

Νένα Ι. Κοκκινάκη

«Το Μυθιστόρημα του Γιώργου Σεφέρη και οι Προσανατολισμοί του Οδυσσέα Ελύτη: δραματικότητα και λυρικήτητα στις απαρχές του ελληνικού μοντερνισμού».

http://www.eens-congress.eu/?main__page=1&main__lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=162

Σε ομιλία του στη Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου στις 16 Απριλίου 1964, ένα χρόνο πριν αναγορευθεί επίτιμος - διδάκτωρ του Πανεπιστημίου, ο Γιώργος Σεφέρης δήλωνε ότι «δουλειά του ποιητή είναι να κυριαρχήσει τη γλώσσα που του δίνουμε εμείς και να την κάνει να μιλήσει στην υψηλότερη δυνατή ένταση, έστω και αν δεν μπορεί να απομακρυνθεί χωρίς κίνδυνο, από την κοινή χρήση που κάνει τη γλώσσα φορέα συναισθημάτων». Και συνεχίζει: «Κι αν η γλώσσα είναι τόσο φθαρμένη, ώστε να μην μπορεί να σηκώσει ένταση, αυτό θα πει πως η κοινωνία είναι φθαρμένη και δεν μπορεί να θρέψει ποιητές»^[1].

Ο ποιητής ήδη από το 1939 είχε δηλώσει: «ο στερνός σκοπός του ποιητή δεν είναι να περιγράφει τα πράγματα αλλά να τα δημιουργεί ονομάζοντάς τα»^[2], ενώ σε μεταγενέστερο δοκίμιό του αναπτύσσοντας την ίδια ιδέα γράφει: «το ακραίο όριο όπου τείνει ο ποιητής είναι να μπορέσει να πει “γεννηθήτω φως” και να γίνει φως»^[3].

Με την πεποίθηση ότι ο ποιητής «σαν άνθρωπος που μοιράζεται μια κοινωνία, έχει το χρέος να επισημαίνει και να καταδικάζει κάθε εστία φθοράς της γλώσσας του»^[4], ο Σεφέρης, όπως νωρίτερα ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Παλαμάς και όπως αργότερα ο Ελύτης, αναμετρήθηκε με τις ιδέες, τις λογοτεχνικές (ποιητικές) τεχνικές και τα οράματα των κινημάτων που επηρέασαν όλες τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες των δύο τελευταίων αιώνων και συγκεκριμένα του συμβολισμού, του νεοκλασικισμού, του ρομαντισμού, του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού.

«Δεν αρκεί να ονειροπολούμε με τους στίχους. Είναι λίγο. Δεν αρκεί να πολιτικολογούμε. Είναι πολύ. Κατά βάθος ο υλικός κόσμος είναι απλώς ένας σωρός από υλικά. Θα εξαρτηθεί από το αν είμαστε καλοί ή κακοί αρχιτέκτονες το τελικό αποτέλεσμα. Ο Παράδεισος ή η Κόλαση που θα χτίσουμε (...)», θα δηλώσει αργότερα (1979) ο Οδυσσέας Ελύτης μιλώντας για τον «αδιάκοπο καθαρισμό των αισθήσεων», ενώ σε μια άλλη του πρόταση ξεκαθαρίζεται ότι ο προσωπικός του παράδεισος «είναι σπαρμένος με δέντρα λέξεων που τ' ασημώνει ο άνεμος καθώς λεύκες από ανθρώπους που βλέπουν να επαναστρέφει επάνω τους το δίκιο που τους είχε αφαιρεθεί και από πουλιά που ακόμα και μέσα στην αλήθεια του θανάτου επιμένουν να κελαϊδούν ελληνικά (...)».

Η «ανταρσία του ποιητή προς όλες τις πλευρές» ως εξωκοινωνική τοποθέτηση, μαζί με τη μετατόπιση αισθητικών αξιών στο πεδίο της ηθικής και της πολιτικής και μαζί με τη ροπή προς τον μυστικισμό και τη μαγεία ακόμα, συνιστούν τυπικές μοντερνιστικές αντιλήψεις των δύο τάσεων του μοντερνισμού: της πλέον

ρίζοσπαστικής, δηλαδή της υπερρεαλιστικής και εκείνης που αναπτύσσει τη νεοτερικότητά της μέσα από μια συνομιλία με την παράδοση^[5] και αποκτούν ιδιαίτερη σημασία όταν τοποθετούνται στα ευρύτερα ιδεολογικά συμφραζόμενα του 20ού αιώνα. Το γεγονός αυτό μαζί με τις πολλές και κατά καιρούς διστάμενες φωνές που τροφοδότησαν τον προβληματισμό γύρω από τη σχέση ενότητας και ετερότητας μεταξύ της νεοελληνικής και της ευρωπαϊκής (εν προκειμένω λογοτεχνικής) παράδοσης απηχεί το στίγμα ενός ολόκληρου ρεύματος σκέψης ή στάσης ζωής. «Η ποίησή μας, μολονότι κρατάει ζωντανή μια γλώσσα ένδοξη και άλλοτε οικουμενική, μολονότι, σαν την κοιτάζουμε από τις κορυφές, είναι αξιόλογη και πιστή στον εαυτό της, δεν μπορεί να επικοινωνήσει με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Είναι περιστοιχισμένη από μια μεγάλη τάφρο, τη γλωσσική (...) το σπουδαιότερο πράγμα στον κόσμο είναι ένας ξένος λογοτέχνης, εννοώ λογοτέχνης που να ξέρει ελληνικά»^[6], γράφει ο Σεφέρης. Τέτοιες θέσεις που χρονολογικά εντάσσονται στη ζύμωση των ιδεών από τη δεκαετία του '30 και εξής και που εκφράζουν μια χαρακτηριστική στάση με κεντρικό άξονα την ελληνικότητα, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι στη δεκαετία '30-'40 οι ιδιόμορφες ιστορικές συνθήκες επέβαλαν άλλες ισορροπίες και πρόβαλαν διαφορετικές προτεραιότητες από εκείνες της Ευρώπης.

