού...»,[30] η παιδική ηλικία αποτελεί μια απόμακρη εικόνα, μια ανάμνηση. Στο δε ποίημα «Γυναίκα»[31] και στο στίχο *«από παιδί βιαζόμουνα μα τώρα πάω καλιά μου»*, «δηλώνεται» το πεπερασμένο της ζωής, μια έννοια χρόνου δεμένη με την τραγική ανθρώπινη μοίρα. Από τη μια πλευρά αναδύεται η τσιμινιέρα (*«...μια τσιμινιέρα με όρισε...»*), σύμβολο της απομάκρυνσης από τις χαρές της ζωής και από την άλλη το σύμβολο, η ιδεατή αγαπημένη (*«...Το χέρι σου, που χάιδεψε τα λιγοστά μαλλιά μου...»*), που κάποτε ήταν εμβληματική η παρουσία της. Τέλος, στο ποίημα «Πικρία» και στον στίχο *«τι να σου τάξω, ατίθασο παιδί, να σε κρατήσω;»*[32] ο ποιητής αναφέρεται καθαρά στη δυναμική της παιδικής ηλικίας αναπολώντας προφανώς τη δική του.

Ο Καββαδίας είναι από τις ελάχιστες περιπτώσεις στα ελληνικά γράμματα δημιουργών που απευθύνονται κυρίως σε ενήλικες, που στο έργο τους αποτυπώνουν, γνήσια χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας, ακριβώς όπως την ορίζει ο Hollindale, κάτω από τον όρο παιδικότητα (childness). Παιδικότητα είναι το να είναι κανείς παιδί – δυναμικό, με φαντασία, να πειραματίζεται, να παίζει, να αλληλοεπιδρά, να ονειρεύεται, να είναι ευμετακίνητο.[33] Πρόκειται επίσης και για μια εικόνα παιδιού, της οποίας πολλά χαρακτηριστικά μας μεταφέρει για τον Καββαδία η αδελφή του.[34] Οι παραπάνω αναφορές, αποτελούν μια ενσυνείδητη προσπάθεια του ποιητή να κρατήσει αυτή την παιδικότητα ως νοσταλγική εικόνα διαρκείας και ως μνήμη που ενέχει κινητήρια δύναμη. Η αξία της παιδικότητας κατά τον Hollindale συνίσταται σε αυτά ακριβώς τα βιώματα, που τα ίδια τα παιδιά αποκομίζουν από αυτή τη φάση της ζωής τους, σημαίνει την αυτονομία των βιωμάτων αυτών,[35] η οποία αποτελεί παρακαταθήκη για το μέλλον. Πρόκειται για βιώματα που ο Καββαδίας τα κρατά ζωντανά σε καίρια στιγμιότυπα της ποίησής του.

Το παιδί, κάθε φορά που ο Καββαδίας το επικαλείται, δείχνει να είναι άλλοτε ο οδηγός, άλλοτε ο εξομολογητής και άλλοτε η καταφυγή, που δεν είναι μόνο η χαμένη παιδική αθωότητα, αλλά μια αθωότητα που κρατάει ζωντανό το

30. Νίκος Καββαδίας, *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 17-18.

31. Νίκος Καββαδίας, *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 15-16.

32. Νίκος Καββαδίας, *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 36-37.

33. Peter Hollindale, *Signs of Childness in Children's Books*. Lockwood, Thimple Press, 1997.

34. Τζένια Καββαδία, «Αναμνήσεις από την παιδική ζωή του αδελφού μου», ό.π., σ. 750-751.

35. Peter Hollindale, *Signs of Childness in Children's Books*, ό.π.

παρελθόν στο παρόν με μια δυναμική, με πολύ φως, περιπέτεια και παιχνίδι φορτισμένα επιπλέον με τη σοφία και την ενήλικη πείρα. Το δεύτερο σκέλος αυτής της άποψης, πιστεύω, αποτυπώνεται ανάγλυφα στα τρία ποιήματα «Τα παραμύθια του Φίλιππου» της συλλογής *Τραβέρσο*.[36] Αυτά τα ποιήματα υπογραμμίζει ο Βογάσαρης, αποτελούν ένα *«κίνητρο να δουν τον κόσμο τα παιδιά μέσα από το παραμύθι»*.[37]

Το πρώτο ποίημα τιτλοφορείται «Νανούρισμα για μωρά και για γέρους» (σ. 41-44).[38] Αναδύονται στιγμές από τη ναυτική ζωή του Καββαδία αλλά και από τον τόπο καταγωγής του εμπλουτισμένες με φαντασιακές μυθολογικές εικόνες με παιγνιώδη και χιουμοριστική διάθεση. Με μια υπερρεαλιστική ανθρωπογεωγραφία που σφύζει από ζωή, ο ποιητής στην ουσία μεταφέρει τη μυθοποιημένη θαλασσινή περιπέτεια ενός Κεφαλονίτη, προφανώς του ίδιου.

...Μα ένας Κεφαλλονίτης,
κει οπίσω απ' τη Δολίχα,
τραμπάκουλο αρματώνει
και το βαφτίζει

«Τρίχα» ... (σ. 42)

Πλοία και άνθρωποι από διαφορετικά μέρη του κόσμου σχηματίζουν μια ουτοπική πολιτεία με εικόνες ευτράπελες. Ένα καράβι, πάει στη Σαγκάη να φορτώσει τσάι, κουρσεύεται από πειρατές, κι ένα άλλο που οι ίδιοι το στέλνουν αναποδογυρίζει μια χελώνα. Κι εδώ ξεπηδάει ο Κεφαλονίτης από τη Δουλίχα (βόρεια Κεφαλονιά), κι αρχίζει η περιπέτειά του. Ξεμυτάει από το ακρωτήρι Σχινάρι και ξαφνικά, δίχως πυξίδα, φτάνει στη Μαδαγασκάρη, όπου τον πιάνουν οι κουρσάροι, αλλά αυτός τους πήρε όλα τα υπάρχοντα στο ζάρι, σκοτώνοντας και τη χελώνα, ταυτόχρονα ξορκίζοντας και τον κυκλώνα. Στη συνέχεια, από το Μακάο, πούλησε το φορτίο που είχε *«φούντα και μπουμπάρι»*, πήγε στη Βομβάη, όπου εκεί, αφού του έκαναν σουνέτι (περιτομή) τον αναγόρευσαν βασιλιά, γιατί τους έμαθε να φτιάχνουν σκορδαλιά (από τα παραδοσιακά κεφαλονίτικα φαγητά), μέχρι που το 'σκασε. Κι εδώ, προφανώς, λειτούργησε ως διακείμενο η ιστορία του κεφαλονίτη Παναγή Γεράκη, που έγινε αντιβασιλιάς στο Σιάμ, τον 17ο αιώνα. Ο Καββαδίας, πετάγεται από το ένα στο άλλο, περιγράφοντας ένα ταξίδι με όχημα το παράλογο, τη χαρά και τα ευτράπελα στιγμιότυπα.

---

36. Νίκος Καββαδίας, *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 41-49.

37. Άγγελος Βογάσαρης, *Νίκος Καββαδίας (Μαραμπού). Ο ποιητής των μακρινών θαλασσινών δρόμων*, ό.π., σ. 54.

38. Ο αριθμός των σελίδων αναφέρεται στα τρία ποιήματα «Τα παραμύθια του Φίλιππου», της συλλογής *Τραβέρσο*.

...Τονε πιάνουν Μουσουλμάνοι
του φορέσανε καφτάνι,
τον βαφτίζουν Μουχαμέτη
και του κάνουνε σουνέτι.

Τσου μαθαίνει σκορδαλιά
και τον κάνουν βασιλιά.
Το 'σκασε νύχτα με μουσώνα
μ' όλο το βιος σε μια κασόνα. ... (σ. 43-44)

Το δεύτερο ποίημα έχει τίτλο "Marko Polo" (σ. 45-46). Πρόκειται για ένα έντονα βιωματικό, τρυφερό, πατρικό και συνάμα χιουμοριστικό, αφηγηματικά πολύπλοκο και περίτεχνο ποίημα, μια ώσμωση φαντασίας και πραγματικότητας, αποτέλεσμα της «συνομιλίας» του ποιητή με τον γιο της ανεψιάς του στη Βενετία (φωτ. 4). Εδώ, ο ποιητής αναφερόμενος σε δεύτερο πρόσωπο (*«Σου ιστόρησα το Λύκανδρο, την πονηρή αλεπού...»*, σ. 45), πληροφορεί ότι έλεγε ιστορίες στον μικρό, ώσπου φτάσανε στα κανάλια της Βενετίας κι ένα κορίτσι άρχισε να αφηγείται για τον Μάρκο Πόλο κι εκεί που ο μικρός μάλλον θαύμαζε τα καράβια, επενέβη ο ποιητής συνεχίζοντας την ιστορία εμπλέκοντάς την με την πραγματικότητα. Ο Καββαδίας εδώ «μιμείται» μάλλον τον ίδιο τον Μάρκο Πόλο,[39] ο οποίος υπαγόρευε τις ιστορίες του σε συγκρατούμενούς του στις φυλακές που ήταν κλεισμένος μετά τον πόλεμο Βενετίας και Γένοβας με νικητές τους Γενοβέζους. Κατά τη διάρκεια της αφήγησης, ο Φίλιππος αποκοιμήθηκε κρατώντας τα κιάλια αλλά και ο ποιητής επίσης, «ξεχνώντας» τη συνέχεια της ιστορίας.[40] Παραθέτω την καταληκτική στροφή:

... Κι έφυγε από τη μάνα του καθώς εφύγαν κι άλλοι.
Πήγε, μα δε γονάτισε μπρος στο μεγάλο Χάνο.
Φίλιππε, αποκοιμήθηκες κρατώντας κανοκιάλι.
Αποκοιμήθηκα κι εγώ ... και τ' άλλα, τα ξεχάνω. (σ. 46)

Το τρίτο ποίημα έχει τίτλο «Παιδεία» (σ. 47-49). Στη δομή, στο ύφος και στο περιεχόμενο έχει ομοιότητες με το «Νανούρισμα». Ο Καββαδίας επανέρχεται μετά από το νεανικό του ποίημα για τα σχολεία των δυτικών, να εκφράσει έμμεσα την άποψή του για την παιδεία με έναν παιγνιώδη και μαζί ειρωνικό τρόπο:

---

39. Βλ. σχετικά: http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AC%CF%81%CE%BA%CE%Bf

40. Ο Γιώργος Γερίμογλου, φίλος του ποιητή, στην πεποίθηση του Κασόλα ότι ο Καββαδίας αγαπούσε πολύ τα παιδιά απάντησε: *«Ναι, γιατί τους έμοιαζε»*. Βλ.: Μήτσος Κασόλας, *Νίκος Καββαδίας. Ο δαίμονας χόρευε μέσα του*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2009, σ. 32-33.

η τελευταία στροφή του ποιήματος, το δηλώνει έμμεσα: *«...την ευχή μου! Βρέστε μου, παιδιά, / κάτι να ριμάρει με παιδεία. / Θέλει και κουράγιο, και καρδιά. Όλοι μια φωνή: –Ένα...δύο....»* (σ. 49). Στα δέκα οκτώ δίστιχα, τρίστιχα και τετράστιχα, με όχημα εικόνες της *Οδύσσειας* που τις ανατρέπει, συνάμα αυτοσαρκαζόμενος, καυτηριάζει, την πραγματικότητα μιας αγκυλωμένης παιδείας. Ο ίδιος, γίνεται ο Οδυσσέας, που δε «θυμάται» την πορεία, «τουμπάρει» την ιστορία μπερδεύοντάς την, από την Τροία ώς το Θιάκι, άλλωστε ο Αίολος τους σκορπάει αυτόν και τους συντρόφους του, παιδιά, χίπιδες από τα γύρω νησιά. Διερχόμενοι δε, από τα γνωστά από την *Οδύσσεια* μέρη, συναντώνται με τους ναύτες του Αινεία, περνάνε από πορνεία, συναντούν τη Ναυσικά και προτρέπουν συνάμα την Πηνελόπη να ... υφαίνει...

...Φαίνανε πανί στον αργαλειό
και σε ταρσανά ξομπλιάζανε κατάρτι
αντικρύ στο Νήρυτο και στο Δασκαλιό
για ένα κοριτσάκι από τη Σπάρτη.

Κι άρχισε μια τέτοια φασαρία,
πήρε πέντε τούμπες η Ιστορία. ...
...Τσούρμο από Καστό κι από Εχινάδες...

... .Χίπηδες λεβέντες με μαλλιά δασά,
κι ήταν οι χιτώνες μας τσαντίρια...

...Σμίξαμε κοντά στην Ασκανία
Με τους κατεργάρηδες του Αινεία.
Πήγαμε όλοι τσούρμο στα πορνεία...

...Να και η Ναυσικά από τσου Κορφούς
Τυλιγμένη μες στη σαπουνάδα....

...Φαίνε, Πηνελόπη, το πανί σου,
κλώσσαγε την τίμια αναμονή σου.

Του θεού το ασκί, του Αιόλου,
μας σκορπάει κατά διαόλου. ... (σ. 47-49)

Ο Καββαδίας σε αυτό το αλληγορικό ποίημα, με θαυμαστή διακειμενική διαύγεια και σύγχρονη ανατρεπτική μεταμυθοπλαστική δεινότητα παρουσιάζεται σε μεγαλύτερο βαθμό από το πρώτο, διονυσιακός με ένα ηδονικό στοιχείο παρόν στη μυθική ανθρωπογεωγραφία του.

Ο Καλοκύρης για τα τρία ποιήματα, αναφέρει ότι είναι σκωπτικά, πριάπεια κάποτε και πάντως παιδαγωγικά ποιήματα, που συγχέουν το νατουραλιστικό και

παιγνιώδες με το θρυλικό, όπου ένας παραμυθένιος θίασος σιγοσβήνει μεταξύ θρύλου και ιστορίας.[41]

Στα «Παραμύθια του Φίλιππου» ο Καββαδίας, ψάχνοντας τις ρίζες του, όπως έλεγε, απευθύνεται σε ένα μικρό παιδί, με ευθύτητα, τολμηρότητα, δίχως εκπτώσεις. Βαδίζει ολόισια στη μαγική οδό των παιδιών: την αφήγηση. Επιλέγει ήρωες ταξιδευτές και στις τρεις περιπτώσεις. Στην ουσία αφηγείται την αλήθεια του, την περιπέτεια της ζωής του με τα προσωπεία πότε του Κεφαλονίτη, πότε του Μάρκο Πόλο και πότε του Οδυσσέα. Η παράλογη ανατροπή της αφήγησης, ιδίως στο πρώτο, αλλά και στο τρίτο, όπου το πραγματικό εισχωρεί στο φανταστικό, καταδεικνύει ένα ατελείωτο διαπολιτισμικό ταξίδι μας ιδιότυπης ειρηνικής κι ευτυχισμένης χώρας της θετικής ουτοπίας. Κι όπως αναφέρει ο Bachelard, σε μια τέτοια διαδικασία που διέπεται από ποιητική λογική, η φαντασία, ως ονειρική πραγματικότητα, αποδεικνύεται πιο ισχυρή από την πραγματικότητα και την καθημερινή λογική. Η φαντασία έχει μορφικό, υλικό και δυναμικό χαρακτήρα και τη δυνατότητα να δημιουργεί εικόνες από την πραγματικότητα που ξεπερνούν αυτή την πραγματικότητα.[42] Επιπλέον, το πρωτοποριακό γι' αυτά τα ποιήματα είναι ότι δομούνται από τεχνικές της μεταμοντερνιστικής μυθοπλασίας. Πλήθος διακειμένων σε ένα μεταμυθοπλαστικό χορό εικόνων αναδεικνύουν εικόνες που κεντρίζουν την περιέργεια του αναγνώστη και τον προκαλούν να ανακαλέσει τις γνώσεις του, αλλά και να ερευνήσει αφενός και αφετέρου να παρακινηθεί σε παρόμοιες αναζητήσεις.

Καταληκτικά: ο Καββαδίας στην ποίησή του το παιδί το αντιμετωπίζει είτε ως βίωμα είτε ως ανάμνηση. Αναδύεται μέσα από τα τοπία μιας εφηβικής αρχικά πεισιθάνατης στάσης, μεταλλασσόμενης στη συνέχεια σε σημαίνοντα τοπία αγωνιστικότητας, αθωότητας, καταφυγής αναδεικνύοντας τη δυναμική της παιδικής ηλικίας, την ελπίδα που αυτή αναδίδει σε διαδρομές νοσταλγίας και ανάμνησης, επιστροφής με τα παραμύθια στη μαγεία της. Εδώ, αποδεικνύεται ένας έξοχος σύγχρονος παραμυθάς. Βίωνε με άλλα λόγια τη δυναμική και το όνειρο της παιδικής ηλικίας. Με παιγνιώδη τρόπο βγάζοντας τον κεφαλονίτικο χιουμοριστικό εαυτό του, ξαναγίνεται όπως ήταν παιδί. Απλός και συνεσταλμένος, με απέραντη αγάπη για τα παιδιά *«ευαίσθητος και τολμηρός, πνευματώδης, πειραχτήρι, αλλόκοτος παραμυθάς»*, θα πει ο Κασόλας στο βιβλίο *Νίκος Καββαδίας – Ο δαί-*

41. Δημήτρης Καλοκύρης, *Χρυσόσκονη στα γένια του Μαγγελάνου, Νίκος Καββαδίας*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2004, σ. 72.

42. Gaston Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης*, μετάφραση Έλση Τσούτη, εκδ. Χατζηνικολής, Αθήνα ^{3}1985, σ. 21-22.

μονας χόρευε μέσα του.[43] Επιπλέον, ο Καββαδίας, χρησιμοποιώντας μια διακειμενική ανατρεπτική συλλογιστική κινεί τους αναγνώστες σε μεταμυθοπλαστικού περιεχομένου αναγνώσεις, αλλά και σε δραστηριότητες δημιουργικής ανάγνωσης και γραφής στο σύγχρονο σχολείο, σε μια περιοχή όπου είναι ακόμη άγνωστος, δεδομένου ότι αυτά τα ποιήματα είναι δυνατόν, με τις κατάλληλες «διδακτικές» προσεγγίσεις, να αποτελέσουν προθάλαμο για μια γνωριμία των παιδιών και με την κατοπινή γνωριμία του έργου του.

Η συγκεκριμένη εισήγηση, αποτελεί μια μικρή εισαγωγή στον συγκεκριμένο θεματικό άξονα της ποιητικής του Καββαδία. Μια ενδελεχέστερη έρευνα στο ποιητικό του όσο και στο πεζογραφικό του έργο, συνδυασμένη με την ανάλογη έρευνα στο αρχείο του, είναι βέβαιο ότι θα συναγάγει σημαντικά συμπεράσματα τα οποία θα εμπλουτίσουν περαιτέρω πτυχές του έργου του.

Περίληψη / Summary

Η εισήγηση εστιάζει στην έννοια «παιδί» όπως αυτή αποτυπώνεται στο ποιητικό έργο του Νίκου Καββαδία, συγκεκριμένα στις τρεις ποιητικές του συλλογές (*Μαραμπού*, *Πούσι*, *Τραβέρσο*), καθώς και σε ορισμένα από τα ανένταχτα ποιήματά του. Ιδιαίτερα δε, αναφέρεται στα τρία ποιήματα της συλλογής *Τραβέρσο*, τα οποία τιτλοφορούνται «Τα παραμύθια του Φίλιππου».

The paper focuses on the concept of "child" as it reflected in the poetry of Nikos Kavvadias, specifically in three poems of his collections (*Marabou*, *Pousi [Fog]*, *Traverso*), as well as in some poems which are not included in certain collections. Particularly, it refers to the three poems of the collection *Traverso*, which entitled "The Fairy Tales of Philippos".

43. Μήτσος Κασόλας, *Νίκος Καββαδίας. Ο δαίμονας χόρευε μέσα του*, ό.π.

Ο Νίκος Καββαδίας οκτώ χρονών στο Αργοστόλι.

Το 1929 στον Πειραιά με τον αδελφό του Δημήτρη-Μήκια. (Αρκετά ανένταχτα ποιήματά του είχαν δημοσιευτεί ή δημοσιεύονταν σε περιοδικά εκείνης της εποχής).

Ένα χρόνο μετά την έκδοση του *Μαραμπού*.

Ιούνιος 1970: στη Βενετία με τον μικρό Φίλιππο Χατζόπουλο.

ΑΡΣΕΝΗΣ ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΣ: ΤΟ ΛΕΙΤΟΥΡΓΗΜΑ ΤΟΥ ΚΡΙΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΡΑΞΗ[1]

Νικολαΐς Πέννα

Ο Αρσένης Γεροντικός, γεννημένος στις αρχές του 20ού αι. στο προάστιο της Κέρκυρας, Ποταμός, γόνος της γνωστής ιστορικής οικογένειας των Γεροντικών, ευτύχησε να αναγνωριστεί τόσο στον τόπο του, όσο και στο εξωτερικό ως αυτάρκης πνευματική οντότητα, που συνιστά κεφάλαιο ξεχωριστής κλάσης στα ελληνικά γράμματα. Με στερεή κλασική παιδεία, συναναστράφηκε τον κύκλο της συντροφιάς του Μαβίλη και του Κ. Θεοτόκη, κύκλο που απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στη μεταφορά στα ελληνικά των αριστουργημάτων της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Με σπουδές στις μεγάλες πρωτεύουσες της Ευρώπης και μάλιστα σε σκληρές για τον τόπο και τον κόσμο εποχές, παρακολούθησε τα πνευματικά ρεύματα της Ευρώπης, όπως διαμορφώθηκαν μετά τον α΄ παγκόσμιο πόλεμο κι έγινε κοινωνός της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και παιδείας.

Αναφερόμενοι στον Αρσένη Γεροντικό ως κριτικό, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις θεμελιώδεις αρχές στον κριτικό του λόγο:

α) Σαφήνεια – «Σοφόν το σαφές»,
β) Επίγνωση του παιδαγωγικού χαρακτήρα της κριτικής,
γ) Προσέγγιση του κρινόμενου αντικειμένου με επιείκεια, όμοια μ' αυτήν που το Δίκαιο έχει διαμορφώσει για τον δικαστή. Πράγματι ο λόγος του φθάνει στον αναγνώστη ξεκάθαρος, ευθύς. Ταυτόχρονα ακριβοδίκαιος και αιτιολογημένος για το κρινόμενο αντικείμενο.

Η *Ηπειρωτική Εστία*, περιοδικό από τα μακροβιότερα στην Ελλάδα, με το κύρος που του προσέδιδε η προσωπικότητα του Δημοσθένη Κόκκινου, του παραχώρησε τον χώρο της. Από εκεί κυρίως ο Αρσένης Γεροντικός άσκησε το λειτούργημα της κριτικής.

Έχοντας συγκεντρωμένα τα δοκίμια και τις κριτικές του Αρσένη Γεροντι-

---

1. Ευχαριστήρια στην Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών και Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών που περιέβαλαν κι ανέδειξαν με ξεχωριστή τιμή τον ίδιο και το έργο του.

κού σε βιβλία όπως, *Απαντήσεις*,[2] *Κριτικά*,[3] *Κριτική: η παλιά και η νέα*,[4] *Πνευματικός Βίος*,[5] είμαστε σε θέση να εκτιμήσουμε τις θέσεις, την κριτική πορεία και το εύρος των ενδιαφερόντων του κριτικού. Ειδικότερα, στο έργο του *Κριτική: η παλιά και η νέα*[6] μπορούμε να εντρυφήσουμε στις απόψεις του συγγραφέα περί κριτικής.

Σ' αυτό το εκτενές δοκίμιο είναι φανερό ότι ο συγγραφέας δε βασίζεται μόνο στις θεωρητικές του γνώσεις, αλλά έχει επίγνωση τόσο της φυσιολογίας όσο και της παθολογίας της κριτικής, ανατρέχοντας στους παλαιότερους θεωρητικούς. Θεωρεί ως προκρούστεια κλίνη αφορισμούς του τύπου: *«Κριτική που δεν εφαρμόζει μια Αισθητική Θεωρία δεν είναι κριτική. Μα και η αισθητική στέκεται στον αέρα, όταν δε στηρίζεται στην ιστορία της λογοτεχνίας. Συνεπώς δε νοείται κριτική, αν μη συνυφασμένη με την Αισθητική και την Ιστορία της Λογοτεχνίας»* (Άρνο Μπρέκερ).[7] Αυτά τα σκληρά πλαίσια, παρατηρεί ο Γεροντικός *«δεν είναι τίποτε άλλο παρά η απαίτηση να επικρατήσει κατά το ζύγισμα των προϊόντων της τέχνης η αυστηρή επιστημονική μέθοδος των θετικών επιστημών και να δίνονται αποφάνσεις μέσα από ένα συγκρότημα λογικών αρχών, που θα είχε τη συμμετρία ολοεδρικού κρυστάλλου...»*, αλλά *«ο καλλιτέχνης μετριέται με την προσέγγιση προς την ψυχή του, όχι με μαθηματικές μεθόδους, όπως μετριέται η κορυφή ενός βουνού»*. Παρ' όλα αυτά πιστεύει ότι οι θέσεις αυτές *«συνετέλεσαν στο να μορφολογηθεί ο τύπος του γνήσιου κριτικού της εποχής μας, που πλάι στα φυσικά δώρα: την οξύτητα της όρασης, την ικανότητα της επαφής με την ψυχή του άλλου, τη δύναμη της διαίσθησης, τη θέρμη της ανθρωπιάς, ξέρει ότι πρέπει να παρατάξει, για να μην εκφέρει αστήρικτα οργίλες καταδίκες ή να τέρπεται στον άχυμο όχλο γλυκασμών, ανούσιων, ξέπνοων, έναν γερό επιστημονικό οπλισμό, πολύτιμο νυστέρι για την ψυχική ανατομία που επιχειρεί»*.

Αλλ' εκεί που ο Γεροντικός εμφανίζεται πραγματικά καίριος, διεισδυτικός είναι όταν επιγράφει την παθολογία της κριτικής. Επιγραμματικά, οι κατηγορίες μιας τέτοιας κριτικής είναι:

---

2. Αρσένης Γεροντικός: *Απαντήσεις* (δοκίμια), έκδ. Κ. Δαφνής, *Κερκυραϊκά Χρονικά*, τ. 10, Κέρκυρα 1963.

3. Αρσένης Γεροντικός, *Κριτικά*, Αθήνα 1965

4. Αρσένης Γεροντικός: *Κριτική: η παλιά και η νέα* (δοκίμιο), έκδ. Ηπειρωτικής Εστίας, Γιάννινα 1966.

5. Αρσένης Γεροντικός: *Πνευματικός Βίος* (δοκίμια και κριτικές), εκδ. Διογένης, Αθήνα 1986.

6. Αρσένης Γεροντικός: *Κριτική: η παλιά και η νέα*, ό.π.

7. Άρνο Μπρέκερ, γερμανός εθνικοσοσιαλιστής, γλύπτης που χαρακτηρίστηκε ως «Μιχαήλ Άγγελος του Χίτλερ» και αρχιτέκτονας, γνωστός για τα δημόσια έργα του στη εθνικοσοσιαλιστική Γερμανία (1900-1991).

α) Η κριτική που γράφεται από τους ίδιους τους συγγραφείς για το δικό τους έργο (συνήθως στους προλόγους των βιβλίων τους) με τόσα εγκώμια και θεωρητικές αναλύσεις που θα ήταν ανόητα αν δεν ήταν γελοία.

β) Η φιλοφρονητική κριτική: εξαίρει το μέτριο ή και το ασήμαντο έργο.

γ) Η κριτική της πολυπραγμοσύνης: την ασκούν άνθρωποι των γραμμάτων, αλλά χωρίς ειδική προπαρασκευή, λένε τη γνώμη τους περί όλων των γνωστών πραγμάτων.

δ) Η κριτική της δειγματοληψίας: επειδή ο κρίνων αδυνατεί να διαβάσει το έργο που καλείται να κρίνει, αποφαίνεται με ελαφρύ καρδιά αφού ραμφίσει λίγους στίχους ή κάποιες γραμμές του βιβλίου.

ε) Κριτική του αμοιβαίου λιβανίσματος: συμβαίνει πολλές φορές όταν ο κριτικός είναι και συγγραφέας, οπότε ή ανταποδίδει ή αναμένει ανταπόδοση. Εδώ παραθέτει και το παράδειγμα του Ψυχάρη και Παλαμά: Όταν ύστερα από στενή φιλία χώρισαν Ψυχάρης και Παλαμάς και ρωτήθηκε ο πρώτος γιατί ονόμασε Σαίξπηρ τον δεύτερο *«το έκανα αυτό είπε γιατί κι εκείνος μ' είχε αποκαλέσει Δάντη»*.

στ) Κριτική από δεύτερο χέρι: ο κριτικός δεν έχει διαβάσει το βιβλίο, δεν έχει παρακολουθήσει το θεατρικό έργο ή το φιλμ, δεν έχει επισκεφθεί την εικαστική έκθεση, αλλά γνωρίζει τι έγραψαν άλλοι κριτικοί, ειδικά σε έγκυρα και ειδικά περιοδικά του εξωτερικού.

ζ) Η κατά τον μωσαϊκό νόμο κριτική, «οφθαλμόν αντί οφθαλμού, και οδόντα αντί οδόντος». Αυτοί που την ασκούν, όταν βρεθούν μπροστά σε κείμενα δυσνόητα ανταποδίδουν τα ίσα, αντλώντας από το κριτικό τους γλωσσάριο λέξεις στην τύχη, της αναρριπίζουν στην παλάμη κι εκφέρουν μια γνώμη που μόνον οι «αινιγματιστές», με τη βοήθεια της Σολομωνικής, μπορούν να ξεδιαλύνουν. Απαντούν δηλαδή στο χρησμό με χρησμό.

Αν όλα αυτά, παρατηρεί ο Γεροντικός αποτελούν τη φαιδρή πλευρά, υπάρχει δυστυχώς και η ζοφερή:

α) Η φατριαστική κριτική: Είναι αυτή που χωρίζει τους συγγραφείς σε γνωστούς και άγνωστους, εχθρούς ή φίλους, πρωτευουσιάνους ή χωρικούς, δόκιμους οσφυοκάμπτες και δυστυχείς αγροίκους που αγνοούν τα χειροφιλήματα.

β) Η κριτική των «Ζωΐλων», με τα δύσκολα γούστα και την απύθμενη κακία, που δεν ικανοποιούνται με τίποτα.

γ) Μιαν ακόμη κατηγορία, δεν θέλει καν να τη συζητήσει ο Γεροντικός: την κριτική που χρηματίζεται, γιατί *«θα πρέπει να έχει φτάσει στο απροχώρητο η ηθική σήψη αυτού που κρίνει και έχει πατήσει στο κατώφλι της βλακείας εκείνος που κρίνεται, για να επιζητεί εξαγορασμένη κριτική»*.

Παρ' όλα αυτά ο Γεροντικός πιστεύει ότι υπάρχει και η γνήσια κριτική. Οι κριτικοί προσφέρουν σπουδαία υπηρεσία στην καλλιέργεια του λαού:

> *Αυτοί δίνουν στο σώμα της Κριτικής μας ένα γερό σκελετό και στην αυλή του Αυγεία ξεχωρίζουν το καλό μέταλλο από την πνευματική κόπρο. Ο ρόλος τους παρουσιάζεται γι' αυτό σημαντικότατος μέσα στο χώρο των γραμμάτων μας, γιατί παρουσιάζονται σαν ο χαλινός, που συγκρατεί τις αφηνιασμένες φιλοδοξίες αναιμικών ρατέδων ή ωχρών επιγόνων που στριμώχνονται –μαζί με γνήσιες και τίμιες ψυχές που έχουν τα χέρια γεμάτα πνευματικά δώρα πολύτιμα για τους αδελφούς ανθρώπους– γύρω από το δέντρο της φήμης, γιατί πιστεύουν ότι η απλή ένταση των πόθων θεραπεύει την πνευματική στείρωση. Μα στο χώρο των γραμμάτων Είσαι ή δεν Είσαι. Και το ότι οι αληθινοί κριτικοί κάνουν με κριτήρια αμερόληπτα την εκλογή, είναι μια σπουδαία υπηρεσία, που προσφέρουν στην καλλιέργεια του λαού. Το έργο τους δεν είναι ασφαλώς εύκολο. Έχουν να κάνουν με ένα πλήθος θερμόαιμο και μαχητικό, που ζητάει όχι την αντικειμενική αξιολόγηση, μα την επιβεβαίωση της γνώμης που η κάθε μονάδα του έχει μορφώσει για την καλλιτεχνική της καταβολή.*

Ο κριτικός αντιμετωπίζει, λοιπόν, την ανθρώπινη φύση σε ό,τι το πιο αδιάλλακτο και το πιο πεισματικό. Προσέρχεται με ικεσίες, με κολακείες, με αφιερώσεις, με μέσα, ακόμη και με χρήματα.

> *Όταν όμως αυτός ανήκει στη χορεία των καθαρών εργατών του πνεύματος, δεν θα αποκρούσει με εμπάθεια ή δηκτικότητα αυτούς που ζητούν το επίσημο χρίσμα, μα θα σταθεί απέναντι στο πνευματικό έργο οπλισμένος με την επιείκεια, όπως το Δίκαιον τη νοεί, θα σκύψει επάνω του με στοργή, θα καταδικάσει με πόνο ψυχής και θα δικαιώσει με αγαλλίαση. Αυτός είναι ο γνήσιος κριτικός. Και τέτοιοι κριτικοί υπάρχουν ασφαλώς πολλοί και στο τόπο μας.*

Κατά κύριο λόγο, στα κριτικά του σημειώματα εκτός από γενικότερα θέματα της θεωρίας και της πράξης, τον Αρσένη Γεροντικό απασχολεί το βιβλίο, είναι όμως έντονο το ενδιαφέρον του και για το θέατρο, όπως και τις εικαστικές τέχνες.

Ο Γεροντικός είναι κατ' εξοχήν κριτικός του πεζού λόγου σε ευρύτερη έννοια, αφού κρίνει τόσο πονήματα αφηγηματικής πεζογραφίας, όσο και ιστορικά, κριτικά ή φιλοσοφικά.

Τις απόψεις του, εξάλλου, ο κριτικός για τη σύγχρονη τέχνη έχει κατά καιρούς εκφράσει περιδιαβάζοντας π.χ. την 8η πανελλήνια έκθεση εικαστικών τεχνών ή μιαν έκθεση του χαράκτη Τάσσου:

> *Η νέα τεχνοτροπία δεν είναι βέβαια τροφή για τυφλούς σκύλους. Είναι οργανικό γέννημα της εποχής μας. Είναι η αντανάκλαση, στην περιοχή της αισθητικής της μεγάλης επανάστασης που ανέτρεψε την παλαιότερη επιστήμη και την κλασική ψυχολογία. Αυτής της επανάστασης που ανάγκασε τον Άνθρωπο,*

αρχάγγελο θριαμβευτή του 19ου αι., να ρίχνει νερό στο κρασί του και να μαζεύει το ηθικό του ανάστημα, όσο έβλεπε να μεγαλώνει η εξουσία του πάνω στη φύση... Η νέα τέχνη είναι μια τιτανική προσπάθεια για εμβάθυνση στην ουσία, για ανανέωση των μορφών, για απολύτρωση από το κοινό και νυσταλέο έκτυπο... Η Τέχνη γίνεται σήμερα μια παγκόσμια γλώσσα, ένα μέσο συνεννόησης των ανθρώπων όλης της γης, ένα όπλο εναντίον της μισαλλοδοξίας και της απομόνωσης, στήριγμα της ποθητής Ειρήνης.

Οι στοχαστικές αυτές παρατηρήσεις, εξηγούν και τη στάση του Γεροντικού απέναντι στο σύγχρονο θέατρο. Είναι, φυσικά, λάτρης κυρίως του αρχαίου δράματος και δε λησμονεί πως ζει δύο βήματα από τον ιερό χώρο της Δωδώνης, όπου με κατάνυξη παρακολουθεί κάθε χρόνο την θεατρική μυσταγωγία. Παράλληλα, όμως, η για κάποια διαστήματα παραμονή του στην πρωτεύουσα τους χειμερινούς μήνες, του δίνει τη δυνατότητα της επισκόπησης της θεατρικής παραγωγής. Οι πρωτοποριακές παραστάσεις του Καρόλου Κουν στο Θέατρο Τέχνης αλλά και νεότερων δημιουργών όπως η Μαριέττα Ριάλδη, αποτελούν αντικείμενο της κριτικής του: Μπέκετ, Ιονέσκο, Πίντερ, Άλμπυ αλλά και η δική μας Λούλα Αναγνωστάκη του δίνουν την ευκαιρία να ξεδιπλώσει και να φανερώσει την ευρύτητα της σκέψης του:

Το παλιό θέατρο, στην πιο σοβαρή του έκφανση, δίνει άλλους ανθρώπους, που ο συγγραφέας προσφέρει την ανατομία τους, κοιτάζοντας προς τα έξω. Κοιτάζει, ερευνάει, καταγράφει και δίνει δράμα ή κωμωδία ηθών και χαρακτήρων. Το μοντέρνο θέατρο είναι ενδοσκόπηση και ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα είναι και τα σκηνικά του ξεσπάσματα. Μπορεί τάχα να θεωρηθεί αδόκιμος, για να βλέπει κανείς τον κόσμο, αυτός ο πόθος για ενδοσκόπηση στη δύσκολη εποχή μας; Ασφαλώς όχι, γιατί ο κόσμος μας δεν είναι κόσμος κόσμιος. Ούτε την τάξη που του ταιριάζει μπόρεσε ακόμη να βρει, ούτε να κουρδιστεί σαν ρολόι ακριβείας. Είναι ταχύτητα, θόρυβος, ίλιγγος για τον ανίδεο που δεν μπορεί να μυηθεί στους μυστικούς του ρυθμούς και στα εσωτερικά αίτια που κυβερνούν τη φαινομενική αταξία του. Γι' αυτό άρχισε να μαζεύει την ουρά της η λογική μας και προσφεύγουμε στη φαντασία, για να ρίξει τους προβολείς της στον κόσμο των ενστίκτων μας.

Άνθρωπος με ευρείς πνευματικούς ορίζοντες και γερή μόρφωση, ο Αρσένης Γεροντικός αφιέρωσε τη ζωή του στην ελληνική παιδεία και τα ελληνικά γράμματα. Και χωρίς να είναι ο μόνος είναι από τους λίγους που είχε στην εσωτερική ετοιμότητα και εντιμότητα, να δεχθεί τα ερεθίσματα και στη συνέχεια να τα μεταδώσει στους άλλους μη περιοριζόμενος στα στενά εκπαιδευτικά του καθήκοντα.

Δε θα προσπαθήσω να καταπλήξω τον αναγνώστη με στείρα βιβλιοσοφία, ούτε να τον κάμω να πιστέψει πως παίζω στα δάχτυλα κείμενα και φιλοσοφικές θεωρίες όλων των εποχών και όλων των κλιμάτων, δείγματα πνευματικού

νεοπλουτισμού. Μακριά μας ο κουρνιαχτός των ονομάτων, οι δανεικές ιδέες, το δανεικό πνεύμα. Σαν μέσος άνθρωπος, προσπαθώ να απαντήσω σε μερικά από τα ερωτήματα που μου θέτει η εποχή, όσο μου το επιτρέπει η δύναμή μου και ο καθαρά προσωπικός μου προβληματισμός.

Περίληψη / Summary

Ο Αρσένης Γεροντικός (Κέρκυρα 1900 - Ιωάννινα 1990) αποτελεί αξιόλογη περίπτωση επτανησίου λογίου, ο οποίος συνεχίζει την πολυλαϊκή παράδοση στον τομέα της κριτικής. Κατ' εξοχήν μεταφραστής της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας του 19ου αι., ασκεί και το λειτούργημα της κριτικής μέσα από τις στήλες του περιοδικού *Ηπειρωτική Εστία*. Με στερεά θεωρητική σκευή έχει κατασταλαγμένη άποψη για το ρόλο του κριτικού και της κριτικής, την ορθή άσκησή της, τις παρενέργειες και τις παρεκβάσεις της.

Arsenis Gerontikos (Corfu 1900 - Ioannina1990) is a remarkable case of an eptanisian scholar, who continues with the tradition of Iakovos Polylas in the field of critique. An excellent translator of the European Literature of the 19th century, he also serves the vocation of critique through the pages of the journal *Epirotiki Estia*. Equipped with a solid theoretical background, he possesses a "mature" view over the role of the critic and the critique, its proper application, its side-effects and its digressions.

ΟΙ ΑΝΤΙΦΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΤΙΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ ΣΤΟ «ΑΝΩΝΥΜΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥ ΦΩΤΕΙΝΟΥ ΑΪ-ΓΙΑΝΝΗ» ΤΟΥ ΝΑΝΟΥ ΒΑΛΑΩΡΙΤΗ

Σοφία Βούλγαρη

Σε μια εποχή προϊούσας απονομιμοποίησης των ανθρωπιστικών σπουδών σε ευρωπαϊκό επίπεδο οι λογοτεχνικές σπουδές διέρχονται κρίση. Σε αυτήν την εξέλιξη συνετέλεσε, καταρχάς, σε μεγάλο βαθμό η εσωστρέφεια της λογοτεχνικής θεωρίας, η οποία έχει εδώ και αρκετά χρόνια διεισδύσει και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, από τους πρωτεργάτες του δομισμού της δεκαετίας του 1960, ο Τσβετάν Τοντορόφ, επισημαίνει στο πρόσφατο βιβλίο του *Η λογοτεχνία σε κίνδυνο*[1] ότι οι λογοτεχνικές σπουδές αποτελούν πια ένα φορμαλιστικό γκέτο, από το οποίο παραμένουν αποκλεισμένοι οι κοινοί θνητοί, με αποτέλεσμα το λογοτεχνικό κείμενο να έχει αποκοπεί από την πραγματικότητα και η μελέτη της λογοτεχνίας να κρατιέται έξω από τη συζήτηση των ιδεών και/ή από ζητήματα που αφορούν την αναζήτηση της αλήθειας ή την κατανόηση της ανθρώπινης εμπειρίας. Όπως γράφει ο Τοντορόφ, κρούοντας τον κώδωνα του κινδύνου, δεδομένου ότι *«Η γνώση της λογοτεχνίας δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά μια από τις βασιλικές οδούς που οδηγούν στην ολοκλήρωση του καθενός», «ο δρόμος που ακολουθεί σήμερα η διδασκαλία της λογοτεχνίας, που γυρνά την πλάτη σ' αυτήν την οπτική* [...], *κινδυνεύει να μας οδηγήσει σε ένα αδιέξοδο –για να μη μιλήσουμε γι' αυτό που δύσκολα θα μπορούσε να οδηγήσει σε αγάπη για τη λογοτεχνία»*.[2]

Σε αυτήν την αρνητική εξέλιξη στον χώρο της εκπαίδευσης και, γενικότερα, της πρόσληψης της λογοτεχνίας σήμερα, στην οποία συμβάλλει και η υπερεκτίμηση των ηλεκτρονικών μέσων επικοινωνίας και διάδοσης της πληροφορίας, ήρθε να προστεθεί η πολιτική και οικονομική συγκυρία, στο πλαίσιο της οποίας προτάσσεται η πρακτική εφαρμογή της γνώσης, προωθείται η αρχή της εξοικονόμησης πόρων σε βάρος του «αντιπαραγωγικού» αναστοχασμού και αποθαρρύ-

1. Το γαλλικό πρωτότυπο: Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Éditions Flammarion, Paris 2007. Στα ελληνικά: Τσβετάν Τοντορόφ, *Η λογοτεχνία σε κίνδυνο*, μετάφραση Χρύσα Βαγενά, εισαγωγή Νάσος Βαγενάς, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2013.

2. Τσβετάν Τοντορόφ, *Η λογοτεχνία σε κίνδυνο*, ό.π., σ. 39.

νεται η κριτική σκέψη. Όσοι διδάσκουμε λογοτεχνία καλούμαστε σχεδόν να δικαιολογήσουμε την παρουσία μας, προσδιορίζοντας τις «δεξιότητες» που καλλιεργεί η φιλολογία, ώστε να διασφαλίσουμε την επιβίωση των λογοτεχνικών και, ευρύτερα, ανθρωπιστικών σπουδών στην εποχή της λιτότητας και του γενικότερου «εξορθολογισμού».

Μέσα σε αυτό το κλίμα οι λογοτεχνικές σπουδές βρίσκονται αντιμέτωπες με την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του αντικειμένου και των στόχων τους. Στη δυτική Ευρώπη παρατηρείται τα τελευταία χρόνια μια τάση απομάκρυνσης από την κειμενοκεντρική ομφαλοσκόπηση, τον ηθικό σχετικισμό ή τον ερμηνευτικό αγνωστικισμό και στροφής στον αναγνώστη, όχι με την έννοια των αναγνωστικών θεωριών του μεταδομισμού αλλά με πιο «παραδοσιακούς» όρους: σε μια προσπάθεια να κατανοήσουμε πώς επενεργεί ηθικά το λογοτεχνικό κείμενο πάνω στον αναγνώστη σε σχέση και με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, να ορίσουμε, τελικά, τη χρησιμότητα ή τις χρήσεις της λογοτεχνίας, για να καταδείξουμε έτσι τη σκοπιμότητα της μελέτης της. Εν μέσω λοιπόν της κρίσης νομιμοποίησης που διέρχεται σήμερα η μελέτη της λογοτεχνίας παρατηρείται μια αναβίωση της ηθικής κριτικής, η οποία προϋποθέτει μια σχέση ηθικής χροιάς ανάμεσα στον συγγραφέα και το ακροατήριό του και περιλαμβάνει την «ηθική της ανάγνωσης», που παραπέμπει με τη σειρά της στην ευθύνη του αναγνώστη, με την έννοια της ευθύνης για τον Άλλον.[3]

Στο πλαίσιο αυτού του προβληματισμού αποφάσισα, με την ευκαιρία του Ι΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου, να ασχοληθώ με ένα ποίημα του Νάνου Βαλαωρίτη που προσφέρεται, νομίζω, για μια ανάγνωση με ηθικές προεκτάσεις στο επίπεδο τόσο των διυποκειμενικών σχέσεων όσο και των αιτημάτων που θέτει η κοινωνικοπολιτική συγκυρία: το «Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη»,[4] ένα μακροσκελές ποίημα με πολιτικό περιεχόμενο και επαναστατικό μήνυμα, γραμμένο το 1973 με αφορμή τα γεγονότα του Πολυτεχνείου. Το ποίημα ακούγεται ιδι-

3. Για τα ζητήματα αυτά και τη σχετική βιβλιογραφία, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Νεοελληνική λογοτεχνία και η ηθική της ανάγνωσης», στον τόμο: *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα. Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, του Τομέα ΜΝΕΣ του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Μνήμη Παν. Μουλλά), 3-6 Νοεμβρίου 2011*, εκδ. Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα 2014, σ. 954-968.

4. Πρώτη δημοσίευση (ανώνυμη): *ανωνυμο ποιημα του Φωτεινού αηγιαννη*, εκδ. Wire Press, San Francisco 1974. Δεύτερη έκδοση: Νάνος Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1977. Το ποίημα περιλαμβάνεται στον τόμο: Νάνος Βαλαωρίτης, *Ποιήματα, 2* (1965-1974), εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1987, σ. 97-135. Στο εξής, οι παραπομπές θα γίνονται στις σελίδες του συγκεντρωτικού τόμου του 1987 μέσα στο κυρίως κείμενο (σε παρένθεση μετά το παράθεμα).

αίτερα επίκαιρο σήμερα για δύο τουλάχιστον λόγους: πρώτον, επειδή περιγράφει μια εποχή βίας, καταστολής, γενικής κατάρρευσης –*«η κατάρρευση το τέλος του κόσμου»* (126)–, οπισθοδρόμησης –*«Μα ο κόσμος πηγαίνει σίγουρα προς τα πίσω στο χάος»* (125)–, *«τέλους της σκέψης και της έρευνας»* (125), αυξημένης περιφρούρησης και δρακόντειων μέτρων –*«η φρούρηση δεκαπλάσια παντού τα μέτρα δρακόντεια»* (125)–, εποχή του *«νέου μεσαίωνα»* (125), η οποία παρουσιάζει ομοιότητες με τη δική μας σκοτεινή, εν πολλοίς αντιδημοκρατική και νοσηρή εποχή· δεύτερον, επειδή υιοθετεί μια ανατρεπτική οπτική και προβάλλει την επαναστατική δυναμική της ποίησης, με άλλα λόγια, την κοινωνική της «χρησιμότητα», η οποία βασίζεται στην ανάληψη κοινωνικής και ηθικής ευθύνης, δηλαδή ευθύνης απέναντι στον Άλλον, εκ μέρους τόσο του ποιητή όσο και του αναγνώστη. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται η θεματοποίηση στο κείμενο του ρόλου του πομπού και του δέκτη, στην οποία θα επικεντρωθώ στη σημερινή ανακοίνωση.

Στο «Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη» ο Νάνος Βαλαωρίτης εγκαταλείπει προσωρινά τον υπερρεαλιστικό τρόπο γραφής που χρησιμοποιεί στα κείμενά του της δεκαετίας του 1960. Αυτή η «μεταστροφή» υπαγορεύτηκε, σύμφωνα με τον Κώστα Παπαγεωργίου, *«από τις ανάγκες της θεματικής και τελολογικής του αναφοράς»*, δηλαδή *«από την εξέγερση του Πολυτεχνείου» (θέμα) και «τη μέσα σε ευρύτερα πλαίσια επιδιωκόμενη επικοινωνία»* (η τελολογική στόχευση, ο σκοπός).[5] Με άλλα λόγια, στο ποίημα αυτό ο Βαλαωρίτης επιλέγει έναν λιγότερο κρυπτικό και διασκορπισμένο λόγο, προκειμένου να πλησιάσει τον αναγνώστη, μεταφέροντάς του ένα πολιτικό μήνυμα. Κατά τον Παπαγεωργίου, το νόημα του ποιήματος είναι ότι *«η πολυπόθητη επανάσταση που θα φέρει τη βαθιά αλλαγή θα γίνει μόνο όταν και η συνείδηση του κόσμου γίνει ομαδική διαμέσου της ποίησης και της αγάπης του ανθρώπου για τον άνθρωπο»*.[6]

Δεν θα διαφωνούσα με μια άποψη που διακρίνει ανθρωπιστικά μηνύματα στο κείμενο· θεωρώ όμως τη συγκεκριμένη διατύπωση κάπως απλουστευτική, τουλάχιστον όσον αφορά τη θεραπεία του κακού που προτείνει ο ομιλών ποιητής. Στην προτελευταία στροφή του ποιήματος διαβάζουμε: *«Και προσφέρω την κούπα αυτή τη γεμάτη με τ' άγνωστο φάρμακο για τον ανίατο κόσμο»* (134).

---

5. Κώστας Παπαγεωργίου, «Ένας συνεπής υπερρεαλιστής. Νάνος Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σ. 47», στο βιβλίο: Δημήτριος Σκλαβενίτης, *Νάνος Βαλαωρίτης. Χρονολόγιο – Βιβλιογραφία – Ανθολόγιο (από το 1933 ώς το 1999)*, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 98-101 (τα παραθέματα: σ. 98) (πρώτη δημοσίευση στο *Διαβάζω*, τχ. 9 (1977), σ. 70-71).

6. Κώστας Παπαγεωργίου, «Ένας συνεπής υπερρεαλιστής. Νάνος Βαλαωρίτης, *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σ. 47», ό.π., σ. 101.

Το *«άγνωστο φάρμακο»* δεν είναι, βέβαια, μονοσήμαντο ούτε απολύτως διαφανές· περιλαμβάνει, πάντως, και την *«παρωδία του επίσημου λόγου»* (134), *«τον σαρκασμό της τυφλής εξουσίας του ανόητου τρόμου με καλαμπούρια και γέλια»* (134), τον *«χορό της άσεμνης πόρνης»* (134), *«το κωμικό καθεστώς ενάντια στο μαύρο στο φαιό στο σταχτί στο αγέλαστο»* (134), *«το άσβηστο γέλιο του Διόνυσου-Σάτυρου, του Χριστού-Σατανά, του Τραγέλαφου»* (135) – με λίγα λόγια, έχουμε να κάνουμε με μια ανατρεπτική ιδεολογία, με ένα αιρετικό πνεύμα που επιδιώκει να εγκαταστήσει τη *«βασιλεία του γέλιου»* (135), το καρναβαλικό αναποδογύρισμα του κόσμου –*«ο κόσμος στημένος ανάποδα στο κακό του κεφάλι»* (134), τη ριζική αμφισβήτηση της εξουσίας μέσα από το ασεβές και βέβηλο γέλιο, την κατάρριψη κάθε ιεραρχίας και αυθεντίας.[7] Το ποίημα αντανακλά, νομίζω, εν πολλοίς την ιδεολογία του Μάη του 1968, υπό την οπτική της οποίας κρίνει ο Βαλαωρίτης την ελληνική πραγματικότητα του 1973.[8]

Ας δούμε τώρα τους δύο πόλους της λογοτεχνικής επικοινωνίας, τον συγγραφέα (ποιητή) και τον αναγνώστη, οι οποίοι διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στο ποίημα του Βαλαωρίτη, υπογραμμίζοντας τον επικαιρικό του χαρακτήρα και υποβαστάζοντας τη διδακτική του διάσταση.

Ο ποιητής ή το ομιλούν υποκείμενο : «Ποιος μιλάει;»

Καταρχάς, το ζήτημα του πομπού περιπλέκεται στο συγκεκριμένο ποίημα, καθώς υπονοείται μια διάκριση ανάμεσα στον πραγματικό ποιητή και το προσωπείο του, τον Φωτεινό Αϊ-Γιάννη, που δηλώνεται ήδη σε παρακειμενικό επίπεδο, στον τίτλο: «Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη». Ο τίτλος αυτός συγχωνεύει τις λειτουργίες ενός ρηματικού τίτλου, εφόσον αναφέρεται στο είδος του κειμένου, με τις λειτουργίες ενός θεματικού τίτλου ή με την αναφορά του ονόματος του συγγραφέα σε ένα κείμενο ή ένα βιβλίο.[9]

---

7. Οι παραπάνω στίχοι απηχούν το αιρετικό καρναβαλικό πνεύμα, που υπογραμμίζει τη σχετικότητα της αλήθειας και της ύπαρξης, σε αντίθεση με τη μονολιθική επίσημη ιδεολογία και ηθική, το οποίο έχει αναδείξει ο Μιχαήλ Μπαχτίν· στο καρναβαλικό γέλιο και τον Μπαχτίν αναφέρεται ο Νάνος Βαλαωρίτης σε κριτικά του άρθρα για το μοντερνιστικό και υπερρεαλιστικό χιούμορ· για τις αναφορές του Βαλαωρίτη στον Μπαχτίν και για μια εφαρμογή της μπαχτινικής θεωρίας στα δύο πρώτα του μυθιστορήματα, βλ. Σοφία Βούλγαρη, «Η "εύθυμη σχετικότητα" του είναι: μια ανάγνωση των μυθιστορημάτων του Νάνου Βαλαωρίτη», *Μανδραγόρας* (αφιέρωμα Νάνος Βαλαωρίτης), *τχ.* 27 (2002), σ. 68-79, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

8. Σε αυτήν την άποψη συνηγορεί και η έμφαση στον έρωτα σε αντιδιαστολή με τη βία και τον πόλεμο που διακρίνεται στο ποίημα.

9. Σύμφωνα με την ορολογία του Gérard Genette σχετικά με τον τίτλο ως μέρος του

Εδώ περιέχεται μια πρώτη αντίφαση: αφού το ποίημα αυτοσυστήνεται ως ανώνυμο, γιατί αναφέρεται στον τίτλο ο δημιουργός του, ο Φωτεινός Αϊ-Γιάννης; Η αντίφαση μοιάζει να λύνεται, αν λάβουμε υπ' όψιν την εκδοτική ιστορία του ποιήματος: εκδόθηκε για πρώτη φορά τον Σεπτέμβριο του 1974 στο Σαν Φρανσίσκο ανώνυμα, δηλαδή χωρίς να αναφέρεται το όνομα του ίδιου του Νάνου Βαλαωρίτη. Αυτό σημαίνει ότι ο Φωτεινός Αϊ-Γιάννης αποτελεί περσόνα του πραγματικού ποιητή, ο οποίος αποσύρεται από το περικείμενο, παραχωρώντας τη θέση του σ' αυτόν. Παραθέτω τα περικειμενικά στοιχεία της πρώτης αυτής έκδοσης, μέσω των οποίων αφενός υπονομεύεται η αξία του προσωπικού δημιουργού, αφού ο (ανώνυμος) ποιητής δηλώνει πως αδιαφορεί ακόμα και για την κατοχύρωση των πνευματικών του δικαιωμάτων, αφετέρου υπογραμμίζεται η λειτουργία του ποιήματος ως παρέμβασης, με πρόσημο δημοκρατικό-λαϊκό, στην ιστορική συγκυρία:[10]

> ΤΟ ΑΝΩΝΥΜΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥ ΦΩΤΕΙΝΟΥ ΑΗΓΙΑΝΝΗ εκδό/θηκε από τις εκδόσεις «ΤΟ ΚΑΛΩΔΙΟ» τον Σεπτέμ/βριο του 1974 σε 600 αριθμημένα αντίτυπα. Δεν/υπάρχει copyright. Οποιοσδήποτε και ο καθένας/μπορεί να χρησιμοποιήσει ή αναδημοσιεύσει μέρη/ή όλο το κείμενο χωρίς την άδεια κανενός. Τυπώ/θηκε στο τυπογραφείο THE WIRE PRESS στον Άγιο Φραγκίσκο. Εξώφυλλο και επιμέλεια του βιβλίου/από τον ΙΑΣΟΝΑ ΚΥΚΛΑΔΙΤΗ.
>
> [Σελ. 3:] Ιάσων Κυκλαδίτης, ΣΑΝ ΠΡΟΛΟΓΟΣ, Άγιος Φραγκίσκος, Ιούνης '74.
>
> [Αφιερώνεται:] *σε μια όμορφη σαύρα*
> *στη λαύρα του ήλιου*

[Στη σελ. 39 υπάρχει το εξής κείμενο:]

ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥΤΟ Τ' ΑΝΩΝΥΜΟ

ΞΟΡΚΙ ΚΑΙ ΓΙΑΤΡΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΚΑΚΟ ΠΟΥ ΜΑΣ ΒΡΗΚΕ
ΚΑΙ ΔΥΣΚΟΛΑ ΦΕΥΓΕΙ

ΕΓΡΑΨΑ ΕΓΩ Ο ΦΩΤΕΙΝΟΣ ΑΗΓΙΑΝΝΗΣ Ο ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΟΣ–
ΚΛΕΙΔΩΜΕΝΟΣ

«περικειμένου», στο οποίο συμπεριλαμβάνονται, εκτός από τον τίτλο, παρακειμενικά στοιχεία όπως η αφιέρωση, ο πρόλογος ή οι τίτλοι κεφαλαίων (Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987).

10. Αντλώ τα περικειμενικά στοιχεία της πρώτης έκδοσης από το βιβλίο του Δημήτρη Σκλαβενίτη, *Νάνος Βαλαωρίτης. Χρονολόγιο – Βιβλιογραφία – Ανθολόγιο (από το 1933 ώς το 1999)*, ό.π., σ. 95-96.

ΓΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ ΕΚΕΙΝΩΝ ΠΟΥ ΝΟΙΩΘΟΥΝ ΣΑΝ ΕΜΕΝΑ ΟΙ ΠΟΛΛΟΙ ΚΙ' Ο ΚΑΘΕΝΑΣ

ΤΗ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΞΕΣΗΚΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΦΟΒΕΡΗΣ ΣΦΑΓΗΣ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ ΕΤΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ 1973

Η ιδιόρρυθμη «υπογραφή» με την οποία έκλεινε η πρώτη έκδοση του ποιήματος (σ. 39) έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: πρόκειται ένα σημείωμα ανάλογο σε μορφή και λειτουργία με τους λεγόμενους κολοφώνες στο τέλος κειμένων σε βυζαντινά χειρόγραφα, που δηλώνουν συνήθως τον αντιγραφέα του χειρογράφου με όλα τα στερεότυπα ταπεινότητας μέσω των οποίων υποβάλλεται η χαρακτηριστική για την εποχή ασημαντότητα του προσώπου. Η «υπογραφή» επιτείνει εδώ την αντίφαση, καθώς ορίζει τον Φωτεινό Αη-Γιάννη ως συγγραφέα (ή μήπως αντιγραφέα;) του κειμένου: *«Το ποίημα τούτο τ' ανώνυμο [...] έγραψα εγώ ο Φωτεινός Αη-Γιάννης ο επιλεγόμενος κλειδωμένος»*· η μετοχή *«κλειδωμένος»* παραπέμπει στους εγκλείστους, τους ερημίτες, απομονωμένους μοναχούς, σε αντιστοιχία ή, μάλλον, σε αντίστιξη με την επωνυμία *«Αϊ-Γιάννης»*, η οποία παραπέμπει, με τη σειρά της, στον ευαγγελιστή Ιωάννη ή τον Ιωάννη της Αποκαλύψεως, όπως, βέβαια, και στον Ιωάννη-Νάνο Βαλαωρίτη τον ίδιο. Όσο για την επωνυμία *«Φωτεινός»* συνιστά, προφανώς, χειρονομία σεβασμού προς τον προπάππο του, Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, ο οποίος στο τελευταίο του ανολοκλήρωτο δραματικό ποίημα, τον *Φωτεινό*, προβάλλει τη ρομαντική ηρωική φιγούρα του λαϊκού επαναστάτη εναντίον του ξένου δυνάστη στη φραγκοκρατούμενη Λευκάδα του 14ου αι.[11]

Στον σύγχρονο αυτόν «κολοφώνα» ο Βαλαωρίτης επιχειρεί, παρά το πολλαπλό σημειολογικό παιχνίδι σχετικά με το όνομα του ποιητή-επαναστάτη, δημιουργού, υποτίθεται, του ποιήματος, ή δραματικής περσόνας, να «κλειδώσει» την επιδιωκόμενη λειτουργία του ποιήματος (*«ξόρκι και γιατρειά για το κακό που μας βρήκε και δύσκολα φεύγει»*), να σκιαγραφήσει τον ιδανικό αναγνώστη του (*«για ανάγνωσμα εκείνων που νιώθουν σαν εμένα οι πολλοί κι ο καθένας»*) και να αποκαλύψει την περίσταση που τον υποκίνησε στη σύνθεση του ποιήματος (*«τη χρονιά του μεγάλου ξεσηκώματος και της φοβερής σφαγής των παιδιών, έτος του διαβόλου 1973»*).

---

11. Βλ. Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, *Φωτεινός*, επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1970·. Σημειωτέον ότι ο Νάνος Βαλαωρίτης συμπεριλαμβάνει αποσπάσματα από τον *Φωτεινό* στην ανθολογία έργων του προπάππου του την οποία επιμελήθηκε (*Αρ. Βαλαωρίτης. Ένας ρομαντικός*, επιμέλεια και ανθολόγηση Νάνος Βαλαωρίτης, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1998, σ. 197-212).

