

Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας, β'
Ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση ἕως καὶ τὸν 20^ο Αἰῶνα

Διδάσκων: Δημήτρης Ἀρμάος * Παρασκευὴ 11 π.μ. - 2 μ.μ. — Ἀμφιθέατρο 204

Σημειώσεις γιὰ τὴν Παρουσίαση

[Ὅρισμένα στοιχεῖα (λεξιλογικὰ κυρίως) καταχωρίζονται στὸ περιθώριο τῶν κειμένων πού ἀνθολογοῦνται στὰ *Δείγματα Γραφῆς*. Τὰ σημεῖα πού ξεχωρίζονται μὲ κάθετη γραμμὴ στὸ περιθώριο δὲν ἀνήκουν στὴν ἐξεταστέα ὕλη τοῦ Κλιμακίου Μ-Ω.]

ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ

0. Χορηγούμενα Ἐγχειρίδια· Ἐπιλογή Βιβλιογραφίας
1. Εἰσαγωγικά
2. Οἱ Τελευταῖοι Φαναριῶτες (1830-1900)
Ρομαντικοὶ Ποιητὲς τῆς (Πρώτης ἢ Παλαιᾶς) Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς
Στὸ Πλάι τῆς Παλαιᾶς Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς: Ἀπομνημονεύματα· Πεζογραφία· Θέατρο
Μετεξέλιξεις τῆς Δημοτικῆς Δημιουργίας: Θέατρο Σκιῶν· Ρεμπέτικο
Οἱ Ἀνθρωπιστικὲς Ἐπιστῆμες στὸν 19. Αἰῶνα: Ἱστοριογραφία· Λαογραφία· Λογοτεχνικὴ- Φιλολογικὴ Κριτικὴ (τῆς Ἐπτανησιακῆς Σχολῆς)
Ἐπτανησιακὴ Σχολή (περιληπτικὴ ἀναφορά)
Πρῶτοι Σύνδεσμοι μὲ τὴ Νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολή καὶ Μετασολωμικοὶ (2. μισὸ τοῦ 19. καὶ ἀρχὲς τοῦ 20. αἰῶνα)
3. Νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολή (1880 μέχρι τὸν Β' Παγκόσμιον Πόλεμον): Γενιά τοῦ 1880 (Ποίηση-Πεζογραφία)· Ἡπειρώτικη Σχολή· Κυπριακὴ Σχολή
Μεταπαλαμικοὶ: Ρουμελιώτικη Σχολή· Νιότη στὴν Κωνσταντινούπολη· Κερκυραϊκὴ Σχολή· Κύκλος τῆς Ἡγησῶς
Ὁ Κύκλος τῆς Ἀλεξάνδρειας
4. Ἐλεύθερος Στίχος καὶ Καθαρὴ Ποίηση (Στὸ Σταυροδρόμι τῶν Μεσοπολεμικῶν Ἐμπειριῶν)
Νεορομαντισμὸς/Νεοσυμβολισμὸς· Στὴν Ἀτμόσφαιρα τοῦ Νεοσυμβολισμοῦ· «Βοημοὶ τοῦ Μπαργιείου» καὶ Ἐπίγονοι
Γενιά τοῦ Τριάντα: Ποίηση· Πεζογραφία
5. Πρώτη Μεταπολεμικὴ Γενιά ἢ «Γενιά τῆς Ἡττας»: Ποίηση· Πεζογραφία
Δεύτερη Μεταπολεμικὴ Γενιά: Ποίηση· Πεζογραφία
6. Γενιά τοῦ '70 ἢ τῆς «Ἀμφισβήτησης»: Ποίηση· Πεζογραφία
Γενιά τοῦ '80 ἢ τοῦ «Ἰδιωτικοῦ Ὁράματος»: Ποίηση· Πεζογραφία
Νεότεροι Ποιητὲς (1990 κ.ἑξ.)

ΧΟΡΗΓΟΥΜΕΝΑ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΑ

BEATON (Roderick) 1996, *Εἰσαγωγή στὴ Νεότερη Ἑλληνικὴ Λογοτεχνία: Ποίηση καὶ Πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ. Εὐαγγελία Ζούργου / Μαριάννα Σπανάκη (Ἀθ.: Νεφέλη — τίτλ. πρωτ.: *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1994).
Δύο Αἰῶνες Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας: 19. & 20. — *Δείγματα Γραφῆς* [φωτοαντίγραφα — ὅπου καὶ οἱ βιβλιογραφικὲς συντομογραφίσεις].

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Ι. Γενικά

- ἈΡΓΥΡΙΟΥ (Ἀλέξανδρος) 2001-2007, *Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας καὶ ἡ Πρόσληψή της*, 8 ττ. (Ἀθ.: ἐκδ. Καστανιώτη).
- ΔΗΜΑΡΑΣ (Κ.Θ.) 92001, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας ἀπὸ τὶς Πρῶτες Ρίζες ὡς τὴν Ἐποχὴ μας* (Ἀθ.: Γνώση).
- ΠΟΛΙΤΗΣ (Λίνος) 91998, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας* (Ἀθ.: Μ.Ι.Ε.Τ. — τίτλ. πρωτ.: *A History of Modern Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press, 21979).
- ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ (Π.Δ.) 72005, *Εἰσαγωγή στὴ Νεοελληνικὴ Φιλολογία* (Ἀθ.: Δόμος).

ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΗΣ (Φαίδων) / Γλυκερία [ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΟΥ] 1984-1997, *Ἡ Νεωτέρα Ἑλληνική Λογοτεχνία: Γραμματολογικὸ Διάγραμμα*, ττ. 1-3¹⁻³ (Ἀθ.: Ἴδρυμα Νεοελληνικῶν Σπουδῶν <Ἐπετηρὶς Ἰδρύματος Νεοελληνικῶν Σπουδῶν [ΕΙΝΣ] 3, 6, 12· Μελετήματα 3· ΕΙΝΣ 10>).

ΤΟΝΝΕΤ (Henri) 2001, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Μυθιστορήματος*, μτφρ. Μαρίνα Καραμάνου, ἐπιμ. Γ.Φ. Γαλάνης (Ἀθ.: ἐκδ. Πατάκη — τίτλ. πρωτ.: *Histoire du roman grec*, Ρ.: L'Harmattan <Études grecques>, 1996).

ΒΙΤΤΙ (Mario) 2003, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, ἐπιμ. Δήμητρα Λουκᾶ (Ἀθ.: Ὀδυσσεάς).

2. Ἑπτανησιακὴ Σχολή: Περιοδολόγηση, Ἐκπρόσωποι, Χαρακτηριστικά (περιληπτικά)

ΓΑΡΑΝΤΟΪΔΗΣ (Εὐριπίδης) 2001, *Οἱ Ἑπτανήσιοι καὶ ὁ Σολωμός: Ὅψεις μιᾶς Σύνθετης Σχέσης, 1820-1950* (Ἀθ.: ἐκδ. Καστανιώτη <Νεοελληνικὴ Γραμματολογία>).

ΖΩΡΑΣ (Γεώργιος Θ.) 1960-1980, *Ἑπτανησιακὰ Μελετήματα*, 6 ττ. (Ἀθ.: Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν <Σπουδαστήριον/Βιβλιοθήκη Βυζαντινῆς καὶ Νεοελληνικῆς Φιλολογίας, 16, 20, 45, 47, 51, 53>).

ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ (Π.Δ.) 2006, *Ἑπτανησιακὰ: Μελετήματα γιὰ τὴν Ἑπτανησιακὴ Λογοτεχνία καὶ Κριτικὴ 1960-2005* (Ἀθ.: Πορεία).

ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ (Θεοδόσης) 2003, *Ἑπτανησιακὴ Σχολή* (Ἀθ.: Σαββάλας <Στὰ Σταυροδρόμια τοῦ Νεοελληνικοῦ Λόγου, 10>).

3. Φαναριῶτες καὶ (Παλαιὰ/Πρώτη) Ἀθηναϊκὴ Σχολή

ἈΓΓΕΛΟΜΑΤΗΣ (Χρ. Ἐμμ.) [1960;], *Ἑλληνικὰ Ρωμαντικά Χρόνια (Ἄνθρωποι, Ἰδέες, Ζωή)* (Ἀθ.: Βιβλιοπ. τῆς «Ἐστίας»).

ΔΗΜΑΡΑΣ (Κ.Θ.) 1982, *Ἑλληνικὸς Ρωμαντισμὸς* (Ἀθ.: Ἐρμῆς <Νεοελληνικὰ Μελετήματα, 7>).

Νέα Ἐστία [ἀφιέρωμα] 1981, ἀφιέρωμα «Τὰ Ἑκατὸν Πενήντα Χρόνια τοῦ Ἑλληνικοῦ Ρωμαντισμοῦ», (Χριστούγεννα).

ΠΟΛΙΤΗΣ (Λίνος) 1976, «Ἑλληνικὸς Ρωμαντισμὸς (1830-1880)»: ἸΔ., *Θέματα τῆς Λογοτεχνίας μας*, σειρά 2. (Θεσσαλονίκη: ἐκδ. Κωνσταντινίδη <Μελέτη, 12>), σσ. 99-131.

ΠΡΩΤΟΠΑΠᾶ-ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΟΥ (Γλυκερία) 1976, *Ἡ Ἀθηναϊκὴ Σχολή: Γραμματολογικὸ Διάγραμμα* (Ἰωάννινα).

4. Μετεξελίξεις: Καραγκιόζης-Ρεμπέτικο

ΒΟΛΙΩΤΗΣ-ΚΑΠΕΤΑΝΑΚΗΣ (Ἡλίας) 2008, *Μούσα Πολύτροπος: Μελωδικές καὶ Κοινωνικές Διαδρομὲς ἀπὸ τὸ Δημοτικὸ στὸ Ρεμπέτικο* (Ἀθ.: Μετρονόμος).

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ (Θεόδωρος) 1984, *Ἡ Εἰσβολὴ τοῦ Καραγκιόζη στὴν Ἀθήνα τοῦ 1890* (Ἀθ.: Στιγμή).

5. Νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολή (Γενιὰ τοῦ 1880) καὶ Ἐπίγονοι-Μεταπαλαμικοί (Σχολή τῆς Τέχνης, τῆς Ἠγησῶς, Ἡπειρωτικὴ, Ρουμελιώτικη κλπ.)

ΒΒ, ττ. 18-19., 21., 23-34., 40., 42.

ΒΑΛΕΤΑΣ (Γιῶργος) 1981, *Ἡ Γενιὰ τοῦ '80: Ὁ Νεοελληνικὸς Νατουραλισμὸς καὶ οἱ Ἀρχές τῆς Ἠθογραφίας: Γραμματολογικὸ Δοκίμιον* (Ἀθ.: ἐκδ. Γραμματολογικοῦ Κέντρου).

ΚΑΡΒΕΛΗΣ (Τάκης) 2003, *Ἡ Γενιὰ τοῦ 1880* (Ἀθ.: Σαββάλας <Στὰ Σταυροδρόμια τοῦ Νεοελληνικοῦ Λόγου, 7>).

ΠΑΓΑΝΟΣ (Γιῶργος) 1983-1993, *Ἡ Νεοελληνικὴ Πεζογραφία: Θεωρία καὶ Πράξη*, 2 ττ. (Ἀθ.: Κώδικας <Φιλολογικά>).

ΣΑΧΙΝΗΣ (Ἀπόστολος) 1991, *Τὸ Νεοελληνικὸ Μυθιστόρημα: Ἱστορία καὶ Κριτικὴ* (Ἀθ.: Βιβλ. τῆς «Ἐστίας»).

ΒΙΤΤΙ (Mario) 1991, *Ἰδεολογικὴ Λειτουργία τῆς Ἑλληνικῆς Ἠθογραφίας* (Ἀθ.: Κέδρος).

6. Ἡ Μεσοπολεμικὴ Γραμματεία

ΜΗΤΣᾶΚΗΣ (Κ.) 1977, *Νεοελληνικὴ Πεζογραφία: Ἡ Γενιὰ τοῦ '30* (Ἀθ.: «Ἑλληνικὴ Παιδεία» <Μεσαιωνικὲς καὶ Νεοελληνικὲς Μελέτες, 3>).

- ΣΑΧΙΝΗΣ (Ἀπόστολος) 21978, *Ἀναζητήσεις τῆς Μεσοπολεμικῆς Πεζογραφίας* (Θεσσαλονίκη: ἐκδ. Κωνσταντινίδη <Μελέτη, 13>).
- 31981, *Τὸ Ἱστορικό Μυθιστόρημα* (Θεσσαλονίκη: ἐκδ. Κωνσταντινίδη <Μελέτη, 15>).
- ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ (Κώστας) 1967, *Ἀπὸ τὸ Συμβολισμό στὴ «Νέα Ποίηση»* (Ἀθ.: Βάκων).
- ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ (Μαρία) [ἐπιμ.] 1998, *Καρνωτάκης καὶ Καρνωτακισμός: Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο, 31 Ἰανουαρίου καὶ 1 Φεβρουαρίου 1997* (Ἀθ.: Ἐταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Γενικῆς Παιδείας Σχολῆς Μωραΐτη <Πρακτικὰ Ἐπιστημονικῶν Συμποσίων, 8>).
- ΒΙΤΤΙ (Mario) 21995, *Ἡ «Γενιά τοῦ Τριάντα»: Ἰδεολογία καὶ Μορφή* (Ἀθ.: Ἐρμῆς).

7. Ἡ Μεταπολεμικὴ Γραμματεία

- ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ (Βύρων) 1983, *Ἡ Ποίηση τῆς Ἥτιας* (Ἀθ.: Ἔρασμος <Λογοτεχνία: Κείμενα-Θεωρία-Κριτική, 5>).
- ἸΛΙΝΣΚΑΓΙΑ (Σόνια) 31990, *Ἡ Μοίρα μιᾶς Γενιάς: Συμβολὴ στὴ Μελέτη τῆς Μεταπολεμικῆς Ποίησης στὴν Ἑλλάδα*, ἐπιμ. Μῆτσος Ἀλεξανδρόπουλος (Ἀθ.: Κέδρος).
- ΚΑΙΪΑΦΑ (Οὐρανία) [ἐπιμ.] 2002, *Ἡ Ἐκρηκτικὴ Εἰκοσαετία 1949-1967: Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο, 10-12 Νοεμβρίου 2000* (Ἀθ.: Ἐταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Γενικῆς Παιδείας Σχολῆς Μωραΐτη <Πρακτικὰ Ἐπιστημονικῶν Συμποσίων, 16>).
- ΚΟΚΟΛΗΣ (Ξ.Α.) 1979, *Δώδεκα Ποιητές: Θεσσαλονίκη: 1930-1960* (Θεσσαλονίκη: Ἐγνατία).
- ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ (Δ.Ν.) 1976, *Ποιητικὴ καὶ Πολιτικὴ Ἠθική: Πρῶτη Μεταπολεμικὴ Γενιά. Ἀλεξάνδρου Ἀναγνωστάκης-Πατρίκιος* (Ἀθ.: Κέδρος).
- ΜΕΝΤΗ (Δώρα) 1995, *Μεταπολεμικὴ Πολιτικὴ Ποίηση: Ἰδεολογία καὶ Πολιτικὴ* (Ἀθ.: Κέδρος).
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ (Μιχ. Γ.) 21987, *Σύγχρονη Ἑλληνικὴ Λογοτεχνία, 1945-1980*, μρ. 1: *Ποίηση* (Ἀθ.: ἐκδ. Πατάκη).
- ΣΦΥΡΙΔΗΣ (Περικλῆς) [ἐπιμ.] 1997, *Παραμυθία Θεσσαλονίκης: Ἡ Πεζογραφία στὴ Θεσσαλονίκη ἀπὸ τὸ 1912 ἕως τὸ 1995: Βαφοπούλειο Πνευματικὸ Κέντρο, 23, 24, 25 Ὀκτωβρίου 1996. Πρακτικὰ* (Θεσσαλονίκη).

8. Ἡ Μεταπολιτευτικὴ Γραμματεία

- ΓΑΡΑΝΤΟΪΔΗΣ (Εὐριπίδης) 2007, *Ἀπὸ τὸν Μοντερνισμό στὴ Σύγχρονη Ποίηση, 1930-2006* (Ἀθ.: ἐκδ. Καστανιώτη <Νεοελληνικὴ Γραμματολογία>).
- ΖΉΡΑΣ (Ἀλέξης) 1979, «Προσεγγίσεις στὴ Νεώτερη Ποίηση, 1965-1980: Γενικὲς Διαπιστώσεις-Τάσεις-Διαφοροποιήσεις» [Εἰσαγωγή]: *Νεώτερη Ἑλληνικὴ Ποίηση, 1965-1980* (Ἀθ.: Γραφή), σσ. 11-38.
- 1989, *Γενεαλογικὰ γιὰ τὴν Ποίηση καὶ τοὺς Ποιητὲς τοῦ '70* (Ἀθ.: Ρόπτρον).
- 1992, «Ὅρισμοὶ καὶ Συσχετίσεις στὴ Νεότερη Ποίηση, 1980-1990»: *Ποιητὲς τῆς Νεότερης Γενιάς* (Ἀθ.: Ἀετοπούλειο Πολιτιστικὸ Κέντρο Χαλανδρίου), σσ. 9-20.
- 2001, «Εἰσαγωγή»: *ΓΕ*.
- ΚΕΦΆΛΛΑΣ (Ἡλίας) 1987, *Ἡ Γενιά τοῦ Ἰδιωτικοῦ Ὁράματος* (Ἀθ.: Τέδριππον).
- 1989, «Εἰσαγωγή»: *ΑΣΕΠ*, σσ. 11-37.
- ΚΟΚΚΙΝΙΔΟΥ (Μαρία) 2006, «Εἰσαγωγή»: (Μαρία) ΠΙΣΙΩΤΗ / (Μ.) ΚΟΚΚΙΝΙΔΟΥ [ἐπιμ.], *Συνθέσεις: Ἀνθολογία Νέων Ποιητῶν* (Θεσσαλονίκη: ἐκδ. Πανεπιστημίου Μακεδονίας), σσ. 1-21.
- ΜΆΛΛΗ (Μορφία) 2002, *Ἡ Ποίηση τῆς Γενιάς τοῦ '70: Ἕνα Πεδίο Συνάντησης Λογοτεχνικῶν Κινημάτων καὶ Προτύπων Γραφῆς ἀπὸ τὴν Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ*, διδ. διατρ. (Ἀθ.: Τμῆμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν).
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ (Κώστας Γ.) 1989, *Ἡ Γενιά τοῦ '70: Ἱστορία - Ποιητικὲς Διαδρομές* (Ἀθ.: Κέδρος).
- ΤΖΙΟΒΑΣ (Δημήτρης) [ἐπιμ.] 2002, *Σύγχρονη Ἑλληνικὴ Πεζογραφία: Διεθνεῖς Προσανατολισμοὶ καὶ Διασταυρώσεις* (Ἀθ.: Ἀλεξάνδρεια <Κοινωνία καὶ Πολιτισμός>).
- ΜΑCΚRIDGE (Peter) / (Eleni) YANNAKAKIS [ἐπιμ.] 2004, *Contemporary Greek Fiction in a United Europe: From Local History of the Global Individual* (University of Oxford <European Humanities Research Centre>).

ο. Γενικές Ἀρχές μιᾶς Γραμματολογικῆς Περιδιάβασης

Γραμματολογία: ἡ φιλολογικὴ ἐργασία μὲ τὸ βάρος στὴ γενεαλογία καὶ τὴν ἱστορικὴ διάσταση.

Παράμετροι: πολιτικὴ ἱστορία, κοινωνιολογία, γεωπολιτικὴ, ἱστορία τῶν ἰδεῶν καὶ τῆς ἐπιστήμης, ἐρμηνευτικὴ, θεωρία, φιλοσοφία («βοηθητικὴς ἐπιστῆμες» ἐπὶ τοῦ προκειμένου).

Ἡ ἐμπλοκὴ τῆς διδακτικῆς διαδικασίας στὸ φιλολογικὸ ἔργο εἶναι ἀναπόφευκτη· κινήτοποίησε καὶ θεμελίωσε ἄλλωστε τὴν ἀνάπτυξη τῆς σύγχρονης θεωρίας.

Οἱ αἰσθητικὲς κρίσεις δὲν μποροῦν νὰ ἀποφευχθοῦν (οὔτε καὶ πρέπει) κατὰ τὴν ἐργασία τοῦ γραμματολόγου. Μπορεῖ νὰ ἀποθαρρύνουν κάποτε τὸ ἔργο τοῦ ἐρευνητῆ, ἀλλὰ χορηγοῦν σταθερὰ τὰ πρὸ ἀξιόπιστα ἐργαλεῖα μελέτης τοῦ ὅλου — ποῦ ἡ ἀντίληψή του ἀποτελεῖ τελικὸ στόχο καὶ τῆς φιλολογικῆς ἐργασίας.

Οἱ περιοδολογήσεις ἔχουν δεχτεῖ αὐστηρὴ κριτικὴ. Αἰτία: οἱ θεβιασμένες ὑπὸ τὴν δεσποτεία τους θεωρήσεις, ἢ ὁ φόβος μερίκευσης τοῦ πεδίου ἔρευνας. Ἄρκει συνεπῶς ἡ μέριμνα γιὰ διαρκὴ παρακολούθηση τῶν συγκειμένων ὥστε νὰ μὴ δράσουν οἱ χρονικοὶ ὅροι ἀνασταλτικὰ σὲ μιὰ πολὺπλευρὴ φιλολογικὴ προσέγγιση. Ἡ γενικευτικὴ λειτουργία κάθε ὀργανωμένου συστήματος (ὅπως μιᾶς περιοδολογημένης γραμματολογικῆς θεώρησης) διευκολύνει τὴ μελέτη (π.χ. ὀφειλῶν, νεωτερισμῶν καὶ κληροδοτημάτων ὡς πρὸς ἓνα σημεῖο ἐστίασης). Ἐάν μιὰ χρονικὴ διαίρεση συνεργεῖ καθυστερητὰ σὲ ἐσφαλμένες ἀντιλήψεις, ὀφείλουμε ἀπλῶς νὰ τὴ διορθώσουμε.

Πολὺ περισσότερο ἰσχύουν αὐτὰ στὴν παρούσα προσέγγιση, ποῦ εἶναι ταξινομικὴ. Ἀπὸ τὴν ἐπόμενη καὶ πέρα, κάθε κριτήριο μπορεῖ νὰ τεθεῖ ὑπὸ ἀμφισβήτηση.

ι. Χαρακτηριστικὰ τῆς Περιόδου (αἰῶνες 19. καὶ 20.): Παρατηρήσεις

Τὴν ἀρχὴ τῆς Περιόδου αὐτῆς καθορίζουν δεδομένα τῆς προεπαναστατικῆς (ὑστεροὶ Διαφωτιστὲς καὶ Φαναριῶτες). Ἀκόμα καὶ τὸ νέο (Σολωμὸς καὶ σολωμικοὶ π.χ.) βυθίζει τὶς ρίζες του στὸ παλιό (πρόδρομοι τῆς Ἑπτανησιακῆς Σχολῆς) καὶ ἡ στιγμή τῆς ὀριστικῆς «ἀποκόλλησης» εἶναι μερικὲς φορές δύσκολο νὰ προσδιοριστεῖ. Πρόκειται γιὰ διαπίστωση ποῦ ἐπιβεβαιώνεται γενικὰ σὲ ζητήματα πολιτισμοῦ καὶ τὴν ἐπικαλοῦνται ὅσοι δυσφοροῦν μὲ τὶς περιοδολογήσεις.

Ἐσωτερικὴ Ἀξιολόγηση: Μόρφωση λογοτεχνικῶν ἐπιδιώξεων μὲ σειρά σταθμῶν (ἀρχὴ κἀνοντας ἀπὸ τὸν Σολωμὸ), ποῦ ἀναδεικνύει τοὺς αἰῶνες αὐτοὺς ἀντάξιους μιᾶς ποιητικῆς συνέχειας στὴν ὅλη ἑλληνικὴ παράδοση (ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ ἐφεξῆς). Ἡ περίοδος αὐτὴ εἶναι συμπαγῶς (δηλ. ὄχι μὲ τὴ μορφή σποραδικῶν ἐκλάμψεων) ἢ κορυφαία σὲ κατακτήσεις γιὰ τὴ Νεοελληνικὴ Λογοτεχνία — γιὰ εὐνόητους λόγους: ἀπουσία διακοπῶν ἀπὸ ἐθνικὲς περιπέτειες, διευκόλυνση τῆς ἐπικοινωνίας μὲ τὴ Δύση, βελτίωση βιοτικῶν ὄρων κλπ.

Ἐξωτερικὴ Ἀξιολόγηση: Ἀδυναμίες στὴ συγκρότηση πεζογραφίας καὶ φιλοσοφικοῦ δοκιμίου ὑψηλῶν ἀπαιτήσεων· ἀπανωτὲς κατακτήσεις στὴν ποίηση καὶ τὸ λογοτεχνικὸ δοκίμιο (κριτικὴ).

Θέση ποῦ ἀπαιτεῖ τεκμηρίωση ἀπὸ συγκριτικὴ σκοπιὰ μὲ μέτρο ἓναν Κανόνα κοινῶν κριτηρίων.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῶν δεκαετιῶν αὐτῶν παρατηρεῖται ὄξυνση τοῦ Γλωσσικοῦ Ζητήματος στὴ δημόσια ζωὴ (ἀπόρροια χωριστικῶν τάσεων τῆς Διαφωτιστικῆς Περιόδου)· ἀνεπίσημη ὀριστικὴ ἐπίλυσή του (καταρχὰς γιὰ τὴ λογοτεχνία) στὰ χέρια τοῦ Σολωμοῦ· ἐπίσημη μετὰ τὴ Μεταπολίτευση· περιπέτεια μὲ τὴν πολιτικοποίησή του κατὰ τὸν 20. αἰῶνα.

Αὐξομοιούμενες ἀποστάσεις στὴν παρακολούθηση τῆς δυτικῆς πνευματικῆς κίνησης (ρεῦματα καὶ τάσεις) — ἀφομοιωτικὴ δύναμη ἐξασφαλίζεται χάρις στὸ πρωτεῖο τῆς Ἑπτανησιακῆς Σχολῆς (ποῦ καθόρισε τὴ δυτικὴ ταυτότητα καὶ τὴν ἰδιοτυπία τῆς ΝΕ Λογοτεχνίας).

Ἀλληλοδιάδοχη ἐπικοινωνία μὲ συγκεκριμένους κουλτοῦρες: ἰταλικὴ, γαλλικὴ, γερμανικὴ, ἀγγλικὴ, ἰσπανικὴ (ζητήματα: «μετακένωση» καὶ ἀναπτυσσόμενοι πολιτισμοί· ὁ ρόλος τῶν μεταφράσεων στὴ συγκρότηση μιᾶς κουλτούρας — ὑπὸ διαμόρφωση, σὲ ἀδυναμία, σὲ κρίση).

Συντονισμὸς τῶν γραμμάτων μὲ ἄλλες τέχνες καὶ ἐπιστῆμες σὲ στιγμὲς κορύφωσης (Ἑπτανησιακὴ Σχολή, Γενιὲς τοῦ 1880 καὶ τοῦ '30).

Σύγχυση τῆς ἐκδοτικῆς παραγωγῆς καὶ τοῦ κοινοῦ, ἰδίως μὲ τὸ πέρασμα τῶν χρόνων, κατ' ἀναλογία πρὸς τὰ δεδομένα τῆς Δύσης (ἐπίθεση τῆς πολιτισμικῆς βιομηχανίας, σχετικοκρατία καὶ ἀ-

γώνας με την «κοινωνία του θεάματος» — οι σκοπιμότητες μιᾶς νέας διαχείρισης τῶν λογοτεχνικῶν ἀγαθῶν συναρτήσῃ τοῦ μορφωτικοῦ ἐπιπέδου τοῦ μέσου κοινού).