Νεότεροι μελετητές αναφέρθηκαν στο «αισθητικό και ιδεολογικό δίλημμα που είχε τον ένα πόλο του στην ελληνική παράδοση και τον άλλο στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό και συνδυαζόταν τόσο με τους πειραματικούς νεωτερισμούς, όσο και με την αναμέτρηση με την παράδοση και την επικράτηση του εθνικού (ελληνικού) στοιχείου» και στο γεγονός ότι «η γενιά του '30 πρόβαλε διάφορες εκδοχές της ελληνικότητας, όμως το όραμα ή ο εφιάλης του μοντερνισμού αποτέλεσαν τη λυδία λίθο, όπου δοκιμάστηκε η ποιητική των πιο ακμαίων εκπροσώπων της»^[7].

Η γενιά του '30 ωστόσο, κάθε άλλο παρά απέτρεπε από την εισαγωγή ξένων προτύπων και κάθε άλλο παρά προσπάθησε να αποκοπεί από τις φιλοσοφικές εξελίξεις στη Δύση, όπως απέδειξε η έρευνα^[8]. Κι αυτό γιατί το γεγονός ότι η γενιά αυτή ασχολείται με την ελληνικότητα, δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι είναι και ελληνοκεντρική. Ούτε βέβαια θα μπορούσε να ισχύσει το παράδοξο ότι «ο μόνος τρόπος που είχαν (οι δημιουργοί της συγκεκριμένης γενιάς) να γίνουν μοντέρνοι ήταν να παραμείνουν νεωτεριστικά ελληνικοί, δηλαδή αντι-μοντέρνοι, αν δεχθούμε ότι ο μοντερνισμός αμφισβήτησε, υπονόμωσε ή μετέβαλε ριζικά τη γλώσσα, τη λειτουργία της και τις θεσμικές εξαρτήσεις της ίδιας της λογοτεχνίας»^[9].

Είναι γεγονός ότι ο μοντερνισμός, από τις πιο αμφισβητούμενες πολιτισμικές αξίες, είναι μια πίστη ζωής, αντίστοιχη με το αρχαίο ελληνικό «ήθος», όπου το άτομο (το υποκείμενο) προσπαθεί να αυτονομηθεί αντλώντας το δικαίωμα στην προσωπική έκφραση τόσο μέσα από τις αναζητήσεις αλλά και τις ανατροπές, όσο και μέσα από τα φαινόμενα και τις επιτεύξεις της εποχής. Είτε ως «μαγευτική θύελλα», είτε ως «καθολική εξέγερση απέναντι στην αισθητική του παρελθόντος», ο μοντερνισμός που εμφανίζεται στο πρώτο τρίτο του 20ού αιώνα εξελίσσεται διαφορετικά κι αυτό γιατί «το παρελθόν δεν είναι παντού το ίδιο». Στη Γαλλία για παράδειγμα η μοντέρνα τέχνη «αντικλασιστική, αντιρεαλιστική και αντινατουραλιστική συνέχιζε τη μεγάλη λυρική ανταρσία του Μπωντλαίρ, του Ρεμπώ, του Φλωμπέρ που έβλεπαν με ανησυχία τον κόσμο να αλλάζει με μεγάλη ταχύτητα για να βρει την προνομιακή της έκφραση στη ζωγραφική και προπαντός στην ποίηση, «περιούσια μορφή τέχνης». Στη Δυτική Ευρώπη οι αποφασιστικότεροι παράγοντες για τη διαμόρφωση των

αρχών του μοντερνισμού υπήρξαν ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος και η πλήρης κυριαρχία της μητρόπολης, της οποίας η δομή, το ύφος και ο χαρακτήρας άλλαζαν ριζικά με την ταχύτατη εξάπλωση των επικοινωνιών και τη βιομηχανική επανάσταση. Οι ρίζες ωστόσο βρίσκονται εκεί, στον 19ο αιώνα. Στο μυθιστόρημα για παράδειγμα, που θεωρήθηκε ξεπερασμένο, εγκλωβισμένο στη συμβατική του μορφή «έπεσε το ανάθεμα», σε αντίθεση με την Κεντρική Ευρώπη, όπου «ο μοντερνισμός των πνευμάτων των πιο πρωτότυπων, οδήγησε προς το μυθιστόρημα, την τέχνη εκείνη που αποτέλεσε την προνομιακή σφαίρα της ανάλυσης, της διαύγειας και φυσικά της ειρωνείας»[\[10\]](#).

