

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΟΙ ΟΙΚΟΙ Μ. ΖΗΚΑΚΗ
ΠΕΣΜΑΤΟΛΟΓΟΥ-ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ - ΑΘΗΝΑΙ
ΒΡΑΒΕΙΟΝ 1924

ΘΡΑΣΟΥ ΚΑΣΤΑΝΑΚΗ

ΟΙ ΠΡΙΓΚΗΠΕΣ

Ἡ κρίσις τῆς ἀγωνοδίκου ἐπιφοιτῆς καὶ ἐξαφαιρήσειεν ὡς ἔργον καλλιτεχνικῶς ἄριστον, γραμμικῶν εἰς ὄψος ἑλκυστικόν. Ἡ ὑπόθεσις τοῦ στρεφεται περὶ τὴν ζωὴν καὶ τὸν χαρακτῆρα ἀνδρώπων μορφωμένων, οἱ ὅποιοι εἶναι ἀντιπροσωπευτικοὶ τύποι τῆς ἀνωτέρας κοινωνικῆς τάξεως.

Τοῦ ἔργου πρότάσσεται ὅλη ἡ κρίσις τῆς ἀγωνοδίκου ἐπιφοιτῆς. Τιμᾶται Ἄδ. Δρ. 20. Δεμ. Δρ. 27.

Α' ΕΠΑΙΝΟΣ 1924

Κ. ΦΑΛΤΑΪΤΣ

ΧΑΡΙΛΑΟΣ ΦΑΡΕΛΗΣ

ΜΑΤΤΙΚΟΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Ἡ κεντρικὴ ἰδέα γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία γράφηκε τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ὁ πόθος τῆς ἠρεῖας, ἡ ἀρρώστια τῆς, ἡ νοσταλγία πρὸς τὴν πατρίδα.

Οἱ ἀνθρώποι ποὺ ζοῦν στὴ θάλασσα, οἱ ναῦται ποὺ πάντων ποῦ ζοῦν στὴ πόλεμικῇ πλοῖα, κινῶνται ἀδίστακτα ἀπὸ τὸ αἶσθημα τῆς ἠρεῖας, ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ξεφύγουν, νὰ ἀπολυτρωθοῦν ἀπὸ τὴ θάλασσα. Τιμᾶται Ἄδ. Δρ. 15. Δεμ. Δρ. 21.

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ 1925

Ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος Μιχ. Ζηράκη, συνεχίζων τὸν πύρρον ἰδρυθέντα ὑπ' αὐτοῦ διαγωνισμὸν πρὸς ἔκδοσιν ἀνεκδότου ἑλληνικοῦ μυθιστορήματος, προκηρύσσει τοιοῦτον καὶ ἐφέτος.

Διὰ τὴν ἐπιλογήν δὲ εἶναι μέλλον τὴν λογοτεχνικὴν παραγωγὴν εἰς τὴν πελοποννησιακὴν ἰδέαν καὶ διαγωνισμὸν πρὸς ἔκδοσιν συλλογῆς ἀνεκδότων ἑλληνικῶν διηγημάτων.

Τὸ βραβεῖον εἶναι 5000 δραχμαὶ διὰ μίαν ἔκδοσιν 3.000 ἀντιτύπων διὰ τὸ βραβευθέντα μνημειώθημα 160 τοῦλάχιστον σελίδων, καὶ 5000 διὰ τὸ βραβευθέντα διηγημάτω, 10 τὸν ἀριθμὸν.

Ζητήσατε τὴν λεπτομερῆ προκήρυξιν τῶν διαγωνισμῶν.

7. Γενιές και σχολές: τα πρόσωπα ἢ τα κείμενα;

Στα 1984, δυο χρόνια πριν από τον θάνατό του, σε μια ραδιοφωνική συζήτηση του με τον Osvaldo Ferrari, ο J.L. Borges παρατηρούσε: «νομίζω πως το γεγονός ότι σκεφτόμαστε τη λογοτεχνία με τις έννοιες της σχολής ἢ της γενιάς αποτελεί μια κακή γαλλική συνήθεια».¹

Ακόμα και αν αγνοήσουμε την αξιολόγηση που περιέχει η λέξη «κακή», είμαστε πάντως υποχρεωμένοι να μην παραβλέψουμε τη λέξη «γαλλική» για την περιγραφικότητά της. Πραγματικά, δεν χρειάζεται ν' αποδείξουμε τα αυταπόδεικτα: οι έννοιες σχολή και γενιά, ανθρής και στον τόπο μας ως σήμερα, οφείλουν την ευζωία και τη μακροζωία τους σε γαλλικές, κυρίως, πνευματικές επιχορηγήσεις. Θ' αναφέρω το γνωστότερο παράδειγμα: την επιρροή που άσκησε στη λεγόμενη γενιά του '30 ο Albert Thibaudet, συγγραφέας της *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), όπου η γενιά χρησιμοποιείται στην πρόξηση με συγκεκριμένο τρόπο.