Προβληματικὴ ἢ διάδοση στὸ ἐξωτερικὸ (ἢ πληροφόρηση ἀλλόγλωσσου κοινού) καὶ ἐμπλοκὴ μετὶ τις μητροπολιτικῆς ἢ περιφερειακῆς κουλτοῦρες (ρόλος τῆς ἀξιολογίας καὶ τῶν Κανόνων: φόβοι τῶν ἀποκλεισμῶν καὶ πνεῦμα ἀμιλλας).

Ἐνθαρρύνσεις καὶ ἀποθαρρύνσεις τοῦ παρόντος καὶ τοῦ διαγραφόμενου μέλλοντος (ἀθρόες κατακτήσεις καὶ προβληματικὴ προοπτικὴ στὰ παραγόμενα καὶ προωθούμενα προϊόντα, μέχρι σήμερα)· ἢ εὐθύνη τοῦ φιλολόγου (ἄμυνα καὶ σεβασμὸς ἀ π έ ν α ν τ ι στὸ «κοινὸ γοῦστο»).

2. Μιὰ Διεξοδικὴ Ὑποδιαίρεση τῆς Περιόδου: Σύνθεση Προτάσεων

Τὰ προβλήματα τῶν ὑποδιαίρεσεων (χρονικά, τεχνοτροπικά, ἰδεολογικά κ.ἄ.) ἀνάγονται στὶς σκοπιμότητες ποὺ ὑπηρετοῦν, θελημένα ἢ ἀθέλητα. Τὰ συμβατικότερα κριτήρια καταχώρισης ἔργου ἢ δημιουργοῦ σὲ μιὰ περίοδο ἢ σχολή (τὰ φαινόμενα συνήθως τὴν ὀρίζουν ἐξολοκλήρου, ἀλλ' ὄχι πάντοτε) εἶναι: (1) γέννηση καὶ πνευματικὴ ὠρίμανση, (2) καιρία παραγωγῆ καὶ (3) διανοητικὴ-τεχνοτροπικὴ συγγένεια — ὅλα ὡς πρὸς ἓνα «κέντρο», χρονικὸ, τοπικὸ, μορφολογικὸ κλπ. (Τὸ 3. εὐνοεῖ ἐντάξεις περισσότερο ἀπομακρυσμένων περιπτώσεων.)

Ἑπτανησιακὴ Σχολή (μέσα τοῦ 18. αἰ. - μέσα τοῦ 20. αἰ.)

Πρόδρομοι στὸν 16. αἰ. (Ἰάκωβος Τριβύλης), τὸν 17. αἰ. (Μιχαὴλ Σουμμάκης, Θεόδωρος Μοντζελέζε Μαρίνος Τζάνε Μπουνιαλῆς καὶ Ἐμμανουὴλ Τζάνες, Ἄνθιμος Διακρούσης) καὶ ὡς τὰ μέσα τοῦ 18. (Πέτρος Κασσιμάτης, Παναγιώτης Δοξαράς, Βικέντιος Δαμοδός)

Προσολωμικοί (μέσα τοῦ 18. αἰ. - ἀρχές τοῦ 19. αἰ.)

Ὁ Κάλβος, ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Κύκλος του, ἄλλοι σύγχρονοί του (ἀρχές - τέλη τοῦ 19. αἰ.)

Μετασολωμικοί (τέλη τοῦ 19. αἰ. - ἀρχές τοῦ 20. αἰ.)

Ἐπίγονοι (ἀρχές τοῦ 20. αἰ. κ.ἔξ.)

Φαναριῶτες καὶ Ρομαντικοί τῆς (Παλαιᾶς/Πρώτης) Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς (1830-1900)

Προεπαναστατικὸς «ἀνακρεοντισμὸς» καὶ «ἀρκαδισμὸς» (ἀρχές τοῦ 19. αἰ.) στὸ φαναριώτικο κλίμα: Ἀθανάσιος Χριστόπουλος (1772-1847), Ἰωάννης Βηλαράς (1771-1823)

Οἱ Φαναριῶτες τοῦ ἐλεύθερου ἑλληνικοῦ κράτους (1830-1900).

Ρομαντικοί τῆς (Παλαιᾶς/Πρώτης) Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς (δεύτερο μισὸ τοῦ 19. αἰ.)

Νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολή (Γενιὰ τοῦ 1880) καὶ Ἐπίγονοι (τουλάχιστον ὡς τὴ Δικτατορία)

Γενιὰ τοῦ 1880 (1880-1940): Ἡπειρώτικη Σχολή, Κυπριακὴ Σχολή κ.ἄ.

Μεταπαλαμικοί (1900-1940): Ρουμελιώτικη Σχολή, Σχολές/Κύκλοι τῆς Τέχνης [1898-1899] τῆς Ἠγησῶς [1907-1908] κ.ἄ.

Ἐπίγονοι (1940 κ.ἔξ.)

Ὁ Κύκλος τῆς Ἀλεξάνδρειας (focus 1900-1940)

Μεσοπολεμικὲς Γενιές (1918-1940)

Νεορομαντισμὸς/Νεοσυμβολισμὸς (focus δεκαετία τοῦ '20) καὶ Καθαρὴ Ποίηση

Ἡ Γενιὰ τοῦ Τριάντα (1930-1990)

Μεταπολεμικὲς Γενιές (focus 1945-1967)

Πρώτη Μεταπολεμικὴ Γενιὰ ἢ «Γενιὰ τῆς Ἥττας» (1945 κ.ἔξ.)

Δεύτερη Μεταπολεμικὴ Γενιὰ ἢ τοῦ '60 (1955 κ.ἔξ.)

Μεταπολιτευτικὲς Γενιές (1974 κ.ἔξ.)

Ἡ Γενιὰ τοῦ '70 ἢ τῆς «Ἀμφισβήτησης» (1967 κ.ἔξ.)

Ἡ Γενιὰ τοῦ '80 ἢ τοῦ «Ἰδιωτικοῦ Ὁράματος» (1980 κ.ἔξ.)

Οἱ Νεότεροι (1990 κ.ἔξ.)

3. Μέτρα τῆς νεοελληνικῆς ποίησης * ΔΙΣΥΛΛΑΒΑ: Ἰαμβος (⊖—), Τροχαῖος (—⊖)· ΤΡΙΣΥΛΛΑΒΑ: Ἀνάπαιστος (⊖⊖—), Μεσότονος/Ἀμφίβραχος (⊖—⊖), Δάκτυλος (—⊖⊖).

Βασικοὶ τύποι ὁμοιοκαταληξιών * Ζευγαρωτὴ: AA BB· Πλεκτὴ: ABAB· Σταυρωτὴ: ABBA (καὶ οἱ συνδυασμοὶ τους).

ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΙ ΦΑΝΑΡΙΩΤΕΣ (1830-1900)

Γενικά Γνωρίσματα * **Ίδεολογικά**: θεμελιωτές του νεοελληνικού εθνικισμού· σταδιακά ὄλο και πιὸ μακριὰ ἀπὸ τὸν Διαφωτισμὸ (τοῦ ὁποῖου ὑπῆρξαν πωτεργάτες), ὄλο και πιὸ κοντὰ στὸν ὕστερο Εὐρωπαϊκὸ Ρομαντισμὸ. **Γλώσσα**: ὄλο και πιὸ ἀρχαΐζουσα μὲ τὸ πέρασμα τῶν χρόνων. **Στιχοουργία** ποὺ ἔφτασε κατὰ περίπτωσιν και σὲ λαμπρὰ ἐπιτεύγματα, ἀλλὰ εἶχε τὶς βάσεις της στὴν παράδοση τῆς μισμαγιάς (ἀνοχὴ στὴ χασμωδία και τὴ φτωχὴ ρίμα, μετρικὴ ποικιλία και μίξι, βεβιασμένα ἢ πρόχειρα νοηματικὰ και στιχοουργικὰ συμπληρώματα), μὲ λιγότερη πάντως ἐνδοτικότητα. **Ίδέες** και ἀτμόσφαιρα ποὺ γρήγορα πέρασαν ἀπὸ τὸν (νεο)κλασικισμὸ στὸν ρομαντισμὸ (ὡς πρὸς τὰ θέματα και τὸν χειρισμὸ τους). Πολλὰ κοινὰ μὲ τοὺς ρομαντικούς τῆς Παλαιᾶς Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς, ποὺ τοὺς διαδέχτηκαν στὴ λογοτεχνικὴ σκηνή.

Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς (Κωνσταντινούπολη 1809 - Ἀθήνα 1892)

Πολυγραφοτάτος και πολυταξιδεμένος (διπλωμάτης), ὁ ἐπιφανέστερος ἐκπρόσωπος τοῦ νεοκλασικισμοῦ στὴν Ἑλλάδα.

Ἡ ποίηση τοῦ Ραγκαβῆ δὲν παρουσιάζει τὰ συνήθη μειονεκτήματα τῶν Φαναριωτῶν, και στὴν πρώιμη φάση της (σὲ δημοτικὴ, μὲ ἀφθονα ρομαντικὰ στοιχεῖα) και στὴν μετέπειτα (ὅπου ἐπιβάλλεται ὁ νεοκλασικισμός). Ἡ πεζογραφία του, ποὺ διακρίνεται ἀπὸ ἀφηγηματικὲς ἀρετὲς και κριτικὸ πνεῦμα, ἐπικοινωνεῖ μὲ τὶς ἀναζητήσεις τῆς Δύσης.

Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, Διάφορα Ποιήματα (1837): «Ὁ Κλέφτης» («Σκοπὸς τῶν Ληστῶν τοῦ Σχιλλέρου»)

Θούριος, ἐμβατήριος και ἀντάρτικος (θεματικὴ ἀπήχηση ἕως τὸν Δ. Μπαγιαντέρα)· και ὡς ἐθνικός ὕμνος πρὶν ἀπὸ τὸν ἐπίσημο (1865), κάποτε και παράλληλα μὲ προηγούμενες μορφὲς τοῦ Μαντζάρου (1828 κ.ἑξ.). Γνωστὴ μετέπειτα διασκευή ἀπὸ τὸν ἐπιθεωρητὴ στρατιωτικῶν μουσικῶν Ἀνδρέα Ζάιλλερ (1830/1834-1903).

«Σκοπὸς τῶν Ληστῶν τοῦ Σχιλλέρου»: Friedrich von Schiller (1759-1805), *Die Raüber* (1780, ἔκδ. 1781)· τὰ χορικά του μελοποιημένα καταρχὰς ἀπὸ τὸν Rudolf Zumsteeg (1760-1802) τὸ 1782. Ἡ ὑπόδειξις ἀφορᾷ στὴ στιχοουργία — ἴδια πολλὰ χρόνια ἀργότερα και στὸ «Διονύσου Πλοῦς».

Ἀπὸ τὴν περίοδο τῶν συνθέσεων τοῦ Ραγκαβῆ σὲ δημοτικὴ. Βλ. και *Δῆμος και Ἑλένη* (1831). Κοινωνικὲς ἰδέες τολμηρὲς στὴ 2. ἐνότητα (δὲν ἔλειψαν και ἀπὸ τὸ κατοπινὸ ἔργο τοῦ Ραγκαβῆ). Ρομαντικὴ εἰκονοπλασία στὴν πρώτη και τὴν τελευταία. (Γιὰ τὰ τεχνικὰ βλ. *Δείγματα*.)

ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΗΣ (ΠΡΩΤΗΣ ἢ ΠΑΛΑΙΑΣ) ΑΘΗΝΑΪΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ (2. μισὸ τοῦ 19. αἰ.)

Οἱ Ρομαντικοὶ τῆς Ἀθήνας εἶναι σὲ ὄλα τὰ ἐπίπεδα συνέχεια και ἐξέλιξις τῶν ὕστερων Φαναριωτῶν. Στρέφονται ὡστόσο συστηματικότερα πρὸς τὴ νεότερη ἐθνικὴ ἱστορία και τὸν προσωπικότερο λυρισμὸ. Ἡ βιοθεωρία τους φτάνει σὲ πεισιθάνατες ἀπόψεις. Ἡ ἀκμὴ τους συμπίπτει μὲ τὴ διάδοση τῶν ποιητικῶν διαγωνισμῶν (1850 κ.ἑξ.), ποὺ ἐπιζητοῦν γλωσσικὴ ἀρχαιοπρέπεια και ἐθνικὴ θεματολογία.

Γεώργιος Ζαλοκώστας (Συρράκο Ἡπείρου 1805 - Ἀθήνα 1858)

Μὲ ἰταλικὲς σπουδὲς, παρὼν στὸ Μεσολόγγι τῆς Ἐπανάστασης και εὐνοϊκὰ διακείμενος ἀπέναντι στὸ σολωμικὸ πρότυπο (γράφει 1847 κ.ἑξ.), δὲν εἶναι ἡ τυπικὴ περίπτωση τοῦ Ἀθηναίου ρομαντικοῦ, μεσολαβώντας μεταξὺ Ἐπτανησίων και Νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς.

Συνδυάζει τὶς ἐμπειρίες πολλῶν ρευμάτων τῆς ἐποχῆς και ἀρκετὰ μικρὰ ποιήματά του στὴ δημοτικὴ (λαγαρὴ και μετρομένη, τῶν ἀστικῶν κέντρων) ξεχωρίζουν γιὰ τὴ συνθετικὴ ἀριότητα και τὴ χάρη τους. Ἡ μελαγχολία του ἔχει βιωματικὲς ρίζες και δὲν φτάνει σὲ ἐκζητήσεις.

Γεώργιος Ζαλοκώστας, «Ἡ Ἀναχώρησις τῆς»

Τὸ θέμα (ἐρωτική ἐγκατάλειψη) προάγεται δραματοποιημένα μὲ συνδυασμὸ προσωποποιίας (κύματα) καὶ συμπαθητικῆς πλάνης (sympathetic fallacy: ἀπόδοση συναίσθημάτων τοῦ ὁμιλοῦντος σὲ φυσικὰ στοιχεῖα) — στοιχεῖα τῆς δημοτικῆς παράδοσης. Ὁ διάλογος μὲ τὴ φύση ἀνατρέχει σαφῶς στὴ δημώδη οἰκειότητα τοῦ ἀνθρώπου μαζί τῆς. (Γιὰ τὰ τεχνικὰ βλ. Δείγματα.) Δημώδεις τόνους βλ. καὶ στὸ λεξιλόγιο, σστ. 4, 8, 12.

Ἡ μελαγχολικὴ θεωρία τοῦ Ζαλοκώστα γιὰ τὰ ἀνθρώπινα (βιωματικῆς ρίζας) δίδεται ὑπαινικτικὰ καὶ χωρὶς λεπτομέρειες ποὺ θὰ μείωναν τὴν ἀπολυτότητά τῆς.

ΣΤΟ ΠΛΑΪ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΑΘΗΝΑΪΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πεζογραφία καὶ τὸ θέατρο στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 19. αἰ. καλλιεργοῦνται μορφές λόγου ποὺ ἐνδιαφέρουν ἄμεσα τὴν ἱστορία τῶν γραμμάτων, ὅπως τὰ ἀπομνημονεύματα καὶ μνημειώδη κείμενα τῶν ἀνθρωπιστικῶν ἐπιστημῶν, οἱ ὁποῖες καθόρισαν ἀποφασιστικὰ τὴν ἰδεολογικὴ συγκρότηση τοῦ μετεπαναστατικοῦ Ἑλληνισμοῦ.

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Γενικὰ βλ. BEATON 1996, σσ. 81-86, 89. Πρόσφατες κατὰ τὸ πλεῖστον ἀνακαλύψεις ἢ ἐπαναξιολογήσεις συγγραφέων καὶ ἔργων. Ἐντούτοις, στὴν περίοδο αὐτὴ ἐμφανίζονται οἱ πατέρες τοῦ νεοελληνικοῦ ρεαλισμοῦ (Καλλιγᾶς, Βικέλας) καὶ λάμπει ὁ μεγαλύτερος μᾶλλον πεζογράφος μας μέχρι σήμερα, ὁ Ἐμμανουὴλ Ροΐδης.

Ἰάκωβος Γ. Πιτσιπιός/Πιτσιπίος (Χίος 1802 - Κωνσταντινούπολη 1869)

Δραστηριότητες: διδασκαλία, ἐκδ. περιοδ. ἐντύπων καὶ πολιτικὴ ἀρθρογραφία. Σύγκρουση μὲ τὴ Ρώμη καὶ τὴν Ὑψηλὴ Πύλη.

Ἰάκωβος Πιτσιπίος, *Ἡ Ὀρφανὴ τῆς Χίου, ἢ Ὁ Θρίαμβος τῆς Ἀρετῆς* (1839): Ἐκδήλωση τοῦ πρώτου ἐμποδίου στὸν ἔρωτα Ἀλέξανδρου καὶ Εὐλαλίας (ἀπὸ τὸ Κεφ. 6.)

Ἔργο μὲ πολλὰ ἐκδ. ὡς τις ἀρχές τοῦ 20. αἰ. (ὁπότε καὶ διασκ. ἀπὸ τὸν Ἀριστείδη Κυριακό — πιστοποιητικὸ λαϊκότητας).

Ὁ ὑπότιτλος, τυπικὸς σὲ μυθιστορήματα τῆς ἐποχῆς, ρίχνει τὸ βάρος στὴν «ἀθωότητα» (ὄχι «ἀγνότητα»).

Μελοδραματικὸς τόνος. Στηρίζεται καὶ ἀπὸ τὴ ρομαντικὴ τριτοπρόσωπη ἀφήγηση (ὅπως στὴν ἀνθολογημένη περικοπὴ) καὶ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο: περιπέτειες, δυστυχίες καὶ ἐνώσεις χωρὶς μέλλον, ὅπως στὸ ἐλληνιστικὸ καὶ τὸ μεσαιωνικὸ μυθιστόρημα. Ὄνόματα ἡρώων μὲ ἀνταπόκριση στὰ πρότυπά τους (στερεότυποι χαρακτήρες). (Ἐπόθεση, βλ. Δείγματα.)

Ἰδ., *Ὁ Πίθηκος Εὐούθ, ἢ Τὰ Ἦθη τοῦ Αἰῶνος* (1848, δημ. σὲ συνέχειες): Ἡ σκηνὴ τοῦ «Ἀφυπνωτηρίου» (ἀπόσπ., ἀπὸ τὸ Κεφ. ΙΙ.)

Κείμενο ἡμιτελές, πολὺ ἀνώτερο ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Σατιρικὸ μυθιστόρημα (ὅπως καὶ ἄλλα, ἐπίσης ἀξιόλογα, τῆς ἴδιας περιόδου: παράδοση τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ ἀπόρροια δυνατοτήτων τῆς καθαρῆς). Μιὰ ἐπίθεση στὸν ἀνθέλληνα Πρῶσο περιηγητὴ Jacob [Ludwig] Salomon Bartholdy (1779-1825), ποὺ εἶχε μπεῖ στὸ στόχαστρο καὶ ἄλλων (Κοραῆς, Κοδρικᾶς κ.ἄ.): παραμορφωμένος σὲ πίθηκο («ἄνθρωπο τοῦ δάσους»: μαλαισ.-ἰνδονησ. *orang-utan*) ζεῖ περιπέτειες ποὺ ἀφηγεῖται στὸ τελευταῖο ἀφεντικὸ του. (Γιὰ τὴν πρόθεση, βλ. BEATON 1996, σ. 89.) Ἡ σκηνὴ ἀπὸ τίς ἐμπειρίες κοντὰ στὸν προηγούμενο ἀφέντη του, τὸν νεόπλουτο Καλλίστρατο Εὐγενίδη: Ἀντιπαράθεση (στὴν περιγραφή καὶ στὴ γλώσσα τοῦ διαλόγου) δυὸ γυναικείων προτύπων: τῆς ἐκδυτικισμένης ἐταίρας μὲ τὴν ἄδολη νησιωτοπούλα.

Τὰ δυὸ δεσπόζοντα μοτίβα (παραμόρφωση καὶ περιπλάνηση) ὀρίζουν τὸ εἶδος: συμβολὴ «μυθιστο-

ρήματος μεταμορφώσεων» (όπου ένας ήρωας δοκιμάζεται και μαθαίνει τον κόσμο μεταμορφωμένος σέ ζω) και πικαρέσκου (picaresque: σάτιρα αφεντάδων από τη σκοπιά ύπηρετων — ως εκτούτου μια αφηγηματικά συνεκτικότερη έκδοχή των παλαιών, ανατολικής προέλευσης, παρουσιάσεων ανθρώπινων τύπων ή ενσαρκώσεων, όπως ήγεμόνων, γυναικών κλπ., που γνωρίζουμε ως «καθρέφτες» ή «κάτοπτρα») — το πρώτο έλληνορωμαϊκής προέλευσης (φουδο-Λουκιανός, Λούκιος, ή Όνος ~ Apuleius, *Μεταμορφώσεις / Χρυσός Γάιδαρος* [*Metamorphoseon Libri XI / Asinus Aureus*], 157/159; μ.Χ.), το δεύτερο μορφοποιημένο στην Ίσπανία (άνων., *Lazarillo de Tormes*, 1553), άμφότερα μορφές περιπετειωδών αφηγήσεων, αλλά στην ευθεία που οδηγεί στο «μυθιστόρημα μαθητείας» (Bildungsroman: ιστορικό της ώριμάνσης ενός νέου ανθρώπου μέσα από έναλλαγές του βίου). Μεταμόρφωση σέ γάιδαρο έχουμε και στον στιχουργημένο *Έρμηλο, ή Δημοκριθρακλειτο* (1817) του Μιχαήλ Περδικάρη (1766-1828). Ο υπότιτλος του *Ξουθ* κατευθύνει πάντως και προς τον γαλλικό ρεαλισμό (*études de mœurs*: «μελέτες ήθών»).

Ο διάλογος Σουλτανίνας-Πλουμοῦς, στον τύπο της *Μαντάμ Σουσοῦς* (1940) του Δημήτρη Ψαθά (1907-1979) — συγγενικής σκοποθεσίας έργου.

Παῦλος Καλλιγᾶς (Σμύρνη 1814 - Ἀθήνα 1896)

Ένας διαπρεπής νομικός (πλατιάς απήχησης καθηγητής πανεπιστημίου με σημαντικό συγγραφικό έργο). Από τους διανοούμενους που δεν αποδέχτηκαν την «αποκατάσταση» του Βυζαντίου στο συνεχές της έθνικης ιστορίας, ο ίδιος όμως καταγίνηκε όσο μπορούσε από την πλευρά του με τον έκσυγχρονισμό του νεοσύστατου κράτους.

Παῦλος Καλλιγᾶς, *Θάνος Βλέκας* (1855-1856, δημ. σέ συνέχειες): Τρεις έφιπποι χωροφύλακες σέ αναζήτηση του Θάνου Βλέκα και της μητέρας του (από τὸ Κεφ. 3.)

Χρόνος της ιστορίας: 1830-1838. Στόχος: παρέμβαση στην κακή διοίκηση («διόρθωση»), με πρότυπο την κυρίαρχη τάξη (άστική εὐνομία).

Διαμφισβητούμενος ρεαλισμός των χαρακτήρων (βλ. BEATON 1996, σσ. 90-92).

Τὸ συγκεκριμένο έπεισόδιο αναδεικνύει συνοπτικά αρκετές από τις αφηγηματικές άρετές του έργου (προοικονομία, διαγραφή τύπων, ειρωνεία, κοινωνική έμπειρία κλπ.).

ΘΕΑΤΡΟ

Δημήτριος Κ. Χατζηασλάνης / Βυζάντιος (Κωνσταντινούπολη 1790; - Πάτρα 1853)

Άγιογράφος και θεατρικός συγγραφέας (έπίσης *Σινάνης*, *Γυναικοκρατία*, *Κόλαξ*). Από τὸ 1821 στην Ελλάδα. Τά *Έπτάνησα* δίνουν, βεβαίως, τὰ ίδια περίπου χρόνια ένα δράμα ύψηλότερων αξιώσεων, τὸν *Βασιλικό* (1829-1830, έκδ. 1859) του Ἀντωνίου Μάτεσι (1794-1875) — βλ. BEATON 1996, σσ. 97-98.

Δημήτριος Κ. Χατζηασλάνης / Βυζάντιος: *Βαβυλωνία, ή Η κατά Τόπους Διαφθορά της Έλληνικης Γλώσσης* (1836, αναθ. 21840): Η *Ανάκριση* του Λογιώτατου (από τὴ 2. Πρ., σκ. 4.)

Πρότυπο κωμωδίας γλωσσικῶν παρεξηγήσεων (σύγχυση κωδίκων) για τὰ έλληνικά δεδομένα, ή *Βαβυλωνία* έχει ένα σημαντικό προηγούμενό της στα *Κορακιστικά*, ή *Διόρθωσις της Ρωμαϊκής Γλώσσας* (1813) του Ἰακωβάκη Ρίζου Νερουλοῦ (1778-1849).

Γενικά για τὸ κωμικό ἄς σημειωθεί ή βάση του στην *ανάτροπή* μιᾶς συνθήκης που μοιάζει με κάτι σοβαρό (σταθερή ή σύνδεση με την κοινωνική νόρμα): κατά τὸν Henri Bergson (1859-1941) ή κωμωδία καταστάσεων πηγάζει με ποικίλους τρόπους (έπανάληψη, αντίστροφη, αλληλοτυπία) από τὴ μηχανοποίηση της ζωής, τὸ κωμικό στο λόγο με ανάλογους τρόπους (αντίστροφη, αλληλοτυπία, μετάθεση) από έκδηλώσεις *ἀκαμψίας* της γλώσσας, ενώ ή κωμωδία χαρα-

κτήρων από αδυναμίες προσαρμογής στην κοινωνία — εκτός από υπάρχουσες έλλ. μεταφράσεις του Γέλιου του (*Le Rire: Essai sur la signification du comique*, 1899), βλ. και συνοπτικά Πόλυ ΖΗΝΕΛΗ, «Ο Μπεργκσόν για τὸ Γέλιο»: *Διαβάζω*, [Περ. 2] ἀρ. 124 (31 Ἰουλίου 1985): *Τὸ Χιούμορ*, σσ. 22-24.

Σκηηνικό: Ναύπλιο, στὴ λοκάντα (πανδοχεῖο) ἐνὸς Χιώτη, μετὰ τὴν καταστροφή τοῦ τουρκικοῦ στόλου στὴν Πύλο (1827). Ἕλληνες ἀπὸ διάφορα μέρη γιορτάζουν τὸ γεγονός. Ἀπὸ παρεξήγηση ἓνας Ἀρβανίτης τραυματίζει ἓναν Κρητικό. Διεξάγονται ἀνακρίσεις καὶ ὄλοι καταλήγουν στὴ φυλακὴ, ἀλλὰ σύντομα ἀποφυλακίζονται μερίμνη τῆς Διοικήσεως.

Στὴ σκηνὴ μὲ τὴν ἀνάκριση τοῦ Λογιώτατου, στιγματίζεται ἡ ἀφασικὴ σχέση τῶν γραμματοδιδασκάλων μὲ τὴν πραγματικότητα (*Τοῦτο δὴ μόνον γινώσκω...*). Ὁ Γραμματέας παρεμβαίνει εἰρωνικά (ἐδάφια ποὺ ἔχουν περικλοπῆ), ἐπισημαίνοντας καὶ κάποια σφάλματά του στὴ χρῆση τῆς γλώσσας.

ΜΕΤΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ (2. μισὸ τοῦ 19. αἰ. κ.έξ.), ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ (μέσα τοῦ 19. αἰ. κ.έξ.)