Το μήνυμα του κειμένου εκφράζει ξεκάθαρα, απερίφραστα και σε τόνο επαναστατικής διακήρυξης, σε διάλογο, θα λέγαμε, με την καταληκτήρια «υπογραφή», το προλογικό σημείωμα του επιμελητή της έκδοσης, Ιάσονα Κυκλαδίτη, με τίτλο «Σαν πρόλογος».[12] Το παρακείμενο αυτό μοιάζει να συμπληρώνει προκαταβολικά τα κενά του κειμένου, να εξαλείφει όποια αμφισημία τυχόν αφήνει η συμβολική ποιητική διατύπωση, προδικάζοντας ή μάλλον κατευθύνοντας τις αντιδράσεις του αναγνώστη, επιδιώκοντας να διασφαλίσει, τελικά, τη διδακτική λειτουργία· η λειτουργία αυτή προϋποθέτει την ταύτιση της «ποιητικής συνείδησης» που κρύβεται κάτω από το ποιητικό όνομα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη με τη φωνή και τη συνείδηση όλων μας (*«θαρρείς η φωνή του με τη δική μας συμπλέκεται και δύσκολα ξεχωρίζει»*, διαβάζουμε στον πρόλογο),[13] δηλαδή την ιδεολογική ταύτιση πομπού και δέκτη: και οι δύο είναι αγανακτισμένοι *«από τις αδικίες, τις καταδιώξεις, τα μαρτύρια και τις σφαγές των βαρβάρων και των βάναυσων που κυριαρχούν στην εποχή μας χωρίς να μπορεί η φωνή του δίκιου να αλλάξει τίποτα»*.[14] Το προλογικό αυτό σημείωμα, περικειμενικό συμπλήρωμα του κειμένου, προλαμβάνει την προφητεία του επαναστάτη-αγίου-προφήτη Φωτεινού Αϊ-Γιάννη, υπογραμμίζοντας: *«Όταν μια ώρα η συνείδηση που ακούγεται σε τούτο το ποίημα γίνει συλλογική, ο κόσμος θα είναι ώριμος για τη μεγάλη αλλαγή»*.[15]

Από τη δεύτερη έκδοση του 1977 (εκδόσεις Ίκαρος), απουσιάζει τόσο ο πρόλογος αυτός όσο και η υπογραφή, ενώ το όνομα του Νάνου Βαλαωρίτη δηλώνεται ρητά, καθιστώντας την ανωνυμία του ποιητή, η οποία παραμένει στον τίτλο του ποιήματος, ανενεργή και μετέωρη. Φαίνεται πως ο λόγος που οδήγησε στην αρχική ανωνυμία, την υποκατάσταση δηλαδή του ονόματος του πραγματικού συγγραφέα από το προσωπείο του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη, έχει εκλείψει· το ποίημα είναι πια επώνυμο. Τι έχει συμβεί; Μήπως το παρακειμενικό παιχνίδι του τίτλου, της μεταμφίεσης, της απόκρυψης, κρύβει μια χειρονομία αυτολογοκρισίας, πιο δραστικής από τη μεταμφίεση του λόγου ή την τάση υπεκφυγής (με πρόσχημα τη μνημείωση του ιστορικού γεγονότος) που χαρακτηρίζει, σε τελική ανάλυση, το μεγαλύτερο μέρος του ίδιου του κειμένου;

Μέσα στο ίδιο το ποίημα ο ομιλών επιμένει στην ανωνυμία του και στην αση-

12. Βλ. στο βιβλίο του Δημήτρη Σκλαβενίτη, *Νάνος Βαλαωρίτης. Χρονολόγιο – Βιβλιογραφία – Ανθολόγιο (από το 1933 ώς το 1999)*, ό.π., σ. 96-97.

13. Δημήτριος Χ. Σκλαβενίτης, *Νάνος Βαλαωρίτης. Χρονολόγιο – Βιβλιογραφία – Ανθολόγιο (από το 1933 ώς το 1999)*, ό.π., σ. 96.

14. Δημήτριος Χ. Σκλαβενίτης, *Νάνος Βαλαωρίτης. Χρονολόγιο – Βιβλιογραφία – Ανθολόγιο (από το 1933 ώς το 1999)*, ό.π., σ. 96-97.

15. Δημήτριος Χ. Σκλαβενίτης, *Νάνος Βαλαωρίτης. Χρονολόγιο – Βιβλιογραφία – Ανθολόγιο (από το 1933 ώς το 1999)*, ό.π., σ. 97.

μαντότητα του προσώπου του, απηχώντας το δημοκρατικό πνεύμα των υπερρεαλιστών: *«Γράφω μια γραφή γενική και ανώνυμη μια γραφή που ανήκει σε όλους· δεν είμαι κανένας δεν είμαι ένα πρόσωπο με ιδιότητες»* (112)· και παρακάτω: *«δεν είμαι κανένας· κανένα ιδιαίτερο πρόσωπο· η φωνή μου ανήκει σε όλους· εκφράζω την απορία την αγανάχτηση και το φόβο / κοινά συναισθήματα· το σάστισμα γι' αυτά που συμβαίνουν στον κόσμο / δεν διαφέρω απ' τον άνθρωπο με τα πήλινα πόδια με το άδειο κεφάλι που σκοντάφτει και χάνει το δρόμο του· που χάνει το νήμα της σκέψης του»* (112). Αυτός όμως ο ασήμαντος, ταπεινός ποιητής συγκεντρώνει στο πρόσωπό του όχι μόνο τον πόνο και το φόβο των λαών, όλων των ανθρώπων της εποχής του, αλλά και συναιρεί, με μια δόση αντιφατικότητας, την εικόνα του ανώνυμου, απρόσωπου γραφιά με αυτήν του μοναδικού, εξαιρετικού ποιητή, ο οποίος καλείται να καθοδηγήσει το πλήθος (κατά τα πρότυπα του ρομαντισμού), τον λαϊκό ήρωα (Φωτεινός) με τον άγιο (Αϊ-Γιάννης), τον αντάρτη με τον προφήτη, τον υπερρεαλιστή επαναστάτη με τον ρομαντικό επαναστάτη, το υπερεθνικό και διεθνιστικό με το εθνικό, πατριωτικό: σε αυτήν την ερμηνεία μας οδηγεί, εκτός από το πρώτο συνθετικό του ονόματός του, και η ρητή αναφορά στον «Φωτεινό» του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, όπως και στον Σολωμό, τον Κάλβο, τον Ρήγα, τον Ψαλίδα, τον Μακρυγιάννη, τον Σικελιανό, τον Παλαμά, αλλά και στον Καβάφη του Μύρη, στον Καρυωτάκη των τάφων και στο Σεφέρη του «Νιζίνσκι», στον κατάλογο των προγόνων του (114-115). Ο λανθάνων συγγραφέας[16] υψώνεται, δηλαδή, στο επίπεδο του προφήτη-επαναστάτη-οδηγού, ο οποίος, επανανοηματοδοτώντας, στο πνεύμα ενός ελληνικού μοντερνισμού αλλά και σύμφωνα με την πρακτική του υπερρεαλισμού,[17] την παράδοση του ελληνικού λόγου και την εθνική ιστορία, *«προσφέρει την κούπα με το άγνωστο φάρμακο, την Πανακεία / του Σύμπαντος»* (135), όπως δηλώνει στην τελευταία στροφή του ποιήματος.

---

16. Στο πλαίσιο της ρητορικής εκδοχής της θεωρίας της αναγνωστικής ανταπόκρισης, όπως τη συνέλαβε ο Wayne Booth, η κατηγορία του «λανθάνοντα συγγραφέα», αντίστοιχη του «λανθάνοντα αναγνώστη», διαφοροποιείται τόσο από τον πραγματικό συγγραφέα όσο και από τον αφηγητή, σηματοδοτώντας, σε αφηρημένο επίπεδο, το ηθικό, αξιακό και νοηματικό κέντρο ενός κειμένου, ορίζεται από τα ρητορικά μέσα που χρησιμοποιούνται και κατευθύνει, τελικά, την πρόσληψη του κειμένου (Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1961). Βλ., ενδεικτικά, Δημήτρης Τζιόβας, «Η έννοια του αναγνώστη στη θεωρία της λογοτεχνίας», στο βιβλίο: *Μετά την αισθητική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1987, σ. 232-233.

17. Για την κατασκευή της παράδοσης από τους υπερρεαλιστές, βλ. Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *«Εκατό χρόνια πέρασαν κι ένα καράβι». Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2012.

Τι συμβαίνει τώρα με τον αναγνώστη;

Ο αναγνώστης διαδραματίζει εδώ, όπως γενικά στη λεγόμενη επικαιρική ή περιστασιακή ποίηση, πολύ σημαντικό ρόλο· πέραν των κειμενικών ενδείξεων που παραπέμπουν στον λανθάνοντα αναγνώστη, χρησιμοποιείται και το τέχνασμα του πλαστού αναγνώστη,[18] του εγγεγραμμένου στο κείμενο δέκτη, μέσω του ρητορικού τρόπου της αποστροφής. Ο ρόλος του πλαστού αναγνώστη ως εξάρτημα ενός λόγου δυνητικά διδακτικού, ο οποίος στοχεύει στην αφύπνιση του δέκτη και την υποκίνησή του σε επαναστατική δράση, ξετυλίγεται στο ποίημα σε τρία στάδια ή τρεις «εποχές» άμεσα συναρτημένες με το επιτελεστικό αποτέλεσμα του λόγου του ποιητή-ομιλητή:

– Ειρωνική-κριτική στάση του ομιλούντα, η οποία προϋποθέτει έναν αδρανή και συμβιβασμένο αναγνώστη, που εθελοτυφλεί μπροστά στην ιστορική συγκυρία και κουράζεται από το επαναστατικό κήρυγμα του αφηγητή:

«αναγνώστη θέλω να πάρεις κι εσύ μιαν ανάσα να γλιτώσεις για λίγο απ' τον αμείλιχτο ετούτο κατάλογο συμφορών κι εγκλημάτων» (126) *«και θα σου δώσω και πάλι ανάπαυλα για λίγα λεφτά αναγνώστη / ένα διάλειμμα με λίγη χαρά στα κλαριά του φιλάρεσκου/δέντρου, με τον καρπό της μεγάλης ανίας που σε κατέχει /στο διάβασμα ετούτου του ποιήματος· πέντε λεφτά διορία / σου δίνω / να πας στο ουρητήριο να χτενιστείς στον καθρέφτη να δεις / την κατάντια σου· / το κορίτσι σου»* (130-131).

– Επιθετική-απειλητική στάση του ομιλούντα: ο αναγνώστης μετασχηματίζεται σε εικονικό θύμα, εξαναγκάζεται σε ταύτιση με τα θύματα του ολοκληρωτισμού, ωθείται βίαια να βγει από την παθητικότητά του, συνειδητοποιώντας ότι ο καθένας αποτελεί δυνητικά θύμα, όσο υποθάλπει με την αδράνειά του τη βία του καθεστώτος:

---

18. Ο «λανθάνων αναγνώστης» αντιστοιχεί στον «λανθάνοντα συγγραφέα» (βλ. παραπάνω, σημ. 16) και παραπέμπει τον ρόλο του αναγνώστη ή στην εικόνα που έχει για τον αναγνώστη του ο συγγραφέας. Πρόκειται για μια αφηρημένη κατηγορία που προκύπτει από κειμενικές ενδείξεις και δεν ταυτίζεται με τον πραγματικό αναγνώστη αλλά είτε με τον νοούμενο ή τον ιδανικό αναγνώστη. Βλ. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, W. Fink, München 1972. Ο «πλαστός αναγνώστης», που αναλαμβάνει τον ρόλο του δέκτη της αφήγησης (narrataire, narratee ή mock reader) αποτελεί ένα αφηγηματικό τέχνασμα μέσω του οποίου ο συγγραφέας απευθύνεται έμμεσα στον πραγματικό αναγνώστη (βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Η έννοια του αναγνώστη στη θεωρία της λογοτεχνίας», *ό.π.*, 232-233 και «Η Πάπισσα Ιωάννα και ο ρόλος του αναγνώστη», *ό.π.*, 272-274). (Είναι προφανές ότι για λόγους οικονομίας χώρου δεν υπεισέρχομαι εδώ στον εκτενή θεωρητικό διάλογο των τελευταίων δεκαετιών γύρω από τις έννοιες αυτές).

«έχεις πέντε λεφτά αναγνώστη πριν βρεθείς με το κεφάλι / στο βρώμικο νερό του λουτρού βουτηγμένο· με καλαμάκια/στα νύχια μπηγμένα που τ' ανάβουν και καίνε αργά / [...] και δεν σ' αφήνουν να κοιμηθείς όλη νύχτα / των άλλων τα ουρλιαχτά· / με την πατσαβούρα του απόπατου φίμωτρο μες στο στόμα· / με το ηλεκτροσόκ στο βυζί / στο πέος στ' αρχίδια· με το τσουβάλισμα στο σακί [...] με το βιασμό της γυναίκας σου μπρος στα μάτια σου· με το περίστροφο στον κρόταφο του παιδιού σου» (131).

– Προτρεπτική-αφυπνιστική στόχευση του ομιλούντα: ο αναγνώστης καλείται να δράσει, να αποτινάξει την παθητικότητα και να ανατρέψει το ολοκληρωτικό καθεστώς:

«αναγνώστη έχεις πέντε λεφτά να ξεράσεις ό,τι ξέρεις / πράσινος σαν τραπέζι μπιλιάρδου και να δεις τι σου μέλλεται / στο άμεσο ερεβώδες σου μέλλον [...] και να σκεφτείς με ποιον τρόπο θα τιναχτεί στον αέρα για πάντα / η εξέδρα των επισήμων που χαιρετούν και μορφάζουν σαν / πίθηκοι / και να γεμίσεις το διάστημα που χωρίζει δύο δηλώσεις / υπεύθυνες με το λυτρωτικό και υπόκωφο κρότο μιας έκρηξης». (132).

Τα τρία αυτά στάδια της αποστροφής προς τον αναγνώστη αντανακλούν εν μέρει τις αντιστάσεις του πραγματικού αναγνώστη, τις οποίες λαμβάνει υπ' όψιν τόσο ο ομιλητής-αφηγητής, Φωτεινός Αϊ-Γιάννης, όσο και ο πραγματικός ποιητής, γράφοντας το ποίημά του· εικονογραφούν δηλαδή έναν αναγνώστη εφησυχασμένο και παθητικό, που βαριέται διαβάζοντας το κείμενο και χρειάζεται ένα ισχυρό σοκ, με γλώσσα βίαιη και ρεαλιστική, για να συνέλθει και να επαναστατήσει. Πρόκειται για έναν αναγνώστη διαφορετικό από τον λανθάνοντα αναγνώστη –με την έννοια του ιδανικού αναγνώστη–, που σκιαγραφείται στον «κολοφώνα» αλλά και στο προλογικό σημείωμα της πρώτης έκδοσης, εκείνον δηλαδή που συμμερίζεται απόλυτα τις απόψεις του ποιητή.

Σε αντιδιαστολή με τα περικειμενικά στοιχεία της πρώτης έκδοσης, το ποιητικό κείμενο σκηνοθετεί μια αντιπαλότητα ποιητή-αναγνώστη, η οποία είναι όμως ως έναν βαθμό παραπλανητική· συγκεκριμένα, οι τρεις εποχές του αναγνώστη αντιστοιχούν σε τρεις εποχές του ποιητή ή, καλύτερα, σε τρία στάδια της γένεσης του ποιητή-επαναστάτη:

– Αναζήτηση ταυτότητας – αδράνεια – παράλυση – αίσθηση ανεπάρκειας της ποίησης – λόγος συμβολικός και μυθολογικός (99-106).

– Σταδιακή συνειδητοποίηση του ρόλου του – ανανέωση της «βραχνιασμένης» του λύρας μέσα από μια αναδρομή στους προγόνους, εθνικούς ποιητές και επαναστάτες, ρομαντικούς και μοντερνιστές· ταυτότητα του ποιήματος: *«το σκοτεινό ακατέργαστο ποίημα που γράφω σαν παράνομο έντυπο»* (107-122).

– Η γένεση του ποιητή-επαναστάτη ως μεταμόρφωσή του σε κατσαρίδα *(«μεταμορφωμένος αγνώριστος σαν κατσαρίδα του Κάφκα / ο ανυπόταχτος ανυπάκουος αντάρτης των πόλεων»)* – γλώσσα ρεαλιστική, τόνος επιθετικός, πολιτικός – αποστροφή στον αναγνώστη-δέκτη του επαναστατικού του μηνύματος (122-135).

Αν δεχθούμε αυτήν την ερμηνεία, την ύπαρξη δηλαδή τριών παράλληλων εποχών στη διαμόρφωση του ποιητή και του αναγνώστη, τότε, πράγματι, το ποίημα του Βαλαωρίτη υποβάλλει τη σύγκλιση, τον συντονισμό ή την ιδέα μιας παράλληλης εξελικτικής πορείας των δύο πόλων της λογοτεχνικής επικοινωνίας ως προϋπόθεση για την επανάσταση.

Τελειώνοντας: Στο «Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη» του Νάνου Βαλαωρίτη ενεργοποιείται ένας περίπλοκος συσχετισμός δυνάμεων, ένας σύνθετος διάλογος ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη, τόσο σε λανθάνον όσο και σε πραγματικό επίπεδο. Πάνω σε αυτό το διαλογικό παιχνίδι, το οποίο περιγράφτηκε εδώ αδρομερώς και όχι εξαντλητικά, στηρίζεται, πιστεύω, εν πολλοίς το νόημα του κειμένου.

Τι συμβαίνει όμως, τελικά, με τον πραγματικό αναγνώστη;

Ο ομιλών, περσόνα του ποιητή, απευθύνεται έμμεσα σ' αυτόν, μέσω του πλαστού αναγνώστη, ερεθίζοντας τα ηθικά του αντανακλαστικά, δοκιμάζοντας τις αντοχές του και αναγκάζοντάς τον να πάρει θέση. Το κείμενο πάσχει όμως, κατά τη γνώμη μου, από ένα σύνδρομο συμβολικής φλυαρίας και εκφραστικής αναβλητικότητας, υπό την επήρεια του οποίου η δραστικότητα του επαναστατικού μηνύματος εξασθενεί. Η ανωνυμία του ποιήματος στην πρώτη έκδοση και, κυρίως, η καθυστερημένη του δημοσίευση τον Σεπτέμβριο του 1974, μετά την πτώση της Χούντας, δεν του επέτρεψαν να παρέμβει καθοριστικά στην ιστορική συγκυρία και να ασκήσει την επίδραση στο αναγνωστικό κοινό που μοιάζει να προσδοκά ο λανθάνων συγγραφέας. Η ταλάντευση, τελικά, του ποιήματος ανάμεσα στο επικαιρικό και το διαχρονικό, το ειδικό και το γενικό, το εθνικό και το υπερεθνικό, την ιστορική περίσταση και την αισθητική μνημείωση, δεν επιτρέπει οριστικές αποτιμήσεις της επενέργειάς του σε επίπεδο πολιτικής ηθικής.

Αν όμως ο πραγματικός αναγνώστης δυσανασχετεί, ίσως, μπροστά στην παρελκυστική ρητορική του κειμένου ή και τείνει να αντισταθεί στην προσπάθεια του ποιητικού υποκειμένου να τον προσεταιριστεί μέσα από έναν λόγο συχνά επιθετικό ή και προσβλητικό (που απευθύνεται, βέβαια, στον πλαστό αναγνώστη), η κειμενική στρατηγική υπηρετεί μια διδακτική πρόθεση με πολιτικές

προεκτάσεις και με επαναστατική στόχευση που επικεντρώνεται στη ευθύνη του ποιητή και του ακροατηρίου του. Επικαιρικό ή διαχρονικό, δραστικό ή αντιφατικό, συμβολικό ή ρεαλιστικό, το «Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη» φωτίζει, σε κάθε περίπτωση, την πολιτική πλευρά του έργου του Βαλαωρίτη,[19] ενός λογοτέχνη και διανοούμενου που και με την πολιτική του δράση και τις δημόσιες παρεμβάσεις του σήμερα, την εποχή της σταδιακής εκποίησης της Ελλάδας, επιδιώκει να επηρεάσει τα πολιτικά πράγματα και να σταθεί απέναντι στην πολιτική εξουσία.

Περίληψη / Summary

Το «Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη» του Νάνου Βαλαωρίτη γράφτηκε το 1973 με αφορμή την εξέγερση του Πολυτεχνείου. Στα πλαίσια της ανάγνωσης που προτείνεται ανιχνεύονται οι «αντιφάσεις» του κειμένου όσον αφορά τον ρόλο του ποιητή σε καιρούς κρίσιμους και σε συσχετισμό με τον «Φωτεινό» του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, ενώ προβάλλεται η άποψη ότι το ποίημα προκαλεί την αντίδραση και, ενδεχομένως, κινητοποιεί τις αντιστάσεις του αναγνώστη. Το εγχείρημα στο οποίο προβαίνει ο Βαλαωρίτης το 1973 με το συγκεκριμένο ποίημα τοποθετείται στα πλαίσια των πρόσφατων πολιτικών παρεμβάσεων του ποιητή μέσα στο κλίμα της σημερινής κρίσης.

Nanos Valaoritis's "Anonymous poem of Fotinos Ai-Yiannis" was written in 1973 on the occasion of the students' uprising against the Greek military Junta. The interpretation I propose here traces the text's "contradictions" regarding the role of the poet in times of crisis and in relation to Artistoteles Valaoritis's "Fotinos", while suggesting that the poem provokes the reader's reaction or, probably, even her/his resistance against it. Valaoritis's endeavour in this 1973 poem is viewed in the light of the poet's political engagement today, the active role he wishes to play within the current economical and cultural crisis.

19. Σύμφωνα με την Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, το ποίημα είναι από τα πιο αντιπροσωπευτικά του Βαλαωρίτη, αφού σ' αυτό *«διαγράφεται η ανθρώπινη πορεία του ποιητή, ιστορικά, μέσα στην εποχή του»*, αλλά και ανιχνεύονται *«όλα σχεδόν τα γνωρίσματα της προσωπικής γραφής του ως μέσο λύτρωσης και επιβίωσης μέσα στο Χάος του Κόσμου»* (Ιωάννα Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, «Ξαναδιαβάζοντας το "Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη"», *Μανδραγόρας*, *τχ.* 27 (2002), σ. 52-53 (τα παραθέματα σ. 52).

ΜΙΑ ΑΝΗΣΥΧΗ ΔΙΕΡΩΤΗΣΗ ΣΕ ΜΙΑ ΕΠΟΧΗ ΑΠΡΟΣΤΑΤΕΥΤΗΣ ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗΣ

Α.-Ι. Δ. Μεταξάς

Ι

Ο λόγος για *Το πρώτο σκαλί*, ένα νεανικό περιοδικό μιας συντροφιάς από εκλεκτούς ανθρώπους που ξεμύτισε στην Κέρκυρα στις αρχές της δεκαετίας του '50 και κρατήθηκε στη ζωή από τα 1954 μέχρι τα 1956.[1] Τα περιεχόμενά του επερωτούν την εποχή του και μαρτυρούν έναν έντονο ιδεολογικό-πολιτικό προβληματισμό που απευθύνθηκε σε μια τοπική και κάπως δυτικότροπη κοινωνία. Ακριβέστερα σε μια κοινωνία που ζούσε μέσα σ' έναν τέτοιο ισχυρισμό και που, όπως και στα άλλα νησιά του Ιονίου, όσον κι αν ήταν ψευδαίσθηση η επίκληση του παρελθόντος, απεκάλυπτε την ανάγκη κάποιας διακριτότητας που πάσχιζε να επιβεβαιωθεί.

Όσα προτίθεμαι εδώ να σχολιάσω υπακούουν σε δυο συμβάσεις. Η μια μεθοδολογική και η άλλη υφολογική, ακριβέστερα μορφολογική, όπως θα λέγαμε σε μια πιο καθιερωμένη διατύπωση.

— Από μεθοδολογική άποψη τα κείμενα στα οποία αναφέρομαι τα εντάσσω σε ό,τι, από κάποια χρόνια τώρα, αποκαλώ παρακείμενη προσέγγιση[2] της πολιτικής ζωής. Σύμφωνα με αυτήν την υπόθεση τα πολιτικά φαινόμενα, τόσο τα εξουσιαστικά,[3] τυπικά ή άτυπα, όσο και τα κατεξουσιαστικά, θα μπορούσαμε,

---

1. [1] Ο τεχνικός φάκελος για το περιοδικό συγκροτήθηκε με την απαιτούμενη πληρότητα από τον ομότιμο καθηγητή του Ιονίου Πανεπιστημίου Θ. Πυλαρινό, και περιελήφθη στον τόμο Ζ' (2013) του περιοδικού *Κερκυραϊκά Χρονικά*. Πρόκειται για μια πολύπλευρη κριτική παρουσίαση υπόδειγμα αναλυτικής και «ανασυνθετικής» προσέγγισης, αλλά και τεκμηρίωσης, για όσα *Το πρώτο σκαλί* αποτύπωνε ως «πνευματική τοπογραφία» σε μια περίοδο κλαυσίγελης ελπίδας και κοινωνικοπολιτικής αβεβαιότητας.

2. Περισσότερα για αυτήν την μεθοδολογική –και όχι μόνο τεχνική αλλά και πολιτική– επιλογή, βλ. στο Α.-Ι.Δ. Μεταξάς (σχεδίαση-εισαγωγικά κείμενα) *Πολιτική Επιστήμη. Διακλαδική και Σύγχρονη Διερεύνηση της Πολιτικής Πράξης*, Τόμος Ι. «Προϋποθετικοί Όροι και Επιστημολογικές Προδιαγραφές», εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2016. Αφιερώνεται εκεί μια ευρύτερη παρουσίαση αυτού του τρόπου σκέψης ως μιας συμπληρωματικής επικουρίας για την ανάλυση των πολιτικών φαινομένων.

3. Η διάκριση των πολιτικών φαινομένων σε εξουσιαστικά και κατεξουσιαστικά, την οποία σταθερά υποστηρίζω τόσο συγγραφικά όσο και διδακτικά, έχει ως κριτήριο την έκταση

με γνωστική ωφέλεια, να τα ερευνήσουμε, να τα «κοιτάξουμε» και από άλλους «τόπους». Έτσι, η λογοτεχνία, για παράδειγμα, αλλά και έργα από έτερες τέχνες, ή επιτεύγματα εικαστικά, μουσικά, θεατρικά, αρχιτεκτονικά ή και πλαστικά αντικείμενα, μπορούν να εκληφθούν ως θέσεις-παρατηρητήρια για μια πλάγια διερεύνηση ενός θέματος. Όχι μόνο συμπληρωτική, αλλά και περισσότερο διακριτική ενδέχεται να είναι αυτή η προσέγγιση, συγκριτικά με οποιαδήποτε ευθεία και απροσχημάτιστη, «επιθετική» εξέταση της πολιτικής ζωής. Μια ερευνητική στάση δηλαδή λιγότερο υποταγμένη στις κλαδικές μας προϊδεάσεις και βεβαιότητες.

— Από μορφολογική άποψη τώρα τα συγκεκριμένα κείμενα που θα μας απασχολήσουν ως παρακείμενες πηγές θεωρώ ότι είναι μικτού χαρακτήρα. Ταυτόχρονα δοκιμιακά[4] και καταθετικά. Ενώ δηλαδή συνιστούν, από τον σκεπτικιστικό τους δισταγμό, διερωτήματα και αποστασιοποιούνται από γενικευτικές απολυτότητες, όπου επιβάλλεται εξελίσσονται σε επερωτήματα που φιλοξενούν ευθύνες, θέσεις και ανησυχίες. Δεν αφήνει δηλαδή ο συντάκτης του το δημόσιο χρέος του να αμφισβητηθεί, να απορροφηθεί μέσα στη λογοτεχνική φροντίδα με την οποία τα κείμενά του είναι συνταγμένα.[5]

Το περιοδικό *Το πρώτο σκαλί*, το οποίο φαίνεται να διεκδικεί, με το πρώτο τεύχος του, τη συμβολική ομολογία με όσα αντίστοιχη καβαφική απολογία, αποτολμάται –χωρίς τα αναγκαία οικονομικά μέσα– σε μια εποχή που, ενώ ο εμφύλιος πόλεμος έχει «λήξει», συνεχίζεται υποδόρια και άνισα σε άλλα πεδία πολιτικά, πολιτισμικά, αλλά και «διαπροσωπικά». Είτε αυτά είναι θεσμικά, είτε άτυπα, η αμφισβήτηση –η οποία αποτελεί τον αξιακό προθάλαμο της

του υπόλοιπου ελευθερίας και κριτικής αμφισβήτησης που μια άποψη ή ο τρόπος της εκφοράς της αφήνουν σ' εκείνον που την προσλαμβάνει. Έτσι τα κατεξουσιαστικά φαινόμενα συγκριτικά με τα πρώτα όχι μόνο ελάχιστα περιθώρια ελεύθερης κριτικής στάσης αφήνουν αλλά –και κυρίως– στερούν σε μεγάλο βαθμό τα θύματά της από τη δυνατότητα να υποψιασθούν αυτό που τους συμβαίνει.

4. Για τη μεθοδολογική-διερωτηματική χρήση της δοκιμιακής γραφής βλ. Α.-Ι. Δ. Μεταξάς, καθώς και στο έργο της M. Macé, *Le temps de l'essai, Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Belin, 2006. Η συμβολή της δοκιμιακής γραφής στη σχετικοποίηση των θέσεων και των απόψεων –ιδιαίτερα μάλιστα σε χώρους όπου βεβαιότητες αναζητούνται– δεν μπορεί να παραβλεφθεί ιδίως όταν οι τελευταίες υποκρύπτουν πολιτικές επιλογές. Χαρακτηριστικά στην Εισαγωγή της στο προαναφερόμενο βιβλίο η M. Macé υπογραμμίζει πως το δοκίμιο "*s'est offert pour la modernité comme une écriture légitime de la pensée un discours de savoir non assujetti à l'épistémologie décrochée; il incarne une tentative de reconquête du territoire de la pensée, une réponse spécifiquement littéraire à des nouvelles 'inquiétudes' intellectuelles, bref le maintien de la littérature dans la construction du savoir*" (op. cit, σ. 6).

5. Στο πλαίσιο αυτής της ευρετικής λογικής βλ. Α.-Ι. .Δ. Μεταξάς, *Ο δοκιμιακός λόγος. Η ανιχνευτική χρήση του στο έργο του Κωνσταντίνου Τσουκαλά*, ανάτυπη έκδοση από τον αντίστοιχο αφιερωματικό τόμο. Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2011.

ελευθερίας– παραμένει απροστάτευτη. Τα συνταγματικά κείμενα που καθιερώνουν τις ιστορικοποιημένες ελευθερίες, το κράτος δικαίου και την πάντα παραβιαζόμενη διάκριση των εξουσιών μισοαναιρούνται από τα στην πράξη εφαρμοζόμενα «παρασυντάγματα» ή και «αντισυντάγματα». Η δημόσια έκφραση κάθε αποκλίνουσας άποψης –αλλά και η υποψία ότι μπορεί να αποκλίνει– με διαφόρους τρόπους, και ποικίλη επιτηδειότητα, εμποδίζεται. Άλλοτε τυπικά με την προσφυγή σε μια καταφυγική αντίληψη «Δικαίου της Ανάγκης», (Notstand) και άλλοτε αδιόρατα ώστε – ακριβώς σε αυτή τη δεύτερη αφανή περίπτωση που η απειλή δεν μπορεί να αποδειχθεί, οι παρενοχλημένοι, οι καταδιωκόμενοι, οι ύποπτοι, να μη μπορούν να την επικαλεσθούν για να αμυνθούν. Μέσα σε αυτήν τη θαμπή δημοκρατία όπου ό,τι επίσημα διακηρύσσεται ή λέγεται σαν αλήθεια ελάχιστα αντιστοιχεί σε αυτό που πραγματικά γίνεται, οι νεαροί που ανεβαίνουν «το πρώτο σκαλί» αρθρογραφούν για να καταθέσουν τη δική τους διαφορετική ομιλία. Δημοσιεύουν κείμενα που η ρητορική ετερότητά τους (και χρησιμοποιώ αυτόν τον όρο με την τεχνική σημειολογική του κωδικοποίηση) συνιστά υπεύθυνο αντίλογο τόσο στον άλλον, στον πολιτειακά εγκατεστημένο «Δημόσιο» λόγο, όσο και στην υποστηριζόμενη επίσημη νομιμότητα, αλλά και αντίστοιχη αφήγηση της ιστορίας.[6]

– Από κάποιον προσωπικό λόγο –που θα παρακαλούσα η παράθεσή του να

6. Και ορθά, νομίζω, από την άποψη αυτή ο Θ. Πυλαρινός αναλύει την έκδοση ενθέτοντάς την στην αμφίπλευρα ευρύτερη χωροχρονική κοίτη 1945-1980. Χρησιμοποιώντας από τη πλευρά μου σαν τίτλο αυτής της ανακοίνωσης τον όρο «απροστάτευτη αμφισβήτηση» θα ήθελα να θυμίσω ότι η διάχυτη ανελευθερία και μιζέρια, πολιτειακή και κοινωνική, δεν τερματίστηκε, κατ' ακρίβεια δεν μειώθηκε – πάρα πολύ μετά. Ακόμα και στα πρώτα, μεταδικτατορικά χρόνια, το 1977, η εισαγωγή της *Επίτομης Ιστορίας* του Νίκου Σβορώνου, ως ένα –μαζί με άλλα προτεινόμενο– διδακτικό βιβλίο, πολεμήθηκε με απίστευτη και αμόρφωτη οξύτητα από ένα μέρος της δεξιάς εξουσίας (δημοσιογραφικής και πολιτικής). Σημειώνω όμως τη στήριξη που δέχθηκε η πρωτοβουλία αυτή, για διδακτική χρήση του βιβλίου του Ν. Σβορώνου, από τις εφημερίδες *Το Βήμα* και *Τα Νέα* (υπό την τότε διεύθυνση των Λ. Καραπαναγιώτη και Γ. Καψή). Η «καταδίωξη» τόσο του βιβλίου όσο και του καθηγητή προκάλεσε την από την εφημερίδα *Τα Νέα* διοργάνωση συνεδρίου για το ρόλο της επίσημης ιστορίας, στο οποίο έλαβαν μέρος πολλοί από όσους στη συνέχεια πάλεψαν για μια αντίληψη της Επιστήμης της Ιστορίας. Και με την ευκαιρία αυτή θέλω να ευχαριστήσω όσες και όσους τότε μου συμπαραστάθηκαν, με τα σημειώματά τους και τις δημόσιες τοποθετήσεις τους. Στο συνέδριο που προανέφερα καταγγέλθηκε η απόπειρα λογοκρισίας και αναίρεσης της ελευθερίας της ακαδημαϊκής διδασκαλίας. Ο λόγος όμως, που το βιβλίο του Ν. Σβορώνου ιδιαίτερα ενόχλησε ήταν διπλός. Πρώτα γιατί υιοθετούσε την αρχή της πραγματολογικής προσέγγισης των γεγονότων και μετά γιατί αναφερόταν ανάμεσα και σε άλλα και στις εκλογές της «βίας και της νοθείας» του 1963. Εκλογές παρωδίας στις οποίες συμμετείχαν «σαν» ψηφοφόροι και δέντρα! (στη Λεωφόρο Καβάλας για παράδειγμα) και στα οποία αντι-

γίνει ανεκτή–[7] και που είναι και η ανεκδοτική αφορμή αυτής της ανακοίνωσης θα περιορισθώ στα άρθρα του Λέοντα Λοΐσιου. Χωρίς αυτό βέβαια ούτε κατ' ελάχι-

---

στοιχούσαν εκλογικά βιβλιάρια κατά χιλιάδες με τα οποία η νεκρή φύση άσκησε το εκλογικό της δικαίωμα με πολύ καρποφόρο τρόπο.

7. Ήταν, αν καλά θυμάμαι, τέλος Ιουλίου ή αρχές Αυγούστου, στα 1954. Περνούσα τις διακοπές μου στην Κέρκυρα, άλλοτε στο Κοκκίνι και άλλοτε στη χώρα, με τη νόνα μου (τη γιαγιά μου για τους «αλλοδαπούς»). Κι εκείνο το απόγευμα θα πηγαίναμε, κατά τη λέξη της, *«στην πολύ καλή της φίλη την Ευτέρπη, την κυρία Λοϊσίου»* (το κυρία υπογραμμιζόταν μη τυχόν και φαντασθώ ότι κάποιο παραπάνω θάρρος θα μπορούσα να πάρω και να μη φερθώ όπως θα έπρεπε). Δεν αισθανόμουνα πολύ ευτυχής γιατί θα έχανα το ποδήλατο με τις πολύ καλές μου φίλες Λίνα Ζερβουδάκη και Μαρί Γεωργίου. Το σπίτι της κυρίας Ευτέρπης ήταν κάπου στη μέση της λεωφόρου Αλεξάνδρας. Μόλις είχε κυκλοφορήσει *Το πρώτο σκαλί* κι εκεί η Κυρία Ευτέρπη με συνέστησε στο γιο της, τον Λέοντα, ο οποίος εξέδιδε το περιοδικό. Δεν γνωρίζω αν η μητέρα του ήταν σύμφωνη με τη ιδεολογική ταυτότητα των περιεχομένων ή και με τις γενικότερες αντιλήψεις του γιου της. Η νόνα μου όμως με θαυμασμό έκδηλο μου υπεδείκνυε ότι *«καλά θα έκανα κι' εγώ»* να μοιάσω στον Λέοντα. Χωρίς να υποπτεύεται βέβαια η συντηρητική, –αλλά από άλλες πλευρές ιδιαίτερα φιλελεύθερη γιαγιά μου– τι, το περιοδικό περιελάμβανε. Και που καθόλου δεν θα ήταν σύμφωνη με πολλές από τις ιδέες του. Έλαβα όμως από την κυρία Ευτέρπη και τον Λέοντα ως δώρο, το πρώτο τεύχος. Το περιεργάστηκα τις επόμενες ώρες και στα δεκατέσσερά μου χρόνια το ενδιαφέρον μου εξαντλήθηκε στο επίτευγμα και στην υπόθεση ότι κάτι τέτοιο, ίσως, αργότερα κι εγώ, θα έπρεπε να κάνω. Το τεύχος εκείνο, το πορτοκαλί, το πήρα μαζί μου στην Αθήνα και το φύλαξα ανάμεσα σ' εκείνα τα σιγά σιγά ξεχαζόμενα και αποσυρόμενα από την καθημερινότητά μου πράγματα. Το κράτησα όμως, ως εικόνα και στιγμή, στη μνήμη μου. Στα χρόνια που ακολούθησαν και στο πλαίσιο της πανεπιστημιακής μου ζωής –ιδίως στη Γαλλία– τα επιστημονικά μου ενδιαφέροντα απομακρύνονταν απ' όσα η, μέχρι τότε θεσμοκρατούμενη Πολιτική Επιστήμη επέβαλε. Ανήκοντας στο κλίμα των Δασκάλων μου J-W Lapierre, M. Duverger (αλλά και σε όσα από την Αθήνα ο Γ.Δ. Δασκαλάκης άφηνε να διαρρέουν) προσανατολιζόμουν σιγά σιγά προς εκείνο που σήμερα αποκαλώ π α ρ α κ ε ί μ ε ν η π ρ ο σ έ γ γ ι σ η της πολιτικής ζωής. Το θέατρο, τον κινηματογράφο (και ιδιαίτερα την κινηματογραφική μουσική), τη ζωγραφική, όλα αυτά άρχισα να τα «διαβάζω» ως πολιτικά γεγονότα και ταυτόχρονα ως τεκμήρια, ως documents obliques, από τα οποία διάφορα χρήσιμα θα μπορούσα να αντλήσω. Ήδη ο διδακτικός μου λόγος στο Πανεπιστήμιο της Προβηγκίας ήταν αιρετικός αλλά ποτέ δεν εμποδίστηκα να τον εκφέρω. Αντίθετα υποστηρίχθηκα στην επιλογή μου ακόμα και από τους πιο συντηρητικούς καθηγητές, που η καλλιέργειά τους, τους επέτρεπε να διαχωρίζουν τη γνώμη τους από την ελευθερία που στον άλλον, τον οποιονδήποτε, θα έπρεπε να αναγνωρίσουν. Αυτό το «βιογραφικό θραύσμα» το παραθέτω για να εξηγήσω το σε ποιο προσωπικό, αισθητικό και κριτικό κλίμα ξανάπιασα στα χέρια μου, χρόνια μετά, *Το πρώτο σκαλί*. Έτσι με την ευκαιρία του τελευταίου Πανιονίου Συνεδρίου, το 2014, σε μια τυχαία συζήτηση με τον Θ. Πυλαρινό, *Το πρώτο σκαλί* ήλθε στο νου μου και διερωτήθηκα μαζί με το φίλο μου αν θα μπορούσα να το δω ως ανακοίνωση για το Συνέδριο. Το μειδίαμά του με αιφνιδίασε, και κυρίως όταν με πληροφόρησε πως μόλις είχε κυκλοφορήσει ολόκληρη δική του σχετική μελέτη στα *Κερκυραϊκά Χρονικά* και στην οποία ήδη αναφέρθηκα. Από εκεί και πέρα η συνέχεια είναι γνωστή.

στον να σημαίνει την παραγνώριση όλων των άλλων ισάξιων γραφών. Όσες φιλοξενούνται στο περιοδικό από τους νέους της Κέρκυρας –όπως εκείνες για παράδειγμα του Σπύρου Κατσίμη, του οποίου τα έγκυρα κείμενα από κανένα τεύχος δεν απουσίασαν– αποτελούν γνώμες διεισδυτικές, θαρραλέες, έντιμες και αξιοπρόσεκτες.[8]

II

Τα διερωτήματα του Λέοντα Λοΐσιου αφορούν ειδικότερα σε μια σειρά από α ξ ι α κ ο ύ ς π ρ ο β λ η μ α τ ι σ μ ο ύ ς στους οποίους δίνει τις δικές του νοηματικές αλλά και ιδεολογικές απαντήσεις.

Προσφεύγοντας, με επτά σχόλια, σε κάποιες από τις διατυπώσεις του – και όπου τις προσεπικαλούμαι τις παραθέτω με δική μου ευθύνη σε πλάγια γραφή,—[9] προσπαθώ να εντάξω το νόημά τους σε δευτερογενείς κατηγορίες αποδίδοντας στο περιεχόμενό τους την ειδικότερη πολιτισμική, κοινωνική ή πολιτική αξία που κατά τη γνώμη μου επιδιώκουν να αναδείξουν. Φέρνω έτσι στην κρίση του παροντικού αναγνώστη, του πολίτη του τώρα, τι, ήταν αυτό στο οποίο ο συγγραφέας ήθελε την προσοχή της κοινωνίας του να προκαλέσει.

1. Η κοινωνική ετερονομία ως εξωτερική νομιμοποίηση της ελευθερίας.

Διευκρινίζει ο Λέων Λοΐσιος στο πρώτο εισαγωγικό του άρθρο –και σε δική μου αναδιατύπωση ελπίζω συγγνωστή– ότι η ελευθερία δεν είναι παραδεκτή χωρίς αναφορά στο *«σκοπό»* υπέρ του οποίου ασκείται. Χωρίς δηλαδή δημοσιοποιη-

8. Ο Θ. Πυλαρινός (*Κερκυραϊκά Χρονικά*, τ. Ζ′, 2013, σ. 146) σημειώνει πως αυτό το περιοδικό *«το εμπνεύσθηκαν, το στελέχωσαν και το εξέδωσαν νέοι του νησιού, με πνευματικές ανησυχίες, νεανικό παλμό και σοβαρό κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό, κυρίως δε ποικίλα λογοτεχνικά ενδιαφέροντα»*. Η παρατήρησή του νομίζω ότι ενισχύει την άποψη για τη χρησιμότητα της π α ρ α κ ε ί μ ε ν η ς π ρ ο σ έ γ γ ι σ η ς –και σχετικά αποστασιοποιημένης από κλαδικές προϊδεάσεις– της πολιτικής ζωής. Τα ονόματα όλων των συνεργατών αναφέρονται στις τεκμηριωμένες λίστες που κατάρτισε ο Θ. Πυλαρινός και οι συνεργάτες του. Όπου εκεί όχι μόνο νέοι της Κέρκυρας αλλά, κατά καιρούς, και άλλοι καταξιωμένοι και ώριμοι λογοτέχνες «νομιμοποιούν» το περιοδικό –αναγνωρίζουν τη σοβαρότητά του– ανεξάρτητα από το σε ποια «Σχολή» ή ιδεολογία ανήκαν.

9. Προτίμησα να διαχωρίζω τις δικές του λέξεις με προτεινόμενη πλάγια γραφή και τους δικούς μου όρους με αραιόγραφη απόδοση. Αν είχα επιλέξει το αντίστροφο πιθανώς θα αδικούσα τον επιφυλακτικό τρόπο με τον οποίο τις χρησιμοποιεί στο μέτρο μάλιστα, που στο κείμενό του σπάνια ο ίδιος τις υπογραμμίζει. Με αυτήν την επιλογή αφήνεται στον αναγνώστη η ελευθερία της εντύπωσης και αποφεύγεται η εξωτερική επιβολή της αποδοχής μιας άποψης.

μένη την αναγωγή της στις αξίες υπέρ των οποίων διεκδικείται. Οι αξίες αυτές, ενδεικτικά παρατιθέμενες μπορεί να είναι *«οι θελήσεις του συνόλου»*, η *«αγάπη»*, η *«υπακοή στο μυαλό»*, η δυσπιστία στις *«πεποιθήσεις»*, η εμπίστευση στην *«ανθρωπότητα»*. Οι φράσεις αυτές ακόμα και αποσπασμένες από τις ενότητες στις οποίες φιλοξενούνται συνιστούν *τελολογικές επικλήσεις*. Σε συνοπτική διατύπωση θα έλεγα ότι συγκροτούν μια συγκεκριμένη *κοινωνική ετερονομία* που μόνο αυτή μπορεί να επιτρέπει την ελευθερία, την οποία τότε και μόνο, ηθικοπολιτικά, καταξιώνει. Ο όρος «κοινωνική ετερονομία» μπορεί να μη προτείνεται από τον συγγραφέα αλλά είναι από τις σκέψεις και τις φράσεις του από τις οποίες, ως αναγνώστης, αντλώ αυτήν την αφαιρετικότερη ονοματοδοσία και συνεπώς οφείλω και την αφορμή για τη χάλκευσή του. Ιδιαίτερα όμως θα ήθελα να σταθώ σε δυο από τις λέξεις του: στην *αγάπη* και στην *ανθρωπότητα*. Η ανθρωπότητα, εδώ δείχνει να είναι όχι μόνο εκτατική αλλά και συνώνυμη προς τον ανθρωπισμό. Στάση ζωής η οποία την αγάπη προϋποθέτει στη συλλογικότερη δυνατή εκδήλωσή της. Στη σκέψη του Λέοντα Λοΐσιου ο ανθρωπισμός –ως ουμανισμός– δεν μπορεί να υπάρξει αν δεν υποστηρίζεται στην αδιαίρετη υπόστασή του. Ή υπάρχει με δικαιούχο όλο τον κόσμο, ή δεν υπάρχει. Έτσι η πλατειά εκτατική εικόνα του όρου «ανθρωπότητα» προσλαμβάνει λειτουργία ποιοτικού προτάγματος για την ευτυχία όχι «Κάποιων», αλλά του καθενός.

Όμως, ανθρωπότητα και ανθρωπισμός, ενώ είναι προφανές ότι δεν μπορούν να έχουν την παραμικρή σχέση με οποιαδήποτε μορφή ατομικισμού συναντώνται εγγυητικά με εκείνον της *ατομικότητας*. Όρος που υποδηλώνει την ευθύνη του ατόμου ως προσώπου. Αφορά δηλαδή στην κατάσταση της κάθε επώνυμης ύπαρξης η οποία, είναι ταυτόχρονα σεβαστή και ως τέτοια, ως ευθύνη, εκτιμάται κάθε φορά που επαληθεύεται ότι εκπληρώνει αυτή την εγγύηση.

2. Η χωροχρονική σχετικοποίηση στην αναζήτηση της αλήθειας

Στη συνέχεια των στοχασμών του ο Λέων Λοΐσιος υιοθετεί τη ρωσελική θέση, σύμφωνα με την οποία *«ο αληθινά φιλελεύθερος άνθρωπος δεν λέει πότε αυτό είναι, αλήθεια αλλά ότι σύμφωνα με την κατάσταση τείνω μάλλον να πιστέψω πως αυτή η γνώμη είναι ίσως η καλύτερη»*.

Στις ώρες εκείνες, του '50, της μεγάλης ασάφειας για το αύριο, και της ψυχροπολεμικής ατμόσφαιρας, το να υιοθετείται η άποψη ότι η αλήθεια μόνο ως *τάση* μπορεί να νοηθεί (και όχι ως κατακτημένη, και κυρίως όχι ως οριστική, αλλά και εξαρτώμενη από τις εκάστοτε πρακτικές συνθήκες), συνιστά αποδοχή της αρχής της χωροχρονικής σχετικότητας. Το ρήμα «τείνω» ακόμα και ως εικονογραφική παράσταση, ως διστακτική κίνηση παραπέμπει, σε επι-

σ τ η μ ο λ ο γ ι κ ή ε π ι φ ύ λ α ξ η. Η συνεπόμενη ερμηνευτική θέση από μια τέτοια αντίληψη είναι ότι τα οποιαδήποτε φαινόμενα και ιδιαιτέρως τα κοινωνικοπολιτικά από τη φύση τους ως τ α σ ι κ ά απαιτούν αδιάλειπτη καταγραφή και δ ι ϋ π ο κ ε ι μ ε ν ι κ ή παρακολούθηση. Η δομική και μορφολογική τους ταυτότητα –αλλά και ταυτοποίηση– είναι ανοικτή, συχνά απρόβλεπτη και μόνο προσωρινά σταθερή. Γι' αυτό και ανάλογης χρονικής ισχύος πρέπει να είναι και τα οποιαδήποτε ενδεικτικά συμπεράσματα. Διαφαίνεται λοιπόν, ανεξάρτητα από το αν λέγεται ρητά ή όχι, ότι ο συγγραφέας εκλαμβάνει τον όρο αλήθεια με αναφορά στην ετυμολογική του ιστορία: ότι η αλήθεια είναι κάθε τι από το οποίο, όσο του αφαιρείται η λήθη (α-λήθεια), τότε αυτό το κάτι αρχίζει να «ξανα-φαίνεται». Και έτσι ο ρ α τ ο π ο ι η μ έ ν ο πια να μπορεί να παρατηρηθεί, να εξηγηθεί ίσως. Ή έστω, να κατανοηθεί και να συσχετισθεί με κάτι άλλο. Η λήθη εδώ δεν αφορά, προφανώς, σε κάτι που απλά ξεχάσθηκε. Αλλά σ' εκείνο που μέχρι τώρα παραβλέφθηκε και μόνο γι' αυτό παρέμενε λησμονημένο με ευθύνη δική μας. Κάτι που όταν συμβαίνει μπορεί κάποιο χώρο και στη μ υ σ τ ι κ ι σ τ ι κ ή α ί σ θ η σ η να παραχωρήσει. Και έτσι σε άλλου τύπου επιτακτικές ερμηνείες να οδηγήσει που κάποτε δεν ελέγχονται λογικά. Και εδώ, έρχεται σε ενίσχυση όλων αυτών η επιφύλαξη του συγγραφέα σε *πεποιθήσεις*, καταστάσεις «θρησκειοποιημένες» απέναντι στις οποίες πρέπει να σταθούμε με διερωματικό βλέμμα. Υιοθετεί έτσι τη χωροχρονική σχετικοποίηση ως την επιφύλαξη που *κάθε φιλελεύθερο άνθρωπο* θα πρέπει να συνοδεύει. Τις «πεποιθήσεις», ως όρο, δείχνει να τις εκλαμβάνει ως βεβαιότητες συχνά αδικαιολόγητα ισχυρές. Αλλά ακριβώς, ως τέτοιες, είναι που νομίζω ότι δεν τις θεωρεί ιδιαίτερα δ ι α λ ο γ ι κ έ ς, ατελώς διστακτικές.

3. Η διάχυτη καλλιέργεια ως προϋπόθεση για την παραγωγή κριτικής στάσης

Αν η αρχή της σχετικότητας, που υπαγορεύει τη σ κ ε π τ ι κ ι σ τ ι κ ή σ τ ά σ η, αποτελεί επιστημολογική conditio, τότε *ο άνθρωπος δεν πρέπει να αποβάλλει τη συνήθεια της σκέψης*.

Και στη συνέχεια, σε απόδειξη, προσφεύγοντας ο συγγραφέας μας, στο παράδειγμα του διαφημιστικού λόγου το εξισώνει με την προπαγάνδα. Με εκείνο δηλαδή το *αδιάκοπο σφυροκόπημα συνθημάτων* με το οποίο αναιρείται ή παρεμποδίζεται η σκέψη ως κ ρ ι τ ι κ ή σ τ ά σ η. Για να αντιμετωπισθεί αυτή η απειλή, για να μην έχει ο λόγος προπαγανδιστικά αποτελέσματα, ο Λέων Λοΐσιος προσβλέπει στην προστασία της *ατομικότητας* με την έννοια που προαναφέρθηκε. Η τελευταία όμως πρέπει να διακρίνεται από τον ατομικισμό. Οπότε τότε και μόνο συνιστά πολιτική καλλιέργεια, μια δηλαδή προσωπική ε π ι λ ο γ ή ε υ θ ύ ν η ς της οποίας ο αποδέκτης που από αυτήν επωφελείται είναι η κοινω-

νία. Και αποτελεί αυτή η καλλιέργεια τόσο προϋπόθεση της πραγματικής ελευθερίας όσο και της δυνατότητας άσκησης πολιτικής εξουσίας ως εγγυημένης αρμοδιότητας. Αυτή όμως η καλλιέργεια για να προκύψει χρειάζεται – με τη σειρά της αργούς ρυθμούς ώστε η οποιαδήποτε κατάρτιση και εκπαίδευση να μπορεί να μετεξελιχθεί σε ύφος ζωής, σε συλλογιστικό στιλ. Σ' εκείνη δηλαδή τη σχεδόν ανεπιτήδευτη διανοητική στάση με την οποία μετά από κάποιον χρόνο ο καθένας πριν αποφανθεί διερωτάται. Προβληματίζεται πάνω σε ό,τι ακούσει, σε ό,τι βλέπει, σε ό,τι αγγίζει, σε ό,τι του προτείνεται.

Κατά συνέπεια ο σκεπτικιστικός τρόπος αξιολόγησης των πραγμάτων, το συλλογιστικό στιλ, δεν φαίνεται να μπορεί να ανεχθεί τον διαφημιστικο-συνθηματικό λόγο, ο οποίος κατά κανόνα υποστηρίζεται είτε από ταχύτητες εκφοράς που δεν διευκολύνουν τη συνειδητοποίηση του περιεχομένου του, είτε από αδιάκοπες επαναλήψεις ώστε το εκπεμπόμενο μήνυμα, αδιαμεσολάβητο να αποκτήσει αυτόματη ανακλησιμότητα. Σχεδόν «παυλοφική».

Ο Λέων Λοΐσιος τοποθετείται εδώ κατά τρόπο ξεκάθαρο. Και προαναγγέλλει όλα εκείνα τα οποία, στη συνέχεια της καλλιτεχνικής, δημοσιογραφικής αλλά και αντιστασιακής ζωής του, θα αποτελέσουν τη συνολική επαλήθευση των στρατηγικών του επιλογών.

Ο διαφημιστικός λόγος κατά κανόνα συνοπτικός, μέσα δηλαδή από το ρηματικά μικρό μήκος στο οποίο συντάσσεται ή άλλης ανάλογης συντόμευσης υπερεπιγραμματική διάστασή του, παρεμποδίζει την εκδήλωση της δοκιμιακής στάσης, ως νοητικής συμπεριφοράς. Στάσης που παράγεται πριν από την απόφαση και εκτέλεση της οποιασδήποτε πράξης. Συμπληρώνω εδώ ότι το ρήμα «σφυροκοπεί» (μεταφορά στη γλώσσα μας από το γαλλικά, matraquer) διαθέτει εικονιστική ευγλωττία που δεν επιτρέπει στο μυαλό να ακούσει ο,τιδήποτε άλλο. Αναπαριστά μια υλικοφανή παρέμβαση η οποία αν συμβεί να είναι και ευφυής, ως σύνθημα, εντυπωσιάζει για τη λιτότητα, με την οποία κάτι τόσο σημαντικό «τόσο εύστοχα λέγεται». Και τότε το σύνθημα όταν είναι αυτής της ρητορικής τάξης λειτουργεί ακόμα και όταν δεν χρησιμοποιείται, δηλαδή νοερά ακούγεται αρκεί να είναι γνωστό από μια άλλη προηγούμενη περίπτωση. Για να μη φθάσουμε να πούμε πως συχνά πρέπει να απουσιάζει «πραγματικά» για να αναζητηθεί «φαντασιακά».

4. Ο επιστημονικός και καλλιτεχνικός λόγος ως γνωστικο-αισθητική προϋπόθεση της πολιτικής

Μια τέτοια στάση ζωής, όπως προδιαγράφτηκε, συλλογιστική και καλλιεργημένη, δεν μπορεί να προκύψει αν δεν επιδιώκεται στο πλαίσιο μιας «κοινωνίας πολιτών». Για «κοινωνία πολιτών» δεν ομιλεί ο Λέων Λοΐσιος. Το ότι

όμως δεν χρησιμοποιεί γραμσιανή ή μεταγραμσιανή ορολογία αυτό δεν σημαίνει ότι δεν την προϋποθέτει. Σε μια τέτοια κοινωνία, συχνά ανεπίσημης αλλά και άτυπης πολιτικής συμμετοχής, και, ιδιαίτερα σε ότι αφορά στον τρόπο της συγκρότησης και ρητορικής διαμόρφωσης της και με αναφορά στον *Ανθρωπισμό*, κρίσιμο ρόλο *δεν μπορεί* να διαδραματίσει «*ο ακαλλιέργητος, ο μεμψίμοιρος μικροαστός με την κεκτημένη ταχύτητα στον ωφελισμό*». Αντίθετα, αυτοί που μπορούν πολλά να αναδιαμορφώσουν και να ιδρύσουν νέες στάσεις ζωής ποιοτικής, και αυτοί είναι που μπορεί να θεωρούνται «*αυριανοί άνθρωποι*», είναι «*οι καλλιτέχνες, οι φιλόσοφοι, οι επιστήμονες επειδή είναι άνθρωποι με γούστο*». Τίποτε νομίζω δεν χρειάζεται να προστεθεί εδώ στο μέτρο που με την «επιστήμη» και με το «γούστο» πολλά από τα παραπάνω μπορεί να διασφαλισθούν. Η απαίτηση της αισθητικής νομιμοποίησης της δημοκρατικής εξουσίας έχει και από τον συγγραφέα αυτού υιοθετηθεί ώστε μόνο έτσι να προσδοκάται ως περισσότερο χρήσιμη και δίκαιη. Οι λαοί δείχνουν και μάλιστα σε ώρες κρίσης (είμαστε άραγε σε κάποιες από αυτές;) πόσο ο καλλιτεχνικός και επιστημονικός λόγος μπορεί να υποκατασταθεί κριτικά στον τρέχοντα πολιτικό, υποδεικνύοντας τι μπορεί να είναι ένας αυθεντικά Πολιτικός Λόγος.

Το ότι οι άνθρωποι της Επιστήμης και της Τέχνης βλέπουν –και ιδίως οι δεύτεροι– μέσα από την αιρετική ομιλία[10] που προσφέρουν, όταν την προσφέρουν, όσα μέσα στη συνήθεια δύσκολα επισημαίνονται δεν μπορεί να μας αφήνει αδιάφορους. Είτε αυτά που βλέπουν άλλοτε τα υποστηρίζουν και άλλοτε τα καταγγέλλουν είναι κάτι που η τέχνη φέρνει στην επιφάνεια. Και έτσι –ιδιαίτερα η αφαιρετική– μας «αφαιρεί» το επιχείρημα ότι κάτι δεν το είδαμε. Εκείνη το υπονοεί ώστε εμείς να μη περιοριζόμαστε να βλέπουμε ή να φανταζόμαστε όσα ήδη ξέρουμε.

Η επιστήμη και η τέχνη φαίνεται να συνιστούν στη σκέψη του νεαρού συγγραφέα του '50 την πύλη μέσω της οποίας και σχετικές αλήθειες θα ειπωθούν και προοπτικές πάσης φύσεως μπορούν να προαναγγελθούν. Και αυτό ανεξάρτητα από το κατά πόσο ένας επιστήμονας ή ένας καλλιτέχνης συνειδητά συμβάλλουν στην κατάκριση της εξουσίας ή στην υποστήριξη κάποιας από τις μορφές της ή εκείνων που την ασκούν.

---

10. Η ομιλία αυτή μπορεί να είναι απεικονιστική, παραλλακτική ή ανεικονική μιας πραγματικότητας. Σε κάθε περίπτωση όμως είτε από πρόθεση είτε εξ αντικειμένου συνιστά κριτικό σχολιασμό άλλοτε έντονο και άλλοτε αδιόρατο. Και κάποτε όχι αμέσως επισημάνσιμο. Για τις εννοιολογικές αυτές κατηγορίες –ως αναλυτικές και όχι ως πραγματολογικές– βλ. Α.-Ι. Δ. Μεταξάς, *Προεισαγωγικά για τον πολιτικό λόγο. Δεκατέσσερα μαθήματα για το στιλ*, σ. 137-167 και 261-283. Αντ. Ν. Σάκκουλας, δεκάτη επανέκδοση 2013.

5. Η επάνοδος στον μέσο-κοινό άνθρωπο ως εγγύηση στοχαστικής μετριοπάθειας

Μεγαλώσαμε –υποστηρίζει ο Λ. Λοΐσιος– μέσα σ' ένα καθεστώς ηρωολατρείας[11] με ότι αυτό μπορεί να συνεπάγεται το αποθαρρυντικό για τον μέσο κοινό άνθρωπο. Και όπως κατά λέξη διευκρινίζει *«αντικρύζουμε απρόσιτες τις μορφές των ηρώων». «Γαλουχιέται* [ο καθένας μας] *στη σκιά τους»* ενώ *«αργότερα στις ιστορίες που θα διδαχθεί δεν θα βρει ούτε ένα πρόσωπο να μοιάζει με το δικό του».* Και ότι τέλος καλείται να ζήσει μέσα στο πανηγύρι των *«ειδώλων του καιρού μας».*[12]

---

11. Το φαινόμενο της ηρωολατρείας συνδέεται με το τι είδους ηγεσία (ποιου ψυχοοργανωσικού τύπου) σε μια εθνική κοινωνία –ή και ευρύτερα– θα παραχθεί. Εξαρτάται η εμφάνισή του από το πώς αυτή η τελευταία σκέπτεται δρα και κυρίως αντιδρά σε καταστάσεις κρίσης είτε πραγματικές είτε φαντασιακές. Όπου στη δεύτερη περίπτωση, κάποια κατάσταση φόβου ενδημεί και παράγει διάχυτη και άτυπη ανησυχία. Η κλασική διάκριση των ηγεσιών σε meneurs, chefs, décideurs και leaders φαίνεται να βρίσκεται σε κάποια κινούμενη παραλληλότητα και με το πότε επιχειρείται η επιλογή εκείνων που εντάσσονται σε μια από τις παραπάνω κατηγορίες. Με δημοκρατικά κριτήρια όταν αναφερόμαστε κυρίως στις δυο τελευταίες κατηγορίες, η επιλογή πρέπει να επιχειρείται όσο πιο αργά γίνεται, ενώ η προετοιμασία για την παραγωγή από απολυτοποιημένης ηγετικότητας (αριστειοκρατία) όσο πιο νωρίς. Και μάλιστα με τους πιο ήπιους και αισθητικά παραδεκτούς τρόπους. Τα κριτήρια του εγκοινωνισμού στον έναν ή στον άλλο τύπο ποικίλουν ανάλογα με τους ιδεολογικούς προκαθορισμούς εκείνων που έχουν την κύρια εξουσία παραγωγής και ανατροφοδότησης της διάχυτης πολιτικής κουλτούρας. Για τη συντηρητική εξουσία (το δεξιά έχει καταστεί αφόρητα στενό) αν θέλουμε οι νέοι να εγκοινωνίζονται σε έναν αντίστοιχο ηγετικό τύπο (ο οποίος είναι κυρίως εκείνος του décideur) και όχι του ήρωα ή του μεσσία, πρέπει έγκαιρα να αποσπώνται από τα περιβάλλοντα τα οποία σε άλλες αντίθετες επιλογές μπορεί να τους κοινωνικοποιήσουν. Για μια προοδευτική εξουσία αντίθετα ή παρέμβαση, ώστε να παραχθούν ηγετικοί τύποι κυρίως leaders και όχι ηρωολατρικοί, εξαρτάται από το πόσο όχι μόνο το κράτος αλλά και από το αν άλλες εξωτερικές προς αυτό κοινωνικές και πολιτισμικές δυνάμεις έχουν τη δυνατότητα να μετέχουν εξ αρχής σε τέτοια διαδικασία. Τέσσερα βιβλία, το καθένα με διαφορετικό ιδεολογικό προκαθορισμό, αναλύουν ζητήματα τα οποία συνδέονται με τις παραπάνω παρατηρήσεις, α) J. Krop. (2014) *La méritocratie républicaine*, β) P. Rosanvallon (2011) *La société des égaux*, γ) U.F. Seuil – E. Tenret, (2011) *L' école et la méritocratie. Représentations sociales et socialisation scolaire, I.I.* και δ) M. Duru-Bellat. (2006) *L'inflation scolaire. Les désillusions de la méritocratie. Seuil.* Η όλη προβληματική συνδέεται τέλος με την άνιση κατανομή του ηγετικού (ακριβέστερα ηγεσιακού) κεφαλαίου που δεν είναι μόνο πολιτικό αλλά αφορά τις οποιεσδήποτε élites, και οι οποίες δεν είναι αμέτοχες, τόσο ως κεφάλαιο, όσο και ως πράξη, στην άσκηση της πολιτικής εξουσίας.

12. Πρόκειται εδώ για το πιο ανήσυχο άρθρο του συγγραφέα. Άρτιο –από φιλολογική άποψη– είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον για μια σειρά προβληματισμών που η επικαιρότητά τους παραμένει αδιατάρακτη. Γραμμένο τότε, θα μπορούσε με σημερινή ημερομηνία να εγκαλέσει εξίσου αποτελεσματικά τα καθ' ημάς, αλλά και κατά παρέκταση τα στην Ευρώπη, αυτές τις

Η από τον συγγραφέα του 1956 καταγγελία ενός φαινομένου το οποίο συνδέεται με μια ατελείωτη σειρά ερμηνευτικών ατυχημάτων –τα οποία σχετίζονται με μονιστικές αντιλήψεις για το ρόλο των «κάποιων» στη διαμόρφωση της πραγματικότητας— είναι προφανής και απροσχημάτιστη.