Στις απαρχές του ελληνικού μοντερνισμού η λογοτεχνική παραγωγή χαρακτηρίστηκε από την αναζήτηση ενός νέου ιδεολογικού στίγματος. Ήδη από το '30 έχει αρχίσει να μελετάται συστηματικότερα η ξένη επίδραση στη νεοελληνική λογοτεχνία, ενώ η καλλιτεχνική αφύπνιση ενός απρόσμενα πλούσιου δυναμικού έτοιμου να ενσωματωθεί με τα ευρωπαϊκά ρεύματα χρονολογείται από πολύ παλιά, από την άφιξη ήδη του Όθωνα και των Βαυαρών στο Ναύπλιο. Στο χώρο της ζωγραφικής αναδείχτηκαν σημαντικές προσωπικότητες που επηρέασαν με την τέχνη τους τους μεταγενέστερους (Νικηφόρος Λύτρας και Νικόλαος Γύζης της Σχολής του Μονάχου στην Αθήνα). Μέσα στον 20ό αιώνα έφτασε και στην Ελλάδα ο απόηχος της Βιομηχανικής Επανάστασης που είχε συντελεστεί στην Ευρώπη, όταν οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι θα έχουν υποβαθμίσει την αξία της ανθρώπινης ζωής και θα έχουν καλλιεργήσει την ανάγκη να εκφραστεί μια γενικευμένη διαμαρτυρία, να αποκτηθεί μια νέα προσωπική και συλλογική ταυτότητα, να επαναπροσδιοριστεί η σχέση του ανθρώπου με την ιστορία και τον κόσμο και αντίστοιχα του δημιουργού με το έργο του. Η γενιά που θα εκφράσει στην Ελλάδα το πνεύμα του μοντερνισμού θα είναι εκείνη του '30. Ο μελετητής θα πρέπει να λάβει υπόψη του τόσο το καθαρά αντιρρεαλιστικό πνεύμα που επικράτησε, χαρακτηριστικό εν πολλοίς του Μεσοπολέμου, μια διάσταση που χαρακτηρίζει τα περισσότερα κινήματα λίγο ή πολύ συγγενικά της περιόδου[\[11\]](#), όσο και την κατάρρευση της «Μεγάλης Ιδέας» που κατέστησε αναγκαία τη ριζική επανεξέταση των εννοιών της εθνικής ταυτότητας και της ελληνικότητας, η οποία ωστόσο, δεν θα είναι ουσιωδώς διαφορετική από εκείνη που είχε πριν το 1930[\[12\]](#).

Η «αλλαγή δρόμου» που οραματιζόταν ο Θεοτοκάς το 1929 στο *Ελεύθερο Πνεύμα* και η ποίηση που κρυβόταν μέσα στον «πεζό και υλιστικό αιώνα» (και που στη Γαλλία ξεκίνησε με την ποιητική πρόζα του Μπωντλαίρ) πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας κυρίως από τον Σεφέρη, ο οποίος έκανε και το αποφασιστικό βήμα από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο. Η αντίληψη ότι η ποίηση δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς τον στίχο και κατά συνέπεια ο στίχος χωρίς το μέτρο είχε αρχίσει να αμφισβητείται με τον Μπωντλαίρ και τον Ρεμπώ, οπότε οι ποιητές άρχισαν να συνειδητοποιούν ότι η ποίηση είναι μια κατάσταση της γλώσσας πέρα από μετρικά σχήματα. Έτσι δημιουργήθηκε το *roème en prose* (ποιητικό κείμενο ή κείμενο που φιλοδοξεί να είναι ποίηση, κατά την εύστοχη μετάφραση του Βαγενά), που επιτάχυνε την κατάργηση των συμβάσεων που επέφερε ο ελεύθερος στίχος. Το γεγονός αποτέλεσε τη μία μόνον όψη μιας εκ θεμελίων ανατροπής που συνεξετάστηκε με το άλογο στοιχείο ως ενισχυτικό της προσωδίας και με την αλληλλενέργεια του συντακτικού και μετρικού ρυθμού καθώς και του γλωσσικού πλούτου[\[13\]](#). Η αλλαγή θεμελιώθηκε κυρίως από τον Σεφέρη και τον Ελύτη, ποιητές που συνέθεσαν κατεξοχήν το ελληνικό παράδειγμα της μοντερνιστικής ποιητικής[\[14\]](#).

Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι από το *Μυθιστόρημα* του Γιώργου Σεφέρη :

*«Γιατί γνωρίσαμε τόσο πολύ τούτη τη μοίρα μας
Στριφογυρίζοντας μέσα σε σπασμένες πέτρες, τρεις ή έξη χιλιάδες χρόνια
Ψάχνοντας σε οικοδομές γκρεμισμένες που θα ήταν ίσως το δικό μας σπίτι
Προσπαθώντας να θυμηθούμε χρονολογίες και ηρωικές πράξεις
Θα μπορέσουμε;*

*Γιατί δεθήκαμε και σκορπιστήκαμε
Και παλαιψαμε με δυσκολίες ανύπαρκτες όπως λέγαν
Χαμένοι, ξαναβρίσκοντας ένα δρόμο γεμάτο τυφλά συντάγματα
Βουλιάζοντας μέσα σε βάλτους και μέσα στη λίμνη του Μαραθώνα,
Θα μπορέσουμε να πεθάνουμε κανονικά;»* Μυθιστόρημα ΚΒ´

Παραθέτοντας τους παραπάνω επιλεγμένους στίχους από το *Μυθιστόρημα* του Γιώργου Σεφέρη, πρόθεσή μου δεν είναι να προβώ σε μια λεπτομερή ανάλυση του ποιήματος, αλλά να εστιάσω την προσοχή του αναγνώστη στο συναίσθημα που προκαλεί η ερώτηση του τελευταίου στίχου και στην ξεχωριστή σχέση που έχει ο στίχος μέσα στην αρχιτεκτονική της όλης σύνθεσης. Γιατί την προφανή απαισιοδοξία και βαρυθυμία θα διαδεχθεί αμέσως μετά η ορατή ελπίδα:

*«Λίγο ακόμα
Θα ιδούμε τις αμυγδαλιές ν' ανθίζουν
Τα μάρμαρα να λάμπουν στον ήλιο
Τη θάλασσα να κυματίζει
Λίγο ακόμα, Να σηκωθούμε λίγο ψηλότερα»* Μυθιστόρημα ΚΓ´,

αναγκαία και ικανή ενδεχομένως προϋπόθεση για το «κλείσιμο» :

*«Εδώ τελειώνουν τα έργα της θάλασσας τα έργα της αγάπης»
κι «Εκείνοι κάποτε (που) θα ζήσουν εδώ που τελειώνουμε» (...)
«Εμείς που τίποτε δεν είχαμε θα τους διδάξουμε τη γαλήνη»* Μυθιστόρημα ΚΔ´.

Η θέση της ΚΓ´, προτελευταίας στροφής στο σεφερικό *Μυθιστόρημα*, ως παρέκβαση αρχαίας τραγωδίας, κρατά εδώ το βάρος της δυσθυμίας και της πίκρας που αντανακλάται μέσα στο ποίημα στο επίπεδο των λέξεων. Η αισιοδοξία που προσδίδει το φως του ήλιου, ακόμα κι όταν λάμπει πάνω στα χαλάσματα, μετατρέπει, όπως θα έλεγε ο Ανδρέας Καραντώνης, σε ψυχικά σύμβολα ολόκληρα κομμάτια από την αντικειμενική και αμεταποίητη θέα της εξωτερικής πραγματικότητας. Το ποίημα-εικόνα αναδύει το όραμα που τοποθετείται στο μέλλον («θα ιδούμε»), ενώ η κινητοποίηση της συγκίνησης στην υψηλότερη μορφή της καθίσταται ο απώτερος σκοπός της ποίησης. Με μια διαφορά: «στην παλιά ποίηση η εικόνα δίδεται έμμεσα, μέσω της συνείδησης, ή μιας συγκινημένης σκέψης (αντίληψης κατευθυνόμενης από το λόγο) που γίνεται ποιητική συγκίνηση, όταν η θερμοκρασία της ξεπεράσει ένα ορισμένο όριο». Στη μοντέρνα ποίηση αντίθετα, «η εικόνα κινητοποιεί το ασυνείδητο μέσα από μια περισσότερο πρωτογενή έκφραση, άμεσα αποκαλυπτική»^[15].

Στο ποίημα «Επέτειος» της συλλογής του Οδυσσέα Ελύτη *Προσανατολισμοί* τα συμβάντα της ζωής περιγράφονται μέσα από παραθαλάσσιες εμπειρίες, στις οποίες ο ποιητής «αναθέτει το χρέος να αντιπροσωπεύσουν ποιητικά το σύνολο της

παρελθούσας ζωής του»[\[16\]](#). Οι εικόνες εδώ στηρίζονται στο θαλασσινό λεξιλόγιο, ικανότερο να εκφράσει την απορία και να αντικαταστήσει την έλλειψη της ουσιαστικής με τους ανθρώπους επαφής. Οι τέσσερις συμμετρικές στροφές που αρχίζουν με το γνωστό στίχο: «Έφερα τη ζωή μου ως εδώ» προκαλούν μίαν αίσθηση ανησυχίας συγκρατημένου ρυθμού. Ο Ελύτης «ανέκαθεν τολμηρός ποιητής, με υψηλή ιδέα της τέχνης και της αποστολής του και με την πεποίθηση ότι ο λόγος ωθεί (...) δεν δίστασε από τα πρώτα του ποιήματα να χρησιμοποιήσει τον ζωτικό λόγο, άμεσο ή μόλις καλυπτόμενο από διαφανείς μεταφορές, που συχνά έπαιζαν ρόλο όχι λειτουργικό-υποβλητικό, αλλά επικουρικό ενός ευθέως νοήματος»[\[17\]](#).

Οι δύο ποιητικές συλλογές, το *Μυθιστόρημα* (1935) του Γιώργου Σεφέρη και οι *Προσανατολισμοί* (1936) του Οδυσσέα Ελύτη μπορούν να ανατροφοδοτήσουν μίαν ουσιαστική συνάντηση με την ποίηση και την ποιητική των δύο μεγάλων ποιητών. Οι δύο συλλογές κυκλοφόρησαν στην περίοδο του Μεσοπολέμου, όταν δηλαδή το κίνημα του μοντερνισμού εισάγεται στην Ελλάδα στην αγγλοσαξονική του εκδοχή. Η πιστοποίηση της συγγένειας των έργων των δύο ποιητών έχει άμεση σχέση τόσο με την προϊστορία των νεοτερικών κινήσεων στον ελλαδικό χώρο, όσο και με τις ευρωπαϊκές ζυμώσεις και τις ιδιαιτερότητες της εποχής. Παράλληλα όμως τόσο ο Σεφέρης, όσο και ο Ελύτης, φύσεις λυρικές που μπορούν να παρεμβαίνουν δραστικά μέσα σ' ένα κόσμο που βλέπουν να πεθαίνει και συγχρόνως να ανανεώνεται μέσα από την ίδια την καθημερινότητα, επιχειρούν να τον αποδώσουν μέσα από τα δικά τους μάτια δικαιώνοντας τη νιτσεική ρήση ότι «μοντερνισμός θα μπορούσε να οριστεί ως η απόλαυση του να έχεις συνείδηση της διαφοράς σου».