Ἡ παλαιότερη μνεῖα νεοελληνικοῦ (κατὰ πάσα πιθανότητα) Καραγκιόζη εἶναι ἀγγελία παράστασης τοῦ 1841. Ἡ σημασία τοῦ εἴδους γιὰ τὴ νεοελληνικὴ γραμματεία ἔχει πλέον ἀναγνωριστεῖ.

Οἱ πηγές τοῦ ρεμπέτικου ἀπὸ τὴ δημῶδη παράδοση δὲν μποροῦν πλέον ν' ἀμφισβητηθοῦν. Παράλληλα ὡστόσο πρέπει νὰ λαμβάνονται ὑπόψη οἱ ἐπιρροές ἀπὸ τὴ μουσικὴ τῶν μισμαγιῶν καὶ ἄλλες ἀνατολικές καταβολές, καθὼς καὶ ἡ συνάντηση μὲ πλείστα ὄσα εὐρωπαϊκὰ ρεύματα. Αὐτὸ ἰσχύει ὄχι μόνον γιὰ τὴ μουσικὴ, ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς στίχους του.

ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ, ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ, ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ - ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἀποφασιστικῆς σημασίας ἡ συναφὴς παραγωγή γιὰ τὴ συγκρότηση τῆς νεοελληνικῆς ταυτότητας καὶ γιὰ τοὺς δρόμους ποὺ πῆρε ἡ μετέπειτα λογοτεχνικὴ δημιουργία στὴν Ἑλλάδα.

ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ:

Ὁ ὅρος «Ἐπτανησιακὴ Σχολή» (μέσα τοῦ 18. αἰ. - μέσα τοῦ 20. αἰ.): Κ. Ἀσώπιος, Ἐμμ. Ροῖδης Θεματολογία (Κ. Παλαμᾶς): γυναικολογία, πατριδολατρία, χριστολατρία.

Γλώσσα δημοτικὴ, ιδέες ποὺ γεφυρώνουν Διαφωτισμὸ καὶ Ρομαντισμὸ, ἐξελληνισμὸς μιᾶς ἰταλόφερτης τεχνικῆς στὸν στίχο, ἐπιρροές ἀπὸ ὅλες τὶς φάσεις τῆς ἐλληνικῆς γραμματείας, καθὼς καὶ ἀπὸ ἄλλες κουλτοῦρες πέραν τῆς ἰταλικῆς.

Κύρια παραγωγή: ποίηση, κριτικογραφία (δοκίμιο). Δευτερεύουσα: πεζογραφία, θέατρο.

Προσολωμικοί (μέσα τοῦ 18. αἰ. - ἀρχές τοῦ 19. αἰ.) στιχουργοὶ καὶ δραματουργοί: Ἀντώνιος Κατήφορος (1685/1696-1762) Ἀντώνιος Μαρτελάος (1754-1818), Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813)· Σαβόγιας Ρούσμελης ἢ Σουρμελής (ἧ1764), Γημήτριος Γουζέλης (1774-1843). Ἐπίσης, Ἐλισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832).

Ὁ Κάλβος, ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Κύκλος του (ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση ὡς τὰ τέλη τοῦ 19. αἰ.): Ἀνδρέας Κάλβος (1792-1869), Διονύσιος Σολωμὸς (1798-1857), Ἀντώνιος Μάτεσις (1794-1875), Γεώργιος Τερτσέτης (1800-1874), Ἰούλιος Τυπάλδος (1814-1883), Ἰάκωβος Πολυλάς (1825-1896), Γεράσιμος Μαρκοράς (1826-1911)

Ἄλλοι Σύγχρονοι τοῦ Σολωμοῦ (πρῶτοι σύνδεσμοι μὲ τὴ Νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολή): Ἀριστοτέλης Βαλαωρίτης (1824-1879), Ἀνδρέας Λασκαράτος (1811-1901), Σπυρίδων Ζαμπέλιος (1815-1881), Ἀντώνιος Μανοῦσος (1828-1903)

Μετασολωμικοί (τέλη τοῦ 19. αἰ. - ἀρχές τοῦ 20. αἰ.): Παναγιώτης Πανᾶς (1832-1896), Γεώρ-

γιος Καλοσγοῦρος (1853-1902), Λορέντζος Μαβίλης (1860-1912), Μικέλης Ἀβλιχος (1844-1917), Στέφανος Μαρτζώκης (1855-1913).

Ἐπίγονοι (ἀρχὲς τοῦ 20. αἰ. κ.ἐξ.): Κωνσταντίνος Θεοτόκης (1872-1923), Εἰρήνη Δεντρινού (1879-1974) [«Κερκυραϊκὴ Σχολή»], Μαρίνος Σιγοῦρος (1885-1961), Γεράσιμος Σπαταλάς (1887-1971).

ΝΕΑ ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΣΧΟΛΗ (1880 μέχρι τὸν Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος)

Στὴν ἀφετηρία τῆς Νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς (πὸ τὸν πυρήνα τῆς ἀποτελεῖ ἡ Γενιά τοῦ 1880):

1. Ἡ σύγχρονη ἔκδοση τριῶν ποιητικῶν βιβλίων στὴ δημοτικὴ, μὲ ἔντονο ἀντιρομαντισμὸ καὶ νεοπαγὴ γιὰ τὰ ἑλληνικὰ δεδομένα λυρισμὸ: Νίκος Καμπᾶς (1857-1932), *Στίχοι*: Γεώργιος Δροσίνης (1859-1951), *Ἱστοὶ Ἀράχνης*: Δημήτριος Κόκκος (1856-1891), *Γέλωτες*. Σ' αὐτὰ θὰ προστεθοῦν τὰ *Τραγούδια τῆς Πατρίδος μου* (1886) τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ.
2. Ἡ μετάφραση (1879) τῆς *Νανᾶς* (*Nana*, 1879-1880) τοῦ Émile Zola (1840-1902) ἀπὸ τὸν Δημήτριο Καμπούρογλου (1852-1842), μὲ μιὰ πολύκροτη εἰσαγωγὴ τοῦ Ἀγησίλαου Γιαννιώτη (στὴν πλήρη καὶ αὐτοτελῆ ἔκδ. τοῦ 1880).
3. Οἱ διαγωνισμοὶ διηγήματος πὸ ξεκινοῦν μὲ τὸν προκηρυγμένο τὸ 1883 ἀπὸ τὴν *Ἔστια* (βλ. BEATON 1996, σσ. 104-105).

Κυριότερα γνωρίσματα τῶν βασικῶν ἐκπροσώπων:

1. Γλῶσσα δημοτικὴ, γενικευμένα τουλάχιστον ἐξαρχῆς στὰ λογοτεχνικὰ κείμενα (προκειμένου γιὰ τὴν πεζογραφία, ἰδίως στοὺς διαλόγους).
2. Ἐπιμέλεια στὴν ἔκφραση (σεβασμὸς στὴ χρῆση καὶ μὲ βάση αὐτὴν οἱ ἐπιχειρούμενες γλωσσολογικὲς ἐπεμβάσεις).
3. Στιχουργικὲς ἀνησυχίες, ἀλλὰ χωρὶς ἀνανέωση τῆς ποιητικῆς. Πρῶτη ἐμφάνιση τοῦ ἐλεύθερου στίχου, ὡς ἐπιτοπλεῖστον μὲ ὁμοιοτέλευτα.
4. Ἀντιρομαντισμὸς, τόσο στὴ ρητορικὴ (τέλος τοῦ μελοδραματισμοῦ) ὅσο καὶ στὰ θέματα (σὲ μεγάλη ἔκταση σύγχρονα ἢ ὑπὸ σύγχρονη ὀπτική) — ὅπου παρατηρεῖται μίξη μείζονος καὶ ἐλάσσονος.
5. Στροφή στὴν εἰδυλλιακότητα (τὸν ἐπαρχιακὸ κυρίως χῶρο).
6. Ἐπικοινωνία μὲ τὰ σύγχρονα καλλιτεχνικὰ εὐρωπαϊκὰ ρεύματα, πὸ θὰ ἐπιτρέψει ὡς ἕναν βαθμὸ καὶ τὴν προσχώρηση σὲ μοντερνιστικὲς τάσεις.
7. Ἀκμὴ τοῦ Ρεαλισμοῦ καὶ τοῦ Νατουραλισμοῦ (μὲ τὴ φυσιογνωμία ἐντοπιότητας πὸ ἔλαβαν καὶ πὸ ὀνομάστηκε «ἠθογραφία»).
8. Ἰδέες τῆς σύγχρονης, ἀντισυστηματικῆς κυρίως, φιλοσοφίας καὶ σκέψης γενικότερα (Friedrich Nietzsche, H. Bergson, Thomas Carlyle κ.ἄ.).
9. Ἐθνοκεντρικὴ ἰδεολογία: προσπάθεια θεμελίωσης τῆς ἑλληνικῆς ταυτότητας πάνω στὴ συνέχεια καὶ τὴν ἐπιβίωση πολιτισμικῶν ἀξιών.
10. Ἀστικὴ αὐτοπραγμάτωση στὸν ὀρίζοντα προσδοκιῶν μιᾶς τάξης μὲ πλατιὰ ἀναγνώριση.

ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ 1880: ΠΟΙΗΣΗ

Στὸ χῶρο τῆς ποίησης ὁ Παλαμᾶς εἶναι ἀσυναγώνιστος ἀνάμεσα σὲ ὅλη τὴν γενιά. Οἱ καρποὶ τῆς μαθητείας δίπλα του θὰ δοθοῦν ἀπὸ τοὺς μεταπαλαμικούς κ.ἐξ.

Κωστῆς Παλαμᾶς (Πάτρα 1859 - Ἀθήνα 1943)

βλ. BEATON 1996, σσ. 120-29.

Ζητήματα περιοδολόγησης, ὁ ἰδεολογικὸς διῆσμὸς, οἱ τεχνικὲς κατακτήσεις, ὁ ποιητὴς καὶ ὁ κριτικός, ἡ σημερινὴ πρόσληψη.

Πρὸς ἀνάγνωση μιὰ μικρὴ καὶ μιὰ μεγάλη σύνθεση ἀπὸ τὶς πιὸ προσφιλεῖς καὶ στὸ σύγχρονο ἀναγνωστικὸ κοινό, τοῦ εἶδους πὸ ἀνάγεται στὸν ἤσσονα τόνο («λυρισμὸς τοῦ ἐγῶ») καὶ στὴν παράδοση τῆς «καθαρῆς ποίησης».

Ἡ καθαρή ποίηση (poésie pure) ἀφορμᾶται ἀπὸ τὸ αἶτημα γιὰ καθαρή/ἄδολη αἰσθητικὴ συγκίνηση (ἀνιδιοτέλεια κατὰ τὴν πρόσληψη, πέραν τῆς διδαχῆς ἢ τῆς ταπεινῆς τέρψης), πράγμα πὺ προϋποθέτει μιὰν ἀπόσταση ἀπὸ τὸν κόσμο (ἀπάθεια τοῦ παρατηρητῆ) στὰ ὄρια τῆς μὴ-ἀναφορικότητας καὶ τὴν αὐτάρκεια (ἕως ἀ-χρηστία) πὺ διατράνωσε ἡ ἀρχὴ «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» (μὲ σαφήνεια ἀπὸ τὸν Charles Baudelaire κ.ἑξ.). Ἡ καθαρή ποίηση συμπλέκεται ἱστορικὰ καὶ θεωρητικὰ μὲ τὰ λίγο-πολὺ σύγχρονά της ρεύματα τοῦ παρνασσιζμοῦ καὶ τοῦ συμβολισμοῦ (εὐνοϊκὰ ὅλα πρὸς τὸν ἥσσονα τόνο — τὴν καθημερινὴ θεματικὴ, ὄχι τὴ χαμηλὴ ἀξία), κατὰ ἓνα σχῆμα πὺ θὰ εἶχε κατὰ προσέγγιση ὡς ἑξῆς:

Καθαρότητα (πρωτεῖο τῆς μουσικῆς — νέο πρότυπο, στὴ θέση τῆς ζωγραφικῆς)

⇒ σκοτεινότητα καὶ πολυσημία στὸ λόγο

Συμβολισμός (πρωτεῖο τῆς ἀτμοσφαιρικότητας) ← *Παρνασσιζμός* (πρωτεῖο τῆς μορφικῆς ἁρμονίας)
⇒ συγκινησιακὴ ἐπενέργεια τῆς ἀσάφειας ⇒ συγκινησιακὴ ἐπενέργεια τῆς τεχνικῆς ἀριότητος

Ὁ συμβολισμὸς ἔχει ἤδη προχωρήσει στὴν υἰοθέτηση τοῦ προτύπου τῆς μουσικῆς («ut musica poesis») — ἐντεῦθεν καὶ οἱ δοκιμῆς τοῦ πὺ κατέληξαν στὸν ἐλεύθερο στίχο —, ἐνῶ ὁ παρνασσιζμὸς διατηρεῖ τὸν σεβασμὸ στὸ κλασικὸ πρότυπο τῆς ζωγραφικῆς («ut pictura poesis») ἀπηχώντας καὶ τίς πεζογραφικὲς ἀνησυχίες τοῦ καιροῦ του (τοπιογραφία καὶ ρεαλισμὸς). Ὁ συμβολισμὸς βασίζεται στὰ λεγόμενα «προσωπικὰ» σύμβολα (πὺ ἀποχτοῦν ὄντοτητα στὴν ἐσωτερικὴ νομοθεσία τοῦ ἔργου) καὶ ὄχι στὰ «συμβατικά» (κοινῆς πολιτισμικῆς προέλευσης ἢ ἀποδοχῆς) πὺ ἀποκρυπτογραφοῦνται εὐκολὰ μετατρέποντας τὸ ποίημα σὲ ἀλληγορία ἢ παραβολή. Τὰ ὄρια βεβαίως δὲν εἶναι αὐστηρά.

Ἐκπρόσωποι τῆς καθαρῆς ποίησης στὴ Δύση: Paul Valéry (1871-1945), καὶ θεωρητικὸς ὑποστηρικτῆς ἐπιπλέον, μὲ κλίση πρὸς τὴν τεχνικὴ ἐντέλεια: Stéphane Mallarmé (1842-1898), μὲ περισσότερο μεταφυσικὴ ἀτμόσφαιρα: Edgar Allan Poe (1809-1849), μὲ κυρίαρχη τὴ συγκίνηση (ἱμπρεσιονισμὸς): Charles Baudelaire (1821-1867), συνδυάζοντας συμβολισμὸ καὶ παρνασσιζμὸ, ἀλλὰ διατηρώντας μεγαλύτερες ἀποστάσεις ἀπὸ τὴν καθαρὴ ποίηση. Στὴν Ἑλλάδα: σὲ ἐπιμέρους ἔργα Σολωμὸς, Παλαμᾶς, Σικελιανὸς, Σεφέρης: συστηματικότερα Ἄπ. Μελαχρινὸς, Κ. Ἐμμανουήλ: διάχυση στὸ ἔργο περισσότερων. Βλ. γενικὰ Ἄγορὴ Γκρέκογ, *Ἡ Καθαρὴ Ποίηση στὴν Ἑλλάδα: Ἀπὸ τὸν Σολωμὸ ὡς τὸν Σεφέρη, 1833-1933* (Ἀθ.: Ἀλεξάνδρεια, 2000).

Τὴ γνωριμία τοῦ Παλαμᾶ μὲ τὸν παρνασσιζμὸ ἔχει ἐντοπίσει ἡ Ἑλένη Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, *Ὁ Κωστῆς Παλαμᾶς καὶ ὁ Γαλλικὸς Παρνασσιζμὸς: Συγκριτικὴ Φιλολογικὴ Μελέτη* (Ἀθ. 1976), σσ. 387-91 κ.ἄ., στὴ συλλογὴ *Τὰ Μάτια τῆς Ψυχῆς μου* (1892).

Κωστῆς Παλαμᾶς, *Ἡ Ἀσάλευτη Ζωή* (1904): «Ἐκατὸ Φωνές» 7

Στὸ ποίημα αὐτὸ ἀκριβῶς ἐντοπίζει τὸ πέρασμα τοῦ Παλαμᾶ στὸν συμβολισμὸ μὲ κατοπινὸ της μελέτημα ἡ Ἑλένη Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, «Κωστῆ Παλαμᾶ, Ἄγνάντια τὸ παράθυρο...: Τὸ Πέρασμα ἀπὸ τὸν Παρνασσιζμὸ στὸ Συμβολισμὸ»: *Ἀντί*, Περ. 2., ἀρ. 545 (18 Φεβρουαρίου 1994), σσ. 59-65, ἐπισημαίνοντας τὴν παράλληλη ἀνταπόκριση τοῦ ποιήματος στὰ αἰτήματα καὶ τοῦ παρνασσιζμοῦ:

Παρνασσιακὰ στοιχεῖα:	Συμβολιστικὰ στοιχεῖα:
1. Καθαρὸ εἰκαστικὸ θέμα.	Διττῆς σημασίες στίς ἀντιθέσεις (σττ. 5-6)
2. Ζωγραφικὴ ἀκίνησια μὲ χρωματικὲς δηλώσεις.	Ρυθμικὲς ἐπαναλήψεις.
3. Ἀπουσία τοῦ λυρικοῦ Ἐγώ.	Ἀναγωγὴ τοῦ γάπελπισμένο στὸ λυρικὸ Ἐγώ.
4. Τυπικὴ μορφὴ (ὀκτάβα).	Παραβιάσεις τῆς αὐστηρῆς στιχουργίας.

Ἡ ἴδια μελετήτρια ὑποδεικνύει ἓνα συγγενικὸ προηγούμενο («εἰκονοποιία, παράπονο ἐνὸς “ἐγώ” ἀποκομμένου ἀπὸ τὴ ζωὴ, πὺ συνεχίζεται ἔξω καὶ μακριὰ ἀπὸ αὐτό, ταυτολογικὲς ὁμοιοκαταληξίες κ.ἄ.») σὲ γνωστὸ, γραμμμένο στὴ φυλακὴ, ποίημα τοῦ Paul Verlaine (1844-1896) ἀπὸ τὴν περίοδο τοῦ μαχητικοῦ τοῦ συμβολισμοῦ:

*Le ciel est, par-dessus le toit,
Si beau, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.*

*La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte,
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit,
Chante sa plainte.*

*Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.*

*Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?*

[Sagesse (1880) III vi]

*Πάνω απ' τή στέγη ὁ οὐρανὸς εἰρηνικὰ
Πῶς κνανίζει!
Πάνω απ' τή στέγη, ἓνα δεντρὶ τή φυλλωσιὰ
Σιγὰ λικνίζει.*

*Στὸν οὐρανό, ψηλά, ἡ καμπάνα, ἔτσι γλυκά,
Σιγοχτυπάει.
Στὸ δέντρο ἓνα πουλὶ παραπονετικὰ
Πῶς τραγουδάει.*

*Θεέ μου, Θεέ μου, ἔτσι γαλήνια κι ἔτσι ἀπλή
Νά ἡ ζωὴ ὅλη.
Κ' ἡ ἡρεμὴ αὐτὴ ποὺ ἀκούγεται ὀχλοβοὴ
Φτάνει απ' τὴν πόλη.*

*Κι ἐσύ, τί ἔκανες, ὦ ἐσύ, ποὺ κλείς
Καὶ δὲ σωπαίνεις,
Τὴ νιότη σου, τί ἔχεις κάμει, ἐσύ,
Κι ἔτσι σωπαίνεις;*

[Μτφρ. Μελισσάνθη]

Ἡ ἀπόφανση τίποτ' ἄλλο, ποὺ ἐπανέρχεται ἐπωδικὰ τρεῖς φορές, εἶναι μιὰ ἐλλιπὴς πρόταση ποὺ συμπληρώνεται: δὲν ὑπάρχει ἢ δὲν θέλω νὰ ὑπάρχει (γιὰ μένα) — ὁ πρῶτος τύπος (οὕτως ἢ ἄλλως, γραμματικὰ ἀπλούστερος) ἐπιβάλλεται στὸν δεύτερο μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἐπιθ. 8^α-πελπισμένο, ποὺ μετατρέπει σὲ μεταφορὰ ὅλη τὴ μηχανὴ τοῦ ποιήματος.

Ἡ ἀρχέτυπη ἐκφορὰ τοῦ μηνύματος (παράπονο ἀπόλυτης μοναξιάς στὸ καλὸ καὶ στὸ κακό) δὲν πέρασε ἀπαρατήρητη στὴ λογοτεχνία μας (βλ. καὶ Ν. Λαπαθιώτης στὰ *Δείγματα*).

Ἴδ., ὁ.π.: «Φοινικιά» (1900)

Κοινὰ ἀναγνωρισμένα ἀπὸ τοὺς μελετητές: τεχνικὴ ὑπεροχὴ, πρωιμότητα δείγματος καθαρῆς ποίησης, ἐπιζητημένη σκοτεινότητα καὶ ἀποσιώπηση, χρῆση τῆς φύσης γιὰ ἀποτύπωση πνευματικῶν ζητημάτων (Ἀγ. ΓΚΡΕΚΟΥ), χωρὶς ἢ φιλοσοφία νὰ ἐξοντώνει τὸ λυρισμὸ (Ἀπ. ΣΑΧΙΝΗΣ). Ἀντικείμενο μερικῶν ἀπὸ τοὺς διεξοδικότερους σχολιασμοὺς στὴ φιλολογία μας.

Προαγωγὴ τοῦ θέματος μὲ προοικονομήσεις ἀπὸ στροφή σὲ στροφή — σημειώνονται κάποια στὰ *Δείγματα* (→). (Στιχοργικὴ καὶ δομὴ, ἐπιμέρους παρατηρήσεις, βλ. ἐπίσης *Δείγματα*.)

Πολλὲς προτάσεις ἔχουν κατατεθεῖ ἀναφορικὰ μὲ τὴν ταυτότητα τῶν δύο ἀνθρωπομορφικῶν συμβόλων: Φοινικιά - γαλανὰ λουλουδάκια (συναρτημένα μεταξύ τους)· ἡ ἀθανασία τοῦ πρώτου καὶ ἡ θνητότητα τῶν δευτέρων εἶναι τὸ βασικότερο δεδομένο. Γιὰ τὸ πρῶτο: Γυναίκα, βλάστηση (Λεάνδρος ΠΑΛΑΜΑΣ); ἰδέα, ἀφηρημένο ἀπόλυτο (Αἴμ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ κ.ἄ.); Θεός; τέχνη; ὁμορφιά (Ἀλ. ΣΑΜΟΪΗΛ); — καὶ ἀντιστοίχως γιὰ τὸ δεύτερο: θνητοί, στοχαστές, καλλιτέχνες, εὐγενικὲς φυχὲς κλπ. Τί ἀντικείμενο ἔχει τὸ ποίημα; τὸ ὕφος, τὸν ἔρωτα τῆς ζωῆς (Γλ. ἈΛΙΘΕΡΗΣ); τὴν τραγικὴ οὐσία τοῦ ζῆν (Ι.Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ); τὴν ὑπέρβαση τῶν ὀρίων (Ἀλ. ΣΑΜΟΪΗΛ); Ἡ ἀναφορὰ του σὲ πολιτισμικὲς ὑποστάσεις δὲν μπορεῖ νὰ ἀγνοηθεῖ, ἀλλὰ εἶναι βέβαιο πῶς τὰ σύμβολα παρέμειναν ἐσκεμμένα ἀνοιχτά, ἀνταποκρινόμενα ἔτσι στὶς αἰσθητικὲς ἐπιλογὲς ποὺ μαρτυρεῖ ἡ ὅλη κατασκευὴ («καθαρό» πνευματικὸ ταξίδι μέσα ἀπὸ τὰ βιώματα καὶ τὶς ἀνησυχίες τῆς ψυχῆς μας).

ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ 1880: ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

βλ. ΒΕΑΤΟΝ 1996, σσ. 107-109.

Μιχαὴλ Μητσάκης (Μέγαρο 1863/1868; - Ἀθήνα 1916)

Νομικὴ καὶ δημοσιογραφία στὴν Ἀθήνα. 1894-1916: σὲ διανοητικὴ σύγχυση καὶ φτώχεια — ἀναπόφευκτα ὀλιγογράφος.

Δημιουργικὴ ἢ ἐπέμβασή του στὸ ἠθογραφικὸ πρόγραμμα: αἰσθητιστῆς-ρεαλιστῆς. Στοχαστικὴ

θεώρηση τῆς ζωῆς (μὲ ἀνάδειξη τῆς τραγικῆς τῆς διάστασης) καὶ ἀφηγηματικὴ πρωτοτυπία («μάτι τοῦ περιηγητῆ» — ροῖδειας καταγωγῆς πρωτεῖο τῆς περιγραφῆς). Γλῶσσα: καλοδουλεμένη, τυπικὴ ἀπλὴ καθαρεύουσα (πλὴν τῶν διαλόγων), ἀπὸ ἀποστροφή πρὸς τὴν προτεινόμενη ἀπὸ τὸν μαχόμενο δημοτικισμό. Προτίμηση στὸ σκηνικὸ τῆς ἀστικῆς γειτονιάς.

Μιχαὴλ Μητσάκης, «Εἰκόνες καὶ Σκηναί: Θεάματα τοῦ Ψυρρῆ» (1890, ἀποσπ.)

Μετὰ ἀπὸ πανοραμικὴ παρουσίαση τῆς γειτονιάς τοῦ Ψυρρῆ (ἐστίαση στὶς ἀσχολίες), ἡ ἀφήγησή τῶν τελευταίων στιγμῶν ἐνὸς σκύλου σὲ διαδοχικὲς πανομοιότυπες φάσεις (περιγραφή τῆς πορείας του - σχόλια τῶν παρατηρητῶν, ὅπου δίνονται καὶ οἱ ἀπαραίτητες ἐξηγήσεις γιὰ τὸ συμβάν): πλήρης ἐνότητα τόπου-χρόνου (ἀρχὴ τοῦ διηγήματος). Ὁ ἀφηγητὴς γενικὰ ἀμέτοχος (τονίζεται αὐτὸ μὲ τὸ κλείσιμο: τελευταῖα σχόλια παρατηρητῶν). Ἐξίσου ἀμέτοχο ὅμως εἶναι καὶ τὸ κοινὸ πὸ παρακολουθεῖ. Αὐτὸ ἀναδεικνύεται μὲ τὴ σταθερὴ σειρά δυαδικῶν ἀντιθέσεων: ἄνθρωποι vs σκύλος → κοινωνία vs φύση → ὁμιλίες vs σιωπὴ → χαμέρπεια vs ἀξιοπρέπεια → ἐπιπολαιότητα καὶ κοινοτοπία vs πόνος καὶ θάνατος. Ἡ σειρά καταλήγει σὲ μιὰ παράσταση αἰτιατικῆς σχέσης: ἡ φύση πάσχει ἀπὸ τὴν κοινωνία. Ἡ διαμαρτυρία γίνεται μὲ ἀπόλυτη δεῖξιν (μὲ τὰ μέσα τῆς λογοτεχνίας) καὶ κατὰ εἰρωνικὴ ἀναλογία πρὸς τὰ δεδομένα μιᾶς τραγωδίας (πάθος στὰ δρώμενα - ἀπάθεια στὸ χορὸ).

Ἡ σχέση μὲ τὴ φύση πὸ χάθηκε κυριάρχησε στὴ σκέψη τῶν Διαφωτιστῶν (πρωτίστως τοῦ Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778), ἀλλὰ καὶ τῶν Ρομαντικῶν στὴ συνέχεια (σὲ ἀντιπαράθεση πρὸς τὸ πολιτισμὸ). Ἐκτοτε παρέμεινε στὸ ἐπίκεντρο τῶν προβληματισμῶν μας (ὄξυνόμενη πλέον ἀπὸ τὸ οἰκολογικὸ πρόβλημα). Σημειωτέα ἡ συμβολὴ τοῦ Sigmund Freud (1856-1939): Ὁ Πολιτισμὸς ὡς Πηγὴ Ἀνσυχίας (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930).