Ο Κ. Θ. Δημαράς μας έχει αφήσει στοχαστικές υποδείξεις:

«Για τους ιστορικούς των γραμμάτων, η γενιά είναι ένας δολικός τρόπος να διαιρούν τον χρόνο. Μπορούμε να πούμε ότι ξεκινάει από σχετικές παρατηρήσεις των Λατίνων συγγραφέων, αλλά ευστασιαστικότητά τους και φρούς μας. Είναι καλό εργαλείο μελέτης, υπό τον όρο να μην κάνουμε κατάχρησή του, δηλαδή να μην το χρησιμοποιούμε με αποκλειστικότητα».²

Ἡ ἀκόμα:

«Δεν νομίζω ὅτι πρέπει να υπερέδωλλουμε την σημασία των γενεών. Η γενεά ως ἐνόητα στην ἔρευνα είναι κάτι χρήσιμο, δηλαδή επιτρέπει να διακοσμή ο ερευνητής το υλικό το οποίο ἔχει, να το κατατάσει, να το διατάσει. Αλλά δεν πρέπει να δίνουμε μία υπερβατική σημασία στο πράγμα. Η γενιά αξίζει ὅσο είναι ο ἄνθρωπος τριάντα ετών, ἔως τα τριάντα πέντε τους χρόνια, αφού κάθε αιώνας χωρίζεται σε τρεις γενιές. Από κει και πέρα δεν υπάρχει γενιά: υπάρχουν ο ἄνθρωποι, οἱ ὁποῖοι ἐμεγάλωσαν μαζί, εἶδαν ταυτόχρονα τα ἴδια φαινόμενα, ἐπηρέαστηκαν την ἴδια στιγμή ἀπὸ τις ἴδιες ἐξωτερικές ἐπιδράσεις, τους ἴδιους νέους συγγραφείς και λοιπά, και κατόπιν ἐπῆραν ο καθένας το ὄφρομ του».³

1. J.L. Borges et Osvaldo Ferrari: *Borges en dialogue*. Traduit de l'espagnol (Argentine) par René Pons. Editions Zoé / Editions de l'Aube, 1992, σ. 131.

2. Κ. Θ. Δημαράς: «Ἡ γενιά του '30». «Το Βήμα», 3 Μαρτίου 1978. Βλ. και το ἄρθρο του Ἀντρέα Καραντώνη: «Ο Ἀλμπέρ Τιμποντέ και ο Πωλ Βαλερύ για τον γαλλικό συμβολισμό». *Νέα Ἑστία*, ἀριθ. 635. Χρυστοῦγεννα 1953, σ. 174, ὅπου ἐπισημαίνεται το γεγονός ὅτι «ἡ μέθοδος του χωρισμοῦ σε γενεές χρησιμοποιεῖται και σ' ἐμὰς ἐδῶ, ἀλλὰ πάλι με τρόπο νοθευμένο και ἀντικειμενικό».

3. Κ. Θ. Δημαράς: «Δεν ἐνδιαφέρει ἡ κορυφή ἀλλὰ οἱ μέσοι ὄροι». *Διαβάζω*, ἀριθ. 53, Μάιος - Ἰούνιος 1982, σσ. 58-59 [= Συνεντεύξεις: «Ἐρήμης», Ἀθήνα 1986, σσ. 35-36].

Επιστημονικές σωστές και χρήσιμες. Στον τόπο μας, ως γνωστόν, νομίζουμε συνήθως πως ο καλύτερος τρόπος να «ακροατούμε» τη λογοτεχνία είναι να ομαδοποιήσουμε τους λογοτέχνες σύμφωνα με τα δεδομένα του ληξιαρχείου. Έτσι οι γενιές δίνουν και παίρνουν: γενιά του 1910, γενιά του 1914 (!), γενιά του 1920, γενιά του 1930 κλπ. Ένα τυχαίο γεγονός, ο τόπος και ο χρόνος γεννήσεως, αποδίδει το καθοριστικότερο, αν όχι και το μοναδικό, κριτήριο για ν' αποτιμηθούν πνευματικές προστάθειες δεκαετιών. Άλλοτε πάλι αυτές οι φροντίδες κατάταξης (λες και το πρόβλημα είναι να στεγαστούν οι γραφόντες σε συλλογικά όργανα σαν τα λογοτεχνικά σωματεία) οδηγούν σε άσκοπες ταλαιπωρίες, δεδομένου ότι τα ίδια πρόσωπα μεταφέρονται από γενιά σε γενιά, κατά το κέφι των μελετητών τους και των περιστάσεων. Πρόχειρο παράδειγμα η «γενιά του 1914»⁴ που παρουσιάζεται και ως «γενιά του 1920» ή ορισμένοι λογοτέχνες της «γενιάς του 1920» που έχουν ενσωματωθεί στη «γενιά του 1930».

Αφήνω τη σύγχυση που δημιουργούν τέτοιοι αδιευκρίνιστοι όροι: ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος λ.χ. και άλλοι μιλούν αόριστα για «γενιά του μεσοπολέμου».⁵ Χρειάζεται όμως να καταφύγουμε και πάλι στην εύλογη μαρτυρία του Γιώργου Θεοτοκά, ο οποίος γράφει στο ημερολόγιό του (22 Νοεμβρίου 1947):

«Η διάλεξή μου στο Αθήναιο με θέμα "Η λογοτεχνική γενιά του 1930". Πλήθος πατέρις-με-πατώ-σε, κυρίως νεολαία. Δεν το λέω δημόσια, μα θυμάμαι καλά πως ενώ πρώτος μεταχειρίστηκα τον όρο γενιά του 1930. Συνειδήτ' και εκ προθέσεως προσπάθησα από καιρό να δημιουργήσω και να επιδώσω το μύθο του 1930 και τώρα βλέπω ότι κάτι κατόρθωσα. Η οριστική καθιέρωση του μύθου ήταν της ομιλίας μου ο σκοπός. Το κάνω αυτό γιατί πιστεύω πως μια πνευματική ζωή αναγεννάται και άστατη σαν τη δική μας έχει ανάγκη από τέτοιους μύθους [...].