Και κατατίθεται η σύστασή του, για όλες αυτές τις μονοπαραγοντικές εξηγήσεις με φράσεις και λέξεις οι οποίες στη δεκαετία εκείνη δεν ήταν ιδιαίτερα ευπρόσδεκτες, ακίνδυνες ή και ανεκτές ακόμα. Πρόκειται για μια κρατική εκπαιδευτική πολιτική την οποία με άλλες αφορμές διακεκριμένοι ιστορικοί και όχι μόνο είχαν (και έχουν) επανειλημμένα απορρίψει. Και μάλιστα με κόστος προσωπικό. Σε ό,τι με αφορά, ο Λέων Λοΐσιος, μου δίνει την ευκαιρία για μια ακόμα φορά να διαμαρτυρηθώ για ό,τι αποκαλώ κατηχητική ιστορία. Δηλαδή μια φαντασιακή αναπαράσταση των γεγονότων με τέτοια στοιχεία έξαρσης διηγημένων, τόσο αντικαβαφικών ώστε, ορισμένα από αυτά να λειτουργούν εκτυφλωτικά και ... στο σκοτάδι να αφήνουν την όποια «αλήθεια». Μακροπρόθεσμα όμως, αυτές οι εξάρσεις προετοιμάζουν με λανθάνοντα αλλά άκρως παραγωγικό τρόπο στην άκριτη προσχώρηση σε μυθοποιημένες αναλήθειες. Διηγήσεις οι οποίες επέχουν θέση προθαλάμου για την στη συνέχεια υιοθέτηση μεσιανικών αντιλήψεων με ότι αυτό μπορεί να συνεπάγεται σε άλλα πεδία. Ένας προεγκοινωνισμός στην απολυτοποιημένη σκέψη αναιρεί το ενδεχόμενο, τόσο ως πολιτισμική όσο και ως πολιτική αξία.

6. Η διάσταση του χρόνου στα κείμενα του συγγραφέα ως συντονιστική αναφορά.

Εδώ ο χρόνος χρησιμοποιείται για να αναδειχθούν οι διαστάσεις του, τα βάθη, οι όψεις και οι προσόψεις, με τις οποίες το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον πραγματεύονται, —και διαπραγματεύονται– τις μεταξύ τους σχέσεις.

Με ποιητική ενόρμηση γράφει πως *«Έτσι μέσα στην αβεβαιότητα και την αμφιβολία περιμένοντας το άγνωστο καινούργιο ιδανικό ....»* (φράση για την οποία ο Λασκαράτος, ο Καβάφης και ο Καρυωτάκης και όχι μόνο αυτοί, πολύ ευχαριστημένοι θα κρυφογελούσαν), ο Λ. Λοΐσιος, χωρίς να αδιαφορεί για ό,τι προηγείται, απονέμει στο αύριο, τον κύριο ρόλο για ό,τι μπορεί να συμβεί ή, και επιτέλους, να μη ξανασυμβαίνει.

Το τότε παρόν όμως, –τη στατική διάστασή του– καταγγέλλεται αφού ο άνθρωπος *«όλο και πιο πολύ παραδέχεται μοιρολατρικά τη φοβερή του θέση και* [έτσι] *δεν ζητάει να αμυνθεί»*. Για να διαπιστώσει στη συνέχεια ότι *«όλες οι*

ώρες, εκδηλούμενα νεοφασιστικά φαινόμενα σε συνδυασμό με την εξοργιστική απουσία κάθε αίσθησης αλληλεγγύης η οποία συνδράμει στην παραγωγή τέτοιων εκτρόπων.

συστηματοποιημένες κοσμοσωτήριες θεωρίες» δεν μπορούν, απόλυτες που είναι από τη φύση τους, να δώσουν απαντήσεις.

Σε αυτήν την κατάσταση πραγμάτων, σε αυτήν την επιθετικά παροντική επιβίωση, δύο φαίνεται να είναι οι αποτελεσματικές αντιτάξεις.

Πρώτα οι νέοι, τους οποίος ο συγγραφέας, προσδιορίζει ως *«ξεχωριστή τάξη η οποία ελπίζει και στηρίζεται στο μέλλον»*. Μόνο με αυτούς, τους νέους, τα όνειρα δεν θα «*συντρίβονται πάνω στα καθιερωμένα*». Ιδιαίτερα εδώ, σ' αυτή τη φράση, θα ήθελα να σταθώ. Γιατί αυτή η αναφορά στο όνειρο, στους «καθεύδοντες», δείχνει πόσο –με ηρακλήτεια δηλαδή νομιμοποίηση– και το άλλο μέρος της ζωής –το είτε σε πραγματικό ύπνο είτε σε οραματική εγρήγορση, αφού και αυτό το όνειρό της μπορεί να διεκδικεί– έχει τα διαλεκτικά δικαιώματά του. Και ακόμα –και αυτό καταγγελτικά διατυπωμένο– δεν πρέπει κανείς να εμπιστευθεί το παρελθόν. Όχι να το παραγνωρίζει – αλλά να το εμπιστευθεί. Δηλαδή εκείνη τη δεδομένη διάσταση του χρόνου επειδή σ' αυτήν, που έχει έτοιμο το περιεχόμενό της, «*είναι πιο εύκολο* [πιο νωθρό] *να ζει κανείς*».

Κάτι τέτοιο όμως για να συμβεί θα εξαρτηθεί από το κατά πόσο *στα νιάτα*, στο υπαρκτό αύριο του παρόντος, έχει δοθεί έγκαιρα ο λόγος. Και ότι *«η καθυστερημένη είσοδος των νέων στην κοινωνική ζωή»*, συνεχίζει, μπορεί να είναι μοιραία. Κάτι που θα συμβεί *«αν το παιδί* δεν *ζήσει τα μαθητικά του χρόνια κοινωνικά»*.

Μισό αιώνα πριν από τη σύνταξη του Χάρτη για τα Δικαιώματα του Παιδιού, ο Λ. Λοΐσιος την παιδική προσωπικότητα την εκλαμβάνει όχι μόνο ως μια κατάσταση η οποία πρέπει να προστατεύεται, αλλά και ως μια βιοκοινωνική κατηγορία της οποίας η προοπτική συμμετοχής στην κοινωνική διαδικασία πρέπει όχι μόνο να λαμβάνεται ιδιαίτερα υπόψη αλλά και να προκαλείται.

Οι νέοι συνιστούν ένα όνειρο σε εγρήγορση και αλίμονο αν τους επιβληθεί πρόωρα να «ξυπνήσουν». Ίσως έτσι η συνεχιζόμενη στο μυαλό κάποια αγιοποίηση του παρόντος, ως πρακτικής επιλογής και ψευδεπίγραφης ευθύνης μπορεί να ξανακοιταχθεί και από αυτήν την κατά βάση εγωϊκή στάση, επιτέλους, να δραπετεύσουν. *«Και ν' αφήσουν*, [όπως συμβουλεύει, ο έφηβος του '50] *κάποιο μήνυμα στους μεταγενέστερους»*.

7. Η ύστατη απαίτηση της υποταγής της λογικής πράξης σε ηθικό έλεγχο

Η πράξη του ανθρώπου –υποδεικνύεται στα κείμενα που σχολιάζουμε– πρέπει να δικαιολογείται «*λογικά* και *ηθικά*». Με τη θέση αυτή παραπεμπόμεθα –αλλά και από τόσες άλλες ενδείξεις στις γραφές του– στα προτάγματα του Διαφω-

τισμού. Εδώ όμως το «λογικά», "la raison", δεν αρκεί. Πρέπει να υπαχθεί στο μέτρο του ανθρώπου, και όχι σε μια απρόσωπη εξωτερική διάσταση η οποία πολλά δεινά όπως ο *Urizen* του Blake μπορεί να επιφέρει. Όπου ο Διαβήτης κατά τον ποιητή συμβολίζει την ανεπιείκια στο λάθος και γι' αυτό ένας τέτοιος ρασιοναλισμός –πριν από το γράμμα– δεν είναι παραδεκτός. Για να μην υπάρξει δηλαδή παρερμηνεία και δοθεί η εντύπωση ότι το λογικά εξαρκεί και άοπλος παραδοθεί κανείς στο θετικισμό του ΙΘ΄ αιώνα, ο Λ. Λοΐσιος επιμένει στο ηθικά γιατί η λογική μπορεί να βοηθήσει την επιστήμη αλλά όχι πάντα τη δημοκρατία.

Για παράδειγμα η τεχνολογία στην τεχνοκρατική εκτροπή της και υποστηριζόμενη από την, από πρώτη άποψη, άδολη εκθείαση της ακρίβειας, δεν είναι χωρίς καταστροφικές συνέπειες.

Όλα τα ακριβή πρέπει να υπόκεινται σε «ουμανιστικό» έλεγχο – και εδώ ο λατινογενής όρος είναι σημασιολογικά αναγκαίος ώστε το λογικά να μη μεταβληθεί σε εργαλείο απρόσβλητης απειλής. Η ακρίβεια μόνη, ορφανή από τελολογικές υπαγωγές και διευκρινήσεις οδηγεί συχνά σε τελειοποιήσεις κοινωνικά αδέσμευτες και οι οποίες υπηρετούνται από μια γραφειοκρατία η οποία μοιραία μετατρέπεται, κατά τη γνωστή έκφραση σε τεχνολογία εξουσίας. Δυσπολέμητη και απάνθρωπη τόσο ως Κυβέρνηση (σήμερα διακυβέρνηση) όσο και ως Διοίκηση (σήμερα διευθυνσιακή διαχείριση) καταλαμβάνει το πεδίο της Εξουσίας. Πολιτικά αυτονομημένη, ή σε ειλικρινέστερη διατύπωση αποπολιτικοποιημένη, η γραφειοκρατία όλο και περισσότερο αναβαθμίζεται σε καταπιεστική τάξη. Σε αυτήν μετέχουν, εξ αντικειμένου, δηλαδή ανεξάρτητα από τη θέλησή τους όσοι θεσμικά, υπηρεσιακά εντάσσονται σε αυτήν. Ο Διαβήτης, «η ακρίβεια για την ακρίβεια», μπορεί να είναι ένα, μόνο από γεωμετρική άποψη αυτοτελές ιδανικό όπως «η τάξη για την τάξη» είναι ένα ιδανικό της αστυνομίας.

III

Προσφεύγοντας, με αυτά τα επτά σχόλια, σε κάποιες από τις διατυπώσεις του συγγραφέα –και όπου τις προσεπικαλούμαι τις παραθέτω, όπως διευκρίνισα, σε πλάγια γραφή– προσπαθώ να σταθώ όσο πιο κοντά μπορώ στο νόημά τους. Να τις εντάξω δηλαδή σε δευτερογενείς κατηγορίες αποδίδοντας στο περιεχόμενό τους την κοινωνικοπολιτική αξία που κατά τη γνώμη μου υπηρετούν. Φέρνω έτσι, νομίζω, στην κρίση του παροντικού αναγνώστη, του πολίτη του τώρα, τι ήταν αυτό στο οποίο ο συγγραφέας την προσοχή της κοινωνίας του ήθελε να προκαλέσει. Καταληκτικά θα έλεγα πως αν ως πολίτες των αρχών του XXI αιώνα διαβάζατε τώρα τα κείμενα του Λέοντα Λοΐσιου αλλά και εκείνα των άλλων συνεργατών –ορισμένοι είναι σήμερα εδώ ανάμεσά μας –καταξιωμένοι ποιητές,

συγγραφείς, πολιτικοί– θα διαπιστώνατε πόσα από τα τότε διερωτήματά τους εξακολουθούν να είναι επίκαιρα. Γι' αυτό, και, ενώ εκτιμούσατε το πολιτικό βάθος της ανησυχίας τους για την κοινωνία και τη ζωή του τότε, από την άλλη δεν νομίζω ότι θα αισθανόσαστε εξίσου ευτυχείς. Αλίμονο, οι διερωτήσεις τους επανέρχονται ως ..... επερωτήσεις.

Κυρίες και Κύριοι, υπάρχει και ένα υστερόγραφο. Ένας ιδιαίτερος άνθρωπος «απουσιάζει» από την αίθουσα αυτή. Θα ήθελα θερμά να τον ευχαριστήσω. Πρόκειται για τον Κύριο Λέοντα Λοΐσιο.

Με δέχθηκε μαζί με την Κυρία Λοϊσίου ένα πρωί, αυτού του χρόνου, στα 2014, στο σπίτι του με ευγένεια και απλότητα, από παιδεία και καλλιέργεια ανεπιτήδευτα υπαγορευμένες. Τις ώρες που πέρασα μαζί τους, σ' ένα ήρεμο περιβάλλον στα βόρεια της Αττικής, αναβίωσε μια ατμόσφαιρα του τότε κερκυραϊκού καιρού. Πρόσωπα και τόποι, δρόμοι και τοπόσημα της πόλης ζωντάνεψαν. Και ο διάλογος που είχαμε εκτυλίχθηκε, νοερά, στο φυσικό του χρόνο, την εποχή που όλα αυτά συνέβησαν.[13]

Περίληψη / Summary

Ένα περιοδικό, *Το πρώτο σκαλί*, κυκλοφορεί στην Κέρκυρα στα μέσα της δεκαετίας του '50 διατυπώνοντας ένα πολιτικό προβληματισμό που απευθύνεται σε μια τοπική, αλλά και κάπως δυτικότροπη κοινωνία. Τα κείμενα ανήσυχα –και ιδιαιτέρως εκείνα του Λέοντα Λοΐσιου– αποκαλύπτουν στο αισθητικό επίπεδο ένα ύφος καθαρής γραφής, ίσως δοκιμιακής ευθύνης.

In the '50 in Corfu, a magazine *The first step* formulates a political debate that is intended to a local society, but also Western trend. The texts, marked by anxiety –and particularly those of Leon Loisiou– reveal an aesthetically pure and thoughtful writing style that could refer to that of the essay.

13. Γι' αυτήν την επαφή όμως οφείλω ιδιαίτερα να ευχαριστήσω και τον φίλο ποιητή Σπύρο Κατσίμη, σήμερα εδώ, ο οποίος μεσολάβησε ώστε με τους Λοΐσιους να συναντηθώ. Αλλά, και για όσα, με την ευκαιρία αυτή, ανταλλάξαμε τηλεφωνικά.

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ ΟΡΕΣΤΗ ΑΛΕΞΑΚΗ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΚΕΡΚΥΡΑΙΩΝ

Νάσος Μαρτίνος

Στο ιδεακό περιεχόμενο της ποίησης του Ορέστη Αλεξάκη (στο εξής, και Ο.Α.) εμπλέκονται, κατά κύριο λόγο, τέσσερα στοιχεία-αναφορές: το ερώτημα περί του εαυτού και του άλλου, η μνήμη ή οι μνήμες, η σιωπή και οι νεκροί.

Γίνεται κατανοητό πως αυτά δεν αποτελούν κεφάλαια στο... Βιβλίο Ποίησης του Ο.Α., αλλά εμπλέκονται αλλήλοις, συναναφέρονται. Αν εμείς σήμερα τα διαχωρίζουμε, είναι γιατί διερευνούμε αυτής της ποίησης τα δομικά στοιχεία-αναφορές, στην προσπάθεια να παρουσιάσουμε το έργο ενός μεγάλου κερκυραίου ποιητή.

Η ποίηση του Ο.Α. εκφαίνεται, φανερώνεται ως ερώτημα. Συχνότατα ο ποιητής ερωτά. Το κύριο ερώτημα, άμεσα ή έμμεσα κυρίαρχο, είναι αυτό περί του ιδίου εαυτού. Αναζητά μίαν απάντηση για το ΕΓΩ απευθυνόμενος στο ΕΣΥ· στο γνωστό «εσύ» των ποιητών. Ανοίγει έτσι μία διαρκή συζήτηση, ένα διάλογο με αυτόν που ενοικεί εντός του, τον γνώριμο αλλά και συγχρόνως άγνωστο· γνώριμο καθώς τον νιώθει, άγνωστο καθώς δεν τον εννοεί πάντοτε, αλλά σαφώς τον υποψιάζεται και ερωτά «ως δι εσόπτρου εν αινίγματι». Για τους γνώστες της ποίησης του Ο.Α. αναγνωρίζουν την αναφορά στον «Ένοικο»:[1] «Μα *Εσύ* ποιος είσαι;» για να επανέλθει: *«Ποιος* είσαι;». Το «Εσύ» και το «Ποιος» εγγράφονται με εμφατική πλαγιογραφή.

Ποιος είναι ο ΕΣΥ; Είναι αυτός των ποιητών. Είναι αυτός για τον οποίο ο ποιητής δηλώνει: *«Ακούω τα βήματά σου / στους ήχους των βημάτων μου (...) Μ' έχεις προσαρτήσει / Με κατοικείς...»*.[2]

Από την *Περσεφόνη των γυρισμών*[3] του 1974 διανύονται δέκα χρόνια μέχρι ο ποιητής στη *Λάμψη*[4] του 1983 να περάσει σε μία «αυτοσύσταση» με καταφατικό χαρακτήρα: *«Με λένε Ορέστη»* καταθέτει, μα λες και τρομάζει, μήπως

---

1. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Περσεφόνη των γυρισμών*, εκδ. Δωδεκάτη ώρα, Αθήνα 1974. Όλα τα ποιητικά αποσπάσματα που ακολουθούν προέρχονται από τη συγκεντρωτική έκδοση *Ποίηση*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2011.

2. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Περσεφόνη των γυρισμών*, ό.π.

3. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Περσεφόνη των γυρισμών*, ό.π.

4. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, εκδ. Κείμενα, Αθήνα 1983.

όλα αρχίσουν και τελειώσουν εδώ, στο όνομα, μήπως και κλείσει η θύρα ενός μυστηριακού εσωτερικού τοπίου ή ναού, μήπως και μπει φραγή στο πηγαινέλα ζώντων και νεκρών, στις μνήμες, στο φως ή τη σιωπή που συνθέτουν την καθόλου σάρκωσή του, καθώς υποστηρίζει πως *«δεν σαρκώθηκα ολόκληρος»* («Βιογραφικά Ι»).[5] Γι αυτά λοιπόν όλα σπεύδει: *«Αλλά στη λέξη μη σταθείς / Προσπάθησε πίσω από τη λέξη να δεις...»*.

Θα θυμίσω τη θέση του Φάουστ προς τον Μεφιστοφελή, όταν αυτός προσπαθεί να αποφύγει το ερώτημα περί του ονόματός του. Δηλώνει ο Φάουστ: *«Σε σας τους άλλους κυρίους μπορούμε εύκολα να μαντέψουμε τη φύση σας σύμφωνα με τα ονόματά σας»* (Goethe, Faust, από τη γαλλική μετάφραση του Gerard de Nerval).

Το ερώτημα για το *«Ποιος είσαι ο ΕΣΥ εντός μου»* τίθεται εξαιρετικά πρώιμα στην ποίηση του Ο.Α. και, χωρίς να έχω εμμονή με αυτό, αποτολμώ να το θεωρήσω ως το σημείο εκκίνησης μιας συνεχούς διαπάλης και αγωνιώδους διαδικασίας αυτοανακάλυψης και περιγραφής, που διατρέχει με μοναδικό, γοητευτικό και μαγικό, άρα ποιητικό τρόπο, όλη την ποίησή του.

Κάποτε χάνω το πρόσωπό μου και μάταια ψάχνω
να βρω σημάδια τόπου και χρόνου
[...]
Σαν επιστρέφω τρέχω στον καθρέφτη
αναζητώντας πάλι στον εαυτό μου

Ανακαλύπτω στο βυθό των ματιών μου
ίχνη ξένων βλεμμάτων

«Βιογραφικά ΙΙ»[6]

Ιδού εκφρασμένος και ο φόβος της αλλοτρίωσης από την «πέμπτη φάλαγγα» του ιδίου εαυτού.

Κάποιος θα μπορούσε να πει πως αυτή η αναφορά στο δεύτερο πρόσωπο, στο «Εσύ», είναι μία τρέχουσα πρακτική των διαλόγων που ανοίγει κάθε ποιητής, σαν ηθοποιός επί σκηνής που απευθύνεται στον μοναδικό θεατή, το «Εγώ» του· συμφωνώ. Όμως στον Αλεξάκη η πρακτική αυτή χωρίς να αγνοείται υπερβαίνεται και είναι, με ότι σημαίνει το Είναι, «Τα δύο Πρόσωπα»:

5. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, ό.π.

6. Ορέστης Αλεξάκης, *Το αντιπρανές* [*Οι κόνδορες και το αντιπρανές*, Πόρφυρας, Κέρκυρα 1982].

Μη του εαυτού μου

παραπλήρωμα είσαι;

Το άλλο μισό μου εγώ
Το απωλεσμένο;

«Μη του εαυτού μου»[7]

Τι προετοιμάζει αυτό το άλλο μισό; Το χιλιόμορφο και χιλιοπρόσωπο αλλά ένα; *«ο μικρός καμπούρης νάνος»*, «[ο] *ξένος και μονήρης»*, «[αλλά και] *κάποτε στο φως ωραίος και πλήρης»;* Αλήθεια τι προετοιμάζει αυτό το άλλο μισό; Το Εγώ που είμαι Εσύ κι αντίστροφα; Κάτι πέραν: προετοιμάζει την αιώνια αναζήτηση, ως έκπτυξη και ανάβλεψη, στη βεβαιότητα της σκιάς της κοινής ανθρώπινης μοίρας. Προετοιμάζει: *«Τη μυστική μου ανάβλεψη στο φως σου / Τον προορισμένο μας εντάφιο γάμο»*. Γι αυτό και στο τέλος η ομορφιά εκρήγνυται έως θανάτου:

Υποταγμένος έρχομαι στο κάλλος
που με ανυψώνει
και μ' εκμηδενίζει

«Σε αναγγέλλω στο φως»[8]

Στην ποίηση του Ο.Α. το ερώτημα περί του ιδίου εαυτού είναι δεμένο απόλυτα με την παρουσία της Μνήμης ή των Μνημών. Το όνομα-πρόσωπο είναι α-νόητο αν έχει απωλέσει τις μνήμες· αν μετά το θάνατο είναι όπως πριν γεννηθούμε. Χωρίς μνήμες ή υπόσχεση περί αθανασίας αντικαθίσταται από κάτι αδιάφορο. Αν κινδυνεύει να ξεχάσει, έντρομος αφυπνίζεται:

Μέσα σε φως και μνήμη κατοικώ

πώς λησμονήθηκα λοιπόν
στο σώμα;

«Αφύπνιση»[9]

Ο Ο.Α. επιμένει στο θέμα της μνήμης ή των μνημών κρίνοντάς το ως θεμελιακό, υποστασιακό στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά ταυτόχρονα και της ευθραυστότητάς ή της αβεβαιότητάς της. Ανάγει έτσι τη μνήμη σε βεβαιότητα του «ζώντος όντος». Γι αυτό με περισσή αγωνία γράφει:

7. Ορέστης Αλεξάκης, *Βυθός*, εκδ. Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1985.
8. Ορέστης Αλεξάκης, *Βυθός*, ό.π.
9. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, ό.π.

Μνήμη συνάζω
μνήμη και σιωπή

στυφή τροφή
για τον βαρύ χειμώνα[10]

γιατί αν αυτή η μνημονική τροφή απωλεσθεί τότε:

Τι σκοτεινός ωκεανός
το φως

τι φωτεινό βασίλειο
το σκοτάδι[11]

Αναρωτιέται, αφυπνιζόμενος έντρομος, ο ποιητής, απέναντι στον εφιάλτη της λησμονιάς και όσα πρόσωπα αυτή περιέχει. Τόπος και χώρος ακρόασης είναι η Σιωπή *«για να μπορούν ν' ακούν τα μέσα λόγια»* επισημαίνει στο «Ανάβρυσμα».[12] Είναι ο χώρος περισυλλογής, είναι ο χώρος εμβύθισης στο Εγώ, είναι το τοπίο αναγνώρισης της εσωτερικής πραγματικότητας:

Εσύ
που ανθίζεις μέσα στη σιωπή
με τη σιωπή σου μόνο με πλησιάζεις

Κι εγώ
στη Γη των αιχμηρών κραυγών
το θαύμα της σιωπής σου προαναγγέλλω

Είναι χαρακτηριστικό πως η Σιωπή γίνεται συναντιλήπτωρ της Μνήμης και των Προσώπων που αυτή περιέχει:

Είναι που πίσω απ' τη σιωπή σου ταξιδεύουν
τα καραβάνια
των λησμονημένων

«Και μη ρωτάς γιατί θλιμμένος είμαι»[13]

Η αγωνία για τη Λησμονιά, γι αυτούς καθ' εαυτούς τους «λησμονημένους» είναι μεγάλη. Αυτή η αγωνία εκφράζεται για τους νεκρούς, ως δια παντός απωλεσθέντες λόγους.

Η λέξη «νεκρός» πιο συχνά «νεκροί» δεν συνοδεύουν την ποίηση του Ο.Α.

10. Ορέστης Αλεξάκης, Νυχτοφιλία, εκδ. Αστρολάβος Ευθύνη, 1995.
11. Ορέστης Αλεξάκης, Νυχτοφιλία, ό.π.
12. Ορέστης Αλεξάκης, *Βυθός*, ό.π.
13. Ορέστης Αλεξάκης, *Ο ληξίαρχος*, εκδ. Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1989.

υποχρεωτικά με θρήνο και συντριβή. Η αναφορά δεν διαθέτει επιτάφιο μέλος. Είναι λύπη, είναι πένθος, είναι χωρισμός, αλλά πάνω απ' όλα είναι μία διαρκής σχέση αισθητή και ηθική. Κυρίως είναι διάλογος με ό,τι κάποτε υπήρξε και όμως υφίσταται, είναι επικοινωνία με ό,τι έφυγε και όμως επιστρέφει. Σε ένα μέρος από το έργο του Ο.Α. διαδραματίζεται ένα συνεχές διαλεκτικό «πηγαινέλα» με τον «νεκρό-νεκρούς». Αυτό δεν αποτελεί μία τρομώδη, φοβική ή εξορκιστική στάση· ίσως λίγο ενοχική, κάποιες φορές εξιλεωτική, ακόμα και αναστητική. Είναι σίγουρα έμμεσα ή άμεσα ερωτηματική.

Ποιος είναι;
Ο ζωντανός
Που αναχωρεί.
Ποιος είναι;
Ο πεθαμένος
Που επιστρέφει

«Χτύπος»[14]

Και το 2009 στο *Άλμπουμ των αποκομμάτων*[15] συνεχίζει:

Ακούω τα βήματά μου στο κενό

αναχωρώ ή μήπως επιστρέφω;

«Κοιμητήριο» δ΄

Και το ερώτημα, ως επισήμανση, παραμένει σταθερό για χρόνια στο "Adagio"

– Κάποιοι στο παρελθόν
Αναχωρούν

κάποιοι βαθιά στο μέλλον
επιστρέφουν –

"Adagio"[16]

Και ιδού η κυρίαρχη αναφορά στο «Προσέγγιση»:[17]

14. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, ό.π.

15. Ορέστης Αλεξάκης, *Το άλμπουμ των αποκομμάτων*, εκδ. Γαβριηλίδης, 2009.

16. Ορέστης Αλεξάκης, *Ο απόπλους* (στους συγκεντρωτικούς τόμους *Υπήρξε*, εκδ. Απόστροφος, Κέρκυρα 1999 και *Ποίηση*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2011. Βλ. και περιοδικό Η λέξη, τχ. 71-72, 9-10/1992, σ. 65.

17. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, ό.π.

Νιώθω να μας πλησιάζουν οι νεκροί

σαν να 'ρθε πια ο καιρός
να μας μιλήσουν

Και από τη *Νυχτοφιλία*[18] επιλέγω:

Πόσους νεκρούς η ανάσα μου
λικνίζει;

Και τέλος:

Ο θάνατος
ο πιο
πυκνός
καπνός

ο θάνατος
ο κλίβανος των μύθων

«Παίζει» με τη λέξη «κλίβανος» και «μύθος»! Είναι ο κλίβανος που κατακαίει, η καταστροφική γέαινα που εξουδετερώνει σε στάχτη τους μύθους; Ή μήπως αυτός ο επωαστικός, που επωάζει τους μύθους να διατηρούν ή να εκκολάπτουν τις κεκρυμμένες αλήθειες τους; Διότι έτσι οι νεκροί αποκτούν σημασία. Αναθερμαίνονται έκαστος ως μύθος παρών εντός μας και πέριξ.

Έτσι μπορούμε τώρα να σταθούμε στη λέξη και να δούμε τον Ορέστη, αυτόν του μύθου, «ιστάμενο εις όρος», καθώς μαρτυρεί το όνομά του, να τον *«τρομάζουν οι μνήμες / [καθώς] περπατάνε / με βήματα ηχηρά πάνω/ στη στέγη»* («Νύχτα»)·[19] να φοβάται πως *«Κυλούν/ κυλούν στον κήπο του φονιά/ τα σκοτεινά νερά/ του πεθαμένου» («*Νέμεση»)·[20] κι αμέσως, με έκφραση άπειρης τρυφερότητας, να απευθύνεται στο πρόσωπο το αιώνια αμφιθυμικό για τον καθένα μας: *«Σκοτείνιασε στην κάμαρα μητέρα / θέλεις ν' ανάψω το κερί / στο μέτωπό σου;»* («Σκοτάδι»).[21]

Μνήμες, σιωπή, νεκροί, ένας καμπούρης νάνος αλλοτριωτής. Είναι θλιμμένος ο ποιητής; Δεν επιθυμεί το ερώτημα ο ίδιος: *«Και μη ρωτάς γιατί θλιμμένος είμαι».*

Η καταθλιπτικότητα στην ποίηση δεν είναι υποχρεωτικά απαισιοδοξία, θανατογόνος καρυωτακισμός. Η καταθλιπτικότητα στην ποίηση είναι η πίκρα για

18. Ορέστης Αλεξάκης, *Νυχτοφιλία*, ό.π.
19. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, ό.π.
20. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, ό.π.
21. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, ό.π.

τη διαπίστωση πως η εμπειρία, η γνώση του κόσμου θα μπορούσε να έχει ευτυχέστερο περιεχόμενο. Γι αυτό και η καταθλιπτικότητα μπορεί να είναι η γλυκιά νοσταλγία, ο παπαδιαμαντικός «γλυκασμός», τα κυπαρίσσια που γέρνουν με μητρική τρυφερότητα στους τόπους ησυχασμού, η ωραία γαλήνη της δύσης, καθώς το διάπυρο άστρο έχει απεκδυθεί το έπος της ανατολής. Όμως σ' αυτό το «Μη ρωτάς...» δίνει ο ίδιος την απάντηση:

Είναι που πίσω απ' τη σιωπή σου ταξιδεύουν
τα καραβάνια
των λησμονημένων

Είναι που μες στα μάτια σου σαλεύουν
σκιές νεκρών
μορφές αγαπημένων
(.....)
Είναι που σου χρωστώ πολύ ουρανό
κι εγώ δεν έχω παρά λίγο χώμα

«Και μη ρωτάς γιατί θλιμμένος είμαι»[22]

Και ο Ο.Α. σε λόγο δοκιμιακό αναφέρει: *«Σ' αυτά τα βάθη* (στα ομιχλώδη του ασυνειδήτου αναφέρεται) *ο ποιητής έχει πεθάνει άπειρες φορές, έχει πιστέψει, έχει αγαπήσει, έχει προδοθεί». Στα βάθη αυτά "κυοφορείται το ποίημα"».*

Άπειροι θάνατοι, πίστη, αγάπη, προδοσία είναι λόγοι ικανοί ώστε να είναι θλιμμένος ο ποιητής.

Δεν εμμένει στην καταθλιπτικότητα ο Αλεξάκης. Στους στίχους του υπάρχουν πίδακες χαροποιού, απροσμέτρητης ευαισθησίας, όπως «Το κρυφτό» από τα «Κάτοπτρα»:[23] *«Φτου Μαργαρίτα σε βρήκα / Είσαι κρυμμένη στο άνθος».*

Στα «Επίμετρα»[24] υπάρχουν εκρήξεις χαράς λουσμένες στο φως, όπου αυτό το φως καταυγάζει το πρόσωπο και την ψυχή, αίτημα και ονειροπόλημα του Αλεξάκη!

Ψηλά
στην επιφάνεια του φωτός

Στης ομορφιάς την έκπαγλη εξουσία.

Και ακόμη υπάρχει και η φωτεινή και μυστηριώδης συνάμα στο ρόλο της «Μαρία» που, σε άλλοτε άλλο χρόνο, εμφανίζεται στη διαδρομή της ποίησης και συ-

22. Ορέστης Αλεξάκης, *Ο ληξίαρχος*, ό.π.
23. Ορέστης Αλεξάκης, *Το αντιπρανές*, ό.π.
24. Ορέστης Αλεξάκης, *Βυθός*, ό.π.

νάζει νοσταλγία, έρωτα, χαρά και φως. Ίσως είναι «η πρόφρων θεά» που υποδέχτηκε τον Παρμενίδη για να του αποκαλύψει την Αλήθεια.

Η ποίηση του Ορέστη Αλεξάκη καταξιώνεται απόλυτα στον τίτλο του δοκιμίου-ευαγγελίου του Pierre Reverdy: *«Αυτή η συγκίνηση που λέγεται ποίηση»* (Gallimard, 2003).

Ο Αλεξάκης επιθυμεί να πει κάποια πράγματα. Σαν ποιητής τα εκφέρει με τρόπο συγκεκριμένο· ποιητικό. Χρησιμοποιεί το πλέον σύνηθες, το πλέον καθημερινό των οχημάτων· τις λέξεις. Ο σκοπός είναι ένας, να πει αυτό που θέλει, αλλά με τρόπο που να διακινήσει συναισθήματα, να ανανεώσει αυτήν την παγκοίνως αναφερόμενη και αενάως ζητούμενη «συγκίνηση». Με ποιον τρόπο; Παραθέτω από τον Reverdy: *«με τρόπο αισθητικά αενάως ανανεούμενο, ώστε να ενσωματώνεται στο ίδιο το είναι αυτού που το δέχεται. Συγκίνηση* [λοιπόν] *προκαλούμενη από αυτό που λέγεται, αλλά κυρίως από τον τρόπο με τον οποίο αυτό λέγεται».*

Κι αν ο La Bruyere είπε: *«Όλα τα έχουν πει κι εμείς ερχόμαστε πολύ αργά»* ή ο Νάσος Βαγενάς δηλώνει πως η ποίηση λέει συνεχώς τα ίδια, στην πραγματικότητα *«τίποτε δεν θα έχει ποτέ οριστικά λεχθεί όσο ο άνθρωπος θα έχει την ανάγκη να εκφράζεται για να ζει»* (Reverdy).

Ο Ο.Α. πρώιμα, από το 1983,[25] παίρνει απόφαση να καταθέσει περί της αισθητικής του στο πασίγνωστο «Αισθητική»:

Με την πυκνότητα της πέτρας ή του σίδερου

ή και του ακόμα πιο πυκνού
θανάτου

«Αισθητική»

Έτσι ομολογείται η πυκνότητα να προσομοιάζει ως ύφος στη φυσική πυκνή ύλη των γήινων στοιχείων, αλλά και ως βαρύτητα στο υπαρξιακό μυστήριο του θανάτου. Έτσι η ποιητική εκφορά του είναι πυκνή, αποφθεγματική, χρησμική, άκρως υπαινικτική, συχνά φαινομενικά αντιφατική ή αυτοαναιρούμενη από στίχο σε στίχο του ιδίου ποιήματος, από ποίημα σε ποίημα της ίδιας συλλογής. Η όλη εικόνα παραπέμπει στον Ηράκλειτο.

Πώς θα ήταν αλλιώς; Τα τέσσερα κύρια στοιχεία προβληματισμού της ποίησης του Ο.Α, στα οποία αναφερθήκαμε (Εαυτός, Σιωπή, Μνήμες, Νεκροί), εμπεριέχουν τη δυναμική της σύγκρουσης και επιτρέπουν διττές προσεγγίσεις και φαινομενικές ή πραγματικές αντιφάσεις. Όμως τα πάντα φωτίζει ο ποιητικός τρόπος: επιγραμματική γραφή με νοηματικές εκπλήξεις, αλλά πάνω απ' όλα

25. Ορέστης Αλεξάκης, *Η Λάμψη*, ό.π.

μία, επιτρέψτε μου το οξύμωρο, στιβαρή ευαισθησία που οργανώνει τον μείζονα υπαρκτικό λόγο της ποίησης σαν Τέχνης· τη συγκίνηση. «Στιβαρή» σαν στέρεα δομημένος ποιητικός λόγος ώστε να αναγνωρίζεται σαν τέτοιος, δηλαδή ποιητικός· «ευαισθησία», για ότι σημαίνει για τον καθένα μας αυτή η λέξη.

Ο εαυτός και ο «άλλος» σε συνεχή σύγκρουση, η σιωπή που συνθλίβει την ακοή μας, οι μνήμες που δομούν την ύπαρξή μας, οι άνθρωποί μας που έφυγαν, λόγοι και λέξεις που βαδίζουν μαζί μας, διαλεγόμαστε με αυτές, καθημερινές και αναγνωρίσιμες, κοινές σε όλους· αυτές (λόγοι και λέξεις) συλλέγονται από τον Ο.Α. και αφού μετατραπούν σε πρωτόγνωρη ποιητική συγκίνηση, ανακοινώνονται προσωπικά στον καθένα μας ως θαύμα, λες και είναι η μεγαλύτερη, πρωτάκουστη πρωτοτυπία στον κόσμο. Μα αυτό είναι το θαύμα που λέγεται ποίηση.

Περίληψη / Summary

Το περιεχόμενο της ποίησης του Ορέστη Αλεξάκη αναφέρεται σε τέσσερα στοιχεία: το ερώτημα περί του εαυτού και του άλλου, τις μνήμες, τη σιωπή και τους νεκρούς. Ο εαυτός και ο «άλλος» σε συνεχή σύγκρουση, η σιωπή που συνθλίβει την ακοή μας, οι μνήμες που δομούν την ύπαρξή μας, οι άνθρωποί μας που έφυγαν, λόγοι και λέξεις που βαδίζουν μαζί μας, διαλεγόμαστε με αυτές, καθημερινές και αναγνωρίσιμες, κοινές σε όλους· αυτές (λόγοι και λέξεις) συλλέγονται από τον Ορέστη Αλεξάκη και αφού μετατραπούν σε πρωτόγνωρη ποιητική συγκίνηση, ανακοινώνονται προσωπικά στον καθένα μας ως θαύμα, λες και είναι η μεγαλύτερη, πρωτάκουστη πρωτοτυπία στον κόσμο. Μα αυτό είναι το θαύμα που λέγεται ποίηση.

The poetry of Orestes Alexakis encompasses four elements, i.e. the question of the self and the other, the memories, the silence, and the dead. The self in constant conflict with the other, the deafening silence piercing our ears, the memories that structure our existence, our beloved ones who left, words marching with us, in dialogue with us, common and identifiable by everyone. These words are collected from Orestes Alexakis, they are converted to unprecedented poetic emotion and they are communicated as a miracle to each one of us personally, as if they were an unprecedented originality, the greatest one in the world. This is, after all, the miracle called poetry.

Ορέστης Αλεξάκης (1931-2015).

«ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ»: ΤΟΠΟΙ ΚΑΙ ΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΓΚΗΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΚΑΤΣΙΜΗ

Βάσω Οικονομοπούλου

Η βλάστηση τώρα έγινε απροσπέλαστη
κι έπρεπε κάθε μέρα να διαβαίνω
τα δύσβατα μονοπάτια
για να βρεθώ στον μεγάλο κάμπο
με τ' αγριολούλουδα.

(Σπ. Κατσίμης, «Παρέκκλιση», *Η κραυγή*)[1]

Η υποσυνείδητη ανταπόκριση του δημιουργού για τον κόσμο που τον περιβάλλει διαμορφώνει την εικαστική/λεκτική «απεικόνιση» τοπίων.[2] Ο δημιουργός προτείνει μια εκδοχή το πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται τη φύση, με έναυσμα από την πραγματική ζωή, αλλά αυτό που γίνεται αντιληπτό είναι μια νέα εκδοχή του φυσικού κόσμου.[3] Κατ' αυτόν τον τρόπο, το απεικονιζόμενο τοπίο δεν αποτελεί μια απλή αναπαράσταση μιας σκηνής ή μια απλή «θέαση», αλλά αντίθετα αποτελεί αναπαράσταση μιας συγκεκριμένης επίδρασης και σύνδεσης του υποκειμένου με το πραγματικό τοπίο (και το χώρο) της άμεσης εμπειρίας.[4] Η πρωταρχική άποψη που διατηρεί το υποκείμενο για τον τόπο, εκπορεύεται από τις ίδιες τις αισθήσεις του: την όραση, την ακοή, την αφή, την όσφρηση και τη γεύση.[5] Αν η χωρική θέση του υποκειμένου, όμως, σε μια συγκεκριμένη στιγμή

1. Σπύρος Κατσίμης, «Παρέκκλιση», *Η κραυγή*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2013, σ. 12.

2. Βλ. Kenneth Clarke, *Landscape into Art*, Reader's Union/John Murray, London 1953, σ. 134.

3. Βλ. Stephen Siddall, *Landscape and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, σ. 8. Επίσης, βλ. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, London [2]2009, σ. 225.

4. Βλ. Jeff Malpas, "Place and the Problem of Landscape", στο βιβλίο *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*, edited by J. Malpas, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2011, σ. 13-14.

5. Βλ. Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London [2]1997, σ. 133 κ.ε.

επηρεάζει τη διάθεσή του,[6] τότε η στιγμή γέννησης του ποιητή Σπύρου Κατσίμη στην αρχοντική πόλη της Κέρκυρας θα διαδραματίσει ουσιαστικό ρόλο στη διαμόρφωση της ποιητικής τέχνης του, καθώς ο γενέθλιος τόπος θα εφοδιάσει τον ποιητή με εδεμικές εικόνες των παιδικών χρόνων του, οι οποίες και θα αποτελέσουν τον πυρήνα της ποίησής του.

Ο περίκλειστος χώρος της πατρογονικής εστίας, που ανάγεται στον απολεσθέντα παράδεισο της παιδικής ηλικίας, λειτουργεί θεραπευτικά στο άλγος της φθοροποιού δύναμης της σύγχρονης πόλης. Οι ονειρικές εικόνες της γενέθλιας φύσης ενισχύουν το λυρικό στοιχείο της ποίησης του Κατσίμη και λειτουργούν ως αντίδοτο στην ασχήμια μιας μετα-ηρωικής εποχής. Ο ίδιος ο ποιητής θα πει: *«Ο λυρισμός που με κυρίευσε στα χρόνια της εφηβείας μου στην πανέμορφη φύση του νησιού μου μπολιάστηκε αργότερα με τον ρεαλισμό της δημοσιογραφικής μου προσπάθειας. Η δημοσιογραφία όμως συμπορεύτηκε με την ποίησή μου και κάποτε ταυτίστηκε μ' αυτήν. Μου έδειχνε τον κόσμο όπως είναι, ενώ η ποίηση όπως θα ήθελα να είναι. Και με τις δύο πάντως αυτές ιδιότητες ποτέ δεν έπαψα να αναζητώ το ουσιώδες, άσχετα με το αποτέλεσμα».*[7]

Ο Σπύρος Κατσίμης, ως ποιητής της β΄ μεταπολεμικής γενιάς, σκιαγραφεί μέσω της τέχνης του τη σύγχρονή του κοινωνική πραγματικότητα, όπως αυτή διαμορφώνεται στον απόηχο ιστορικών γεγονότων, όπως ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η Κατοχή και η Αντίσταση. Ο πεσιμισμός, ο μηδενισμός, η οδυνηρή αίσθηση της ματαίωσης των προσδοκιών, και κυρίως το αίσθημα της ενοχής που χαρακτηρίζουν την ποίηση των ποιητών της α΄ μεταπολεμικής γενιάς,[8] αν και δεν ανταποκρίνονται στα προσωπικά βιώματα των άμεσων επιγόνων τους, βρίσκουν, εντούτοις, βαθύτατη απήχηση στις ψυχικές διαθέσεις τους, αφού εκφράζουν με απόλυτη καθαρότητα την εικόνα ενός κατακερματισμένου και τραυματικού παρόντος. Το αντιστασιακό αίσθημα της προηγούμενης ποιητικής γενιάς έχει αρχίσει να μετατρέπεται τώρα σε αγωνία, ενίοτε υπαρξιακών διαστάσεων, για την αντιμετώπιση του παρόντος. Ένα αίσθημα συνενοχής διακρίνει την ποίηση των λογοτεχνών της β΄ μεταπολεμικής γενιάς, καθώς βιώνουν παθητικά την αποτυχία σε προσωπικό επίπεδο. Η παθητική βίωση των γεγονότων φορτίζει τον ποιητικό λόγο τους συναισθηματικά και συγκινησιακά, τον καθιστά πραγματικό «συγκινησιακό ισοδύναμο της σκέψης» τους και εν τέλει συντελεί στη διαμόρφωση

6. Βλ. Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, ό.π., σ. 138.

7. Σπύρος Κατσίμης, «Με αφετηρία "Το πρώτο σκαλί"», *Πόρφυρας*, *τχ.* 112 (2004), σ. 291-292.

8. Βλ. Σόνια Ιλίνσκαγια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*, μεταφραστική επιμέλεια Μ. Αλεξανδρόπουλος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα [4]1986, σ. 105 κ.ε.

μιας γλώσσας αυτοβιογραφικής που σχετίζεται με τη συναισθηματική μετάδοση της εμπειρίας του ιστορικού γίγνεσθαι.[9]

Ο ποιητικός λόγος του Κατσίμη, ειδικότερα, αποκαλύπτει πως ο ποιητής είναι μοιρασμένος ανάμεσα σε ένα σκεπτικισμό με υπαρξιακές αποχρώσεις και στη ζωντανή αίσθηση της ζωής. Μια σειρά συνεχών ερωτημάτων φανερώνουν την αγωνία του ποιητικού υποκειμένου όχι μόνο για ζητήματα υπαρξιακού περιεχομένου, αλλά και για προβλήματα που αφορούν στο κοινωνικό σύνολο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, επιβεβαιώνεται η διττή λειτουργία της ποίησης τόσο ως αισθητικού γεγονότος όσο και ως φορέα έκφρασης κοινωνικών μηνυμάτων.[10]

Ο ποιητής εμφανίζεται διαρκώς φορτισμένος συναισθηματικά και συγκρατημένα συγκινημένος, ενώ αισθάνεται αδύναμος μπροστά στις εξελίξεις μιας εποχής, *«το παγερό πρόσωπο της οποίας δεν ανταποκρίνεται, ούτε στο ελάχιστο, στις παγιωμένες μέσα του απόψεις περί ιδεολογίας, ηθικής και αισθητικής»*.[11] Το ποιητικό υποκείμενο γίνεται ευαίσθητος δέκτης των τραυματικών γεγονότων, αλλά και των ταχύτατων κοινωνικών αλλαγών της εποχής μέσα στην οποία ζει. Ο κόσμος που περιβάλλει τον ποιητή τού παραδίδεται μέσω διαύλων –εικόνων, γεγονότων, μηνυμάτων– που συνιστούν πλευρές και κινητήριες δυνάμεις ενός κοινωνικοπολιτικού συστήματος, το οποίο βρίσκεται σε απόλυτη ιδεολογική αποσύνθεση.[12] Ο δημιουργός μεταπλάθει συγκεκριμένες αναμνήσεις του ιστορικού του γίγνεσθαι με τη συνδρομή πραγματικών και αλληγορικών στοιχείων του αστικού περιβάλλοντος που τον περιστοιχίζουν, καθώς και του φυσιοκρατικού λυρισμού των παιδικών χρόνων του. Το απολύτως σύγχρονο ποιητικό αίσθημα του δημιουργού μυθοποιείται μέσω της προσφυγής στο παρελθόν και αποκτά έτσι υποβλητικότερη και πιο παραστατική έκφραση.

---

9. Για τις θεματικές ορίζουσες της β' μεταπολεμικής γενιάς βλ.: Δώρα Μέντη, *Μεταπολεμική πολιτική ποίηση. Ιδεολογία και ποιητική*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1995, σ. 197 κ.ε. – Ανέστης Ευαγγέλου, *Η δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά 1950-1970. Ανθολογία*, πρόλογος Αν. Ευαγγέλου, εισαγωγή Γ. Αράγης, εκδ. Παρατηρητής, Αθήνα 1994. – Κ.Γ. Παπαγεωργίου, «Εισαγωγή», στο βιβλίο *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, τόμ. ΣΤ', επιμέλεια Κ.Γ. Παπαγεωργίου, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 2002, σ. 11-104.

10. Για την κοινωνική διάσταση της ποίησης βλ. Johan Huizinga, *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)*, μετάφραση Στ. Ροζάνης – Γερ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1989, σ. 186 κ.ε.

11. Κ.Γ. Παπαγεωργίου, «Εισαγωγή», *ό.π.*, σ. 72.

12. Για την τέχνη και τη σχέση της με τη σύγχρονή της ιστορική πραγματικότητα βλ. Marc Augé, *Πού χάθηκε το μέλλον;*, μετάφραση Ξ. Τσελέντη, επιμέλεια κειμένου Σ. Ρηγοπούλου, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2008, σ. 51 κ.ε.

Η ΛΑΜΠΑ

Στο ήσυχο ψαροχώρι των διακοπών μας
η γυναίκα και τα παιδιά μου κοιμούνται.

Η νύχτα δεν ήρθε ακόμη για με.

Είναι πυκνό το σκοτάδι και ανάβω τη λάμπα
στο φτωχικό δωμάτιο με τη μνήμη του ήλιου.

Έτσι σ' ένα τόπο χωρίς όνομα και ιστορία
συντηρώ τη γελαστή μέρα του καλοκαιριού.
Αν σβήσω τη λάμπα φοβάμαι πως θα ονειρευτώ
μια ταραγμένη πολιτεία.

Θα κοιμηθώ μόνο σαν έρθει η έναστρη νύχτα,
για να υπάρχει το ψαροχώρι στο φως.[13]

Το ποιητικό γεγονός ακολουθεί την προσωπική μυθολογία του ποιητή, σε ατομικό αλλά και σε κοινωνικό επίπεδο. Η ποίηση του Κατσίμη ερείδεται τόσο στην αναζήτηση της αγάπης, των προσφιλών προσώπων του παρελθόντος, της ομορφιάς του φυσικού τοπίου όσο και στην αποτύπωση του βιωμένου ιστορικού γεγονότος, όπως το Πολυτεχνείο[14] και η μεταπολίτευση. Η διάψευση των προσδοκιών για έναν καλύτερο κόσμο, η πολιτική ως κούφια ρητορεία, η νέα εποχή ως οδύνη, η περιβαλλοντική αλλοίωση ή η αλλοτρίωση από την κοινωνία της κατανάλωσης αποτελούν επιμέρους ζητήματα, τα οποία μετουσιώνονται σε ποίηση με αδρούς χρωματικούς τόνους που δημιουργούν την αίσθηση μιας μαγικής εικόνας χωρίς εικόνα.

ΑΝΕΞΙΧΝΙΑΣΤΑ

Ο αγρός με τις παπαρούνες χάθηκε απ' το χωριό
χάθηκε απ' τα παιδιά και τον μικρό μας χάρτη
και την άνοιξη αρχίζουν οι διαδόσεις
για το κρυμμένο μυστικό.

---

13. Σπύρος Κατσίμης, «Η λάμπα» (*Επιλογή*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1979), *Ανθολογία Κερκυραίων ποιητών. Οι μεταπολεμικοί (1944-1984)*, εισαγωγή-ανθολόγηση Περικλής Παγκράτης, εκδ. *Πόρφυρας* / Τυπογραφείο Κείμενα, Αθήνα 1985, σ. 63.

14. Σπύρος Κατσίμης, «Ο στόχος» (*Οι ρήτορες*, εκδ. Διογένης, Αθήνα 1974 και εκδ. Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1984), *Τα ποιήματα (1955-1996)*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 1998, σ. 79: *«Τον σημάδευαν, ακάλυπτο στη χλόη. // Κρυμμένοι στα δέντρα, έκλεισαν στο τηλεσκόπιο / τη γελαστή μορφή του. // Οι διώκτες –δεν τόξεραν– κυνήγησαν / ένα ολόκληρο πλήθος και ο στόχος / ήταν ένας άνθρωπος που χάθηκε / μέσα στο πλήθος».*

Κάποιοι μιλούν για έγκλημα δίχως ίχνη
και άλλοι για καταιγίδα φοβερή
μα εγώ φαντάζομαι μιαν έκρηξη
που έγινε σε λάθος εποχή.[15]

Ο προβληματισμός του Κατσίμη εκκινεί από γεγονότα «καθημερινά», συγκλονιστικά του κόσμου μας. Η προσπάθειά του να ταράξει τους «φιλήσυχους» ανθρώπους και τα στεκάμενα νερά και να φέρει στην επιφάνεια την ψυχική του βίωση, γίνεται από τον ποιητή με μέσα λιτά και με αυτοπειθαρχία, με απόλυτη συμπύκνωση των νοημάτων, χωρίς ακραίες λυρικές εξάρσεις, ώστε η ποίησή του να βιώνεται ως ποίηση ουσίας.

ΟΜΟΙΟΜΟΡΦΙΑ

Πρέπει να σου τακτοποιήσω τα παιγνίδια
και τα βιβλία, να σου φτιάξω τη βαλίτσα
και να σε συνοδέψω – μέσ' από την τόση
ομοιομορφία – ώς το αμάξι
που θα σε πάρει πίσω στη γιαγιά.
Και πρέπει να βιαστώ γιατί σε λίγο
θα έλθουν κι εδώ, ψάχνοντας για σένα
οι δολοφόνοι των παραμυθιών.[16]

Η έντονη αυτοσυγκράτηση του συναισθηματικού στοιχείου και η απόλυτη συμπύκνωση των νοημάτων μακριά από την ακραία λυρικότητα, κάνουν την ποίησή του ουσιαστική και σαν έκφραση και σαν μήνυμα. Ο ποιητής εκφράζεται με λιτό και περιεκτικό λόγο συνθέτοντας ποιήματα, όπου είναι εμφανής η βασανιστική επεξεργασία τους, η άρτια δόμησή τους και ο καθαρός λόγος τους. Ο Κατσίμης, ως άριστος γνώστης της ελληνικής γλώσσας, ασκημένος και στην επαγγελματική του ζωή ως δημοσιογράφος στην ακριβολογία και στη συντομία, συνθέτει ολιγόστιχα ποιήματα από τα οποία εκπορεύεται ο πηγαίος και αυθόρμητος λυρισμός του, χωρίς στόμφο και εκζήτηση, που δίνει και το μέτρο της ευαισθησίας του ποιητή. Ο διαυγής στοχασμός του αποτυπώνει ποιητικά την ανθρώπινη εμπειρία και μεταδίδει άμεσα τη συγκίνηση και τα μηνύματά του. *«Επιγραφοποιό της ποιητικής ιδέας»*, ονομάζει τον Κατσίμη ο κριτικός της λογοτεχνίας Ανδρέας Καραντώνης, καθώς τα ποιήματά του είναι σύντομα, απέριττα, και διατυπωμένα με λιτό και περιεκτικό ύφος.

---

15. Σπύρος Κατσίμης, «Ανεξιχνίαστα», *Παραίσθηση*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2008, σ. 29.

16. Σπύρος Κατσίμης, «Ομοιομορφία», *Η παλαιά διαδρομή*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2001, σ. 16.

Η λιτότητα στην έκφραση χαρακτηρίζει την ποίηση του Κατσίμη από τα χρόνια που υπήρξε συνεργάτης του περιοδικού *Το πρώτο σκαλί* (τίτλος από το ομώνυμο ποίημα του Κ.Π. Καβάφη), το οποίο οι νέοι τότε της Κέρκυρας εξέδωσαν από τον Ιούνιο του 1954 έως το Μάρτιο του 1956 σε οκτώ τεύχη. Το περιοδικό χαιρετίστηκε ως «κομιστής ελπιδοφόρου μηνύματος», αλλά οικονομικοί λόγοι καταδίκασαν την προσπάθεια του εντύπου. Ο ίδιος ο τίτλος του περιοδικού φανερώνει «μιαν ασυνήθιστη σεμνότητα», όμοια με εκείνη την οποία θα διατηρήσει στην ποίησή του ο Κατσίμης μέχρι σήμερα. Η ποίησή του διαθέτει τα γνωρίσματα της μοντέρνας ποίησης, όπως ο ελεύθερος στίχος, ο εσωτερικός ρυθμός, το ονειρικό στοιχείο, αλλά και αντηχήσεις από την παραδοσιακή ποίηση – ιδίως τον Δ. Σολωμό, τον Κ.Π. Καβάφη, τον Γ. Σεφέρη.[17]

Ο Κατσίμης μέσα από τους χαμηλούς και τους διακριτικούς τόνους της ποίησής του εκφέρει μια συνειδησιακή φωνή διαμαρτυρίας για τη σταθερά επιταχυνόμενη καταστροφή του σύγχρονου κόσμου. Ο ποιητής διαβλέπει πως η καταστροφή ξεκινάει πρώτα από όλα από την απάλειψη του τοπίου ως πρωτογενούς φυσικής εικόνας, από τη διασάλευση της ισορροπίας ανάμεσα στον άνθρωπο και στη φύση, από τη μείωση ή και τον αφανισμό των φυτικών και των ζωικών οργανισμών και φτάνει μέχρι την παραμόρφωση του εσωτερικού κόσμου του ίδιου του ανθρώπου.

Η ΑΘΕΑΤΗ ΠΛΕΥΡΑ

Στην παλαιά Κέρκυρα
Από τα Μουράγια της παιδικής μου ζωής
έβλεπα την ήρεμη θάλασσα, το λευκό
ιστιοφόρο να μπαίνει στο λιμάνι

και από το χέρι μου έπεσε στο νερό
ένα τριαντάφυλλο ξερό.

Δεν υπάρχει εισιτήριο για τη νοσταλγία.
[...][18]

17. Σύμφωνα με τη Λύντια Στεφάνου *«ο Κατσίμης δεν βρήκε μόνος του ούτε τον ελεύθερο στίχο, ούτε την απόρριψη του βερμπαλισμού, ούτε την λιτότητα της έκφρασης. Οι στίχοι βεβαιώνουν μια γνώση σε βάθος της προγενέστερης ποίησης. Όμως άλλο τόσο βεβαιώνουν ό,τι ο ποιητής διοχετεύει μέσα στο στίχο: αυτό και μόνο που είναι βιωματικά δικό του, και που γίνεται στη συνέχεια συντροφικά δικό μας, αιτία αναδίπλωσης και επαγρύπνησης, πάνω στην από παντού και με αυξανόμενους ρυθμούς απειλούμενη ανθρωπιά μας»*. Βλ. Λύντια Στεφάνου, «Σύντομη εισαγωγή στην ποίηση του Σπύρου Κατσίμη», *Πρακτικά Δέκατου Τέταρτου Συμποσίου Ποίησης: «Ανδρέας Εμπειρίκος – Γιάννης Ρίτσος»*, επιμέλεια Σωκρ. Λ. Σκαρτσής, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1994, Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1996, σ. 297.

18. Σπύρος Κατσίμης, «Η αθέατη πλευρά», *Ο μετανάστης*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2004, σ. 9.

Το τριαντάφυλλο αυτό είναι σύμφωνα με τον ίδιο τον ποιητή *«το λουλούδι που άνθισε σε μιαν άλλη κοινωνία –λιγότερο τουριστική και καταναλωτική– τότε που ο κόσμος ήταν αλλιώτικος, όχι γιατί εξέλιπαν τα πάθη, αλλά γιατί οι άνθρωποι ήτανε περισσότερο δεμένοι με την τέχνη και τα αισθήματα. Και βέβαια δεν υπήρχε η σημερινή διάβρωση»*.[19] Οι λέξεις στην ποίηση του Κατσίμη λειτουργούν ως σήματα για να σημάνουν την απογοήτευσή του από τις εξελίξεις σε κοινωνικό επίπεδο. Ο ποιητής διατηρεί ένα διαρκές ενδιαφέρον για το άστυ, τους εξουθενωμένους ανθρώπους που το κατοικούν και τη λεηλατημένη ομορφιά του, ενώ το αντιπαραβάλλει διαρκώς με τον γενέθλιο τόπο, την Κέρκυρα.

Το στοιχείο της ιθαγένειας καθίσταται κυρίαρχο στην ποίηση του Κατσίμη, αφού ο ποιητής αναζητά επίμονα, μέσα από τη μνημονική επιστροφή στο παρελθόν, τη γενέθλια πόλη.[20] Η διαρκής επιστροφή στα χρόνια της παιδικής αθωότητας και στις εικόνες οικογενειακής ζωής στην παλαιά Κέρκυρα διαρρηγνύει τη μονοτονία, τον ντετερμινισμό, την ωμότητα, τη βία της φύσης, την αποξένωση του ατόμου λόγω του σύγχρονου τρόπου ζωής στο άστυ, κυρίως, όμως, αντιμάχεται την απόλυτη φθορά του χρόνου. Η επιστροφή στον παράδεισο των παιδικών χρόνων μέσω των λέξεων, διαστέλλει το φωτεινό κομμάτι του βίου σε μια προσπάθεια να ακινητοποιήσει το χρόνο, να τον μνημειώσει, για να εξασφαλίσει την ποθητή διάρκεια. Η παιδική αθωότητα, η ανεμελιά και το αίσθημα ασφάλειας που μεταδίδει η γενέθλια πόλη έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με την ένδεια, την ψυχική απομόνωση, την ανωνυμία και την αισθητική ισοπέδωση του άστεως, την αίσθηση του αναπόδραστου εγκλεισμού μέσα στα όρια της μεγαλούπολης (Αθήνα) ή και άλλων πόλεων της ανάγκης, πόλεις-κλουβιά, όπου ζει ο άνθρωπος της σύγχρονης εποχής. Το φυσικό περιβάλλον, στην ποίηση του Κατσίμη, λειτουργεί διαρκώς αντιστικτικά μεταξύ του εδεμικού και του δαιμονικού, μεταξύ ενός αναγεννησιακού locus amœnus και ενός locus terribilis. Η απεικόνιση ενός ειδυλλιακού τόπου χαλάρωσης, γαλήνης και ευφρόσυνης ηδονής αντιπαρατίθεται άλλοτε με έναν τόπο εκφοβισμού και άσκησης εξουσίας[21] και άλλοτε

19. Σπύρος Κατσίμης, «Με αφετηρία "Το πρώτο σκαλί"», ό.π., σ. 290.

20. Η νοσταλγική μνημονική επιστροφή στο γενέθλιο χώρο αποτελεί κοινό θεματικό τόπο της μεταπολεμικής λογοτεχνίας. Βλ. ενδεικτικά άλλες δύο περιπτώσεις ποιητών της β΄ μεταπολεμικής γενιάς: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Τα ποιήματα της πόλης και το βίωμα της ιθαγένειας στην ποίηση του Πρόδρομου Μάρκογλου», στο βιβλίο Ευριπίδης Γαραντούδης, *Από το μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση. 1930-2006*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2007, σ. 282-295. – Γιώργος Χ. Θεοχάρης, «Το ανθρώπινο και το φυσικό τοπίο του Τάσου Πορφύρη. Πλυμένα κόκκαλα, άνθρωποι, ποιήματα, τραγούδια, ζώα, νερά, λούλουδα, πούλουδα και δέντρα στα ποιήματά του [Μια πραγματολογική σταχυολόγηση]», *Σίσυφος*/Αφιέρωμα: Τάσος Πορφύρης, τχ. 3 (2012), σ. 18-28.

21. Βλ. Σπύρος Κατσίμης, «Εκτός βολής», *Παραίσθηση*, ό.π., σ. 24: *«Υπήρχαν ερείπια*

με έναν τόπο απώλειας της ταυτότητας ή απόλυτης αποξένωσης λόγω της αστικοποίησης.[22] Επομένως, οι εικόνες της φύσης δεν είναι ποτέ απαλλαγμένες από τα στοιχεία της προσωπικής ιστορίας ή του ιστορημένου χρόνου της σύγχρονης μεταπολεμικής Ελλάδας.

ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ

Μη του μιλάς την ώρα της πείνας
για τη θλίψη του έρωτα και τη μοναξιά
της μεγαλούπολης
αλλά καθώς τον βρήκες απροστάτευτον στη μέση
του πένθιμου τοπίου με την «τραγωδία
του ονείρου», δώστου το χέρι
οδήγησέ τον στο πλοίο
για ν' αποβιβαστεί κι αυτός με λίγα κέρματα
στο λιμάνι της συμφοράς.[23]

Το ποιητικό υποκείμενο εικονογραφεί ακαταπαύστως σε νέο σχήμα μια παλιά αγάπη, την ερατεινή εικόνα του γενέθλιου τόπου, όπου *«χρώματα μύρια / και φωνές και ήχοι / στη μνήμη μου των περασμένων χρόνων / συγχέονται / χορεύουν, στροβιλίζονται / σ' ένα ρυθμό διαβολεμένο / για να φέρουν / –στην ένωσή τους μέσα– / το σκοτάδι».*[24] Οι ειδυλλιακές εικόνες του φυσικού τοπίου χαρτογραφούν τόσο έναν γεωγραφικό και ιστορικό χώρο όσο και ένα συμβολικό χώρο που παύει να είναι συγκεκριμένος και αυστηρά ορίσιμος και μετατρέπεται σε ένα κομμάτι γης που θα μπορούσε να αποτελεί το γενέθλιο τόπο κάθε ανθρώπου. Το φυσικό τοπίο της γενέθλιας πόλης λειτουργεί ως λιμάνι σωτηρίας, στο οποίο καταφεύγει το ποιητικό υποκείμενο για να λυτρωθεί από την αλλοτρίωση του σύγχρονου ανθρώπου.

Ο Κατσίμης μετουσιώνει σε ποίηση τα οδυνηρά, πολλές φορές, βιώματα από την επαφή του με τη ζωή. Ο συσχετισμός του ποιητή με το τοπίο και τους τό-

---

και στο σημείο αυτό / μα εγώ κοιτούσα την ωραία κοπέλα / να στέκει με τα λαμπερά της δάκρυα / μπρος από το βομβαρδισμένο σπίτι της / και να φοράει το καινούργιο της ένδυμα / και τ' ακριβά σκουλαρίκια».

22. Βλ. Σπύρος Κατσίμης, «Το χέρι», *Η κραυγή*, ό.π., σ. 36: *«Σε βλέπω μέσα στις πέτρες και το χώμα / να κόβεις χόρτα, να μαζεύεις / τα σκόρπια αισθήματά σου. / Δεν έχω άλλον από σένα τώρα / που έρχομαι φυγάς και προδομένος / από τον ηλεκτρονικό μου κόσμο / δώσ' μου / το χέρι σου πατέρα».*

23. Σπύρος Κατσίμης, «Το λιμάνι», *Ο μετανάστης*, ό.π., σ. 24.

24. Σπύρος Κατσίμης, «Το σκοτάδι» (*Ο Νάρκισσος*, Κέρκυρα 1955 και εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1990), *Τα ποιήματα (1955-1996)*, ό.π., σ. 24.

πους, που εντοπίζονται μέσα σε αυτό, είναι θεμελιώδης όσον αφορά στον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζει τον εαυτό του μέσα στον κόσμο. Το τοπίο αντιπροσωπεύει τόσο τη σχέση του με το γενέθλιο τόπο, όσο και την προβληματική φύση αυτής της σχέσης – μιας σχέσης που εμπεριέχει τη συμπλοκή και το χωρισμό, τον εαυτό και τον άλλο, το παρόν και το απόν. Με τη βαθύτατα καλλιεργημένη ευαισθησία του ο Κατσίμης συλλαμβάνει τη λυρική ουσία των πραγμάτων, για να τη μεταδώσει άμεσα και δημιουργικά αφομοιωμένη στον αναγνώστη του. Η βαθύτατη πίστη του στον άνθρωπο και η απόλυτη «γνώση» της τραγικής του μοίρας δίνουν στην ποίησή του ουσιαστικότερες προεκτάσεις. Ο ποιητής δεν είναι απαισιόδοξος. Αντίθετα, πιστεύει και στη ζωή και στον άνθρωπο. Αυτό, άλλωστε, καταδεικνύει η εναγώνια οδοιπορία του να φτάσει στην ουσία του ποιητικού γίγνεσθαι.

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ

Όταν διαλύθηκε η ομίχλη
μ᾽ έζωσε το σκοτάδι.
Σκοτεινοί αγροί, σκοτεινά
λιβάδια και την ώρα
που ήμουν έτοιμος να φοβηθώ
έτοιμος να φωνάξω
άναψε
το θαμπό φανάρι
του χθεσινού κόσμου.[25]

25. Σπύρος Κατσίμης, «Αποκάλυψη», *Η κραυγή*, ό.π., σ. 31.

Περίληψη / Summary

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται το ποιητικό έργο του Σπύρου Κατσίμη, όπως αυτό διαμορφώνεται και εντάσσεται στα νέα λογοτεχνικά δεδομένα της μεταπολεμικής Ελλάδας. Ο λόγος του κερκυραίου ποιητή διακρίνεται από το στοιχείο της επιγραμματικότητας και του συγκρατημένου λυρισμού, κυρίως, όμως, από το στοιχείο της απόλυτης συμπύκνωσης των νοημάτων, το οποίο διατηρεί έντονο το ενδιαφέρον του ποιητικού υποκειμένου για τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που σημειώθηκαν στο μεταπολεμικό ελληνικό χώρο. Ειδικότερα, εξετάζεται η σχέση του ποιητή με το γενέθλιο τόπο αλλά και τις άλλες πόλεις-τόπους της ανάγκης.

In this paper we examine Spyros Katsimis' poetic work as it is formed in the new literary data of postwar Greece. Katsimis' poems are distinguished for the element of succinctness and modest lyricism, mainly, for the point of complete condensation of meanings, which maintains the poet's strong interest in social and political changes that took place in postwar Greek area. In particular, we examine the relationship that the poet develops with his birthplace or with other cities-places of need.

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΑ ΕΠΤΑΝΗΣΑ. ΜΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΠΟΥ ΞΕΚΙΝΑ ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '70 ΚΑΙ '80

Μαρία Ν. Ψάχου

Είναι ενδιαφέρον ότι η πρώτη διαπίστωση στη μελέτη της σύγχρονης ελληνικής ποίησης που ξεκινά να γράφεται στα Επτάνησα στις αρχές της δεκαετίας του '70 και του '80, αφορά το εύρος και την ποιότητα του έργου των νέων ποιητών, όσον αφορά τόσο τις ιδεολογικές κατευθύνσεις, όσο και τις αισθητικές αναζητήσεις τους.

Ενδιαφέροντες ποιητές, με εξειδικευμένη επιστημονική γνώση στην πλειονότητά τους, κάποιοι από αυτούς και πεζογράφοι, παράλληλα αξιόλογοι και δραστήριοι μελετητές της λογοτεχνίας, μεταφραστές, μέλη της συντακτικής ομάδας σημαντικών λογοτεχνικών περιοδικών, συνθέτουν ένα πνευματικό σύνολο δημιουργών που επιβεβαιώνει ότι η παράδοση της επτανησιακής λογοτεχνίας είναι ζωντανή, πρωτεϊκά αναμορφούμενη στις σύγχρονες συνθήκες.

Στα Επτάνησα η ποιητική δημιουργία συνεχίζεται αδιάλειπτα, παρά το γεγονός ότι δεν έχουν ακόμα ευδοκιμήσει οι προϋποθέσεις για το απρόσκοπτο πέρασμά της στην υπόλοιπη, «ποιητική» κοινότητα της Ελλάδας. Παραμένει ανεκπλήρωτη ανάγκη η διαλεκτική σχέση ουσιαστικής επικοινωνίας ποιητών της ελληνικής περιφέρειας και του κέντρου, που θα αναδείξει πληρέστερα το σώμα της νεότερης ελληνικής ποίησης. Οπωσδήποτε όμως πρέπει να επισημάνουμε τον σπουδαίο ρόλο των λογοτεχνικών περιοδικών των Επτανήσων (π.χ. *Πόρφυρας*, *Περίπλους*), όπως και των πολύ καλά ενημερωμένων ιστοσελίδων[1] ντόπιων δημιουργών που προσφέρουν χρήσιμες πληροφορίες γι' αυτούς και όχι μόνο. Αυτό που έχει σημασία να τονιστεί είναι ότι αναφερόμενοι στη σύγχρονη ελληνική ποίηση στα Επτάνησα, αφορμώμενοι από το συνεκτικό στοιχείο της καταγωγής των ποιητών, που σε κάποιο βαθμό τους προσδιορίζει, δεν τους διαχωρίζει όμως από το σώμα της νεότερης ελληνικής ποίησης, ουσιαστικά στοχεύουμε μέσα από την αποδοχή της εντοπιότητας να επιβεβαιώσουμε ότι επί της ουσίας αυτό που τους χαρακτηρίζει είναι η επικοινωνία και η διαλεκτική με την ποίηση που γράφεται στην Ελλάδα γενικότερα τη συγκεκριμένη εποχή.

---

1. Αντιπροσωπευτική περίπτωση αποτελεί η ιστοσελίδα του π. Π. Καποδίστρια (http://www.iskiosiskiou.com/).

Η διάκρισή τους με κριτήριο τον ιδιαίτερο τόπο καταγωγής τους είναι γεγονός ότι έχει επισημανθεί σε κάποιες ανθολογίες συγκροτημένες με άξονα το γενέθλιο τόπο όπως η *Ανθολογία Κερκυραίων Ποιητών*[2] ή *Η Ζακυνθινή Ποίηση Σήμερα*[3] ή η *Ανθολογία Λευκαδίων Ποιητών 1787-1983*.[4] Δεν λείπει όμως και το αίσθημα της κοινότητας των Επτανησίων μέσα από την ποιητική συνύπαρξή τους σε συλλογικά έργα που βασίζονται στο συνεκτικό στοιχείο της επτανησιακής εντοπιότητας, όπου ποιητές της Ζακύνθου, της Ιθάκης, της Κέρκυρας, της Κεφαλονιάς, των Κυθήρων, της Λευκάδας και των Παξών συμπαρουσιάζονται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η *Ανθολογία Επτανησιακής Ποίησης (1950-2006)*[5] που πραγματοποιήθηκε με αφορμή το Συμπόσιο Ποίησης στην Πάτρα, και αποτελεί ένα κατατοπιστικό ποιητικό πανόραμα, με αντιπροσώπους από όλα τα νησιά. Σε περίοπτη θέση βρίσκεται η Κέρκυρα με αρκετούς εκπροσώπους, όπως και η Ζάκυνθος και η Λευκάδα. Αξιόλογη ποιητική δραστηριότητα ωστόσο θα συναντήσουμε και στα άλλα νησιά. Είναι γεγονός ότι η παρουσία του γενέθλιου τόπου δεν είναι το κυρίαρχο χαρακτηριστικό στο έργο τους, αν και δε λείπει. Αξίζει να επισημάνουμε τη συχνότερη παρουσία του στην ποίηση των σύγχρονων ζακυνθίων ποιητών. Η καλβική *Ωραία και μόνη* Ζάκυνθος, *«καλότυχη γωνία της αιωνιότητας»*[6] για τον Δ. Σέρρα τους *κυριεύει* πάντα. Η *φιλτάτη πατρίς* στο έργο τους αναδύεται μέσα από τη σύγχρονη πραγματικότητα σε μια αξεδιάλυτη σχέση με την παράδοση και το ιστορικό παρελθόν της. Η Ρ. Μελίτα θα αναδείξει αυτή τη διάσταση αντιπροσωπευτικά στο ποίημά της «Ζάκυνθος»: *«Χιτώνας ο τόπος / βαμμένος όπως οι βάρκες / με χρώματα καλοκαιρού και αρώματα. / Εδώ ήταν κάποτε μια πολιτεία με χρέος στο χρόνο. /…/ Μια σειρά ασυνεχών γεγονότων προσωπεία της μέρας/σωριασμένα με άλλα ακαθορίστου χρόνου / παλιά ή προσιτά. / Πότε τα σύνθεσαν;»*[7]

Η ποιητική ματιά όμως των σύγχρονων Επτανησίων εστιάζει στην κοινή εσωτερική πατρίδα του ανθρώπου της εποχής μας. Η ποίησή τους απηχεί τους κραδασμούς της, κυρίως όμως την υπαρξιακή αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου.

---

2. Π. Παγκράτης, *Ανθολογία Κερκυραίων Ποιητών / Οι μεταπολεμικοί (1944-1984)*, έκδ. *Πόρφυρας* – Τυπογραφείο Κείμενα, Αθήνα 1985.

3. *Η Ζακυνθινή Ποίηση Σήμερα: Ανθολογικό σημείωμα για το 14ο Συμπόσιο Ποίησης στην Πάτρα*, εκδ. Περίπλους, Αθήνα 1994.

4. Γ. Βουκελάτου, *Ανθολογία Λευκαδίων Ποιητών 1787-1983*, έκδ. περιοδικού *Λευκαδίτικη Εστία*, Αθήνα 1983.

5. *Ανθολογία Επτανησιακής Ποίησης (1950-2006)*, ανθολόγηση: Δ. Σέρρας – Τ. Καραβίας – Δ. Κονιδάρης – Γ. Μοσχόπουλος – Γ. Κεντρωτής – Ξ. Βερύκιος – Σ. Μπογδάνος, επιμέλεια Σ.Λ. Σκαρτσής, εκδ. Περί Τεχνών, Πάτρα 2006.

6. Δ. Σέρρας, *Διπλές φωνές*, Ζάκυνθος 1978, σ. 9.

7. Ρ. Μελίτα, *Η γέννηση της ωραίας ώρας*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα 1984, σ. 21.

Αυτό που είναι αξιοσημείωτο είναι ότι διαχειρίζονται ταυτόχρονα κοινά θέματα με τους συνομηλίκους ποιητές-συνοδοιπόρους τους στην υπόλοιπη Ελλάδα, με ένταση και ευστοχία που καθιστά το έργο τους αντιπροσωπευτικό των τάσεων που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη ελληνική ποίηση εν γένει.

Επιλέξαμε να σταθούμε στην ποίηση που ξεκινά στις αρχές της δεκαετίας του'70, γνωστή και ως ποίηση της γενιάς του '70, αλλά και στην ποίηση που θα τη διαδεχτεί με τους νέους που ξεκινούν στις αρχές της δεκαετίας του '80, μιας και μπορούμε να έχουμε λόγω της χρονικής απόστασης μια αρκετά αντιπροσωπευτική, όχι ασφαλώς τελεσίδικα διαμορφωμένη, εικόνα της.

Την ομάδα των επτανησίων ποιητών που συγκροτούν τη γενιά του '70, όπως αυτή προσδιορίζεται για την κοινή αντίληψη σε σκοπούς και αναζητήσεις, που εκφράζεται όχι απλώς από νέους ανθρώπους, αλλά *νέου είδους ανθρώπους*[8] αποτελούν οι κερκυραίοι Τηλέμαχος Χυτήρης, Ιωάννα Ζερβού, Θεοτόκης Ζερβός, Δημήτρης Κονιδάρης, Κώστας Σουέρεφ, οι ζακυνθινοί Διονύσης Σέρρας, Ρούλα Μελίτα, ο Μάκης Αποστολάτος από την Κεφαλονιά, όπως και οι εκ καταγωγής Σ. Μπεκατώρος και Α. Παγουλάτος, στους οποίους, γι' αυτό το λόγο, δεν θα αναφερθούμε περισσότερο στην παρούσα μελέτη. Όλοι τους εμφανίζονται μέσα στη δεκαετία του '70. Πρέπει οπωσδήποτε να μνημονεύσουμε και τους ποιητές Νίκο Μώρο και Διομήδη Βλάχο, που μολονότι δημοσιεύουν πολύ αργότερα, γράφουν από νωρίς, παρακολουθώντας επί της ουσίας τους προβληματισμούς της γενιάς τους.[9]

Κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ποίησης αυτής της γενιάς στην πρώτη δεκαετία της εμφάνισής της, που είναι και η περίοδος της εκρηκτικής συσπείρωσης, είναι η αντίδραση, η αμφισβήτηση και η αντίσταση, ως έκφραση πολιτικής στάσης και ποιητικής ηθικής, κοινωνικής ευαισθησίας και στοχαστικής, διακριτικής υπαρξιακής αναζήτησης. Αυτή θα φανεί εντονότερα από τις αρχές της δεκαετίας του '80, στην δεύτερη μεγάλη δημιουργική περίοδο αυτής της γενιάς, την εσωστρεφή, που θα οδηγηθούν σε εντονότερα προσωπικούς δρόμους, με υπαρξια-

8. Κ.Θ. Δημαρά, «Συλλογικά φαινόμενα της παιδείας (Γενεές – ρεύματα)», *Εποχές*, τχ. 24 (1965), σ. 21.

9. Από τους πρώτους που δημοσιεύουν ο Θ. Ζερβός, *Αντίστιξη* (εκδ. Κείμενα, Αθήνα 1971-1972) και η Ρ. Μελίτα, *Παρουσία* (1971), ο Μ. Αποστολάτος, *Παρουσίες – ανθολογία νέων λογοτεχνών* (ΕΛ.Σ.Ε., 1970) και τη συλλογή *Απ' τις κορφές του Αρτούρου στου Βέγα το διάσελο* (εκδ. ΕΛ.Σ.Ε., 1971), ο Τ. Χυτήρης, *Ποιήματα εκ Προμελέτης (*εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1973), η Ι. Ζερβού, *Τα Έχνη* (1978) και ο Δ. Σέρρας, *Διπλές φωνές και Ωδή στο Διονύσιο Σολωμό* (1978), ο Δ. Κονιδάρης, *Οι συζητητές* (Κέρκυρα 1979). Ο Ν. Μαρτίνος δημοσιεύει την πρώτη του συλλογή *Λόγος πρώτος πικρός* λίγο αργότερα, το 1981, ενώ ο επίσης κερκυραίος Κώστας Σουέρεφ εκδίδει τον συλλογικό τόμο *Παρέα δημιουργίας* αρκετά νωρίς (1969) και την πρώτη συλλογή του *Κόρινθος-Συρακούσα μέσω ακτών Ιονίου* το 1983.

κές αναζητήσεις που αποστάζουν την εμπειρία της δεκαετίας του '70 εμβαθύνοντας και ανοίγοντας νέους ποιητικούς ορίζοντες με έμφαση στη σχέση του σύγχρονου ανθρώπου με τον κοινωνικό περίγυρο και τον εαυτό του. Οι όροι της ποιητικής αισθητικής που καλλιέργησαν έντονα αρχικά, η υπαινικτική, ειρωνική, συχνά μπητνικών καταβολών γλώσσα, έντονα πεζολογική και με σαφείς αντικομφορμιστικές προθέσεις στην ειδολογική της συγκρότηση, ωριμάζει και καταλαγιάζει προβάλλοντας το προσωπικό, αναγνωρίσιμο ύφος καθενός. Στο έργο των επτανησίων ποιητών θα αναγνωρίσουμε με τους ιδιαίτερους όρους της προσωπικότητας και της εποχής που εμφανίζεται καθένας, διαφοροποιημένα την ποιητική συμπόρευση. Προσεγγίζοντας κειμενοκεντρικά το θέμα, επισημαίνουμε ότι κάποιοι από αυτούς συμπορεύονται με την ποίηση αυτής της γενιάς από το ξεκίνημά της, ενώ κάποιοι άλλοι την παρακολουθούν από την εκκίνηση της δεύτερης περιόδου, στις αρχές του '80.

Αντιπροσωπευτικό της συμπόρευσης από την εκκίνηση της γενιάς είναι το έργο του Τ. Χυτήρη, αλλά και του Θ. Ζερβού.

Τα *Ποιήματα εκ προμελέτης* του Τ. Χυτήρη, γραμμένα στις αρχές του '70, υποβάλλοντας κυρίως τη θέση τους μέσω της αλληγορίας και της εικονοπλαστικής απόδοσης της ιδέας, επιδιώκοντας την αφαίρεση και στοχεύοντας στην πύκνωση, καταγγέλλουν την ανελευθερία της δικτατορίας και την κυριαρχία των παράσιτων της εξουσίας της, την απουσία κριτικής σκέψης που αναδεικνύει την προσωπική ευθύνη των πολιτών για το κυρίαρχο κατεστημένο. Στην ποίησή του κατατίθεται η απόλυτη αφοσίωση του νέου στο όραμα και το ιδανικό που τον συνεπαίρνει, συνοδευμένη όμως από τη διάψευση: *«Δίνεσαι ολικά / σε κείνο που πιστεύεις / χωρίς ποτέ / αποτελέσματα να δεις / σαν τη τυφλή μάνα που γεννάει· ζεις»*.[10]

Μαζί του θα συναντηθεί ο Θ. Ζερβός, ο οποίος θα επικοινωνήσει διαλεκτικά με την ποίηση της γενιάς του από το δικό του ποιητικό μετερίζι, περιδιαβαίνοντας *«το συλλογικό όνειρο / αμφίθυμος και σπαρακτικός»*.[11] Η ποίησή του Ζερβού, *«πυκνή στη υφή της και την ύφανσή της»*,[12] με έντονο δραματικό υπόστρωμα προβάλλει με αντιπροσωπευτικό τρόπο την πολιτική στάση[13] αλλά και διάψευση του ευαισθητοποιημένου νέου της εποχής του στον ορίζοντα των

10. Τ. Χυτήρης, *Καλοκαίρι και Το τέλος της ομιλίας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 22.

11. Θ. Ζερβός – Δ. Σεκέρης – Γ. Σιδέρης, *Ποιήματα*, Εξάντας, 1978, σ. 27.

12. Α. Ζήρας, *Γενεαλογικά*, εκδ. Ρόπτρον, Αθήνα 1989, σ. 55.

13. Θ. Ζερβός, *Λογόκλονος*, εκδ. Κείμενα, Αθήνα 1987, σ. 25: *«Όμως / ολόκληρος δεν είμαι παρά ο τόπος μου / κατασπασμένος στις σκιές των νεκρών του / απ' τα σκουλήκια και του ήλιου τα χάδια / συντελεσμένος νους / βίαιη εκφορά που αυγατίζει το κόστος / ενός τέλους απλού»*.

υπαρξιακών του προσδοκιών, αξιοποιώντας όρους ενός ποιητικού λυρικού ρεαλισμού, που ενέχει στοιχεία μιας γενναίας αντιμετώπισης: *«Όλοι που βρήκαμε έναν τρόπο να επιζήσουμε /…/ αλήθεια είναι πως βρεθήκαμε στο τέλος πικραμένοι»*,[14] κι αλλού: *«Μας σακατέψανε· τόσο λευκά τα μεσημέρια / σε δρόμους που ήταν μια φορά κι ερήμωσαν / ασβεστωμένη η υπόσχεση στους τοίχους»*.[15]

Ο έντονα ερωτικός Ν. Μώρος θα συναντηθεί με τους συνομήλικούς του ποιητές στο κοινό αίσθημα του αδικαίωτου με τα πολιτικής διάστασης ποιήματά του, μια σύνθεση ποιητικής αφήγησης με στοιχεία ρεαλιστικά και λυρικά μαζί στη δική του ελεγεία αποχαιρετισμού μιας εποχής ονείρων και οραμάτων: *«Οράματα, ονείρατα, απόφαση, καρδιά, περιμένοντας. / Φτιάχναμε τη ζωή, τον κόσμο, τις σχέσεις, / τα σχήματα, τον χώρο. / Όλα νέου τύπου. / Μόνο που τα εργαλεία πάλιωσαν / κι αλλοτρίωση τα κάλυψε, / κι αντί για ατσάλι δουλεύαμε με λάσπη»*.[16] Χαρακτηριστικό για την ατμόσφαιρα μιας ηρωικής εποχής, που οι νέοι εμπνέονται και επικοινωνούν χάρη στις κοινές αξίες και σε διεθνικό επίπεδο «*στης κοινής λευτεριάς το όραμα*»[17] και η οποία πέρασε ανεπιστρεπτί, προσγειώνοντάς τους άσχημα στην αδικαίωτη μεταπολιτευτική πραγματικότητα είναι το ποίημά του «(Αντίο φίλοι)».

Ο Δ. Βλάχος σε μια ποίηση σπαρακτική, αποκαλυπτική μιας εναγώνιας εσωτερικής περιπέτειας, καθώς μέσα από τις συχνές ευθείες ερωτήσεις και την πρωτοπρόσωπη γραφή αντηχεί εντονότερα η φωνή του, με έντονες υπαρξιακές διαστάσεις, θα καταγγείλει το ξεπούλημα των ιδεολογιών και των πολιτικών αγώνων, τη συνωμοσία που λάβωσε μια γενιά, η οποία μέσα από τους στίχους του διερωτάται: *«εγώ ο δηλωμένος αγνοούμενος / ο πένητας του ανέμου / βρέθηκα μ' ένα τραύμα διάττοντος οράματος / να ακροβατώ πάνω στην κόψη τόσων ημερών / να κόβω πήχες απ' την πίκρα μου / και να μετρώ τ' ανάστημα του ονείρου»*.[18]

Η ποίηση του Δ. Κονιδάρη, λιτή αλλά εύστοχη, αγγίζοντας βαθιά την ουσία των καταστάσεων που αφορούν τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα καταγράφει την *«εποποιία της παρηγοριάς»*[19] μέσα από την προφανή ανάγκη της επικοινωνίας και την τραγική διαπίστωση της απουσίας της: *«Συζητητές λέω αλλά / δεν πρόκειται τώρα για συζητητές. / Κι αν κάποιος σε στιγμή αδυναμίας λέει μια λέξη / είν' η φωνή του / υπέρ το δέον εξαρθρωμένη / και στηρίζεται σε*

---

14. Θ. Ζερβός – Δ. Σεκέρης – Γ. Σιδέρης, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 7.

15. Θ. Ζερβός — Δ. Σεκέρης — Γ. Σιδέρης, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 9.

16. Ν. Μώρος, *Ποιήματα*, πρόλογος Μάριος Μαρκίδης, επιμέλεια Δημήτρης Κονιδάρης, Κέρκυρα 1997, σ. 48.

17. Ν. Μώρος, *Ποιήματα*, ό.π., σ. 55.

18. Δ. Βλάχος, *Ποίηση*, Ελληνομουσείο, περ. *Ακτή*, τχ. 71 (2007), σ. 314.

19. Δ. Κονιδάρης, *Οι συζητητές*, εκδ. Έψιλον/ποίηση, Αθήνα 1995, σ. 25.

δεκανίκια».[20] Ποίηση βαθιά ανθρώπινη, υπαρξιακή, συναντιέται με την ποίηση της γενιάς του στις αρχές της δεκαετίας του '80, όταν οι ποιητές της αμφισβήτησης στρέφονται σε εσωτερικά τοπία, μια επιλογή που κομίζει η διάψευση και η ωρίμανση κατά τη μετάβαση από την πολιτική θέση και πράξη στον υπαρξιακό απολογισμό. Το ζήτημα της μοναξιάς και η ανάγκη του άλλου θα κατατεθούν και στην ποίησή του: *«Άλλο δε ζήτησα / από την παρουσία / ενός συνοδού».*[21]

Η Ρ. Μελίτα θα νιώσει την επιθυμία του συμπληρώνοντας στοχαστικά το αυτονόητο: *«Κι όμως η επικοινωνία δεν εξαρτάται από την ύπαρξη δρόμων».*[22] Στην ποίησή της καταγράφονται στιγμές από την υπαρξιακή περιπέτεια της γενιάς της ομολογώντας στο ποίημα «Στη Sylvia Plath» πως *«Κάθε μέρα ξεφυλλίζουμε βιαστικά το ημερολόγιο / του θανάτου και της ζωής / καθώς ανοίγουμε τα γράμματα του πρωινού ταχυδρομείου / σφραγισμένα από τον Κέρβερο».*[23] Την αγωνία για το δάνειο του χρόνου που καλούνται όλοι να ξοφλήσουν όσο τα χρόνια περνούν θα μοιραστεί με τους ποιητές τη γενιάς του και ο Τ. Χυτήρης και θα αναμετρηθεί μαζί του στοχεύοντας το νόημα του Κόσμου, αναγνωρίζοντας πως μέσα από την πορεία του «*στους δρόμους των άστρων και τα άβατα της Ιστορίας, έμεινε ποιητής»* αναδεικνύοντας την ποίηση ως στάση ζωής και τρόπο ύπαρξης. Αλλά και στην ποίηση του Δ. Κονιδάρη η καταλυτική παρουσία του χρόνου και οι αλλαγές που φέρνει, η συναίσθηση πως η ζωή είναι «*μια ανθοδέσμη από οφθαλμαπάτες»*[24] αλλά και η υπόθεση της γραφής και η δύναμη του λόγου, που αποτυπώνεται δωρικά, στον απόηχο της καβαφικής πρότασης, όπως και η λυτρωτική παραμυθία των ποιητών, *«κάποιες ψυχούλες»* κατά τον ποιητή, που «*ραντίζουνε / με στερεωτικά φωτογραφίας / την παρηγοριά / να μη χαθεί και φύγει»*[25] επανέρχονται και περιβάλλουν με μια διακριτική θλίψη την ποίησή του, απότοκη της γνώσης. Πολύ περισσότερο που στα χρόνια που θα ακολουθήσουν η εμπειρία και η ωρίμανση θα φέρουν μεγαλύτερες ανατροπές σε έναν άτυπο απολογισμό: *«ό,τι ελεεινολογούσα κάπου, κάποτε, / έγινε ο στόχος μου ο πολυπόθητος».*[26]

Στην ποίηση της Ιωάννας Ζερβού οι υπαρξιακές αναζητήσεις αυτής της γενιάς θα αποκτήσουν φυλετική ταυτότητα. Μέσα από ένα μυθικό ποιητικό σύμπαν, που της προσδίδει μυστικιστική ιεροπρέπεια και οραματικό τόνο η προβολή της γυναικείας παρουσίας δεν αποτελεί κίνηση φεμινιστική, όσο ανάδειξη

20. Δ. Κονιδάρης, *Οι συζητητές*, ό.π. σ. 27.
21. Δ. Κονιδάρης, *Οι συζητητές*, ό.π., σ. 34.
22. Ρ. Μελίτα, *Η γέννηση της ωραίας ώρας*, ό.π., σ. 18.
23. Ρ. Μελίτα, *Η γέννηση της ωραίας ώρας*, ό.π., σ. 44.
24. Δ. Κονιδάρης, *Οι συζητητές*, ό.π., σ. 53.
25. Δ. Κονιδάρης, *Οι συζητητές*, ό.π., σ. 53.
26. Δ. Κονιδάρης, «Ξημερώνουν Κυριακές», περ. *Πόρφυρας*, *τχ.* 100 (2001), σ. 209.

της γυναικείας οντότητας με μια μεταφυσική προοπτική, έκφραση τιμής στο ανθρώπινο Σώμα και συμφιλίωση με το θάνατο. Και με την ποιητική γραφή της Ζερβού επιβεβαιώνεται ότι η γενιά του '70 είναι μια γενιά με δυνατές ποιήτριες, οι οποίες συναντιούνται στις υπαρξιακές τους αναζητήσεις και στη συνείδηση της κοινή μοίρας των γυναικών για τον ερχομό της ζωής, εκεί όπου *«Όλοι οι θάνατοι ανασταίνονται επιτέλους»*,[27] στον ύμνο της δύναμης του Έρωτα σε μια ποίηση βαθύτατα σωματική στη διανοητική συγκίνηση που γεννά: *«Οι λέξεις μου ξεχειλίζουν απ' το στεφάνι της αβύσσου. /Κι ο έρωτας που ξεκινάει από το κέντρο του ΚΕΝΟΥ / κι ανεβαίνει να βρει το αρχέγονο Κορμί που / αχτιδοβολεί μέσα μας / πάει να βρει για μας ένα καινούριο, ολόφωτο / Κορμί, ένα δοξαστικό Κορμί να μας ξαναγεννήσει. /…/ Έπειτα έρχεται ο ρυθμός, οι λέξεις, το τραγούδι, / η σάρκα μας που γίνεται λέξεις»*.[28]

Περίπου την ίδια εποχή με την Ι. Ζερβού θα δημοσιεύσει στη Ζάκυνθο την πρώτη του συλλογή *Διπλές φωνές* ο Δ. Σέρρας, συναντώντας τους συνομηλίκους του ποιητές σε μια μελαγχολική απολογιστική κατάθεση που επιχειρούν ήδη στο ξεκίνημά τους οι περισσότεροι. Είναι αξιοπρόσεχτη η συχνή αναφορά του στο νησί του, άμεσα ή έμμεσα, όπως και η επικοινωνία του με σημαντικές μορφές της ελληνικής ποίησης, πρώτιστα τον Σολωμό και τον Κάλβο, τον Σεφέρη αλλά και τον Καβάφη, αλλά και με σύγχρονούς του αργότερα, όπως ο Γ. Βαρβέρης ή ο π. Π. Καποδίστριας, ο Δ. Φλεμοτόμος ή ο Ο. Αλεξάκης, μέσω της λειτουργικής παρουσίας των αφιερώσεων ή των μότο που τροφοδοτούν γόνιμα την ποιητική έμπνευση. Διαπιστώνουμε ότι μια αδιατάρακτη πνευματική «συνομιλία» χαρακτηρίζει την ποίηση των περισσότερων ζακυνθίων ποιητών, και των νεότερων όπως π.χ. του π. Π. Καποδίστρια και του Δ. Φλεμοτόμου, αναδεικνύοντας την ουσιαστική σχέση της λογοτεχνικής παράδοσης με την ποιητική αγωνία του παρόντος. Τα ποιήματα του Δ. Σέρρα, «Οι πληκτικές απόκριες των ποιητών», «Καρναβάλι '90-Με τη σκιά του ποιητή», «Στο καταφύγιο του Ν. Καρούζου»[29] είναι αντιπροσωπευτικά. Με λυρικούς τόνους ενός έμφυτου ρομαντισμού, που υποστηρίζεται και από τους μελωδικούς ρυθμούς της στιχουργικής του, ξανοίγεται σε χώρους υπαρξιακής ενδοσκόπησης χρησιμοποιώντας άλλοτε αναλυτικές φόρμες όπως στα *Αντίδοτα για την πικρή σιωπή* κι άλλοτε πυκνώνοντας το λόγο και βαθαίνοντας τα όρια της υπαινικτικότητας όπως στα *Ενδόσημα*, ενώ παράλληλα θα δώσει και ενδιαφέροντα Χαϊκού: *«Φως και μολύβι / καθηλώνουν τη λέξη / σαν πεταλούδα»*.[30]

Είναι γεγονός ότι το αίτημα της ουσιαστικότητας στην ποιητική έκφραση

27. Ι. Ζερβού, *Τα Ελευσίνια*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 36.
28. Ι. Ζερβού, «Η Απουσία», ΠΟΙΗΣΗ '80, σ. 46.
29. *Ανθολογία Επτανησιακής Ποίησης (1950-2006)*, ό.π., σ. 74-76.
30. *Ανθολογία Ελληνικού Χαϊκού*, εκδ. Δελφοί, σ. 102.

και επικοινωνία θα τους απασχολήσει. Στον Τ. Χυτήρη αναζητείται τόσο στο λιτό ποιητικό λόγο, αλλά και στη ρήξη με την κατεστημένη κανονικότητα της γλώσσας, προβάλλοντας τη σημασιολογική αυταξία της λέξης μέσα από τη λεττριστική γραφή, τη συγκεκριμένη ποίηση είτε ακόμα, ευρισκόμενος στην πρωτοπορία των εκφραστικών αναζητήσεων, μέσα από την οπτική ποίηση, που αναδεικνύει τη διαλεκτική αμφίδρομη σχέση λέξης και εικόνας, με σαφή και την πολιτική στόχευση, όντας μάλιστα ένας από τους κύριους εκπρόσωπους της γενιάς του '70 σ' αυτήν. Ασφαλώς θα πρέπει να ερμηνεύσουμε και τις αισθητικές του αναζητήσεις μέσα από τη βαθύτερη αναζήτηση για την έκφραση του ανέκφραστου: *«Σφυρίγματα/από μέρος βαθύ κι απόμερο / Φτάνουν εδώ / Μέσα ποδοβολητά και σκόνη / Πώς να μετατρέψω / Τούτο τ' απόκρυφο άκουσμα / Σε λέξη;»*[31] Κι ο Θ. Ζερβός θα ομολογήσει πως έχει συνείδηση ότι *«αναδίνει θεραπευτική μελαγχολία / ο τρόπος να μιλώ και να προφέρω μιαν απόδειξη ακατόρθωτης σιωπής»*.[32]

Ιδιαίτερο ειδολογικά ενδιαφέρον στην σκηνοθετικά οργανωμένη ποίηση του Κ. Σουέρεφ, που συντίθεται από κινηματογραφικές συχνά εικόνες υπερρεαλιστικών συνάψεων, παρουσιάζει η χρήση της ποιητικής πρόζας που αναδεικνύει την ποίηση της αφήγησής τους, προτείνοντας ένα κατεξοχήν αισθαντικό, ερωτικό ποιητικό λόγο: *«Κάθε κορίτσι ένα πουλί. Μαζεύονται σούρουπο στη σκεπαστή και τρελλαίνονται στο πηγαινε-έλα με φωνές και με συρσίματα. /…/ Κάθε κορίτσι ένα πουλί που κουβάλησε αγριολούλουδο στο στόμα μου. Κάθε κορίτσι ένα πουλί που τρύπησε και πήρε ένα κομμάτια χωματένια ψυχή»*.[33]

Ανάλογα ιδιαίτερη σύνθεση των ειδών αναγνωρίζουμε και στη συλλογή *Εθνικό κτηματολόγιο* του Ερωτόκριτου Μωραΐτη. Μια ενδιαφέρουσα συλλογή, που μολονότι δημοσιεύεται πολύ αργότερα από των συνομηλίκων του ποιητών, αποκαλύπτει πολύχρονη και βαθιά ενασχόληση με τη γλώσσα. Ποίηση στοχαστική, εναγώνια αισθητική περιπέτεια με ουσιαστικές πολιτικές προεκτάσεις για την οικείωση της «ατίθασης γλώσσας», την κατάκτηση του «δύσκολου κειμένου» και μια διαφορετική αντίληψη για το ρόλο της ποίησης, άμεσα συναρτημένη από το σημασιολογικό βάθος των λέξεων και την ιστορική σημαντική της ελληνικής γλώσσας, που αποκαλύπτει τη διαχρονία της και τη διάρκειά της: *«Σκέψου: το παρόν είναι το εύκολο κείμενο· εύκολα τ' αντιγράφεις, εύκολα αναγνωρίζεται ακόμη κι όταν φορεί το προσωπείο της φραστικής δυσκολίας για να σε δελεάσει. /…/ όμως να θέλεις να τα πεις όλα –από καταβολής– και τη δημώδη ψυχή τ' Ακρίτα να κάνεις ν' αναβλύσει απ' το στόμα της Άννας Κομνηνής, δεν ξέρω ειλι-*

31. Τ. Χυτήρης, *Σα να συνέβη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1986, σ. 12.
32. Θ. Ζερβός – Δ. Σεκέρης – Γ. Σιδέρης, *Ποιήματα*, ό.π.
33. *Ανθολογία Επτανησιακής Ποίησης (1950-2006)*, ό.π., σ. 182.

κρινά, βοηθήστε με, αλλ' όχι πια με παραμύθια, παραμυθίες του Μπρετόν, μπετόν αρμέ της εποχής μας· / το άλλο κείμενο, το δύσκολο κείμενο– θήστε με!»[34]

Στην κοινή αγωνία της γραφής θα συναντηθεί μαζί του και ο Αλέξης Σταυράτης με τη συλλογή του *Βένθει κραδίης*.

Στην ποίηση που ξεκινά στις αρχές της δεκαετίας του '80, θα συναντήσουμε τους νεότερους ποιητές που αρκετά νωρίς, πολύ νέοι ακόμα, καταγράφουν τη δική τους υπαρξιακή περιπέτεια, προτεραιότητα που θέτει η εποχή τους. Συνθέτουν τη συνολική ποιητική τους κατάθεση σαν ένα ενιαίο ψηφιδωτό που ο καθένας του, καθώς ωριμάζουν, έχει να φροντίσει το δικό του κομμάτι. Ο Ευγένιος Αρανίτσης, ο Σωτήρης Τριβιζάς, ο Δημήτρης Καρύδης, ο Γεράσιμος Ρομποτής, ο Λεωνίδας Μερτύρης από την Κέρκυρα, ο Σπύρος Βρεττός από τη Λευκάδα και ο Ξενοφών Βερύκιος, ο Διονύσης Φλεμοτόμος και ο π. Παναγιώτης Καποδίστριας από τη Ζάκυνθο, βιώνουν έμμεσα τη διάψευση των οραμάτων της προηγούμενης γενιάς και επικοινωνούν μαζί της μέσα από το στοχαστικό ποιητικό τους λόγο, που φέρει την προσωπική σφραγίδα καθενός κυρίως στις θεματικές προτεραιότητες που θέτει.

Ο Σωτήρης Τριβιζάς από νωρίς θα κινηθεί μέσα στο πλέγμα των υπαρξιακών αναζητήσεων του νέου ανθρώπου της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, εκεί όπου ναυάγησαν νωρίς οι προσδοκίες της προηγούμενης γενιάς οδηγώντας την στην εσωστρέφεια και την ενδοσκόπηση. Στην ποίησή του συμπλέκονται η ανάγκη για εσωτερική γνώση και αυτογνωσία, ως έκφραση ενός σχεδόν μεταφυσικού αιτήματος, η αναμέτρηση με το χρόνο, το τέλος και τον φόβο που φέρνει, αλλά και η μυθολογία του έρωτα, που αναπτύσσεται στα όρια μιας βαθιάς υπαρξιακής περιπέτειας, όπου τη λύση της ουσιαστικής παρουσίας δίνει η γλώσσα και η ποιητική τέχνη, καθώς μέσα τους σαρκώνεται η ζωή.

Ο Ευγένιος Αρανίτσης, ευφυής, αλληγορικός, μέσα από ανατρεπτικές ποιητικές πρόζες με ενδιαφέρουσες λυρικές αποχρώσεις, αφηγείται ιστορίες περίεργες, σουρεαλιστικές, συχνά προκλητικές, που στο βάθος τους ανιχνεύεται η πίκρα του σύγχρονου ανθρώπου για όσα βιώνει. Αποκαλύπτεται το παράλογο της συνηθισμένης μας καθημερινότητας, η απώλεια και η νοσταλγία της αθωότητας του οριστικά χαμένου παιδικού παράδεισου και βέβαια είναι ολοφάνερη και συνειδητή η αμφισβήτηση και η υπονόμευση της κανονικότητας της γλώσσας ως επικοινωνιακού μέσου, γεγονός που τον φέρνει πολύ κοντά στις γλωσσικές ανατροπές που επεχείρησε η προηγούμενη γενιά στο ξεκίνημά της. Εν τέλει «*το ποίημα μπορεί να χρησιμεύσει σαν φιλοδώρημα*»[35] και ως παρηγοριά, αφυπνίζοντας την ταχτοποιημένη ζωή μας.

---

34. Ε. Μωραΐτης, *Εθνικό κτηματολόγιο*, εκδ. ἀπόστροφος, Κέρκυρα 1997, σ. 49.

35. Ε. Αρανίτσης, *Το ξενοδοχείο των ντελικάτων εραστών*, εκδ. Ερατώ, Αθήνα [2]1983, σ. 16.

Τη δική του πρόταση φέρνει η ποίηση του Σπύρου Βρεττού που αν και ξεκινά από τα υπαρξιακά πεδία αναζήτησης των συνομηλίκων του, γρήγορα προτάσσει το ουσιώδες αίτημά του, την επισήμανση των ορίων και των όρων που καθορίζουν την ανθρώπινη μοίρα, προχωρώντας από το ατομικό στο συλλογικό. Ένας ιδιότυπος ιστορικός και πολιτικός υπαρξισμός χαρακτηρίζει την ποίησή του, που θυμίζει ως διαλεκτική συνέχεια την πολιτική ευαισθητοποίηση της προηγούμενης γενιάς, προβάλλοντας επιπλέον το ιστορικό μέσα στο πολιτικό, αναδεικνύοντας τους εσωτερικούς δεσμούς του χθες με το σήμερα και διερευνώντας την υπαρξιακή διάσταση των προσώπων που ορίζουν τις ιστορικές καταστάσεις αναδεικνύοντας το πολιτικό τους αντίκρισμα. Τη μετάβαση από το μύθο στην Ιστορία και ταυτόχρονα την αμεσότερη αναφορά στο κοινωνικοπολιτικό παρόν, με συναίσθηση των όρων της τραγωδίας που συντελείται μέσα στις τραγικά Ανιστόρητες καταστάσεις της εποχής μας καταγράφει το ποίημα «Πώς ξαφνικά τον Αύγουστο ο Οιδίποδας έγινε Ισαάκ»[36], όπως και οι ποιητικές αναφορές στα σχισμένα κράτη στις «Μέρες του 1995 μ.Χ.»[37], που γεννούν δίχως κανένα *«Σαρκασμό στα 1997 μ.Χ.»* την προσφυγιά, *«των ναυαγών και των πνιγμένων»*[38] την ώρα, τα εξιλαστήρια θύματα των ιστορικών συμβάσεων και αναγκαιοτήτων που ακούνε διαχρονικά στο όνομα του Οιδίποδα και του Κύπριου Ισαάκ, καθώς η σεφερική ΑΓ ΩΝΙΑ 937, τόσα χρόνια *κι «ακόμα τρέχει»*.[39] Στα *Δεδομένα*,[40] συχνά μέσα από ποιητικά ιστορικά δοκίμια που συνειδητοποιούν απολογιστικά πως *«δεν ταιριάζει έπος για το σήμερα / αλλά κομμάτια θραύσματα / που έχουν κιόλας ειπωθεί / (χωρίς πολλοί σ' εκείνα τα λεγόμενα / να έχουν δώσει σημασία)»*[41] η πολιτική στάση και η ποιητική ηθική θα αποκαλύψουν έντιμα και σε μια θαυμαστή ανταπόκριση με το παρόν, τα δεδομένα της σημερινής πραγματικότητας. Πρόσωπα και προσωπεία του ποιητικού μύθου ρίχνουν φως πίσω από τις μάσκες του ισχυρού υποκριτικού παρόντος επιλέγοντας για την ποίηση ρόλο ουσιαστικά παρεμβατικό.

Προσθέτοντας στην εικόνα της ποίησης που συνθέτει αυτή η γενιά ο π. Παναγιώτης Καποδίστριας, διαχειρίζεται με προσωπικό τρόπο την υπαρξιακή αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου, προσφιλές θέμα και της ώριμης γενιάς του '70 και όχι τυχαία ένα από τα κύρια θέματα που θα απασχολήσουν από νωρίς τους συνομήλικούς του ποιητές, δεδομένων των απρόσωπων κοινωνικοπολιτικών συν-

36. Σ. Βρεττός, *Ανιστόρητο*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 12.
37. Σ. Βρεττός, *Ανιστόρητο*, ό.π., σ. 15.
38. Σ. Βρεττός, *Ανιστόρητο*, ό.π., σ. 14.
39. Σ. Βρεττός, *Ανιστόρητο*, ό.π., σ. 47.
40. Σ. Βρεττός, *Τα δεδομένα*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2012.
41. Σ. Βρεττός, *Τα δεδομένα*, ό.π., σ. 46.

θηκών μέσα στις οποίες ζουν. Η αναφορά στον τόπο του μέσα από τη συνομιλία με επιφανείς μορφές του όπως π.χ ο Σολωμός, χαρακτηριστικό των Ζακυνθίων, με μια ποιητική γλώσσα συμβολική κι αφαιρετικά υπαινικτική, αποκαλύπτει τη σημασία της παράδοσης στην ποιητική του ζωή και όχι μόνο, ως έκφραση βαθύτερης επικοινωνίας και αποδοχής. Άλλοτε πάλι στοχεύει μέσω της ποίησης στη συνάντηση με το Ποθούμενο: *«Η έγνοια με κατάφαγε του σπιτικού σου / γέρασα στην αγάπη σου / απογέρασα. / Τώρα πια / σκαρφαλώνω πότε-πότε στην Ουτοπία / σε ποιήσεις αποπαίδια μου / ξεσκολισμένα / μήπως και τ' αγναντέψω εκείθε / το Ποθούμενο».*[42] Αυτό που είναι αξιοσημείωτο και ιδιαίτερο είναι ότι το μεταφυσικό βάθος της ποίησής του περιβάλλεται την αχλύ της απλής, καθημερινής κουβέντας. Δανείζεται σύμβολα και σημεία οικεία για να υπαινιχθεί την ιδιαιτερότητα της μοναχικής επιλογής του: *«Κάμανε κόμμα τα χρώματα / εναντίον μου. / –Δεν πολιτεύομαι, τους δήλωσα / κι έμεινα / ο επιπόλαιος / εκτός ορίων πόλεως».*[43]

Ο Δ. Φλεμοτόμος θα μοιραστεί μαζί του αυτή την άποψη γράφοντας για τον ποιητή *Στηλίτης στίχων / με δροσιάς / νηστεύει μια σταγόνα,*[44] ενώ ο Δημήτρης Καρύδης, θα καταγράψει την αγωνία του έρωτα και τη θλίψη που μπορεί να γεννήσει υπενθυμίζοντας πως *Μέσα σε κάθε πέτρα σε κάθε σταγόνα/Κοιμάται η ανάμνηση/ Κοιμάται τυλιγμένη με σιωπές.*[45]

Ασφαλώς και δεν εξαντλείται το τοπίο της σύγχρονης ποίησης στα Επτάνησα με μια σύντομη περιδιάβαση που προσπάθησε να ιχνηλατήσει μονοπάτια. Άλλωστε, παράλληλα προς την ποίηση της γενιάς του '70 στα Επτάνησα και τους ποιητές που τους διαδέχονται στη δεκαετία του '80, λαμβάνοντας ως κριτήριο την κοινή χρονική, αλλά και ιδεολογική και αισθητική συμπόρευση με την σύγχρονη ελληνική ποίηση γενικότερα, η σύγχρονη επτανησιακή ποιητική δημιουργία παραμένει ενδιαφέρουσα και με το ποιητικό έργο εκπροσώπων της που εμφανίζονται αργότερα, επιβεβαιώνοντας πως ανεξάρτητα από τις συγκεκριμένες ιστορικές, πολιτικο-κοινωνικές συνθήκες κάθε δημιουργός εκφράζεται προσωπικά μέσα στο χρόνο που είναι για τον ίδιο προσφορότερος.

Και βέβαια δεν είναι τυχαίο ότι η ποίηση υπηρετείται με συνέπεια στα Επτάνησα. Οι σκέψεις του ποιητή Σ. Τριβιζά ως κριτικού για αυτήν θα μπορού-

---

42. *Ανθολογία Επτανησιακής Ποίησης (1950-2006)*, ό.π., σ. 37 (Π. Καποδίστριας, «Έσχατος φίλος», 2001).

43. *Ανθολογία Επτανησιακής Ποίησης (1950-2006)*, ό.π., σ. 38 (Π. Καποδίστριας, "*Mater Dolorosa*", 2005).

44. *Ανθολογία Επτανησιακής Ποίησης (1950-2006)*, ό.π., σ. 89 (Δ. Φλεμοτόμος, «Καφές σε χρόνο Ενεστώτα», 2000).

45. Δ. Καρύδης, «Οι εραστές που δε μιλούν ποτέ», περ. *Πάροδος*, τχ. 4, (2004), σ. 309.

σαν να λειτουργήσουν διερμηνευτικά κλείνοντας τη σύντομη περιδιάβαση: *«Η ποίηση είναι η αποθέωση του Λόγου, το καθαρό του απόσταγμα και η προσέγγιση στα τοπία της απαιτεί την άσκηση της ευαισθησίας του αναγνώστη. Η ποίηση εκ προοιμίου απευθύνεται σε όσους είναι πρόθυμοι να καταβάλλουν το αντίτιμο μιας πνευματικής περιπέτειας»*[46]. Κι αυτό το ακριβό αντίτιμο συνεχίζουν να καταβάλλουν και οι σύγχρονοι επτανήσιοι ποιητές συμμετέχοντας ουσιαστικά στην κοινή πνευματική περιπέτεια της σύγχρονης νεοελληνικής ποίησης.

Περίληψη / Summary

Η κριτική προσέγγιση της ποίησης των Επτανησίων ποιητών που ξεκινούν να γράφουν στις αρχές της δεκαετίας του '70 και του '80 και η ανάδειξη των ιδεολογικών κατευθύνσεων και των αισθητικών χαρακτηριστικών που συγκροτούν την ταυτότητά της επισημαίνει τη διακριτική παρουσία της εντοπιότητας στο έργο τους και προτάσσει ως βασικό χαρακτηριστικό της τη μετοχή τους στην κοινή υπαρξιακή αγωνία των σύγχρονων ελλήνων ποιητών, σε όλες τις διαστάσεις της ποίησής τους. Ποιητές όπως οι Δ. Βλάχος, Θ. Ζερβός, Ι. Ζερβού, Δ. Κονιδάρης, Ρ. Μελίτα, Δ. Σέρρας, Κ. Σουέρεφ, Δ. Φλεμοτόμος, Τ. Χυτήρης, αλλά και Σ. Βρεττός, Σ. Τριβιζάς, π. Π. Καποδίστριας και άλλοι ακόμα το επιβεβαιώνουν με το έργο τους.

The critical approach to poetry of the Ionian Islands poets who start writing at the beginning of the seventies and eighties and the promotion of its ideological directions and aesthetic characteristics which compose its identity underscore the slight presence of their birthplace in their work. Furthermore, it suggests as its basic characteristic their sympathy in the common existential agony of contemporary Greek poets, in all the dimensions of their poetry. Poets as D. Vlahos (Δ. Βλάχος), Th. Zervos (Θ. Ζερβός), J. Zervou (Ι. Ζερβού), D. Konidaris (Δ. Κονιδάρης), R. Melita (Ρ. Μελίτα), D. Serras (Δ. Σέρρας), K. Soueref (Κ. Σουέρεφ), D. Flemotomos (Δ. Φλεμοτόμος), T. Hytyris (Τ. Χυτήρης), and S. Vrettos (Σ. Βρεττός), S. Trivizas (Σ. Τριβιζάς), father P. Kapodistrias (π. Π. Καποδίστριας) confirm this with their work.

46. Σ. Τριβιζάς, «Η αθωότητα του λόγου», *Πόρφυρας*, *τχ.* 113 (2004), σ. 489.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΡΩΜΑΣ: ΕΝΑΣ ΜΥΘΟΣ – ΔΥΟ ΓΡΑΦΕΣ (ΔΙΤΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ)

Γιάννης Μ. Δεμέτης

Ο Μεγάλος των Γραμμάτων μας, Διονύσης Αλεξάνδρου Ρώμας (1906-1981), πολυσχιδής και πολυπράγμων, εκτός των άλλων, διακρινόταν και για την ευρυμάθεια του, το πνεύμα του, την χωρίς περιορισμούς φαντασία του, την ικανότητα χειρισμού της ζακυνθινής ντοπιολαλιάς, και την ευρηματική χρήση ιστορικών γεγονότων και μύθων στην πλοκή των έργων του.

Από τις πρώτες κιόλας γραφές του, στηρίχτηκε στην τοπική ιστορία και την παράδοση, και ενέταξε στα κείμενά του, ιστορικά γεγονότα ευρύτερης παραδοχής, αλλά και μαρτυρίες, που αντλούσε από διάφορες άλλες πηγές.

Όσο ζούσε, κυκλοφόρησαν σε αυτοτελείς τόμους, οι πέντε διπλοί τόμοι του *Περίπλου*, μια επιλογή χρονογραφημάτων του από εκείνα που είχε δημοσιεύσει στην αθηναϊκή εφημερίδα *Ελευθερία*, και που αναφέρονται σε θέματα της Ζακύνθου, (*Τα Ζακυνθινά*), και τρία θεατρικά έργα «εκτός εμπορίου» ή τυπωμένα σε επαρχιακά κέντρα: (*Ζακυνθινή Σερενάτα, Το Ζαμπελάκι, Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα*).

Διεσπαρμένο σε περιοδικά και εφημερίδες ή και ανέκδοτο παρέμενε το υπόλοιπο ογκώδες έργο του.

Η σύζυγός του Μαρία Ρώμα (1903-1995), για να τιμήσει τη μνήμη του, απεφάσισε τη συγκέντρωση των ανέκδοτων ή σποραδικά δημοσιευμένων κειμένων του, σε ένδεκα θεματικούς αυτοτελείς τόμους (συνολικά δύο χιλιάδες οκτακόσιες εβδομήντα (2870) σελίδες), συμβάλλοντας αποφασιστικά στη διάσωσή τους.

Πρέπει επίσης να σημειωθεί, ότι ακολούθησαν μετά το θάνατό του και κάποιες εκδόσεις-αφιερώματα, σε περιοδικά και εφημερίδες, της Ζακύνθου και της Αθήνας, και οργανώθηκαν εκδηλώσεις με ανακοινώσεις και ομιλίες, για τον ίδιο και το έργο του.

Μετά το θάνατο της συζύγου του Μαρίας Ρώμα το 1995, σταμάτησε κάθε εκδοτική προσπάθεια για αυτοτελή έκδοση έργων του.

Αυτά ως μια γενική αναφορά στο Διονύση Ρώμα και το έργο του.

* * *

Η ανακοίνωσή μας σήμερα, αγαπητοί σύνεδροι, αναφέρεται στην εκ μέρους του Ρώμα χρησιμοποίηση ενός «μύθου», σε δυο διαφορετικές περιπτώσεις.

Πρώτη περίπτωση το έτος 1955 στην αθηναϊκή εφημερίδα *Ελευθερία* και δεύτερη, στο ιστορικό μυθιστόρημά του *Περίπλους*.

Η τελευταία γραφή του Διονύση Ρώμα, σχετικά με το φανταστικό χρονικό *Περίπλους*, που ολοκληρώθηκε όπως είναι γνωστό μόνο κατά την Α΄ τριλογία του, και που η συνέχειά του δυστυχώς δε μεταφέρθηκε ποτέ στο χαρτί, αλλά παρέμεινε στη σκέψη και στις προθέσεις του συγγραφέα, γίνεται στο διάστημα Ιανουάριος 1971-Μάιος 1973.

Πώς αλήθεια θα ιστορούσε εξελικτικά το χρονικό δεν μάθαμε ποτέ...

(Ενθυμούμαι ότι όταν κάποτε τον ρώτησα για την εξέλιξη του έργου, η απάντηση εκ μέρους του ήταν μια χαρακτηριστική κίνηση του χεριού, υπονοώντας ότι το έργο βρίσκεται καταγραμμένο στη σκέψη του).

Στο δέκατο πέμπτο κεφάλαιο του «Θρήνου της Κάντιας», με τον τίτλο «Απόηχος», πραγματεύεται ο συγγραφέας την εξιστόρηση της συνέχειας του βίου των Νταβιτσέντσα, «*την Τύχη των Νταβιτσέντσα*», όπως χαρακτηριστικά γράφει, της οικογένειας που πρωταγωνίστησε στο φανταστικό χρονικό του, αναφερόμενος στη γέννηση «*του ξακουστού Κολονέλο Ντοτόρ Φραντσέσκο, τον Πρώτο Κόντε Νταβιτσέτσα*».

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πλοκή του μύθου με τη χρησιμοποίηση ενός κειμένου, που διαβάζει η Γουμένισσα Ορσέτα και βρέθηκε στα κατάλοιπα της οικογένειας: *«...το λιγόφυλο τζιορνάλε της σκλαβιάς του Μουτσέτου»* (και όπως αναφέρει ο Ρώμας), *«κ' ένοιωσε τη γλυκόπικρη ευωδία του βαριού μελανιασμένου χαρτιού, που ταυτιζότανε τώρα πια γι' αυτήν με την Τύχη των Νταβιτσέντσα».*

Το γράμμα του Μουτσέτου αναφέρεται *«στο κούρσεμα της νάβας που τον έφερνε τότε στο Τζάντε και το πούλημα των σκλάβων στο παζάρι»*. Αντιγράφω το σχετικό κείμενο:

> *Ο Χασάνμπεης αγόρασε ούλο το τσούρμο στο ινκάντο.*[1] *Λένε πως είναι αρνιγάδος*[2] *και πως έχει περισσότερα φλουρία απ' ούλους τσου Μπαρμπερίνους.*
> *»Σα γραμματιζούμενο, μ' έβαλε καταστιχατόρο*[3] *τσι σαράγιες*[4] *με τσι πρέζες*[5] *του. Γράφω τούτα τα μεμοράντα*[6] *πίσω από κάτι αράπικα χαρτία, που βρήκα*

1. Δημοπρασία.
2. Αρνησίθρησκος.
3. Γραμματικό.
4. Αποθήκες.
5. Λείες πολέμου.
6. Ενθυμήματα.

πεταμένα σε μιάν αγκωνή[7] *τση μποτέγας*[8] *που δουλεύω. Παρτσινέβελός*[9] *μου είναι ένας γερο-Οβραίος μέντικος,*[10] *πούναι αστρολόγος και ματεμάτικος και σκόντρος*[11] *τση μπιστοσύνης του Χασάνμπεη. Για την ώρα δε μ' έχει ακόμα καταχερίσει. Προψές (16 του Φλεβάρη, γιατί μετράω τσι μέρες με χαρακιές σ' ένα καλάμι), μας φούνιαξε ο Κισλάραγας, πούναι καστράτος*[12] *φύλακας του χαρεμιού και τόσο δικός, που τον λένε «τα μάτια του Χασάν», και μας ορδίνιασε να γραφτεί σε κατάστιχο όγιος έχει κατάσταση στον τόπο του, για να γίνουνε τα χρειαζούμενα για τη ξαγορά. Μα γω, ξέροντας πως ο Βαρτάγγελος πολεμάει στην Κάντια κ' η Σόρα Μάρε στο Τζάντε φόρσε να μην έχει στο χέρι τα όβολα, σκιάχτηκα μπας και βουρλιστεί ακούγοντάς με σκιάβο στη Μπαρμπαρία και δε γράφτηκα. Κονσενιάρω σ' ευτούνα τα φόγια τσι συφορές που με βρήκανε, γιατί α δεν ειπώ σε κανέναν τον πόνο μου να ξαλαφρώσω, φόρσε να φινίρω να πέσω στο πέλαο να πνιγώ. Ψες ο Κισλάραγας, γλέποντας πως δε γράφτηκα στη τσέδουλα, έβγαλε όρντινο να δουλεύω νύχτα μονάχα στη σεράγια και που θα φέξει να κάμω το γαϊδουριάρη μιας κουριόζας μάκινας*[13] *που έχει σκαρωμένηνε ο Οβραίος και που τηνε λέει "βίδα του Αρχιμέντε". Ευτούνο το κουμουδί, π' ανεβάζει το νερό τση πηγάδας, το γυρίζει ολημερνίς ένα βασταγούρι*[14] *πούλιο συφοριασμένο κι από την αφεντιά μου.*

»Πάνε μέρες που βαρέσανε του Παπα-Χαραλάμπη πενήντα φρουστίες στις πατούσες. Πριστήκανε και δε βολεί να πορπατήσει.

»Ψες –28 του Φλεβάρη– διώξανε τη θυγατέρα του Παπα-Χαραλάμπη από το χαρέμι, γιατί ζουλέψανε την εμορφιά τση οι άλλες. Ο Παπάς κι η θυγατέρα του βρίσκονταν στην ίδια νάβα και μας πιάσανε ανταμώς οι Αλιτζερίνοι.

»Πηγαίνανε στη Κάντια και καταντήσανε σκιάβοι. Μου έκαμε όρκο φριχτόνε, πως ο Μπέης δεν την επείραξε. Την έκρυψε από ζούλεια τση η Μπας Χανούμ[15] *του Χασάν και μήτε που την είδε. Αν καλά και να τηνε σταμπάρισε τότενες που μας αγόρασε ούλους, τέτοια μπελέτσα που είναι! Μα όγιος έχει πολύ πιπέρι, βάζει και στα λάχανα. Φόρσε να τηνε ξαστόχησε, τόσες σκλάβες που έχει. Παραδουλεύτρα στη σαράγια μας τη βάλανε και σαρώνει με τα μαλαματένια τση χεράκια τα σκουπίδια του Οβραίου. Καμμιά βολά ντάλα μεσημέρι μου φέρνει κανένα μπουκούνι ψωμί στο πηγάδι και καθόμαστε κάτωθες από τσι τριανταφυλλιές στον ίσκιο και λέμε τα βάσανά μας.*

---

7. Γωνία, κόγχη.
8. Μαγαζιού.
9. Προϊστάμενος.
10. Γιατρός.
11. Ταμίας.
12. Ευνούχος.
13. Παράξενης μηχανής.
14. Γαϊδούρι.
15. Ευνοούμενη γυναίκα.

»Οι πατούσες του πατεράκη τση ακόμα να γιάνουνε. Τόνε πετάξανε σ' ένα ρημαγμένο στάβλο μέσα στο περιβόλι και η Ρουμπίνα, φεύγοντας από το χαρέμι, κρύφτηκε σιμά του. Κοιμάται πάνω τσου σανούς και κάνει για δαύτονε ό, τι περνάει από το χέρι τση. Ψες –4 του Μάρτη– τσή κλεψα φιλί.