Στην Ελλάδα πρώτος ο Σεφέρης άνοιξε μίαν ουσιαστική συζήτηση για τη μοντέρνα ποίηση στην εισαγωγή της *Έρημης Χώρας* του Έλιοτ, το 1936, ένα χρόνο μετά την έκδοση του *Μυθιστορήματος*, αντιπροσωπευτικού του μοντερνισμού και της *Υψικαμίνου* του Ανδρέα Εμπειρικού, συλλογής αντιπροσωπευτικής του υπερρεαλισμού αντίστοιχα. Λίγο αργότερα στο *Διάλογο* για την ποίηση (1938-39) με τον καθηγητή Κωνσταντίνο Τσάτσο, ο Σεφέρης θα υπερασπιστεί τη μοντέρνα ποίηση αποστρεφόμενος τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, που στα μάτια του έχει πάρει «διαστάσεις εφιάλτη», τόσο που «η μελαγχολία του να ξεπερνάει κατά πολύ εκείνη του Έλιοτ και να ενώνεται με εκείνη του Μπωντλαίρ, του ίδιου του ιδρυτή του συμβολισμού»[\[18\]](#). Ο Σεφέρης σύμφωνα με τους μελετητές επηρέασε την εξέλιξη των ποιητικών πραγμάτων στην Ελλάδα είτε ως αρχηγός μιας λογοτεχνικής σχολής κομίζοντας στην ποίηση όχι μόνο τη λυρική αλλά και τη δραματική της παράμετρο[\[19\]](#), είτε ως αγωγός μέσω του οποίου διοχετεύτηκε το μοντερνιστικό ρεύμα στον τόπο μας[\[20\]](#).

Έχοντας καλλιεργήσει μακροχρόνια φιλία με τον υπερρεαλιστή Ανδρέα Εμπειρικό, ο Οδυσσέας Ελύτης εμπιστεύτηκε τις πρώτες του ποιητικές στο Γιώργο Σαραντάρη, διαποτισμένο από τις φιλοσοφικές θεωρίες του υπαρξισμού, που μόλις είχε επιστρέψει από την Ιταλία, όπου ζυμώθηκε με τα ευρωπαϊκά ρεύματα. Ο Σαραντάρης ενθουσιασμένος με την ποίησή του τον φέρνει σε επαφή με τα *Νέα Γράμματα*, περιοδικό που ίδρυσε ο Ανδρέας Καραντώνης και που επρόκειτο να γίνει το επίκεντρο της νέας ποίησης και πεζογραφίας. Στο 11ο τεύχος του περιοδικού αυτού δημοσιεύτηκαν τα *Πρώτα ποιήματα* (1935). Επόμενες ποιητικές ενότητες (*Προσανατολισμοί*, 1936, *Οι κλεψύδρες του αγνώστου*, 1937, *Η θητεία του καλοκαιριού*, 1939) παρουσιάστηκαν στο ίδιο περιοδικό, όπως και στο περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* της Θεσσαλονίκης. Μερικά από αυτά κυκλοφόρησαν σε

ξεχωριστά αντίτυπα για να εκδοθούν συγκεντρωμένα αργότερα μαζί με μερικά νέα ποιήματα σ' ένα τόμο με το γενικό τίτλο *Προσανατολισμοί* (1939).

Όπως και ο Σεφέρης, ο Ελύτης με το έργο του συνετέλεσε σε μια φυσιολογική συγχώνευση της παράδοσης και των νέων μορφών στην Ελλάδα της εποχής. Ο ίδιος εντυπωσιασμένος από τις δυνατότητες που προσφέρει ο υπερρεαλισμός δεν δίστασε να τον υποστηρίξει ένθερμα αρθρογραφώντας ιδίως μέσα από τα *Νέα Γράμματα* και επιδιώκοντας προφανώς να επιβάλει μια «καινούρια ανανεωμένη άποψη της ελληνικότητας»^[21]. Ο ίδιος γράφει στα *Ανοιχτά χαρτιά*:

«Η αντίθεση ανάμεσα στην παράδοση και τις νέες μορφές θ' άρχιζε σιγά-σιγά να αμβλύνεται, ώσπου να καταλήξει σε μια φυσιολογική συγχώνευση. Κι ο αποκλειστικά διεθνής χαρακτήρας του κινήματος θα παραχωρούσε τη θέση του σε μια καινούρια ανανεωμένη άποψη, της ελληνικότητας. Αν ήταν πιο σωστή η άποψη αυτή δεν το γνωρίζω. Γεγονός είναι ότι η ισχυρή και εξαιρετικά συγκροτημένη προσωπικότητα του Σεφέρη – αφαιρώντας από τους φίλους κάθε πρωτοβουλία κι από τους πολεμίους κάθε επιχειρηματολογία – είχε κατορθώσει να την επιβάλει»^[22].

Ο, τι τράβηξε τον Ελύτη στον υπερρεαλισμό ήταν «η επιστροφή στις μαγικές πηγές που η μακροχρόνια επιβολή ενός ορθολογιστικού πνεύματος είχε απολιθώσει, μια καταβύθιση στις πρώτες καταβολές της φαντασίας και του ονείρου, ένα ορμητικό ξέσπασμα εικόνων που υπαγόρευε δικές του μορφές. Σιγά-σιγά άρχισε να απορρίπτει την αυστηρή πειθαρχία που επέβαλλε η σύνταξη και η στίξη κρατώντας μόνο μερικά από τα παραδοσιακά στοιχεία, όπως το κεφαλαίο γράμμα στην αρχή κάθε στίχου. Στη μνήμη του ξανάρχονταν οι «γητιές» που έβλεπε να κάνουν όταν ήτανε παιδί οι γυναίκες της Κρήτης. Ένας εσώτερος μαγικός κόσμος όπου τίποτε δεν έπρεπε να αποκαλυφθεί άμεσα και όπου οι λέξεις είχαν την αυθεντικότητα των πράξεων, τινάζονταν σαν θαύματα μέσα από το καπέλλο του ταχυδακτυλουργού. Τα στοιχεία που οικειοποιήθηκε ο Ελύτης μέσα από τον υπερρεαλισμό επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την πορεία της μετέπειτα ελληνικής ποίησης»^[23].