Αν θυμόμ'αι καλά, μεταχειρίστηκα πρώτη φορά τον όρο *génération de 1930* σε μία γενική επισκόπηση της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας, που δημοσίευσ'α πριν από χρόνια στο περιοδικό *Europe*. Έτσι, με την αίγλη του Παρισίου, ο όρος είχε περισσότερο επιβολή».⁶

4. Βλ. Αδαμάντιο Δ. Παπαδήμα: *Η παρεία μιας γενιάς*. «Ορίζων», Αθήνα 1943, όπου (σ. 74) γίνεται λόγος και για το άρθρο του Κλ. Παράσχου «Η λογοτεχνική γενιά του 1914» «Θραυνή», Φεβρ. 1924.

5. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Β'*. «Οι εκδόσεις των φίλων», Αθήνα 1980², σ. 32. Στο άλλο άκρο, ο Κλέων Παράσχος κάνει λόγο για γενιές του 1912, του 1915, του 1920 και του 1925. *Νέα Εστία*, αριθ. 483, 15 Αυγούστου 1947, σσ. 1007-1008, και αριθ. 488, 1 Νοεμβρίου 1947, σσ. 1339-1340.

6. Γιώργος Θεοτοκάς: *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*. Εισαγωγή - επιμέλεια: Δημήτρης Τσιόδης. «Εστία», Αθήνα 1987, σσ. 627-628. Το άρθρο του Γ. Θεοτοκά «La littérature grecque au XX^e siècle» δημοσιεύεται στο παρισινό περιοδικό *Europe*, αριθ. 180, 15 Δεκεμβρίου 1937, σσ. 546-551.

Η ειλικρίνεια των παραπάνω γεραιών μου φαίνεται αφοπλιστική. Μύθος λοιπόν η γενιά του '30; Και να και όχι, μα την αλήθεια. Ναι, αφού η επιβολή της, κατά την ομολογία του ίδιου του Θεοτοκά, συνδέεται με ζωτικές ιδεολογικές ανάγκες. Όχι, αφού η παρουσία της αποτελεί αδιάφυστο ιστορικό γεγονός. Έτσι παρενομάσατε ως σήμερα με σχήματα μισοπροσγαιμικά και μισοκατάσκευασμένα. Ο μεσοπολέμος; Συμβολή δυο λογοτεχνικών γενεών. Η πρώτη, του 1920: μια μίξη, μικροαστική γενιά, σημαδεμένη από την μικρασιατική καταστροφή, από τον συμβολισμό και από τον καρυωτακισμό. Η δεύτερη, του 1930: μια μεγαλοαστική, δεινελική γενιά που πραγματοποιεί την ανόρθωση, συνδέοντας την παράδοση (Μακρυγιάννης, Θεόφιλος) με την υπερρεαλιστική πρωτοπορία και ανοίγοντας το δρόμο τόσο προς την Ευρώπη όσο και προς το Αιγαίο (γιατί με το Αιγαίο αναιρείται ταυτόχρονα το ηθογραφικό χωριό και το συνοικιακό περιβάλλον της πόλης). Αν προκτείναμε περισσότερο τη λογική αυτών των σχημάτων, θα μπορούσαμε να προσγράψουμε στη γενιά του 1920 τη χαμηλόφωνη λυρική έκφραση, το πεζό ποιήμα και το διήγημα, ενώ στη γενιά του 1930 την προσπάθεια για σύνθεση, το μυθιστόρημα και το δοκίμιο.

Ότι τέτοιες διχοτομικές συλλήψεις αποτελούν βολικά σχήματα που όμως μονοπωλούν καταχρηστικά τη λογοτεχνική παραγωγή του μεσοπολέμου, αποδεικνύεται και μόνο από την αποσιώπηση της προσφοράς συγγραφέων όπως ο Ξενόπουλος, ο Σικελιανός, ο Βάρναλης, ο Καζαντζάκης, ο Καδάφης κ.ά. Προσωποκεντρικές, οι συλλήψεις αυτές ευνοούνται κυρίως (γ' αυτό και ακριάζουν ως τις μέρες μας) από τον επαγγελματικό χαρακτήρα μιας πνευματικής ζωής όπου κυριαρχούν οι ανάγκες επιβολής των ατόμων. Δεν έχει παρά ν' ανατρεχθεί κανείς στο σωτήριο έτος 1947, όταν, σε πλήρη εμφυλοπολεμική περίοδο, ξεσπάει ο αμείλικτος πόλεμος των δυο λογοτεχνικών γενεών (βλ. κυρίως περιοδικό *Νέα Εστία*, τόμος 42ος, Ιουνίου - Δεκεμβρίου 1947). Από εδώ οι άνθρωποι του 1920: ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ο Πέτρος Χάρης, ο Άλκης Θρόλος, ο Κλέων Παράσχος. Από εκεί οι άνθρωποι του 1930: ο κύκλος των *Νέων Γραμμάτων* (που αποκαλείται από τους πρώτους «κλίκα») με επικεφαλής τον Α. Καραντώνη, τον Γ. Θεοτοκά και τον Γ. Σεφέρη. *Casus belli*, η γνωστή ανθολογία του Robert Levesque *Domaine grec* που, ενώ παραχωρεί τη μερίδα του λέοντος στον κύκλο των *Νέων Γραμμάτων*, αγνοεί εντελώς τους λογοτέχνες του 1920.