»Τσι προάλλες έμαθα πως το ασέντιο[16] *τση Κάντιας τέλεψε δω και πολλούς μήνους και ούλο το Ρένιο τση Κρήτης έγινε τούρκικο. Σαν άκουσε ο Παπαχαραλάμπης τη στουπέντα ευτούνη νοβιτά,*[17] *λίγο έλειψε να τονε βρει κάτι. Κλαίει, μου είπε η Ρουμπινούλα, ούλη τη νύχτα και δε θέλει μήτε νερό να βάλει στο στόμα του. Τόμου ο Βαρτάγγελος θάναι από μήνους τώρα γυρισμένος στο Τζάντε, γράφτηκα και του λόγου μου στα τζέντουλα για τη ξαγορά. Κι αν πεις πως δεν είμαι αριβάτος ακόμα, τότενες ας πουλήσει η Σόρα Μάρε κανένα τζογέλο*[18] *και φόρσε να αγιουτάρει ένα κάτι κ' η Κάσσα Ρισκάτζο Σκιάβι.*[19]

»Ο Παπαχαραλάμπης πάει στο χειρότερο. Βογγάει ούλη τη νύχτα κ' είναι κακό ν' ακούγεται. Κάλλιο να τονε ξαστοχήσουνε. Μούπανε πως πέρσι ο Κισλάραγας του Χασάν πέταξε κάτι γέρους, που λάμνανε χρόνους στου Μπέη τις γαλέρες, στη Λεπροζερία,[20] *για να γλιτώσει από δαύτους! (που ο Άγιος Σιγούρος ο φαμελίτης μας ας βάλει το χεράκι του!). Χρονίσαμε και βάλε, μα για ξαγορά τίποτσι ακόμα. Ευτούνο περ ώρα δε με πολυκόφτει, γιατί και νάρθει πώς να παρατήσω τη Ρουμπινούλα στο έλεος του Θεού; Ψες τη μετζανότε*[21] *ο Παπαχαραλάμπης μας ένωσε με ούλους τσι κανόνες της Σακροσάντας Κιέζας Ορντοντόσα*[22] *και η αφεντιά μου, Κατόλικος,*[23] *πήρα όρκο φρικτόνε τα παιδιά μας να βαφτιστούνε σκισμάτικα.*[24]

»Λίγο με κόφτει. Τσι νάβες και τσι φούστες του Χασάν λάμνουνε όμοια Ρωμαίοι και φράγκοι. Ένας είναι ο Θεός που μπορεί να μας γλιτώσει. Ασπετερέμο λα σούα βολοντά.[25]

»Ο Παπαχαραλάμπης πάει στο καλύτερο, π' ο Θεός να του δίνει μέρες. Με ούλη τη ψύχρα τση νύχτας σέρνεται ο δόλιος, τόμου σκοτεινιάσει, όξω από το στάβλο και μ' αφήνει μονάχο με τη μόλλια μου λεγκίτιμα.[26] *Σήμερα άκουσα*

16. Πολιορκία.
17. Καταπληκτική είδηση.
18. Κόσμημα.
19. Ταμείο εξαγοράς σκλάβων: Δημόσιο ίδρυμα.
20. Λεπροκομείο.
21. Μεσάνυχτα.
22. Αγίας Ορθοδόξου Εκκλησίας.
23. Καθολικός.
24. Σχισματικά, δηλαδή Ορθόδοξα.
25. Ας περιμένουμε να γίνει το θέλημά του.
26. Νόμιμο σύζυγό του.

κάτι που με σπαβεντάρισε.[27]

»Οι Αλιτζερίνοι, τόμου μια σκλάβα φανερωθεί ιν ποζιτσιόνε,[28] *αν βρίσκεται στο χαρέμι, τηνε κρατάνε για πάντα, μ' αν λάχει και δουλεύει τσι μποτέγες και τσι σαράγιες, τη βάζουνε σ' ένα σακκί ανταμώς με μια γάτα και τήνε πετάνε στο πέλαο.*

»Τηνε βαρούνε μπρι με βέργες σ' ούλο το κορμί, να μαρτυρήσει τον κολπέβολε[29] *και κείνονε τονε σουβλίζουνε. Με ούλο μου το αμόρε δε πρέπει να ματαπάω στο στάβλο. Για καλό τση. Κοιμάμαι πια μονάχος στη σαράγια και η αστεντσιόνε*[30] *είναι μαρτούριο αβάσταγο. Θάρρεια πως η σκιαβιτού*[31] *ήτανε το χειρότερο που μπόρειε να λάχει στον άνθρωπο. Μα δεν είναι.*

»14 του Αλωνάρη

Νοβιτές τερίμπιλε:[32] *Ο Χασάνμπεης μπαρκάρει για το Τούνεζι, να παραδώκει σκιάβους σε γαλέρα γκενοβέζικη, που έφερε την ξαγορά για 186.*

»Ορδίνιασε να πάω μαζί για δραγουμάνος, πειδής και μιλάω τρεις γλώσσες. Μα το χειρότερο απ' ούλα είναι πως η Ρουμπίνα μου ασπετάρει παιδί. Κανένας Θεός πουλιό δε μπορεί να μας γλιτώσει, μήτε ο δικός μου μήτε ο δικός τση.

»Δασκάλεψα τον Παπαχαραλάμπη και του ξήγησα το περίκολο και τον παρακάλεσα γονατιστός, όσο λείπω με τον Χασάν, να κάμει ό,τι το βολετό να γλιτώσουμε το κεφάλι τση.

»Σε μιάν ανάγκη να τη σκουντήξει από καμμιά σκάλα.

»Πόβερα Ρουμπίνα, τι σου έμελλε. Φταίχτης στάθηκα και γω μεγάλος, μα δε τόξερα τότενες.

»Οτόμπρε τρε

»Γράφω ευτούνα τα λίγα στο φως μιας χαραμάδας, που αφήνει να περάσουνε δυο τρεις ηλιαχτίδες στ' αμπάρι της φούστας του Χασάνμπεη.

»Ο αρνιγάδος με είχε είκοσι μέρες στα σίδερα και ψες με λύσανε. Φόρσε να με φουρκίσει σήμερα στ' άρμπουρο ή να με πετάξει στο πέλαο. Δε σκιάζουμαι για μένανε, μα τρέμω για την κακορίζικη τη Ρουμπίνα. Έμαθα από το φύλακα που με ταΐζει, πως κειός ο ινφάμες ο Κισλάραγας, ο αράπης, το «μάτι του Χασάν», τα φανέρωσε ούλα στο Μπέη. Δε ξέρει για το ματριμόνιο,[33] *μα με πήρε μυρουδία που γλυστρούσα τσι νύχτες όξω από τη σαράγια και χανόμουνα στο περιβόλι. Νοιώθει, μούπε ο ματρόζος μου, αμόρε ινσατισφάτο*[34] *για κάποια από τσι χανούμισσες του Χασάν. Μα έτσι που τσου κάμουνε καπόνια*

27. Τρόμαξε.
28. Έγκυος.
29. Ένοχο
30. Αποχή.
31. Σκλαβιά.
32. Νέα τρομερά
33. Γάμο.
34. Έρωτα ανικανοποίητο.

στη Νούμπια, για να τσου μοσχοπουλάνε στα χαρέμια, ορπίδα δεν έχει καμμιά και του απόμεινε η ζούλεια και ο φτόνος.

»Μαρτύρησε το λοιπό του Χασάν, πως τσι νύχτες τραβούσα μέσα από το περιβόλι κ' έσμιγα με τη Μπας Χανούμ του!

»Για ν' αφανίσει κείνηνε, με πήρε στο λαιμό του ο κανάγιας, ο ινφάμες ο καστράτος! Μεσάνυχτα με κουβαλήσανε στον καπετάν οντά του Μπέη και κειός, ξαπλωμένος στο ταπέτο του και φουμάροντας τσιμπούκι, με διάταξε να μολογήσω.

»Γω δεν ήξερα ακόμα τίποτσι για την ατιμία του καστράτου και θάρρεια πως μου μιλούσε για τη Ρουμπίνα. Έτσι δεν έβγαλα άχνα. Στα στερνά με βάρεσε ο ίδιος με τσιμπουκόβεργα στο κούτελο κι ορδίνιασε να μου αφανίσουνε τσι πατούσες με το βούρδουλα. Βλέποντας το χαμό σιμά, σύρθηκα στα ποδάρια μου και του είπα πως ο σορ Πάρες μου ήταν άρχοντας τρανός και θα πάρει ξαγορά τριπλή, για μας τσου δυο και το παιδί.

»Θερίο ανήμερο έγινε, γιατί δεν κατάλαβε πως τούλεγα για τη Ρουμπίνα μου, μα θάρρεψε πως το παιδί μου ήτανε τση αλληνής, τση δικιάς του. Διάταξε τότενες και με κρεμάσανε από τα ποδάρια στο άρμπουρο και έμεινα κει ούλη τη νύχτα.

»Και γω δε ξέρω πως έζησα ως τα χαράματα. Με το σκάσιμο του ήλιου ο Χασάν ανέβηκε στη κουβέρτα και με βρήκε ζωντανό. Έκοψε με το γιαταγάνι του το σκοινί και κυλίστηκα μισοπεθαμένος στα πόδια του.

»— Γκιαούρη, φούνιαξε, το κισμέτι σου είναι να τραβήξεις χειρότερα, για δαύτο δε ψόφησες.

»Μ' ένα κουράγιο που ήτανε του Θεού του έσκουξα να μη χαλάσει το στεφάνι μου.

»— Άσε τη μόλλια μου τη λεγκίτιμα να ζήσει και πάρε το δικό μου κεφάλι! Δώσε μου τη ζωή τση και κάμε το γυιό μου γενίτσαρο, κι αν είναι κοπέλα, πούλα τηνε σε χαρέμι.

Με τήραξε με κάτι ματάρες γουρλωμένες τόσες δα και μετά είπε σε κάτι ματρόζους με βράκες, που τον ακλουθούσανε από κοντά:

»— Ευτούνος ο γκιαούρης βουρλίστηκε! Πετάξτε τον στα σίδερα. Θα τονε πάμε πίσω στ' Αλγέρι. Ο Προφήτης δεν θέλει να πειράζουμε τσου τρελούς.

»Ύστερα από είκοσι μέρες με λύσανε κι από τσι κουβέντες του φύλακα κατάλαβα τι καπιτάρισε. Με θαρρεί για μουρλόνε, γιατί εγώ του μίλησα για τη Ρουμπίνα, ενώ κειός πίστεψε τον ινφάμε τον καστράτο, που τούπε πως ντουνιάριζα την πούλιο αγαπημένη του χανούμισσα.

»Δεκέμβριος 23

»Ο Χασάν μ' έκραξε σιμά του και αντίς κρεμάλα με τρατάρισε σερμπέτια και μούδωσε φαΐ. Ντόπο πράντσο[35] *μ' έβαλε και τούπα την ιστορία μου.*

35. Μετά το φαΐ

»— Αν λες αλήθεια, μου φώναξε, θα σου χαρίσω τη ζωή και τη λιμπερτά ανταμώς με τη τσούπρα. Αν με κογιονάρισες, αλίμονο σε σένα και τη Μπας Χανούμ. Θα σας γδάρω ζωντανούς και θα σας ψήσω σε σιγανή φωτία!

»Δεκέμβριος 26

»Χθες ήταν Χριστούγεννα και Χριστούγεννα γιορτάσαμε.

»Σαν αράξαμε, ο Χασάν μαζί με τη κουστωδία πήρε μένανε και τον αράπη και τραβήξαμε για το σπίτι.

»Σα φτάσαμε, τα μάτια του Μπέη βγάζανε φωτίες.

»— Πήγαινέ με στη γυναίκα σου, έσκουξε, κι αν δεν είναι κει που μου είπες, ξέρεις τι σε περιμένει, κιοπέκ!

»Νύχτα ήτανε και το περιβόλι θεοσκότεινο. Σα ζυγώσαμε κοντά στο στάβλο, έλεγα πως η καρδιά μου θα ράγιζε από τσου χτύπους. Σκιαζόμουνα μπας και ο Παπαχαραλάμπης είχε βρει άλλη κρυψώνα για τη Ρουμπινούλα.

»Ούλα ένα γύρο μας ήτανε τόσο σκοταδερά και έρημα, που έπαιρνες όρκο, πως μέσα κει δε βρισκότανε ψυχή. Μα ξαφνικά ακούστηκε στη σιγαλιά κάτι τ' αναπάντεχο, που μας έκαμε να μείνουμε ούλοι μας μάρμαρο. Ένα σκούξιμο μωρουδίσιο, φτενό σαν ασημένια καμπανέλα.

»Με δυο πήδους βρέθηκα στην πόρτα του στάβλου και την άνοιξα. Ένα λυχναράκι του λαδιού σιγανόφεγγε στο βάθος και μπροστά ένα αρνάκι και μια κατσίκα μασολογούσανε τριφύλλι σανό.

»Εκεί, κοντά στη φάτνη που ήτανε δεμένος ο παλιός μου σύντροφος, ο γάιδαρος της πηγάδας, η Ρουμπίνα μου μισόγυμνη βύζαινε το δράκο. Λίγο πάρα πέρα, με την πλάτη ακουμπισμένη στον τοίχο και τα μάτια κλειστά, ο Παπαχαραλάμπης ψυχομαχούσε.

»Ξάφνου ανασηκώθηκε και μας είδε. Έτσι όπως είχαμε μπει, εγώ αλυσοδεμένος, ο Χασάνμπεης με το διαμάντε στο σαρίκι και τη μαλαματένια γιαταγάνα στο χέρι και ο αράπης σκυφτός στα δυο από το φόβο και μαύρος σα καλιακούδα, γύρευε τι πέρασε από το νου του δυστυχισμένου που χαροπάλευε και μας πήρε για τσου μάγους με τα δώρα.

»Αρχίνησε το λοιπό να ψέλνει: «Άγγελοι μετά ποιμένων δοξολογούσι. Μάγοι δε μετά αστέρος δωροφορούσι. ΔΓ ΗΜΑΣ ΓΑΡ ΕΓΕΝΝΗΘΗ ΠΑΙΔΙΟΝ ΝΕΟΝ...» κ' ένα σωρό άλλα, που δε τα θυμάμαι, γιατί δε ξέρω τη λειτούρτζικα ορτοντόσα. Ομορφήτερη χριστουγεννιάτικη μίσσα[36] *ούτε ματάκουσα, μήτε πουλιό θα ματακούσω!*

»Δεκέμβριος 28

»Σήμερα ρίξανε τον αράπη Κισλάραγα στο πέλαο μέσα σε σακκί με έναν ποντικό, έναν αγριόγατο κ' ένα φίδι. Ο Παντοδύναμος ας σχωρέσει τη μαύρη του ψυχή. Ψες αργά ξεψύχησε ο Παπαχαραλάμπης. Θα βρίσκεται σίγουρα με τσου Αγγέλους τσου ουρανούς. Ο Χασάν κράτησε το λόγο του.

36. Λειτουργία.

»Μου μέτρησε στο χέρι τη ξαγορά που ο Οβριός του πλερώθηκε από έναν Οβραίο Τζαντιώτη και μου έδωκε το ελεύθερο να φύγω με τη Ρουμπινούλα και το γυιο μου».

Εδώ τελειώνει, γράφει ο Ρώμας, η περιπέτεια – το χρονικό της αιχμαλωσίας και της απελευθέρωσης του Μουτσέτου.

Όμως παρακάτω, ακολουθεί μια επεξηγηματική σημείωση (από τον Ρώμα), που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια:

Στο πίσω μέρος του κιτρινισμένου λιγοσέλιδου Χρονικού του Μουτσέτου κάποιο ανώνυμο χέρι είχε χαράξει, γύρω στα 1800, τούτα τα λόγια:
»Μνήμη: Κάτι ήξερε ο φτωχός Παπαχαραλάμπης που έψελνε χαροπαλεύοντας ΔΓ ΗΜΑΣ ΕΓΕΝΝΗΘΗ ΠΑΙΔΙΟΝ ΝΕΟΝ.
»Μονάχα που τούτα τα λόγια ταίριαζαν περισσότερο στα χείλη της Τζαντιώτισσας Δεββώρας. Γιατί κειός ο δράκος, πούδε το φως στο στάβλο της Μπαρμπαριάς, δεν ήταν άλλος από τον κατοπινό μεγάλο γιατρό, που θα γλιτώσει το Τζάντε από τον χειρότερο λοιμό της ιστορίας του. Τον δοξασμένο πολεμιστή, που με δικιά του γαλέρα θα οδηγήσει πεντακόσιους ηρωικούς μαχητές στους πολιορκημένους από το Σουλτάνο Κορυφούς. Μ' άλλα λόγια, τον ξακουστό Κολονέλο Ντοτόρ Φραντσέσκο, τον ΠΡΩΤΟ ΚΟΝΤΕ ΝΤΑΒΙΤΣΕΝΤΣΑ!

Μετά από την αναφορά μας στο χρονικό έτσι όπως ενσωματώνεται στη μυθογραφική πλοκή του *Περίπλου*, ας παρακολουθήσουμε την ίδια ιστορία όπως την χρησιμοποίησε ο Ρώμας κάμποσα χρόνια πιο πριν, σε μια άλλη γραφή του.

Την πρωτοδημοσίευσε σαν μια γιορταστική νουβέλα, με τίτλο «Οι Μάγοι» στην εφημερίδα *Ελευθερία*, την 25η Δεκεμβρίου 1955, συμπεριλαμβάνεται δε στην Α΄ έκδοση *Τα Ζακυνθινά*, Αθήνα 1957, έκδοση Collection de l' Institut Français d' Athènes και στη Β΄ έκδοσή τους, Αθήνα 1983, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι.Δ. Κολλάρου και Σιας Α.Ε.

Η γιορταστική νουβέλα «Οι Μάγοι», αναφέρεται στη γέννηση κάπου άλλου προσώπου, του μεγάλου τέκνου της Ζακύνθου, του ποιητή Διονυσίου Σολωμού, όπως θα δούμε πιο κάτω.

Φαίνεται ότι η «ιστορία» του χρονικού, άρεσε ιδιαίτερα στον ιστορικό-παραμυθά Διονύση Ρώμα, ώστε να την ξαναφέρει στο προσκήνιο της πνευματικής του δημιουργίας, ύστερα από δέκα οκτώ χρόνια από την πρώτη της δημοσίευση, όπως είδαμε πάρα πάνω.

Ας παρακολουθήσουμε λοιπόν το σχετικό κείμενο, αφού λάβουμε υπόψη μας και την επισήμανση που κάνει ο Ρώμας σχετικά με την υποψία του σ' αυτό που θα καταλήξει, γράφοντας: *«...αν αυτό που σήμερα υποψιάζομαι είναι σωστό, τότε η σημασία της για τη σύγχρονη ελληνική διανόηση είναι ασύγκριτη».*

Ο Διονύσης Ρώμας, αναμφίβολα διέθετε φαντασία και τόλμη, αγγίζοντας τα άγια των αγίων της φυλής.

Στην εισαγωγή λοιπόν και προκειμένου να αρχίσει το ξετύλιγμα του μύθου του, μας πληροφορεί: *«το φθινόπωρο του 1927 έτυχε να αγοράσω μια παρτίδα βιβλία από έναν γυρολόγο, που ξάφριζε συστηματικά τα ζακυνθινά χωριά από τα "αρχαία" τους. Ανάμεσα σ' αυτά βρήκα και μια σπάνια έκδοση του λεξικού Σουΐδα, τυπωμένη στο Μιλάνο στα 1498 από το Χαλκοκονδύλη».*

Το σώμα του βιβλίου, γράφει, είχε πάθει λίγη ζημιά, αλλά το δέσιμό του ήταν τελείως κατεστραμμένο από το σκουλήκι, και σκέφτηκε να το συντηρήσει και να το αντικαταστήσει. Ξεκόλλησε με προσοχή το βαρύ δέσιμο και αφαίρεσε μαζί και την πρώτη λευκή σελίδα του βιβλίου.

Στη λευκή αυτή σελίδα διέκρινε κάποιες συλλαβές χωρίς νόημα, όμως ξεχώρισε, κάποια μισοσβησμένα γράμματα που σχημάτιζαν δυο επαναλαμβανόμενες λέξεις κάτι σαν *«Νέζι»* και *«Χάτος»* ή *«Χάτωρ»*.

Στο δέσιμο του βιβλίου ανάμεσα στο χοντρό ξύλινο εξώφυλλο και το δερμάτινο περίβλημα, εντόπισε τρεις κόλλες λεπτό χαρτί, πυκνογραμμένες. Στη μια όψη, την εμπρόσθια, το κείμενο ήταν γραμμένο στα αραβικά και στην άλλη, την πίσω, ήταν γραμμένο στα ρωμέικα.

Αφού κατόρθωσε να αποκρυπτογραφήσει το κείμενο χωρίς να προσθέσει, αλλά ούτε και να παραλείψει τίποτα, όπως γράφει, το δημοσίευσε στη νουβέλα που προαναφέραμε.

Σημειώνω, τώρα, που γνωρίζουμε τα δύο κείμενα, ότι στην πρώτη δημοσίευση χρησιμοποιεί μια κάπως στρωτή γλώσσα, με χαρακτηριστικές λέξεις της τοπικής διαλέκτου, ενώ στη δεύτερη δημοσίευση στον *Περίπλου*, τη χαρακτηριστική στην εξέλιξή της ντοπιολαλιά, αυτήν που χρησιμοποίησε στο γράψιμο του χρονικού του διανθισμένο βέβαια, με όσα στοιχεία του ήταν απαραίτητα για να στηρίξει το φανταστικό χρονικό του, με τη δεύτερη εκδοχή της ιστορίας του.

Γράφει λοιπόν στους «Μάγους»:

> *Ο μπίμπασης Ουλουζαλής αγόρασε ούλο το τσούρμο στο ινκάτο. Λένε πως έχει περισσότερα φλουριά απ' ούλους τσι μπαρμπερίνους. Σα γραμματιζούμενο, μ' έβαλε καταστιχατόρο τσι σαράγιες με τσι πρέζες του...*

Το κείμενο είναι σχεδόν ίδιο με αυτό για το οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί και περιλαμβάνεται στον *Περίπλου*, και αναφέρεται στη σύλληψη, την αιχμαλωσία, στα όσα έγιναν κατά τη διάρκειά της, και στην απελευθέρωση του ήρωά του, της γυναίκας του και γιου του.

Ποιος όμως είναι αυτός ο αιχμαλωτισμένος και απελευθερωθείς ήρωας; Ας δούμε τι γράφει στη συνέχεια:

> *Εδώ τελειώνει το τρίτο φύλλο και λίγο παρακάτω με πιο μαύρο μελάνι, αλλά με τρεμάμενο χέρι είναι γραμμένα λίγα ακόμα λόγια: Στα φόγια τούτα βρίσκεται η μεγάλη αβεντούρα που μου 'λαχε σα τζόβενο, (παιδάριο). Τη φυλάω*

στη ράχη τούτου του λίμπρου του ραρίσιμου, που ο μακαρίτης ο Σιόρ Πάρες μου κουβάλησε μαζί του από τη Κάντια. Ευχή και κατάρα δίνω στα παιδία και παιδία των παιδιών μου να μη τ' αποχωριστούνε ποτές. Έγραφα εγώ ο Νικολάκης ο…

Τι όμως μας θυμίζει η σημείωση; Ποιος είναι ο «Νικολάκης ο…»;

Ο Ρώμας συνεχίζει:

Δυστυχώς τ' όνομα είχε πέσει θύμα της λαιμαργίας του αδηφάγου χαρτοσκούληκα. Γραφτό ήταν, φαίνεται, ο ήρωας της παράξενης αυτής ιστορίας να μείνει ανώνυμος στους αιώνες τους άπαντες. Κι ούτε που θα ξεκινούσα ποτέ να σας την διηγηθώ Χριστουγεννιάτικα, αν δεν μου λάχαινε τώρα τελευταία κάτι, που μ' έβαλε σ' υποψία ότι το παλιό εκείνο εύρημά μου ήταν πολύ σημαντικότερο από όσο πρωτονόμισα.

(εδώ αγαπητοί σύνεδροι εμπλέκεται ο γνωστός χαλκέντερος ιστορικός Λεωνίδας Ζώης).

Πραγματικά, κάπου δέκα χρόνια αργότερα (1936), (γράφει ο Ρώμας), ο σοφός ζακυνθινός ιστοριοδίφης Λεωνίδας Ζώης δημοσίευσε, σ' ένα πανηγυρικό τεύχος που βγάλανε κάτι Ζακυνθινοί στην Αμερική, ένα έγγραφο, μία διαθήκη, που μόλις τις προάλλες έτυχε να διαβάσω. Στο χαρτί αυτό μια Ζακυνθινή αρχόντισσα αφήνει την περιουσία της στον ξενιτεμένο άντρα της και στο παιδί τους. Στα 1676 γράφτηκε η διαθήκη και τ' όνομα του αντρός της το αναφέρει πότε σαν *«ιλλούστρε αφέντη Φραντέσκο»* και πότε *«ο άνωθεν αφέντης Φραγκιάς»*. Απαράλλαχτα δηλαδή όπως μνημονεύεται ο πατέρας στο εύρημά μου.[37] Όμως και το γιο της τον αποκαλεί:

το ηγαπημένον μου παιδί ονόματι Νικολάκης, που βρίσκεται στη Μπαρμπαριά σκλάβος. Τέτοια σύμπτωση δεν μπορεί να είναι τυχαία! Και κάτι ακόμα: η ίδια λεγότανε Ανεζίνα Αποδοχάτωρα και έτσι εξηγούνται και οι … καλλιγραφικές ασκήσεις στο μέσα φύλλο! Η καημένη η αρχόντισσα προσπαθούσε να μάθει να βάζει την υπογραφή της! Τα αμέτρητα «Νέζι» και «Χάτορ» τα χάραξε για προπόνηση! Όταν σας πω τώρα πως το οικογενειακό όνομα του ιλλούστρε αφέντη Φραγκιά και του γιου του Νικολάκη ήτανε Σολωμός, τότε θα καταλάβετε γιατί έγραφα στην αρχή πως η σημασία της ιστορίας αυτής

37. Στο κείμενο γράφει, *«Πάνε οχτώ χρόνοι τώρα, μα δε νοιάζουμαι πια παρά να φτάσω μια μέρα με τη Ρουμπίνα μου στη νιά μας πατρίδα το Τζάντε, οπού ο Σορ Πάρες, ο ιλλούστρε αφέντης Φραντσέσκος, είναι ρισπετάδος* (σεβαστός) *από ούλους κι απόχτησε και φέουδο και μπαλότο* (ψήφο) *στο Κονσίλιο».*

είναι ασύγκριτη για τη σύγχρονη ελληνική διανόηση! Αν έπαιρνε ο Ουλούζ το κεφάλι του Σιόρ Νικολάκη, ή αν πέθαινε εκείνο το βράδυ που έμεινε κρεμασμένος από τα πόδια στο κατάρτι, θα έλειπε σήμερα από τη γραμματολογία μας το όνομα του ποιητή Δ. Σολωμού! Η Ρουμπίνα θα είχε την τύχη του αράπη και το μικρό θα το τουρκεύανε. Κάτι ήξερε ο ετοιμοθάνατος Παπαχαραλάμπης σαν έψελνε προφητικά: «Δι' ημάς γαρ σήμερον εγεννήθη παιδίον νέον!».

Θα έλλειπε όμως, σημειώνω εγώ ακολουθώντας τη δεύτερη γραφή του Ρώμα, και:

κειός ο δράκος, πούδε το φως στο στάβλο της Μπαρμπαριάς [και] *δεν ήταν άλλος από τον κατοπινό μεγάλο γιατρό, που θα γλιτώσει το Τζάντε από το χειρότερο λοιμό της ιστορίας του. Τον δοξασμένο πολεμιστή, που με δικιά του γαλέρα θα οδηγήσει πεντακόσιους ηρωικούς μαχητές στους πολιορκημένους από το Σουλτάνο Κορυφούς. Μ' άλλα λόγια, τον ξακουστό Κολονέλο Ντοτόρ Φραντσέσκο, τον πρώτο κόντε Νταβιτσέντσα!*

Πόσο αλήθεια δημιουργικά και ευφάνταστα δούλεψε η ευρηματική φαντασία του Διονύση Ρώμα, για να ιστορήσει στους «Μάγους» τα Χριστούγεννα του '55, ταξιδεύοντας στο χρόνο, ένα γεγονός (μυθογραφικό βέβαια), που θα έδινε λύση σ' ένα ζήτημα, που απασχόλησε τους ερευνητές διαχρονικά, αναφορικά με την καταγωγή της οικογένειας Σολωμού, που μετανάστευσε και εγκαταστάθηκε στο νησί της Ζακύνθου, μετά την άλωση του Χάντακα, αλλά και να συνηγορήσει στην Κρητική της καταγωγή, για την οποία υπερηφανεύονταν οι Σολωμαίοι της Ζακύνθου, όπως υποστηρίζει και ο Πολυλάς.

Αλλά, και πόσο η ιστορία αυτή τον είχε σημαδέψει, ώστε να τον κεντρίσει κατά τις ονειροπολήσεις του, στη φαμελική λιμπραρία, στο ντομενικάλε των Ρώμα, στην πόλη της Ζακύνθου, τον αγαπημένο του χώρο, που δούλευε ασταμάτητα και που στοίχειωνε από την παρουσία των αντενάτων του τις προγονικές μνήμες, αλλά και τις θύμησες της Ζακύνθου, που εξαφάνισε η καταστροφική μανία του εγκέλαδου το '53, ώστε να την ανασύρει για δεύτερη φορά και με αυτήν να οριοθετήσει, και έτσι να κλείσει (ολοκληρώσει θα έλεγα), το κύκνειο άσμα του, το φανταστικό χρονικό του, το μυθιστόρημα-ποταμό *Περίπλους* το '73, ένα έργο που σημάδεψε δημιουργικά τα Ελληνικά Γράμματα!!!

* * *

Ο Διονύσης Ρώμας αξιοποίησε περισσότερο από κάθε άλλον την πολλαπλή παρουσία και δράση της Ζακύνθου, και της Επτανήσου γενικότερα στον πολιτισμό, υπηρετώντας κάθε μορφή γραπτού λόγου για 45 ολόκληρα χρόνια. Υπηρέτησε ξεχωριστά, πολυθεματικά και ποικιλότροπα όλα τα είδη γραφής, αφήνοντάς μας

πληθώρα έργων, όπως ποιήματα, διαλέξεις, μελετήματα, άρθρα, δοκίμια, χρονικά και χρονογραφήματα, ραδιοφωνικές εκπομπές, ραδιοφωνικά σκετς, μυθιστορήματα, κριτικές, επιστολές, μεταφράσεις, ταξιδιωτικές εντυπώσεις.

Με τις γραφές του σημάδεψε και παρηγορητικά προσέφερε και προσφέρει κάθε είδους πληροφόρηση, αναφορικά με την ιστορία και την παράδοση του τόπου μας και όχι μόνο.

Τυχερός όποιος ανατρέχει στα κείμενά του, τα οποία αποτελούν ανεξάντλητη πηγή γνώσης ιδιαίτερα στη σημερινή πεζή εποχή μας.

Πολυγραφότατος, αξιοποίησε κατά τον καλλίτερο δυνατό τρόπο και με πάθος ψυχής, όσα είχε την τύχη να αποκομίσει από τις αμέτρητες μελέτες του, και την πληθωρική του παιδεία, δωρίζοντάς τα στην κυριολεξία, στους τυχερούς αναγνώστες των έργων του.[38]

Περίληψη / Summary

Με αφορμή ένα δημοσίευμα του Διονύση Ρώμα, που αναφέρεται κατά πρώτο, σε μια νουβέλα με τον τίτλο «Οι Μάγοι» στα *Ζακυνθινά* 1955, και κατά δεύτερο, στον *Περίπλου* 1974, στον τόμο «Ο Θρήνος της Κάντιας», επισημαίνεται για πρώτη φορά, η μυθογραφική προσέγγιση του συγγραφέα σχετικά, αφενός μεν, με τη γενετική ταυτότητα του ποιητή Διονυσίου Σολωμού και αφετέρου, στην ταυτότητα του Κολονέλου Ντοτόρ Φραντέσκου Κόντε Νταβιτσέντσα.

The dual approach of a legend, in the novel of Dionysios Romas, determines (eloquently) the birth of Dionysios Solomos or the one of Franchesco Conde Davichencha. Motivated by two publications of Dionisios Romas, one in a novel entitled "The Wizards" (*Zakythina*, 1955) and the other in *Periplus* (1974, volume "The Wail of Kadia"), it is signalized for the first time the writer's approach of the genetic identity of the poet Dionysios Solomos in one hand and that of Kolonelo Dodor Franchesco Conde Davichencha in the other.

---

38. Για το Διονύση Ρώμα εκτός άλλων, βλέπε και Διονύση Σέρρα: *Μικρός «περίπλους» για τον Διονύση Ρώμα, Δέκα χρόνια από το θάνατό του*, εκδ. Περίπλους, Αθήνα 1991, και *Επτανησιακά Φύλλα*, ιδρυτής Ντίνος Κονόμος, εκδότης–υπεύθυνος ύλης Διονύσιος Σέρρας τ. ΚΑ΄, 1-2 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 2001), «Αφιέρωμα στον Διονύση Ρώμα, Είκοσι Χρόνια από τον θάνατό του». Ο εντοπισμός του κειμένου που μας απασχόλησε εδώ, έγινε σε μια δεύτερη ανάγνωση του *Περίπλου*, μετά τον θάνατο του συγγραφέα. Για περισσότερα σχετικά με τον «μύθο», βλέπε και Διονύση Ρώμα, *Τα Ζακυνθινά*, Αθήνα 1957, «Οι Μάγοι», σ. 414-421 και *Περίπλους*, «Ο Θρήνος της Κάντιας», Αθήνα 1974, τ. Β΄, κεφάλαιο δέκατο πέμπτο, «Απόηχος» σ. 401-415.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ Γ. ΑΛΙΣΑΝΔΡΑΤΟΣ ΚΑΙ Η ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ

Ηλίας Τουμασάτος

Τον Αύγουστο του 2004, λίγους μήνες μετά τον θάνατο του Γιώργου Αλισανδράτου (1915-2004), σε εκδήλωση που είχε οργανώσει ο Δήμος Παλικής στη μνήμη του στο Ληξούρι, είχε διαπιστωθεί η μεγάλη διασπορά του έργου του και η αναγκαιότητα για τη συγκέντρωσή του ώστε να είναι ευκολότερα προσβάσιμο στην ερευνητική κοινότητα.

Το 2006, η Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών οργάνωσε στη μνήμη του το Συνέδριο «Πηγές Επτανησιακής Φιλολογίας», ενώ εξέδωσε αυτοτελώς τη συνταγμένη από τον Κώστα Τσικνάκη εργογραφία του,[1] πολύτιμο εργαλείο για κάθε ερευνητή. Νωρίτερα, το 2003, η Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών είχε τιμήσει τα εβδομηντάχρονά του στα γράμματα. Τα κείμενα εκείνης της εκδήλωσης ήταν μια πρώτη αποτίμηση της προσφοράς του.[2]

Από το 2004 ξεκίνησε, χάρη στις ακούραστες προσπάθειες της συζύγου του Τασίας Αλισανδράτου η συγκέντρωση σε θεματικούς τόμους των μελετών του. Έτσι εκδόθηκαν τα *Σολωμικά μελετήματα*,[3] και οι μελέτες του για τον Επτανησιακό Ριζοσπαστισμό,[4] τον Μανόλη Τριανταφυλλίδη,[5] τον Νικόλαο Κονεμένο[6] και τον Κώστα Βάρναλη.[7] Σταδιακά λοιπόν συγκροτείται ένα corpus της εργογραφίας του, γύρω από τους θεματικούς κύκλους που τον έχουν απασχολήσει:

---

1. Κώστας Γ. Τσικνάκης, *Δημοσιεύματα Γιώργου Γ. Αλισανδράτου*, έκδ. Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών (σειρά διατριβών και μελετών, αρ. 9), Αθήνα 2006.

2. Σπύρος Βρεττός – Γεώργιος Ν. Μοσχόπουλος – Περικλής Παγκράτης – Πέτρος Πετράτος – Θεοδόσης Πυλαρινός, *Τιμή στον Γιώργο Γ. Αλισανδράτο*, έκδ. Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 2005.

3. Γιώργος Γ. Αλισανδράτος, (εφεξής αναφέρεται ως Γ.Γ.Α.) *Σολωμικά μελετήματα*, επιμέλεια Τασία Ευθυμιάτου-Αλισανδράτου, εκδ. Πορεία, Αθήνα 2004.

4. Γ.Γ.Α., *Κείμενα για τον Επτανησιακό Ριζοσπαστισμό*, επιμέλεια Δ. Αρβανιτάκης, έκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.

5. Γ.Γ.Α., *Μανόλης Τριανταφυλλίδης, σελίδες από τη ζωή και το έργο του*, επιμέλεια Δ. Αρβανιτάκης – Τ. Ευθυμιάτου-Αλισανδράτου, έκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2010.

6. Γ.Γ.Α., *Μελέτες για τον Νικόλαο Κονεμένο*, επιμέλεια Τ. Ευθυμιάτου-Αλισανδράτου, έκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013.

7. Γ.Γ.Α., *Για τον Κώστα Βάρναλη: Ένα μάθημα και τρεις μελέτες*, επιμέλεια Τ. Ευθυμιάτου-Αλισανδράτου, έκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2014.

την ιστορία του ιόνιου χώρου, με έμφαση στον επτανησιακό ριζοσπαστισμό, τη νεοελληνική γλώσσα και λογοτεχνία, με έμφαση στη λογοτεχνική παραγωγή των Επτανήσων στον 19ο αιώνα.

Σ' αυτόν τον τελευταίο κύκλο θα επικεντρωθούμε, έχοντας υπ' όψη ότι δεν μπορεί να εξεταστεί ξεχωριστά από τους υπόλοιπους. Ο Αλισανδράτος, είτε προτάσσει το ιστορικό, είτε το γλωσσικό, είτε το λογοτεχνικό, είτε το συγκριτικό στοιχείο στις μελέτες του, θεωρεί τον ιόνιο χώρο ως σύστημα: πεδίο δυναμικής αλληλεπίδρασης πνευματικών, πολιτικών, κοινωνικο-οικονομικών και γλωσσικών δυνάμεων. Δεν είναι τυχαίο ότι η χρονική διασπορά των δημοσιεύσεών του δείχνει την παράλληλη ενασχόλησή του με όλους αυτούς τους κύκλους.

Θα πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψη μας και την κατάσταση που επικρατούσε στο πεδίο της φιλολογικής έρευνας γύρω από τον επτανησιακό χώρο κατά την περίοδο όπου ο Αλισανδράτος ξεκινά τη δραστηριοποίησή του. Το έτος 1937, που δημοσιεύεται η πρώτη «επτανησιακή» μελέτη του, οι νεοελληνικές σπουδές στην Ελλάδα αλλά και η έρευνα γύρω από την επτανησιακή σχολή βρίσκονταν ακόμα σε πρώιμο στάδιο. Η πλειονότητα των συστηματικών βιογραφιών και μελετών δημοσιεύονται από τη δεκαετία του 1950. Ο Αλισανδράτος, όπως και πολλοί σύγχρονοί του φιλόλογοι (π.χ. ο Εμμανουήλ Κριαράς, ο Λίνος Πολίτης), λειτουργούν ως πρωτοπόροι στο πεδίο της έρευνας, χωρίς να υπάρχει στη μέχρι τότε βιβλιογραφία ένα «ερευνητικό κεκτημένο», αναδιφώντας στις αρχειακές πηγές και χτίζοντας παράλληλα το υπόβαθρο για μελλοντικές έρευνες. Όπλα τους είναι η θεωρητική τους κατάρτιση και ο ενθουσιασμός τους. Στην περίπτωση του Αλισανδράτου, αυτό μεταφράζεται σε αξιοζήλευτη συστηματικότητα, που ξεκινά από το στάδιο της έρευνας των πηγών και φτάνει μέχρι την έκδοση και τη συγκριτική ερμηνεία των κειμένων. Ανακαλύπτει, εκδίδει, ερμηνεύει, κείμενα, για σχεδόν εβδομήντα χρόνια.

Τα πρώτα σχετικά με την Επτανησιακή Σχολή κείμενά του δημοσιεύονται στη *Νέα Εστία*, με την οποία ο Αλισανδράτος θα συνεργαστεί επί δεκαετίες. Το ένα αφορά ανώνυμα ποιήματα του Λασκαράτου,[8] και το άλλο μια επιστολή του Βαλαωρίτη.[9]

Στη δεκαετία του 1940, ένα ακόμα από αυτά τα πρώτα κείμενα αποτελεί προάγγελο των ενδιαφερόντων του. Στην *Καθημερινή*, δημοσιεύεται κείμενο του Αλισανδράτου για τον Ανδρέα Λασκαράτο και τον Μικέλη Άβλιχο.[10]

Η δεκαετία του 1960 είναι αυτή στην οποία θα αρχίσουν να είναι ορατοί οι καρποί της προσπάθειας του Αλισανδράτου. Μια κοσμογονία εκδόσεων και με-

8. Γ.Γ.Α., «Δύο ανώνυμα ποιήματα του Λασκαράτου», *Νέα Εστία*, τ. 21 (1937), σ. 781-783.
9. Γ.Γ.Α., «Ένα ανέκδοτο γράμμα του Βαλαωρίτη», *Νέα Εστία*, τ. 23 (1938), σ. 700-702.
10. Γ.Γ.Α., «Λασκαράτος και Άβλιχος», *Η Καθημερινή* (19.09.1946), σ. 2ζ.

λετών επτανησιακού ενδιαφέροντος ξεκινά ήδη από την προηγούμενη δεκαετία. Ο Αλισανδράτος θα είναι βασικός συντελεστής της.

Στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στον Λασκαράτο, το 1961, η μελέτη του Αλισανδράτου «Λασκαράτος και Ροΐδης»[11] είναι καθοριστικής σημασίας για την πορεία του στη νεοελληνική φιλολογία. Ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει τους δύο λογοτέχνες είναι χαρακτηριστικός της μεθοδολογίας του: συγκριτική προσέγγιση των κειμένων, εις βάθος ανάλυση της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, ανάδειξη ομοιοτήτων και αντιθέσεων, αλλά και εμβάθυνση στις προσωπικές τους σχέσεις, δημοσίευση αρχειακών πηγών. Στο ίδιο τεύχος δημοσιεύεται και δεύτερη εργασία του για τον Λασκαράτο,[12] ενώ αμέσως μετά θα δημοσιευθούν στο περιοδικό *Ηώς* το 1962 αλλά και στο *Επτανησιακόν Ημερολόγιον*, το 1963, δύο ακόμη κείμενά του για τον μεγάλο σατιρικό, το ένα για τον σεισμό του 1867,[13] και επιστολές προς τον Λασκαράτο.[14]

Από το 1961 έως το 2003, που συναντάμε το τελευταίο μελέτημα του Αλισανδράτου για τον Λασκαράτο,[15] η ενασχόλησή του με τον μεγάλο σατιρικό είναι συνεχής και καρποφόρος. Το 1970 δημοσιεύεται σε επιμέλειά του το *Ιδού ο άνθρωπος* του Λασκαράτου,[16] που πέρα από τη λεπτομερή και συστηματική έκδοση του κειμένου, περιέχει γλωσσάρι και τοποθετεί τον Λασκαράτο στην εποχή του, ενώ αναλύει εμπεριστατωμένα τη χαρακτηρολογία του.

Η *Νέα Εστία* θα φιλοξενήσει στη δεκαετία του 1970 και άλλες δύο μελέτες του Αλισανδράτου για τον Λασκαράτο, που διερευνούν τη σχέση του με τον ζωγράφο και συγγραφέα Γεώργιο Άβλιχο,[17] αλλά και για τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, μέσα από την αλληλογραφία τους.[18] Η σχολαστική έρευνα στα αρχεία των συγγραφέων και η δημοσίευση επιστολών αναδεικνύει την «εξωκειμενική» αλλη-

---

11. Γ.Γ.Α., «Λασκαράτος και Ροΐδης», *Νέα Εστία*, τ. 70 (1961), σ. 35-101.

12. Γ.Γ.Α., «Το φυλλάδιο του Λασκαράτου "Περί του απ' άμβωνος επαγγέλματος"», *Νέα Εστία*, τ. 70 (1961), Αφιέρωμα στον Ανδρέα Λασκαράτο, σ. 140-147.

13. Γ.Γ.Α., «Ο σεισμός της Κεφαλληνίας του 1867 και ο Λασκαράτος», *Ηώς*, *τχ.* 58-60 (Ιούλ. 1962), σ. 128-133.

14. Γ.Γ.Α., «Δύο ανέκδοτα γράμματα προς το Λασκαράτο», *Επτανησιακόν Ημερολόγιον*, τ. 3 (1963), σ. 57-62.

15. Γ.Γ.Α., «Λασκαράτος και νεοελληνικός στοχασμός», *Ιστορικά* (*Ελευθεροτυπία)*, *τχ.* 172 (13.02.2003), σ. 36-41.

16. *Ανδρέας Λασκαράτος*, *Ιδού ο άνθρωπος*, επιμέλεια Γ. Αλισανδράτος, σειρά Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, αρ. 8, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1970.

17. Γ.Γ.Α., «Ο ζωγράφος Γεώργιος Άβλιχος και ο Ανδρέας Λασκαράτος», *Νέα Εστία*, τ. 103 (1978), σ. 610-611.

18. Γ.Γ.Α., «Αλληλογραφία Βαλαωρίτη – Λασκαράτου», *Νέα Εστία*, συμπλήρωμα τ. 106 (1979), σ. 433-437.

λεπίδραση των λογοτεχνών της εποχής. Αργότερα θα αναφερθεί και στη νέα έκδοση της *Αυτοβιογραφίας* του Λασκαράτου,[19] ενώ θα συντάξει και το ομώνυμο λήμμα στην εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*.[20]

Στο Ε' Πανιόνιο Συνέδριο, (Αργοστόλι και Ληξούρι, 17.05.1986-21.05.1986), θα φέρει για πρώτη φορά στο φως και την αλληλογραφία του Λασκαράτου με τον Νικόλαο Κονεμένο.[21] Αυτή η πρώτη ανακοίνωση θα φέρει αργότερα και μια δεύτερη «λασκαρατική» αυτοτελή έκδοση, τα *Ανέκδοτα Γράμματα του Νικολάου Κονεμένου στον Ανδρέα Λασκαράτο*.[22] Δύο χρόνια πριν είχε δημοσιευθεί και άλλη μια μελέτη – προϊόν αρχειακής έρευνας για τον Λασκαράτο.[23] Μία ακόμη είχε δημοσιευθεί σχεδόν ταυτόχρονα και αναφερόταν στα τέσσερα τελευταία τεύχη του *Λύχνου*.[24] Σ' αυτά θα πρέπει να προστεθούν και η παρουσίαση και ανθολόγηση του Λασκαράτου στη σειρά *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*[25] αλλά και η σχετική αρθρογραφία του στον τύπο.[26]

Η δεύτερη μορφή της Κεφαλονιάς με την οποία ασχολείται συστηματικά ο Αλισανδράτος ήδη από τη δεκαετία του 1960 είναι ο Παναγιώτης Βεργωτής (1842-1916). Μια σύντομη μελέτη του, που δημοσιεύεται στην έκδοση του *Κατσούρμπου*,[27] θα αποτελέσει αφετηρία. Η μετάφραση της *Κόλασης* του Δάντη

---

19. Γ.Γ.Α., «Η «Αυτοβιογραφία» του Ανδρέα Λασκαράτου και η νέα της μετάφραση», *Δελτίον της Ιονίου Ακαδημίας*, *τχ.* 2 (1986), σ. 217-235.

20. Γ.Γ.Α., «Λασκαράτος Ανδρέας», λήμμα στην *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τ. 42, σ. 368-370, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1989.

21. Γ.Γ.Α., «Ανέκδοτα γράμματα του Ν. Κονεμένου στον Ανδρέα Λασκαράτο», *Πρακτικά Ε' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, τ. 4, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αργοστόλι 1991, σ. 379-386.

22. Γ.Γ.Α., *Ανέκδοτα γράμματα του Ν. Κονεμένου στον Ανδρέα Λασκαράτο (1860, 1861, 1863)*, έκδ. Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα 1996.

23. Γ.Γ.Α., «Αρχειακές έρευνες για τον Ανδρέα Λασκαράτο», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τ. 6 (1994), σ. 415-437.

24. Γ.Γ.Α., «Αρχειακές έρευνες για τον Ανδρέα Λασκαράτο. Τα τέσσερα τελευταία τεύχη του "Λύχνου" (1894-1896)», *Ερανιστής*, *τχ.* 19 (1993), σ. 297-323.

25. Γ.Γ.Α., «Ανδρέας Λασκαράτος (παρουσίαση – ανθολόγηση)» στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ώς τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, τ. 5, 1830-1880, σ. 278-333, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1996.

26. «Η πνευματική οξυδέρκεια του Ανδρέα Λασκαράτου. *Ιδού ο άνθρωπος*», *Το Βήμα* (20.12.1970), σ. 4. – «Ανδρέας Λασκαράτος: η ζωή και το έργο του», *Λόγος Κεφαλλήνων και Ιθακησίων*, αρ. 130, (Νοέμ.-Δεκ. 2002), σ. 4. – «Γιατί ξεχάστηκε η επέτειος Λασκαράτου», *Η Καθημερινή (*16.09.2001), σ. 45 και *Λόγος Κεφαλλήνων και Ιθακησίων*, αρ. 120 (Αύγ.-Σεπτ. 2001), σ. 15.

27. Γ.Γ.Α., «Παναγιώτης Βεργωτής (1842-1916)», στο Γεώργιος Χορτάτζης, *Κα-*

από τον Βεργωτή θα απασχολήσει επίσης τον Αλισανδράτο,[28] ενώ λίγο αργότερα θα μιλήσει για τη σχέση του με τις πολιτικές σάτιρες της δεκαετίας του 1830.[29] Το 1977 θα δημοσιεύσει επιστολές από και προς τον Βεργωτή,[30] το 1990 θα αναφερθεί στις σπουδές του,[31] ενώ το 1997 θα δώσει ένα ολοκληρωμένο βιογραφικό και εργογραφικό περίγραμμά του.[32] Μια από τις τελευταίες εν ζωή δημοσιεύσεις του αφορά επιστολή διαμαρτυρίας του Βεργωτή προς τον Γ. Χατζιδάκι.[33]

Στη δεκαετία του 1960 θα αρχίσει η ενασχόληση του Αλισανδράτου με τον δεύτερο πόλο της κεφαλληνιακής σάτιρας, τον Μικέλη Άβλιχο (1844-1917). Η αγωνία του Αλισανδράτου για την τύχη των χειρογράφων του Άβλιχου είναι έκδηλη στην πρώτη μελέτη του γι' αυτόν,[34] καθώς το αρχείο του ήταν δυσπρόσιτο. Πλέον βρίσκεται ψηφιοποιημένο στην Κοργιαλένειο Βιβλιοθήκη Αργοστολίου, και ο Αλισανδράτος ετοίμαζε την έκδοση των ποιημάτων του. Δυστυχώς δεν πρόλαβε να εκπληρώσει αυτό τον στόχο. Ωστόσο, φώτισε πολλαπλώς τον ιδιότυπο Κεφαλονίτη: δημοσιεύει επιστολές του στον *Παρνασσό*,[35] αναφέρεται στον περίφημο «Αμανέ» με τον οποίο σατιριζόταν αμείλικτα ο Βαλαωρίτης,[36] γράφει

τζούρμπος, κωμωδία, κριτική έκδοση, επιμέλεια Λ. Πολίτης, έκδ. Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 1964, σ. ρη'- ρις'.

28. Γ.Γ.Α., «Ο Παναγιώτης Βεργωτής και η *Κόλαση* του Δάντη», *Νέα Εστία*, τ. 78 (1965), σ. 115-126.

29. Γ.Γ.Α., «Οι πολιτικές σάτιρες του 1830 στην Κεφαλονιά και ο Παναγιώτης Βεργωτής», *Ερανιστής*, τ. 8 (1970), σ. 243-259 και προσθήκη σ. 345.

30. Γ.Γ.Α., «Ανέκδοτα γράμματα διαφόρων στον Παν. Βεργωτή (και δύο γράμματα του Βεργωτή στον Κωστή Παλαμά)», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τ. 2 (1977), σ. 354-417. Βλ. επίσης «Για τον Παναγιώτη Βεργωτή», *Κεφαλονιά και Ιθάκη*, τχ. 2 (Ιούλ-Αύγ. 1980), σ. 26.

31. Γ.Γ.Α., «Ο Παναγιώτης Βεργωτής και τα «πιστοποιητικά σπουδών» του», στο *Τόμος τιμητικός Κ.Ν. Τριανταφύλλου*, επιμέλεια Κ.Γ. Πανίτσας, τ. 1, Πάτρα 1990, σ. 371-378.

32. Γ.Γ.Α., «Παναγιώτης Βεργωτής (1841-1916). Σύντομη βιογραφία και δημοσιεύματά του», στο *Μελέτες για την ιστορία των νησιών Κεφαλονιάς και Ιθάκης*, έκδ. Ίδρυμα Κεφαλονιάς και Ιθάκης, Αργοστόλι 1997, σ. 11-66.

33. Γ.Γ.Α., «Ένα ανέκδοτο γράμμα διαμαρτυρίας του Παναγιώτη Βεργωτή προς τον καθηγητή Γεώργιο Ν. Χατζιδάκι (1910), *Κονδυλοφόρος*, τχ. 1 (2002), σ. 272-278 και *Λεξικογραφικόν Αρχείον της Ακαδημίας Αθηνών*, τχ. 24 (2003), σ. 123-130.

34. Γ.Γ.Α., «Τα πενήντα χρόνια του Μικέλη Άβλιχου (Η τύχη των χειρογράφων του. Ένα λησμονημένο ποίημα του)», *Νέα Εστία*, τ. 83 (1968), σ. 48-54.

35. Γ.Γ.Α., «Ανέκδοτα γράμματα του Μικέλη Άβλιχου». *Παρνασσός*, περ. Β', τχ. 17 (1975), σ. 86-110.

36. Γ.Γ.Α., «Ο "Αμανές" του Μικέλη Άβλιχου (Βαλαωρίτης, Άβλιχος, Πανάς, Κονεμένος, Παλαμάς)», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τ. 1 (1976), σ. 1-50 και τρεις φωτογραφίες.

στην *Καθημερινή*[37] και τη *Νέα Εστία*,[38] αλλά και προς το τέλος της ζωής του επιστρέφει ξανά στον ποιητή Άβλιχο.[39]

Στη δεκαετία του 1960 ο Αλισανδράτος δημοσιεύει βιβλιοκρισία για την έκδοση των *Αυτογράφων* του Σολωμού από τον Λίνο Πολίτη.[40] Οι μελέτες του για τον εθνικό ποιητή θα αρχίσουν από την επόμενη δεκαετία, και είναι οι πρώτες που θα συγκεντρωθούν, τη χρονιά του θανάτου του, σε ενιαίο τόμο.[41] Η αρχή γίνεται το 1974, με το «Ένα μικρό αυτόγραφο του Σολωμού».[42] Το 1980, σε ένα ιστορικό στρογγυλό τραπέζι στο Δ΄ Πανιόνιο Συνέδριο (Κέρκυρα, 29.09.1978-01.10.1978) θα συζητήσει μαζί με τους Κώστα Δαφνή, Λίνο Πολίτη, Μάριο Βίττι και Α. Σαχίνη για τη στάση της νεοελληνικής κριτικής απέναντι στον Σολωμό.[43] Θα μελετήσει επίσης τη στάση και τη σχέση των Ιάκωβου Πολυλά και Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου απέναντι στην ποίηση του Σολωμού,[44] τον ίδιο τον όρο «εθνικός ποιητής»,[45] τα σολωμικά αποσπάσματα και τη στάση των κριτικών

37. Γ.Γ.Α., «Λασκαράτος και Άβλιχος», *Η Καθημερινή*, ό.π., και «Ο Μικέλης Άβλιχος για τον φουτουρισμό», *Η Καθημερινή* (22.04.1982), φιλολογική σελίδα.

38. Γ.Γ.Α., «Σημείωμα για τον Μικέλη Άβλιχο», *Νέα Εστία*, τ. 103 (1978), σ. 613.

39. Γ.Γ.Α., «Ο ποιητής Μικέλης Άβλιχος (Ληξούρι 1844-1917)», στο *Πρακτικά 21ου Συμποσίου Ποίησης* «Οι ξεχασμένοι μας ποιητές», έκδ. Περί Τεχνών, Πάτρα 2002, σ. 38-55.

40. Γ.Γ.Α. «Βιβλιοκρισία: *Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα*, τ. Α΄: φωτοτυπίες, τ. Β΄, τυπογραφική μεταγραφή, επιμέλεια Λίνου Πολίτη», *Νέα Εστία*, τ. 77 (1965), σ. 338-344. Βλ. επίσης του Ιδίου: Βιβλιοκρισία: «Διονυσίου Σολωμού Άπαντα, τ. Γ΄, Αλληλογραφία, επιμέλεια Λίνου Πολίτη», *Νέα Εστία*, τ. 130 (1991), σ. 1613-1616, και «Το εκδοτικό πρόβλημα του Σολωμού και η έκδοση του Στυλιανού Αλεξίου (1994)», *Μαντατοφόρος*, *τχ.* 41 (1996), σ. 125-148.

41. Γ.Γ.Α., *Σολωμικά μελετήματα*, ό.π.

42. Γ.Γ.Α., «Ένα μικρό αυτόγραφο του Σολωμού (Ανακοίνωση και σχόλιο)», *Ερανιστής*, *τχ.* 11 (1974), σ. 227-237.

43. «Ο Διονύσιος Σολωμός και η νεοελληνική κριτική», *Κερκυραϊκά Χρονικά*, *τχ.* 23 (*Πρακτικά* Δ΄ Πανιονίου Συνεδρίου), σ. μη΄-ξθ΄. Βλ. επίσης Γ.Γ.Α. «Η ελληνική κριτική για την ποίηση του Σολωμού (1825-1925)», *Νέα Εστία*, τ. 151 (2002), σ. 90-143.

44. Γ.Γ.Α., «Περίεργη αντίφαση του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου για την ποίηση του Σολωμού (πρόδρομη ανακοίνωση)», *Η Λέξη*, *τχ.* 142 (Νοέμ.-Δεκ. 1997), σ. 730-741. – «Ο διάλογος Πολυλά-Ζαμπέλιου για την ποίηση του Σολωμού», *Πόρφυρας*, *τχ.* 84-85 (Ιαν.-Μάρτ. 1998), σ. 209-230. – «Κριτική προσέγγιση του Σολωμού. Οι πρώτες φιλολογικές ερμηνείες του σολωμικού έργου και ο διάλογος Πολυλά-Ζαμπέλιου», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή)*, 24.05.1998, σ. 24-26.

45. Γ.Γ.Α., «Μερικές σκέψεις για την έννοια «εθνικός ποιητής», στα *Πρακτικά 13ου Συμποσίου Ποίησης: Έθνος και ποίηση*», έκδ. Πανεπιστήμιο Πατρών – Αχαϊκές Εκδόσεις, Πάτρα 1995, σ. 41-47.

απέναντι σ' αυτά,[46] αλλά και γενικότερα απέναντι στην ποίηση του Σολωμού αλλά και τους επιγόνους του.[47] Στον τόμο των *Σολωμικών Μελετημάτων* υπάρχει και μια ακόμη εκτενής μελέτη που είχε μείνει αδημοσίευτη και αναφέρεται στη στάση του Σολωμού απέναντι στην αγγλική Προστασία στα Επτάνησα.[48]

Αλλά και με τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη θα ασχοληθεί, αρχικά συγγράφοντας το σχετικό λήμμα στην εγκυκλοπαίδεια *Δομή*, μαζί με τα αντίστοιχα των Μπάμπη Άννινου και Ιωάννη Βηλαρά.[49] Κυρίως η ενασχόληση με τον Βαλαωρίτη αναφέρεται στην πολύπλευρη αλληλεπίδραση του με άλλους Επτανήσιους, κυρίως Κεφαλονίτες, με αφορμή το ποίημα του για τον Γρηγόριο Ε',[50] την αλληλογραφία του με τον Λασκαράτο[51] και τις σχέσεις του με τον Γεώργιο Τυπάλδο Ιακωβάτο.[52] Θα δημοσιεύσει επίσης εκτενή μελέτη του με αρχειακά σύμμεικτα για τον Βαλαωρίτη[53] και δύο σχετικές βιβλιοκρισίες.[54]

Ο επόμενος Επτανήσιος με τον οποίο ασχολείται ο Αλισανδράτος είναι ο Ηλίας Τσιτσέλης (1850-1927). Θα προλογίσει τη φωτοαναστατική έκδοση του πρώτου τόμου των *Κεφαλληνιακών Συμμίκτων*, το 1980,[55] αλλά και την έκδοση

---

46. Γ.Γ.Α., «Τα σολωμικά αποσπάσματα. Οι απόψεις των κριτικών και των λογίων», *Νέα Εστία*, τ. 144 (1998), σ. 1205-1233.

47. Γ.Γ.Α., «Οι επίγονοι του Σολωμού (σύντομο διάγραμμα)», στο *Επιστημονικό Συμπόσιο: Διονύσιος Σολωμός, Κανών νεοελληνικού πνευματικού βίου*, έκδ. Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1999, σ. 49-62.

48. Γ.Γ.Α., «Ο Διονύσιος Σολωμός και η αγγλική Προστασία στα Επτάνησα (1815-1864)», στο Γ.Γ.Α. *Σολωμικά μελετήματα*, ό.π., σ. 97-134.

49. Γ.Γ.Α., «Βαλαωρίτης Αριστοτέλης», λήμμα στη *Δομή*, τ. 6, Αθήνα 1970, σ. 192-193. – «Άννινος Μπάμπης», λήμμα στην *Δομή*, τ. 4, Αθήνα 1970, σ. 137. – «Βηλαράς Ιωάννης», λήμμα στην *Δομή*, τ. 7, Αθήνα 1971, σ. 82-83.

50. Γ.Γ.Α., «Ο "Αμανές" του Μικέλη Άβλιχου (Βαλαωρίτης, Άβλιχος, Κονεμένος, Παλαμάς), *ό.π.*, και «Το ποίημα του Βαλαωρίτη για τον Πατριάρχη Γρηγόριο τον Ε' και οι τρεις επικριτές του», *Νέα Εστία*, τ. 106 (1979), σ. 363-372.

51. Γ.Γ.Α., «Αλληλογραφία Βαλαωρίτη-Λασκαράτου», *ό.π.*

52. Γ.Γ.Α., «Αριστοτέλης Βαλαωρίτης και Γεώργιος Τυπάλδος-Ιακωβάτος», στο *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ.Ι. Μανούσακα*, τ. 1, έκδ. Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 1994, σ. 7-23.

53. Γ.Γ.Α., «Αρχειακά σύμμεικτα για τον Βαλαωρίτη», *Μολυβδο-κονδυλο-πελεκητής*, τχ. 3 (1991), σ. 139-166.

54. Γ.Γ.Α. «Βιβλιοκρισία: *Ο αρματολός της Λύρας*», *Διαβάζω*, τχ. 57, σ. 140-142 και «Βιβλιοκρισία: Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, Α' Βίος, επιστολές και πολιτικά κείμενα, φιλολογική επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης», *Νέα Εστία*, τ. 111 (1982), σ. 271-273,

55. Γ.Γ.Α., «Σημείωμα για την ανατύπωση», στο Ηλίας Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τ. 1 (φωτομηχανική ανατύπωση), έκδ. Αδελφότητας Κεφαλλήνων και Ιθακησίων Πειραιά, Πειραιάς 1980, σ. Ι-ΙΙΙ. Ένα χρόνο μετά δημοσιεύει το άρθρο «Τα *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα* του Ηλία Τσιτσέλη», *Νέα Εστία*, τ. 111 (1982), σ. 271-273.

από τον Γεώργιο Μοσχόπουλο του τρίτου τόμου, στην οποία μάλιστα ο Αλισανδράτος διαδραμάτισε σημαντικό συμβουλευτικό ρόλο.[56]

Η ιδιαίτερη για τα επτανησιακά γράμματα περίπτωση του Νικολάου Κονεμένου (1832-1907) θα απασχολήσει επίσης τον Αλισανδράτο ήδη από το 1976,[57] κυρίως όμως στη δεκαετία του 1990. Οι κοινωνικές του ιδέες,[58] οι γλωσσικές του απόψεις,[59] η ποίησή του,[60] η βιογράφησή του από τον Κώστα Πασαγιάννη,[61] αναδεικνύουν αυτή τη λογοτεχνική μορφή. Οι σχετικές μελέτες συγκεντρώθηκαν πρόσφατα σε ενιαίο τόμο,[62] ενώ είχε προηγηθεί όπως προείπαμε, η δημοσίευση της αλληλογραφίας του με τον Λασκαράτο.[63]

Στη δεκαετία του 1980, ο Αλισανδράτος θα δημοσιεύσει και την πρώτη του μελέτη για τον Λορέντζο Μαβίλη,[64] ενώ το 1990 τα ποιήματα του Μαβίλη θα δημοσιευθούν σε ενιαίο τόμο σε φιλολογική επιμέλεια του Αλισανδράτου.[65] Υπο-

---

56. Γ.Γ.Α., «Ο Ηλίας Τσιτσέλης και η έκδοση του τρίτου τόμου των *Κεφαλληνιακών Συμμίκτων* του από τον Γ.Ν. Μοσχόπουλο», στο, Ηλίας Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τ. 3: Γλωσσικά-λαογραφικά από τα κατάλοιπα του συγγραφέα, επιμέλεια Γ.Ν. Μοσχόπουλος, Αθήνα 2003, σ. 5-9.