Εξοικειωμένος με «το αμφισβητησιακό ρίγος του υπερρεαλισμού»^[24] που του άνοιξε ο ευρωπαϊκός χώρος (το 1923 ταξιδεύει στην Ευρώπη, το 1928 ανακαλύπτει τον Eluard και παρακολουθεί τη *Νέα Γαλλική Επιθεώρηση*, το 1935 - έτος κυκλοφορίας της πρώτης του συλλογής - υιοθετεί το λογοτεχνικό του ψευδώνυμο, ενδεικτικό και αποκαλυπτικό του εσωτερικού του κόσμου) εκφράζει με τη σφύζουσα γλώσσα και τη ροή των εικόνων των στίχων του την αχαλίνωτη επιθυμία του για απελευθέρωση της ανθρώπινης ψυχής. Οι επιδιώξεις, ωστόσο, του υπερρεαλισμού: η «κατάργηση του θέματος και η λυρική ουσία», στις οποίες θα αναφερθεί πολύ αργότερα, το 1976, όταν θα εισάγει τον Eluard στη *Δεύτερη Γραφή*, δεν φαίνεται να αποτελούν το πρώτο του μέλημα. «Ο υπερρεαλισμός», ομολογεί ο ίδιος ο ποιητής στο *Χρονικό μιας δεκαετίας* «με τη μυστηριακή ορολογία του, με το μυστικό του Πάνθεο, με τα Μανιφέστα του, με τις πολύγλωσσες εκδόσεις του, ασκούσε κάποιο δέος πάνω στους ανειδοποίητους αντιδραστικούς, που ορέγονταν ίσως μάχη, αλλά δεν κάτεχαν καθόλου πού βρίσκεται και τι λογής είναι αυτός ο εχθρός»^[25]. Τα *Νέα Γράμματα* όφειλαν να αποδείξουν ότι «η μοντέρνα ποίηση είναι μια συνέχεια του ελληνικού ποιητικού λόγου κι όχι μια ανατροπή του»^[26]. Η υποχώρηση του έλλογου παράγοντα στη σύνθεση της ποίησης θα συντελούσε αναμφισβήτητα στο να αποβληθούν οι προκαταλήψεις που μέχρι χθες απαιτούσαν ένα «θέμα» κεντρικό και συγχρόνως θα προωθούσαν τον δυναμισμό που παράγει τη ροή των «εικόνων»^[27].

Το *Μυθιστόρημα* (1556 στίχοι) του Γιώργου Σεφέρη, έργο ενιαίο που αρθρώνεται σε εικοσιτέσσερα μέρη, όσες και οι ραψωδίες της Οδύσσειας δημοσιεύτηκε το 1935. Ο ποιητής προτίθεται να γράψει ένα ποίημα που να υπαινίσσεται τις αρχαίες νικηφόρες κατακτήσεις των Ελλήνων, αλλά στην ουσία να είναι το αντίστροφό του[28]. Το έργο είναι αποσπασματικό, ούτε επικό, ούτε ηρωικό. «Αυτοί είναι οι καιροί μας», μοιάζει να λέει[29]. Από τη σημείωση που παρατίθεται ως επιγραφή του όλου έργου, πληροφορούμαστε ότι ο τίτλος στα συνθετικά του οφείλεται αφενός σε μια ορισμένη μυθολογία (*μύθος*) και στην προσπάθεια να εκφραστεί μία εντελώς ανεξάρτητη κατάσταση, τέτοια που ίσως θα εξέφραζαν τα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος (*ιστορία*). Ο μύθος αποτελείται από ορισμένα επεισόδια της ιστορίας ή της ιστορικής μνήμης που χωνεύτηκαν στη συνείδηση του ποιητή καταργώντας τις χρονικές διαστάσεις[30]. Έργο επίπονο γραμμένο στο Λονδίνο και την Αθήνα το *Μυθιστόρημα* κυριαρχείται από μια νέα οπτική και τη σοφία που ο Σεφέρης αποκόμισε ιδιαίτερα από τον Όμηρο και την Αττική τραγωδία. Το *Μυθιστόρημα* «είναι πάνω απ' όλα ένα ταξίδι στο παρελθόν και μια προσπάθεια να συμβιβαστεί με το σύγχρονο κόσμο η μακρόχρονη ιστορική και πολιτιστική παράδοση, που είναι πηγή τεράστιου πλούτου, αλλά και βάρος και κίνδυνος, εφόσον παραμένει αναφομοίωτη»[31]. Εκφραστικός με υπαρξιακές αναζητήσεις ο Σεφέρης θα βασιστεί στη «μυθική μέθοδο», που με την εφαρμογή της ταυτίζονται στοιχεία του μύθου με στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας και που είναι «χαρακτηριστική της λογοτεχνίας μιας μεταμυθικής εποχής. Ακριβέστερα της σύγχρονης μας λογοτεχνίας, αυτής που στον αγγλοσαξονικό χώρο αρχίζει με την εμφάνιση του μοντερνισμού (Τζόυς, Πάουντ, Έλιοτ) και στον ελληνικό χώρο με τον ίδιο τον Σεφέρη»[32]. Με το *Μυθιστόρημα* που οριοθετείται πρώτα από τον Τίμο Μαλάνο ως η «απαρχή του Ελιοτικού Σεφέρη», ο ποιητής θα στραφεί με διαφορετικό (αντικειμενικότερο) τρόπο απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα και θα εγκαταλείψει την παραδοσιακή στιχουργική (*Στροφή, Η Στέρνα*) αποκρυσταλλώνοντας έτσι την ποιητική που πρόκειται να ακολουθήσει.