Όταν, στο τέλος της διαμάχης, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος διατυπώνει ορισμένα συμπεράσματα, υποχρεώνεται να παραδεχτεί ότι «ο ίδιος φιλολογικός αγώνας ξεσκέπασε τη θανάσιμη αντιπάθεια, που χωρίζει δυο λογοτεχνικές γενιές, τη γενιά του 20 και τη γενιά του 30».⁷ Φιλολογικός αγώνας; Το σπουδότερο θα ήταν: αγώνας για την εξουσία. Γιατί το βασικό κίνητρο,

7. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «Τα συμπεράσματα». *Νέα Εστία*, αριθ. 490, 1 Δεκεμβρίου 1947, σ. 1463.

σε τέτοιες περιπτώσεις, όσο κι αν κρύβεται με διακηρύξεις «αρχών», «πνευματικού ήθους» κλπ., δεν παύει να είναι, κατά κύριο λόγο, η ανθρώπινη ματαιοδοξία. Το ξέρουμε ήδη από τους θορυβώδεις ποιητικούς διαγωνισμούς του περασμένου αιώνα. Μέσα σε μια κλειστή κοινωνία χαμηλών πνευματικών στοχεύσεων, η «επιτυχία», αποκομμένη από τις ικανοποιήσεις που έχουν οι δημιουργοί υπηρετώντας το ιδανικό τους, συνδέεται άμεσα, αν όχι αποκλειστικά, με εφήμερες ανταμοιβές (δραβεία, έπαθλα, τιμές, τίτλους κλπ.). Έτσι οι γενιές εντάσσονται κι αυτές, πολύ συχνά, σε μια γενικευμένη εξουσιαστική προοπτική, όπου οι αυταρέσκειες μεταμφιέζονται σε «φιλογονικούς αγώνες», ενώ θριαμβεύει κι εδώ, όπως παντού, ο νόμος του νικητή και του νικημένου.

Όχι, δέβαια, πως οι διαφορές ανάμεσα στις γενιές είναι ανύπαρκτες, κάθε άλλο. Κάποτε μάλιστα φαίνονται τόσο ανάγλυφες, ώστε να επιχειρείται χωρίς διαταγμό η καταγραφή τους.⁸ Αξίζει, άλλωστε, να σημειωθεί και τούτο: ότι μια γενιά αρχίζει να υπάρχει από τη στιγμή όπου, στο ξεκίνημά της, αποικιά εσωτερική συνείδηση των ιδιομορφιών της και των στόχων της. Λέω «εσωτερική» με την έννοια μιας αυτογνωσίας που δεν επιβάλλεται εξωθεν, αλλά που προέρχεται από τους κόλπους της ίδιας της γενιάς. Ένα άτομο, μια ομάδα ή ένα περιοδικό μπορεί να παίξει πρωτεύοντα ρόλο, αρθρώνοντας έναν λόγο συλλογικό, δηλαδή δημοσιευόνας, πολλές φορές, μια διακήρυξη αρχών (μυνηφέστο) εν ονόματι όλων. Άλλοτε πάλι η πορεία της γενιάς εμφανίζεται προκαθορισμένη από την ιστορία. Στη Μούσα του 1922, αναφερόμενος στη γενιά του 1920, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος παρατηρεί:

«Ας μη λημονούμε όμως ποτέ, πως στην ποιητική αυτή γενιά έλαχε ένας δύσκολος κλήρος: το πλήρσιμα της νέας μας τέχνης προς τις μεγαλύτερες λογοτεχνίες του καινού μας, ο συγχρονισμός της προς τα ρεύματα που διασταυρώνονται σ' όλο τον πολιτισμένο κόσμο, η παρακολούθηση των νέων ιδεών, των νέων τάσεων, των νέων σχολών».⁹

Με λίγα λόγια, μπορούμε να σκεφθούμε ότι, σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, κάποιοι νέοι ξεκινούν ταυτόχρονα, επιχειρώντας να δώσουν απαντήσεις (κατά κανόνα νέες, αλλά όχι πάντοτε ταυτόσημες) στα προβλήματα

8. Βλ. λ.χ. το άρθρο του Τάσου Αθανασιάδη: «Η Γενιά του Τριάντα»· δ.π., σ. 1475 κε. Σε άλλες περιπτώσεις, τα πρόγματα απολοποιούνται περισσότερο, όπως λ.χ. όταν η γενιά του '20 χαρακτηρίζεται ως «το περισσότερο γεννά ποιητών και κριτικών» και η γενιά του '30 ως «γενιά αφηγητών»: Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος: *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Β'· δ.π., σ. 19.

9. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος: «Τα νέα διδύχα»· Μούσα, αριθ. 2 (26), Σεπτέμβριος 1922, σ. 35. Ερώτημα: πότε και από ποιον φωτοχρησιμοποιείται η έκφραση «Γενιά του 1920»; Υποθέτω ότι αυτό συμβαίνει γύρω στα 1940, μετά την επίδοξη του όρου «Γενιά του 1930». Δεν θα παραξενεύονταν μάλιστα, αν διαπιστώναμε ότι όσοι προωθούν την έννοια «Γενιά του '30» προωθούν ταυτόχρονα και την έννοια «Γενιά του '20».



Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος.

που θέτει η εποχή τους. Η γενιά, λοιπόν, παραπέμπει σ' ένα είδος κοινής αφετηρίας. Πόσο διαρκεί η συμπόρευση; Ασφαλώς όχι πολύ. Στο ημερολόγιο του Γιώργου Θεοτοκά υπογραμμίζω την περιγραφή μιας συνάντησης με τον Γιώργο Σεφέρη (16 Ιουνίου 1940):

«Διαπιστώσεις μας: Όλη αυτή η κίνηση της λεγόμενης γενιάς του 1930 πρέπει να θεωρηθεί ότι τελείωσε. Το ομαδικό εκείνο πνεύμα, που για να ολοκληρωθεί θα είχε ανάγκη τουλάχιστο από μια εικαστική, σταματά εδώ, δηλαδή έζησε ακριβώς δέκα χρόνια. Τώρα ο Πόλεμος σπάνει κάθε συνέχεια, ο καθένας μένει μόνος αντίκρυ στη μοίρα του όπως στην αρχή. Κάτι πήγαμε να κάνουμε, αλλά οι περιστάσεις δε μας ενόησαν και διαλυώμαστε στα μιά του δρόμου».¹⁰

Διόλου παράξενο, τελικά. Γιατί η πνευματική δημιουργία είναι σαν τη γέννηση και τον θάνατο: μια πράξη μοναχική. Αργά ή γρήγορα, παίρνει ο καθένας τον δρόμο του (αν έχει δρόμο). Αλλιώς εξασφαλίζει μια θεοσύλα στα γράμματα αναπαράγοντας τα τυπικά γνωρίσματα (και τα ελαττώματα) της γενιάς του: λ.χ. τη δημοσιογραφική κακογραψία (αν ανήκει στη λεγόμενη γενιά του 1920) ή τον ελληνολατρινικό θουμασμό για ασχημαντότητες τύπου Περιική Γιαννόπουλου (αν ανήκει στη λεγόμενη γενιά του 1930).

10. Γιώργος Θεοτοκάς: *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*· δ.π., σσ. 139-140.

Αλλά οι γενιές μας οδηγούν και κάπου αλλού: στις διακρίσεις ή/και προστριβές των «νέων» και των «παλιών». Διακρίσεις ή/και προστριβές πανάρχαιες, που δεν θα είχαν ίσως θέση εδώ, αν δεν δημιουργούσαν ζητήματα με τη συχνή μεσοπολεμική παρούσα τους. Γιατί το πρόβλημα υπάρχει· έστω και στο επίπεδο των ανθρωπίνων συμπεριφορών. Από τις αρχές του αιώνα μας και κυρίως από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, κάποιιοι «νέοι» αντιτίθενται επίμονα (τουλάχιστο περισσότερο ή όλο και περισσότερο επίμονα απ' ό,τι άλλοτε) σε κάποιους «παλιούς». Κάποτε δημοσιεύουν επιθετικά μανιφέστα (παραδείγμα ο Ν. Λαπαθιώτης) ή συγκαροτούν εφημερές οργανώσεις. Το σύνθημα «τόπο στους νέους», ακόμα κι όταν δεν διατυπώνεται ρητά, είναι ευνόητο. Η λέξη «νέος» (δεν συνδηλώνει αυτόματα την «ανανέωση»;) κυριαρχεί.¹¹

Δυο πράγματα, νομίζω, θα έπρεπε να προσεχθούν εδώ. Πρώτα - πρώτα, το γεγονός ότι το φαινόμενο αυτό συνδέεται άμεσα με τις ιστορικές προϋποθέσεις, που καθορίζουν την ποσότητα, την ποιότητα, αλλά και την ένταση και τη διάρκειά του. Στην αρχή της δεκαετίας του 1930, ο «νέος» Κ. Θ. Δημαράς σημειώνει: «Όλες οι εποχές γνωρίζουν, στα γράμματα ιδιαίτερω, τον ανταγωνισμό αυτόν. Η δική μας όμως εποχή τον εγνώρισε με ιδιαίτερα τραχύτητα, εξ αιτίας των ειδικών συνθηκών με τις οποίες ανατράφηκε η νέα γενιά. Ο πόλεμος και ο μακρύς μεταπόλεμος έσπασαν απότομα τους δεσμούς μας με τους παλαιότερους». Κι ακόμα: «Αλλά μια που είναι αδύνατη η τελική συνεννόηση, προς τι να εξακολουθούν οι άδικες αμοιβαίες κατηγορίες».¹² Έπειτα, αξιοπαρατήρητο είναι το γεγονός ότι αυτές «οι άδικες αμοιβαίες κατηγορίες», που βρίσκουν πρόθυμη φιλοξενία στον τύπο, καλύπτουν ένα κενό, πιστοποιώντας μίαν αδυναμία για σοβαρότερους συζητήσεις. Όταν λ.χ. οι «παλιοί» Σπύρος Μελάς και Γρηγόριος Ξενόπουλος επικρίνουν τους «νέους» για την «κριτικομανία» τους και για τη διαίρεσή τους σε σχολές, ο «νέος» Κλέων Παράσχος απαντά με μια προχειρότητα ανάλογη προς τις κατηγορίες.¹³ Έτσι τα συμπεράσματα για την «παλιά διαφορά» των «παλιών» και των «νέων» διατυπώνονται με χαρακτηριστική ευκολία:

«Ο αγώνας των, συνεπόμενα, δεν είναι αγώνας ιδεολογικός, αγώνας φιλικών πνευματικών αντιθέσεων, αλλά αγώνας μικρός, ταπεινός και ανώγιος. Αγώνας για τα ονοματάκια και τις μικροφιλοδοξίες».¹⁴

11. Βλ. σχετικά Φώτης Δημητριάδης: *Η πρωτοποριακή κίνηση του 30 και το μυθικόσημο*. Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 35 κθ.