57. Η πρώτη αναφορά είχε γίνει στο «Ο "Αμανές" του Μικέλη Άβλιχου (Βαλαωρίτης, Άβλιχος, Πανάς, Κονεμένος, Παλαμάς), *ό.π.*, ενώ είχε επιμεληθεί το λήμμα για τον Νικόλαο Κονεμένο στην εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τ. 35, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1989, σ. 52.

58. Γ.Γ.Α. «Οι κοινωνικές ιδέες του Ν. Κονεμένου. Το βιβλίο του *Ladri ed omicidi* (1893)», στο «Το Ιόνιο. Οικολογία – οικονομία – ρεύματα ιδεών», *Πρακτικά Συμποσίου 1985*, επιμέλεια Π. Μοσχονά, έκδ. Κέντρο Μελετών Ιονίου, Αθήνα, 1990, σ. 15-25 και «Η κομμουνιστική κοινότητα του Νικολάου Κονεμένου, 1893», *Το Βήμα* (10.10.1993), σ. β7-47.

59. Γ.Γ.Α. «Οι γλωσσικές απόψεις του Ν. Κονεμένου», στον τόμο *Μνήμη Σταμάτη Καρατζά. Ερευνητικά Προβλήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας και Γλωσσολογίας. Πρακτικά Επιστημονικής συνάντησης*, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 381-400.

60. Γ.Γ.Α. «Τα ποιήματα του Ν. Κονεμένου», στον τόμο *Νικόλαος Κονεμένος, ένας ριζοσπάστης λόγιος του 19ου αιώνα. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου*, έκδ. Δήμος Πρέβεζας, Πρέβεζα 1995, σ. 103-107. Βλ. επίσης του Ιδίου «Ο Νικόλαος Κονεμένος και η Πρέβεζα», στα *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου* «Η ιστορία της Πρέβεζας», έκδ. Δήμος Πρέβεζας, Πρέβεζα 1993, σ. 165-173.

61. Γ.Γ.Α. «Ο Κώστας Πασαγιάννης ως βιογράφος του Ν. Κονεμένου και του Λ. Μαβίλη», *Λακωνικαί Σπουδαί*, *τχ.* 11 (1992), σ. 470-480.

62. Γ.Γ.Α., *Μελέτες για τον Νικόλαο Κονεμένο*, ό.π.

63. .Γ.Γ.Α., *Ανέκδοτα γράμματα του Ν. Κονεμένου στον Ανδρέα Λασκαράτο (1860, 1861, 1863)*, ό.π.

64. Γ.Γ.Α. «Η "Λήθη" του Μαβίλη. Φιλολογικά σημειώματα», στο *Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο*, τ. 2, έκδ. Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1986, σ. 395-404.

65. *Λορέντζος Μαβίλης, Τα ποιήματα*, επιμέλεια Γ.Γ. Αλισανδράτος, σειρά Νεοελληνική Βιβλιοθήκη αρ. 12, έκδ. Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 1990.

δειγματική και η έκδοση αυτή για κάθε φιλόλογο που θέλει να ασχοληθεί με την έκδοση κειμένων. Εκτεταμένη εισαγωγή με αναλυτική βιβλιογραφία, ταξινόμηση των ποιημάτων σε κατηγορίες με επιμέρους σημειώσεις, και ως επίμετρο τον λόγο του Μαβίλη στη Βουλή των Ελλήνων αναφορικά με το γλωσσικό ζήτημα. Ο Αλισανδράτος θα εκδώσει το 1999 και τα κριτικά κείμενα του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου[66] με τον ίδιο υποδειγματικό τρόπο. Και εδώ έχουμε εκτενέστατη εισαγωγή, βιβλιογραφία και λεξικό αρχαϊσμών.

Στην εργογραφία του συναντάμε και μεμονωμένες μελέτες γύρω και από άλλους εκπροσώπους της επτανησιακής σχολής. Το 1974 θα δημοσιεύσει μελέτη για τον Ανδρέα Μουστοξύδη.[67] Το 1986, για τον κεφαλονίτη ιερέα Παναγή Φραγκάτο.[68] Τη δεκαετία του 1990 και μέχρι τον θάνατό του, το 2004, φαίνεται να διευρύνεται ο κύκλος των Επτανησίων για τους οποίους δημοσιεύει: Το 1990 βιογραφεί τον Γεώργιο Μολφέτα στο λήμμα της εγκυκλοπαίδειας *Πάπυρος Λαρούς*,[69] το 1993 γράφει για τον Ιταλό με δράση στην Κέρκυρα Severiano Fogacci,[70] το 1994 για τον Ερμάννο Λούντζη[71] και το 1997 για τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη.[72] Το 1998 θα συγκρίνει τον λυρισμό του Άγγελου Σικελιανού με εκείνον του Βάρναλη,[73] και την ίδια χρονιά θα μιλήσει για τον Ανδρέα Κάλβο και τον λυρισμό του,[74]

---

66. *Σπυρίδων Ζαμπέλιος, Τα κριτικά κείμενα,* επιμέλεια Γ.Γ. Αλισανδράτος, σειρά Νεοελληνική Βιβλιοθήκη αρ. 34, έκδ. Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 1999.

67. Γ.Γ.Α., «Ο Ανδρέας Μουστοξύδης και η διαθήκη του», *Θησαυρίσματα, τχ.* 11 (1974), σ. 169-190.

68. Γ.Γ.Α. «Παναγής Ιερεύς Φραγκάτος, βιβλιογράφος και νοτάριος Κεφαλληνίας (18ος αι.) και αναφορά στην *Τάργα* της πίστεως της Ρωμαϊκής Εκκλησίας», *Κεφαλληνιακά Χρονικά, τχ.* 5 (1986), σ. 33-73 και πίνακες α΄- ιστ'.

69. Γ.Γ.Α. «Μολφέτας Γεώργιος», λήμμα στην *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα,* τ. 42, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1990, σ. 302.

70. Γ.Γ.Α. «Ο Ιταλός λόγιος Severiano Fogacci και τα δημοσιεύματά του στην Κέρκυρα», *Ιταλοελληνικά, Rivista di cultura Greco-moderna*, τ. 4 (1991-1993), σ. 11-23.

71. Γ.Γ.Α. «Βιβλιογραφικό μελέτημα γι τον Ερμάννο Λούντζη», *Περίπλους, τχ.* 38-39 (1994), σ. 156-167 και «Προσθήκες στο βιβλιογραφικό μελέτημα για τον Ερμάννο Λούντζη», *Περίπλους, τχ.* 40 (1995), σ. 171.

72. Γ.Γ.Α. «Παρατηρήσεις στο γλωσσικό ιδίωμα του Κ. Θεοτόκη», *Πόρφυρας, τχ.* 80 (Ιαν.-Μάρτ. 1997), σ. 183-189.

73. Γ.Γ.Α. «Ο χριστιανικός λυρισμός του Σικελιανού και ο αντίστοιχος του Βάρναλη», στο: *Οι ποιητές του Γ.Π. Σαββίδη: Διήμερο στη μνήμη του Γ.Π. Σαββίδη,* έκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1998, σ. 183-226.

74. Γ.Γ.Α., «Ο δύσβατος λυρισμός του Κάλβου», στο *Πρακτικά Συνεδρίου «Ανδρέας Κάλβος, 1792-1992»,* έκδ. Εταιρείας Ζακυνθιακών Σπουδών, Αθήνα 1998, σ. 135-152. Πρώτη αναφορά του στον Κάλβο στο «Η μορφή του Ανδρέα Κάλβου», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή),* 01.111992, σ. 9.

ενώ θα δημοσιεύσει ανέκδοτα χειρόγραφα του ιεροδιδασκάλου Παναγή Μαρίνου Φωκά.[75]

Δεν είναι άλλωστε λίγα τα κείμενά του με τα οποία κάνει συνολικές αποτιμήσεις στην πνευματική προσφορά της Κεφαλονιάς, αλλά και στον επτανησιακό τύπο.[76]

Καθοριστική για τη μελέτη της Επτανησιακής Σχολής, αλλά και ενδεικτική της βαθιάς γνώσης του Αλισανδράτου γύρω από την νεοελληνική κριτική, είναι η μελέτη του «Πώς είδε ο Παλαμάς τους Επτανήσιους ποιητές», το 1986, που δημοσιεύεται στο πλαίσιο αφιερώματος στον Κωστή Παλαμά του περιοδικού *Εκηβόλος*.[77]

Ο Αλισανδράτος θα ασχοληθεί και με μεταγενέστερους επτανήσιους λογοτέχνες και λογίους. Με τον Γεράσιμο Σπαταλά,[78] τον Παναγή Λορεντζάτο[79] και τον Ζήσιμο Λορεντζάτο,[80] τον Χρίστο Θεοδωράτο.[81] Σε όλες τις μελέτες του, είτε σύντομες στον μη ειδικό τύπο, είτε εκτεταμένες και αυστηρά επιστημονικές, είναι το ίδιο σχολαστικός και επιμένει στις λεπτομέρειες.

Ο Αλισανδράτος ήταν παρών και στην οργάνωση πολλών συνεδρίων, διατέλεσε διευθυντής έκδοσης των *Κεφαλληνιακών Χρονικών* στους πρώτους 6 τόμους τους, πολύτιμος σύμβουλος στους επόμενους, αλλά και αρωγός στην έρευνα όποιου ζητούσε τη βοήθειά του.

Κι αυτό ήταν ζήτημα επιστημονικής κατάρτισης αλλά και χαρακτήρα και

---

75. Γ.Γ.Α., «Ανέκδοτα χειρόγραφα του ιερέα-διδασκάλου Παναγή Μαρίνου Φωκά (*Επιτομή Γραμματικής 1810, Επιτομή Λογικής 1811, Τι εστιν άνθρωπος 1811)» Ιταλοελληνικά* τ. 6 (1997-1998), σ. 181-210.

76. «Η Κεφαλονιά και το πνεύμα», *Ιόνιος Ηχώ, τχ.* 242-243 (Σεπτ.-Οκτ. 1966), σ. 7 (103) -10 (106). – «Πνευματικές μορφές της Κεφαλονιάς. Η εξαίρετη προσφορά του νησιού στα γράμματα, τις τέχνες, τις επιστήμες, την πολιτική», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή)*, 10.12.1995, σ. 18-20, και στο *Νησιά του Ιονίου: Κέρκυρα, Λευκάδα, Ζάκυνθος, Κεφαλονιά*, έκδ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα 1996, σ. 117-120. – «Ο τύπος κατά την Αγγλοκρατία. Από την ελευθεροτυπία το 1849 έως την Ένωση της Επτανήσου το 1864», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή)*, 30.05.1999, σ. 3-6. – «Οι λογοτέχνες της Κεφαλονιάς», στον τόμο *...Ευθύς εγέμισε άνθη*, επιμέλεια Θεοδόσης Πυλαρινός, φιλολογικός σχεδιασμός Περικλής Παγκράτης - Θεοδόσης Πυλαρινός, έκδ. Περιφέρεια Ιονίων Νήσων - Ιατροχειρουργική Εταιρεία Κερκύρας - *Πόρφυρας*, Κέρκυρα 2001, σ. 50-67.

77. Γ.Γ.Α., «Πώς είδε ο Παλαμάς τους Επτανήσιους ποιητές», *Εκηβόλος, τχ.* 14 (1986), σ. 1175-1253.

78. Γ.Γ.Α., «Συμβολή στη βιβλιογραφία του Γεράσιμου Σπαταλά (Ανακοίνωση χειρογράφων του και άλλα)», *Μολυβδο-κονδυλο-πελεκητής*, τ. 1 (1989), σ. 122-131.

79. Γ.Γ.Α., «Μνήμη Παναγή Λορεντζάτου», *Νέα Εστία*, τ. 130 (1991), σ. 1470.

80. Γ.Γ.Α., «Χαιρετισμός στο Ζήσιμο Λορεντζάτο», *Αντί, τχ.* 594 (22 .12.1995), σ. 44.

81. Γ.Γ.Α., «Χρίστος Σωτ. Θεοδωράτος (1910-1974)», *Κυμοθόη, τχ.* 5 (1994), σ. 45-58.

επιστημονικού ήθους, που καθιστά αυτονόητο για τη συνείδηση του ερευνητή να μοιράζεται τη γνώση του, να στέκεται στο πλευρό των νέων επιστημόνων, να βάζει την επιστήμη πάνω από την προσωπική του ανέλιξη. Η χαρά και ο ενθουσιασμός με τον οποίο συμβούλευε τους νέους ερευνητές είχαν ειλικρίνεια και ήταν ενθαρρυντικά. Όσοι τον γνωρίσαμε, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε την προθυμία του να μας χαρίζει γνώση και να μας δείχνει τον δρόμο.

Για προσωπικότητες σαν τον Γιώργο Αλισανδράτο δεν υπάρχει αποχαιρετισμός. Υπάρχει το έργο του που είναι ένα σημαντικότατο corpus, και μοναδικό εργαλείο. Ασφαλώς είναι αναγκαία η συνέχιση της προσπάθειας για έκδοση του έργου του σε θεματικούς τόμους αλλά και η δημιουργία ενός ψηφιακού αρχείου, που θα μπορούσε να εκπληρώσει απόλυτα την επιθυμία του: να μοιράζεται τη χαρά της γνώσης με όλους.

Περίληψη / Summary

Στην παρούσα ανακοίνωση επιχειρείται μια συνοπτική θεώρηση της προσφοράς του φιλόλογου και νεοελληνιστή Γεωργίου Γ. Αλισανδράτου (1915-2004) στη μελέτη της επτανησιακής λογοτεχνικής σχολής, μέσα από μια επισκόπηση των δημοσιευμάτων του που αφορούν επτανήσιους λογοτέχνες και διατρέχουν το σύνολο σχεδόν της φιλολογικής του πορείας.

This paper is an overview on the works of Giorgos G. Alisandratos (1915-2004), one of Greece's major scholars of the 20th century, focusing on the literature of the Ionian Islands in 19th and early 20th centuries. His works on that period consist a valuable corpus for researchers.

Γιώργος Γ. Αλισανδράτος.

ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ
ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
Αμφιθέατρο Emile Legrand

Θέμα: «Η πεζογραφία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα»

Συντονιστής: Νάσος Βαγενάς
Συμμετέχουν: Δημήτρης Αγγελάτος
Λάμπρος Βαρελάς
Θεοδόσης Πυλαρινός
Κατερίνα Τικτοπούλου

Νάσος Βαγενάς: *Είναι πολύ ευχάριστη έκπληξη το γεγονός ότι η αίθουσα σήμερα είναι ασφυκτικά γεμάτη και ότι οι περισσότεροι που ήρθαν να παρακολουθήσουν τη συζήτηση είναι νέοι – φιλόλογοι, υποθέτω, οι πιο πολλοί.*

Τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια η εικόνα που είχαμε για τη μυθοπλασιακή πεζογραφία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα έχει αλλάξει ουσιαστικά. Η κυρίαρχη πεποίθηση ότι «η δημιουργική πεζογραφία στάθηκε φτωχή» αυτόν τον αιώνα (Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς), ότι «είχε περιωρισμένην ανάπτυξιν» (Γεώργιος Θ. Ζώρας), ότι «παρουσιάζεται εξαιρετικά περιορισμένη» (Φαίδων Μπουμπουλίδης – Γλυκερία. Μπουμπουλίδου), ότι «απουσιάζει» (Δημήτρης Τζιόβας), έχει αποδειχτεί λανθασμένη. Η έρευνα, που διεξάγεται ακόμη, έχει δείξει ότι η παραγωγή μυθοπλασιακών πεζογραφικών έργων υπήρξε πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι πιστευόταν, τόσο ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί έντονη, όπως έντονο υπήρξε και το ενδιαφέρον του αναγνωστικού τους κοινού. Όχι μόνο πρωτότυπα αλλά και ξένα μεταφρασμένα μυθιστορήματα και διηγήματα, αυτοτελώς εκδεδομένα ή δημοσιευμένα σε περιοδικά, κυκλοφορούσαν στα Επτάνησα, ενώ και το θεωρητικό ενδιαφέρον για το μυθιστόρημα δεν λείπει (στην Κεφαλληνία τυπώθηκε, το 1889, το πρώτο σχετικό ελληνικό βιβλίο, το Κριτική επί του συγχρόνου μυθιστορήματος *του Ηλία Ζερβού Ιακωβάτου). Η μέχρι στιγμής έρευνα έχει δείξει ότι ο αριθμός των επτανησιακών πεζογραφικών έργων όχι μόνο είναι, αναλογικά, ισοδύναμος με εκείνον της υπόλοιπης Ελλάδας, αλλά και ότι περιέχει έργα που διαβάζονται και σήμερα, με ευχαρίστηση και ενδιαφέρον, έργα που εκφράζουν το ίδιο αποτελεσματικά με την ποίηση και το πνεύμα της εποχής.*

Στο σημερινό πάνελ υπάρχουν άνθρωποι που έχουν ασχοληθεί με το θέμα της συζήτησής μας, και είναι βέβαιο ότι θ' ακουστούν πράγματα πολύ ενδιαφέροντα.

Αλλά για να μη καθυστερήσουμε άλλο, δίνω τον λόγο στον πρώτο ομιλητή, τον κ. Δημήτρη Αγγελάτο.

Δημήτρης Αγγελάτος: *«Οριοθετώντας ένα πλαίσιο ερμηνευτικής προσέγγισης της πεζογραφίας στα Επτάνησα στον 19ο αιώνα».*

1. *Μια εμπεριστατωμένη και θεμελιωμένη από ιστορικο-γραμματολογική και θεωρητική άποψη προσέγγιση της πεζογραφίας στα Επτάνησα κατά τον 19ο αιώνα, θέτει ασφαλώς ως ομόλογη, ιστορικο-γραμματολογική και θεωρητική, μεθοδολογική προϋπόθεση, τη συνεξέτασή της με την πεζογραφία του αθηναϊκού κέντρου στην ίδια περίοδο, και ασφαλώς με τις εκεί εδραιωμένες αντιλήψεις για το τι συνιστά ένα επιτυχές αφηγηματικό έργο (μυθιστόρημα ή/και διήγημα, κατά κύριο λόγο), για τη συναρμογή δηλαδή αφηγηματικών υλικών και επικοινωνιακής στόχευσης· εδραιωμένες αντιλήψεις που επίσης διαχέονται με ανάλογους όρους, στα πεδία της ποίησης και της θεατρικής παραγωγής.*

Το ευρύτερο πλαίσιο της παραπάνω προσέγγισης ορίζεται από το ζήτημα του ευθυγραμμισμού ή απευθυγραμμισμού της επτανησιακής "περιφέρειας" σε σχέση με την Αθήνα, σε επίπεδο διανοητικής και καλλιτεχνικής παραγωγής. Όψεις αυτού του σύνθετου ζητήματος, με άξονες αναφοράς την ποίηση, την κριτική και την πεζογραφία, με έχουν απασχολήσει ερευνητικά, σε προγενέστερες εργασίες μου (Δ. Αγγελάτος, 2000· Δ. Αγγελάτος, 2004· Δ. Αγγελάτος, 2014), και μάλιστα στο παρόν συνέδριο, η περίπτωση των διηγημάτων του Ιακώβου Πολυλά (Δ. Αγγελάτος) ως απόκλιση από τις συναφείς, δηλαδή επί του διηγήματος, αθηναϊκές επιλογές.

2. *Στη λογοτεχνική σκηνή της Αθήνας, αρχής γενομένης από τη δεκαετία του 1830 μέχρι την τελευταία δεκαετία του αιώνα, τρεις φαίνεται να είναι σε αδρές γραμμές, οι δεσπόζουσες παράμετροι, που εδώ τις εξειδικεύω στην πεζογραφία: η νεοκλασικής καταβολής αληθοφάνεια, ο ρομαντικής υφής μελοδραματισμός και τέλος, μια πραγματογνωστική φορά, συναρτημένη, ιδιαίτερα στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, με την ηθογραφία και το (ζολαδικό) νατουραλισμό.*

Η αληθοφάνεια, *θεμελιωμένη στην εξιδανικευτική αναπαράσταση της πραγματικότητας σ' ένα καλλιτεχνικό προϊόν τερπνόν και ωφέλιμον, θέτει ως κύριες απαιτήσεις την ισορροπία μορφής και περιεχομένου, τη "θεραπεία" της ατιθάσευτης φαντασίας, την εμπέδωση της λογικής συνοχής των μερών των έργων, την πνευματική και ηθική, τέλος, θωράκιση των (νέων κυρίως) αναγνωστών, τυ-*

ποποιώντας την πραγματικότητα και διορθώνοντάς την όπως έχω υποστηρίξει αλλού (Δ. Αγγελάτος, 2003· Δ. Αγγελάτος, 2006), επί τα βελτίω, στη γραμμή του κανόνα του «ιδανικού της γενικότητος τύπου» (Α. Βλάχος, 1871, ι΄).

Ο μελοδραματισμός *από την πλευρά του, ορίζει μια μανιχαϊστική (Καλό-Κακό) και ηθικο-διδακτική σύλληψη του κόσμου, και στρέφεται στην αφηγηματικά διογκωμένη ανάγκη των ηρώων και του αφηγητή, να πουν και να εκφράσουν τα πάντα, εξ ου και η ρητορική της αδιέξοδης υπερβολής με τη συναφή της εικονοποιία.*

Η πραγματογνωστική φορά, ορατή σε αφηγηματικά έργα ήδη από τις δεκαετίες του 1830 και 1840, συρρικνώνεται σταδιακά στην ηθογραφική *τυποποίηση είτε της ειδυλλιακής και ανέφελης ζωής της υπαίθρου (στο πνεύμα των διαγωνισμών διηγηματογραφίας της* Εστίας *και της «ολίγης τέχνης» που απαιτούσαν για «άρτιον και αρμονικό καλλιτέχνημα») («Της Επιτροπής των Κριτών Έκθεσις περί του Διαγωνισμού της* Εστίας*»), είτε εκείνης του άστεως, αδυνατώντας να ανταποκριθεί από τη δεκαετία του 1870 και εξής, στα κελεύσματα του (ζολαδικού) νατουραλισμού, ει μη μόνον κατ' επίφαση.*

3. *Αν οι αντιστίξεις της* αληθοφάνειας *προς τον ρομαντισμό στην αφετηρία της περιόδου που μας ενδιαφέρει, και αργότερα προς την* ηθογραφία *και το νατουραλισμό, δίνουν τον τόνο, στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, εξαιρετικά ενδιαφέροντα, για τη σύγχρονη έρευνα του ζητήματος, είναι τα αποτελέσματα που προκύπτουν από τις κυμαινόμενες αλληλεπιχωρήσεις μεταξύ των τριών παραπάνω παραμέτρων, όπως αυτά αποτυπώνονται όχι μόνον σε αφηγηματικά έργα, αλλά και σε κριτικά και θεωρητικά κείμενα (Δ. Αγγελάτος, 2009).*

Πρόκειται ωστόσο για μια αδιέξοδη από καλλιτεχνική άποψη, κατάσταση πεζογραφικών πραγμάτων, διοχετευμένη ακριβώς μέσα από το τρίπτυχο αληθοφάνεια-μελοδραματισμός-ηθογραφία *και τις μεταξύ τους έλξεις και απώσεις, που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την πεζογραφική παραγωγή στα Επτάνησα. Την κατάσταση αυτή θα υπερβούν, ο καθένας με τον τρόπο του, πεζογράφοι του αθηναϊκού κέντρου, όπως ο Εμμανουήλ Ροΐδης, ο Γεώργιος Βιζυηνός, ο Μιχαήλ Μητσάκης, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, και της επτανησιακής περιφέρειας, όπως ο Ιάκωβος Πολυλάς.*

4. *Η συστηματική ερμηνευτική προσέγγιση αφενός του ευθυγραμμισμού της πεζογραφίας (αλλά και των κριτικών κειμένων που την αφορούν) στα Επτάνησα, με την παραπάνω αδιέξοδη κατάσταση πεζογραφικών πραγμάτων στην Αθήνα, αφετέρου του αποκλίνοντος παραδείγματος του Πολυλά —συγκλίνοντος όμως μ' εκείνα των προαναφερθέντων συγγραφέων ως προς τη δραστική διαφορά τους απέναντι στο αθηναϊκό τρίπτυχο—, τίθεται ασφαλώς στον ορίζοντα των μέχρι*

στιγμής γνωστών ερευνητικών δεδομένων, για πρωτότυπα και μεταφρασμένα έργα στα Επτάνησα (Ν. Βαγενάς, 2002· Ν. Βαγενάς, 2003), και καλείται να αντιμετωπίσει στις λεπτομέρειές της τη συνθετότητα που παρουσιάζουν οι όροι διαμόρφωσης αυτών των δύο ροπών ευθυγραμμισμού και απευθυγραμμισμού, θεματοποιημένοι ευθέως ή πλαγίως στα ίδια τα αφηγηματικά κείμενα όπως και σ' εκείνα της κριτικής.

Και ασφαλώς γι' αυτούς τους όρους διαμόρφωσης λειτουργικός είναι ο ρόλος των διαύλων πνευματικής επικοινωνίας μεταξύ Επτανήσων και Αθήνας, κατά μείζονα δε λόγο των περιοδικών και των εφημερίδων, με μεγάλη διάρκεια, της Πανδώρας *λ.χ., της* Εστίας *ή του* Άστεως, *η ύλη των οποίων θεσπίζει αντιλήψεις και επιλογές, για να συγκροτηθεί έτσι ένα πλαίσιο για όποιους στα Επτάνησα θα ακολουθούσαν με λίγες ή πολλές παραλλαγές τις κατευθύνσεις αυτού του πλαισίου, ή θα αποφάσιζαν να αξιοποιήσουν στρατηγικά τις δυνατότητες των παραπάνω διαύλων, όπως π.χ. ο Πολυλάς, για να παρέμβουν στο αθηναϊκό κέντρο.*

Βιβλιογραφικές παραπομπές

Δ. Αγγελάτος, 2000 = Δημήτρης Αγγελάτος, *Ήχος λεπτός...[...] γλυκύτατο[ς], ανεκδιήγητο[ς].... Η «τύχη» του σολωμικού έργου και η εξακολουθητική αμηχανία της κριτικής (1859-1929)*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2000.

Δ. Αγγελάτος, 2003 = Δημήτρης Αγγελάτος, *Πραγματικότης και Ιδανικόν. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.

Δ. Αγγελάτος, 2004 = Δημήτρης Αγγελάτος, «Η λογοτεχνία των Επτανήσων και το εθνικό κέντρο (β΄ ήμισυ 19ου αι.). Οι σύνθετες όψεις μιας "ημι-απορροφητικής" διαπλοκής: το παράδειγμα της κριτικής» στο: *Πρακτικά Ζ΄ Πανιονίου Συνεδρίου, Λευκάδα, 26-30.05.2002)*, τ. Α΄, *Ζητήματα πολιτισμικής ιστορίας*, επιμέλεια Δ.Χ. Σκλαβενίτης, Αθήνα 2004, σ. 305-323.

Δ. Αγγελάτος, 2006 = Δημήτρης Αγγελάτος, «"Πλησίασ[ις] του φυσικού" και "αριθμητική συμμετρία": ένα θεωρητικό πλαίσιο για την τέχνη και τη λογοτεχνία στο πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα», στο: *Ο ελληνισμός στον 19ο αιώνα. Ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις* [=*Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Πανεπιστήμιο Κύπρου, 22-23.11.2002*, επιμέλεια Παντελής Βουτουρής – Γιώργος Γιωργής), εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 160-206.

Δ. Αγγελάτος, 2009 = Δημήτρης Αγγελάτος, «Εντός και εκτός της αληθοφάνειας: η θεωρία και η κριτική του διηγήματος στο β΄ ήμισυ του 19ου αιώνα» στο: *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη*, επιμέλεια Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού και Σοφία Ντενίση, εκδ. Gutenberg 2009, σ. 29-43.

Δ. Αγγελάτος, 2014 = Δημήτρης Αγγελάτος, «Η πεζογραφία στα Επτάνησα και στο αθηναϊκό κέντρο τον 19ο αιώνα: οι συγκλίσεις» στο: *Θ΄ Πανιόνιο Συνέδριο, Παξοί, 26-*

30.05.2010. *Πρακτικά*, τ. Β΄, επιμέλεια Αλίκη Δ. Νικηφόρου, Εταιρεία Παξινών Μελετών, Παξοί, 2014, σ. 445-462.

Δ. Αγγελάτος = Δημήτρης Αγγελάτος, «Η διηγηματογραφία στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα: τα διηγήματα του Πολυλά και το αθηναϊκό κέντρο», στον παρόντα τόμο των *Πρακτικών*.

Ν. Βαγενάς, 2002 = Νάσος Βαγενάς, «Για την πεζογραφία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα», *Νέα Εστία*, τ. 1741, Ιαν. 2002, σ. 7-23· [κατάλογοι έργων, πρωτότυπων και μεταφρασμένων, σ. 21-23].

Ν. Βαγενάς, 2003 = Νάσος Βαγενάς, «Για την πεζογραφία στα Επτάνησα (και στην Ελλάδα γενικά) τον 19ο αιώνα», *Νέα Εστία*, τ. 1758, Ιούλ.-Αύγ. 2003, σ. 79-116· [οι νέες εγγραφές στους καταλόγους πεζογραφικών έργων: σ. 113-116].

Ά. Βλάχος, 1871 = Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος» στο: *Κωμωδίαι. Η κόρη του παντοπώλου – Γαμβρού πολιορκία – Γάμος ένεκα βροχής – Ο Λοχαγός της Εθνοφυλακής – Η εορτή της μάμμης – Προς το θεαθήναι – Η σύζυγος του Λουλουδάκη*, Αθήνα, έκδ. Άγγ. Κανδριώτης-Ζ. Γρυπάρης, 1871, σ. ι΄.

«Της Επιτροπής των Κριτών Έκθεσις περί του Διαγωνισμού της *Εστίας* προς συγγραφήν εθνικού μυθιστορήματος», *Παράρτημα της Εστίας* (04.12.1883) [=ξεχωριστό τετρασέλιδο φυλλάδιο μαζί με το τχ. 414 (04.12.1883)]· αναδημ. στο: Γιάν. Παπακώστας, *Το περιοδικό Εστία (1876-1895) και το διήγημα*, Εκπαιδευτήρια Κωστέα-Γείτονα, Αθήνα 1982, σ. 184.

Νάσος Βαγενάς: *Ευχαριστώ πάρα πολύ τον κύριο Αγγελάτο. Τον λόγο τώρα έχει ο κύριος Λάμπρος Βαρελάς.*

Λάμπρος Βαρελάς: *Η ανταλλαγή δημοσιευμάτων του Νάσου Βαγενά, του Δημήτρη Τζιόβα και του Αλέξη Πολίτη στη* Νέα Εστία *(2002-2003) απέδειξε ότι η πεζογραφία στα Επτάνησα του 19ου αιώνα δεν είναι απούσα, έστω και αν δεν ήταν στην πρώτη προτεραιότητα των επιφανών επτανήσιων λογοτεχνών, που πρόκριναν την ποίηση, την κριτική και τη μετάφραση.*

Τα στοιχεία που προκύπτουν από τους καταλόγους που δημοσίευσε ο Ν. Βαγενάς είναι αδιαμφισβήτητα και πιστοποιούν ότι και στα Επτάνησα του 19ου αιώνα γράφτηκαν, δημοσιεύτηκαν και εκδόθηκαν αυτοτελώς δεκάδες πεζογραφικά έργα, δεδομένο που σημαίνει ότι υπήρχε ένα κοινό που τα επιζητούσε και τα διάβαζε. Και ότι ένας όχι ασήμαντος αριθμός λογοτεχνών που γεννήθηκαν στα Επτάνησα και έζησαν εκεί όλη τους τη ζωή ή ως ενήλικες μετανάστευσαν στην Αθήνα ή στο εξωτερικό, ασχολήθηκαν (και) με την πεζογραφία· κάποιοι μάλιστα κατέλαβαν περίοπτη θέση στην παράδοση της νεοελληνικής πεζογραφίας.

Ήδη κατά την κρίσιμη για την πεζογραφία δεκαετία του 1840, όταν αρχίζει και ο ελληνικός τύπος να συμμετέχει στον ευρωπαϊκό αναβρασμό των μυθιστορικών επιφυλλίδων, επτανήσιοι λογοτέχνες συμβάλλουν και αυτοί στη διάδοση του νέου για τα ελληνικά δεδομένα είδους. Η συμβολή του κερκυραίου Μα-

ρίνου Παπαδόπουλου Βρετού με τον «Πατροκατάρατο» (1845) και άλλα αφηγήματα έχει μελετηθεί αρκετά. Πρόσφατα αναδείχτηκε από την αφάνεια η πεζογραφική δραστηριότητα του κεφαλλονίτη Σπυρίδωνα Ε. Λοβέρδου και τα μυθιστορήματά του Ο άγνωστος αυτόχειρ *και* Τα πάθη *(1849). Το διήγημα «Τιμωρία και μετάνοια» του Γεώργιου Τερτσέτη* (Απλή γλώσσα. Συλλογή ποιημάτων και διηγήσεων, *1847*) *ήταν γνωστό από παλιά. Είναι βέβαιο ότι η συστηματικότερη έρευνα στις εφημερίδες της εποχής θα αναδείξει και άλλα πεζογραφικά έργα. Ξέρουμε, για παράδειγμα, ότι η ζακυνθινή εφημερίδα* Σπινθήρ *(1849) δημοσιεύει συστηματικά πρωτότυπα και μεταφρασμένα πεζογραφήματα. Και μπορούμε ακόμη να προσθέσουμε έναν ανώνυμο, μάλλον επτανησιώτη όμως, συγγραφέα, ο οποίος δημοσιεύει στην αθηναϊκή εφημερίδα* Η Εθνική ο Βασιλεύς και ο Λαός *(Οκτώβριος 1845) το ημιτελές επιστολικό μυθιστόρημα «Τα θύματα της κοινωνίας», που έχει τόπο δράσης τη Ζάκυνθο του 1841 και κινείται θεματικά σε πλαίσιο ανάλογο με τον Λέανδρο του Παναγιώτη Σούτσου.*

Αν με βάση την καταγωγή τους, εξετάσουμε τη γεωγραφική κατανομή των επτανήσιων πεζογράφων του 19ου αιώνα, διαπιστώνουμε ότι οι περισσότεροι πεζογράφοι ήταν Ζακυνθινοί (Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Σπυρίδων Τυπάλδος Ξυδιάς [καίτοι Κεφαλλονίτης έδρασε στη Ζάκυνθο], Διονύσιος Μονδίνος, Νικόλαος Κατραμής, Σωκράτης Α. Ζερβός, Γεώργιος Τερτσέτης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Λεωνίδας Ζώης, Διονύσιος Ηλιακόπουλος, Ανδρέας Μαρτζώκης, Φρειδερίκος Καρρέρ, Νικόλαος Επισκοπόπουλος, Ανδρέας Π. Αβούρης κ.ά.). Ακολουθούν οι Κερκυραίοι (Μαρίνος Παπαδόπουλος Βρετός, Αιμιλία Βελλιανίτου, Κωνσταντίνος Τρ. Λαζαρέτος, Ιωάννης Τζουλάτης, Ιωάννης Γ. Σπηλιόπουλος, Ιωάννης Ζερβός, Ιάκωβος Πολυλάς, Ηλίας Σταύρου, Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Ειρήνη Δεντρινού κ.ά.) και έπονται οι Κεφαλλονίτες (Σπ. Ε. Λοβέρδος, Ανδρέας Λασκαράτος, Ελλάς Ρεγγίνη Βαλσαμάκη, Μπάμπης Άννινος κ.ά.) και οι Λευκαδίτες (Σπυρίδων Ζαμπέλιος [αν και κυρίως έδρασε στην Κέρκυρα και στην Αθήνα], Σπυρίδων Καββαδάς, Επαμεινώνδας Γ. Κονιδάρης, Νικόλαος Σταματέλος κ.ά.). Στους επτανησιακής καταγωγής πεζογράφους θα μπορούσαμε να εντάξουμε και τον Παξινό Θεόδωρο Βελλιανίτη.

Όσον αφορά τα πεζογραφικά είδη που καλλιέργησαν οι επτανήσιοι πεζογράφοι του 19ου αιώνα –πάντα με την ευρυχωρία της γέννησης στα νησιά του Ιονίου και της καταγωγής από εκεί–, η ποικιλομορφία είναι ορατή και απλώνεται σε μεγάλο φάσμα παρακολουθώντας τις αντίστοιχες εξελίξεις στην ευρωπαϊκή (τη γαλλική κυρίως) και στην υπόλοιπη ελληνική πεζογραφία: Ρομαντικό ερωτικό αφήγημα (Σπ. Λοβέρδος, Φρ. Καρρέρ), ρομαντικό ιστορικό αφήγημα (Δ. Μονδίνος, Σπ. Ζαμπέλιος), ρομαντικό απόκρυφο αφήγημα/μυστήρια πόλεων (Μ.Π. Βρετός, Ιωάννης Ζερβός, Σωκράτης Ζερβός, Γρ. Ξενόπουλος), ηθογραφικό διήγημα (Α. Λασκαράτος, Νικ. Σταματέλος, Ιάκ. Πολυλάς, Ηλίας Σταύρου, Γρ.

Ξενόπουλος, Κ. Θεοτόκης, Ειρ. Δεντρινού), φανταστική αφήγηση (Ν. Επισκοπόπουλος), αισθητιστικό αφήγημα (Ν. Επισκοπόπουλος), αστικό μυθιστόρημα και επαρχιακή ηθογραφία (Γρ. Ξενόπουλος), κοινωνιστικό μυθιστόρημα (Κ. Θεοτόκης) κ.ά.

Ίσως να μην είναι, τελικά, εντελώς συμπτωματικό το ότι η πρώτη αυτοτελής έκδοση εναντίον των μυθιστορημάτων στον 19ο αιώνα προέρχεται από επτανήσιο λόγιο (Ηλίας Ζερβός Ιακωβάτος, Κριτική επί των συγχρόνων μυθιστορημάτων, *Κεφαλονιά 1889). Αξίζει, δηλαδή, να διερευνηθεί μήπως η επίθεση που εξαπολύει ο Ζερβός Ιακωβάτος δεν προκύπτει μόνο από τη διάδοση του ζολαδικού μυθιστορήματος στην Ευρώπη και στην Ελλάδα, αλλά μήπως ενισχύεται και από την άνθηση του είδους σε τοπικό επίπεδο, από την αύξηση δηλαδή του ενδιαφέροντος των επτανήσιων αναγνωστών για το μυθιστόρημα. Προς αυτή την κατεύθυνση μας αναγκάζουν να ερευνήσουμε μερικές ειδήσεις που φιλοξενούνται στον τύπο της εποχής, οι οποίες δείχνουν ότι στη Ζάκυνθο, τουλάχιστον, εκεί γύρω στα μέσα και στα τέλη της δεκαετίας του 1880 –πριν τυπώσει τη μελέτη του ο Ζερβός Ιακωβάτος– είχαν αρχίσει να εμφανίζονται περιοδικά που εστίαζαν στο μεταφρασμένο λαϊκό ή ευρείας κυκλοφορίας μυθιστόρημα. Σημειώνω δύο κοντινές, χρονολογικά, ειδήσεις από τη* Νέα Εφημερίδα *του Ι. Καμπούρογλου. Η πρώτη αφορά το εκδομένο αλλά άγνωστο περιοδικό* Πολύκροτα μυθιστορήματα *(27.08.1887: «Εν Ζακύνθω εξακολουθούν εκδιδόμενα τα ΠΟΛΥΚΡΟΤΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ. Το νεώτερον φύλλον περιέχει συνέχειαν του "Μπράβου" διηγήματος του Ι. Κούπερ, συνέχειαν του μυθιστορήματος "Το ρόδον του αγρού", διήγημα "Μητρός σκληρότης" εκ του γαλλικού και διήγημα άλλο "Έν θύμα του έρωτος"») και η δεύτερη το αναγγελμένο, χωρίς όμως βεβαιωμένα στοιχεία για την έκδοσή του, με τίτλο* Τερπνά μυθιστορήματα, *στη Ζάκυνθο και αυτό (16.12.1887:* Τερπνά μυθιστορήματα. *Υπό τον τίτλον τούτον αγγέλλεται η έκδοσις εν Ζακύνθω εβδομαδιαίου φύλλου εις σχήμα μέγα 4ον, εν ώ θα δημοσιεύωνται μυθιστορίαι εκ μεταφράσεως διαφόρων γλωσσών, τερπναί και εκλεκταί. Διά τα πρώτα φύλλα αγγέλλεται η δημοσίευσις τριών μυθιστοριών εκ των αρίστων ήτοι "Των τεσσάρων λοχιών", της "Θυγατρός του υπολοχαγού" και των "Ατυχών εραστών"· θέλει διενεργή και μέγα λαχείον. Η συνδρομή είνε ετησία εν Ελλάδι δρ. 3 και εν τω εξωτερικώ 6).*

*Και γενικότερα, η Ζάκυνθος φαίνεται να έχει τη μεγαλύτερη παραγωγή ακόμη και πρωτότυπων μυθιστορημάτων, αν κρίνουμε από τα πολλά και πολυσέλιδα συνήθως μυθιστορήματα του Σωκράτη Ζερβού (*Έρως Ολιβίας Δέλερς, *1891, σελ. 331,* Άγγελος Δερματίνης, *1892, σελ. 289,* Οι Ελεεινοί, *1897, σελ. 37,* Μετά την χηρείαν, *1900, σελ. 100) και από τα πολυδιαβασμένα μυθιστορήματα του Φρειδερίκου Καρρέρ («Γεώργιος και Ζωή», περιοδικό* Ζακύνθιος Ανθών, *1876, «Παράπτωμα και τιμωρία», περιοδικό* Κυψέλη, *1884, σε 10 συνέ-*

χειες αλλά ημιτελές). Μεγάλο ενδιαφέρον για την πεζογραφία, μεταφρασμένη και πρωτότυπη, δείχνουν και περιοδικά της Ζακύνθου από τη δεκαετία του 1870 κ.ε., όπως ήταν ο Ζακύνθιος Ανθών *(του Ιωάννη Τσακασιάνου, 1874-1878), η* Κόριννα *(του Χρήστου Χιώτη, 1875-1878), η* Κυψέλη *(του Όθωνα Ρέντζου, 1884-1887),* Αι Μούσαι *(του Λεωνίδα Χ. Ζώη, 1892-1941). Ζακυνθινός είναι άλλωστε και ο εκδότης Χρ. Χιώτης, ο οποίος μεταφέρει το περιοδικό* Κόριννα *από τη Ζάκυνθο στην Αθήνα και αυτός που εκδίδει επί δέκα χρόνια στην Αθήνα το περιοδικό* Εκλεκτά Μυθιστορήματα *(1884-1894), αφιερωμένο στη μεταφρασμένη κυρίως πεζογραφία. Ζακυνθινός είναι και ο συστηματικότερος επτανήσιος μεταφραστής πεζογραφίας από τα ιταλικά, ο Γεώργιος Σφήκας («Ελληνικαί Σκηναί υπό Άγγελου Βροφφερίου» στον* Ζακύνθιο Ανθώνα *και άλλα πολλά). Ο άλλος συστηματικός επτανήσιος μεταφραστής πεζογραφίας είναι ο κεφαλλονίτης Αυγουστίνος Λιβαθηνόπουλος.*

*Τις ίδιες δεκαετίες στα υπόλοιπα νησιά εμφανίζονται και άλλοι λιγότερο γνωστοί πεζογράφοι, πέρα από τις απόπειρες του Ιάκωβου Πολυλά. Ειδικά στην Κέρκυρα ο καθηγητής φιλόλογος Ιωάννης Γ. Σπηλιόπουλος έχει πυκνή παραγωγή μυθιστορημάτων (*Ερρίκος και Κλάρα, *1882,* Τα κατά Πέτρον και Μαρίαν, *1887,* Καρδίαι Πάσχουσαι *ή* Θύματα έρωτος, *1901), ενώ και ο δικηγόρος Ιωάννης Φ. Τζουλάτης τυπώνει αυτοτελώς το «διήγημα» Ιουλία (1887, σελ. 115), το οποίο επαίνεσε ο γερμανός νεοελληνιστής και μεταφραστής August Boltz στο Magazin fur der Litteratur des In-und Auslandes (βλ. την είδηση στην Εφημερίδα, 11.01.1888).*

Συνεπώς, χρειάζεται να τη γνωρίσουμε καλύτερα και συστηματικότερα την επτανησιακή πεζογραφία του 19ου αιώνα. Και για να γίνει αυτό χρειάζεται να συνεργαστούν οι τοπικοί λόγιοι των Επτανήσων, ώστε να συγκεντρωθούν τα σωζόμενα αντίτυπα των πεζογραφικών έργων, να καταγραφούν και να αποθησαυριστούν τα δημοσιευμένα σε περιοδικά διηγήματα και μυθιστορήματα και να δημιουργηθεί ένα κοινό αρχείο (σε μορφή εκδομένων τόμων ή φωτοτυπημένων αντιγράφων ή ηλεκτρονικών αρχείων), διαθέσιμο από τις μεγάλες βιβλιοθήκες (και από τις ιστοσελίδες τους) των τεσσάρων νησιών. Έτσι θα έχουν άμεση πρόσβαση στο πεζογραφικό υλικό οι ειδικοί μελετητές, και από εκεί θα προκύψουν ειδικότερες μελέτες, οι απαραίτητες αναλυτικές ψηφίδες, μέσω των οποίων θα οδηγηθούμε στη συνθετική εικόνα για την επτανησιακή πεζογραφία του 19ου αιώνα.

Γιατί, πράγματι, μερικοί από τους επτανήσιους πεζογράφους της περιόδου αυτής αξίζουν να μελετηθούν συστηματικότερα και για την ποιότητα των έργων τους αλλά, κυρίως, για την αναγνωστική απήχηση που είχαν, με στόχο να καταλάβουμε καθαρότερα το γούστο του τοπικού αναγνωστικού κοινού. Περιπτώσεις όπως το μυθιστόρημα του ζακυνθινού Διονύσιου Μονδίνου Η μελανή αίθουσα, *το οποίο διαβάστηκε πολύ και γνώρισε δύο εκδόσεις (α΄ έκδ. Ζάκυνθος 1858, β΄ έκδ.*

Πάτρα 1866) πρέπει να αξιωθεί μια σύγχρονη, φιλολογικά επιμελημένη έκδοση, που θα κάνει το έργο προσιτό στους ειδικούς μελετητές και στο ευρύ κοινό. Η βενετσιάνικη θεματική του το έριξε στη λήθη, αλλά το θερμό ανακάλεμά του στην «Αυτοβιογραφία» του Γρ. Ξενόπουλου και οι πληροφορίες που παρέχονται εκεί για την αναγνωστική απήχησή του, καθώς και η δεύτερη έκδοσή του στην Πάτρα επιβάλλουν τη σύγχρονη επανέκδοσή του. Είναι έργο καλοσχεδιασμένο, με καλή αφηγηματική οργάνωση και σίγουρα πολύ καλύτερης ποιότητας από πολλά πεζογραφήματα που εντάχθηκαν στις πεζογραφικές σειρές του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη και των εκδόσεων Νεφέλη. Την ίδια εκδοτική μέριμνα αξίζει και το μυθιστόρημα «Γεώργιος και Ζωή» του ζακυνθινού Φρειδερίκου Καρρέρ. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για την ένθερμη υποδοχή του από το αναγνωστικό κοινό του περιοδικού στο οποίο πρωτοδημοσιεύτηκε (Ζακύνθιος Ανθών, *1876) επιβάλλουν τουλάχιστον τον φιλολογικό σεβασμό, αλλά και η κατοπινή εκδοτική του διαδρομή, η αναδημοσίευσή του στην επιφυλλίδα της εφημερίδας* Φανός *της Σύρου (καλοκαίρι 1878-καλοκαίρι 1879) και η αυτοτελής έκδοσή του στην Αθήνα (1910), με πρωτοβουλία και θερμή σύσταση από τον Λεωνίδα Χ. Ζώη, είναι «τύχες» που δεν απαντώνται συχνά σε πεζογραφήματα του 19ου αιώνα.*

Νάσος Βαγενάς: *Ευχαριστώ και τον κύριο Λάμπρο Βαρελά. Ερχόμαστε στον κύριο Θεοδόση Πυλαρινό.*

Θεοδόσης Πυλαρινός: *«Οι κερκυραίοι πεζογράφοι και η αφομοιωτική σύγκλιση προς το πανελλήνιο κέντρο».*

Δεν υπάρχει πλέον αμφιβολία για την ύπαρξη πεζογραφίας στα Επτάνησα, κυρίως από τα μέσα του 19ου αιώνα έως τις αρχές του 20ού. Ο αριθμός των πεζών έργων πολλαπλασιάζεται σταθερά από χρόνο σε χρόνο στις μέρες μας. Πρόσφατα ανιχνεύσαμε δύο αθησαύριστα μυθιστορήματα του άγνωστου κεφαλονίτη πεζογράφου Σπυρίδωνα Ευσταθίου Λοβέρδου (Ο άγνωστος αυτόχειρ *και* Τα πάθη. *Βλ.* Κεφαλληνιακά Χρονικά, τ. 14, 2013).

Θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στα τέλη του αιώνα αυτού, κατεξοχήν στην Κέρκυρα, όπου συντελείται από πλευράς πεζογραφικής μια σημαντική αλλαγή που θα οδηγήσει ουσιαστικά στην αφομοίωση της λεγόμενης Σχολής της Κέρκυρας, η οποία αποτέλεσε την κορύφωση της επιχώριας λογοτεχνικής παραγωγής, μεταφέροντας στην πρωτεύουσα το σολωμικό μήνυμα, επεξεργασμένο ευλαβικά για τις πεζογραφικές ανάγκες από κορυφαίους δημιουργούς, όπως ο Ιάκωβος Πολυλάς και ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης.

Η καινοτομία σε σύγκριση με τους άλλους επτανήσιους πεζογράφους έγκειται: α) στο ότι γράφουν στη δημοτική γλώσσα, κατά σύστημα προάγοντάς την

ποιοτικά ως όργανο κοινό, πανελλήνιο, και β) ασχολούνται με τα νέα είδη –κοινά πανελληνίως–, το ηθογράφημα, το αστικό διήγημα, τη νουβέλα και το μυθιστόρημα. Συναντώνται, με άλλα λόγια, οι δρόμοι τους με τους πεζογράφους από την υπόλοιπη Ελλάδα, οι οποίοι έχουν συρρεύσει και εργάζονται στην Αθήνα. Με συνείδηση των δαφνών της Επτανησιακής Σχολής συμμετέχουν στις αλλαγές, φροντίζοντας ωστόσο να είναι απόλυτα διακριτό το σημάδι της κερκυραϊκής εντοπιότητας στα πεζά τους.

Πρώτη μαρτυρημένη εξαγγελτικά πεζογραφική ανησυχία και γι' αυτό αξιοπρόσεκτη ένδειξη ενδιαφέροντος στην Κέρκυρα αποτέλεσε μια ατελέσφορη απόπειρα. Πρόκειται για την μη πραγματοποιηθείσα ποτέ έκδοση του κερκυραϊκού περιοδικού Εθνική Γλώσσα, *οι εκδότες του οποίου, επίλεκτα μέλη του λογοτεχνικού κύκλου του νησιού, φιλοδόξησαν να προβάλουν σε πανελλήνιο επίπεδο τις κερκυραϊκές θέσεις. Θέλησαν να εκπορευθεί από το περιοδικό τους η κερκυραϊκή πρόταση και να διαδραματίσει αυτό ρόλο παράλληλο με εκείνον της* Εστίας *των Αθηνών, αντιπροσωπευτικόν όμως του επτανησιακού χώρου. Μελέτη της δημοτικής γλώσσας, προαγωγή της ηθογραφίας, έρευνα της πρόσφατης νεοελληνικής ιστορίας και της λαογραφίας, συλλογή και διάσωση του δημοτικού τραγουδιού, ενασχόληση με την πεζογραφική παραγωγή θα αποτελούσαν τα βασικά ενδιαφέροντα του περιοδικού αυτού, σύμφωνα με την αναγγελία έκδοσής του. Αν και τα αντικείμενα αυτά είχαν προβληθεί ήδη από την προηγηθείσα* Εστία, *η* Εθνική Γλώσσα *δεν υπήρξε μιμητικό φαινόμενο αλλά υπαγόρευση των καιρών. Πρόκειται για την αναγνώριση των αυτών αναγκών κέντρου και περιφερειακής πλέον Κέρκυρας και για την επείγουσα ανάγκη εμποτισμού του κερκυραϊκού χώρου με ιδέες που σε μείζονα κλίμακα αφορούσαν ολόκληρο τον ελληνισμό: ιδέες κοινές, θεματικές πανελλήνιες, γλώσσα εθνική, επίσης κοινή.*

Πρώτος ο Ιάκωβος Πολυλάς θα σημάνει την αλλαγή πλεύσης, υποδεικνύοντας τον νέο δρόμο με τα τρία ηθογραφικά διηγήματά του, που μετά την αποτυχία της Εθνικής Γλώσσας *δημοσιεύτηκαν στην* Εστία (*«Ένα μικρό λάθος», «Συγχώρεση», «Τα τρία φλωριά»*). *Πρόκειται για δυναμική συμμετοχή της Κέρκυρας στα δρώμενα της πρωτεύουσας, για απόδειξη ποιοτικής προσαρμογής στην αναπτυσσόμενη ραγδαία πεζογραφία στο εθνικό κέντρο, παράλληλα όμως και για υφέρπουσα, αν και ανεπιθύμητη, απεμπόληση των πρωτείων που διατηρούσε, χάρη στην ποιητική παραγωγή της, η Κέρκυρα.*

Η προσφορά αυτή, απαρχή της πεζογραφίας της κερκυραϊκής εντοπιότητας, αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, αν αναλογιστεί κανείς ότι «αντιπαρατάχθηκε» διεκδικητικά στην άλλη ελληνική παραγωγή, προβάλλοντας την κερκυραϊκή ιδιοτυπία και υπομιμνήσκοντας τη σολωμική παράδοση στην Αθήνα, επιχειρώντας δηλαδή να διαδώσει με τον τρόπο αυτόν τα επτανησιακά εκείνα στοιχεία, από τα οποία έκρινε ότι έπρεπε να εκπροσωπηθεί ο χώρος του και με τα οποία έπρεπε να

ενισχυθεί η εθνική λογοτεχνία. Ο οξύνους και κριτικός Πολυλάς έβλεπε με αγωνία ότι η πεζογραφία θα αναπτυσσόταν ραγδαία εκτός Επτανήσου.

Θα προσθέσουμε ότι με την πρακτική αυτή αποκάλυψε τα μεγάλα κοινωνικά θέματα του προηγμένου, συγκριτικά με την άλλη Ελλάδα, χώρου του, ιδίως της υπαίθρου, εστιάζοντας στις ταξικές ανακατατάξεις, που τις υποδαύλισε το χρήμα και τις διαμόρφωσαν οι σχέσεις των δύο φύλων. Ειδικότερα, πρέπει να πιστώσουμε τον Πολυλά με την πρώτη παρουσίαση των προβλημάτων στις έμφυλες σχέσεις σε πρώιμη αστική φάση, σχέσεις που εντοπίζονται στην καταγραφή των προβλημάτων, και πιο συγκεκριμένα στην αμφισβητήσιμη αποκατάσταση ή στις πολύμορφες παρενέργειες και δυστυχίες του γάμου.

Θα ακολουθήσουν εν πολλοίς τα βήματά του ο Ηλίας Σταύρος, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και η Ειρήνη Α. Δεντρινού. Ο πρώτος με τα Ηθογραφικά διηγήματα Κερκυραίων *αγροτών θα δώσει ένα πολύ αξιόλογο δείγμα, το οποίο όμως δεν θα έχει συνέχεια, μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα. Η περίπτωσή του, ωστόσο, χρήζει προσοχής, διότι αποδεικνύει τον αποπροσανατολισμό και εν τέλει την αποτυχία όσων απεμπόλησαν τα οικεία βιώματα. Όσο τήρησε ο Σταύρος την πολυλαϊκή «εντολή» της εντοπιότητας, φιλοτέχνησε πολύ καλά διηγήματα· υιοθετώντας μιμητικά τα ξένα πρότυπα απέτυχε, και μάλιστα θεαματικά.*

Ο Θεοτόκης δικαίωσε τον Πολυλά, προχωρώντας με άλματα, θα λέγαμε, πάρα πέρα. Με πρότερη πεζογραφική θητεία στη γαλλική γλώσσα, αξιοποίησε τις ικανότητές του, μεταπηδώντας σχεδόν ολοκληρωτικά στην πεζογραφία. Στηριζόμενος απαρέγκλιτα στην εντοπιότητα, απέδειξε τη δυνατότητα των Κερκυραίων να πρωτοπορήσουν και στην πεζογραφία (δήλωσε ρητά, εξάλλου, την υπεροχή αυτή σε γράμμα του προς τη συνεργάτιδα και φίλη του Δεντρινού).

Τόσο οι Κορφιάτικες ιστορίες *του, όσο και η νουβέλα του* Η τιμή *και το χρήμα και τα πολυσέλιδα μυθιστορήματά του* Η ζωή *και ο θάνατος του* Καραβέλα *και* Ο Κατάδικος *άνοιξαν νέες προοπτικές, στις οποίες προέχει το κοινωνικό στοιχείο. Τα ανθρώπινα πάθη οδηγούν σε δραματικές συγκρούσεις και ο ρόλος του χρήματος αποτελεί το απαραίτητο παρακολούθημα του έρωτα, οδηγώντας σε αήθεις συναλλαγές, που καταστρέφουν τους ήρωές του. Η φύση του ανθρώπου έρχεται σε σύγκρουση με την κοινωνική ζωή του. Με τους* Σκλάβους *στα δεσμά τους καινοτομεί, αφού εισέρχεται με απαιτήσεις στον αστικό χώρο, επόμενος των νέων κοινωνιστικών υπαγορεύσεων.*

Είναι, προφανώς, ο παραστατικότερος, ο ψυχογραφικότερος και ο ρεαλιστικότερος καταγραφέας των σχέσεων του άρρενος με το θήλυ, μέσα σε ένα πολύπλοκο κοινωνικό πλέγμα διεργασιών. Αφορμώμενος από το υποσυνείδητο, το ενστικτώδες και το αναπαραγωγικό, περιπλέκει τη δύναμη του χρήματος στις ερωτικές ή συζυγικές σχέσεις, συλλαμβάνει τη σημασία που έχει το οικογενειακό συμφέρον και η συμμόρφωση στις ιδιοτελείς κοινωνικές υπαγορεύσεις.

Η Ειρήνη Δεντρινού θα προχωρήσει και αυτή περαιτέρω, δίνοντας το τελευταίο δείγμα της συνοχής και της αντοχής της Σχολής της, καθώς και την ικανότητα της εκ των έσω ανανέωσης. Αυτά όμως έως το πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα, αφού το μετέπειτα πεζογραφικό, διηγηματογραφικό κυρίως, έργο της φέρει εμφανή σημεία παρακμής. Ηθογραφικό χαρακτήρα έχει η πρωτότυπη από θεματική άποψη νουβέλα της, ο Εξαγνισμός! *που πρέπει να προσεχθεί για την τόλμη της.*

Εκείνα όμως που αξίζουν την προσοχή μας είναι τα αστικά διηγήματά της, τα περισσότερα των οποίων δημοσιεύτηκαν στην Κερκυραϊκή Ανθολογία, *το περιοδικό που εξέδιδε μαζί με τον Θεοτόκη. Θα παρατηρήσουμε ότι το κερκυραϊκό περιβάλλον, στο οποίο διαδραματίζονται, έχει απολέσει τον έντονο κορφιάτικο χαρακτήρα· ότι τα έργα αυτά έχουν προσεγγίσει θεματικά και γλωσσικά τα διηγήματα άλλων ελλήνων δημιουργών· ότι η σύγκλιση είναι πλέον εμφανέστατη και τα θέματα αφορούν κατεξοχήν στη ζωή στο άστυ.*

Μια προσπάθεια της Δεντρινού να ακολουθήσει θεματικά και γλωσσικά τα κελεύσματα του Νουμά, *δημοσιεύοντας στα φύλλα του τα* Διηγήματα του σαλονιού, *τη θεωρούμε αποτυχημένη, για τους ίδιους λόγους που αναφέραμε στην περίπτωση του Σταύρου.*

Η πεζογραφική παραγωγή στα Επτάνησα φτάνει έως εδώ. Το διάστημα από το 1880 έως το 1925 αποτελεί στην ουσία απόπειρα διατήρησης της λογοτεχνικής αυτοτέλειας· και, προϊόντος του χρόνου, περίοδο συμμόρφωσης στα νέα λογοτεχνικά δεδομένα, όπως υπαγορεύονται από το πνευματικό κέντρο των Αθηνών, όπου έχουν συρρεύσει λογοτέχνες από ολόκληρο τον ελληνικό χώρο. Καταρχάς, επομένως, πρόκειται για ένδειξη της δυναμικής που εξακολουθεί να υπάρχει στα Επτάνησα, κυρίως εξαιτίας των μεγάλων δημιουργών Πολυλά και Θεοτόκη, μετά από μια θεαματική λογοτεχνική παρουσία ενός αιώνα και την ανάδειξη της κορυφαίας περίπτωσης του Σολωμού· σταδιακά όμως η εξέλιξη της επιχώριας πεζογραφίας προμηνύει την αφομοίωση.