Ἡ σχέση ἀνθρώπου-ζώου, εἰδικότερα, τελεῖ ὑπὸ τὴ σκιά τοῦ Δαρβινισμοῦ καὶ ἀνασύρει νατουραλιστικὲς ὑποδηλώσεις (καταγγελία τῆς ἀνθρώπινης κτηνωδίας). Βλ. τὸ περίφημο ὄνειρο μὲ τὸ ἄλογο στὸ *Ἐγκλημα καὶ Τιμωρία* (1866) τοῦ Φ.Μ. Ντοστογιέφσκι (1821-1881), πὸ ἔχει δημοσιευτεῖ σὲ ἑλλ. μτφρ. ἀπὸ τὸν Ἄλ. Παπαδιαμάντη ἀκριβῶς τὴν προηγούμενη χρονιά (*Ἐφημερίδα*, 1889). Ἀνάλογα τὴ συναντᾶμε σὲ ἀρκετὲς σελίδες τῆς νεότερης πεζογραφίας μας, μεταξύ τῶν ὁποίων ξεχωρίζουν ἐκεῖνες τοῦ Ἐμμ. Ροῖδη — βλ. σχετ. Δημήτρης Παπακώστας [ἀνθολ.], *Ἀνθρωποι καὶ Ζῶα στὴ Νεοελληνικὴ Πεζογραφία* (Ἀθ.: Ὁκεανίδα <Τὰ Κλασικά, 3>, 1994). Βλ. ἐπίσης Μιχαὴλ Γκανὰ στὰ *Δείγματα*.

ΜΕΤΑΠΑΛΑΜΙΚΟΙ (ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19. αἰ. ὡς τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια)

Στοὺς διαδόχους τῆς Γενιάς τοῦ 1880 βρῆκε γόνιμο ἔδαφος ἡ σπορὰ τοῦ Παλαμᾶ, συνδυασμένη ὥστόσο μὲ τὴν καλύτερη γνωριμία ἀφενὸς μὲ τὸ ἔργο τοῦ Σολωμοῦ (χαρακτηριστικὰ ὁ Κ. Βάρναλης) καὶ ἀφετέρου μὲ σύγχρονες τάσεις τῶν δυτικῶν γραμμάτων (ἀνάμεσά τους καὶ ἡ πρώτη γενιά Ἑλλήνων συμβολιστῶν: Γιάννης Καμπύσης, Ι.Ν. Γρυπάρης, Λ. Πορφύρας, Κ. Χατζόπουλος κ.ἄ. — πὸ μεταλαμπαδεύει τὸ γαλλικὸ κίνημα στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὴ φάση τῶν μετασχηματισμῶν του στὴ Δύση καὶ κατὰ τὸ πλεῖστον γεφυρώνοντας τὴν ὑποβλητικότητα, τὴν ἐμμεσότητα καὶ τὴν ἀοριστία μὲ συμβατικὰ σύμβολα, τείνοντας δηλ. πρὸς τὴν ἀλληγορικότητα).

ΡΟΥΜΕΛΙΩΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Ὁ προσδιορισμὸς μικρότερων ὁμάδων μὲ κριτήριον τὸν τρόπο καταγωγῆς ξεκινᾶ ἀπὸ τὸ φαινόμενο τῆς συχνῆς ἀναφορᾶς τῶν μελῶν τους στὶς ἀξίες τῆς γενέθλιας γῆς καὶ στὰ νεανικά τους χρόνια ἐκεῖ, ἀλλὰ νομιμοποιεῖται κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον ἀπὸ τὴν προσφυγὴ τους σὲ κοινὸς τρόπους ἔκφρασης καὶ βιοθεωρίας (στὴν περίπτωσή τῆς Ρουμελιώτικης Σχολῆς, π.χ., κοντὰ στὴ γόνιμη θητεία τῶν περισσότερων στὸ συμβολισμό, ἡ ἐμμονὴ σὲ μιὰ ἰδέα ἀδούλωτου φρονήματος, ἀγνῶν αἰσθημάτων καὶ καθαρότητας στὸ ὄρεινὸ τοπίο καὶ τὸ ἀνοιχτὸ πεδίο).

Μιλτιάδης Μαλακάσης (Μεσολόγγι 1869 - Ἀθήνα 1943)

Σπουδές: Νομικὴ. Δημοσιογραφία, κοσμήτορας ἐπὶ χρόνια στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βουλῆς.

Συνοδοιπόρος του Γρυπάρη. Μάστορας του «χαμηλού τόνου».

Μιλτιάδης Μαλακάσης, «Ο Μπαταριάς» (1918, δημ. 1919)

Στιχουργική: Παραλλαγή μιᾶς ἀπὸ τις προσφιλέστερες φόρμες ἀνανέωσης τοῦ ἰαμβικοῦ ἰσύλλαβου: 18 τετράστιχες στροφές με πλεκτη ὁμοιοκαταληξία ($A_{15}\beta_6 A_{15}\beta_{10}$).

Ποίημα-τραγούδι (ἓνα «στοίχημα» γιὰ ὁλόκληρη τὴ Νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολή) ποῦ ἡ νοσταλγία γιὰ τὸ παρελθὸν ἀναμιγνύεται με τὸ κλίμα ἐνὸς ἰδιότυπου ἀντιηρωισμοῦ (τὸ αἶσθημα ὅτι ἡ δόξα καὶ ἡ ἀρετὴ, ὅλες οἱ ποιότητες, ἔχουν παρελθεῖ) — ὅπου ὑπόκειται βαθὺς σύνδεσμος με τοὺς ρομαντικούς (ἡ παθητικὴ τοῦ λυρικοῦ Ἐγὼ ποῦ διαπιστώνει ὁ Γιάννης Παπακόστας στὴν εἰσαγ. του: Μ. ΜΑΛΑΚΑΣΗΣ, *Ποιήματα*, Ἀθ.: ἐκδ. Πατάκη, 2005, σ. 48). Ἐφάμιλλο καὶ ἀνάλογο ὁ «Τάκη Πλούμας» τοῦ ἴδιου ποιητῆ. Στὸν φημισμένο μουσικὸ ἀφιέρωσε ὁ Κωστῆς Παλαμᾶς «Τοῦ Βιολιτζῆ τοῦ Μπαταριά τὸ Ἐγκώμιο» στοὺς *Καημοὺς τῆς Λιμνοθάλασσας* (1912).

Βασικὸ στοιχεῖο τῆς γοητείας ἢ ἀφηγηματικῆ μηχανῆς ποῦ ἐπιστρατεύεται, με τὸν δεξιότεχνικό κυματισμὸ τῆς μνήμης στὴν ὑπηρεσία της. Πλάθεται τὸ θέμα τῆς ἐορταστικῆς ἀτμόσφαιρας (τοῦ γλεντιοῦ ὡς ἐπανερχόμενης ἐξαιρετικῆς στιγμῆς) μέσα στὴν ὑγεία μιᾶς παραδοσιακῆς κοινότητας προικισμένης με λαμπροὺς καλλιτέχνες (ποιητολογικὲς ἀνησυχίες γενικότερα ἢ ἰδέες γιὰ τὴν τέχνη δὲν πρέπει νὰ ἀποκλειστοῦν). Ἀνάπτυξη με ἀνοιγμα καὶ κλείσιμο ποῦ δηλώνουν νηφάλια τὴν ἔξοδο ἀπὸ τὴν τάξη καὶ τὴν ἐπαναφορὰ σὲ αὐτὴν ὅπως σὲ ἓνα δράμα: δυὸ κορυφώσεις στὶς δυὸ κεντρικὲς διαδοχικὲς ἐνότητες (βλ. *Δείγματα*): ἡ πρώτη συνεχίζεται με διεύρυνση τῆς ἐπίδρασης στὸ κοινό, ἡ δευτέρη καταλήγει σὲ «καταστροφή» (με τὴν ἀριστοτελικὴ σημασία τοῦ ὄρου). Ἀξιοποίηση ἰσορροπιῶν (ἐπιμερισμοί, ἀντιθέσεις, ἀναδιπλώσεις) καὶ ἀβίαστος ἐμβολιασμὸς στοχαστικῶν παρατηρήσεων.

Πηγές: τὰ κείμενα τοῦ Ν.Α. ΒΕΗ καὶ τοῦ Στάμου ΜΠΡΑΝΙΑ στὸ ἀφιέρωμα τῆς Νέας Ἐστίας στὸν ποιητῆ (1 Ἰουνίου 1943) καὶ κυρίως τοῦ Δημήτρη ΣΤΑΜΕΛΟΥ, «Θανάσης Μπαταριάς (Ὁ Θυρικὸς Τραγουδιστὴς τῆς Ρούμελης)»: *Ρουμελιώτικο Ἡμερολόγιο* (Ἀθ. 1966), σσ. 97-101 ~ ἸΔ., *Λαογραφικὴ Πινακοθήκη: Θέματα καὶ Μορφές ἀπὸ τὴ Λαϊκὴ Λατρεία καὶ τὸ Λαϊκὸ μας Βίο καὶ Πολιτισμὸ* (Ἀθ.: ἐκδ. Πιτσιλός, 1994), σσ. 239-51. Οἱ ἐνστάσεις τοῦ Στ. ΜΠΡΑΝΙΑ γιὰ τὴν ἀντικειμενικότητα στὶς ἀναφορὲς τοῦ Μαλακάση ἀποτελεῖ καλὸ ἐφαλτήριο συζήτησης γιὰ τὴ σκοπιμότητα τέτοιων ἀναγνώσεων τῆς λογοτεχνίας.

ΝΙΟΤΗ ΣΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ

Στὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν 19. στὸν 20. αἰ. ἤρθαν στὴν Ἑλλάδα μιὰ πρώτη γενιὰ Μικρασιατῶν ποῦ δὲν εἶχε πιά καμιὰ σχέση με τὸ φαναριώτικο κλίμα. Μετέφεραν ἓναν ξεχωριστὸ πολιτισμὸ ἀμεροληφίας καὶ αἰσθησιακότητας ποῦ ἔδесе με τὸ πνεῦμα τῆς Νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς· αὐτὸ προπάντων τὸ στοιχεῖο, παρὰ οἱ μνήμες τῆς ἰδιαίτερης πατρίδας, ἐνοποιεῖ μεταξὺ τους τὶς συγκεκριμένες φωνές.

Ἰωάννης Ν. Γρυπάρης (Σίφνος 1870 - Ἀθήνα 1942)

Ἐκλεκτὸς φιλόλογος καὶ μεταφραστῆς, ὑπηρετῆσε τὸν συμβολισμὸ χωρὶς παραχωρήσεις στὸ ἐπίπεδο τῆς μορφῆς ἐνονόματι τῆς μουσικῆς ὑποβολῆς.

Ἰωάννης Ν. Γρυπάρης (Σίφνος 1870 - Ἀθήνα 1942), *Σκαρβαῖοι καὶ Τερρακόττες* (1919, 2^η 1928): «Συναποθανούμενοι»

Ποίημα ποῦ γοῆτευσε πολλοὺς, ἀνάμεσά τους καὶ τὸν «δύσκολο» Βάρναλη, παρὰ τὶς ἀντιρήσεις του στὶς ποιητικὲς ἀπόψεις τοῦ δημιουργοῦ του. (Στιχουργικὴ, βλ. *Δείγματα*.)

Περιγραφή τῆς πορείας μιᾶς ομάδας ἐπίφοβων προσώπων. Ἀποκαλοῦνται 5 θεομάχοι (ἀμαρτωλοί, ἐξεγερμένοι, δαίμονες — βλ. καὶ σττ. 15-16) καὶ τοὺς συνοδεύουν σκοτεινὲς παραδηλώσεις (σττ. 5, 16, 18, 20, 24). Ἐνεργοῦν ἀντίθετα με τὰ χρηστὰ καὶ τὰ πατροπαράδοτα (τὸ μνημειῶδες ἐναρκτήριο δίστιχο ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ καὶ κάποιος θαυμασμὸς πρὸς τὴ ζωτικὴ τους ὁρμή). Ἐγκαταλείπουν τὰ εἰρηνικὰ ἔργα κάτω ὑπὸ τὸ κάλεσμα μιᾶς φιγούρας ἀρνητικῆς: ὁ 7 Ἀντίδικος ἔχει γνωρίσματα Χάρου. Τὸ σκηνικὸ εἶναι ψευδοϊστορικὸ: ἀπειλεῖται ἡ Ρώ-

μη (τὸ κέντρο, ὁ ἐγγυητὴς τῆς σταθερότητας, ὁ μόνιμος στόχος). Ἐναντίον τῆς κινουμένης οἱ «ἐχθροί», συμμαχώντας μεταξύ τους (σττ. 21-24), ἂν καὶ χωρὶς σχέδιο (σττ. 25-30).

Ἡ προσπάθεια νὰ συνδεθεῖ τὸ ποίημα μὲ πραγματικά περιστατικά δὲν ἀποδίδει κάτι χειροπιαστό. Μιὰ ἀρχικὴ χειρόγραφη μορφή του δίνει ὡς χρονολογία τὸ 1899: ἡ ἀνησυχία γιὰ τὸ ἐτοιμόρροπο πολιτικὸ σύστημα, μετὰ τὴν Ἑπτα τοῦ '97, εἶναι φυσιολογική. Ἀλλὰ καὶ ὁ τίτλος τοῦ ἴδιου σχεδιάσματος ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν ἰδέα σαφοῦς ἀλληγορίας: «Τὰ Ἑπτὰ Θανάσιμα». Ὅπαδὸς τῆς εὐνομίας καὶ τῆς τάξης ὁ Γρυπάρης εἶναι λογικὸ νὰ σκιτσάρει ἔτσι ἀόριστα τὴν ἰδέα τῆς ἀπειλῆς τους — ὅπως μίλησε γιὰ τὴν ἀμέλεια τοῦ καθήκοντος στὶς «Ἐστιάδες». Δὲς μιὰν ἀνάλογη ἀντίληψη γιὰ τοὺς ἀνατροπείες στὸ «Πίστομα» τοῦ Κ. Θεοτόκη, γραμμμένο ἕνα χρόνο πρὶν.

ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΗ ΣΧΟΛΗ

Ὁ ὄρος (ὡς διακριτὸ ὑποσύνολο τῆς Ἑπτανησιακῆς Σχολῆς) κατοχυρώνεται ἀπὸ τὴν Εἰρήνη Δεντρινοῦ (1879-1974), Ἡ Κερκυραϊκὴ Σχολή (1953), ἀλλὰ εἶχε γίνῃ ἤδη ἀποδεκτὸς ἀπὸ πολλὰ μέλη τῆς. Ὁ Κ. Θεοτόκης εἶναι ὁ ἐπιφανέστερος πεζογράφος τῆς.

Κωνσταντῖνος Θεοτόκης (Καρουσάδες τῆς Κέρκυρας 1872 - 1923)

Βλ. BEATON 1996, σσ. 145-49.

Κωνσταντῖνος Θεοτόκης, *Κορφιάτικες Ἱστορίες* (1935): «Πίστομα» (χρονολ.: *Κρασάδες, Νοέμβριος 1898*)

Τὸ πρωιμότερο ρεαλιστικὸ πεζογράφημα τοῦ Θεοτόκη, ἐμβληματικὸ τῆς πρώτης φάσης αὐτῆς τῆς περιόδου, τοῦ ἠθογραφικοῦ νατουραλισμοῦ («ἐντοπιότητα»): μιὰ «χωριάτικη ἱστορία» (Dorfgeschichte)· μελέτη τῆς ἀρμογῆς ἐνστίκτων καὶ κοινωνικῶν ἐπιταγῶν. (Πρώτου μεγέθους διαφορά μετὰξὺ ρεαλισμοῦ καὶ νατουραλισμοῦ: ὁ μεγάλος ρόλος ποὺ ὁ δεύτερος ἀποδίδει στὴ λειτουργία τῶν ἀνθρώπινων παρορμήσεων καὶ ὀρμεμφύτων· ὁ ρεαλισμὸς λαμβάνει ὑπόψη του περισσότερο τοὺς κοινωνικοοικονομικοὺς παράγοντες ὡς κίνητρα τῶν ἀνθρώπινων ἐνεργειῶν.) Ταχύτητα δράσης καὶ δυναμικὴ ἐνότητα τόπου καὶ χρόνου (ἐπικέντρωση στὸ τελικὸ στιγμιότυπο — τεχνικὴ τῆς κορυφώσεως μὲ τὴν τελευταία λέξη). Θέμα (κάτι ποὺ ἀπασχόλησε τὸν συγγραφέα σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ): ἡ προσβεβλημένη τιμὴ (ἀναλαμβάνει μέρος τῆς εὐθύνης γιὰ τὸ κακό· τὸ ὑπόλοιπο ἐπιρρίπτεται στὸ ἀχαλίνωτο ἔνστικτο).

Ὁ ἀφηγητὴς, ὡς αὐτόπτης μάρτυς, ἀποκαλύπτει τὴν ὀπτικὴ του γωνία μερικὲς φορές, ἀλλὰ κατὰ ἕναν ποιητικὸ τρόπο: ἐκφέροντας κρίσεις κοινῆς ἀποδοχῆς (ποὺ δὲν τίς «χρεώνεται» ἀπολύτως), ἀλλὰ ποὺ μὲ τὴ δικαιοσύνη τους καθιστοῦν αἰχμηρότερη τὴ σύγκρουση (κακὰ στοιχεῖα - δὲν τοῦ ἐστάθη πιστῆ). Τὸ ἀδρὸ σκιτσάρισμα προάγει τὸ μῦθο σὲ διακριτὰ στάδια, χάρη καὶ σὲ καίριες συνόψεις/ἐπιταχύνσεις χρόνου (Ἐμολόγησε) ἢ συντμήσεις.

Ἡ βασικὴ γραμμὴ ἀντιπαραθέτει τοὺς ἀξιακοὺς κώδικες τῆς ζωῆς (τύχη, περιπέτειες) στὴ βία τῶν κοινωνικῶν περιορισμῶν καὶ τῆς ψυχικῆς ἀγριότητος. Ἡ ἀπώλεια τοῦ ἀθώου παιδιοῦ συνοφίζει καὶ αἰσθητοποιεῖ τίς συνέπειες τῆς ἀναμέτρησης.

ΚΥΚΛΟΣ ΤΗΣ ΗΓΗΣΩΣ (1907-1908)

Ὁ Κύκλος τοῦ περ. Ἡγησὼ ἀποδείχτηκε φυτώριο δημιουργῶν ποὺ κινήθηκαν μὲ ἄνεση στὸν «μείζονα τόνο», ἀντιπροσωπεύοντας στὸ πλαίσió του ἕνα εὐρὺ φάσμα ἰδεολογικῶν ἐπιλογῶν, ἐνῶ ἐκείνος τοῦ περ. Τέχνη, τῆς μόλις προηγούμενης γενιᾶς, προσέφερε κυρίως θεράποντες τοῦ συμβολισμοῦ.

Ἄγγελος Σικελιανός (Λευκάδα 1884 - Ἀθήνα 1951)

Βλ. BEATON 1996, σσ. 153-59, 200-202.

Ἄγγελος Σικελιανός, «Ἕμνος τοῦ Μεγάλου Νόστου» (1929)

Στιχοουργικὴ: Μιὰ ἀπὸ τίς προσφιλέστερες φόρμες ἀνανέωσης τοῦ ἱαμβικοῦ 15σύλλαβου (βλ. καὶ Μαλακάση): 26 τετράστιχες στροφές μὲ πλεκτὴ ὁμοικαταληξία (A₁₅β₆ A₁₅β₆).

Ἄς ἔχουμε στὸ νοῦ μας ὅτι: (1) ὁ Σικελιανός, ταυτίζοντας τὸ ἐγὼ του μὲ τὴ μοῖρα τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ ἀποδεχόμενος τὴν ἀποστολὴ τοῦ ἐμπνευσμένου μύστη, μιλεῖ ἐξ ὀνόματος συνόλων, ἢ ἐπωμιζόμενος τὴν εὐθύνη τους· (2) μεγάλο μέρος τῆς ἐμπνευσθῆς του πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀναδίφηση σὲ μιὰ ἡλικία ἀποκάλυψης, «καταγωγική», ὅπως εἶναι ἀρχετυπικά ἢ νεανική οὕτως ἢ ἄλλως γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους (τὸ σημεῖο τῆς διαρκoῦς ἐπιστροφῆς)· καὶ (3) τὸ ποίημα ἀνήκει σὲ μιὰ περίοδο κατὰ τὴν ὁποία ξέρουμε ὅτι ὁ Σικελιανός διάβαζε θεοσοφιστικά καὶ ἐσωτεριστικά ἔργα — Édouard Schuré (1841-1929) συγκεκριμένα. Βλ. γιὰ τὴ μυητικὴ διάσταση καὶ τὴν ποιητικὴ διαμόρφωση γενικότερα στὸ σικελιανικὸ ἔργο Ρίτσα Φράγκου-Κικίλια, Ἄγγελος Σικελιανός: *Βαθμίδες Μύησης* (Ἀθ.: ἐκδ. Πατάκη, 2002).

Ἄρκετὰ σημεῖα τοῦ ποιήματος μαρτυροῦν ἐνατένιση τοῦ ἑναστρου οὐρανοῦ· παρουσία μοναχική, μέσα στὴ φύση, «ἀφέγγαρη» νύχτα (βλ. σττ. 1 καὶ 10), ὁ παρατηρητὴς εἶναι σὰ νὰ στέκεται στὸ κέντρο ἑνὸς θόλου — συνθήκη ποὺ εὐνοεῖ τὴ συνείδηση τῶν κοσμικῶν διαστάσεων, τῶν παράξενων ἀναλογιῶν τους μὲ τίς ψυχικές, καὶ γεννᾷ μιὰ μυστηριώδη ἔλξη πρὸς τὸ ἄπειρο. Ἡ συγγένεια ἀπείρου καὶ ψυχῆς ὑπόκειται στὴν αἴσθηση ἐπιστροφῆς στὶς ρίζες καὶ ἀναβάπτισης στὰ νάματά τους, ποὺ διαπερνᾷ ἐδῶ τίς παραστάσεις ἀπεραντοσύνης (ὀλύμπια προοπτική) καὶ μέθης (διονυσιακὴ προοπτική). Ἡ προσφυγὴ σὲ συνειρμούς («ροὴ συνείδησης» στὸν ἐσωτερικὸ μονόλογο) καὶ σὲ μέσα τοῦ συμβολισμοῦ (μέσω τῶν θεαματικῶν μεταφορῶν καὶ παρομοιώσεων τοῦ Σικελιανοῦ) ὀλοκληρώνει τὴν ἐπιζητούμενη ἀτμοσφαιρικότητα. Ἡ φύση ὑπηρετεῖ τὴν αἴσθηση, ὁ μυστικισμὸς τὴν ἀνάταση.

Ὁ πρόλογος, ἢ ἀνάπτυξη καὶ ὁ ἐπίλογος διαχωρίζονται μὲ ἀστερίσκους, ἐμφανῶς, ἐπειδὴ ἡ δομὴ αὐτὴ ἀντανακλᾷ σὲ τελετουργία. *Μεγάλος Νόστος*: ἡ ἐπιστροφή στὸν ἀρχικὸ ἑαυτὸ (ὅπως τὸ καλεῖ μιὰ ὑπερβατικὴ νοσταλγία: ἐπωδικὸ θέμα τοῦ Ἰάσονα, πόθος, ἐπιθυμία, ἔρωτας, οἱ συνδηλώσεις μέσα στὸ ποίημα) καὶ ἡ ἔνωση μ' αὐτόν (προλογικὴ παρομοίωση τοῦ ἱερέα καὶ χορευτῆ ποὺ καταλήγει σὲ ἱερογαμία, λέξεις γιὰ τὸ κόκκινο καὶ τὴ φωτιά, ἀγκαλιά, Ὑμέναιος, στὸ ποίημα) — μεταφορὰ μὲ βάση τὴν παλινοσότηση τῶν Ἀχαιῶν (Θεόδωρος Ἐΐδης).

Τὸ μυστικὸ νόημα τῆς ἔνωσης (ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἕως σήμερα) εἶναι ἡ ἀποκατάσταση μιᾶς διασαλευμένης τάξης, μιᾶς ὑπέρτατης δικαιοσύνης: ἡ ἔννοια τοῦ «ἐνός» εἶναι ταυτόσημη μὲ κείνες τῆς ἀπαρχῆς τῶν πάντων καὶ τῆς εὐδαιμονικῆς γαλήνης. Ἡ πραγμάτωση μιᾶς τέτοιας ἔνωσης (σύμφωνά μὲ τίς περισσότερες σχετικὲς ἀντιλήψεις σὲ Ἀνατολὴ καὶ Δύση) εἶναι δυνατὴ μέσα ἀπὸ τὴ βαθιὰ γνώση τοῦ Ἐγὼ (101 τὸ ξέρω) — ἓνα εἶδος βίωσης τοῦ Ἀπολύτου. Εὐλόγα, τέλος, ὁ Ν.Α. ΛΟΒΕΡΔΟΣ συνδέει τὴν ἀναζήτηση τοῦ πρώτου ἑαυτοῦ στὸ βάθος τοῦ ἑναστρου οὐρανοῦ μὲ τὴν ἰδέα τοῦ «ἀστρικοῦ σώματος», αἰθερικοῦ «ἀντιτύπου» τοῦ ὑλικοῦ κατὰ τοὺς ἀποκρυφιστές.

Νίκος Καζαντζάκης (Ἡράκλειο Κρήτης 1883 - Φράμπουργκ 1957)

Βλ. BEATON 1996, σσ. 161-67 γιὰ τὴν πνευματικὴ συγκρότηση καὶ τὴν ποίησή του.