12. Κ. Θ. Δημαράς: «Απάντηση σε μερικές έρευνες». *Νέα Εστία*, αριθ. 155, 1 Ιουνίου 1933, σ. 622.

13. Κ. Παράσχος: «Παλιοί και νέοι». *Μοΐσα*, αριθ. 1 (13), Αύγουστος 1921, σ. 6.

14. Ανυπόγραφο άρθρο «Σκέψεις και γνώμες». *Λογοτεχνική Επιθεώρηση*, αριθ. 2, Μάρτης 1927, σ. 17.



Κλέων Παράσχος.

Τέλος, οι σχολές: συλλογικά φαινόμενα που, κατά το υπόδειγμα του 19ου αιώνα (Επτανησιακή σχολή, Αθηναϊκή σχολή), μεταφέρουν το κέντρο βάρους στον χώρο. Αλλά κι εδώ οι συγχύσεις δεν λείπουν: πολύ συχνά οι σχολές ταυτίζονται με ό,τι θα ονομάζαμε *ρεζίματα*, *κινήματα* ή *τάσεις*. Στον Πυρό του 1918, ένα συντομότερο και ατεκμηριώτο άρθρο σπεύδει να διακρίνει, ανάμεσα στους νέους, «δυο ποιητικές ομάδες, δυο σχολές: τους νεοκλασικούς και τους νεορομαντικούς».¹⁵ Δέκα χρόνια αργότερα, ο Κλέων Παράσχος επανέρχεται στο ίδιο ζήτημα:

«Αλλ' αν υπάρχουν οπωσδήποτε ρεζίματα ιδέων στη σημερινή Ελλάδα, υπάρχουν τάχα και καθαρά ξεχωρισμένες ομαδικές καλλιτεχνικές τάσεις και σχολές; Δεν το πιστεύω. Κάθε λογοτέχνης στην Ελλάδα, όταν αρχίζει οπωσδήποτε να λυτρώνεται από τις μμήσεις και να μορφώνει δική του προσωπικότητα, καλλιεργεί και δική του τάση, δημιουργεί - δάσκαλος και μοναδικός μαθητής του συγχρόνως - και δική του Σχολή».¹⁶

Κι όμως, λίγα χρόνια αργότερα, η σχολή επανέρχεται στο προσκήνιο ως συλλογική προγραμματικότητα με συγκεκριμένο τοπικό χαρακτηρισμό: εγνού

15. Λογοτέχνης: «Δυο ποιητικές σχολές». *Πυρός*, αριθ. 15 και 16, Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1918, σσ. 56-57.

16. Κλ. Παράσχος: «Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927». *ό.π.*, σ. 8.

τη λεγόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης». Τα γεγονότα είναι γνωστά. Με κέριο όργανο το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939, 1952-1953) και με έδρα τη μακεδονική πρωτεύουσα, μερικοί νέοι λογοτέχνες, που δεν είναι όλοι Μακεδόνες αλλά ούτε όλοι λογοτέχνες, από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 προσανατολίζονται σταθερά προς την ξένη πρωτοπορία, μεταφράζουν «μοντέρνους» συγγραφείς (M. Proust, V. Woolf, F. Kafka κ.ά.), ενδιαφέρονται θεωρητικά και πρακτικά για τον «εσαυτετικό μονόλογο», δίνουν σαφή δείγματα νεωτερικής γραφής και, με δυο λόγια, εγγράφονται δικαιωματικά σ' αυτό που ο Δ. Νικολαράκης ονόμασε «παραδοχή του εσωτερισμού». Πεζογράφοι οι περισσότεροι και γνώστες των ευρωπαϊκών λογοτεχνικών πραγμάτων (Στέλιος Εφελουδίας, Γιώργος Δέλιος, Αλκιμάδης Γιαννόπουλος, Ν.Γ. Πεντζίκης), εμφανίζουν, παρά τις βασικές διαφορές τους, αρκετές ομοιότητες: ιδίως κοινές φυγόκεντρες τάσεις. Τι περισσότερο χρειάζεται για να φανούν ότι αποτελούν σχολή;

Πραγματικά, από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 ως τις μέρες μας, η συζήτηση για τη λεγόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» συνεχίζεται επίμονα.¹⁷ Γιατί σχολή; Και γιατί όχι σχολή; Συνήθως, ούτε από τους οπαδούς ούτε από τους αργητές του όρου δίνονται ικανοποιητικές εξηγήσεις. Εννοείται δέδαια ότι οι δεύτεροι αποτελούν τη συντριπτική πλειοψηφία (πράγμα που δεν εμποδίζει, πάντως, τη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» να επιζεί έστω και κλεισμένη μέσα στα εισαγωγικά της). Άλλοτε πάλι κυριαρχούν τα υποκατάστατα. Κάποιοι (παραδείγματα ο Τέλλος Άγρας) χρησιμοποιούν τον όρο *κύκλος* άλλοι μιλούν για ομάδα, συντροφιά κλπ.¹⁸ Η νεοελληνική αοριστία, όπως θα έλεγε ο Ψυχάκης.