Είναι η περίπτωση της Κατίνας Παπά, καλής πεζογράφου, που λειτουργεί ως καθοριστική τομή. Γαλουχημένη δίπλα στη Δεντρινού, με θητεία γραμματέως στην Κερκυραϊκή Ανθολογία *της β' περιόδου, μετά δηλαδή τον θάνατο του Θεοτόκη, με βιώματα βαθιά από την Κέρκυρα, όπου μεγάλωσε και ένιωσε τις πρώτες λογοτεχνικές ανησυχίες, παρά ταύτα, αν εξαιρέσουμε κάποιες ενδείξεις περί κερκυραϊκού περιβάλλοντος στο βιβλίο της* Στη συκαμιά από κάτω, *το όλο πεζογραφικό έργο της δεν έχει νά κάνει με την επτανησιακή πεζογραφία και μόνο ένα πολύ ασκημένο μάτι θα μπορούσε να διακρίνει κάποια λίγα στοιχεία, τα οποία όμως δεν διαδραματίζουν αξιοπρόσεκτο ρόλο. Η γραφή της είναι ενταγμένη στα κοινά, τα πανελλήνια, δεδομένα.*

Νάσος Βαγενάς: *Κύριε Πυλαρινέ, Σας ευχαριστούμε. Τον λόγο έχει η κυρία Κατερίνα Τικτοπούλου.*

Κατερίνα Τικτοπούλου: *«Σημειώσεις για την πεζογραφία στα Επτάνησα του 19ου αιώνα».*

Ο «φάκελος» για την πεζογραφία στα Επτάνησα του 19ου αιώνα ουσιαστικά άνοιξε με το άρθρο του Δημήτρη Τζιόβα "A telling absence: the novel in the Ionia Islands" (Journal of Mediterranean Studies *4/1, 1994*) *και τη συζήτηση που ακολούθησε ανάμεσα στον Νάσο Βαγενά, τον ίδιο τον Τζιόβα και τον Αλέξη Πολίτη από τις σελίδες του περιοδικού* Νέα Εστία *κατά το χρονικό διάστημα 2002-2003 (τχ. 1741, 1742, 1747 και 1758, όπου και οι ακριβέστερες βιβλιογραφικές παραπομπές). Ερχόταν έτσι στο προσκήνιο ένα ασφαλώς περιθωριοποιημένο θέμα της γραμματολογίας μας, ενώ συγχρόνως τα νέα δεδομένα που προσκομίζονταν συνέβαλαν στην αναθεώρηση της έως τότε κυρίαρχης εικόνας για αυτό. Αντίθετα με ό,τι πιστεύαμε, η ύπαρξη πεζογραφικής παραγωγής στον χώρο των Επτανήσων κατά τον 19ο αιώνα πρόβαλε πλέον αναμφισβήτητη. Μάλιστα, οι κατάλογοι που συγκροτήθηκαν στο πλαίσιο εκείνης της συζήτησης και συντάχθηκαν με τη φροντίδα του Νάσου Βαγενά, δείχνουν ότι πρόκειται για ένα ποσοτικά σημαντικό corpus 130 και πλέον πεζογραφημάτων, αυτοτελώς εκδεδομένων και δημοσιευμένων σε έντυπα, πρωτότυπων και μεταφρασμένων, με το συνολικό άθροισμα να αυξάνεται δραστικά αν λάβουμε υπόψη μας και τους τίτλους των πεζογραφημάτων που φαίνεται ότι μπορούν να εντοπιστούν σε εφημερίδες και περιοδικά της περιόδου.*

Είναι ασφαλώς πολλά τα ζητήματα που εγείρει το σημαντικό αυτό πεζογραφικό corpus, πέρα από την ευνόητη ανάγκη συμπλήρωσής του. Δόκιμα ερωτήματα έχουν ήδη τεθεί σχετικά π.χ. με τους κάποτε άγνωστους πρωταγωνιστές αυτής της πεζογραφίας, με την ποιότητα και την απήχησή της, με τη σχέση της με την πεζογραφία του αθηναϊκού κέντρου. Οι απαντήσεις σε αυτά και σε άλλα ερωτήματα προϋποθέτουν βέβαια την εις πλάτος και βάθος μελέτη του ίδιου του corpus και του συνολικού φαινομένου, μέσα από τα όχι πάντα απτά ίχνη του (τα έντυπα που το φιλοξενούν αλλά και τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσεται, τα ανθρώπινα δίκτυα και τον ρόλο που είχαν κ.ο.κ.) Προς αυτή την κατεύθυνση κινείται η έρευνα που ξεκίνησε με την εποπτεία μου από το 2012 στον Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης για τη μελέτη της επτανησιακής λογοτεχνίας και η οποία συνδυάζει διαδοχικά προπτυχιακά και μεταπτυχιακά μαθήματα και μικρά ερευνητικά project. Ένας βασικός της στόχος είναι ακριβώς η χαρτογράφηση και η μελέτη της πεζογραφικής

παραγωγής της Επτανήσου κατά τον 19ο αιώνα αλλά και τις αρχές του 20ού, η παρουσίαση των πορισμάτων και η ψηφιακή έκδοση κάποιων έργων, στο πλαίσιο της δραστηριότητας του Εργαστηρίου Φιλολογίας και Νέων Τεχνολογιών του Τμήματος Φιλολογίας στο Α.Π.Θ., ώστε αφενός να γίνουν ευρύτερα προσιτά και αφετέρου να διευκολυνθεί η μελέτη τους από την άποψη τόσο της γλώσσας όσο και της θέσης τους στο φαινόμενο της επτανησιακής και αθηναϊκής πεζογραφίας της περιόδου.

Η έρευνα, που βρίσκεται εν προόδω, έχει ήδη αποδώσει καρπούς, κάποτε ιδιαίτερα αξιόλογους. Η συμπλήρωση της χαρτογράφησης της επτανησιακής πεζογραφίας και των συντελεστών της, ο εντοπισμός και η συγκέντρωση των ίδιων των έργων, αποδεικνύονται έργο συχνά ιδιαίτερα δύσκολο, κυρίως εξαιτίας του χρόνου που μεσολάβησε από τη δημοσίευσή τους ώς σήμερα, καθώς και της απουσίας σχετικού ενδιαφέροντος για μεγάλο διάστημα και των διαφόρων φυσικών καταστροφών (π.χ. ο σεισμός του 1954). Στην κατεύθυνση λοιπόν της χαρτογράφησης των ίδιων των κειμένων αλλά και των προϋποθέσεών τους, των δεικτών απήχησής τους, των προσώπων που ενεπλάκησαν κ.ο.κ. έχουν ήδη αποδελτιωθεί και μελετηθεί μια σειρά από επτανησιακά έντυπα, ξεκινώντας ήδη από τα πρώτα χρόνια της καθιέρωσης της ελευθεροτυπίας (π.χ. Αναγέννησις, Πατρίς, Ο Φιλελεύθερος*) και φθάνοντας μέχρι τα όψιμα περιοδικά (π.χ.* Κυψέλη *και, βέβαια,* Αι Μούσαι*). Όπως ήταν αναμενόμενο, η αποδελτίωση έφερε στο φως πολλά νέα έργα και κάποια ονόματα συγγραφέων (κυρίως με αρχικά), ενδυναμώνοντας συγχρόνως την παρουσία κάποιων ήδη γνωστών όπως π.χ. του μεταφραστή Γ.Κ. Σφήκα και του πεζογράφου Λεωνίδα Χ. Ζώη, στων οποίων το ενεργητικό πρέπει τώρα να προσθέσουμε περισσότερα κείμενα.*

Ανάμεσα στα μικρά ευρήματα της έως τώρα έρευνας είναι π.χ. η πληροφορία που βρίσκουμε στη ζακυνθινή εφημερίδα Το Μέλλον *(έτος Α, φύλλο 3, Σάββατο 15 Ιανουαρίου 1849) ότι πρόκειται να κυκλοφορήσουν τα μυθιστορήματα του Σπ. Ε. Λοβέρδου «*Τα πάθη, ο Άγνωστος Αυτόχειρ *και τα* Δημοτικά Άσματα*» (από τα οποία, όπως επισήμανε ο Θεοδόσης Πυλαρινός στη σχετική μελέτη του για τον άγνωστο ποιητή και μυθιστοριογράφο Λοβέρδο (2013), μόνον τα* Δημοτικά Άσματα *και το μυθιστόρημα* Ο άγνωστος αυτόχειρ *βλέπουν το φως, ενώ η δημοσίευση του μυθιστορήματος* Τα πάθη *ακυρώνεται). Σημαντικότερος ασφαλώς είναι ο εντοπισμός των δύο μυθιστορημάτων του Basilio Bavea, καθώς μας οδηγεί τώρα στη συμπλήρωση των σχετικών καταχωρήσεων στους καταλόγους του Βαγενά (*Νέα Εστία, *τχ. 1741): Basilio Bavea*, Il figlio venduto: novella, *Τεργέστη 1841, 120σ. και* Le avventure di Sfort il trovatello. Romanzo storico, *Βενετία 1843, 236σ. Σημαντικότερος είναι και ο εντοπισμός του επίσης ιταλόγλωσσου μυθιστορήματος* Elfrida *του Κωνσταντίνου Λειβαδά, για το οποίο γνωρίζαμε μόνον την πληροφορία ότι μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον*

γιο του συγγραφέα (βλ. Νέα Εστία, *τχ. 1758, σ. 113, 114). Όπως φαίνεται τώρα από τα πλήρη στοιχεία της έκδοσης –Costante Livadà,* Elfrida, novella, e altre prose, *Μάλτα 1842– το μυθιστόρημα, που εκτείνεται σε 40 σελίδες, δεν δημοσιεύεται μόνο του αλλά μαζί με άλλα έργα του συγγραφέα και συγκεκριμένα με τρία σύντομα κείμενα από τα οποία μόνον τα δύο πρώτα ("Poesia", σ. 51-54 και "Il fanciullo e la farfalla. Favola", σ. 57-58) θα μπορούσαν να θεωρηθούν πυρηνικές διηγήσεις, ενώ το τρίτο είναι ένα σύντομο κριτικό κείμενο στο οποίο θα αναφερθώ στη συνέχεια.*

Τα παραπάνω στοιχεία επιτρέπουν να προσθέσουμε τώρα έναν ακόμα Κυθήριο, τον Βασίλειο Μπαβέα/Basilio Bavea, στην ανθρωπογεωγραφία των επτανήσιων πεζογράφων, να προσθέσουμε ένα ακόμα και μάλιστα πολυσέλιδο ιστορικό μυθιστόρημα (Le avventure di Sfort il trovatello. Romanzo storico) *στα είδη της πεζογραφίας που καλλιεργείται από τους Επτανήσιους καθώς και δύο ακόμα μικρά πεζά (του Λειβαδά) στο corpus της επτανησιακής πεζογραφίας. Συγχρόνως, λαμβάνοντας υπόψη τους τόπους έκδοσης των πεζογραφημάτων (Βενετία, Τεργέστη και Μάλτα), τα νέα στοιχεία επιτρέπουν να επιβεβαιώσουμε τον ρόλο που συνέχισε να παίζει η Ιταλία ως τόπος πολιτισμικής έκφρασης των Επτανησίων κατά το πρώτο μισό του 19ου και έως την Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, ρόλο που στη συνέχεια φαίνεται πως θα παίξει, με άλλους όρους, η Αθήνα, όπως θα δούμε πιο κάτω.*

Η έρευνά μας κινήθηκε και προς την κατεύθυνση της στοχευμένης μελέτης συγκεκριμένων έργων και συγγραφέων. Υπό εκπόνηση βρίσκονται δύο μονογραφικές εργασίες ενώ έχει ήδη ολοκληρωθεί μια πρώτη (και, κατά την εκτίμησή μου, άρτια) προσέγγιση ένδεκα πεζογραφημάτων από προπτυχιακές και μεταπτυχιακές φοιτήτριες και φοιτητές του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ., οι οποίες ολοκληρώθηκαν στο πλαίσιο συναφών προπτυχιακών και μεταπτυχιακών μαθημάτων μου. Πρόκειται για έργα που ανήκουν κατά κανόνα στον ρομαντισμό και εντάσσονται άλλοτε στον χώρο του ιστορικού μυθιστορήματος/αφηγήματος, άλλοτε του ερωτικού αφηγήματος, άλλοτε των απόκρυφων, κάποτε της θρησκευτικής απολογητικής (στο πλαίσιο της συνύπαρξης ή και της σύγκρουσης των δογμάτων στα Επτάνησα), ενώ αρκετές είναι οι απόπειρες αυτοβιογράφησης, κειμενικό πεδίο συνάντησης της λογοτεχνίας με την ιστορία. Μάλιστα, τέσσερις από τις ήδη ολοκληρωμένες μελέτες τροφοδότησαν ισάριθμες ανακοινώσεις στο πλαίσιο του παρόντος Γ΄ Πανιονίου Συνεδρίου. Αφορούν, συγκεκριμένα, το πολύ πετυχημένο μυθιστόρημα του Δ. Μονδίνου, Ο εξόριστος ή η μελανή αίθουσα *(Γεωργία Βιολιτζή, «Ο εξόριστος ή η μελανή αίθουσα του Διονυσίου Μονδίνου: στα ίχνη του γοτθικού μυθιστορήματος»), το πέμπτο από τα οκτώ μυθιστορήματα του πολυγραφότατου Σωκράτη Α. Ζερβού (Μαρία Αποστολίδου, «Συμβολή στη μελέτη της επτανησιακής πεζογραφίας του 19ου αιώνα: η περίπτωση των*

Ελεεινών *του Σωκράτη Α. Ζερβού»), το αξιόλογο "απόκρυφο" μυθιστόρημα του Ιωάννη Σ. Ζερβού (Εύα Γανίδου, «Συζητώντας για το μυθιστόρημα* Οι κακούργοι *του Ι.Σ. Ζερβού») και την ευρύτερα γνωστή αυθιστόρηση του Λασκαράτου (Κατερίνα Λεμούσια, «Η οφειλή και ο οφειλέτης: η κατασκευή μιας απογραφής στην* Αυτοβιογραφία *του Ανδρέα Λασκαράτου»).*

Δεν θα επιμείνω εδώ στα επιμέρους πορίσματα της έρευνας που έχει γίνει και τα οποία ασφαλώς θα πολλαπλασιάζονται όσο θα συμπληρώνονται τα ψηφιακά on line αρχεία, θα τελειοποιείται η τεχνολογία των ψηφιακών αναζητήσεων και θα προχωρά η μελέτη των έργων, των συγγραφέων και του συνολικού φαινομένου. Πιο γόνιμο μου φαίνεται να γίνουν εδώ κάποιες πρώτες συνολικότερες διαπιστώσεις για τα χαρακτηριστικά αυτής της πεζογραφίας και να τεθούν ορισμένα ερωτήματα για τις μεθοδολογικές προϋποθέσεις της μελέτης του φαινομένου "επτανησιακή πεζογραφία".

Οι πολύτιμοι κατάλογοι της επτανησιακής πεζογραφίας που συνέταξε ο Βαγενάς επιτρέπουν να κάνουμε κάποιες σημαντικές διαπιστώσεις σχετικά με τους ρυθμούς και τη γεωγραφία της επτανησιακής πεζογραφικής δραστηριότητας. Είναι π.χ. φανερό, με βάση και μόνον τις αυτοτελείς εκδόσεις, ότι η συχνότητα εμφάνισης των πεζογραφημάτων πυκνώνει κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα (από 8 σε 45 για τα πρωτότυπα έργα, με αύξηση του ρυθμού και του αριθμού από το 1870 και μετά), κάτι που μπορεί να παρατηρηθεί και στην αντίστοιχη αθηναϊκή παραγωγή και ασφαλώς να συνδεθεί με την ωρίμανση της πεζογραφικής δραστηριότητας και των προϋποθέσεών της. Ως προς τη γεωγραφία, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ακόμη και μετά το ορόσημο της Ένωσης της Επτανήσου με την Ελλάδα (1864) η εκδοτική δραστηριότητα εξακολουθεί να εδράζεται και στα νησιά, μολονότι πολλοί επτανήσιοι λόγιοι μετακινούνται στο νέο και ισχυρό πολιτισμικό και πολιτικό ελληνικό κέντρο, την Αθήνα. Συγκεντρώνοντας μάλιστα και αποτιμώντας τα σχετικά στατιστικά στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι σε σύνολο 53 καταχωρήσεων (αυτοτελών εκδόσεων πρωτότυπων έργων) τα νησιά εμφανίζονται ως τόπος έκδοσης 29 φορές, ενώ η Αθήνα 11 φορές και μάλιστα μόνον μετά το 1860. Ως τόποι έκδοσης εμφανίζονται επίσης, άπαξ, η Πάτρα, η Κων/πολη και η Οδησσός, για λόγους που συνδέονται και με την κινητικότητα των συντελεστών. Ξεχωριστή μνεία πρέπει να γίνει για το Τορίνο (1 φορά) και τη Μάλτα (2 φορές), επειδή, σε συνδυασμό και με τα νέα στοιχεία που κατατέθηκαν εδώ πιο πάνω σχετικά με την έκδοση των αφηγηματικών έργων του Bavea και του Livada στη Βενετία την Τεργέστη και την Μάλτα, επιβεβαιώνουν αφενός τη σχέση των Επτανήσων με την παλιά πολιτισμική μητρόπολη της Ιταλίας και αφετέρου το γεγονός ότι οι Επτανήσιοι πολλές φορές κατά την περίοδο της αγγλικής προστασίας (1815-1864) αναγκάστηκαν ή προτίμησαν να δημοσιεύσουν τα κείμενά τους, λογοτεχνικά και μη, στη Μάλτα, επίσης αποι-

κία της Αγγλίας όπως και τα νησιά. Βέβαια, οι ιταλικές πόλεις αποτελούν τόπο έκδοσης κατά κύριο λόγο για τα πεζογραφήματα που εκδίδονται έως τις παραμονές της Ένωσης. Από εκεί και πέρα, δεν φαίνεται να γίνονται εκδόσεις επτανησιακής ιταλόγλωσσης πεζογραφίας ελληνικού ενδιαφέροντος στην Ιταλία, ενώ αντίθετα, μπαίνει στην τοπιογραφία των εκδόσεων η Αθήνα.

Η δυναμική που εξακολούθησαν να έχουν τα Επτάνησα ως τόπος εκδοτικής δραστηριότητας επιβεβαιώνεται και στην περίπτωση των μεταφράσεων, όπου η αναλογία με την ελληνική πρωτεύουσα είναι συντριπτική: μία μόλις μετάφραση εκδίδεται στην Αθήνα έναντι των 46 που εκδίδονται στα Επτάνησα (συγχρόνως: δύο στην Αλεξάνδρεια και από μία στην Κων/πολη, στην Πάτρα και στο Μιλάνο). Όσον αφορά ειδικότερα τα Επτάνησα, ο καταμερισμός των 46 εμφανίσεων παρουσιάζει ενδιαφέρον: ενώ όσον αφορά την πρωτότυπη παραγωγή, η Ζάκυνθος κατέχει τα πρωτεία ως τόπος έκδοσης –εμφανίζεται 15 φορές, ενώ 11 η Κέρκυρα, 2 Λευκάδα και 1 η Κεφαλονιά– στην περίπτωση των μεταφράσεων η ψαλίδα ανάμεσα σε Ζάκυνθο, Κέρκυρα και Κεφαλονιά κλείνει – στη Ζάκυνθο τυπώνονται 17 μεταφράσεις, στην Κέρκυρα 15 και στην Κεφαλονιά 12. Αν τώρα συνυπολογίσουμε ότι οι αυτοτελώς δημοσιευμένες επτανησιακές μεταφράσεις ξένων έργων (κυρίως γαλλικών) ουσιαστικά εμφανίζονται κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα (καταγράφονται μόλις 3 πριν το 1850, ενώ στο διάστημα 1851-1892 αυξάνονται σε 49, με την "έκρηξη" να σημειώνεται από το 1865 και μετά) μπορούμε να στηρίξουμε την υπόθεση ότι οι πολύγλωσσοι Επτανήσιοι, οι οποίοι μέχρι περίπου τα μισά του αιώνα διάβαζαν την ευρωπαϊκή λογοτεχνία από το πρωτότυπο ή από γαλλικές και ιταλικές μεταφράσεις, στο δεύτερο μισό του αιώνα και κυρίως μετά την Ένωση, παρακολουθώντας δημιουργικά το κύμα της αυξημένης μεταφραστικής δραστηριότητας που παρατηρείται στον ευρύτερο ελληνικό χώρο, αναλαμβάνουν, θα λέγαμε από την έδρα τους (τα Επτάνησα) και ως αρμόδιοι, έναν ρόλο διαμεσολαβητή ανάμεσα στην ξενόγλωσση πεζογραφία και στο ελληνόγλωσσο αναγνωστικό κοινό, τόσο των Επτανήσων όσο και κυρίως της Αθήνας. Από αυτή την άποψη δεν θα πρέπει να παραξενεύσει το ενδεχόμενο η παρουσία των Επτανήσιων μεταφραστών στις σελίδες των αθηναϊκών εντύπων να αποδειχθεί επίσης ισχυρή. Ενδεικτικό του διαμεσολαβητικού ρόλου των Επτανησίων είναι το παράδειγμα του παραγωγικότατου κεφαλονίτη ποιητή και μεταφραστή Αυγουστίνου Σ. Λιβαθηνόπουλου, ο οποίος δραστηριοποιείται τόσο στα Επτάνησα όσο και στην Αθήνα και την Αλεξάνδρεια. Ο Λιβαθηνόπουλος, μάλιστα, θα μεταφράσει «εκ του ιταλικού», όπως δηλώνει, ένα σύντομο κριτικό κείμενο με τίτλο «Οι άδικοι επικριταί του Λόρδου Βύρωνος» για το γνωστό περιοδικό Πανδώρα *(τ. 14, τχ. 315 / 1 Μαΐου 1863). Ο συγγραφέας του ιταλικού πρωτοτύπου δεν μνημονεύεται. Ωστόσο, η έρευνά μας έδειξε ότι πρόκειται, στην πραγματικότητα, για το τελευταίο κείμενο που περιέχει η έκδοση του Costante*

Livadà, Elfrida, novella, e altre prose (*Μάλτα 1842*) *και το οποίο αποτελεί σύντομο κριτικό σημείωμα υπεράσπισης του Byron ("Dell'ingiustizia di alcuni critici dei poemi di Lord Byron", σ. 61-67).*

Παρακολουθώντας πάντως τον τόπο έκδοσης τόσο των πρωτότυπων όσο και των μεταφρασμένων πεζογραφημάτων καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η Ζάκυνθος αποδεικνύεται η δυναμικότερη από όλα τα υπόλοιπα νησιά. Φαίνεται δε πως μπορεί να θεωρηθεί προνομιακό περιβάλλον και για την καλλιέργεια της πεζογραφίας, εφόσον, όπως έχει παρατηρηθεί ήδη από τον Βαγενά και τον Αλέξη Πολίτη, η πλειονότητα των επτανήσιων πεζογράφων κατάγονται ή/και δραστηριοποιούνται στη Ζάκυνθο (π.χ. Α.Π. Αβούρης, Σωκράτης Α. Ζερβός, Λεωνίδας Χ. Ζώης, Φ. Καρρέρ, Ν. Κατραμής, Α. Μαρτζώκης, Δ. Μονδίνος, Σπ. Τυπάλδος Ξυδιάς, κ.ά.) όπου, επιπλέον, παρατηρείται ισχυρή η παρουσία εφημερίδων και λογοτεχνικών περιοδικών και, γενικότερα, ιδιαίτερη πνευματική και πολιτισμική άνθιση, την οποία με περηφάνια παρουσιάζει ο Στέφανος Μαρτζώκης στην Αυτοβιογραφία *του. Η ιδιαιτερότητα της Ζακύνθου χρειάζεται την εξήγησή της, για την οποία θα πρέπει ασφαλώς να συνυπολογιστεί και η γεωπολιτική ιδιαιτερότητα του νησιού (ταξική διαστρωμάτωση, απόσταση από το κέντρο εξουσίας της Κέρκυρας).*

Στο corpus της υπό μελέτης επτανησιακής πεζογραφίας είναι αναγκαίο να συμπεριληφθούν και να συνεξεταστούν οι πολυάριθμες αυτοβιογραφίες, η ελληνόγλωσση και η ιταλόγλωσση μυθοπλαστική αφηγηματική πεζογραφία (οι οποίες μάλιστα κάποτε εκπορεύονται από τον ίδιο δημιουργό), η πρωτότυπη και η μεταφρασμένη πεζογραφία. Η μελέτη της επτανησιακής πεζογραφίας ασφαλώς προϋποθέτει τη συνεξέτασή της με την πεζογραφία του αθηναϊκού κέντρου, όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Αγγελάτος, καθώς και με την ευρωπαϊκή πεζογραφία, με την οποία η επτανησιακή μοιάζει συχνά να συνομιλεί άμεσα – με τη γαλλική, την ιταλική, την αγγλική και τη γερμανική. Επίσης η σχέση θεάτρου (πρόζας) και δημιουργικής πεζογραφίας είναι μία σχέση που χρειάζεται να μελετηθεί στην περίπτωση των Επτανήσων, περισσότερο ίσως από ό,τι στην Αθήνα, όπου η θεατρική δραστηριότητα ξεκινά πολύ αργότερα και δεν αποκτά συστηματικό χαρακτήρα πριν από τις αρχές του β' μισού του 19ου και μάλιστα με τη δραστική συμβολή των Επτανήσιων. Αρκετά συχνά οι φορείς της επτανησιακής πεζογραφίας είναι συγχρόνως συγγραφείς πρωτότυπων αφηγηματικών κειμένων, μεταφραστές ξενόγλωσσων αφηγηματικών κειμένων και συγγραφείς ή/και μεταφραστές θεατρικών κειμένων. Τέτοιες είναι, για παράδειγμα, οι περιπτώσεις του Μονδίνου, του Μπαβέα, του Λιβαθηνόπουλου και του Σφήκα. Χαρακτηριστική είναι επίσης η περίπτωση του Ηλία Ζερβού-Ιακωβάτου, ο οποίος αναπτύσσει κριτικό λόγο όχι μόνον για το σύγχρονό του μυθιστόρημα (Κριτική επί του

συγχρόνου μυθιστορήματος, Κεφαλονιά 1889) αλλά για το αρχαίο δράμα (για τη Μήδεια *του Ευριπίδη και τον* Φιλοκτήτη *του Σοφοκλή).*

Όσον αφορά τώρα το χρονικό φάσμα του φαινομένου της επτανησιακής πεζογραφίας, το ανώτερο όριο του τέλους του 19ου αιώνα θα πρέπει να επεκταθεί στον 20ό, επειδή ό,τι μπορούμε να ορίσουμε ως επτανησιακότητα, δηλαδή ως την ιδιαίτερη πολιτισμική ταυτότητα των Επτανήσων, δεν αναιρείται αυτομάτως το 1864, με την Ένωση των νησιών με την Ελλάδα, ούτε με το τέλος του αιώνα, αλλά εξακολουθεί, με φθίνουσα ασφαλώς πορεία, και τις επόμενες δεκαετίες. Ενδεικτικά παραδείγματα, για να μείνουμε σε ονόματα, συνιστούν οι περιπτώσεις του Ι. Τσακασιάνου, του Σ. Μαρτζώκη, του Κ. Θεοτόκη και του μακροβιότερου Ξενόπουλου, Συνεπώς, μπορούμε καταρχάς να θεωρήσουμε ως ύστερο όριο της επτανησιακής πεζογραφίας το 1930 ή και τις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου –όριο το οποίο, βέβαια, φαίνεται να ισχύει ευρύτερα για την πολιτισμική παραγωγή της Επτανήσου.

Σε άμεση συνάρτηση με τις παραπάνω σκέψεις βρίσκεται το ακόλουθο κομβικό ερώτημα: πώς ορίζουμε την επτανησιακή πεζογραφία και ποιους θα συμπεριλάβουμε σε αυτήν; «Επτανησιακά», γράφει ο Βαγενάς (Νέα Εστία, *τχ. 1747, σ. 146), είναι τα έργα «που παρήχθησαν στα Επτάνησα […] όχι μόνον όσα εκδίδονται στα Επτάνησα γραμμένα από Επτανησίους, αλλά όσα γράφονται στα Επτάνησα από Επτανησίους (αδιάφορο αν εκδίδονται εκτός Επτανήσου ή αν παραμένουν ανέκδοτα)». Είναι συνεπώς κάθε συγγραφέας που γεννιέται και γράφει στα Επτάνησα φορέας της επτανησιακής πεζογραφίας; Θα θεωρηθεί π.χ. τμήμα της και η περίπτωση του ζακυνθινού συγγραφέα Νίκου Επισκοπόπουλου, ο οποίος ήδη το 1893, περίπου δέκα χρόνια πριν μετοικήσει στο Παρίσι ως Nicolas Segur, δημοσιεύει στο Άστυ το διήγημα "Ut diesé mineur"; Με άλλη ευκαιρία, ο Βαγενάς αναγνωρίζει ορθά ως Επτανησίους όχι μόνον όσους κατάγονται ή γράφουν στα Επτάνησα αλλά και τους συγγραφείς «επτανησιακής μυθοπλαστικής διαμορφώσεως» που δραστηριοποιήθηκαν εκτός των νησιών* (Νέα Εστία, *τχ. 1741, σ. 13). Ωστόσο, μπορούμε άραγε και με ποιους όρους να μιλούμε για επτανησιακότητα στην περίπτωση της πεζογραφίας που γράφεται στα Επτάνησα κατά τον 19ο και 20ό αιώνα; Είναι διακριτή από την πεζογραφία του αθηναϊκού κέντρου, έτσι όπως είναι ή εδραιώθηκε να θεωρούνται διακριτές η ποίηση και η κριτική των Επτανήσων (μολονότι, όπως είναι γνωστό, σήμερα πλέον διακρίνουμε τουλάχιστον τη λογοτεχνική δημιουργία της Επτανησιακής/Κερκυραϊκής Σχολής από την υπόλοιπη επτανησιακή λογοτεχνία); Πάντως, δεν φαίνεται να υπήρξε μια μορφή ανάλογη με αυτή του Σολωμού, που να συντονίσει προς μία συγκεκριμένη κατεύθυνση την πεζογραφική παραγωγή στα Επτάνησα. Από την άλλη, τα πεζά του Σολωμού και λιγοστά ήταν και έμειναν ανολοκλήρωτα και άγνωστα στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό. Χρησιμοποιώντας κατά κανόνα*

την καθαρεύουσα γλώσσα, η πεζογραφία του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα στα Επτάνησα μοιάζει να συντονίζεται με κάποιες γενικότερες τάσεις, που συναντούμε στην Αθήνα και την Ευρώπη – τουλάχιστον στις περιπτώσεις που προς το παρόν στάθηκε δυνατό να ελεγχθούν. Από την άλλη, η μελέτη κερκυραίων πεζογράφων όπως της Ειρήνης Δενδρινού και του Ηλία Σταύρου από τον Θεοδόση Πυλαρινό έδειξε ότι κινούνται με ισχυρή αίσθηση της εντοπιότητας και προβάλλοντας τη δημοτική γλώσσα. Είναι ασφαλώς νωρίς για να απαντήσουμε με βεβαιότητα για το σύνολο φαινόμενο της επτανησιακής πεζογραφίας. Ο σχετικός φάκελος χρειάζεται να τροφοδοτηθεί με πολύ περισσότερο υλικό.

Νάσος Βαγενάς: *Κυρίες και κύριοι, εδώ ολοκληρώθηκε η συζήτηση. Ευχαριστούμε τους εισηγητές για τη συμμετοχή τους και σας που παρακολουθήσατε τη συζήτηση.*

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΔΡΩΝ ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

Arnoux-Farnoux Lucile, Επίκουρος Καθηγήτρια Συγκριτικής Λογοτεχνίας, Université François-Rabelais, Tours (Γαλλία).

Coavoux Sophie, Maître de conférences en études néo-helléniques Université Jean Moulin Lyon 3 (France).

Hristova Mariya, Διδάκτωρ, επίκουρος Καθηγήτρια Τμήματος Εθνολογίας και Βαλκανικών Σπουδών Φιλολογικής Σχολής Νοτιοδυτικού Πανεπιστημίου, Blagoevgrad, Βουλγαρία.

Αγγελάτος Δημήτρης, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας Τμήματος Φιλολογίας Φιλοσοφικής Σχολής Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Αθανασοπούλου Αφροδίτη, Επίκουρος Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας – Πανεπιστήμιο Κύπρου – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών.

Ανδρειωμένος Γιώργος, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Αποστολίδου Μαρία, Υποψήφια διδάκτωρ Νέας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Βαγενάς Νάσος, Ποιητής, κριτικός, ομότιμος Καθηγητής Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Βαρελάς Λάμπρος, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Βιολιτζή Γεωργία, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Βλαβιανού Αντιγόνη, Επίκουρος Καθηγήτρια Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας – Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Βούλγαρη Σοφία, Μόνιμη επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης.

Γαλιατσάτου Αλίκη, Κ., Φιλόλογος 2ο Γυμνάσιο Αργοστολίου, υποψήφια διδάκτωρ Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Γανίδου Εύα, Υποψήφια διδάκτωρ Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τομέας Νεοελληνικών Σπουδών.

Γαραντούδης Ευριπίδης, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας Τμήματος Φιλολογίας Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου Θεοδώρα, Διδάκτωρ Φιλολογίας, εκπαιδευτικός.

Δανιήλ Ανθούλα, Διδάκτωρ Φιλολογίας, συγγραφέας, κριτικός λογοτεχνίας.

Δεμέτης Γάννης, Μ., Συγγραφέας - ερευνητής.

Ιερωνυμάκη Θάλεια, Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας.

Καράβατος Θανάσης, Ομότιμος Καθηγητής Ψυχιατρικής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Καραγιώργος Πάνος, τ. Καθηγητής Ιονίου Πανεπιστημίου.

Καραμπίνη-Ιατρού Μιχάλα, Φιλόλογος.

Κασίνης Κωνσταντίνος, Ομότιμος Καθηγητής Μεταβυζαντινής και Νεότερης Φιλολογίας Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Κατσίκη-Γκίβαλου Άντα, Ομότιμη Καθηγήτρια Ελληνικής Φιλολογίας Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Κεντρωτής Γιώργος, Καθηγητής Ιονίου Πανεπιστημίου.

Κονιδάρη Βέρα, Υποψήφια διδάκτωρ Ιονίου Πανεπιστημίου, MSc. (Edinburgh), εκπαιδευτικός.

Κρεμμύδας Κώστας, Ποιητής, εκδότης περιοδικού *Μανδραγόρας*.

Λαδογιάννη Γεωργία, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Λάζαρης Ανδρέας, Αθ., Διδάκτωρ Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, θεωρίας της λογοτεχνίας και ερμηνείας των κειμένων.

Λέτσιος Βασίλης, Επίκουρος Καθηγητής Ιονίου Πανεπιστημίου.

Λούδη Αγγελική, Ερευνήτρια Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών Ιδρύματος Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

Μακρίδου Ευγενία, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τμήματος Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Μαρτίνος Νάσος, Ψυχίατρος, συγγραφέας, αντιπρόεδρος Δ.Σ. της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού *Πόρφυρας*.

Μάστορης Βασίλειος, Φιλόλογος, διευθυντής Γυμνασίου Κύμης.

Μέντη Δώρα, Διδάκτωρ Φιλολογίας.

Μεταξάς Α.-Ι., Δ., Ομότιμος Καθηγητής Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, τακτικό μέλος της Académie Europeénne Interdisciplinaire des Sciences.

Μπενάτσης Απόστολος, τ. Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Μπογδάνος Σπύρος, Πρόεδρος Εταιρείας Παξινών Μελετών, πρώην δήμαρχος Παξών.

Μωραΐτη Σοφία, Διδάκτωρ Φιλοσοφίας, διδάσκουσα ΔΞΓ Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, μέλος ΣΕΠ, ΕΑΠ.

Νάσιου Δέσποινα, Φιλόλογος-Θεολόγος, υποψήφια διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Οικονομοπούλου Βάσω, Μεταδιδακτορική ερευνήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Παγκράτης Περικλής, Συγγραφέας, πρόεδρος Δ.Σ. Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών, διευθυντής περιοδικού *Πόρφυρας*.

Παλαιολόγου Χριστίνα, Θεατρολόγος, Επιστημονική Συνεργάτης, Τμήμα Προσχολικής Αγωγής, Τ.Ε.Ι. Αθηνών.

Παλαιού Νίνα, Διδάκτωρ, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Παπαδάτος Γιάννης, Σ., Επίκουρος Καθηγητής ΤΕΠΑΕΣ Πανεπιστημίου Αιγαίου

Πασχάλης Μιχαήλ, Ομότιμος Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας Πανεπιστήμιο Κρήτης

Πέννα Νικολαΐς, Φιλόλογος, μέλος Δ.Σ. της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών.

Πυλαρινός Θεοδόσης, Ομότιμος Καθηγητής Ιονίου Πανεπιστημίου.

Ρομποτής Γεράσιμος, Συγγραφέας, υποψήφιος διδάκτωρ Δημόσιας Δοίκησης Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Σαράκης Σωτήρης, Ποιητής.

Σταυρακοπούλου Σωτηρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τομέα ΜΝΕΣ Τμήματος Φιλολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Στεργιόπουλος Κώστας (1926-2016), Συγγραφέας, Καθηγητής Πανεπιστημίου Νέας Ελληνικής Φιλολογίας.

Στεφανοπούλου Ελένη, Συγγραφέας, νομικός.

Στυλιανού Νάντια, Διεύθυνση Γραμμάτων ΥΠΠΟ, Ερευνήτρια στο Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Τεμπρίδου Γιώτα, Διδάκτωρ Φιλοσοφίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Τικτοπούλου Κατερίνα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας – Φιλοσοφική Σχολή – Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Τουμασάτος Ηλίας, Διδάκτωρ Φιλολογίας Ιονίου Πανεπιστημίου, εκπαιδευτικός δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Τριάντου Ιφιγένεια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Επιστημών Αγωγής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Τριβιζάς Σωτήρης, Συγγραφέας, μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού *Πόρφυρας*.

Τσούτσουρα Μαρία, Δρ Γενικής και Συγκριτικής Φιλολογίας, HDR Ελληνικών Σπουδών Παν/μίου της Σορβόννης.

Φλεμοτόμος Διονύσιος, Συγγραφέας, εκπαιδευτικός.

Χρυσοβιτσάνου Βασιλική, Αρχαιολόγος-Ιστορικός της Τέχνης, αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Τ.Ε.Ι. Αθηνών.

Χυτήρης Τηλέμαχος, Συγγραφέας.

Ψάχου Μαρία, Διδάκτωρ Φιλολογίας Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ
ΟΝΟΜΑΤΩΝ

ΚΥΡΙΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Α

Α΄ Αθηναϊκή Σχολή 81, 552, 553, 555, 557, 560
Άβλιχος Γεώργιος 727
Άβλιχος Μικέλης 552, 553, 726, 729, 730
Αβούρης Ανδρέας, Π. 742, 754
Αβούρης Αντώνιος 23
Αγαμέμνων 119
Αγγελάτος Δημήτρης 258, 305, 529, 737, 738, 739, 741, 754, 757
Αγγελόκαστρο 568
Αγγλία 40, 345, 421, 424, 426, 564, 591, 753
Αγγλικανική Εκκλησία 424, 425
Αγγλοελληνική Επιθεώρηση 518
Άγγλοι 379, 423, 541, 562
Αγιοβλασίτης Γιώργος 453, 454
Άγιοι Ανάργυροι 606
Άγιοι Δέκα 561, 563, 568
Άγιοι Μιχαήλ και Γεώργιος [ανάκτορα Κερκύρας] 457
Άγιος Αντώνιος του Ανδρίτση 21, 25, 27, 29, 30
Άγιος Βασίλειος 424
Άγιος Βασίλειος ο Απάνου 21, 30
Άγιος Βλάσης στις Γλίνες 28
Άγιος Γεώργιος στον Λούρο 25
Άγιος Γεώργιος του Πετρούτσου 25
Άγιος Γεώργιος των Καλογραιών 29
Άγιος Γρηγόριος [Νάπολης] 517
Άγιος Δημήτριος Ζυρίχης 336
Άγιος Ιάκωβος στη Φουντάνα 383
Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος 424
«Άγιος Νικόλαος» [πλοίο] 637
Άγιος Μάρκος 325
Άγιος Φραγκίσκος 659
Άγιος Χαράλαμπος [εορτή] 380
Αγκόνα 263
Άγρας Τ. 573
Αδάμ 190
Άδης 150, 303
Αετοπούλειο Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Χαλανδρίου 455
Αθανάσιος ο ρήτωρ 44
Αθανασοπούλου Αφροδίτη 177, 757
Αθήνα 32, 72, 73, 77, 79, 81, 86, 254, 313, 315, 316, 335, 337, 367, 384, 385, 393, 394, 395, 435, 498, 527, 530, 532, 541, 546, 557, 559, 561, 563, 570, 581, 584, 585, 587, 588, 713, 738, 740, 742, 744, 745, 746, 747, 748, 751, 752, 753, 754, 756
Αθηνά [θεά] 564, 604, 606
Αθηνά 527
Αθηναγόρας 609
Αθηναίοι 546
Αιγαίο 124, 336, 615
Αίγυπτος 433
Αι Μούσαι 569, 744, 750
Αινείας 644
Αίολος 644
Αιόλου 82 [οδός] 563
Αισχύλος 91, 247, 562
Αιών 154
Ακαδημία Αθηνών 11, 13, 255
«Άκουι» 332

Ακουσίλαος 605
Ακρόπολη 387
Αλαμάνος Σπύρος 98
Αλβανία 39
Αλβιών 63
Αλγερία 310
Αλεξάκης Ορέστης [και Α.Ο.] 353, 357, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 707
Αλεξάνδρεια [και Αλεξάντρεια] 581, 753
Αλέξανδρος [ο Μέγας] 562
Αλέξανδρος της Ρωσίας 68
Αλεξίου Στυλιανός 178, 200, 258
Αλή Πασάς [και Αληπασσική εποποιία] 273, 442, 522
Αλιπράντης Παναγής 91
Αλισανδράτος Γεώργιος, Γ. 419, 424, 725, 726, 727, 729, 730, 732, 733, 734, 735
Αλισανδράτου Τασία 725
Αλκιβιάδης 562
Αλκμήνη 304
Αλουτζάλης Αναστάσης 25
Αλμπερτίν 323, 326
Άλμπυ 653
Αλοΐσιος 548
Αλταμούρα Σοφία 408
Αλταμούρας Ιωάννης 408
Αλταμούρας Σαβέριος 407
Άλωση 540
Αμερικανικό Κολέγιο Ανατόλια 367
Αμερικανική Επανάσταση 39
Αμερικάνοι 399
Αμερική 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 381, 388, 392, 722
Αναγέννηση 171, 399
Αναγέννησις 750
Αναγνωστάκη Λούλα 653
Αναγνωστάκης Μανόλης 348
Αναγνωστική Εταιρία Κερκύρας 15, 381, 457
Αναδυομένη 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176
Ανακύκληση 353
Αναμόρφωσις 37
Ανάπλι 406
Ανατολή 71, 79, 541, 542
Ανατολική Ρωμυλία 543
Ανατολίτες 540
Ανδρειωμένος Γιώργος 57, 90, 757
Ανδρίτσης Γαβριήλ 23
Ανεμόμυλος 321
Ανθολογία Επτανησιακής Ποίησης 702
Ανθολογία Κερκυραίων Ποιητών 702
Ανθολογία Λευκαδίων Ποιητών 702
Ανθών 745
Άννινος Μπάμπης 731, 742
Ανοικτό Πανεπιστήμιο 14
«Αντιπολεμικός Ποιητικός Μαραθώνιος» 337
Αντίσταση 587, 692
Αντωνιάδης Αντώνης 73
Αντωνιάδης Γεώργιος, Εμμ. 423
Άνω Πλατεία 457
Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος 578
Απάτη 170
Απελλής 169, 609
Απέργης Ευθύμιος [Μισοράγιος] 390, 392
Απόλλων 304
Απολλώνιος Ρόδιος 172
Αποστολάτος Μάκης 703
Αποστολίδης Ευαγγελινός 33
Αποστολίδου Μαρία 431, 751, 757
Απουλήιος 175
Αραβαντινός Παναγιώτης 104
Αρανίτσης Ευγένιος 709
Αρβανιτάκης Δημήτρης 91
Αρβανιτάκης Κωνσταντίνος 197
Άργος 561, 562

Αργοστόλι 628, 728
Αργυρίου Αλέξανδρος 336, 337
Αρετίνος της Τοσκάνης 153
Άρης [Βελουχιώτης] 638
Αρκάδι 546
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης [και Α.Π.Θ.] 431, 495, 496, 749, 750, 751
Αριστοτέλης 44, 51, 253
Άρτεμις 604
Αρχέγονο Παιδί 171
Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας 14
Αρχίλοχος 141
Αρώνη Άννα 390, 392
Ασλανίδης Ε. 150
Ασλάνογλου Νίκος-Αλέξης 358
Ασπιώτη Μαρία 343, 344, 345, 348, 349, 351, 352
Άσσος [η] 628
Ασφοδελών 302
Αττική 326, 680
Αυστρία 339
Αφεντούλης Θ. 423
Αφθόνιος 44
Αφρογέννητη 169
Αφροδίτη 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 608, 609
Αχαιοί 119
Αχιλλέας 119, 207, 360

Β

Βαβέλ 147
Βαγενάς Νάσος 127, 205, 495, 517, 688, 737, 740, 741, 745, 749, 750, 752, 754, 755, 756, 757
Βαλαωρίτης Αριστοτέλης 39, 81, 86, 88, 208, 378, 552, 555, 557, 560, 660, 662, 666, 726, 727, 729, 731
Βαλαωρίτης Νάνος [Ιωάννης] 88, 334, 522, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 665, 666
Βαλερύ 74
Βαλέτας Γεώργιος 89
Βαλσαμάκης 422
Βαλχάλας Πέτρος 636
Βάμβας Νεόφυτος 44
Βαμπάς Αριστείδης 523
Βαρβέρης Γιάννης 358, 707
Βαρδαλάχος Κωνταντίνος 44
Βαρελάς Λάμπρος 497, 516, 737, 741, 745, 757
Βαρίκας Βάσος 344
Βάρναλης Κώστας 573, 725, 733
Βασιλάκης Νικηφόρος 44
Βασιλειάδης Σπυρίδων 75, 78, 89
Βάσσης Γιάννης 91
Βαυαροί 540
Βεατρίκη 252
Βελιανίτη Μαντώ 336
Βελιανίτης Αναστάσιος 387
Βελιανίτης Θεόδωρος [και Βελλιανίτης, Σαντικλές] 387, 392, 742
Βελινιώτης 106
Βελλιανάτικα Γαΐου 387
Βελλιανίτου Αιμιλία 742
Βελούδης Σπυρίδων 217
Βελουδής Γιώργος 81, 188, 194, 200
Βενεζουέλα 596
Βενετία 21, 325, 395, 398, 400, 498, 548, 549, 584, 643, 750, 751, 752
Βενετοί 394
Βεντότης 120
Βεντούρα Έλενα 618, 620
Βεντούρας Νικόλαος 339
Βεργωτής Παναγιώτης 728, 729
Βερναρδάκης Δημήτριος 74, 77
Βερολίνο 80
Βερύκιος Ξενοφών 709

Βηλαράς Γιάννης 61, 64, 77, 205, 207, 553, 556, 731
Βήτζερ Ερρίκος Ουώρδ 40
Βιβλιοπωλείο της «Εστίας» 375, 720
Βιβόν 324
Βιέννη 79, 193, 394, 498, 526
Βιζυηνός Γεώργιος 187, 439, 535, 537, 739
Βιλαράς [τυπογράφος] 519
Βίλλα Γκόλτσερ 321
Βίλλα «Εξορία» 265
Βιολιτζή Γεωργία 393, 751, 757
Βιομηχανική Επανάσταση 399, 402
Βιργίλιος 252
Βισύ [η κυβέρνηση]
Βίττι Μάριο 730
Βλαβιανού Αντιγόνη 310, 319, 757
Βλάκης Ιωάννης Στούαρτ 38
Βλαντής Σπυρίδων 116, 120
Βλαστός Μανώλης 29
Βλαστού Άννα 26,
Βλάχος Άγγελος 80, 533, 534, 739
Βλάχος Γεράσιμος 44, 79
Βλάχος Διομήδης 703, 705, 712
Βλάχος Φίλιππος 348
Βογάσαρης Άγγελος 640, 642
Βοκκάκιος 211
Βοκοτόπουλος Παναγιώτης 13
Βολτέρας 547
Βομβάη 642
Βοναπάρτης [βλ. και Ναπολέων] 68
Βόντζα 384
Βορέας Θεόφιλος 578
Βόσπορος 73
Βοστώνη 37, 38, 388, 392
Βουθρωτό 266
Βούλγαρη Σοφία 655, 757
Βούλγαρις Ευγένιος 44
Βουλή των Ελλήνων 15, 733
Βουτουρής Παντελής 495, 496, 499, 500, 503
Βουτσιναίος διαγωνισμός 78
Βούφφαλος 39
Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος 692, 755
Βραδυνή 575
Βρετανικό Συμβούλιο 343, 344
Βρετανοί 543
Βρεττάκος Νικηφόρος 338
Βρεττός Σπύρος 709, 710, 712
Βρυώνης Παναγιώτης 7, 14
Βυζάντιο 43, 44, 75
Βύρων Λόρδος 38

Γ

Γαβριηλίδης Βλάσης 387, 523
Γαζής Άνθιμος 120
Γαϊανών [δήμαρχος] 385
Γαϊτάνι 26
Γαλβάνης Ιωάννης 177, 182, 184, 250, 281, 282, 292
Γαληνοτάτη Δημοκρατία της Βενετίας 397
Γαλιατσάτου Αλίκη, Κ. 269, 757
Γαλιλαίος Γαλιλέι 339
Γαλλία 58, 59, 63, 71, 75, 79, 193, 250, 251, 252, 254, 320, 422, 426, 547, 591, 600, 612
Γαλλική Επανάσταση 57, 58, 59, 60, 62, 65, 68, 397, 399, 401, 411
Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών 249, 250, 252, 254
Γάλλοι 57, 58, 65, 66, 67, 68, 69, 215, 421
Γανίδου Εύα 495, 752, 757
Γαραντούδης Ευριπίδης 13, 83, 91, 128, 757
Γαργαλιάνοι 586
Γαριβάλδης 547
Γαρίτσα 321
Γ΄ Γυμνάσιο Πειραιά 635

Γενεύη 385
Γενικά Αρχεία Κράτους 15
Γεννάδιος πατριάρχης 43
Γένοβα 643
Γενοβέζοι 643
Γεράκης Παναγής 642
Γερμανία 101, 103, 270, 413
Γερμανική Σχολή 368
Γερμανοί 215, 331, 332
Γερομεριάτης εκδόσεις 338
Γεροντικός Αρσένης 649, 650, 651, 652, 653, 654
Γέρος του Μωριά 414
Γεωργαντά Αθηνά 92, 93, 94, 96
Γεώργιος Α΄ [βασιλιάς] 541
Γεώργιος Γ΄ [βασιλιάς της Αγγλίας] 379
Γεωργουσόπουλος Κώστας 412
Γιαννακουλόπουλος Ανδρέας 16
Γιαννοπούλου-Μινώτου Μαριέττα 569, 571, 572, 573, 574, 576, 579, 580
Γιαννουλοπούλου Γιάννα 91
«Γιατροί» [στην Κέρκυρα] 265
Γκάτσος Νίκος 619, 620
Γκερμάντ ντε, δούκισσα 321
Γκερμάντ ντε, πρίγκιπας 325, 326
Γκολφινόπουλος 422
Γκότση Ζ. 439
Γλίνες 26
Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου Θεοδώρα 475, 757
Γλυκύς Νικόλαος 116
Γότθοι 399
Γουζέλης 556
Γουίλις Ναθάνιελ Πάρκερ 39
Γούλιαρης Νικόλαος Λογοθέτης 65
Γουλιέλμος 4ος [βασιλιάς της Αγγλίας] 433
Γούτας Π. 372
Γ΄ Πανιόνιο Συνέδριο 249
Γράμματα [περιοδικό και εκδόσεις Αλεξάνδρειας] 505, 506
Γραμματικού Μαρία 390, 392
Γρηγόριος Ε΄ 731
Γρυπάρης Ι., Ν. 573, 576
«Γυναίκες της Δημιουργίας και της Σκέψης» 455

Δ

Δάλλας Γιάννης 188, 195, 197
Δαμβέργης Ιωάννης 37
Δαμωδός Βικέντιος 44, 49
Δαναΐς 609
Δανελάκης Θωμάς 64
Δανιήλ Ανθούλα 405, 758
Δάντης 121, 153, 160, 223, 237, 239, 254, 389, 557, 728
Δαρβίνος 596
Δαφνής Κώστας 730
Δαφνιάς Δημήτριος 25
Δε Βιάζης Σπυρίδων 180, 289, 290, 292, 569, 573
Δειλινάτα 628
Δέκατο τρίτο [13ο] Κοινοβούλιο Ιονίων Νήσων 382
Δεκεμβριανά 638
Δελλαπόρτας Ανδρέας 77, 154
Δελτίον της Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας 348
Δελτίον της Εστίας 518
Δελφική Ιδέα 249
Δεμέτη Αικατερίνη 14
Δεμέτης Γιάννης, Μ. 713, 758
Δενδρινός Αλέκος 484
Δενδρινού Ειρήνη [και Δεντρινού] 387, 454, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 573, 742, 743, 747, 748, 756
[Δεπούντη] Αναστασία 336

Δεπούντης Δημήτρης [πατέρας του Ιάσονα Δεπούντη] 336
Δεπούντης Δημήτρης [υιός του Ιάσονα Δεπούντη] 339, 340
Δεπούντης Ιάσων 329, 332, 333, 334, 335, 336, 340, 342
Δερματίνης Άγγελος 743
Δεσδεμόνα [βλ. και Δυσδαιμόνα] 210, 211
Δεσποτόπουλος 619
Δεσύλλα [του] 321
Δεσύλλας Μιχαήλ, Ι. [Μ., Ι. και Λίλης], 309, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 343, 344, 352
Δετζώρτζης Νάσος 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328
Δημάγητος 605
Δημαράς Κωνσταντίνος, Θ. 81, 280, 424, 737
Δημηρούλης Δημήτρης 92, 93, 96
Δήμητρα 171, 172, 173, 304
Δημήτριος ο Πολιορκητής 609
Δημόσια Βιβλιοθήκη Γενεύης 116
Δήμος Κέρκυρας [και Κερκυραίων] 15, 494
Δήμος Παλικής 725
Δημόσιο Τυπογραφείο 379
Δημοτική Βιβλιοθήκη [Κερκύρας] 331
Δημοτική Πινακοθήκη Κερκύρας 339
Δημοτικό Τραγούδι 110, 446
Διαγόρας ο Ρόδιος 605
Διακήρυξη Δικαιωμάτων των Γυναικών 414
Διάκος [Αθανάσιος] 638
Διαλησμάς Στέφανος 90, 91
Δίας 121, 174, 282
Διάστημα 333
Διαφωτισμός 414
Διαφωτιστές 412
Δίβρη 104
Δικηγορικός Σύλλογος Κερκύρας 15, 389
Διογένης ο Κυνικός 609
Διονύσιος [τελευταίος επίσκοπος Παξών] 380
Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς 47, 48, 49, 50
Διόνυσος 302, 303, 304, 615
Διονυσόδοτος 304
Διόνυσος-Ιησούς 304
Δίφρος εκδόσεις 338
Δόικας Γιάννης 381
Δόικας Σπύρος 390, 392
Δομή [εγκυκλοπαίδεια] 731
Δόννα 156
Δόσιος Νικόλαος 101, 103, 104, 105, 106, 108, 110
Δουβλίνο 561, 562
Δουκάτο της Μόντενα 264
Δουλίχα [η] 642
Δουμάς 395, 403
Δ΄ Πανιόνιο Συνέδριο 730
Δραγούμης Νικόλαος 422, 518, 519, 523
Δροσίνης Γ. 523, 534
Δρόσος Γιάννης 29
Δύση 541, 548
Δυσδαιμόνα [βλ. και Δεσδεμόνα] 206
Δωδεκάνησος [Δωδεκάνησα] 615, 623
Δωδώνη εκδόσεις 339
Δωριεύς 605

Ε

Ε.Α.Τ.-Ε.Σ.Α. 348
Εβδομάς 37, 38
Έβερτ Έντουαρτ 32
Έγελος 446, 553
Εδέμ 190, 480
Εδιμβούργο 195
Εθνική Βιβλιοθήκη 36, 38

Εθνική Βιβλιοθήκη 320
Εθνική Γλώσσα 746
Εθνικό Θέατρο 345
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 13, 14, 337, 348, 389, 496, 582, 619
Εθνικόν Ημερολόγιον 603
Ειρηνικός [ωκεανός} 594
Εκηβόλος 734
Εκλεκτά Μυθιστορήματα 744
Ελβετία 101, 338, 339, 384
Έλγιν 563
Ελένη [η μυθική] 360, 609
Ελεύθερη Γαλλία [κίνημα]
Ελευθερία 345, 713, 714, 720
Ελλάδα 32, 35, 39, 61, 63, 74, 76, 79, 80, 146, 151, 215, 223, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 262, 264, 283, 315, 316, 339, 385, 387, 395, 408, 414, 422, 458, 485, 490, 505, 522, 527, 537, 539, 540, 541, 542, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 557, 559, 561, 562, 563, 564, 566, 572, 574, 587, 591, 592, 606, 607, 615, 638, 700, 701, 703, 709, 726, 743, 746, 747, 751
Έλληνες 38, 73, 218, 266, 293, 382, 383, 406, 421, 442, 447, 512, 513, 527, 540, 543, 546, 547, 548, 555, 560, 561, 563, 565, 606, 612
Ελληνική Αναγέννηση 522, 526
Ελληνική Δημιουργία 571, 575
Ελληνική Επανάσταση 88, 119, 129, 234, 406, 539, 540
Ελληνική Επιθεώρησις 571, 585
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο 14
Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας 13
Ελληνισμός 543, 545
Ελύτης Οδυσσέας 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 151, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624
Εμπεδοκλής 141
Εμπειρίκος Ανδρέας 617
Εμπρός [Κεφαλονιάς] 420
Εμφύλιος 588
Ενδέκατη [11η] Βουλή [Ιονίων Νήσων] 382
Ενδυμίων 141
Ενετία 526
Ενετοί 223, 522, 526
Ενημέρωση 15
Ένωση Επτανήσου 72, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 382, 539, 541, 542, 543, 545, 546, 562, 751, 752, 753, 755
Εξαπάται 170
Εξάρχεια 337
Ε.Ο.Τ. 15
Έπαθλο Νίκου Καββαδία 353
Ε΄ Πανιόνιο Συνέδριο 728
Επιθεώρηση Τέχνης 338
Επιμελητήριο Κέρκυρας 15
Επισκοπόπουλος Νικόλαος [βλ. και Ségur Nicolas] 603, 605, 606, 607, 610, 612, 613, 614, 742, 743, 755
Επίτομον Αγγλοελληνικόν Λεξικόν 33
Εποχές 615
Επτανησία [ψευδώνυμο] 571
Επτανησία Μαριέττα [ψευδώνυμο] 571
Επτανησιακά Γράμματα 571
Επτανησιακή Λογοτεχνία 415
Επτανησιακή Σχολή 61, 62, 82, 84, 85, 343, 365, 552, 553, 555, 557, 560, 726, 734, 746, 755
Επτανησιακό Ημερολόγιο 727
Επτανήσιοι 39, 57, 58, 61, 68, 69, 76, 81, 82, 214, 216, 218, 382, 495, 496, 539, 540, 541, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 551, 558, 617, 624,

625, 702, 712, 731, 733, 751, 752, 754, 755
Επτανησιακός Ριζοσπαστισμός 725
Εφτάνησα [Επτάνησα και Επτάνησος] 11, 57, 58, 61, 63, 65, 70, 71, 72, 79, 85, 88, 216, 273, 293, 348, 353, 365, 380, 394, 397, 405, 413, 415, 435, 495, 529, 539, 540, 541, 546, 547, 548, 549, 615, 616, 624, 701, 711, 723, 737, 738, 739, 740, 741, 744, 745, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756
Έρβινγ Ουάσιγκτων 38
Εργάτης 381
Έρισσος 628
Ερμογένης ο Ταρσεύς 44
Ερρίκος 548
Εσπερία 72
Έσπερος 6
Εστία 103, 195, 387, 388, 529, 530, 532, 533, 534, 535, 603, 739, 740, 746
Εταιρεία για την Ενθάρρυνση των Επιστημών 195
Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών 11, 13, 14, 16, 17, 98, 236, 389, 474, 494, 617, 621, 725
Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών 13, 725
Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 315
Εταιρεία του Αγώνα της Γυναίκας 505
Εύα 480
Εύα Νικήτρια 570
Ευαγγελάτος Σπύρος 13
Ευαγγέλια 174
Ευαγγελική Σχολή [Σμύρνης] 31, 33
Ευριπίδης 47, 119, 755
Ευρωκοινοβούλιο 494
Ευρώπη 68, 72, 82, 313, 343, 384, 400, 406, 413, 454, 490, 496, 525, 543, 591, 603, 649, 656, 743, 756
Ευρωπαίοι 216, 419, 422, 540, 553
Ευσταθίου 122
Εφέσιος 295
Εφταλιώτης Αργύρης 389

Ζ

Ζαβραδινός Γιάννης 28
Ζακυθηνός Διον., Α. 419
Ζακυνθινοί [και Ζακύνθιοι] 37, 61, 64, 252, 289, 395, 406, 435, 436, 541, 547, 548, 711, 722, 742, 744
Ζακύνθιος Ανθών 743, 744
Ζάκυνθος 20, 21, 29, 32, 33, 34, 37, 65, 159, 180, 207, 215, 216, 217, 219, 222, 250, 251, 253, 269, 270, 283, 284, 289, 393, 394, 395, 405, 406, 407, 411, 431, 435, 438, 440, 441, 497, 541, 542, 543, 544, 546, 547, 561, 569, 570, 572, 579, 587, 616, 617, 702, 707, 709, 713, 720, 723, 742, 743, 744, 753, 754
Ζαλοκώστας Γεώργιος 73
Ζαμίτ Λουκιανός 7, 13, 16
Ζαμπέλιος Σπυρίδων 6, 8, 9, 11, 36, 80, 217, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 525, 527, 532, 730, 733, 742
Ζάππειο 582
Ζαρατούστρα 475
Ζαρκάδη οικογένεια 28
Ζαρκάδης Σάββας 28
Ζαφειρίου Λεύκιος 90, 91
Ζενεμπισάτικα Γαΐου 384
[Ζενεμπίση] Φωτεινή 384, 385
Ζενεμπίσης Γεώργιος 385
Ζενεμπίσης Διονύσιος 384, 385
Ζενεμπίσης Ιωάννης 384
Ζενεμπίσης Ηλίας 384, 387, 392
Ζερβός Δημήτριος 379

Ζερβός Θεοτόκης 703, 704, 708, 712
Ζερβός Ιακωβάτος Ηλίας 737, 743, 754
Ζερβός Ιωάννης, Σ. 438, 495, 496, 497, 500, 501, 502, 503, 504, 742, 752
Ζερβός Σωκράτης, Α. 431, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 742, 743, 751, 752, 754
Ζερβού Ιωάννα 703, 706, 707, 712
Ζερμπάς Διονύσιος 379
Ζευς [βλ. και Δίας] 604
Ζήζος Άγγελος 289
Ζιλμπέρτ 323
Ζόλα [τα] 628
Ζυρίχη 329, 331, 336, 337, 338
Ζώης Λεωνίδας, Χ. 31, 32, 37, 38, 42, 395, 569, 722, 742, 744, 745, 750, 754
Ζώρας Γεώργιος, Θ. 91, 571, 737
Ζωρόαστρος 475
Ζωσιμαία Βιβλιοθήκη Ιωαννίνων 104, 105
Ζωσιμαία Σχολή 101

Η

Η Διάπλασις των Παίδων 569, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 600, 601, 635
Η Εθνική ο Βασιλεύς και ο Λαός 742
Η Ζακυνθινή Ποίηση Σήμερα 702
Η Καθημερινή 571, 575, 576, 635, 726, 730
Ηλιακόπουλος Διονύσιος 742
Ήλιος 175
Η.Π.Α. [Ηνωμένες Πολιτείες] 33, 38, 39
Ήπειρος 77, 99, 100, 442
Ηπειρώτες 99, 110
Ηπειρωτική Εστία 649, 654
Ήρα 282
Ηράκλειτος 295, 296, 300, 303, 307, 688
Ηρακλής 564
Ήρινα 405, 406
Ήφαιστος 282, 283
Ηχώ των Παξών 381
Ηώς 727

Θ

Θ.Ε. 616
Θέατρο Τέχνης 653
Θεμέλιο 337
Θεμιστοκλέους [οδός] 582
Θεοδωρακόπουλος 619
Θεοδωράτος Χρίστος 734
Θεοτόκης Γ. [πρωθυπουργός] 454
Θεοτόκης Κωνσταντίνος 71, 81, 88, 405, 412, 413, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 463, 464, 465, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 478, 482, 483, 484, 510, 559, 649, 733, 742, 743, 745, 747, 748, 755
Θεοτόκης Νικηφόρος 44, 45, 48, 52, 55, 56
Θεόφραστος 116, 129, 420, 421, 429
Θερμοπύλες 32
Θεσσαλονίκη 367, 368
Θεσσαλονίκης Ευστάθιος 123
Θιάκι [βλ. και Ιθάκη] 644
Θούλη 274
Θ΄ Πανιόνιο Συνέδριο 529
Θράκη 609
Θρύλος Άλκης 344, 345, 576

Ι

Ιάσων 47
Ιατρική Σχολή Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 368
Ιατροχειρουργική Εταιρεία Κερκύρας 15
Ιβάσκ Ιβάν 134
Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο 452, 656, 751

Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου 15
Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 89, 745
Ιερά Εξέταση 400, 401
Ιερά Μητρόπολις Κερκύρας, Παξών και Διαποντίων Νήσων 15
Ιεροσπουδαστήριο [Κερκύρας] 384
«Ιερό Τέμενος» 370
Ιερουσαλήμ 213
Ιερωνυμάκη Θάλεια 215, 758
Ιησούς 304, 564
Ιθάκη [Ιθάκες] [βλ. και Θιάκι] 616, 624, 702
Ι.Κ.Α. 338
Ίκαρος εκδόσεις 661
Ιλιάδα 113, 114, 115, 116, 119, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 207
Ιλίνσκαγια Σόνια 299
Ίμερος 170
Ίμολα 265
Ινστιτούτο Γκαίτε 368
Ιντιάνος Α. 35
Ιονέσκο 653
Ιόνια Ιστοριογραφία 549
Ιόνια Νησιά [Ιόνιοι Νήσοι] 58, 65, 68, 69, 184, 213, 266, 269, 382, 495, 538, 571, 573, 617, 625, 667, 742
Ιόνιο Πανεπιστήμιο 11, 13, 14, 15, 315
Ιόνιο Πέλαγος 331, 336, 413, 502, 615
Ιόνιος Ακαδημία 194, 617
Ιόνιος Ανθολογία 505, 570, 572, 573
Ιόνιος Βιβλιογραφία 384, 385
Ιόνιος [Ιόνια] Βουλή 289, 331, 382
Ιόνιος [πολίτης, πολιτισμός] 265, 540, 616
Ισάκ [Τάσος] 710
Ισοκράτης 117
Ισπανία 215, 591, 638
Ισπανοί 37
Ιστορικό Αρχείο Ζακύνθου 21
Ιταλία 71, 150, 151, 155, 156, 195, 210, 216, 218, 224, 257, 263, 266, 269, 270, 271, 283, 284, 393, 406, 407, 409, 520, 546, 548, 549, 574, 751, 752, 753
Ιταλογραφία 526
Ιταλο-ελληνικός Σύνδεσμος 387
Ιταλός [Ιταλοί] 117, 215, 222, 223, 262, 266, 270, 349, 540, 733
Ιωάννης Ευαγγελιστής 660
Ιωάννης της Αποκαλύψεως 660
Ιωάννινα 103, 104, 251, 654
Ιωάσαφ Κορνήλιος 45, 47
Ιωνία 565