Από την άλλη ο Οδυσσεάς Ελύτης, λυρικός, φιλοπαίγμων, αιγαιοπελαγίτης ή ειδωλολάτρης, δεν φαίνεται να επηρεάζεται στον ίδιο βαθμό από το βάρος του παρελθόντος ή την απειλή ενός δυσοίωνου μέλλοντος. Για κείνον τα αίτια της συμφοράς εξουδετερώνονται, όπως και ο ίδιος ο χρόνος.

*«Ξέρεις, κάθε ταξίδι ανοίγεται στα περιστέρια
Όλος ο κόσμος ακουμπάει στη θάλασσα και στη στεριά
Θα πιάσουμε το σύννεφο, θα βγούμε από τη συμφορά του χρόνου
Από την άλλη όψη της κακοτυχιάς
Θα παίζουμε τον ήλιο μες στα δάχτυλα
Στις εξοχές της ανοιχτής καρδιάς
Θα δούμε να ξαναγεννιέται ο κόσμος»*,

διαβάζουμε στο ποίημα «Η Γέννηση της Μέρας», δημοσιευμένο στα *Νέα Γράμματα* το 1939. Παραθέτουμε εδώ το ποίημα των *Προσανατολισμών* «Κλίμα της απουσίας II»:

*«Η ώρα ξεχάστηκε βραδιάζοντας
Δίχως θύμηση
Με το δέντρο της αμίλητο
Προς τη θάλασσα
Ξεχάστηκε βραδυάζοντας*

*Δίχως φτερούγισμα
Με την όψη της ακίνητη
Προς τη θάλασσα
Βραδυάζοντας
Δίχως έρωτα
Με το στόμα της ανένδοτο
Προς τη θάλασσα
Κι εγώ – μες στη Γαλήνη που σαγήνευσα».*

Ο ποιητής δεν υποκύπτει στην αίσθηση της στέρησης και το σχετικό θρήνο, πράγμα που θα έκανε οποιοσδήποτε ποιητής της προηγούμενης γενιάς, αλλά κατορθώνει να μετατρέψει όλες τις αρνητικές εμπειρίες σε μια θετική αξία, τη γαλήνη, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Βίττι[33]. Ίσως να πρόκειται για την ίδια τη γαλήνη του ΚΓ΄, προτελευταίας στροφής στο σεφερικό *Μυθιστόρημα*.

Ο αυστηρά προσδιορισμένος χρόνος της εισήγησης δεν επιτρέπει ούτε την εξαντλητική ανάγνωση, ούτε την αναλυτική έρευνα του θέματος. Αυτονόητο είναι μια συνοπτική καταγραφή να στέκεται αποκλειστικά και μόνο στην επιφάνεια της ποιητικής γραφής που ενδεχομένως θα παρουσίαζε τους *Προσανατολισμούς* ως μια ευφρόσυνη είσοδο στη νέα ζωή, ενώ το *Μυθιστόρημα* ως αίσθηση πίκρας και συνείδηση εξόδου. Τα πολλαπλά προβλήματα που θέτει η μοντερνιστική γραφή των δύο μεγάλων Ελλήνων ποιητών δεν μπορούν να εξαντλούνται εδώ. Με την ελπίδα ότι θα γίνουν αντικείμενο ιδιαίτερης και εμπειριστατωμένης «σπουδής» ας μας επιτραπεί μια τελευταία επισήμανση: σήμερα με τη διεύρυνση των οριζόντων της θεωρίας της λογοτεχνίας που επετεύχθη με τις θεωρίες της «διακειμενικότητας» και της «πρόσληψης» μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι οι Έλληνες δημιουργοί (ποιητές και συγγραφείς) του Μεσοπολέμου δεν υπήρξαν αναγνώστες μόνο της δικής τους παράδοσης αλλά και άλλων παραδόσεων, των οποίων δεν υπήρξαν μιμητές. Άνοιξαν απλώς τα σύνορα προς την πάντα ανεξερεύνητη ποιητική μνήμη μετατρέποντας τα ήδη δεδομένα και χρησιμοποιώντας το εύρος και τις δυνατότητες της γλώσσας μας, της ελληνικής γλώσσας.

[1] Γ. Σεφέρης, Δοκίμες Β΄, Ίκαρος, 1974, σελ. 173

[2] Γ. Σεφέρης, Δοκίμες Α΄, Ίκαρος, 1974, σελ. 139

[3] Γ. Σεφέρης, Δοκίμες Β΄, Ίκαρος, 1974, σελ. 164

[4] Γ. Σεφέρης, ο. α. σελ. 173

[5] Νάσος Βαγενάς, Η ειρωνική γλώσσα, Στιγμή, 1994, σελ. 15

[6] Γ. Σεφέρης, ο. α. σελ. 326

[7] Δημήτρης Δημηρούλης «Το άξιον της ιστορίας και το εστι της ρητορικής», περιοδ. *Χάρτης*, αρ. 21-23/1986, σελ. 319-321

[8] Νάσος Βαγενάς, «Η αφόρητη παρουσία των πατέρων» στο *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Πανεπ. Εκδόσεις Κρήτης, επιμέλεια Νάσου Βαγενά, Ηράκλειο 1997.