Φυσικά, δεν έχω πρόθεση ν' ασχοληθώ εδώ συστηματικά με ό,τι, κατά τον μεσοπόλεμο, και με κριτήρια τοπικά ή/και τοπικιστικά, εμφανίζεται ως «σχολή»: «Σχολή της Ρούμελης»,¹⁹ «Αιγαίοπελαγίτικη σχολή» κλπ. Επιστέφω λοιπόν στην αφετηρία μου: στη φράση του Borges που παρέθεσα στην αρχή. Τι σημαίνει, αλήθεια, «σμεφτόμαστε τη λογοτεχνία»; Ίσως, απλούστατα: ότι την αντιμετωπίζουμε σαν ένα ανοιχτό πεδίο σημασιών όπου, περισσότερο από τα πρόσωπα, μετρούν τα κείμενα. Ίσως, επίσης: ότι τα κείμενα αποτελούν το ασφαλέστερο μέσο για να προσεγγίσουμε τη λογοτεχνία ως λογοτεχνία, δηλαδή για να συλλάβουμε τις δυνατότητες και τα όριά της. Ίσως, τέλος: ότι οι διακειμενικές σχέσεις, ουσιαστικότερες από τις διαπροσωπικές, διαθέτουν τον δικό τους, εντελώς διαφορετικό και ασύμβατο, χωροχρόνο.

17. Βλ. Αγάλας Κεραγιά - Λυπουρλή: Το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939, 1952-1953). Θεσσαλονίκη 1986, όπου και χρησιμότερες βιβλιογραφικές και άλλες πληροφορίες.

18. *Αιτ.*, σ. 65 κε. Βλ. και όσα σημειώνω για τους όρους αυτούς στο διελό μου *Ο λόγος της αιτουσίας*. Αθήνα 1992, σσ. 322-323. Προσθήτω εδώ ότι, ήδη στον 19ο αιώνα, ο Sainte-Beuve χρησιμοποίησε τον όρο «groupe littéraire».

19. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Β'. ό.π., σ. 24.

Σημείωση

Όσοι υπογράφουν εδώ, συνιστάμε την άφιξη
ήδρουν επισημοποιησών συνιστώσων των
στο οποίο και διαμένουν με την κατά
σφραγίστη μίας.

Δήλωση για την ίδρυση της Ε.Ε.Λ.

Προσέχοντες
Πρακτικό Επιτροπής Έκδοσης

Διεύθυνση

αριθμ 25 έκδοσης, εγκρίθηκε να δώσει έγκριση να εκδοθεί το βιβλίο
25 Έκδοσης, να εγείνην προέβλεψε, ανεπίσημα να δώσει 19 Μαΐου 4
προσέχοντες

Μετά την εξέταση του σχετικού φακέλου εγκρίθηκε να
έγκριση να δώσει έγκριση να εκδοθεί το βιβλίο

Μετά την εξέταση του σχετικού φακέλου εγκρίθηκε να
έγκριση να δώσει έγκριση να εκδοθεί το βιβλίο

Πρακτικό της προσηρινής Επιτροπής της Ε.Ε.Α.

«ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑΣ
ΑΠΟ
ΠΟΙΗΤΕΣ, ΛΟΓΟΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

“Υστερ’ από τόσους πολύχρονους αγώνες, μελέτη επιστημονική, πείρα κ’
εφαρμογή σ’ όλα τα είδη του λόγου, εικοσάχρονη επικράτηση της Δημοτικής
μας γλώσσας πέρα και πέρα στη Λογοτεχνία, άληθινή της δύναμης του λαού
πού τή μιλεί, τή ζή, και τή μεταχειρίζεται, —εντύπωση μ’ας κάνει να ξανάρχου-
νται με πειρήματα τριμένης αξίας, με γνώμες παλιές, κρίσεις στηριγμένες σέ
άτομικά γούστα, καθηγητές στο Πανεπιστήμιο τής γνώσης και τής δουλειάς
του κ. Ν. Πολίτη, και νά γνωματεύουνε δογματικά, άμφισβητώντας τήν πίστη
πρός τή γλωσσική άναγέννηση, τό σημαντικότερο πνευματικό δρόμο πού
περπάτησε τό “Έθνος τά τελευταία χρόνια, ξαναβρίσκοντας εκεί τή χαμένη και
παρυστρατισμένη του άληθινή και πλούσια ψυχή. “Ο σκοπός φανερός. Νά
φέρουν έμπόδια στην εξέλιξη μ’ας τόσο γερής μεταρρύθμισης, πού από καιρό
είναι πιά κοινός πόθος κάθε Έλληνα μορφωμένου πραγματικά και λεύτερου
πνευματικά.