Νίκος Καζαντζάκης, *Τερτσίνες* (1960): «Δὸν Κιχώτης» (1934, δημ. στὴν ἐφ. *Ἡ Καθημερινή* τὸ 1938)

Ἡ πιὸ ἄρτια καὶ βαθιὰ ἀποτύπωση τοῦ λογοτεχνικοῦ ἥρωα (μύθου) τοῦ *Δὸν Κιχώτη* (*El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, καὶ *Segunda parte...*, 1615, μετὰ ἀπὸ μιὰ ἐπιτυχημένη «ἀπόκρυφη» συνέχεια κυκλοφορημένη ἀπὸ τὸν Alonso Fernández de Avellaneda τὸ 1614) τοῦ Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) στὴ νεοελληνικὴ γραμματεία (ἰδιαίτερα πλούσια καὶ ποιοτικὰ ὑψηλὴ στὶς ποιητικὲς ἐπεξεργασίες του), ἐνταγμένη βεβαίως στὴν κοσμοθεωρία τοῦ Καζαντζάκη. Τὸ ταξίδι τοῦ λογοτεχνικοῦ αὐτοῦ μύθου (νεότερου εὐρωπαϊκοῦ: δηλ. μὴ προερχόμενου ἀπὸ τὴν ἑλληνορωμαϊκὴ κλασικὴ παράδοση) — ποὺ μελετᾶται ἐξαντλητικὰ ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρα ΣΑΜΟΓΗΛ, *Ἰταλγὸς τῆς Ἰδέας: Ἡ Περιπλάνηση τοῦ Δὸν Κιχώτη στὴν Ἑλληνικὴ Λογοτεχνία* (Ἀθ.: Πόλις, 2007), ὅπου σὲ ἐπίμ. πλούσια ἀνθολόγηση ποιημάτων καὶ ἡ ἀξιόλογη παλαιότερη βιβλιογραφία — ξεκινᾷ ἀργὰ στὰ γράμματά μας (μνεῖες 1720-1721, σὲ φαναριώτικο περιβάλλον), βραδυπορεῖ (πρῶτη ἀποσπ. χγφ. μτφρ. 1731-

1749, πρώτη έντυπη μνεία 1816, πρώτη διασκ. 1852, πρώτη πλήρης μτφρ. 1919-1921 από τον Κ. Καρθαίο με συμπλ. 1960-62 από την Ίουλίτσα Ίατρίδη και 2007 από την Άγαθη Δημητρούκα) και περνᾶ (ὅπως και στην υπόλοιπη Δύση) από δύο στάδια: (1.) ὡς σάτιρα μὲ στοιχεῖα τοῦ κωμικοῦ καὶ τοῦ γελοίου (κατ' ἀποκλειστικότητα ὡς τὸ τέλος τοῦ 19. αἰ.)· καὶ (2.) ὡς ἀλληγορική παράσταση τῆς σύγκρουσης ἰδανισμοῦ καὶ πραγματικότητας (ρομαντική ἐρμηνεία ποὺ μὲ διάφορες παραλλαγές ἐπιβιώνει μέχρι σήμερα). Ἡ ρομαντικὴ ἐκδοχὴ ποὺ ἐκκινεῖ στὴν οὐσία τὸ 1914 μὲ ἓνα σονέτο τῆς Γαλάτειας Καζαντζάκη (1881-1962), γνώρισε δυὸ γραμμὲς ἐξέλιξης: (2.1.) ταύτιση τῆς δονκιχωτικῆς ἐπιδίωξης μὲ τὴν ἀποστολὴ καὶ τὴ μοίρα τοῦ καλλιτέχνη σὲ ἀντίθετα περιβάλλοντα, καὶ (2.2.) ἀλληγορία ὄλων τῶν υπόλοιπων μορφῶν σύγκρουσης μὲ τὴν καθεστηκυῖα τάξη. Ἡ πρώτη γραμμὴ ἔχει ἴσως τὴν ἀφετηρία της στὸ παλαιότερο σονέτο (1916;) τοῦ Ὅμηρου Μπεκέ (βλ. Δείγματα), ἀλλὰ θὰ γνωρίσει μιὰ σειρά σημαντικῶν ἐπεξεργασιῶν ἀπὸ τὸ 1920 κι ἐφεξῆς (βλ. Καρυωτάκης). Τὸ ποίημα τοῦ Καζαντζάκη εἶναι ἡ κορυφαία ἔκφραση τῆς δεύτερης γραμμῆς.

Στιχοурγική: 160 παροξύτονοι ἐνδεκασύλλαβοι σὲ τρίστιχες στροφές δαντικῆς ἐμπνευσης (τερτσίνες) ποὺ συνδέονται μὲ τριάδες ὁμοιοκατάληκτων στίχων (ἰτ. *terza rima*) ἀλυσιδωτά (αβα/βγβ/γδγ/.../χψχ/ψ), ὅπως σὲ ὅλα τὰ ποιήματα τῆς συλλογῆς *Τερτσίνες*, ποὺ ὁ Καζαντζάκης παραπέμποντας στὸ πρότυπό τους (τὴ *Θεῖα Κωμωδία*) ἀποκαλεῖ «κάντα».

Ὁ ἥρωας (ἀφηγηματολογικὰ στερεότυπος χαρακτήρας ποὺ πληροῖ ὡστόσο γενικευμένη πτυχὴ τῆς ἀνθρώπινης ψυχρσύνθεσης) ἐντάσσεται στὸ πάνθεο τοῦ Καζαντζάκη δυναμικὰ ἀπὸ τὸ 1926 (ὁπότε χρονολογεῖται τὸ ταξίδι του στὴν Ἰσπανία), ἂν καὶ δὲν περιλαμβάνεται στὴ ρητὴ δήλωση (1946 κ.ἐξ.) τῶν πνευματικῶν του ὁδηγῶν (Ὅμηρος, Ὀδυσσεύς, Χριστός, Βούδας, Nietzsche, Bergson, Λένιν, Ζορμπᾶς — προφανῶς ἐπειδὴ ἀποτελεῖ καθαρὸ πλάσμα τῆς φαντασίας, ὅπως παρατηρεῖ καὶ ἡ Ἄλ. ΣΑΜΟΓΙΛΑ, ὅ.π., σσ. 203-204), ἀφοῦ συνοφίξει τὴν ἀκραία μορφή ἀγωνιστικῆς προσωπικότητας, ταγμένης στὸ χρέος ποὺ περιγράφει ἡ Ἀσκητικὴ του (Ἀδ.: ἐκδ. Ἑλένης Καζαντζάκη, 51971 — 1927), σ. 69 (μὲ ὑπότιτλο τὸν ἀρχ. τίτλο *Salvatores Dei*: «Σωτῆρες τοῦ Θεοῦ»): «Ὅχι ὁ Θεὸς θὰ μᾶς σώσει· ἐμεῖς θὰ σώσουμε τὸ Θεό, πολεμῶντας, δημιουργῶντας, μετουσιῶνοντας τὴν ὕλη σὲ πνέμα.» Πρόκειται γιὰ ἓναν ἀγῶνα καταξίωσης ποὺ ἀποτελεῖ αὐτοσκοπὸ ἐντούτοις, καθότι μάταιος ἐξ ὑπαρχῆς, ἐφόσον καὶ τὸ πέρασ του, τὸ «Ἔνα» (ὁ Θεός) «ΔΕΝ ἸΠἈΡΧΕΙ!» (ad fin. τῆς Ἀσκητικῆς, ὅ.π., σ. 95). Στὸ κᾶντο ὁ Δὸν Κιχώτης ἐμφανίζεται ἀνταποκρινόμενος σὲ ἀξίωση ἐξαιρετικῆς στιγμῆς τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς· μετὰ ἀπὸ δισταγμοὺς ποὺ τοῦ γεννοῦν τρεῖς «πειρασμοί», εἰσακούει τὴν παρότρυνση τῆς καρδιάς του, ποὺ ἐπιβεβαιώνει διοσημία, καὶ ἀναλαμβάνει τὴν εὐθύνη του ἀπέναντι στὴν ἀνθρωπότητα (βλ. λεπτομέρειες στὰ Δείγματα).

Κώστας Βάρναλης (Πύργος Ἀν. Ρωμυλίας [Μπουργκάς Βουλγαρίας] 1884 - Ἀθήνα 1974)

Μαζί μὲ τὸν Γ. Σαραντάρη, ἡ πιὸ γόνιμη σπορὰ τοῦ Σολωμοῦ στὴ μετέπειτα γραμματεία μας. Μὲ ἀξιώσεις πνευματικοῦ ταγοῦ (μεγαλόπνοες συλλήψεις καθοδηγητικοῦ χαρακτήρα) καὶ ὑψηλές τεχνικὲς κατακτήσεις (τὸ ὄριο ποὺ ἔφτασε ἡ παραδοσιακὴ στιχοурγία μετὰ τὸν Παλαμᾶ): προσεχτικὴ ἀντιστοίχιση περιεχομένου-ρυθμοῦ, ἔντονα νοηματοδοτημένες ρίμες, λειτουργικὲς παρηγήσεις, ἰδιοφυῆς χρῆση τῶν ποιητικῶν ἀδειῶν καὶ παραβάσεων κλπ.

Στὴν ποιητικὴ του δεσπόζει, μὲ ποικίλες ἀναλογίες, τὸ μίγμα διονυσιασμοῦ (ἐρωτικῆς ἑξαφης σὲ ἀτμόσφαιρα ζωικῆς λατρείας, ἐορταστικὴ — τῆς ὁποίας δὲν ἐπῆλθε τὸ τέλος μὲ τὸν Προσκυνητῆ, ὅπως ἀποφάνθηκε ὁ Τίμος Μαλάνος) καὶ κοινωνισμοῦ (ἔγνοιας γιὰ κοινωνικὴ διακαισύνη), ὅπου συντίθεται διαλεκτικὰ καὶ αὐθόρμητα τὸ ἀτομικὸ μὲ τὸ συλλογικὸ. Δυνατὴ σατιρικὴ φλέβα. Βλ. γενικὰ BEATON 1996, σσ. 157-61.

Κώστας Βάρναλης, Προσκυνητῆς (Ἄσμα Πρῶτο) X (1919), σττ. 57-64

Ἡ σύνθεση τοῦ ποιήματος (σὲ 11 ἐνόητες — πρώτη δοκιμὴ μεγάλης σύνθεσης) συμπίπτει μὲ τὴν ἰδεολογικὴ μεταστροφή τοῦ Βάρναλη στὸν μαρξισμό — τότε γράφεται καὶ τὸ «Τραγοῦδι τῶν Ὁκεανίδων» ἀπὸ τὸ Φῶς ποὺ καιεῖ). Ἐδῶ ὁ ὁμιλητῆς προσέρχεται προσκυνητῆς μιᾶς ἐθνό-

τητας πού ἡ αὐθυπόληψή της εἶχε ἀνατροφοδοτηθεῖ ἀπὸ πρόσφατες πολεμικὲς δάφνες (Βαλκανικοὶ Πόλεμοι καὶ Α΄ Παγκόσμιος)· ἀναγνωρίζει τὴ διαχρονία της συμποσούμενη στὸ παρὸν, τίθεται στὴν ὑπηρεσία της καὶ στοχάζεται ἐντατικὰ πάνω στὴ φύση καὶ τὸ μέλλον της. Ἡ ἀντίληψη τοῦ Βάρναλη γιὰ τὴν ἀποστολὴ του δὲν ἔχει ἀκόμα διαχωριστεῖ λοιπὸν ἀπὸ ἐκείνη τῆς προηγούμενης Νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς.

Στιχοϋργική: οἱ ὀκτάβα τοῦ σολωμικοῦ Λάμπρου (60 συνολικὰ ὀλόκληρος ὁ Προσκυνητής)· ἑνδεκασύλλαβοι σὲ ζεγαροπλεκτὴ ὁμοιοκαταληξία (αβαβαβγγ). Σὲ θέση-κλειδί διασκελισμοὶ πάνω στὸ ὑπερβατό: σττ. 61 κ.ἑξ.

Ἡ στροφή εἶναι ἡ πιὸ διάσημη τοῦ ὄλου ποιήματος, ἰδίως γιὰ τὴν ἐκπληκτικὴ κατακλειδα της: ἀπὸ τίς ζωρότερες διατυπώσεις τῆς ἰδεαλιστικῆς μεταρσίωσης. Ἐμβαθύνοντας στὴ συλλογικὴ ταυτότητα τῶν Ἑλλήνων, ὁ Προσκυνητὴς καταλήγει ὅτι ἡ φύση τους εἶναι αἰώνια (κυκλικὰ ἀναγεννώμενη μὲ βάση ἓνα βιολογικὸ/βλαστητικὸ μοντέλο), συνδυαστικὴ τῶν δυὸ μεγάλων φάσεων πού ἐξῆσε, παγανισμοῦ καὶ χριστιανισμοῦ, ἀλλὰ ὑπέρτερη κάθε παροδικῆς δοξασίας (ὄρα τὴν ἀντίθεση ₆₀ ὄρθιος - ₆₁ καταρρέουν), κι ἐπιπροσθέτως μ' ἓναν πανανθρώπινο προορισμό: τὴν ὑπεράσπιση μεγάλων ἀξιών. Βλ. BEATON 1996, σ. 158.

Ἡ ἐπόμενη ἐνότητα (XI) θὰ θέσει τὸ ἐρώτημα πού δὲν παύει νὰ ἀπασχολεῖ ὡς τὸ τέλος τὸν Βάρναλη, δύσπιστο στὸν αὐτοματισμὸ τῆς ἱστορικῆς νομοτέλειας ἀπὸ μόνο του: σχετικὰ μὲ τὸν ἄνθρωπο πού θὰ γίνεῖ ὄργανο τῆς μοίρας, τὸν ἡγέτη. Σ' αὐτὸ θὰ ἀπαντήσει μὲ τὸν «Ὁδηγητὴ» ἀπὸ τὸ Φῶς πού καίει, κάτω ἀπὸ ἓναν ὀλότελα διαφορετικὸ ἰδεολογικὸ προσανατολισμό.

Ἰδ., *Τὸ Φῶς πού καίει* (2¹1933 — 1¹1922, μὲ τὸ φ.ψ. Δῆμος Τανάλιας): «Ὁ Ὁδηγητὴς»

Τὸ Φῶς πού καίει, ὅπως καὶ οἱ Σκλάβοι Πολιορκημένοι (1927), εἶναι συνθέσεις πού ἀκολούθησαν διαφορετικὸ δρόμο ἀπὸ τὸν Προσκυνητὴ: ἀρθρωτὰ ἔργα στὸν τύπο τοῦ ἀναλογίου, χωρισμένα σὲ ἐνότητες μετὰ ἀπὸ ἓναν πρόλογο, μὲ ποιήματα ποικίλων ρυθμῶν καὶ τρόπων πού γεφυρώνονται μὲ πεζὰ σχόλια καὶ προάγουν ὀργανωμένα τὸ κεντρικὸ τους μήνυμα: τὴν ἀνάγκη ἐξόδου ὅλων μαζί τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὴν πλάνη καὶ τὴν καταπίεση πρὸς μιὰ ζωὴ εὐτυχίας, εἰρήνης καὶ προκοπῆς. Ὁ τίτλος ρίχνει τὸ βάρος στὸν «διαφωτισμό» — πού δὲν εἶναι εὐχάριστος γιὰ ὅλους, καθότι ἀποκαλύπτει τὴν ταξικὴ διαμάχη. Μὲ τὴ λέξη ₄ ὄριμο παραλληλίζεται ἡ ἐμφάνιση τοῦ πρωτοπόρου τόσο στὴν κονίστρα τοῦ κόσμου ὅσο καὶ στὴ σύνθεση: αὐτὴ λαμβάνει χώρα ἀφοῦ ἔχουν γίνεῖ οἱ ἀπαραίτητες ζυμώσεις (στὴν κοινωνία) καὶ ἀφοῦ ἔχουν γίνεῖ ἀντιληπτές (στὸν ἀναγνώστη). Πράγματι, μετὰ ἀκολουθεῖ τὸ «Τραγούδι τοῦ Λαοῦ», μὲ τὸ ὁποῖο κλείνει τὸ βιβλίο.

Στιχοϋργική: 12 ἰαμβικὰ τετράστιχα μὲ ἀνειμένη πλεκτὴ ρίμα (x₉a₈x₉a₈).

Ἡ ἱστορικὴ νομοτέλεια στὴν ὁποία ὑπακούει ἡ ἐμφάνιση τοῦ ξεχωριστοῦ ἀνθρώπου, τοῦ ἀρχηγοῦ, ὀρίζεται εὐθύς ἐξαρχῆς (στ. 1) καὶ ἐπανέρχεται σὰν ὀδηγητικὸ θέμα (lite motive) καταμῆκος τοῦ ποιήματος. Ἔχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἐνδέχεται νὰ ἀπεικονίζεται ὁ Β.Ι./Ν. Λένιν (1870-1924) σ' αὐτὸν τὸν ἥρωα. Μπορεῖ. Δὲν ὑπάρχει ὅμως τέτοια τεκμηρίωση, οὔτε εἶναι χρειαζόμενη.

Ἡ αὐτοπαρουσίαση τοῦ Ὁδηγητῆ ξεκινᾷ μὲ ἀρνήσεις (ὅπου κυρίως ἀντιδιαστέλλεται πρὸς τὸν Χριστό), γιὰ νὰ προχωρήσει σὲ ἓναν αὐτοπροσδιορισμὸ πού καθορίζει ἡ ἱστορικὴ καὶ παλλαϊκὴ ἐντολή, στὴν ὁποία ἀνταποκρίνεται μὲ τελετουργικὸ ὀρκωμοσίας· ἀκολουθεῖ ἡ σαρωτικὴ νίκη τῶν ξεσηκωμένων μαζῶν πού δίνει ₄₅ ἓνα ὀριστικὸ τέλος σὲ ₄₃ ὅλα τὰ δεινά. Πολὺ αἰσιόδοξο ποίημα — ὁ Βάρναλης ἔχει δώσει καὶ τὴν ἄλλη ὄψη, στὸ «Πέρασμά σου» (Ποιητικά, σ. 181). Ἀλλὰ κι ἓνας δηλητηριώδης σκεπτικισμὸς περὶ τῆ νομοτέλειας εἶναι κρυμμένος σ' ἐκείνο τὸ Ἄν τῆς «Μπαλάντας τοῦ Κυρ-Μέντιου» (ὁ.π., σ. 205) πού δὲν ἔγινε ποτὲ Σάν (₉₉ Ἄν ξυπνήσεις, μονομιάς | ₁₀₀ θὰ ρεῖ ἀνάποδα ὁ ντουνιας).

Ἰδ., «Πρωτοχρονιάτικο»

«Περιστατικὸ» ποίημα (εἶδος σὲ μεγάλη ὑπόληψη, ὅταν ἀνταποκρίνεται στὸ αἶτημα γιὰ πρόσδοση διάρκειας στὸ παροδικὸ καὶ ἀνάδειξη τοῦ διαρκοῦς μέσα στὸ ἐπίκαιρο — βλ. Goethe)· τὸ τονίζει καὶ ὁ τίτλος· ἀφορμᾶται, πιθανότατα, ἀπὸ συμβάντα ἑορταστικῶν ἡμερῶν (ἂν ὄχι, ὑ-

ποδύεται τὸ «περιστατικό»): σκανδαλισμὸς ἀπὸ χλιδὴ σὲ συνθῆκες γενικῆς ἀνέχειας. Κείμενο καταγγελίας μὲ σατιρικά στοιχεῖα (στὸν τύπο τοῦ χοντροῦ καλαμπουριοῦ, τοῦ χωρατοῦ).

Στιχοῦργική: Ζευγαρωτὰ ριμαρισμένοι ἰσύλλαβοι, χωρισμένοι σὲ 3 τετράστιχα.

Οἱ δύο πρῶτες στροφές εἶναι μιὰ κατεδαφιστικὴ περιγραφή τῆς ἄρχουσας τάξης — ἄοριστα συγγενικὴ μὲ τοῦ Marco Ferreri (1928-1997) στὴν κινηματογραφικὴ ταινία *Τὸ Μεγάλο Φαγοπότι* (*La Grande abbuffata/bouffe*, 1973) —, ὅπου ἀνατρέπεται ἡ θεωρία γιὰ φυσικὴ προέλευση τῆς «εὐγένειας» (καταγωγή) καὶ ἡ κοινωνικὴ βία συνδέεται ὡς αἴτιο ἢ αἰτιατὸ μὲ σωματικὰ καὶ ψυχικὰ χαρακτηριστικὰ ὅσων τὴν ἀσκοῦν. Ἡ πιὸ καίρια κρίση δίνεται στὸν στ. 3. Ἀπέναντί τους στέκεται στὴν τρίτη στροφή ὁλος ὁ ὑπόλοιπος κόσμος, πὺ διαμαρτύρονται γιὰ τὴ φτώχεια τους, γιὰ νὰ κατηγορηθοῦν ὅτι μὲ τίς ἐγκόσμιες μέριμνές τους μολύνουν τὴν ἱερότητα τῶν ἡμερῶν καὶ δὲν δείχνουν τὴ δέουσα κατάνυξη.

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ

Κωνσταντῖνος Π. Καβάφης (Ἀλεξάνδρεια 1863 - 1933)

Στοιχεῖα Ποιητικῆς:

1. *Πνευματικὴ συγκρότηση*: σκεπτικιστικὴ στάση ἀπέναντι στὴν ἐθνικὴ ἱστορία καὶ τὴ ζωὴ αἰσθητιστικὴ καὶ κριτικὴ θεώρηση τῶν πολιτισμικῶν ἀξιῶν.
2. *Καλλιτεχνικὴ διαμόρφωση*: ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ ποιητικὴ τῆς ἐλληνιστικῆς περιόδου καὶ τῶν ἡμερῶν του, τὸν ἀγγλικὸ ρομαντισμὸ, τὸν γαλλικὸ συμβολισμὸ, τὰ μεγάλα ἱστοριογραφικὰ ἔργα τοῦ 19. αἰ. καὶ τὰ θεωρητικὰ κείμενα ἐπιλεκτῶν Εὐρωπαίων στοχαστῶν ἀποκρυστάλλωση τῆς ποιητικῆς του πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 19. αἰ.
3. *Στιχοῦργική*: μεγάλη χαλάρωση στὶς συμβάσεις τῆς παράδοσης, ἐσωτερικευση τοῦ ρυθμοῦ (περιορισμὸς στὴν ἐξωτερικὴ μελωδικότητα — «πεζολογία»), ἀπλοϊκὲς ρίμες, πέρασμα καὶ στὸν ἐλεύθερο στίχο (ἀλλὰ μὲ τοὺς ρυθμικοὺς ὅρους τοῦ συμβολισμοῦ, συχνὰ καὶ μὲ ρίμα).
4. *Γλώσσα*: ἐσκεμμένα ἐμβολιασμένη μὲ λόγιους τύπους, μερικὸς τοῦ αἰγυπτιώτικου Ἑλληνισμοῦ καὶ λέξεις πὺ ἔχουν ὑποστῆ κάποια σημασιολογικὴ ὀλίσθηση (μὲ στόχο τὴν «ἀριστοκρατικότητα»).
5. *Πηγές Θεμάτων*: βιώματα (κυρίως ἐρωτικά) καὶ ἀναγνωστικὲς συμπάθειες (πὺ ἀφθονοῦν καὶ ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ἀπλὴ παραπομπή, καταλαμβάνοντας τὸ ἐπίκεντρο τοῦ ποιήματος).
6. *Θέματα*: συμβολιστικά (ὑπαινικτικά καὶ ἀλληγορικά) - ἐρωτικά - ἱστορικά καὶ ψευδοῖστορικά - μυθολογικά — καὶ συνδυασμοὶ τους (ἀρκετὲς μικρότερες θεματικὲς ομάδες, μὲ βάση τίτλους, πρόσωπα, ἀντικείμενα πραγμάτευσης κλπ.).
7. *Διαχείριση τῶν θεμάτων*: ἐπιλογή ἀπὸ τὰ «ἀπόκρυφα» (ἢ κατασκευὴ κατ' ἀναλογία), ἀφηγηματικὴ ὀργάνωση μὲ λιτὰ σχόλια, διάθρωση καὶ ἀνάδειξη βάσει ἀντιθέσεων καὶ ἐπαναλήψεων, συσσωρευση τοῦ νοήματος στὸ τέλος συνήθως τοῦ ποιήματος· ἐκφορὰ μὲ τριτοπρόσωπη ἀφήγηση, σὲ τόνο «ὑποθήκης εἰς ἑαυτόν» (2. πρόσωπο), μὲ μονόλογο (προσώπου) ἢ σὲ ἐμπιστευτικὸ τόνο (αὐτοπαρουσίασης ἢ ἐξομολόγησης: 1. πρόσωπο): ἐκτεταμένη χρῆση διάφορων μορφῶν εἰρωνείας· ἰδεολογικὸς ὁ τελικὸς ἔλεγχος («φιλοσοφία τῆς συνθέσεως»), προκειμένου νὰ ἐξασφαλιστεῖ ἡ ὀρθὴ καλλιτεχνικὴ γενίκευση.
8. *Ἐκδοτικὴ πρακτικὴ*: διαρκὲς ἐπιλογή πρὸς ἀπαρτισμὸ «ἐπίσημου» corpus καὶ ὑποδοχὴ ἀπὸ τὸ κατὰλληλο κοινό.

Ἡ ἀποδοχὴ του πλάι στοὺς μείζονες συγχρόνους του Ἑλλαδίτες ποιητὲς ἀπαιτεῖ εἰδική, «καλὰ συγκερασμένη» καλλιέργεια. Βλ. γενικὰ BEATON 1996, σσ. 129-37.

Κωνσταντῖνος Π. Καβάφης, «Κρυμμένα» (1908)

Ποίημα ἐξομολογητικὸ καὶ ποιητικῆς συνάμα, μὲ κοινωνικὲς προεκτάσεις. Βλ. Γ.Π. ΣΑΒΒΪΔΗΣ, *Βασικά Θέματα τῆς Ποίησης τοῦ Καβάφη...* (Ἀθ.: Ἴκαρος, 1993), σσ. 86-87.

Τὸ ζητούμενο ἐπιβεβαιώνει τὴν αὐτοεκτίμηση τοῦ Καβάφη: κάποιοι θὰ ἐνδιαφερθοῦν νὰ τὸν γνωρίσουν μελλοντικά, νὰ μάθουν γι' αὐτόν. Ἀφοῦ ἀναρωτηθεῖ ὁ ἴδιος ἂν κάτι τέτοιο θὰ εἶναι δυ-

νατό (άρνητικά στους σττ. 1-6, όπου και η εξήγηση θετικά στους στίχους 7-9, κατά παραχώρηση), καταλήγει σε μια μελαγχολική ιδέα, μιαν ελπίδα για τον αύριανό κόσμο ή οποία δεν τον περιλαμβάνει (σττ. 10-14). Ανάπτυξη με βάση τη δυαδική αντίθεση έργο vs λόγος (αντίθετα με την επιθυμητή ζεύξη τους στον αρχαϊκό κόσμο). Ο Καβάφης θα έπρεπε να αναγνωρίζει ως ταυτοτικό στοιχείο (ιδιότητά του) την έκφορα λόγου, και άλλου όντως το κάνει (πράγμα που, υπό την επιλογή της κατακλείδας, πείθει και για τη γνησιότητα της επιφύλαξης του στους σττ. 10-11). Έντούτοις εδώ κρατάει καταρχάς ίσες αποστάσεις κι από τα δύο, θέτοντας την ύπαρξή του (την ουσία, το βάθος: ₂ποιός ήμουν) απέναντί τους: αυτό που μεσολαβεί το αποκαλεί _{3,5}Έμπόδιο. Δεν το εξηγεί: μπορούμε να υποθέσουμε από τους χαρακτηρισμούς των πράξεων και των γραπτών του (₇άπαράτηρητες, ₈σκεπασμένα): η έρωτική ιδιαιτερότητα — ίσως όμως και άλλες πτυχές της προσωπικότητάς του (βαθύτερα έλατήρια, προσδοκίες, επιδιώξεις, όσα προσπαθεί να εξαφανίσει με τον «φιλοσοφικό έλεγχο»), στοιχεία πάντως που ο ίδιος έχει τη δυνατότητα να κρίνει και να λογοκρίνει έξωθεν (είναι τα «Κρυμμένα» του τίτλου). Το δίπολο έργο vs λόγος αναπτύσσεται σε επάλληλα στρώματα μέχρι τον στ. 9, στην εξήγηση (στ. 4 vs στ. 6) και στην καθοδήγηση του ενδιαφερόμενου (στ. 7 vs στ. 8), για να επανέλθει ένισχυμένο (₁₄βέβαια) και ανισοβαρές πιά στον τελευταίο στίχο.

Η σκέψη του μέλλοντος προκύπτει σαν από μια κούραση μετά την προσπάθεια των σττ. 7-9 για μετρίασμό του αρχικού αποκλεισμού κάθε δυνατότητας να τον ₉γνώσουν οι έπερχόμενοι ως άνθρωπο, με αποτέλεσμα να ακούγεται ειλικρινής ή άμφιβολία και για τη σκοπιμότητα ν' ασχοληθεί κάποιος μαζί του (σττ. 10-11). Πίσω από τη μετριοφροσύνη του αναθρώσκει μια βαθύτερη πίστη στα έργα απ' ό,τι στα λόγια (ζωή και όχι «θεωρία», δηλ. λόγος για τη ζωή) — πράξη άφιλοκέρδειας για έναν διανοούμενο με το μέγεθος και τις φιλοδοξίες του Καβάφη, όποια επιμέρους κίνητρα κι αν την υπαγορεύουν. Αυτός που ₁₄θα φανεί (ό τυχερός αντίστοιχός του στο μέλλον) απλώς ₁₄θα κάμει, δε θα πεί. Προϋπόθεση: η ₁₂τελειότερα κοινωνία. Την προεξοφλεί με άφοπλιστική λιτότητα ο Καβάφης. Έντεϋθεν διανοίγεται ένας όλόκληρος κύκλος ει-κασιών για τη θεωρία του περί ιστορίας και ζωής. Πάντως η πρόκριση της πράξης σχηματοποιεί και το αυτοείδωλό του ως παρουσίας στη ζωή, με βάση αυτό που μπόρεσε (λόγος) και αυτό που ήθελε (έργο).