[9] Δημήτρης Δημηρούλης, ο. αν.

[10] Milan Kundera, *Le rideau*, Gallimard, 2005, μετάφραση στα ελληνικά από τον Γιάννη Χάρη *Ο πέπλος*, Εκδ. Εστίας, 2005, σελ. 64-65

[11] «Το αντιρρεαλιστικό πνεύμα που κυριάρχησε την περίοδο του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας στη λογοτεχνία αλλά και στις άλλες τέχνες ενδεχομένως ευθύνεται για τη σύγχυση που επεκράτησε σε ό, τι αφορά τον μοντερνισμό, αλλά και τον υπερρεαλισμό (όπως συνέβη και στη χώρα μας όταν κάτω από το γαλατικό άστρο χαρακτηριζόταν υπερρεαλιστής ακόμα και ο Σεφέρης)» Βλ. Αναστάσης Βιστωνίτης, *Οι σημαίες του αναχρονισμού*, Τυπωθήτω, 2003, στο «Η μεταμοντερνιστική αυταπάτη», σελ. 67-68.

[12] Νάσος Βαγενάς, «Η αφόρητη παρουσία των πατέρων» στο *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Πανεπ. Εκδόσεις Κρήτης, επιμέλεια Νάσου Βαγενά, Ηράκλειο 1997. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι αν η γενιά αυτή θεωρείται σήμερα ελληνοκεντρική, αυτή γίνεται χωρίς να δίνεται η απαιτούμενη προσοχή στην ιστορία της έννοιας του ελληνοκεντρισμού και στη σύγχυση που επικρατεί ως προς το περιεχόμενο των όρων γενιά, ελληνοκεντρισμός και μοντερνισμός.

[13] «Το άλογο στοιχείο ενισχύει την προσωδία και υψώνει το ρυθμό σε ποιητικό διαταράσσοντας την κίνηση του συντακτικού ρυθμού και μαζί την ενέργεια του λεκτικού πλούτου», Νάσος Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα*, οπ. αν. σελ. 42.

[14] Πρώτος που συστηματικά χρησιμοποίησε τον ελεύθερο στίχο ήταν ο Ά. Σικελιανός (1915-17) και λίγο αργότερα ο Τάκης Παπατσώνης, μεταφραστής του Έλιοτ, ο οποίος είχε αρχίσει ήδη από το 1920 να δημοσιεύει ποιήματα σε πολυσύλλαβους άρρυθμους στίχους. Νάσος Βαγενάς «Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού» στο *Η ειρωνική γλώσσα*, οπ. αν., σελ. 63-89.

[15] Νάσος Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση», *Η ειρωνική γλώσσα*, Στιγμή, 1994, σελ. 45

[16] Μάριο Βίττι, *Οδυσσέας Ελύτης*, μελέτη, Ερμής, 1984, σελ. 47

[17] Άρης Μπερλής, *5+2 δοκίμια για τον Ελύτη*, Ύψιλον, σελ. 22

[18] Νάνος Βαλαωρίτης, *Για μια θεωρία της γραφής*, σελ. 122-123. Ο Βαλαωρίτης χαρακτηρίζει τη συζήτηση του Σεφέρη με τον Τσάτσο «μανιφέστο του μοντερνισμού». Βλ. Γ. Παγανός, *Μοντερνισμός και πρωτοπορίες*, Σαββάλας 2003, σελ. 115

[19] Αλ. Αργυρίου, *Ο μοντερνισμός στην ελληνική λογοτεχνία*, σελ. 271

[20] Γ. Παγανός, οπ.α. σελ. 116

[21] Οδ. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, σελ. 386

- [22] Οδ. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, ο. α. σελ. 386
- [23] Κίμων Φράϊερ, *Άξιόν εστι το τίμημα*, Εισαγωγή στην ποίηση του Οδ. Ελύτη, μετάφραση Νάσος Βαγενάς, Κέδρος 1982, σελ. 16
- [24] Ελένη Αρβελέρ, «Οδυσσέας Ελύτης: ένας ειδωλολάτρης μυστικός», περιοδ. *Η Αέζη*, αρ. 106/1991, σελ. 727
- [25] Οδ. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Ίκαρος, 1974, σελ. 363
- [26] Οδ. Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Ίκαρος, 1974, σελ. 357
- [27] Μάριο Βίττι, οπ. αν. σελ. 34
- [28] Οίδιος ο Σεφέρης είχε μιλήσει κάποτε για «Οδύσσεια αλλά ανάποδα» (Μέρες Α', 1975, σελ. 15), ανάποδα με πολλαπλές έννοιες». Βλ. Μάριο Βίττι, *Ιστορία της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, 2003, σελ. 428.
- [29] Μάριο Βίττι, οπ. αν. σελ. 428
- [30] Μάριο Βίττι, 1978, σελ. 61-62
- [31] Roderick Beaton, οπ. αν. σελ. 211
- [32] Νάσος Βαγενάς, «Αντικειμενική συστοιχία και μυθική μέθοδος», *Η ειρωνική γλώσσα*, Στιγμή, 1994, σελ. 59
- [33] Μάριο Βίττι, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ο. α. σελ. 440