Κ

Καββαδάς Σπυρίδων 742
Καββαδία Έλγκα 635
[Καββαδία] Ζένια 638
Καββαδίας Νίκος 625, 626, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647
Καββαδίας Νίκος, Α. 367, 369, 371, 372, 375, 376
Καβάφης Κ., Π. 564, 565, 566, 567, 662, 677, 696, 707
Καζαντζάκη Γαλάτεια 410
Καθημερινή [Ζακύνθου] 571
Καθολική Αρχιεπισκοπή Κερκύρας 14
Καίμπριτζ 38
Καιροφύλας Κώστας 157, 180, 257, 444
Καλαβρία 221, 222, 263, 264, 265
Καλαμπάκα 336
Κάλβος Ανδρέας 62, 72, 80, 81, 83, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 141, 194, 212,

268, 358, 428, 552, 554, 560, 573, 617, 621, 662, 707, 733
Καλκάνη Αγγ. 529
Καλλιγάς Παύλος 37
Καλλιτέχνης 541
Καλοκύρης Δημήτρης 644
Καλοσγούρος Γεώργιος 88, 529, 530, 552, 556, 557, 558, 559, 573
Καμπούρογλου Ιωάννης 497, 498, 743
Καμύ 485, 486
Καμχής Βίκτωρ 91
Καναδάς 40
Κανάλε Βενέδικτος 32,
Κανάλε Γεώργιος, Δ. [Γ.Δ.Κ.] 31, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41
Κανάρης 121, 124
Κανελλόπουλος Παναγιώτης 619
Καποδίστριας Ιωάννης 69, 522, 541
π. Καποδίστριας Παναγιώτης 707, 709, 710, 712
«Καραβάδο» [το] 628
Καράβατος Θανάσης 193, 758
Καραβίας Πάνος 447
Καραγάτσης Μ. 631
Καραγιώργος Πάνος 261, 758
Καραμπίνη-Ιατρού Μιχαήλα 31, 758
Καρανάσης Χρ. Εκδόσεις 339
Καραντώνης Ανδρέας 576, 695
Καρασούτσας 75
Καρβελά-Grassetti Αδελαΐς 178
Καρδάμης Κωνσταντίνος 14
Καρκαβίτσας 104, 105, 536, 537
Καρούζος Νίκος 334, 339
Καρουσάδες 475
Καρούσος Θεόδωρος 423
Καρρέρ Παύλος 393
Καρρέρ Φρειδερίκος 529, 742, 743, 745, 754
Καρτάνος Ιωαννίκιος 44, 47
Καρύδης Δημήτρης 709, 711
Καρύταινα 581
Καρυωτάκης Κώστας 205, 358, 587, 588, 589, 637, 677, 662
Κας 39
Κασίνης Κωνσταντίνος 43, 758
Κασόλας Μήτσος 645
Κάσσης Κ., Δ. 439
Καστανάκης Θ. 573, 577, 578
Κάστρα 103, 332
Κατάκολο 561
Καταχθόνιοι 542
Κατούνα 105
Κατοχή 588, 692
Κατραμής Νικόλαος 528, 742, 754
Κατσαρός Μιχάλης 334, 337
Κατσίκη-Γκίβαλου Άντα 551, 758
Κατσίμης Σπύρος 390, 392, 671, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700
Κάφκα 485, 486
Κάφυρη-Ζενεμπίση Μαρίκα 386
Καψωμένος Ερατοσθένης 173, 187, 197, 198, 242, 246, 299
Κείμενα εκδόσεις 348
Κέμπριτζ Μασαχουσέτης 32
Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών 253, 255
Κεντρωτής Γιώργος 153, 166, 210, 758
Κερένυϊ Κ. 170, 175
Κέρκυρα 37, 39, 71, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 139, 145, 180, 208, 215, 222, 224, 250, 251, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 270, 271, 282, 289, 313, 315, 316, 329, 331, 332, 336, 337, 338, 343, 345, 346, 367, 368, 373, 381, 384, 389, 453, 454, 455, 456, 457, 475, 494, 495, 497, 503, 506, 549, 557, 558, 561, 562, 563, 566, 567, 568, 581, 584, 616, 617, 618, 621, 623, 628, 649,

654, 667, 671, 692, 696, 697, 702, 709, 730, 733, 742, 744, 746, 748, 753, 754
Κερκυραϊκά Νέα 15, 506
Κερκυραϊκά Χρονικά 11
Κερκυραϊκή Ανθολογία [α′ περίοδος, β′ περίοδος] 505, 506, 748
Κερκυραϊκή Ηχώ 506
Κερκυραϊκή Σχολή [και Σχολή της Κέρκυρας] 313, 389, 558, 559, 560, 755
Κερκυραίοι 80, 108, 110, 266, 313, 381, 382, 384, 387, 405, 412, 441, 548, 618, 681, 742, 747
Κεφαλάς Χαράλαμπος 422
Κεφαλληνιακά Χρονικά 734, 745
Κεφαλληνός 559
Κεφαλονιά [Κεφαλληνία] 419, 424, 625, 631, 632, 635, 702, 728, 734, 737, 753
Κεφαλλονίτες 76, 266, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 632, 642, 645, 729, 731, 742, 755
«Κήπος των Ανακτόρων» 494
Κηφισιά 583
Κιλκίς-Λαχανά [μάχη] 389
Κίνα 638
Κινέζοι 632
Κίρκη 360
Κισσάβου Μαρία 578
Κιτρομηλίδης Πασχάλης 256
Κλέφτες 110
Κλόψτοκ 557
Κογεβίνας Νίκος 88, 559
Κοζέντσα 265
Κοϊντιλιανός 48
Κοινωφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης 15
Κόκκινο σπίτι 321
Κόκκινος Δημοσθένης 649
Κολοκοτρώνης Θεόδωρος 414, 556, 638
Κολωνός 151, 604
Κομπραί 322, 323, 324, 326
Κονδυλάκης 438
Κονεμένος Νικόλαος 552, 553, 556, 725, 728, 732
Κονιδάρη Βέρα 453, 758
Κονιδάρης Δημήτρης 5, 6, 7, 11, 13, 16, 703, 705, 706, 712
Κονιδάρης Επαμεινώνδας, Γ. 742
Κονόμος Ντίνος 90, 250
Κοπεγχάγη 408
Κοραής Αδαμάντιος 32, 114, 116, 117, 122, 123, 127, 129, 540, 541, 547, 548 Κοργιαλένειος Βιβλιοθήκη Αργοστολίου 729
Κόριννα 744
Κορισσίων λιμνοθάλασσα 346
Κορνάρος Βιντσέντσος 72, 411, 558
Κορσικανός 266
Κορυδαλλεύς Θεόφιλος 44
Κόρφης Τάσος 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 639
Κορφοί 319, 320, 326
Κουεβέκη 39,
Κουμανούδης 81
Κουν Κάρολος 653
Κούπερ Ι. 743
Κουρκουμέλης Νίκος 91, 264, 268
Κούρτσουλας 547
Κουτέλ 188
Κουτούζης Νικόλαος 65, 67, 68, 87, 556
Κούτσολας Νικόλαος 64
Κουτσουρέλης Κώστας 563
Κοψιδά-Βρεττού Παρασκευή 14
Κρατικά Αρχεία Νεάπολης 262
Κρατικό Βραβείο Διηγήματος 353
Κρεμμύδας Κώστας 329, 758
Κρεμόνα 156, 283
Κρήτη 32, 520, 521, 525, 549, 587

Κρητική Επανάσταση 519
Κρητική Σχολή 446
Κρητικοί 100, 136, 197, 198, 522, 526, 723
Κριαράς Εμμανουήλ 726
Κρόνος 170
Κρότων 265
Κρουαζιέ Ρένα 494, 516
Κτενάς Κωνσταντίνος 105
Κυβέλη 304
Κυθέρεια 171
Κύθηρα 265, 393, 702, 751
Κυθήρειοι 755
Κυκλαδίτης Ιάσων 659, 661
Κυπρή Έλλη 210
Κυπριακά Γράμματα 353
Κύπριοι 344, 710
Κύπρος 99
Κυρα-Κερκύρα 76
Κυριακίδης Αχιλλέας 455, 459
Κυριακίδης Επαμ. 497
Κυψέλη 543, 743, 744, 760
Κωνσταντινίδης Φ. 314
Κωνσταντινούπολη 77, 106, 435, 752, 753

Λ

Λαδογιάννη Γεωργία 99, 758
Λαζαρέτος Κωνσταντίνος, Τρ. 742
Λάζαρης Ανδρέας, Αθ. 237, 758
Λαΐς 608
Λακάν 149
Λακήθρα [η] 628
Λαμαρτίνος 75, 80, 557
Λαμπρογεώργος Άρης 16
Λάμπρος Σπυρίδων 79, 518
Λάνδος Αγάπιος 425
Λαογραφικό Μουσείο Θεσσαλονίκης 368
Λάουρα 156
Λαπλάνς Ζαν 145
Λασκαράτος Ανδρέας 88, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 545, 552, 555, 556, 677, 726, 727, 728, 731, 732, 742, 752
Λασκαρίνα-Μπουμπουλίνα 405, 406, 408
Λάσκαρις Ιανός 116
Λατίνοι 526
Λεγκράν Εμίλ 385
Λειβαδάς Κωνσταντίνος [βλ. και Livadas] 750, 751, 752
Λειβαδίτης Τάσος 334, 337, 390
Λειψία 6
Λεμούσια Κατερίνα 752
Λένης Φίλιππος 11
Λεξικό Ζακύνθου 395
Λεξικό Σολωμού 187
Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν Μπαρτ και Χιρστ 518
Λεονί, θεία 323, 326
[Λεονταράκης] Ιωάννης 283
Λεοντάρης Βύρων 334
Λεοπάρντι 223
Λέσβος 319
Λέσχη των Παξών ο «Ποσειδών» 380
Λέτσιος Βασίλης 16, 205, 758
Λευκάδα 104, 105, 628, 660, 702, 709, 753
Λευκαδίτες 615, 742
Λευκός Οίκος 39,
Λήμνος 283
Ληξούρι 424, 725, 728
Ληρ Έντουαρντ 562
Λιβαθηνόπουλος Αυγουστίνος, Σ. 744, 753, 754
Λιβόρνο 517
[ντε] Λιλ Λεκόντ 205
Λιντοβόης Κώστας 7, 14
Λίποβατς Θ. 151
Λιστόν 457
Λοβέρδος Σπυρίδων, Ε. 529, 742, 745, 750

Λοΐσιος Λέων 670, 671, 672, 674, 676, 677, 678, 679, 680
Λόλλι Φλαμίνιο 264, 265, 168
Λονδίνο 117, 216, 564
Λορεντζάτος Ζήσιμος 734
Λορεντζάτος Παναγής 734
Λούδη Αγγελική 419, 758
Λούλου Άννυ 453
Λούντζης Ερμάννος 529, 733
Λούντζης Νίκιας 13
Λούντζης Νικόλαος 177, 208, 270, 271, 272
Λουριώτης Ανδρέας 34
Λούρος 27
Λύκειο των Ελληνίδων 505, 570
Λυκούρσι 99, 100, 104
Λυκόφρων 609
Λύχνος 728

Μ

Μαβίλης Λορέντζος 79, 81, 89, 169, 172, 173, 175, 176, 389, 552, 559, 573, 649, 732, 733
Μαγαζιά [Παξών] 389
Μαδαγασκάρη 642
Μάης [του 1968] 658
Μακάο 642
Μακεδονία 368, 456
Μακρή Γιαννέτα 380
Μακρής Δημήτριος 382
Μακρής Θεόδωρος 384, 385, 386, 387, 389 391, 392
[Μακρής] Ιωάννης 382
Μακρίδου Ευγενία 353, 758
«Μακρόνησος» 38
Μακρυγιάννης 539, 540, 547, 548, 662
Μακρυνίτσα 547
Μαλάκης Σπύρος 74
Μάλτα 751, 752, 754
Μανδραγόρας εκδόσεις 339
Μάνεσης Κάρολος 79
Μάντζαρος Νικόλαος 177, 213, 284, 285, 286, 288
Μαντζουρία 625, 635
Μαντίνος Αντώνιος 26
Μαντούκι 345, 454
Μαντσαβίνος Ευγένιος 154
Μαντσόνης 557
Μαραθών 32
Μάργαρης Σπύρος 547, 607
Μαρία [Παναγία] 564, 567
Μαριότι Τζιοβάννι 262
Μαρίνος Φωκάς Παναγής 734
Μαρκετάκη Τώνια 453, 455, 456, 457, 458, 459, 460
Μάρκο Πόλο 643, 645
Μαρκοράς Γεράσιμος 84, 87, 88, 89, 282, 451, 552, 556, 557, 558, 573
Μαρκοράς Γεώργιος 282
Μαρκοράς Στέλιος 185
Μαρτελάος Αντώνιος 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68
Μαρτζώκης Ανδρέας 742, 754
Μαρτζώκης Μέμνων 529
Μαρτζώκης Στέφανος 86, 539, 541, 545, 546, 547, 549, 550, 754, 755
Μαρτινέγκος Ελισαβέτιος 407, 547
Μαρτίνος Νάσος 7, 14, 681, 758
Μαρωνίτης Δημήτρης, Ν. 115, 119, 122, 151, 187, 198
Μαρώτης Τζουάννε 23,
«Μασσαλιώτις» 63, 65
Μάστορης Βασίλεις 225, 758
Ματαράγκας Α. εκδόσεις 337
Μάτεσης Αντώνιος 405, 411, 559
Μαυροβούνια [θέση] 26
Μεγάλη Βρετανία 344, 401
Μεγάλη Εβδομάδα 138
Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία «Πυρσού» 31,

Μεγάλη Ιδέα 86
Μέγαρο Καποδίστρια 457
Μέγας Αλέξανδρος 609
Μεζεγκλίβ 321
Μελάς Σπύρος 575
Μελίτα Ρούλα 702, 703, 706, 712
Μένανδρος 609
Μέντη Δώρα 14, 133, 758
Μέντωρ 33, 36, 38
Μερτύρης Λεωνίδας 709
Μεσαίωνας 399
Μεσίνα 265
Μέσμερ Φραντς Φρίντριχ Άντον 204
Μεσολόγγι 71, 73, 251, 266, 444, 445, 447, 449
Μεσολογγίτες 100, 444, 449
Μεσοπόλεμος 581, 588, 589
Μεσσαλάς Στέφανος 289
Μεταλληνός Παύλος 14
Μεταξάς [;] [καθηγητής, με ερωτηματικό στη θέση του ονόματος] 195
Μεταξάς Α.-Ι., Δ. 667, 758
Μεταστάσιος 207, 209, 212
Μήδεια 47
Μήκιας Δημήτρης 647
Μήλιας Σπυρίδων 44
Μηνιάτης Ηλίας 44, 45, 48, 49, 53, 54, 55, 56
Μητσάκης Μιχαήλ 535, 536, 537, 739
Μητσιάλης Μιχαήλ [Γκιουλιμής] 390, 392
Μητσιάλης Χαράλαμπος [Μίτσελ, Μυρτιώτης] 381, 388, 389, 392
Μικρά Ασία 255, 592
Μικρασιατική Καταστροφή 578
Μιλάνο 195, 269, 753
Μιλλ Τζον Στιούαρτ 414
Μίλλερ Τζιουζέππε 262, 263
Μινώτος Σπύρος 570
Μιράντολα 265
Μιστράλ 555
Μιχαηλίδης Κωστής 345
Μιχαλάς Κ. 314
Μιχαλίτσης Δημήτριος 289
Μιχαλόπουλος Φάνης 518
Μιχαλούδης Δημήτρης 6
Μνησικλής 609
Μοδιάνο Γιακό 368
Μολφέτας Γεώργιος 733
Μονδίνος Διονύσιος 393, 394, 395, 397, 398, 402, 403, 404, 742, 744, 751, 754
Μον Ρεπό 321
Μόντενα 268
Μοντεσκιέ 226
Μόντης [και Μόντι] 153, 237
Μοντιλιάνι 640
Μοντσενίγος Σωτήριος 548
Μορς 39,
Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 310
Μοσχόπουλος Γεώργιος 13, 732
Μουζάκη Μάχη 579
Μουζάκι 26
Μουλλάς Παναγιώτης 375, 439
Μουρ Χένρυ 339
Μουρίκης Ιωάννης 379
Μουρίκης Δημήτριος 380
Μουρίκης Μιχαήλ 380
Μουρίκης Χαράλαμπος [Μορίκης] 379, 381, 382, 384, 392
Μουσείο Ζακύνθου 29
Μουσείο Μπενάκη 91, 340
Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων 14, 550
Μουσείο Σολωμού Κερκύρας 98, 236, 248, 474
Μουσείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας 14
Μουσολίνι 574

Μουστοξύδης Ανδρέας 218, 269, 540, 546, 733
Μουτζάν-Μαρτινέγκου Ελισάβετ 405, 406, 407, 408, 409, 410, 415, 742
Μπαβέας Βασίλειος [βλ. και Bavea] 751, 754
Μπαλάσκας Κώστας 458
Μπαλί 628
Μπαντιέρα, αδελφοί 262, 263, 265, 266
Μπαρμπίας Τζώρτζης 26
Μπάτζιου Ανδρομάχη 618
Μπάυρον 71, 73, 75, 94
Μπεκατώρος Στέφανος 703
Μπέκετ 653
Μπενάτσης Απόστολος 463, 758
Μπέττχερ Κλάουντια 16
Μπλουμ Χάρολντ 566
Μπογδάνος Ηρακλής 390, 392
Μπογδάνος Σπύρος 379, 750
Μποϊκάτικα Μαγαζιών Παξών 388
Μπόικος Νίκος [Μπιτσιτσής] 390, 392
Μποκετσιάμπε 265, 266
Μπολόνια 195
Μποσινιόρ Μπερνάρδος 29
Μπότσαρης Μάρκος 37
Μποττιτσέλλι Σάντρο 170
Μπουκάναν 39
Μπουκέτο 541
Μπούκουρης 408
Μπούκουρη-Αλταμούρα [Ελένη] 405, 406, 407, 408, 409
Μπουμπουλίδης Φαίδων 737
Μπουμπουλίδου Γλυκερία 737
Μπρετόν 301
Μπύργκερ 79
Μυκήνες 561, 562
Μύρης 662
Μυριβήλης Στρατής 319, 327, 577
Μυρτιώτισσα 573, 576
Μυτιλήνη 577
Μωαμεθανοί 526
Μωραΐτη Σοφία 310, 758
Μωραΐτης 547, 548
Μωραΐτης Ερωτόκριτος 708
Μωραΐτης Πέτρος 563
Μωρεάς Ζαν 588
Μώρος Νίκος 703, 705

Ν

Νάνες Γεώργιος 390, 392
Ναπολέων [βλ. και Βοναπάρτης] 67, 68, 69
Νάσιου Δέσποινα 353, 758
Ναυαρίνο 437
Ναύπλιο 106, 562
Ν[ε]άπολη 195, 266, 267, 393, 400, 563
Ναυσικά 359, 644
Ναχαμούλης Ι. 102
Νέα Αγγλία 40
Νέα Γράμματα 566
Νέα Ελληνική [γλώσσα] 424
Νέα Εστία 320, 505, 571, 726, 727, 730, 741, 749, 750, 751, 755
Νέα Εφημερίδα 497, 743
Νέα Ζηλανδία 594
Νέα Υόρκη 32, 36, 37, 39, 40, 564
Νεολιθική Εποχή 491
Νερουλός-Ρίζος Ιακωβάκης 80, 556
Νεφέλη εκδόσεις 745
Νηρέας 175
Νιαγάρας 39
Νίκλη Αγγελική 184, 188
Νικολαΐδης Λειβαδιέας Ιωάν. 533
Νιουπόρτ 38
Νιούτζεντ Λόρδος 348
Νιρβάνας Παύλος 576, 635
Νίτσε 302, 304, 475, 481
Νομικός Νικόλαος 28
Νομικός Τζουάννε 29
Ντάγκλας Άλφρεντ 564

Ντ' Ανούτσιο 574
Ντάντε 206
Ντενίση Σοφία 499
Ντοστογιέφσκι 187, 358, 361, 485, 486
Ντούγκλας [κολόνα, αρμοστής] 321, 389
Νύμφες 564, 604
Νυξ 170

Ξ

Ξανθόπουλος Στέφανος 61
Ξενάκης Ιάννης 339
Ξενόπουλος Γρηγόριος 81, 395, 405, 409, 410, 412, 439, 496, 497, 535, 547, 548, 576, 582, 591, 592, 593, 595, 596, 598, 599, 600, 601, 603, 742, 743, 745, 755
Ξένος Στέφ. 497
Ξηρόμερο 105

Ο

Οδησσός 752
Οδυσσέας 359, 606, 609, 625, 644, 645
Οδύσσεια 359, 360, 630, 644
Οθώνειο 74, 78
Οιδίπους 710
Οικονόμειος Μεταφραστικός Αγών 422
Οικονομίδου Ρουμπίνη 16,
Οικονομοπούλου Βάσω 390, 691, 758
Οικονόμος Κωνσταντίνος 44, 48
Οικονόμου Κωνσταντίνος 15
«Οι φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων» 13
Όλγα [βασίλισσα] 408
Ολυμπία 561, 562
Ολυμπιακοί Αγώνες 605
Ολύμπιος Διαγωνισμός 408
Όλυμπος 282, 283
«Ομάδα Νέων Λογοτεχνών» 337
Ο Μάιος 217
Όμηρος 79, 113, 120, 122, 125, 127, 129, 141, 158, 208, 223, 226, 237, 239, 282, 286, 339
Ομπρέλα 261
Ο Νουμάς 389, 453, 505, 748
Οξιές 628
Οξφόρδη 116
Οράτιος 575
Ορενόκος [ποταμός] 596
Ορέστης 75
Ορφανίδης Θεόδωρος 77
Ο Ρωμηός 387
Ουάιλντ Όσκαρ 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567
Ουάιλντ Τζέην Φρανζέσκα 562
Ουάσιγκτον 39
Ουάσιγκτον, πρόεδρος Η.Π.Α. 38
Ουγκώ 73, 74, 555
Ουέστ Πόιντ 39,
Ο Φιλελεύθερος 750
Όφις 393

Π

Παβία 153, 269
«Παγκόσμια Ημέρα Ποίησης για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη» 337
Παγκράτης Περικλής 7, 11, 13, 16, 343, 617, 621, 623, 759
Παγουλάτος Α. 703
Παιδαγωγική Ακαδημία 337
Παιδική Αποθήκη 591
Παλαιοκαστρίτσα 617
«Παλαιό Κυβερνείο» 368
Παλαιολόγος Μιχαήλ 523
Παλαιολόγου Χριστίνα 591, 759
Παλαιού Νίνα 569, 759
Παλαμάς Κωστής 72, 73, 81, 82, 205, 336, 378, 451, 523, 530, 536, 537, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 559, 560, 573, 576, 582, 604, 612, 621, 662, 734

Παν 564, 566
Παναγία 103, 174, 304
Παναθήναια 606
Παναθήναια 603
Πανάς 552, 553
Πανδώρα 217, 518, 519, 521, 522, 557, 740, 753
Πανεπιστήμιο Aix-en-Provence 249, 254
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 14
Πανεπιστήμιο Μαλβούργης 578
Πανεπιστήμιο Μόντενα 265
Πανεπιστήμιο Μπέλφαστ 565
Πανεπιστήμιο Πατρών 13
Πανεπιστήμιο Τύμπιγκεν 101
Πανεπιστήμιο Χάρβαρντ 32
Πανεπιστημίου [οδός] 582
Πανιόνια Συνέδρια 16
Παντοκράτωρ εκκλησία 380
Παξινοί 379, 387, 388
Παξοί 379, 380, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 392, 529, 702
Παξοί 381, 384, 385, 388
Πάουντ Έζρα 566, 567
Παπά Κατίνα 748
Παπαγεωργίου Κώστας 657
Παπαδάκης Κώστας 582, 583, 584, 589
Παπαδάτος Γιάννης, Σ. 635
Παπαδημητρακόπουλος Η., Χ. 367, 368
Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος 104, 187, 248, 537, 739
Παπαδόπουλος Βρετός Μαρίνος 741, 742
Παπαδόπουλος Νικόλαος, Π. 592
Παπαδόπουλος Νίκος 166
Παπαθεοδώρου Γιάννης 86
Παπαναστασάτος Τάσος 313, 314, 345
Παπανικολάου Ν., Γ. 228
Παπανούτσος Ευάγγελος 174
Παπαρρηγόπουλος Δημήτριος 74, 89
Παπαρρηγόπουλος Κωνσταντίνος 74
Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα 728, 733
Παρανίκας Ματθαίος 33
Παράσχος Αχιλλεύς 78
Παράσχος Κλέων 582
Πάργα 100
Παρθενώνας 563, 604
Παρθενών 523
Πάριος Αθανάσιος 44
Παρίσι 57, 58, 59, 80, 104, 200, 218, 564, 584, 607, 755
Παρμενίδης 688
Παρνασσός 530, 729
«Παρνασσός» 79, 80, 81
Παρρέν Καλλιρρόη 414, 505, 513
Πασαγιάννης Κώστας 732
Πασιονάρια 638
Πασχάλης Μιχαήλ 95, 113, 759
Πατήσια 585
Πάτρα 39, 266, 393, 394, 745, 752, 753
Πατρίς 750
«Πατριωτική Εφημερίδα» 388
Παυσανίας 609
Πεζός Λόγος, 305
Πειραιάς 387, 625, 635, 647
Πειραϊκό Βήμα 626
Πέλεκας 345
Πελοποννήσιοι 63
Πελοπόννησος 406, 587
Πέννα Νικολαΐς 7, 649, 759
Περάτης Βελησάριος 26
Περικλής 604
Περίπλους 701
Περιφέρεια Ιονίων Νήσων 15
Περσεφόνη 171, 564
Πεσταλότζι 338
Πετράρκα Φραντσέσκο 168 [βλ. και Πετράρχης]
Πετράρχης Φραγκίσκος 62, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 205, 205, 206, 207, 209, 211, 389, 557

Πετρόπουλος Γεώργιος 389
Πετρόπουλος Ηλίας 106
Πηγάς Μελέτιος 44,
Πήλικας Σπυρίδων 76
Πηνελόπη 359, 609, 644
Πιάτσολι Πιέτρο 262, 263
Πιερίδες 121
Πικάσο Πάμπλο 332, 339
Πικριδιώτισσα 28
Πίνδαρος 121
Πίνετρ 653
Πλακάδα Αγίου Σπυρίδωνος 457
Πλασκοβίτης Σπύρος 485, 486, 490, 492, 493, 494, 495
Πλατεία Ηρώων Κυπριακού Αγώνα 457
Πλατυτέρα 288
Πλωτίνος 298
Πνοή 582
Πολεμικό Ναυτικό 354
Πολεμών 609
Πολίτης Αλέξης 741, 749, 754
Πολίτης Λίνος 177, 186, 187, 191, 193, 194, 257, 261, 267, 281, 284, 288, 289, 290, 316, 726, 730
Πολίτης Ν., Γ. 523
Πολυδούρη Μαρία 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590
Πολυζωίδης 540
Πολύκροτα μυθιστορήματα 743
Πολυλάς Ιάκωβος 36, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 89, 144, 173, 177, 197, 206, 208, 216, 221, 224, 227, 228, 237, 239, 240, 258, 259, 275, 281, 289, 441, 442, 447, 529, 530, 531, 532, 533, 536, 537, 538, 552, 556, 557, 558, 559, 723, 730, 738, 739, 740, 742, 744, 745, 746, 747, 747
Πολυτεχνείο [γεγονότα] 656, 666, 694
Πορώτης Ν. 209, 597
Πόρος 583
Πορτογαλία 387
Πόρφυρας 13, 14, 352, 618, 701
Ποσείδιπος 609
Ποσειδών 604
Ποταμός [κερκυραϊκό προάστιο] 649
Πούλια 405
Πρακτικά των Πανιονίων Συνεδρίων 16
Πραξιτέλης 608
Πρέβεζα 587
Προβελέγγιος 557
Πρόνοια Ρολάνδης 38
Προσαλέντης Σπύρος 236
Πρόσπερος [περιοδικό] 337, 344, 352
Πρόσπερος [εκδόσεις] 353
Προστασία στα Επτάνησα [αγγλική] 731
Προυστ Μαρσέλ 320, 321, 322, 323
Πρώτο Πανελλήνιο Συνέδριο Γυναικών 505
Πυγμαίοι 118, 119, 122, 123
Πυγμαλίων 604
Πυλαρινός Θεοδόσης 13, 16, 85, 91, 513, 737, 745, 749, 750, 756, 759
Πύλαρος 336, 628
Πύργος της Βαβέλ 58
Πυρρής Δημήτριος 26
Πυρρής Τζώρτζης 25

Ρ

Ραγκαβής Αλέξανδρος, Ρ. 74, 76, 80, 497, 540
Ραγκαβής Κλέων 75, 78, 79, 81
Ράλλειος διαγωνισμός 76, 78, 80
Ράντκλιφ Αν 401, 402
Ραρτούρος Αλέξιος 44
Ρέα 304
Ρεγγίνη Βαλσαμάκη Ελλάς 742
Ρεγκάλντι Τζιουζέπε 263, 264, 266
Ρέντζος Όθων 744
Ρήγας 61, 65, 77, 522, 662
Ρήνος Αμερικής 38

Ριάλδη Μαριέττα 653
Ριζοσπάστες 542
Ρίκης Σ. 36,
Ριχάρδος 547
Ροζάνης Στέφανος 202, 246
Ροΐδης Διονύσιος [δρ.] 193, 194, 293
Ροΐδης Εμμανουήλ 79, 196, 535, 537, 739
Ρόκα Τζιάκομο 261, 262, 263
Ρομαντική Σχολή Αθηνών 81
Ρομποτής Γεράσιμος 485, 709, 759
Ρομποτής Τάσος 353
Ρονκάλας Δαρείος 411
Ρουβίκων 146
Ρουμανία 573
Ρουσάνος Παχώμιος 44
Ρόυσεστερ 39
Ρουσμέλης Αναστάσης 24
Ρουσμέλης Αντώνιος 24
Ρουσμέλης Βασίλης 29
Ρουσμέλης Γρηγόριος Σαβόγιας 22, 23
Ρούσμελης [Ρουσμέλης] Σαβόγιας 21, 29, 30, 87
Ρουσόπουλος Αθανάσιος 74
Ρούσος 547
Ρυθμός 635
Ρώμα [«αρχοντικό», οικογένεια] 20, 547, 548
Ρώμα Μαρία 713
Ρώμας Διονύσης, Αλεξάνδρου 713, 714, 720, 722, 723, 724
Ρωμαίοι 213, 399
Ρώμη 408, 526, 605
Ρωμιοπούλα 513
Ρωμυλία 419
Ρωσία 387, 591
Ρωσο-τούρκοι 65, 67
Ρωσσόλιμος [Ροσόλιμος] εκδόσεις 36, 154, 217

Σ

Σαγκάη 642
Σάθας Κ. 540
Σαιντ Ιλαίρ 326
Σαίξπηρ [βλ. και Σέικσπηρ] 79, 158, 207, 208, 209, 239, 559
Σακελάριος Π., Α. 520, 521, 527
Σάντα Μαρία 433
Σαν Ντιέγκο 354
Σαν Φρανσίσκο 659
Σαπφώ 141, 339
«Σαπφώ» 31, 36, 35, 37, 38
Σαράκης Σωτήρης 625, 759
Σαραντοπούλου Μαρία 266
Σατωβριάνδος 79
Σαφφανζών 596
Σαχίνης Απόστολος 604, 730
Σβορώνος Νικόλαος, Γ. 9, 10, 11,
Σέικσπηρ [βλ. και Σαίξπηρ] 237
Σελήνη 333
Σεναχερίμπ 213
Σερούιος Γεώργιος 194
Σέρρας Διονύσης 702, 703, 707, 712
Σεφέρης Γιώργος 95, 566, 621, 662, 696, 707
Σιαμ 642
Σιγούρος Ανδρέας 61, 207
Σιγούρος Μαρίνος 419, 573
Σιδέρης [εκδ. οίκος] 598
Σιδέρης Νίκος 196
Σικελιανός Άγγελος 88, 169, 174, 175, 176, 249, 287, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 378 303, 304, 305, 307, 308, 615, 617, 662, 733
Σίλλερ 146, 446
Σίνα Ιφιγένεια, Σ. 394
Σίνας Σίμων [και Οίκος Σίνα] 394
Σίντιες 283
Σκιάθος 249
Σκουλογένης Στέλιος 27

Σκούφος Φραγκίσκος 44, 45, 53
Σκριπερό 104
Σλήμαν 562
Σμαραγδής Γιάννης 455
Σμυρναίος Κόιντος 120
Σμύρνη 31, 33, 37, 106, 389, 395
Σολωμαίοι 723
Σολομωνίδης Χρήστος 31
[Σολωμός] Δημήτριος 37, 264, 284, 289, 290, 291
Σολωμός Διονύσιος 34, 35, 36, 37, 39, 61, 62, 65, 69, 71, 72, 73, 77, 80, 81, 82, 84, 87, 88, 98, 120, 126, 133, 140, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 169, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 311, 312, 315, 441, 444, 446, 447, 450, 451, 522, 531, 545, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 573, 575, 588, 617, 621, 662, 696, 707, 711, 720, 723, 724, 730, 731, 748, 755
Σολωμός Νικόλαος 183, 184
[Σολωμού] Αγγέλικα, Δ. 288, 289, 290, 291, 292, 293
Σολωμού Ελένη 178, 179
Σόλων 194
Σουάν 321, 323, 324, 326
Σουέρεφ Κώστας 703, 708, 712
Σουρής Γεώργιος 387
Σούτσοι 499
Σούτσος Αλέξανδρος 76, 556
Σούτσος Παναγιώτης 78, 89, 742
Σοφοκλής 562, 755
Σπάνιας Νίκος 337
Σπανόπουλος Δημήτριος 381, 384
Σπαρτά 628
Σπαταλάς Γεράσιμος 573, 734
Σπέτσες 405, 407
Σπηλιόπουλος Ιωάννης, Γ. 742, 744
Σπιανάδα 264, 617
Σπινθήρ 742
Στάης Εμμ. 532
Σταθοπούλου Τούλα 453
Σταματέλος Νικόλαος 742
Σταυρακοπούλου Σωτηρία 367, 759
Σταυράτης Αλέξης 709
Σταύρου Ηλίας [και Σταύρος] 742, 747, 748, 756
Στεργιόπουλος Κώστας 441, 452, 486, 491, 759
Στεφανοπούλου Ελένη 143, 759
«Στοχαστής» [εκδόσεις] 36
Στραβοπόδης Γεώργιος 289
Στράνης Λουδοβίκος 216, 217, 218
Στρατιωτική Ιατρική Σχολή Θεσσαλονίκης 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375
Στρατιωτική Σχολή Αξιωματικών Σωμάτων 368
Στυλιανέσης Παναγιώτης 26
Στυλιανού Νάντια 295, 759
Συ 395, 403
Συκουτρής 619
Συμβούλιο της Επικρατείας 487
Συμπόσιο Ποίησης [Πατρών] 702

Συνάντηση [δελτίο] 14
Συνέδριο Βερολίνου 99
Συνέδριο «Πηγές Επτανησιακής Φιλολογίας» 725
Συνθήκη Βερολίνου 99
Σύρος 106
Σφήκας Γεώργιος, Κ. 744, 750, 754
Σφυρίδης Περικλής 367, 368, 369, 372, 374
Σχινάρι 642
Σχοινά Αντιγόνη 587, 588, 589
Σχολείο της Κυριακής 414
Σχολή Επτανήσου 81
Σχολή Εφέδρων Αξιωματικών Κερκύρας 616, 617
Σχολή Καλών Τεχνών Λονδίνου 563
Σχολικός Σάτυρος 635
Σωκράκι 581, 584, 588
Σωτηρία [νοσοκομείο] 584, 585
Σωτηρίου Διδώ 405, 406
Σωφρονιστήριο Κέρκυρας 101, 103, 105, 108, 109

Τ

Ταιν Ιππόλυτος 558
Ταμπάκη-Ιωνά Φρειδερίκη 456
Ταρρυτάουν 39
Ταρσούλη Αθηνά 578
Τάσο 79
Τάσσος [χαράκτης] 652
Ταχυδρόμος Βοστώνης 40
Τειρεσίας 286
Τεμπρίδου Γιώτα 615, 759
Τεργέστη 750, 751, 752
Τερζάκης Άγγελος 412, 459
Τερπνά μυθιστορήματα 743
Τερτσέτης Γεώργιος 88, 76, 89, 522, 552, 556, 742
Τετράδης Αρσένιος 22
Τέχνη 475, 603
Τζαννετάκος Θ., Σ. 421
Τζαράς Τριστάν 329
Τζέημς Χένρυ 406
Τζιακομέτι Αλμπέρτο 339
Τζιόβας Δημήτρης 737, 741, 749
Τζουλάτης Ιωάννης, Φ. 742, 744
Τήλος 405, 406
Τήρου Ανδρέας 458
Τικτοπούλου Κατερίνα 431, 495, 539, 737, 749, 759
Τιλσίτ 68
Το Άστυ 534, 603, 605, 740, 755
Το Βήμα 458
Το Καλώδιο εκδόσεις 659
Το Μέλλον 750
Το Νέον Άστυ 603
Τοντόροφ Τσβετάν 405, 655
Το περιοδικόν μας 603
Το πρώτο σκαλί 667, 668, 680, 696
Τορίνο 263, 519, 752
Τοσκάνη 221
Τουμασάτος Ηλίας 14, 725, 759
Τούρκος 32, 107, 444
Τριανταφυλλίδης Μανόλης 725
Τριάντου Ιφιγένεια 281, 759
Τριβιζάς Σωτήρης 581, 709, 711, 712, 759
Τρίκαλα 587
Τρίκαρδος Διον. 529
Τροία 360, 644
Τρώες 119, 120
Τσακαράκης Γεράσιμος 105
Τσακασιάνος Ιωάννης 539, 541, 542, 543, 544, 545, 547, 549, 550, 744, 755
Τσακνιάς Σπύρος 358, 491
Τσαλδάρης Κωνσταντίνος 587
Τσαντσάνογλου Ελένη 230, 232
Τσάτσος 619
Τσέπο 265
Τσικνάκης Κώστας 725

Τσιτσέλης Ηλίας 731
Τσοκόπουλος 603
Τσοπανέλλης Στρατής 453
Τσούτσουρα Μαρία 71, 759
Τυπάλδος Ιακωβάτος Γεώργιος 731
Τυπάλδος Ιούλιος 79, 84, 87, 88, 89, 522, 552, 556, 557
Τυπάλδος Ξυδιάς Σπυρίδων 742, 754
Τωμαδάκης Νικόλαος 178, 442

Υ

Ύδρα 606
Ύλας 564
Υπουργείο Παιδείας, Δια Βίου Μάθησης και Θρησκευμάτων 15
Υψηλάντης Α. 64

Φ

Φαίακες 173
Φαιάκων νήσος 172
Φαναριώτες 75, 540, 547
Φαναριώτης Διονύσιος 389
Φανός της Σύρου 745
Φεγγαροντυμένη 173, 175, 185, 187, 229, 230
Φέλτων Κορνήλιος 31, 32, 33, 34, 35, 38
Φεραίος Ρήγας 414
Φέρμπος Π., Ι. 594
Φερράζ Φραγκίσκος 385
Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας 456
Φιλαδέλφεια 39, 40
Φιλαρμονική Εταιρεία «Καποδίστριας» 15
Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας 14, 15
Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος» 15
Φιλίππου Φίλιππος 617, 618, 619
Φιλολογικός Σύλλογος Νέων Κέρκυρας 573
Φισκάρδο 628
Φλάκκος Οράτιος 572
Φλεμοτόμος Διονύσης 21, 707, 709, 711, 712, 759
Φλωμπέρ 71
Φλωρεντία 126, 525
Φούλτων 39,
Φουντάνα 382
Φουρτούνης Γιώργος 456
π. Φραγκάτος Παναγής 733
Φραγκίσκος Ε΄ 265
Φραίζερ Φραγκίσκα 139, 185
Φρανκφούρτη 275
Φρενολογία 193
Φρενολογική Εταιρεία 195
Φρόυντ Σίγκμουντ 232, 339
Φυλακές Κέρκυρας 110
Φωκάς Βάσος 571
Φώσκολος Ούγκο 35, 77, 113, 115, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 153, 160, 223, 572, 573, 575

Χ

Χαϊκός Αδάμ 336
Χάιντεγκερ 148
Χάλλεκ 36
Χάντακας 723
Χάρης Πέτρος 255, 344
Χάρτης για τα Δικαιώματα του Παιδιού 678
Χατζήδαινα 406
Χατζηδάκις Γ. 729
Χατζίνης Γιάννης 344
Χατζόπουλος Δημ. 537
Χατζόπουλος Κώστας 475, 490
Χατζόπουλος Φίλιππος 635, 648
Χέγκελ 146
Χειραφετημένη [ψευδώνυμο] 571
Χέλντερλιν 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152
Χίος 384
Χιώτης Παναγιώτης 31, 42, 529

Χιώτης Χρήστος 744
Χονδρογιάννης Γιάννης 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590
Χούντα 665
Χρηστόπουλος 77
Χριστιανισμός 304
Χριστιανόπουλος Ντίνος 35
Χριστοδούλου Ευστάθιος [εκδότης] 394, 398
Χριστόπουλος 61, 206, 553
Χριστός 174, 304, 564
Χριστού Εκκλησία 45
Χρυσοβιτσάνου Βασιλική 603, 759
Χυτήρης Τηλέμαχος 561, 703, 704, 706, 708, 712, 759
Χώδσων ποταμός 39

Ψ

Ψάλίδας 662
Ψαρά 312
Ψάχου Μαρία, Ν. 701, 759
Ψευδο-Δίδυμος 122
Ψευδο-Θεόφραστος 117
Ψυχάρης Γιώργος 72, 572, 573

Ω

Ωδή -ές 113, 114, 117, 119, 120, 121, 123, 130, 131
Ωκεανός Οδυσσέας 331, 333, 339
Ὥρα 518
Ωριγένης 253, 254, 258

ΚΥΡΙΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΞΕΝΑ

A
Adamo 190
Aix 254
Albany 39
Alexakis Orestes 689
Alisandratos Giorgos, G. 735
Amyot 321
Anadyomene 176
Antignano 517
Antologia 126
Apergis Efthimios 392
Arbace 207
Argyll 117
Ariosto 211
Arnault Antoine Vincent 64
Arnoux-Farnoux Lucile 249
Aroni Anna 392
Aspioti Maria 351
Athens [Athènes] 538392
Autrice 524
Azaïs 253, 254

B
Bachelard G. 645
Bandiera [frères] 215, 221, 222, 223, 224, 262
Bandiera Attilio 265
Bandiera Emilio 223
Bandiera Francesco 265
Barbèra Gaspero 518, 525
Barthes Roland 243, 245
Batinter Elisabeth 515
Baudelaire 286, 309, 323, 358
Bavea Basilio 750, 752
[de] Beauvoir Simone 515
Beecher Henry Ward 40
Berchet Giovanni 269
Bernhardt Maurice 569
Biblioteca Italiana 269
Bocheciampe Pietro 265, 266
Bogdanos Heracles 392
Boikos Nikos 392
Boltz August 744
Boston 392
Boston Journal 34
Botticelli 169, 170
Botton Alain de 320
Braid James 201
Bresson 455
Browning Elizabeth Barrett 566
Brunetière F. 551
Brunn Ludwing 202
[de la] Bruyère Jean 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 429
Buffalo 39
Bürger Gottfried August 269
Butler Samuel 425
Byron 211, 213, 278, 424, 754

C
Calvos 560
Canale D.G. 32, 41
Candide 607
Caracciolo Enrichetta 517, 519, 524, 525527
Casyellammare 525

Cavafy C., P. 567
Cesarotti 125
Chanance Renè 569
Chateaubriand 251
Chondrogiannis Giannis 589
Cjartres 320
Coavoux Sophie 505, 757
Collection de l'Institut Francais d'Athenes 720
Collezione Diamante 524
Combray 319, 326
Comte Auguste 199
Conciliatore 269
Corfu Channel, TV 15
Corfu 110, 317, 267, 459, 503, 567, 654
Coutelle Louis 227, 254
Cowper 213
Croce B. 552
Crosby Howard 34

D
D'Annunzio 314, 604
Dante 251, 252
Degas 326
Degorgis Nasos 317, 327
Dentrinou Irini 515
Depountis Iason 340
Dessoir Max 202
Desylas M. 317
Diaplasis ton Paidon [*Children's Education*] 601
Dickens 428
Diderot 253
Doikas Spyros 392
Dossios Nicolaos 110
Dostoyevsy 320

E
Earle John 427
Edizione Nazionale 126
Ellenberger Henri 201
Elstir 326
Eluard Paul 309, 310, 311, 312, 314, 315, 317, 358
Elytis Odysseas 142, 624
England 429
Epirotiki Estia 654
Episkopopoulos N. 613
Etudes Néo-Helléniques 254, 255
Europe [Europa] 392, 524
Evverett Edward 32

F
Faria 201
Fauriel 218
Felton Cornelius 32
Ferri Antonio 268
Figaro 607
Firenze 524
Flemotomos D. 712
Fogacci Severiano 733
Folk Songs 110
Fontaine 310
Fontanille Jacques 463
Foscolo Ugo 62, 94, 95
Fossati 195
Fourment Alan 591
Francia 524
Freud 187, 201

G
Galileo 524
Gallimard 688
Gall Franz 193
Gary Romain 310
Gaulle de Charles 250
Gazzetta Ionica 379, 381
Germania 524
Gerontikos Arsenis 654
Giannopoulou-Minotou Marietta 580
Gide André 310

Goethe 251, 253, 270, 271, 272, 275, 276, 278, 280
Goldsmith Oliver 424
Grammatikou Maria 392
Greece [Grèce] 392, 538, 549, 700
Grégoire Henri 58
Greimas A., J. 242, 463, 466
Grimaldi Nicolas 325
Gringoire 607

H
Halleck Fitz-Green 33, 34
Hegel 202, 234, 253
Hemingway 358
Heptanesian 549
Héraclite 307
Hetzel 600
Heyne 116
Hirst Anthony 565, 566
Hollindale 641
Hristova Mariya 169, 757
Hudson ποταμός 38, 39
Hugo V. 251, 438
Hume David 424
Hytyris T. 712

I
Idler 426
Iliad 131
Illiers 320
Inghiltera 524
Initialy 589
Ioannina 654
Ionian Islands 70, 97, 365, 549, 712
Ionian Literature 560
Ionian School 365
Ioniennes 538
Italian 267

J
Johnson Samuel 424
Journal of Mediterranean Studies 749
Joyce James 344
Jung C., G. 185, 187
Junta 666

K
Kalvos Andreas 97, 131
Kant 253, 321
[father] Kapodistrias P. 712
Kariotakis K. 589
Katsimis Spyros 392, 700
Kavvadias Nikos 633, 646
Kavvadias Nikos, A. 375
Kierkegaard 325
King Francis 344
Kirk S.G. 122
Kleft 110
Konidaris D. 712
Korfis Tasos 365
"Korissia region" 345

L
La Bruyere 688
Lacan 187
La Figura [La Donna] Velata 180, 185
Lanteri-Laura J. 195
Laplanche Jean 143
Laskaratos A. 429
Lear Edward 568
Le Dimanche des enfants 591
Lee George [L.G.] 34
Legrand Émile 541
Leiris Michel 322
Leoni Michele 207
Léonie, tante 321
Leopardi Giacomo 64, 130, 224
Le Spectateur de l'Orient 80
Levesque Robert 250
Liddel 524
Lipparini G. 573
Livadas Costante 752, 753

Livorno 524
Loisios Leon 680
Lolli Flaminio 264, 268
Long Island 38
Lytton Edward Bulwer 428

M
Macé 600
Mackridge Peter 188, 258
MacNeice Luis 344
Magasin d' education et de récréation: Encyclopédie de l'enfance et de la jeunecce 593, 596
Magazin fur der Litteratur des In-und Auslandes 744
Magna Mater 175
Mahaffy John Pentlant 561, 563
Makris Theodoros 392
Mamchester 381
Mandelbrot Benoit 339
Manet 326
Mansfield Katherine 344
Manzoni Alessandro 130, 251, 269
Mariotti Giovanni 263
Marketaki Tonia 459
Martzokis Stefanos 549
Mary [Παναγία] 567
Matin 607
Maurois André 309
Mavilis 176
Mayer 195
Mazzini Giuseppe 265
Mazzoni F. 573
Melita R. 712
Meluso Giuseppe 266
Merlier Augustine 256
Merlier Μέλπω 250, 256
Merlier Octave 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260
Merlier Octavie 256
Mesmer Franz Friedrich Anton 200, 201, 204
Messager d'Athènes 571
Metastasio 207
Military Medical School in Thessaloniki 375
Miller Giuseppe 222, 223, 261, 267
Milton 202
Mirandola 268
Mitsialis Charalabos 392
Mitsialis Michael 392
Mondinos Dionysios 403
Monti Vincenzo 115, 125, 126, 128
Moreschi 195
Moro D. 222
Morris 213
Moryelier Chr. 597
Mourikis Charalabos 392
Moutzan-Martinegou Elisabeth 415
Mumford Lewis 491, 492
Museo Civico del Rsorgimento 268
Myrivilis Stratis 327

N
Nancy 201
Nanes Georgios 392
Naples 267
Narrdi Anacarsi 222, 265
Neumann Erich 171
New plays 345
New York University 34
Novalis 196

O
Odes 131
Okeanos Odysseas 340

P
Palamas K.82, 560
Paxi 392

Paxos 392
Pellico Silvio
Percy Thomas 207
Peretti Joseph 252
Peri Massimo 117, 128, 129, 187, 188
Pestalozzi 338
Petrarca Francesco 162, 167, 206
Piazzoli Pietro 223, 261 ;h Piacoli 267
Pickford John, H. 218, 219
Pierantoni Ricardo 223, 262
Plaskovitis Spyros 493
Poe Edgar 595
Polidouri Maria 589
Politis Linos 267
Polylas Iakovos 82, 538, 654
Pontani F., M. 127
Pope Alexander 424
Portuguese 392
Pound Ezra 567
Poulet Georges 321, 324
Pouqueville 218
Prison of Corfu 110
Proust Marcel 309, 310, 311, 312, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 328
Providence, Rhode Island 38
Pulci 211
[de] Puyssegurd 201

Q
Quebec 39, 40

R
Racine 251
Radcliffe Ann 393, 400, 402, 403
Raman 609, 610
Rambler 426
Rebetica 110
Recherche 325, 326
Regaldi Giuseppe 177, 222, 263
Reinach Salomon 72
Reine des Fleurs [ψευδώνυμο] 571
Renoir 326
Retzer 193
Reverdy Pierre 688
Revue des Revues 607
Ricciotti N. 222
Ricks David 36, 566
Robertson William 424
Robinson John, P., 34
Rocca Giacomo 221, 222, 223, 261, 267
Rolland Romain 309
Romas Dionisios 724
Rousmelis [Rousmelis] Savogia 30
Russia 524

S
Sallevane Danièle 310
Salpêtrière 201
Salvini 125
Sant'Agostino 524
Sartre Jean-Paul 309, 310
Saunier [Michel] Guy 625, 637, 639
Saussure 245
Savelli 265
Schelling 199, 202
Schiller F. 202, 207, 208, 270, 537
Schopenhauer 477
Scott Walter 213, 424
Ségur Nicolas 607, 608, 609, 612, 755
Semaine Egyptienne 571, 576
Serras D. 712
Shakespear 202, 206, 251
Sheridan Charles Brinsley 23
Sihlfeld 336
Sikelianos Angelos [Sikélianos Angélos] 176, 307
Simpson Percy 379
Société Asiatique 218
Solomos Dionysios 82, 167, 176, 214,

224, 235, 247, 267, 280, 294, 317, 451, 560, 724
Somavera 120
Sophocles 33
Sorgue 206
Soueref K. 712
Spectator 426
Spencer 551
Sphins 202
Spinoza 253
Stabia 524
[de] Staël Anne-Louise-Germaine 269
St. Antony of Andritsi 30
Stard Media TV 15
St. Basil of Uptown 30
Stowe Harriet Beecher 40
Strause Levi 467
Strömfeld 339
Sue 395
Swell Arthur 344
Swinburne 213

T
Tain H. 552
Tasso Torquato 89, 211
Tatler 426
The first step 680
Theophrastus 429
Theotokis Konstantinos 459, 473, 483
The wire press 659
Trenti Luigi 91
Trinity College 561, 562
Tristan Tzara 329
Trivizas S. 712
Trogen 331, 338, 339
Tsakasianos Ioannis 549

U
Uccelli Philippo 195
Union 82
U.S.A. 41

V
Valaoritis Aristoteles 560, 666
Valaoritis Nanos 666
Varma 400
Velianitis Theodoros 392
Venus 176
Vernant Jean-Pierre 170
Verne Jules 594, 595, 598, 599, 601
Veron Eugène 558
Verri Alessandro 207
Vespucci Adriano Colucci 266
Viglione F. 573
Vinci Leonardo 207
Vitti Mario 91
Vlahos D. 712
Voutouris Pantelis 503
Vrettos S. 712

W
Whittaker Hohn 261
Wiener Nobert 339
Wilde Oscar 567
Willis Nathaniel Parker 39
Woolf Virginia 344

X
Xenakis Françoise 310
Xenopoulos Gregorios 601

Z
Zambelios [Zambelli] Spyridon [Spiridione] 82, 524, 525, 527
Zenebisis Elias 392
Zervos Ioannis, S. 503
Zervos Socrates, A. 440
Zervos Th. 712
Zervou J. 712
Zola 500

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 9
ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ 11

ΟΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

1η Ενότητα

Διονύσης Φλεμοτόμος, Νεότερα στοιχεία για τον συγγραφέα Σαβόγια Ρουσμέλη και την οικογένειά του 21
Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού, Ο Γ.Δ. Κανάλε μεταφραστής, ταξιδιώτης και δάσκαλος 31
Κωνσταντίνος Κασίνης, Μεταβυζαντινὴ ἑπτανησιακὴ ρητορική. Παρατηρήσεις περὶ τῆς «ἡδύτητος τοῦ λόγου» 43
Γιώργος Ανδρειωμένος, Ξαναδιαβάζοντας τους επτανήσιους «προσολωμικούς» ποιητές. 57
Μαρία Τσούτσουρα, Επτάνησα, 1823-1923: ο «χρυσός αιώνας» του ελληνικού ρομαντισμού 71
Ευριπίδης Γαραντούδης, Η μελέτη της επτανησιακής ποίησης του 19ου αιώνα: αποτίμηση και ζητούμενα. 83
Γεωργία Λαδογιάννη, Η Κέρκυρα του 19ου αιώνα: δημοτικά τραγούδια της φυλακής και της πόλης. Ο ηπειρώτης συλλογέας Νικόλαος Δόσιος 99
Μιχαήλ Πασχάλης, Μια ιλιαδική μετάφραση του Ανδρέα Κάλβου αποκαλύπτει τα μυστικά της 113
Δώρα Μέντη, Μορφές της φεγγαροντυμένης στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη 133
Ελένη Στεφανοπούλου, Διονύσιος Σολωμός και Φρειδερίκος Χέλντερλιν: μία «κρυφή» συνάντηση ή μια άλλη εκδοχή για την «αδυναμία» του ποιητικού έργου 143
Γιώργος Κεντρωτής, Σολωμός και Πετράρχης. 153
Mariya Hristova, Το αιώνιο ταξίδι στα Κύθηρα: η μορφή της Αναδυομένης σε κείμενα των Σολωμού, Μαβίλη και Σικελιανού. 169

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αφροδίτη Αθανασοπούλου, *Όμορφος κόσμος ηθικός αγγελικά πλασμένος.* Η γυναικεία παρουσία στο έργο και στον βίο του Διονυσίου Σολωμού . . 177
Θανάσης Καράβατος, Λόγος περί «ψυχισμού» στο έργο του Διονυσίου Σολωμού 193
Βασίλης Λέτσιος, Ο Σολωμός ως μεταφραστής των ποιητικών μορφών . . . 205
Θάλεια Ιερωνυμάκη, Παιγνιώδης διαδρομή – ριψοκίνδυνη έκβαση. Προσεγγίζοντας δύο αναφορές στον Διονύσιο Σολωμό 215
Βασίλειος Μάστορης, Η αγωνία του νοήματος: ο Διονύσιος Σολωμός και η αναθεμελίωση της ελληνικής κοσμοαντίληψης. 225
Ανδρέας Αθ. Λάζαρης, Οι στοχασμοί του ποιητή ή Η σύνδεση Σολωμού και θεωρίας της λογοτεχνίας. 237
Lucile Arnoux-Farnoux, Ο Octave Merlier (1897-1976) και ο Σολωμός. . . 249
Πάνος Καραγιώργος, Μία ευχαριστήρια επιστολή προς τον Διονύσιο Σολωμό 261
Αλίκη Κ. Γαλιατσάτου, Γερμανικές αντηχήσεις στο έργο του Δ. Σολωμού: φαουστικά ίχνη στον «Λάμπρο» 269
Ιφιγένεια Τριάντου, Με τα μάτια της ψυχής του Διονυσίου Σολωμού 281
Νάντια Στυλιανού, Άγγελος Σικελιανός: μία συνομιλία με την ηρακλείτεια φιλοσοφία και το υπερρεαλιστικό κίνημα. 295
Σοφία Μωραΐτη, Οι Νάσος Δετζώρτζης και Μ.Ι. Δεσύλλας μεταφράζουν Eluard: *Μήγαρις έχω άλλο στο νου μου* 309
Αντιγόνη Βλαβιανού, Από το Combray (Marcel Proust) στους Κορφούς (Νάσος Δετζώρτζης). Ο ξανακερδισμένος τόπος ως *ultimum refugium in perpetuum* 319
Κώστας Κρεμμύδας, *Εισαγωγή στα χαρτιά / στα γραφτά μου ή Πώς ήθελα κάποτε να γίνω κομιστής ανθρώπων.* Μία προσέγγιση στο έργο του ποιητή Ιάσονα Δεπούντη (1919 Κέρκυρα-2008 Ζυρίχη). 329
Περικλής Παγκράτης, *Η λίμνη φωτίστηκε* – ένα θεατρικό non finito της Μαρίας Ασπιώτη 343
Δέσποινα Νάσιου – Ευγενία Μακρίδου, Ανιχνεύσεις και σταθμοί στο έργο του Τάσου Κόρφη. 353
Σωτηρία Σταυρακοπούλου, Αυτοβιογραφικά στοιχεία σε κείμενα μικρής φόρμας (νουβέλα και διηγήματα) του πεζογράφου Νίκου Α. Καββαδία . . 367

2η ΕΝΟΤΗΤΑ

Σπύρος Μπογδάνος, Η έμπνευση εκφραζόμενη μέσα από την ποίηση στους Παξούς κατά τον 19ο και 20ό αιώνα. 379
Γεωργία Βιολιτζή, Ο *Εξόριστος ή η Μελανή αίθουσα* του Διονυσίου Μονδίνου: στα ίχνη του γοτθικού μυθιστορήματος 393

Ανθούλα Δανιήλ, Κόρη ευγενούς οικογενείας στα Επτάνησα του 19ου αιώνα, ή αλλιώς, Στον αστερισμό της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου 405
Αγγελική Λούδη, Ειδολογικές καταβολές και γραμματολογικές συνιστώσες στο *Ιδού ο άνθρωπος* του Ανδρέα Λασκαράτου 419
Μαρία Αποστολίδου, Συμβολή στη μελέτη της επτανησιακής πεζογραφίας του 19ου αιώνα: η περίπτωση των *Ελεεινών* του Σωκράτη Α. Ζερβού . . 431
Κώστας Στεργιόπουλος, Ο Σολωμός από τον «Λάμπρο» στους «Ελεύθερους πολιορκημένους» 441
Βέρα Κονιδάρη, *Η τιμή και το χρήμα* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη: ανασυνθέτοντας το έργο με τη γλώσσα του κινηματογράφου 453
Απόστολος Μπενάτσης, Ξαναδιαβάζοντας Θεοτόκη 463
Θεοδώρα Γλυκοφρύδη-Αθανασοπούλου, Το ιερό και το βέβηλο στο πρώιμο έργο του Κ. Θεοτόκη 475
Γεράσιμος Ρομποτής, Το επιβλητικό φράγμα και η δίκαιη ρωγμή 485
Εύα Γανίδου, Συζητώντας για το μυθιστόρημα *Οι κακούργοι* του Ι.Σ. Ζερβού. 495
Sophie Coavoux, Η γυναίκα στο έργο της Ειρήνης Δεντρινού 505
Λάμπρος Βαρελάς, Διευκρινήσεις και ευρήματα για τα πεζογραφήματα του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου 517
Δημήτρης Αγγελάτος, Η διηγηματογραφία στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα: τα διηγήματα του Πολυλά και το αθηναϊκό κέντρο. 529
Κατερίνα Τικτοπούλου, «Γραφές του Εγώ» στα Επτάνησα του 19ου και του 20ού αιώνα: ανιχνεύοντας το δίπολο Επτάνησα-Ελλάδα 539
Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, Αποτιμώντας το έργο επτανήσιων λογοτεχνών μέσα από τον κριτικό λόγο του Κωστή Παλαμά 551
Τηλέμαχος Χυτήρης, Ο Όσκαρ Ουάιλντ στην Κέρκυρα και το ποίημα "Santa Decca" 561
Νίνα Παλαιού, Όψεις του κριτικού έργου της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου. 569
Σωτήρης Τριβιζάς, Γιάννης Χονδρογιάννης: ένας ανάξιος της χαράς. 581
Χριστίνα Παλαιολόγου, Το παιδαγωγικό μυθιστόρημα στο περιοδικό *Διάπλασις των Παίδων* και η συμβολή του Γρηγορίου Ξενόπουλου. 591
Βασιλική Χρυσοβιτσάνου, Η έννοια του κλασικού στο έργο του Νικολάου Επισκοπόπουλου 603
Γιώτα Τεμπρίδου, «*Επτά* νήσων άγγελος». Ο διάλογος του Οδυσσέα Ελύτη με τα Επτάνησα 615
Σωτήρης Σαράκης: Κεφαλλονιά και περίγυρος στο έργο του Νίκου Καββαδία. . 625
Γιάννης Σ. Παπαδάτος, Το παιδί στο ποιητικό έργο του Νίκου Καββαδία . . 635
Νικολαΐς Πέννα, Αρσένης Γεροντικός: το λειτούργημα του κριτικού και η λειτουργία της κριτικής στη θεωρία και την πράξη 649

Σοφία Βούλγαρη, Οι αντιφάσεις του ποιητή και οι αντιστάσεις του αναγνώστη στο «Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αϊ-Γιάννη» του Νάνου Βαλαωρίτη 655
Α.-Ι.Δ. Μεταξάς, Μια ανήσυχη διερώτηση σε μια εποχή απροστάτευτης αμφισβήτησης 667
Νάσος Μαρτίνος, Η περίπτωση του ποιητή Ορέστη Αλεξάκη στη μεταπολεμική ποίηση των Κερκυραίων 681
Βάσω Οικονομοπούλου, «Δεν υπάρχει εισιτήριο για τη νοσταλγία»: τόποι και τοπία της ανάγκης στην ποίηση του Σπύρου Κατσίμη 691
Μαρία Ν. Ψάχου, Σύγχρονη ελληνική ποίηση στα Επτάνησα. Μια προσέγγιση στην ποίηση που ξεκινά κατά τις δεκαετίες '70 και '80 701
Γιάννης Μ. Δεμέτης: Διονύσης Αλεξάνδρου Ρώμας: ένας μύθος – δύο γραφές (διττή προσέγγιση στην ανάγνωση του μύθου) 713
Ηλίας Τουμασάτος, Ο Γιώργος Γ. Αλισανδράτος και η Επτανησιακή Σχολή. . 725

ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ: Η πεζογραφία στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα 737

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΔΡΩΝ 757

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ 761

ΚΥΡΙΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ 763

ΚΥΡΙΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΞΕΝΑ 787