Ίδ., «Ζωγραφισμένα» (1915)

Ποίημα ποιητικής και αυτοπαρουσίας συνάμα — στην ομάδα ποιημάτων έξόδου από μια πάγια τάξη ζωής (πολύ συχνά από την έσωτερικότητα και τη μελέτη προς τη ζωή και τη φύση). Βλ. Massimo PERI, *Quattro saggi su Kavafis* (Milano: Università Cattolica, 1977), σσ. 44-47· Μιχάλης ΠΙΕΡΗΣ, *Χώρος, Φώς και Λόγος: Η Διαλεκτική του «Μέσα» - «Έξω» στην Ποίηση του Καβάφη* (Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1992), σσ. 301-304.

Στιχοουρική: στίχοι διαφορετικού μήκους με ομοιοκαταληξία αββγαδεγγδβ.

Ανάπτυξη με βάση τη δυαδική αντίθεση όραση vs όμιλία (που συνδέεται, διαμέσου της πράξεως έκφορα, με κείνη του προηγούμενου ποιήματος) και με σειρά διπλώσεων, συντακτικών και λεξιλογικών (₄όλο, _{6,11}κνιτάζω, ₇ώραιο άγόρι - ₉ώραιο παιδί). Ο Καβάφης έχει επισημανθεί ότι βρίσκεται ακόμη πολύ κοντά στην όπτική αντίληψη της ποιητικής, ότι το ιδεώδες της μουσικής, παρά τη συσεισφορά του συμβολισμού στο έργο του (μικρή όπωσδήποτε), δεν έχει έγερθεί ως αίτημα, και επομένως άρδεύεται συστηματικά από εικαστικές παραστάσεις — όπως άλλωστε επιβάλλει η μορφοκρατία του, που επίσης έχει έκτενώς σχολιαστεί. Η έξοδος από την τάξη της γραφής — που επιχειρείται αναγκαστικά (σττ. 2-4, όποθεν αιτιακά προκύπτει ο στ. 5) — έχει να κάνει εδώ με άλλαγή αισθητηριακής απόλαυσης, με πέρασμα από την πράξη της όμιλίας στην πράξη της θέασης, αλλά πάντοτε στο έσωτερικό της ζωής ενός καλλιεργημένου μονώτη, στη «κελλι» του μοναχικού λογίου — ως έκτούτου, διόλου δεν εκπλήσσει ή κατάληξη (σττ. 11-12), που επικυρώνει την αδιάσπαστη συνέχεια της αισθητικής συγκίνησης από δραστηριότητα σε δραστηριότητα. Από την ποίηση στη ζωγραφική ωστόσο έχει σημειωθεί επικοινωνιακά μια άλλαγή θέσης: από πομπός στο πρώτο, έχει γίνει τώρα δέκτης. Είναι

γι' αὐτὸ ποῦ «ξεκουράζεται»; Προφανῶς, ἀλλὰ νὰ μὴ μᾶς διαφεύγει ἡ ἰσομοιρία τῶν θέσεων ποῦ δηλώνει ὁλος ὁ στίχος καὶ ποῦ ἀντανακλᾷ τὴν αἴσθηση τοῦ ἀφιερωμένου στὶς τέχνες ἀνθρώπου, τοῦ ἐπαγγελματία καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος βρίσκεται σὲ διαρκῆς δοῦναι καὶ λαβεῖν μὲ τὸν χῶρο τῆς αἰσθητικῆς χαρᾶς.

Ἄξιοσημείωτο εἶναι τὸ κίνητρο τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὴ γραφή, ἔργο ποῦ δὲ χάνει τὴν εὐκαιρία καὶ ἐδῶ νὰ τονίσει πόσο ὑπολήπτεται ὁ Καβάφης: ἡ ἀρνητικὴ ἐπίδραση τῆς βροχερῆς μέρας (τῆς σκοτεινιασμένης «μορφῆς» τῆς) ἐπαναφέρει τὸ ζήτημα τῆς δραματικῆς ἀντίθεσης σκοτάδι-φῶς στὸ ἔργο του (Μ. ΠΙΕΡΗΣ). Μιὰ δίψα φωτὸς τὸν τρέπει πρὸς τὴ ζωγραφιὰ, ὅπως ἀποδεικνύεται (9^ο *θδεῖο μεσημέρι*). Κι ἀκολουθεῖ μιὰ ἔκφρασις (λογοτεχνικὴ περιγραφὴ εἰκαστικοῦ ἔργου), ἕνα «ἔργο μέσα στὸ ἔργο», στοὺς σττ. 6-11 (βλ. *Δείγματα*). Τὸ νεαρὸ παιδὶ ποῦ κοιμᾶται ἀνέμελο σιμὰ στὴ βρῦση εἶναι μιὰ εἰκόνα ποῦ ἀσφαλῶς δὲ βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὸν ἀρκαδισμό τοῦ ἀναγεννησιακοῦ κλασικισμοῦ (εὐτυχία τῆς ζωῆς σὲ βουκολικὰ περιβάλλοντα). Τὸ ἐνδεχόμενον ἐρωτικὸ ἐνδιαφέρον αἴρεται ἀπὸ τὴ χάρη τῆς ἀθωότητος (8^ο *ἄπέκαμε νὰ τρέχει*) μέσα στὸ δυνατὸ φῶς. Ἀλλὰ ἡ ἔκφρασις εἶναι καὶ αὐτὴ μιὰ λογοτεχνικὴ ἐργασία — μᾶς τὸ θυμίζει καὶ ὁ ἐξημμένος λυρικός τόνος τῶν στίχων 9-10. Ἡ ζωγραφικὴ τροφοδότησε ξανά τὴν ποίηση χάρη στὴν ἐπαναφορὰ τοῦ φωτὸς· καὶ ἔχουμε τὴν ἀπόδειξη στὰ χέρια μας: τὸ ποίημα — τεκμήριο ἄλλης μιᾶς νίκης ἐναντίον τοῦ σκοτόυ.

Ἰδ., «Συμεών» (1917)

Ψευδοϊστορικὸς μονόλογος περὶ ἑλληνοπρέπειας καὶ καλλιτεχνικῆς καταξίωσης ἑνὸς ἀνώνυμου ἐλληνίζοντος ἀπὸ τὸν Λίβανο κατὰ τὸ 450 μ.Χ. (βλ. στ. 16), ποῦ διακόπτει ὁ ταραγμένος ἀναλογισμὸς τῆς ὑπέρβασης τῶν ἀνθρώπινων μέτρων ἀπὸ πίστη ἐκμέρους τῶν χριστιανῶν. Ἀπευθύνεται πρὸς ἄλλο πλαστὸ πρόσωπο (Μέβης), ἀπ' ἀφορμῆς ἑνὸς τρίτου, ἐπίσης φανταστικοῦ (Λάμων), καὶ ὁ τόνος μοιάζει ἐπιστολιμαῖος (ἂν μάλιστα θεωρηθεῖ προεξόφληση τὸ 16^ο *Ἄμὴ χαμογελάς*). Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ «Στυλίτης» ὁ Πρεσβύτερος (σύνορα Συρίας καὶ Κιλικίας 389; - ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀντιόχεια 459) ἀσκήτεψε πάνω σ' ἕνα στύλο (415 κ.ἔξ.), ὅπου συνέρρεαν πλήθη προσκυνητῶν. Σχετικὴ πηγὴ τοῦ Καβάφη, ἡ *Ἱστορία τῆς Παρακμῆς καὶ τῆς Πτώσης τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας* (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776-1788) τοῦ Edward Gibbon (1737-1794), ὅπως μαρτυρεῖται ἀπὸ θαυμαστικὸ του σχόλιο (μτζ. 1896; 1899), ὅπου κρίνει αὐστηρὰ τὸ ὁμόθεμο ποίημα («St. Simeon Stylites», 1842) τοῦ Alfred Lord Tennyson (1809-1892) — βλ. *Πεζά*, ἐπιμ. Γ.Α. Παπουτσάκης (Ἀθ.: ἐκδ. Φέξη, 1963), σσ. 70-74. Τὸ ποίημα «Στυλίτης» τοῦ Κ. Βάρναλη (*Ποιητικά*, ὅ.π., σσ. 191-93), ποῦ δὲν ἀφορᾷ ἄμεσα στὸν Συμεών, ἀναφέρει ὁ Γ.Π. Σαββίδης (σύμφωνα μὲ πληροφορία τοῦ Μ.Μ. Παπαϊωάννου), γράφτηκε καὶ ἀπαγγέλληκε στὰ 1917 — πράγμα ποῦ ἐλέγχεται ὡς ἀπίθανο (2 χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν *Προσκυνητὴ*...).

Τὸ βίωμα ποῦ προβάλλεται ἐδῶ καταλαμβάνει τὸν πυρήνα τοῦ ποιήματος (βλ. *Δείγματα*). Μιὰ προοικονομία του στὸν στ. 4 δίνει λαβὴ γιὰ μιὰ συμμετρικὴ ἐπανάληψη τῆς δήλωσης μετὰ τὸ Θέμα (στ. 24), ὥστε νὰ κλείσει ἡ ἀναδρομὴ, καὶ βρίσκει ἀνταπόκριση στὴν κορύφωση τῆς Διήγησης (σττ. 14-15). Ὁ διάλογος τῶν φανταστικῶν προσώπων φαίνεται νὰ στέκεται σὲ ἐπίπεδο ἐπιδημικό, καὶ σὲ αὐτὸ ξεπέφτει ἀκόμα καὶ μετὰ τὴν ἐξομολόγηση τοῦ κλονισμοῦ ποῦ προκάλεσε ἡ ἐμπειρία κάτω ἀπὸ τὸν στύλο τοῦ Συμεών, ἂν καὶ μὲ κάποια εἰρωνεία ποῦ ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε ξύπνημα μιᾶς κριτικῆς διάθεσης — ἐφόσον τὸ προοίμιο φανερώνει μιὰ συζήτηση γιὰ ἀξίες ὁλοένα καὶ πιὸ ἀπομακρυσμένες ἀπὸ τὰ ἐπίπεδα ποῦ ἄγγιξε ὁ πολιτισμὸς-πρότυπο τῆς κλασικῆς Ἑλλάδας (βλ. σττ. 5-6 καὶ 25-28), καὶ ὄχι μόνον σὲ χρονικὴ, ἀλλὰ καὶ σὲ γεωπολιτικὴ ἀπόσταση ἀπ' αὐτές (2^ο *Βηρυτός*). Ὁ ποιητὴς εἶναι καταδικαστικός πρὸς ἐτούτη τὴν αὐτάρεσκη καὶ ἀσυνειδήτη διανόηση ποῦ ἐπιμένει νὰ ἀποτιμᾷ ἐπιπόλαια, μὲ τὰ ὑποβαθμισμένα τῆς κριτήρια, ἀξίες διακηρυγμένες ἀπὸ ἀκμάζοντες πολιτισμοὺς· στοὺς «Νέους τῆς Σιδῶνος (400 μ.Χ.)» (1920) τέτοιος θὰ εἶναι ὁ πολιτισμὸς τῆς Ἀθήνας ποῦ ἔβγαине ἀπὸ τοὺς Περσικοὺς Πολέμους· ἐδῶ πρόκειται γιὰ τὸν Πρῶτο Χριστιανισμό ποῦ ἀναθρώσκει στὸ λυκόφως τῆς Δεύτερης Σοφιστικῆς.

Ἡ θρησκευτικότητα τοῦ Καβάφη (πού δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὴν πίστη του· συνδέεται μὲ τὸν τρόπο ἐμφάνισής της μέσα στὸ ἔργο του) ἔχει ἀπασχολήσει τὴν ἔρευνα, μὲ παρεμφερῆ συμπεράσματα. Ἡ πίστη τῶν χριστιανῶν εἶναι σταθερὸ ἀντικείμενο θαυμασμοῦ του σάμπως ἀπὸ τὴν πλευρὰ ἐνὸς παρατηρητῆ ἔξω ἀπὸ αὐτοῦς. Αὐτὸ ἰσχύει κατεξοχὴν ἐδῶ, ὅπου ἐποπτεύει ἢ ματιὰ ἐνὸς στοχαστῆ τῶν πολιτισμῶν. Ὁ ἥρωας πού μιλεῖ στὸ ποίημα ἐλάχιστα διαταράσσεται ἐντέλει ἀπὸ ὅσα εἶδε, ἔνωσε καὶ συλλογίστηκε ἀνάμεσα στοὺς προσκυνητὲς τοῦ Συμεῶν. Ἀντιλαμβάνεται τὸ μέγεθος τῆς ἐπιδίωξης (στ. 23), τὸ πάθος τῆς ἄσκησης (σττ. 16-23) καὶ τὴν αἰτία τῆς δικῆς του ταραχῆς (στ. 12), ἀλλὰ γιὰ μιὰ μόνη στιγμή (σττ. 7-8) ἀμφισβητεῖ τὶς ὠχρὲς ἀναλαμπές τῶν περασμένων μὲ τὶς ὁποῖες κατατρύχεται ἢ κοινότητά του, πράξι μοιραία κάτω ἀπὸ τὸ φῶς ὅσων γνωρίζουμε γιὰ τὴν ἱστορικὴ συνέχεια. Κι ἀπὸ δῶ ἀναδύεται ἡ τυπικὴ εἰρωνεία τῆς καθαφικῆς θεώρησης.

Ἰδ., «Ὁ Ἥλιος τοῦ Ἀπογεύματος» (1919)

Ἐρωτικὸ ποίημα· ἐξομολογητικὸς μονόλογος ἀπὸ μιὰ σύγχρονη persona. Βλ. Edmund KEELEY, *Ἡ Καβαφικὴ Ἀλεξάνδρεια: Ἐξέλιξη ἐνὸς Μύθου*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη (Ἀθ.: Ἴκαρος, 1979), σσ. 101-102· PERI, ὁ.π., σσ. 48-50· Margaret ALEXIOU, «Eroticism and Poetry»: *Journal of Hellenic Diaspora* [Νέα Ὑόρκη], τ. 10., ἀρ. 1-2 [ἀφιέρωμα] (Ἄνοιξη-Καλοκαίρι 1983), σσ. 45-65; 58-61· Paola Maria MINUCCI, *Ἡ Λυρική Ἀφήγηση στὸν Καβάφη*, μτφρ. Βαγγέλης Ἡλιόπουλος (Ἀθ.: Ὑψίλον, 1987), σσ. 94-97· ΠΙΕΡΗΣ, ὁ.π., σσ. 243-47.

Στιχοῦργικὴ: στίχοι διαφορετικοῦ μήκους μὲ σποραδικὲς ὁμοιοκαταληξίες.

Πηγὴ συγκίνησης τοῦ ὁμιλοῦντος εἶναι τὸ σκηνικὸ ἐσωτερικοῦ χώρου πού ἐξιδανικεύει. Ἐδῶ παρακολουθοῦμε τὴ διαδικασία αὐτὴ μέσα ἀπὸ συνεχόμενα ἐρεθίσματα τῆς μνήμης· στὸν Καβάφη ἡ ἐξιδανίκευση γίνεται συνήθως μὲ τὴν πλήρως ἐξουσιοδοτημένη μνήμη καὶ πολὺ λίγα ἐξωτερικὰ βοηθήματα, σχεδὸν ἀδιόρατα. Στὸ προκείμενο, ἡ μνήμη ἀναλαμβάνει νὰ ἐπιπλώσει ξανὰ τὸν (ἄδειο, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε) χῶρο, ὅπου ἄλλοτε στεγάστηκε ἕνας τοῦ ἔρωτος, μὲ τὰ ἀντικείμενα πού τὸν περιέβαλλαν. (Ἀντίστοιχο αἶσθημα ὠθεῖ τὸν Λ. Πορφύρα στὸ «Laerymae Rerum».) Ἡ ἀξία τοῦ ποιήματος ἐγκρίεται μᾶλλον στὴν προαγωγή τοῦ θέματος (μὲ ἀπεικόνιση συνειρμῶν πού αἰσθητοποιοῦν τὴ συγκίνηση καὶ τὴν καθιστοῦν γενικοῦ ἐνδιαφέροντος) μὲ περιγραφή, ὅπου προκαταβάλλονται δυὸ ἀφηγηματικὲς πληροφορίες, παρὰ στὴν κατακλείδα του (συμβατικὴ καὶ σχεδὸν προσδοκώμενη). Ἡ κορύφωση σημαδεύεται μὲ τὴν ἐπανάληψη τοῦ στ. 12 ὡς 15: ἀνάμεσά τους λάμπει μὲ τὸν λυγμὸ τῆς ἢ τρυφερῆ ἀνάκληση τῶν πραγμάτων, ἐνῶ μιὰ λεπτομέρεια, πού δίνει τὸν τίτλο τοῦ ποιήματος (¹⁶ὁ ἥλιος τοῦ ἀπογεύματος), ἐμφανίζεται κατόπιν σὰν ξεκάρφωτη. Στὴν πραγματικότητα, πρόκειται γιὰ τὴν ἰσχυρότερη στιγμή τῶν ἀνεξέλεγκτων συνειρμῶν (νομιμοποιούμενη ὡς οὐσιώδης καὶ ἀπὸ τὸν ρόλο τοῦ φωτὸς στὴν ποίηση τοῦ Καβάφη), πού μὲ τὸν ἴδιο μηχανισμό (¹⁷...Ἀπογευμα) θὰ δώσει τὸ κλείσιμο, στὸν συνοπτικὸ ἀφηγηματικὸ ἐπίλογο.

Ἰδ., «Εὔνοια τοῦ Ἀλεξάνδρου Βάλα» (1921)

Ψευδοῖστορικὸς μονόλογος διεφθαρμένου καὶ κυνικοῦ νέου ἀπὸ τὸν Συριακὸ Ἑλληνισμό μ.π. 150-146 π.Χ. — ὅποτε βασίλευσε ὁ βουτηγμένος στὶς καταχρήσεις Ἀλέξανδρος Βάλας μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ἄτταλου Β' τῆς Περγᾶμου, λόγω τῆς ὁμοιότητάς του μὲ τὸν Ἀντίοχο Δ' τὸν Ἐπιφανή (πού ἔχει ἀπασχολήσει σὲ ἄλλα ποιήματά του τὸν Καβάφη). Βλ. Τίμος ΜΑΛΑΝΟΣ, *Ὁ Ποιητὴς Κ.Π. Καβάφης: Ὁ Ἄνθρωπος καὶ τὸ Ἔργο του* (Ἀθ.: Δίφρος, 31957), σσ. 164-65 καὶ 278-81.

Στιχοῦργικὴ: στίχοι διαφορετικοῦ μήκους μὲ ὁμοιοκαταληξία αβαβγγγδδ.

Ὁ ὁμοιοκαταληκτικὸς τοῦ Ἀλεξάνδρου Βάλα (ἕνας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς πού νέμονται τὴν ἐξουσία χωρὶς ἀξία) χάνει πρωτιὰ σὲ ἀγῶνες, πού εἴτε εἶναι μειωμένου κύρους εἴτε τοὺς ὑποβαθμίζει ὁ ἴδιος ἐκ τῶν ὑστέρων (στ. 2), ἀλλὰ ἡ παραπληροφόρηση ὡς πρὸς τὴ διεξαγωγή τους, πού προεξοφλεῖ ἢ ἔχει κίολας δρομολογηθεῖ, διασκεδάζει τὴ στενοχώρια του. Ποίημα καταγγελίας (μὲ τὴ μέθοδο τῆς ἱστορικῆς εἰρωνείας στὸν Καβάφη, κορυφούμενη καὶ ρητορικὰ μὲ τὸ ⁷θὰ δεῖς) πού μιὰ παρένθεση στὴν κατακλείδα (ἡ ὁποία ἀποκαλύπτει, δίπλα στὴ γνώση τῆς θλιβερῆς πραγ-

ματικότητα, και κάποιο χωλό σέβας θεσμών, μιὰ θολή ανάμνηση αὐτοσεβασμοῦ, γιὰ λόγους αἰσθητικούς και ἠθικούς) τὸ καθιστᾶ πιὸ σκεπτικιστικό.

Ἰδ., «Μέρες τοῦ 1909, ἸΟ, και ἸΙ» (1928)

Ἀφήγηση σὲ 3. πρόσωπο· χρονικὸ ἐνὸς σύγχρονου χαρακτηῖρα, μὲ κοινωνικὲς προεκτάσεις· τόπος ἢ Ἀλεξάνδρεια. Βλ. KEELEY, ὁ.π., σσ. 104-106 και 118-20.

Στιχοῦργική: στίχοι διαφορετικοῦ μήκους μὲ σποραδικὲς ὁμοιοκαταληξίεις.

Μὲ τόνους ἐλεγειακοὺς ἀναφέρεται τὸ κείμενο τοῦτο στὴν τύχη ἐνὸς ἄντρα προικισμένου μὲ ἐξαιρετικὴ φυσικὴ ὁμορφιά (σττ. 13-16), ποὺ ἔσθησε μὲς στὶς κακουχίεις (σττ. 17-19). Ὅχι γιὰτι δὲν προσπάθησε νὰ τὴν ἀξιοποιήσει καθαυτὴν ὅσο ἔφτανε ὁ νοῦς του (στ. 12), ἀλλὰ γιὰτι οἱ ἐπιδιώξεις του παρέμεναν παιδαριώδεις και τὰ ἐλατήριά του ταπεινά (σττ. 8-11). Μπορεῖ νὰ νιώσει κανεῖς ὅτι ὁ Καβάφης, μὲ πολλὴ κατανόηση βεβαίως, τὸν κατηγορεῖ γιὰ ἀνοησία, κι αὐτὸ ἀκούγεται πολὺ βαρὺ ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὸ ἐγκώμιο τῆς ὁμορφιάς του. Ἡ ἀφήγηση περιλαμβάνει περιγραφή στὴν παρουσίαση και σχόλιο στὸν ἐπίλογο.

Ἀνατρεπτικά και πάλι, ἡ ὑπόσταση τοῦ ἐλεγείου αὐτοῦ ἀπὸ μόνη, παρὰ τὴν ἀνωνυμία τοῦ ἥρωα, διαφεύδει τὴν «πληροφορία» ὅτι ¹⁵πῆγε χαμένος ἐπειδὴ δὲν μνημειώθηκε μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη.

Ἰδ., «Τιγρανόκερτα» (1929)

Ψευδοϊστορικὸς μονόλογος διεφθαρμένου και κυνικοῦ νέου στὰ Τιγρανόκερτα (ἀργότερα Μαρτυρούπολις, σήμερα Σιλβάν) τῆς Ἀρμενίας, ποὺ ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸν Τιγράνη Α' (100;56 π.Χ.), μ.τ.ξ. 83-70 π.Χ. Ὁ Τιγράνης εἶχε συγκεντρώσει στὴν πόλη του πολλοὺς ἠθοποιούς γιὰ νὰ ἀναδείξει θέατρο ποὺ εἶχε κατασκευάσει· ὅταν ὁ Λούκουλλος κατέλαβε τὴν πόλη, τοὺς χρησιμοποίησε γιὰ νὰ τελήσει τὸν θρίαμβό του (Πλούταρχος, Βίος Λουκούλλου ΚΘ' 4) — γεγονός ὅπου ἐγγράφεται ἢ μοῖρα τοῦ ὁμιλοῦντος.

Ὁ ἥρωας ἔχει τὸ ἀνάλογό του στὸν ἐλληνίζοντα Σύρο παρατρεχάμενο τῶν ἀριβιστῶν πολιτικᾶντηδων τοῦ σχεδὸν συγκαίρινου του «Ἄς φρόντιζαν» (1930): τοὺς συνέχει ἡ ἴδια ἀδιαφορία γιὰ τὴν τύχη τῶν πολιτειῶν ποὺ διάλεξαν νὰ ζήσουν, ἀπὸ κάμψη τῶν ἀντιστάσεων τους μπρὸς στὶς δολοπλοκίεις και τὴν κατάπτωση τῆς δημόσιας ζωῆς, ἀπὸ ὠμὸ ἀτομισμὸ, τοῦ τύπου ποὺ θὰ θεωρεῖτο «καπατσοσύνη», ἂν δὲν συνοδευόταν ἀπὸ τόση ὑποβάθμιση. Μόνον ποὺ ἐδῶ ὁ ἥρωας εἶναι πιὸ ἐξαχρειωμένος: ἔχει ἐπίγνωση τῆς ἀπόλυτης ἀνικανότητάς του (σττ. 8-11) και τῶν ὀφειλῶν του ἀφενὸς στὴ μαστρωπὸ ⁴γραῖαν μεσίτριαν Κερκῶ, συγγένισσα τοῦ ³πιθανοῦ πατρός του, και ἀφετέρου στὸ χαμηλὸ ἐπίπεδο και τὴ διαφθορὰ τῶν πάντων (σττ. 12-15). Ἡ εἰρωνεία τοῦ Καβάφη ἀπλώνεται σὲ ὅλες τὶς ἀξίεις: πολιτισμικὲς, αἰσθητικὲς, ἠθικὲς. Οἱ κοινωνικοὶ ὅροι περιγράφονται ζωηρὰ στὴν 1. ἐνότητα (βλ. Δείγματα), στὴ 2. και οἱ πολιτικοί.

Ἰδ., «Στὸν Ἰδιο Χῶρο» (1929)

Ποίημα αὐτοπαρουσίασης (ἐξομολογητικοῦ τύπου) και ποιητικῆς συνάμα, μὲ χρῆση τοῦ 2. προσώπου. Βλ. Ἐκτωρ ΚΑΚΝΑΒΑΤΟΣ, «Οἱ Δυνατότητες τῆς Ἀναλυτικῆς Κριτικῆς και ἡ Τοπολογία τοῦ Καβαφικοῦ Στοχασμοῦ (Ἀπόσπασμα)»: Χάρτης, ἀρ. 5-6 [ἀφιέρωμα] (Ἀπρίλιος 1983), σσ. 695-99.

Ἀνάπτυξη σὲ τρία στάδια: μιὰ περιληπτικὴ ἔκθεση χωρὶς ρῆμα γιὰ τὴν «ἀγαπημένη πόλι» (σττ. 1-2), μιὰ ἀνάλυση μὲ ρῆμα ἐνεργητικό (σττ. 3-4) και ἡ συνέπεια μὲ ρῆμα παθητικό (στ. 5) — ἢ ἀπόλυτη ὑποταγή τοῦ «ἔξω» στὴν ἐσωτερικὴ πρόσληψη. Ἡ «κατάκτηση» τῆς πόλης ἀπὸ τὸν δημιουργὸ δὲν εἶναι προῖον ψευδαίσθησης: ἀπὸ τὴν παρατεταμένη, καθημερινὴ λειτουργία τοῦ χώρου προκλήθηκε ἢ καλλιτεχνικὴ διάθεση ποὺ γέννησε μιὰ πόλη ἰδεατή.

ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΣΤΙΧΟΣ ΚΑΙ ΚΑΘΑΡΗ ΠΟΙΗΣΗ

(Στὸ Σταυροδρόμι τῶν Μεσοπολεμικῶν Ἐμπειριῶν)

Μέχρι τὴ Γενιά τοῦ Τριάντα ὁ ἐλεύθερος στίχος και ἡ καθαρὴ ποίηση ὠριμάζουν στὸ περιθώριο τῶν ὁμάδων ποὺ καλλιεργοῦν συστηματικὰ κάποιες τάσεις (μεταπαλαμικοί, νεοσυμβολιστές). Τὴν

οὐσιαστικότερη ὠθηση δίνει ὁ Τ.Κ. Παπατσώνης, καὶ ἀργότερα ποιητὲς σὰν τὸν Ἄπ. Μελαχρινὸ πού ἀφοσιώθηκαν στὴν ὑπόθεση τῆς «καθαρότητας» ξεκομμένοι σχεδὸν ἀπὸ τὶς γύρω τους ἀνησυχίες. Ὁ συντηρητικὸς ἐλεύθερος στίχος τοῦ Ἄλ. Μπάρα μὲ τὶς σκόρπιες ρίμες του εἶχε κάποια τύχη καὶ στὴ συνέχεια, χωρὶς ὅμως ἀνάλογα ἀξιόλογες κατακτήσεις.

Τάκης Κ. Παπατσώνης (Ἀθήνα 1895-1976)

Ὁ πρῶτος ἀστὸς διανοούμενος πού ἐμβάθυνε μὲ ἀναγνωρισμένη σοβαρότητα στὴν ἰδέα τῆς ἀγάπης ὡς κοινωνικῆς πρότασης, ὡς ἀντιπρότασης ἴσως στὴν προοπτικὴ τῆς κοινωνικῆς ἀνατροπῆς καὶ ὡς θεραπευτικοῦ μέσου γιὰ τὸν πάσχοντα δυτικὸ πολιτισμό — κάτι πού θὰ τὸ βροῦμε πιὸ κριτικὰ καὶ πιὸ δύσπιστα στὸν Σεφέρη. Βλ. BEATON 1996, σσ. 208-209 καὶ 244-45.

Ἡ θρησκευτικότητά του, παρεξηγημένη κάποτε ὡς ἑτερόδοξη, χωνεύει τὶς ἐμπειρίες ποικίλων μελετῶν καὶ φιλοσοφικῶν προτάσεων.

Ἡ στιχουργικὴ του φαίνεται νὰ καθορίστηκε ἀπὸ τὸν βιβλικὴς ἔμπνευσης μακρὸ στίχο (verset) τοῦ Paul Claudel (1868-1955), καὶ γονιμοποίησε (ἄμεσα ἢ ἔμμεσα) ἀποφασιστικά, ἂν κι ἐνπολλοῖς ἀνομολόγητα, ὅλη τὴ μετέπειτα ἀνάλογη νεοελληνικὴ παραγωγὴ. Μέτρο ἀγωγῆς καὶ ἀνάγνωσης τῶν ποιημάτων του εἶναι ἡ περίοδος, ἀλλὰ βάσει τῶν μεμονωμένων στίχων μὲ τοὺς ἀραιὰ κατανεμημένους τόνους τους καὶ τὶς ἑκτακτες τομές.

Ἡ ποιητικὴ του δὲν ἔχει ὡς τώρα μελετηθεῖ διεξοδικά.

Τάκης Κ. Παπατσώνης (Ἀθήνα 1895-1976), «Πρὸ τῆς Ἑλεύσεως» («Adventus», 1921)

Ἡ αἴσθησις τοῦ ἀποκλεισμοῦ ἀπὸ τὴ Χάρη δοκιμάζει τὴ συνείδηση τοῦ ποιητῆ στὴν ἰδέα τῆς λογοδοσίας καὶ τῆς μέλλουσας ζωῆς (σττ. 1-22). Παρακαλεῖ γιὰ μιὰ ταπεινὴ φιλοξενία στὸ χῶρο τῆς ἰκεσίας, κι αὐτὴ νιώθει ὅτι δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται (σττ. 23-28). Ἐναποθέτει, τέλος, ὅλες τὶς ἐλπίδες του στὸ ἀνανεούμενο θαῦμα τῶν Χριστουγέννων — τὴν ὑπόσχεση τῆς σωτηρίας γιὰ ὅλους (σττ. 29-36).

Ὁ μῦθος προάγεται μὲ προσφυγὴ σὲ σωρεία συμβατικῶν συμβόλων. Προβάλλεται ἐσκεμμένα ἡ ἀπλοϊκὴ ἐκφορὰ λόγου τῆς κατήχησης (σττ. 5, 9, 14 κλπ.), δεῖγμα ἄδολης πρόσληψης τῆς συνθήκης. Τόνος κατάνυξης.

Ἴδ., «Τὰ εἰς Ἐμαυτόν»

Ποίημα ἐξομολογητικὸ, πού ἀξιοποιεῖ τὸ λατρευτικὸ λεξιλόγιο γιὰ νὰ παρουσιάσει μιὰ κοσμικὴ περιπέτεια. Ἡ ἀποτελεσματικότητά του ἔχει πολὺ νὰ κάνει μὲ τὴν ἀνεπιτήδευτη, σχεδὸν ζωώδη εἰλικρίνεια.

Δεσπόζουν ἐνεργητικὰ ρήματα (ἀρχὴ κάνοντας ἀπὸ τὸ ₂σφαλήσανε) πού τὰ ὑποκείμενά τους (πολλοί) δὲν δηλώνονται, ἀλλὰ ἡ δράση τους εἶναι ἐχθρικὴ πρὸς τὸ λυρικὸ Ἐγώ. Ἀπαρηγόρητα ἐπανερχεται τὸ αἴσθημα ἀπώλειας τοῦ ἀνακρούσματος (ἀντίστοιχο στὸν Σεφέρη: ἡ ἄλλη ζωὴ, ἡ βυθισμένη) στὸ κλείσιμο (βλ. δομὴ στὰ Δείγματα). Ὁ θρῆνος γιὰ τὸ ξόδεμα γόνιμων χρόνων — ₂₅ἄδικο πού δὲν ἐπιδέχεται καμιὰ μεταφυσικὴ παρηγοριά— δὲν ἀφορᾷ στὸ ἔργο, ἀλλὰ στὴν πράξη· φαίνεται αὐτὸ ἀπὸ τὴν ἐνότητα προβολῆς στὸ μέλλον (σττ. 38-52), ὅπου ὁ δημιουργὸς προεξοφλεῖ ὅτι θὰ ἔχει θαυμαστές —τοὺς ὁποίους ὡστόσο οἰκτίζει (₄₄ἀστόχαστες, γενιὲς μελλούμενες, ₄₈φτωχὰ βλέμματα) γιὰ ὅσα δὲν ξέρουν ὡς πρὸς τὸ πόσα ὀφείλει ἢ ἐπιτυχία καὶ ἢ καλλιτεχνικὴ καταξίωση σὲ θυσίες ζωῆς—, μιὰ ἐνότητα ἐκπληκτικὰ ὅμοια μὲ ἀντίστοιχη, παρενθετικὴ, στὸν Μπολιβάρ (1944) τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου (Ποιήματα, τ. 2., Ἀθ.: Ἴκαρος, 1977, σ. 11), ὅπου δὲν ἀποκλείεται καὶ νὰ παραπέμπει.

Τὸ εἶδος τῆς ἀπώλειας δὲν ἀποσαφηνίζεται πουθενὰ μὲ ἀκρίβεια, παραμένει στὸ ἐπίπεδο τῆς ὑπαρξιακῆς ἀγωνίας, πράγμα πού χορηγεῖ στὸ ποίημα τὴ γοητεία τῆς συμβολιστικῆς ἀοριστίας.

Ἴδ., «Δειλινὸ Μεγάλης Τετάρτης Πέρα ἀπ' τὸ Φάληρο»

Ἐλάχιστα τόσο μικρὰ καὶ παιγνιώδη ποιήματα περιλαμβάνονται στὸ ἔργο τοῦ Παπατσώνη. Λίγο-πολύ ὅλα ἔχουν στὸ ἐπίκεντρό τους τὸ θέμα τῆς ἀθωότητας.

ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ / ΝΕΟΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

Ἡ δεύτερη γενιά Ἑλλήνων συμβολιστῶν (κορμός τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ Μεσοπολέμου) ἀκολουθεῖ κατὰ περίπτωσιν συνεπέστερα τὶς ἀρχές τοῦ κινήματος (ὑπαινικτικότητα, ἀτμοσφαιρικότητα, ἀοριστία), ἀλλά, πρωτίστως:

1. ἀποσαφηνίζει ἰδεολογικά τὴ θέση τῆς (ἢ παρακμῆ καὶ ἢ ἐθνικὴ ἀπίσχυση βιώνονται ἀπὸ τὴν πλευρὰ ὑπεύθυνων ὑποκειμένων, συνειδητῶν φορέων ἑνὸς ἀστικοῦ πολιτισμοῦ μὲ ἐδραῖες κάποτε ἀνθρωπιστικὲς ἀξίες σὲ κρίση).
2. υἱοθετεῖ ἕναν ἀκραῖο πεσιμισμὸ (φαινόμενο μὲ ἀντιστοιχίες καὶ στὶς κουλτοῦρες ἄλλων εὐρωπαϊκῶν λογοτεχνιῶν), τὸν ὁποῖο διαχέει σὲ ὅσους δέχτηκαν τὴν ἐπιρροή τῆς.
3. ἐξορίζει τὸν «μείζονα τόνο» (τὰ «μεγάλια ὄραματα») καὶ ἀμφισβητεῖ συνολικὰ τὰ αἰσθητικὰ πρότυπα ποῦ παρέλαβε, τελώνοντας ὡστόσο ὑπὸ τὴ σκέπη τῶν κατακτήσεών τους στὸν «ἐλάσσονα τόνο» (ὡς ἐκτούτου θὰ ἦταν προτιμότερος ὁ προσδιορισμὸς τους ὡς «νεορεαλιστῶν»).
4. ἀνανεώνει ἀποφασιστικὰ τὴν παραδοσιακὴ στιχουργία (μὲ ψευδομοιοκαταληξίες, χαλαρὴ τήρηση ὁμοιοκαταληξιῶν, παρατονισμούς, ἐλευθεριότητα στὴ χρῆση τῶν τομῶν, πεζολογικὰ στοιχεῖα, ἀπανωτοὺς διασκελισμούς, διακωμώδηση τῶν παλαιότερων ἐπιτευγμάτων κλπ.), ἀνατρέχοντας ξανά στὸ αἶτημα τοῦ ποιήματος-τραγουδιοῦ καὶ ἀποφεύγοντας γενικὰ τὸν ἐλεύθερο στίχο.

Βλ. BEATON 1996, σσ. 168-69, καὶ στὴ συνέχεια γιὰ ἐπιμέρους ἐκπροσώπους.

Στὸν πνευματικὸ στίβο τοῦ Μεσοπολέμου κάνουν μαζικὰ πιά τὴν ἐμφάνισή τους προσωπικότητες χωρὶς κατανάγκην ἀστικὴ καταγωγὴ (ἕνα διάλειμμα θὰ σημειωθεῖ μὲ τοὺς κορυφαίους κυρίως ἐκπροσώπους τῆς γενιᾶς τοῦ Τριάντα).

Κώστας Γ. Καρυωτάκης (Τρίπολη 1896 - Πρέβεζα 1928)

Τὸ ἀπόγειο στὶς ἐπιδιώξεις τοῦ Νεοσυμβολισμοῦ (Τ. Ἄγρας: «μᾶς ἐξεπέρασεν ὅλους, ἀμέσως καὶ ἐξακολουθητικὰ») καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς κορυφώσεις τοῦ νεοελληνικοῦ λυρισμοῦ, καὶ τῆς σάτιρας εἰδικότερα. Ἐνσάρκωση τῆς σύμπτωσιν ἔργου καὶ ζωῆς — στὴν εὐθεία ποῦ ἐνώνει τὸ σωκρατικὸ παράδειγμα μὲ κείνα τῶν Σεργκίε Α. Γεσένιν (1895-1925) καὶ Βλαντιμίρ Β. Μαγιακόφσκι (1893-1930), χωρὶς συνάρτηση μὲ ἄλλα παραδείγματα αὐτοχείρων τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Μεσοπολέμου ἀπὸ ψυχοπαθολογικὰ αἷτια: γιὰ τὸν BEATON 1996, σ. 173, ὡστόσο (δικαιώνοντας ἐμφατικὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ Κ.Θ. ΔΗΜΑΡᾶ γιὰ τὸ 1. μισὸ τοῦ 20. αἰ.: «Στὴν βαρὴ σκιά τοῦ Παλαμαᾶ») «ἀντιπροσωπεύει μιὰν ἀκραία ἐκδήλωση τοῦ ποιητικοῦ ἀδιεξόδου, στὸ ὁποῖο ὀδήγησε ἡ κληρονομία τοῦ Παλαμαᾶ τοὺς διαδόχους τῆς, στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1920».

Μεγάλος μάστορας τῆς εἰρωνείας (σὲ ἐπίπεδο ρητορικῆς καὶ πλοκῆς).

Κώστας Γ. Καρυωτάκης, *Νηπενθῆ* (1921): «Δὸν Κιχῶτες» (1920, δημ. στὸ περ. *Ὁ Νουμᾶς*, μὲ ἀφιερ.: *Στὸν Κ. Καρθαῖο*)

Τὸ ποίημα γράφεται ὑπὸ τὸ κράτος συγκίνησης ἀπὸ τὴν πρώτη πλήρη μετάφραση τοῦ *Δὸν Κιχῶτη* στὴν ἐλληνικὴ (στὴν πρώτη γραμμὴ τῆς ρομαντικῆς ἐρμηνείας ποῦ σημειώσαμε γιὰ τὸ μῦθο), διαλεγόμενο μὲ τὸν «Δὸν Κιχῶτη» τοῦ Κ. Οὐράνη (βλ. *Δείγματα*), πιθανὸν ἐγγνώσει κι ἐκεῖνου τοῦ Ὁμ. Μπεκέ (ποῦ, σημειωτέο, καταγίνηκε διὰ μακρῶν μὲ τὸ συγκεκριμένο θέμα), ἴσως καὶ κάποιων συναφῶν ἀναφορῶν σὲ ἄλλα, προηγούμενα ποιήματα τοῦ Ρώμου Φιλύρα, ὁ ὁποῖος μπαίνει στὸν διάλογο μὲ ἕνα σονέτο ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς διανοητικῆς του διαταραχῆς πιά (βλ. ἐπίσης *Δείγματα*), ἄλλη του ὅμως δονκιχωτικὴ παράσταση (στὸ «Μοῖρα ἄγει») θὰ μνημονεύσει στὴ συνέχεια (1927; ὁ Καρυωτάκης («Ἰποθῆκαι», σστ. 21-24) — βλ. γενικὰ Ἰ. Ἀλ. ΣΑΜΟΥΗΛ, *Ἰδαλγὸς τῆς Ἰδέας*, ὅ.π., σσ. 142-77, ὅπου καὶ οἱ προηγούμενες ἐπισημάνσεις. Ἀπὸ τὶς ἀφθονες κατοπινὲς ἀναπλάσεις τοῦ μοτίβου πρέπει νὰ ξεχωριστεῖ ἐκεῖνη τοῦ Λέοντος Κουκούλα (βλ. *Δείγματα*) καὶ γιὰ τὴ στιχουργικὴ τῆς ἀριότητα καὶ γιὰ τὴν προαγωγὴ τῆς ἐνλόγω γραμμῆς, ποῦ, ἐννοεῖται, δὲ σταματᾶ στὰ προκείμενα ποιήματα — ἡ ἄλλη γραμμὴ ὑπηρετεῖται ἀπὸ τὸ «κάντο» τοῦ Καζαντζάκη.

- Ἐκκαλλιτέχνης, σὲ σύγκρουση μὲ τὴν κοινωνία ὡς Δὸν Κιχώτης, διέρχεται στὰ κείμενα αὐτὰ τις ἐξῆς ἀντιμετωπίσεις: θάναυση ἔπαρση (Μπεκές)· νηφάλια βεβαιότητα γιὰ τὴν κρυμμένη ὑπεροχή (Οὐράνης)· σκεπτικισμὸς καὶ ἀναδρομὴ στὴ ρεαλιστικὴ συντριβὴ (Καρυωτάκης)· ἐπαναξιολόγηση τῆς δυνατότητας πνευματικοῦ ἔργου, καὶ ὑπὸ κοινωνικὴ περιφρόνηση, σὲ σύγκριση μὲ τις προοπτικὲς τῆς φρόνησης στὴ ζωὴ (Κουκούλας).
- ἘΚαρυωτάκης ἐπεμβαίνει στὴ συγκεκριμένη γραμμὴ ἑρμηνείας τοῦ ἥρωα γιὰ νὰ «διορθώσει» τὸν Οὐράνη — πὺ δίνει συνέχεια ὡστόσο, ἔστω καὶ μὲ κάποια ἀφέλεια, σὲ μιὰ μακρὰ σειρὰ παραπόνων γιὰ τὴ μοίρα τῶν δημιουργῶν σὲ ἄξεστες κοινωνίες, ἀρχὴ κόνοντας τουλάχιστον ἀπὸ τὰ «Ἄλμπατρος» («L'Albatros», 1859) τοῦ Ch. Baudelaire (Ἄνθη τοῦ Κακοῦ II), σταθεροῦ προτύπου καὶ ἐμβλήματος τῶν ποιητῶν μας, ἰδίως κατὰ τὸν Μεσοπόλεμο. Δὲν ἀμφισβητεῖ συθέμελα ὁ Καρυωτάκης τὴ σύνδεση τοῦ Δὸν Κιχώτη μὲ τὴ φιγούρα τοῦ καλλιτέχνη (κατάφαση σὲ ἓνα καὶ μόνο μισόστιχο τοῦ στ. 1), ἀλλὰ διαφωνεῖ χολερικὰ καὶ βίαια μὲ τὴν ἰδέα τοῦ ἡγετικοῦ ρόλου πὺ ἐπιφυλάσσεται στὸν τελευταῖο, ἄρα καὶ τῆς δικαίωσής του. Ἡ ἀνάγνωση τοῦ Cervantes γίνεται κάτω ἀπὸ αὐτὴ τὴν παραδοχὴ, τὴν ὁποία ἐπιδεινώνει ἢ ἐκ τοῦ σύνεργου παρατήρηση τῆς πραγματικότητας στὸ 2. μισὸ τοῦ ποιήματος. Ἡ 1. ἐνότητα δίνει τις αἰτίες γιὰ ὅ,τι ἀκολουθεῖ στὴ 2. (βλ. Δείγματα): ἡ ἀδυναμία ἀποδοχῆς τῆς χυδαιότητας ὁδηγεῖ κάθε ὄνειροπόλο γρήγορα-ἀργὰ σὲ ταπεινωτικὴ συνθηκολόγηση (τὸ ὅτι δὲν ἀναγνωρίζεται καμιά ἐξαίρεση, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ἐπιχείρημα τῆς αὐτοψίας, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἐκτίμηση γιὰ τὴν ἐποχὴ). Δικαίωση δὲν θὰ λάβουν καμιά: μπροστὰ στὸν ₁₆ἥλιο, τὸ σύμβολο τῆς ἐπίγειας δικαιοσύνης καὶ τῆς ζωῆς, ἀποδεικνύεται ὅτι παρερμήνευσαν τραγικὰ τὸ ἴδιο τὸ αἷμα τους (προῖον ματαιοπονίας, ἂν διαβαστεῖ ὡς ὑπαλλαγὴ ἢ ₁₆μάταιη πληγὴ)· καμιά ξεχωριστὴ ἀποστολή — ἀπλὰ θύματα. Ἡ τελικὴ ἐπίγνωση πὺ δεσπόζει στὸ πεδίο τῆς πραγματικότητας (ὅπως καὶ στὸ τέλος τοῦ θερβαντικοῦ ἔργου) καθιστᾷ βεβαίως αὐτὰ τὰ θύματα πὺ ἀξιολύπητα, ἀλλὰ καὶ πὺ συμπαθῆ ἀπὸ τὸν λογοτεχνικὸ ἥρωα πὺ ὑποδύθηκαν ξεκινώντας (1. ἐνότητα).

Ἰδ., Ἐλεγεία καὶ Σάτιρες (1927): «Ἐμβατήριο Πένθιμο καὶ Κατακόρυφο»

- Ἡ συλλογὴ προέλευσης ἀκολουθεῖ ἓνα «πρόγραμμα» στὴ διάταξη τῶν πρωτότυπων περιεχομένων της (ἀποχαιρετισμοὶ στίς «Ἐλεγείες» - παρωδίες τῆς «Ἡρωικῆς Τριλογίας» - «Σάτιρες» μὲ διάγραμμα σταδιακῶν ἀπογοητεύσεων ὡς τὴν ἀπόλυτη), σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο τὸ «Ἐμβατήριο» παίρνει θέση ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ τοὺς «Ἰδανικοὺς Αὐτόχειρες» (προτελευταῖο — τελευταῖα ἢ «Δικαίωσις», ἓνα προεῖκασμα θανάτου καὶ κηδείας).
- Ἐ τίτλος ὑπαγορεύει σταυρικὸ (ταφικὸ) σχῆμα, σὰν σὲ χειρονομία: μὲ τὸ ἐπιθ. Κατακόρυφο διασταυρῶνεται ἡ ὀριζόντια εἰκόνα τοῦ πεθαμένου (Πένθιμο) — ἀπὸ τὸν πρῶτο κίβλας στίχο ἀντιλαμβανόμεστε ὅτι πρόκειται γιὰ κάποιον ἀπλῶς (πρὸς τὸ παρόν, τουλάχιστον...) ξαπλωμένο. Τὸ ἴδιο σχῆμα καὶ στὴν ἀντίθεση μεταξὺ τῶν σττ. 12 καὶ 13, οἰνεῖ ἀντίθεση ἐπιλεγμένου θανάτου καὶ ἐπιβεβλημένου βίου. (Διόλου τυχαία λοιπὸν ἡ ρίμα, καὶ γενικὰ ἡ στιχογραφικὴ — βλ. Δείγματα.)
- Ἡ εἰκόνα τῆς ἀνύψωσης (ρητὰ στὸ κέντρο τοῦ ποιήματος, σττ. 11-12 — βλ. καὶ Δείγματα) πρὸς τὸ _{1,19}ταβάνι κρῦβει μὲ σκληρὸ αὐτοσαρκασμὸ (πὺ κορυφώνεται στὴν τελευταία στροφή), πλὴν εὐσχήμως, τὴν ἰδέα τοῦ ἀπαγχονισμοῦ· ἡ κοινότητα τοῦ θέματος στίς στροφές ἀνοίγματος καὶ κλεισίματος δίνει βάθος στὴν παιγνιώδη ἀμφισημία τοῦ ₄ῦψους: αὐτὸ πὺ θὰ τοῦ «ἄρεσε» (θὰ συνιστοῦσε τὴν ₃εὐτυχία του), σὲ κανονικὲς συνθῆκες, θὰ ἦταν ἡ καλλιτεχνικὴ προκοπή, ἢ ὑλοποίηση ἐμπνεύσεων στὴν αἰσθητικὴ κατηγορία τοῦ ὑψηλοῦ (sublimis)· ἢ ἀλλαγὴ ₁₇τώρα προσανατολισμῶν ἔχει τὴν ἐξήγησή της στὴν προτελευταία στροφή μὲ τὸ οἰκουμενικὸ εὔρος της (ταπεινὴ προοπτικὴ τῶν προσπαθειῶν σὲ συλλογικὸ καὶ ἀτομικὸ ἐπίπεδο) — ἐμπλουτίζεται ὅμως καὶ ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ποιημάτων πὺ προηγήθηκαν. Τὰ νεοκλασικὰ διακοσμῆτικὰ μοτίβα στὰ γύψινα τῆς ὀροφῆς (2. στρ.) μὲ τὴν παγερὴ τους σχηματοποίηση (στὸν τύπο τῆς «νεκρῆς φύσης») μεταφράζονται ἀλλιῶς (εἰρωνικὴ — μὴ πραγματικὴ — ἀντιστροφή τῆς περιφρόνησης ἢ καὶ τῆς ἀντιπάθειας, σττ. 9-10), ὑπὸ τὴ συνθήκη πὺ ζεῖ ὁ ὀμιλῶν: ὡς κλήση (τὸ ₁₀δίδαγμα δὲν εἶναι παρὰ μιὰ μεταμφίσηση τῆς ἰδέας γιὰ θάνατο μὲ ἀπαγχονισμό).

Ἡ συρρίκνωση πεδίου πού σημειώνεται, ἀπὸ τοὺς πνιγηροὺς ¹³ὀρίζοντες στὸ ἀπελευθερωτικὸ ¹⁹πλαίσιο τῆς ὀροφῆς, αἰσθητοποιεῖ πολὺ διακριτικὰ τὴν τραγικότητα τῆς ἐπιλογῆς τοῦ θανάτου μπροστὰ στό, ὅσοδήποτε εὐτελισμένο, δῶρο τῆς ζωῆς.

Ναπολέον Λαπαθιώτης (Ἀθήνα 1888 - 1944), «Νυχτερινὸ II» (1932, δημ. 1933)

Τὸ ποίημα εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ χαμηλοῦ τόνου στὴν ποίηση τοῦ Λαπαθιώτη, ἐνῶ παράλληλα συνδιαλέγεται μὲ τὸν οἰκεῖο λυρισμὸ τοῦ Παλαμά, πρὸς τὸν ὁποῖο ἡ γενιά του ἀνέπτυξε ἰσχυρὲς ἀρνήσεις καὶ ἄμυνες (βλ. καὶ BEATON 1996, σ. 169), ἓνα καλὸ παράδειγμα τῆς ἐπικοινωνίας μεταξὺ παλαιότερων καὶ νεότερων. Ἔχει ἐπισημανθεῖ καὶ σχολιστεῖ ἡ ἀνταπόκρισή του μὲ τὸ 7. ὀκτάστιχο ἀπὸ τὶς «Ἐκατὸ Φωνές» τῆς παλαμικῆς Ἀσάλευτης Ζωῆς (βλ. Δείγματα), ἰδίως ἀπὸ τὴν Ἑλ. Ποίησις-Μαρμαρινοῦ, ὅ.π., σσ. 135-36, πού παρατηρεῖ τὶς ἀναλογίες:

1. Συμβολιστικὴ ἀτμόσφαιρα, μὲ ἀσύνδετες εἰκόνες ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο.
2. Σταδιακὴ δῆλωση τῆς ἀπόστασης, τῆς ἀπομόνωσης καὶ τῆς μοναχικότητος τοῦ ὁμιλοῦντος.
3. Στιχουργικὴ προσομοίωση (μιὰ ὀκτάβα - 4 δίστιχα), ἀλλὰ καὶ μιὰ σύμπτωση στὴν ὁμοικαταληξία (σάλο-ἄλλο).

Ἡ ἀτμόσφαιρα γίνεται πιὸ ὑποβλητικὴ, εἶν' ἡ ἀλήθεια, μὲ τὰ λίγα ῥήματα νὰ ἐμφανίζονται σὲ δευτερεύουσες προτάσεις καὶ τὴ δῆλωση τῆς ἀπομάκρυνσης ἀνάμεσα στὸ λυρικὸ ἐγὼ καὶ τὸ πλοῖο ὅπου φεύγει, ἀλλὰ τὸ ποίημα θὰ μπορούσε νὰ διαβαστεῖ καὶ σὰν περιγραφὴ ἐρωτικῆς ἐγκατάλειψης, ἂν στὸν ³σάλο δὲν δοῦμε τὸν ἀόριστο θόρυβο τοῦ κόσμου, ἀλλὰ τὴν ὀχλοσοφίαν τοῦ πλήθους πού ἀποχαιρετᾶ τὸ βαπόρι τοῦ στ. 6 ἀπὸ τὴν προκυμαία — μιὰ εἰκόνα πού ἴσως ὀφείλει κάτι στὸ «Τελευταῖο Ταξίδι» τοῦ Κ.Γ. Καρυωτάκη σημειωτέο (ὡς τεκμήριο τῆς ἀπήχησης τους στὴ σύγχρονη ψυχολογία): μελοποιημένα καὶ τὰ δύο ποιήματα, τοῦ Λαπαθιώτη ἀπὸ τὸν Γιάννη Σπανὸ στὴν Ἀνθολογία Β' (1968), τοῦ Καρυωτάκη ἀπὸ τὸν Νίκο Εὐδάκη στὸ Ἡμερολόγιο Δεύτερο (2006).

ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ ΤΡΙΑΝΤΑ

Κυριότερες Διακρίσεις * Στὴν Π Ο Ι Η Σ Η γενικὰ ἔχει καθιερωθεῖ νὰ διακρίνουμε τὴν ὁμάδα τῶν φιλελεύθερων ἀστών (Σεφέρης, Ἐλύτης, Ἐμπειρῆκος, Ἐγγονόπουλος κ.ἄ.) ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν ἀριστερῶν δημιουργῶν (Ρίτσος, Βρεττάκος κ.ἄ.)· ὅλοι παρουσιάζουν νεωτερικὰ γνωρίσματα, στοὺς φιλελεύθερους ὅμως ἀνήκει καὶ ἡ πρώτη γενιά Ἑλλήνων ὑπερρεαλιστῶν (βλ. BEATON 1996, σσ. 233-34 κ.ἄ.). Καὶ στὴν Π Ε Ζ Ο Γ Ρ Α Φ Í Α ξεχωρίζουν ὑπερρεαλιστές (Πεντζίκης, Σκαρίμπας, Ἀξιώτη) καὶ οἱ πρῶτες ἀπόπειρες ἀξιοποίησης τοῦ ἐσωτερικοῦ μονολόγου (Ἐεφλούδας) στὸ πλαίσιο μιᾶς τάσης πρὸς τὸν ἀντιρεαλισμὸ, μὲ ἐπίκεντρο τὴν ὁμάδα τῶν Μακεδονικῶν Ἡμερῶν, ἐνῶ οἱ παραδοσιακοὶ δρόμοι ἐκβάλλουν σὲ δυὸ ἄλλους τύπους γραφῆς: στὴ μ α ρ τ υ ρ í α, ὅπου εὐδιάκριτη ἡ Αἰολικὴ Σχολή (Δούκας, Μυριβήλης, Βενέζης κ.ἄ.) μὲ τὴ συνεισφορά της στὸ ἀντιπολεμικὸ μυθιστόρημα, καὶ στὸν ρεαλισμὸ (Τερζάκης, Πολίτης, Θεοτοκάς, Καραγάτσης κ.ἄ.), ἄλλοτε στραμμένο πρὸς τὸ τέλος τῶν μορφῶν παραδοσιακῆς ζωῆς καὶ ἄλλοτε πρὸς τὸ μέλλον (βλ. ὅ.π., σσ. 179-80).

Συνηθίζεται ἡ γενιά αὐτὴ νὰ χαρακτηρίζεται ὡς π ρ ω τ ο π ο ρ í α (avant-garde) τῆς λογοτεχνίας μας, ἐπειδὴ ἀνοίξε συντονισμένα δρόμους τοὺς ὁποίους ἀκολούθησαν οἱ μεταγενέστεροι, ἔστω κι ἂν προηγήθηκαν κατὰ περίπτωσιν ἐπιμέρους φωνές.

Ὁ μοντερνισμὸς εἶναι ὅρος πού ἀγκαλιάζει τὸ σύνολό τους σχεδόν (καὶ ὡς οὐσιαστικὸ προτιμᾶται ἀπὸ τὴ «νεωτερικότητα», ἡ ὁποία καλύπτει στὴν Ἱστορία τῶν Ἰδεῶν ὅλη τὴν περίοδο ἀπὸ τὴ Βιομηχανικὴ Ἐπανάσταση, ἂν ὄχι ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση, καὶ ἐντεῦθεν). Τὸ κυριότερο διακριτικὸ τοῦ μοντερνισμοῦ εἶναι ἡ διάνοιξη τοῦ χάσματος ἀνάμεσα στὸ λόγο τῆς τέχνης καὶ τὴν ἀναφορικότητα (δηλ. τὴν ἐμφανῆ ἀναφορὰ σὲ μιὰ κοινῆς ἀποδοχῆς πραγματικότητα — ιδιότητα πού καθιστᾶ τὴ γλῶσσα, μεταξὺ ἄλλων, ἐργαλεῖο συνεννόησης σὲ καθημερινὴ βάση). Αὐτὸ ξεκινᾶ μὲ τὸν συμβολισμὸ καὶ τὴν καθαρὴν ποίηση (τέλη τοῦ 19. αἰ.) καὶ μὲ τὸν ἐσωτερικὸ μονολόγο ἀργότερα στὴ Δύση, ἀλλὰ ὄχι ταυτόχρονα σὲ ὅλες τὶς κουλτοῦρες. Στὴν Ἑλλάδα, π.χ., γενικεύεται μὲ τὴ Γενιά τοῦ Τριάντα. Στὸ πλαίσιο του ἐκδηλώνονται κινήματα μὲ μεγαλύτερη ἢ μικρότερη διάδοσιν (ἀρκετὰ στίς ἰσπανόφωνες χῶρες, ὁ εἰκονισμὸς καὶ ὁ ἀγγλικὸς

μοντερνισμός στις αγγλόφωνες χώρες, ο φουτουρισμός στην Ίταλία και τη Ρωσία, ο ντανταϊσμός στην Κ. Ευρώπη, ο υπερρεαλισμός στη Γαλλία κλπ.). Οι Έλληνες νεωτερικοί ποιητές εντάσσονται στο ρεύμα του αγγλικού μοντερνισμού και του υπερρεαλισμού κυρίως.

Ο αγγλικός μοντερνισμός, υπό την καθοδηγητική φυσιογνωμία του T.S. Eliot (1888-1965), στηρίζεται στην οργάνωση του ποιήματος στην αντικειμενική συστοιχία (objective correlative: ανάδειξη ενός αντικειμένου, μιας κατάστασης ή μιας ακολουθίας γεγονότων που μπορεί να εξάψει τη συγκίνηση) και τη βαθμιαία συγκρότηση ενός κόσμου συμβόλων μέσα στο συνολικό έργο, διαφωτιστικού των επιμέρους σημείων του (προσωπική μυθολογία). Το αποτέλεσμα είναι η προϋπόθεση πληροφοριών που δεν δίδονται (ή η άργη συλλογή τους), ακόμη και η εισβολή της βιογραφίας κάθε δημιουργού, σε τόσο μεγάλο βαθμό, ώστε το ποίημα να απαιτεί κάποτε έναν ιδιαίτερα κατατοπισμένο αναγνώστη.

Ο υπερρεαλισμός αναδύεται από τη φροϊδική φάση της ψυχανάλυσης ως παρότρυνση για απελευθέρωση του υποσυνειδήτου μέσα από την αυτόματη γραφή (σύνθεση κειμένου με κατά το δυνατόν ανεξέλεγκτες συνειρμικές διαδικασίες). "Όλη η ποίηση πλουτίστηκε από την υπερρεαλιστική εμπειρία με έντυπωσιακές έκφραστικές δυνατότητες (πρωτόγνωρες μεταφορές, συναισθησίες κλπ.). Στην Ελλάδα ο αυτόματισμός της γραφής σύντομα έδωσε χώρο σε τάσεις νοηματοδότησης (μάλιστα, νεότερες μελέτες ανιχνεύουν τέτοια στοιχεία και στα πρώτα κείμενα των ακραιφνών υπερρεαλιστών), πράγμα που λειτούργησε υπέρ της καλλιτεχνικής αρτιότητας.

Σε ιδεολογικό επίπεδο παρατηρείται μια σύγκλιση άριστερών και δεξιών διανοουμένων ως προς την ευθύνη έναντι του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος («στράτευση»), παρότι με διαφορετικά όραματα. Η έννοια της παράδοσης σταθεροποιείται πάνω σε στοιχεία συγχρονίας και διαχρονίας του Ελληνισμού που μπορούν να σταθούν με αυτοπεποίθηση απέναντι στη Δύση· ανάμεσα σε αυτά ικανό μερίδιο αποδίδεται στο τοπίο. Γενικά εκδηλώνεται αντίδραση στην απαισιοδοξία της προηγούμενης δεκαετίας (που φτάνει ως την έξαλλη διακήρυξη της χαράς στον Έλυτη και σε άλλους).

Η γραφόμενη γλώσσα κατασταλάζει, με κάποια τελευταία αντίσταση στην πρόσμιξη λόγιων τύπων, σε μια καθομιλούμενη των αστικών κέντρων, ορθογραφικά ένπολλοις πειθαρχημένη. (Στάση πιο κανονιστική από εκείνη των νεοσυμβολιστών.)

Η παραδοσιακή στιχουργική καλλιεργείται ακόμη από τη Γενιά του Τριάντα (άρκετοι γράφουν έτσι τα πρώτα τους ποιήματα), ανανεούμενη, κατά περίπτωση, στην ευθεία που χάραξε η προηγούμενη δεκαετία ή κι επιστρέφοντας σε μελωδικότερες φόρμες (ως επιτοπλεϊστον με στόχο τη μελοποίηση), πρωταγωνιστεί όμως πλέον ο ελεύθερος στίχος, που θα επιβληθεί σταδιακά έξολοκλήρου, όλο και πιο ανατρεπτικός (πιο πεζολογικός ιδίως), μέχρι την πρώτη μεταπολιτευτική γενιά (του '70).

ΠΟΙΗΣΗ

Γιώργος Σεφέρης (Γ. Σεφεριάδης, Σμύρνη 1900 - Αθήνα 1971)

Ο Σεφέρης, πριν καταλήξει στον αγγλικό μοντερνισμό, θητεύει σε σειρά Γάλλων συμβολιστών και στην καθαρή ποίηση (προπάντων Στέρνα, 1932)· τα σημάδια αυτής της προπαρασκευής θα προσαρμόσουν στην ιδιοσυγκρασία του και τις όριστικές του επιλογές. Βλ. γενικά BEATON 1996, σσ. 210-12, 233-34243-46, 262-68.

Η εφαρμογή της αντικειμενικής συστοιχίας στο έργο του Σεφέρη εξειδικεύτηκε με την ανύψωση του παρελθόντος στο επίπεδο της συγχρονίας («μυθική μέθοδος»): σύμβολα προερχόμενα από την ιστορία και το μύθο λειτουργούν σε κοινό χρονικό επίπεδο, συχνά στο παρόν. Η αυτοτέλειά τους υπαγορεύει την τόλμη μιας ανάγνωσης με σταδιακές αποκρυπτογραφήσεις, που μπορούν να επαληθευτούν μόνο με μια έκ των υστέρων συνολική θεώρηση. Ένα πυκνό δίκτυο παραπομπών συνεργάζεται για την ολοκλήρωση του μηνύματος (παγίωση της διακειμενικότητας).

Ουσιαστικά διευκολύνει στον αποσυμβολισμό του Σεφέρη να ξέρουμε ότι οι μεταφορές και τα σύμβολά του αλιεύονται από δεδομένα των αισθήσεων, κατά το πλείστον άπτικα — ή σωμα-

τικότητα ἄλλωστε εἶναι ἀπὸ τὶς ἔμμονες εἰσηγήσεις καὶ τὰ πορίσματα αὐτῆς τῆς ποίησης. Ἡ ἀνάγνωση τῶν στίχων του (ἰδιαίτερα στὸν τύπο τοῦ verset) ἐπιβάλλει μιὰ μικρὴ παύση στὸ τέλος τοῦ καθενός: ἡ ἰσχὺς τῆς περιόδου ὑποβαθμίζεται.

Γιῶργος Σεφέρης, *Τρία Κρυφὰ Ποιήματα* (1966) [1]: «Πάνω σὲ μιὰ Χειμωνιάτικη Ἀχτίνα»

Τὰ *Τρία Κρυφὰ Ποιήματα* (*Κρυφά*: ἔρμητικά) ἀνήκουν στὶς «μελέτες θανάτου» ποὺ μᾶς ἄφησαν ἀρκετοὶ ποιητές, καὶ μάλιστα τῆς γενιᾶς αὐτῆς, ἃν μακροήμερευσαν κάπως καὶ τοὺς δόθηκε διαύγεια ὡς τὸ τέλος. Βλ. Α.Κ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΪΔΟΥ, «Γιῶργος Σεφέρης: *Τρία Κρυφὰ Ποιήματα*. Σχόλια στὴν Πρώτη Ἐνότητα τῶν Ποιημάτων μὲ Τίτλο “Πάνω σὲ μιὰ Χειμωνιάτικη Ἀχτίνα”»: *Θέματα Λογοτεχνίας*, ἀρ. 15 (Ἰούλιος-Οκτώβριος 2000), σσ. 38-56. Ὁ τίτλος τῆς πρώτης ἀπὸ τὶς τρεῖς ἐνότητες τῆς σύνθεσης ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ πῶς ἐδῶ γίνεται λόγος γιὰ μιὰ στιγμή ἀναλαμπῆς μέσα στὴ βίωση τῶν γηρατειῶν (οἱ ἄλλες δύο ἐνότητες τιτλοφοροῦνται: «Ἐπὶ Σκηνηῆς» καὶ «Θερινὸ Ἥλιοστάσι»). Ἡ ἑπταδικὴ διαίρεση ἀνάγεται στὶς ἀποκρυφιστικὲς παρασημάνσεις τοῦ ἔργου.

Α'. Ἡ προχωρημένη ἡλικία (₁ Φύλλα ἀπὸ σκουριασμένο τενεκέ) διασώζει ἀναλαμπές εὐρωστίας (₃ λιγοστὰ λαμπυρίσματα, καθὼς πέφτει πάνω τους μιὰ «χειμωνιάτικη ἀχτίνα»), ποὺ ὅμως συγχύζονται (₄ Φύλλα, δένδρων πιά, ₄ μὲ γλάρους στὸν ἄνεμο) καθὼς συνειδητοποιοῦν τὴν πραγματικότητα (₅ τὸ χειμῶνα). Μὲ ἀποσβλωτικὸ αἰφνιδιασμὸ καὶ ἀπόλυτα ρεαλιστικὰ ξεσκεπάζεται (₆ Ὅπως ἐλευθερώνεται ἓνα στήθος) ἡ μεταμόρφωση: ὅλα τὰ ἀνάλαφρα στοιχεῖα (οἱ ₇ χορευτές — δὲς ὅμως στὸ Β', στ. 3) προέρχονται ἀπὸ τὴ συνολικὴ παρακμὴ, κι ἐκεῖ ἐπιστρέφουν. Τὸ ₈ δάσος ὡς συνώνυμο νεκρῶν ἀνθρώπων καὶ στὸν «Τελευταῖο Σταθμὸ» (στ. 82: «ἓνα παρθένο δάσος σκοτωμένων φίλων τὸ μυαλό μας») κ.ά.

Β'. Κυριαρχία τοῦ λευκοῦ (συνώνυμου τῶν γηρατειῶν) μὲ δξύμωρα (σττ. 1 καὶ 4) ποὺ δηλώνουν ἐσωτερικὴ καὶ ἐξωτερικὴ φθορά. Μιὰ πυρκαγιά ποὺ ἔχει φτάσει ὡς τοὺς βυθοὺς ἀναγκάζει τὶς θεότητες τοῦ γήρατος νὰ βγοῦν τυφλὲς στὸν πάνω κόσμο. Γενίκευση ἀτομικῶν αἰσθημάτων μὲ συγκινησιακὴ πλάνη.

Γ'. Ἀναδρομὴ μὲ ἀξιοποίηση τοῦ ὀδυσσειακοῦ θέματος. Πολλὴ σημασία δόθηκε, ἀναλογίζεται ὁ ποιητής, στὸν ἐξοπλισμὸ καὶ τὴν τεχνολογία (σττ. 2-3: σύνεργα ναυσιπλοΐας): τί τύχη θὰ ἔχει αὐτὸς ὁ πολιτισμὸς (στ. 5); Ὅσο ἐξακολουθεῖ, ὅμως, νὰ ὑπάρχει ἡ ἔγνοια γιὰ τὸν συνάνθρωπο (στ. 8) —σημάδι ὅτι δὲ χάθηκε ἡ ἀγάπη (στριαντάφυλλο)—, ἡ σκοπιμότητα τοῦ ἐρχομοῦ μας στὴ ζωὴ ₆ δὲν ἔσβησε ἀκόμη. Ἔτσι μποροῦμε γαληνεμένοι κοντὰ στὸ τέλος τῆς ζωῆς, μὲ μιὰ μετάσταση τῆς φυσικῆς τάξης (₉ θάλασσα ἀνέστη), νὰ νιώσουμε κάτι ἀπὸ τὴν Πρόνοια, τὴ θεϊκὴ παρουσία.

Δ'. Μέσα σ' ἓνα χριστιανικὸ πλαίσιο ἀναφορᾶς, ὁ Σεφέρης ἰδεάζεται τὸν θάνατό του, ποὺ φυσικὰ δὲν εἶναι ὀριστικός. Σὲ αὐτὴ τὴν κατάσταση, τὸν ₅ ποντίζουν (θαλασσινὸ σὰν τὸν Ὀδυσσεύα) σ' ἓνα περιβάλλον ποὺ τελεῖ ἐν ἀναμονῇ ἀφύπνισης. Ἐκεῖ, πιστὸς τῆς πεποιθήσεώς του ὅτι ἡ φύση του ἀνήκει στὸ φῶς (στ. 2), δοκιμάζει καὶ πάλι τὸ ἀνοιγμα πρὸς τὸ φῶς (σύμβολο ἀθανασίας), καταφεύγοντας στὴ ₉ λόγχη τοῦ Θεοῦ Πάθους, δηλ. ἐπιχειρεῖ νὰ ἐπιστρέψει στὴ ζωὴ μὲς ἀπὸ τὴν πιὸ δοτικὴ ἀγάπη.

Ε'. Ἡ ἰδέα τοῦ ποντισμοῦ γεννᾷ αὐτὴ τὴ συνέχεια, ὅπου ἐκφράζεται ἡ δυσπιστία τοῦ ποιητῆ γιὰ τὴ δύναμη τοῦ λόγου. Ὁ ₂ βυθὸς εἶναι ὁ ἐδῶ κόσμος, μὲς στὴν ἀκίνησι· κίνηση ὑπάρχει στὸν κόσμο πάνω ἀπὸ μᾶς, ὅπου καὶ τὰ πιὸ ταπεινὰ πράγματα δὲν ἔχουν ἀνάγκη τὸ λόγο (εἶναι ₄ ἀναρθρα): μέσα στὴ φύση χάνουν κάθε αἴγλη τὰ λόγια τῶν ἀνθρώπων (οἱ ₅ φωνές), γίνονται ἄνευ ἀξίας ἀθύρματα (₆ χαλίγια).

ΣΤ'. Μὲ ξαφνικὴ ἀντιμετάθεση, ὁ ὁμιλῶν βρίσκεται ψηλά (βλ. στ. 3), στὸ ἐνδιαίτημα τοῦ μοναχικοῦ λογίου, καὶ ἀνακουφίζεται ἀπὸ ἐνέργειες ποὺ τὸν ἀπαλλάσσουν ἀπὸ βάρη: παρατᾶ ἓνα ₂ βιβλίον (₁ Μικρὴ πνοή)· σιχίζει ₃ ἄχρηστα χαρτιά (₁ ἄλλη πνοή): τέλος, ἀντικρίζει ζωτικὲς δυνάμεις τῆς φύσης (ἴσως ἀγόρια καὶ κορίτσια) ποὺ τοῦ προξενοῦν ἓνα δυνατὸ αἶσθημα εὐφορίας (₁ σπιλιάδα, ₉ σπιλιάδες). Παροδικὸ ὅμως, ὅπως σπεύδει νὰ πεῖ τὸ καταληκτικὸ δίστιχο, καὶ φεύτικο (₁₀ νόμισες).

Z. Ἀνάπτυξη τοῦ παλαιοῦ σφαιρικοῦ θέματος φωτὸς-ἀστραπῆς καὶ φωτιάς-κεραυνοῦ —τῆς βαθιάς ζωτικῆς δύναμης μὲ ὅλες τὶς δηλώσεις της, ποὺ ἐπεμβαίνει στὴν καιρικότητα, ὀριοθετεῖ τὴν αὐτογνωσία (ὅπως στὸν Σολωμό) καὶ μνημειώνει τὸ βίωμα (τὸ ἐξαιρεῖ ἀπὸ τὸ χρόνο)—, γιὰ νὰ ἐπαναπροσδιοριστεῖ τὸ αἶσθημα τοῦ προηγούμενου κομματιοῦ. Δὲν ἦταν αὐταπάτη, διορθώνει ἐδῶ, κάτι τὸ περαστικό, ἢ ἰοάνασα ἐτούτη: ἔδρασε ὅπως οἱ κορυφαῖες στιγμὲς τῆς ζωῆς, μὲ τὸν ἀκαριαῖο τρόπο ποὺ θεραπεύονται οἱ μεγάλες μας ἀνάγκες (στ. 3). Καὶ δίνει δυὸ παραδείγματα: τὸ ἐρωτικὸ σμίξιμο καὶ τὴ μουσικὴ (σττ. 4-5 καὶ 6-9), τὴν κυριαρχικὴ καὶ ἀκλόνητὴ ἐπιβολή τους (σττ. 5 καὶ 8-9) ὅταν φτάνουν στὸ πιὸ ψηλὸ σημεῖο τους.

Ἵδυσσεάς Ἐλύτης (Ἵδ. Ἀλεπουδέλης, Ἡράκλειο Κρήτης 1911 - Ἀθήνα 1996)

Βλ. γενικὰ BEATON 1996, σσ. 218-20, 235-36, 268-72.

Ἵ Ἐλύτης παρουσίασε τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ προσαρμογῶν καὶ ἀλλαγῶν στὸ διάστημα τῆς μακρᾶς του πνευματικῆς ζωῆς. Τρεῖς τουλάχιστον μεγάλες στροφές στὸ ἔργο του σημειώνουν τὸ Ἄσμα Ἡρωικὸ καὶ Πένθιμο γιὰ τὸν Χαμένο Ἀνθυπολοχαγὸ τῆς Ἀλβανίας (1945), ἢ Μαρία Νεφέλη (1978) καὶ τὸ Ἡμερολόγιο ἐνὸς Ἀθέατου Ἀπριλίου (1984): προηγήθηκε μιὰ περίοδος περισσότερο ὑπερρεαλιστικῆς τεχνοτροπίας.

Ἵδυσσεάς Ἐλύτης, *Τὰ Ἐτεροθαλή* (1974): «Ἵ Φυλλομάντης» (1965, αὐτοτ. δημ. 1973)

Ἵ «Φυλλομάντης» λειτουργεῖ στὸ πνεῦμα τῶν ἐπιστροφῶν: συγκεκριμένα πρὸς τὴν παιδικὴ ἠλικία σὰν πρὸς μιὰ πηγὴ δύναμης. Βλ. κατ' ἀντίβολὴ τὸ θέμα τοῦ «Γυρισμοῦ τοῦ Ξενιτεμένου».

ΠΡΩΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΓΕΝΙΑ ἢ «ΓΕΝΙΑ ΤΗΣ ΗΤΤΑΣ»

Γεγονὸς-σταθμὸς ἢ ἐμπειρία τοῦ Ἐμφυλίου. Τὸ τραῦμα τῆς Ἡττας (ἔρου ποὺ καθιέρωσε ὁ Β. Λεοντάρης) δὲν περιοριζόταν στοὺς ἀριστεροὺς: ἦταν γιὰ ὅλους μιὰ ὀδυνηρὴ γνῶση ποὺ ἐπικράτησε πάνω στὴν ὑπανάπτυξη τοῦ Μεταπολέμου.

ἽΑναπόφευκτη ἢ λιτότητα ποὺ ἐξαπλώθηκε στὰ ἐκφραστικὰ μέτρα τῆς ποίησης (στὸ ἔπακρο στὸν Μ. Σαχτούρη), ἐνῶ ἢ πεζογραφία γινόταν πιὸ ἐξεζητημένη (π.χ. Σ. Τσίρκας).

Ἵ Ἡ πολιτικὴ ἐμφανίζεται μὲ πιὸ σαφὲς σχῆμα πιά (λ.χ. σὲ καταγγελίες τῶν ὑποκριτικῶν πρακτικῶν της).

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΓΕΝΙΑ ἢ ΤΟΥ Ἵ60

Δίπλα στὴν πολιτικὴ ποίηση ποὺ ἐξακολουθεῖ πάνω στὰ χνάρια τῆς προηγούμενης δεκαετίας, ἐπανεμφανίζονται ἀνανεωμένοι θεματικοὶ κύκλοι ποὺ εἶχαν λίγο-πολὺ παραμεληθεῖ (ὑπαρξιακὸ ἄλλος, θρησκευτικὴ κλπ.), καθὼς καὶ μιὰ δευτέρη γενιά ὑπερρεαλιστῶν.

ἽἘξαπλώνεται τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ ποιητικὸ εὔρημα, ἄλλοτε μὲ μεγαλύτερη καὶ ἄλλοτε μὲ μικρότερη μέριμνα γιὰ τὸ πνευματικὸ κύρος του. Τὸ εὔρημα (ἢ βραχυλογικὴ θέση καὶ ἀνατροπὴ μιᾶς συνθήκης, σὲ ἐπίπεδο συλλογισμῶν, λεξιλογίου κλπ.), ποὺ ὑπόκειται σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ λυρισμοῦ καὶ συχνὰ φορτίζει τὴν πύκνωση τοῦ νοήματος (βλ. ἐπίγραμμα), ἔρχεται στὸ κέντρο πολλῶν συνθέσεων. Μερικὲς φορές γίνεται καὶ μηχανισμὸς ἐπιμήκυνσής τους, μὲ συσσώρευση. Ἵ Ἡ εὐστοχία του εἶναι τόσο μεγαλύτερη ὅσο περισσότερο τὸ ἀνθρώπινο βάθος του ἐπικυριαρχεῖ σὲ βάρος τοῦ πνευματώδους καὶ μηχανιστικοῦ.

Ἵστὴν πεζογραφία καὶ στὸ θέατρο (ποὺ γνωρίζει μιὰ πρωτόφαντη ἀνθηση) ἐπανακάμπουν, μετὰξὺ ἄλλων, τὰ θέματα τῆς ἀστικῆς φτωχογειτονιάς, διηθημένα ὅμως τώρα μέσα ἀπὸ ἕνα νεορεαλιστικὸ πρίσμα. Ἵ Προφορικότητα ἀνάγεται σὲ πρότυπο λόγου.

ΟΙ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΕΣ ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΓΕΝΙΕΣ

Ἵστὴ Γενιά τοῦ Ἵ70 χάνεται ἐντελῶς ὁ παραδοσιακὸς στίχος: ἢ γνωριμία μὲ τὴν ἀγγλόφωνη κουλτούρα εὐνοεῖ τὴ δικαιολογημένη ροπὴ πρὸς διαμαρτυρία: ἐκδηλώνεται κάποια δυσφορία πρὸς τὸ σεβασμιο πνευματικὸ παρελθὸν καὶ κριτικὴ διάθεση πρὸς τὴν κοινωνία τῆς γενιάς τοῦ πολέμου. Ἵστὶς ἐπόμενες γενιὲς ὁ παραδοσιακὸς στίχος ἐπανεμφανίζεται μαζί μὲ μιὰ θεματολογία ὅπου φιλοξενοῦνται καὶ προβληματισμοὶ γιὰ τὶς διανθρώπινες σχέσεις.