Τό ζήτημα πού άλλοτες ζεστάθηκε άπ’ όλες του τής όφες, πού φανάτισε
τους δασκάλους άλλης εποχής, πού ξεσήκωσε τυφλό κοσμική ένάντια σέ
φανατικούς κίντνους, πού τράβηξε τήν προσοχή κάθε γραμματισμένου, ήρθε
καιρός νά πάψη νά είναι άκόμα “ζήτημα”. “Ο λαός άρκετά τυραννήθηκε από
τους μανταρινούς, με τή στενοκεφαλιά μερικώνε, με τά συμφέροντα άλλωνε,
άρκετά πιωδρόμησε στη μόρφωση, βούλιαξε με τήν άδιαβασιά, και δοκίμασε
τάποτέλεσματα ενός βραχνά, πού του κατάτρωγε τά παιδικά του σκολιάτικα
χρόνια. “Η άλλαγή άφίμασε κ’ ήρθε μοναχί της. Κι άν πρωτοστάτησε ή
Λογοτεχνία, δέν είναι τούτο κατά τύχη, μά γιατί σά σιμώτερα στά αίστήματα
του λαού, έβαλε πρώτη αντί στον ίερό κρυφό του πόθο, πού τονέ διαλαλήσανε
άφοβα, άρματωμένοι με Ποίηση κ’ “Επιστήμη, Σολωμοί και Ψυχάρηδες. “Η
μεταρρύθμιση έγινε πιά. Θά προχωρήσει με θάρρος γιατί τήν οδηγεί ό νόμος
τής “Ανάγκης.

“Ενάντια σ’ όσους νομίζουν άκόμα πώς τό βαθιά ταφισμένο σκέλεθρο τής
Καθαρεύουσας είναι μορετό νά πάρη ψυχή, σ’ όσους άπιστούνε προς τή
φωνή τής ζωής και τής άλήθειας, σ’ όσους μ’ άμφιβολίες και με δισταγμούς
άντικρύζουνε τή σημερινή νίκη τής Δημοτικής, —έρχεται αυτή μας ή διαμαρ-
τυρία ύπογραμμένη από τους νεότερους, πού νοιώθουνε βαθιά τή σημασία τής
γλωσσικής “Αναγέννησης, σήμερα μάλιστα πού οι λαοί πατώντας κάθε λογής
σκληριά, συντρίβουν όλα τά δεσμά πού μεσαιωνικές πρόληψεις, αντίληψεις

σκολαστικές και συντηρητικές τύφλες, τους έχουν αλυσσοδέσει τη ζωή, την νύχτη και τό πνέμα.

Έχουμε πίστη άκατανίκητη και τη διαλαλούμε πώς ή Δημοτική έχει όλα τά βιολογικά συστατικά γλώσσας πολιτισμένης και πώς μ' αυτή μονάχα ή διανοητική ζωή της Ελλάδας θα μπορέση νά χαρή άνοιξες καινούριες.

Αθήνα, 25 του Φλεβάρη 1919

ΡΗΓΑΣ ΓΚΟΛΦΗΣ	ΜΥΡΤΙΩΠΙΣΣΑ
ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΡΟΡΙΤΗΣ	ΙΟΥΛΙΑ ΠΕΡΣΑΚΗ
ΠΑΝΟΣ Δ. ΤΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ	ΜΥΡΕΛΛΑ
ΜΕΝΟΣ ΦΙΛΗΝΤΑΣ	ΑΛΚΗΣ ΘΡΥΛΟΣ
Κ. ΜΑΛΕΑΣ	ΑΥΡΑ ΘΕΡΟΥ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ	Κ. ΚΑΡΘΑΙΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ	ΗΛΙΑΣ ΒΟΥΤΙΕΡΙΑΣ
ΚΙΜΩΝ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ	Δ. Π. ΤΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΠΑΥΛΙΔΗΣ	Γ. ΦΤΕΡΗΣ
ΔΗΜΟΣΦ. ΒΟΥΤΥΡΑΣ	Κ. ΠΑΣΑΓΙΑΝΝΗΣ
ΓΕΩΡ. ΔΟΥΡΑΣ	ΓΙΑΝΝΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ
Ν. ΧΑΝΤΖΑΡΑΣ	ΙΩΣΗΦ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΩΣΤΗΣ ΒΕΛΜΥΡΑΣ	ΑΔ. ΠΑΠΑΔΗΜΑΣ
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΠΑΤΑΛΑΣ	Ν. ΓΙΑΝΝΙΟΣ
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ	Γ. ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΔΑΦΝΗΣ	ΝΙΚ. ΝΙΚΗΤΑΣ
ΙΩΣΗΦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ	Γ. ΣΑΡΕΓΙΑΝΝΗΣ
ΓΕΩΡ. ΣΤΡΑΓΓΑΣ	Ν. ΣΤΕΡΓΙΟΥ
Ε. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ	Ν. ΜΥΤΑΡΑΚΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΚΚΙΝΑΚΗΣ	Γ. ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ
ΛΟΥΚΑΣ ΔΟΥΚΑΣ	Σ. ΜΟΣΧΟΣ
ΑΓΙΣ ΘΕΡΟΣ	ΛΙΝΟΣ ΚΑΡΖΗΣ
ΒΑΣ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ	Δ. ΜΠΕΚΙΝΗΣ
ΜΗΤΣΟΣ ΜΥΡΑΤ	Α. ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΣΠΕΡΑΝΤΖΑΣ	Γ. ΠΡΑΤΣΙΚΑΣ.

Το «Μανιφέστο διαμαρτυρίας» πέννηντα νέων διανοουμένων του δημοτικισμού συντάχθηκε με αφορμή τις δημόσια διατυπωμένες επιφυλάξεις του καθηγητή Νικολάου Γ. Πολίτη, στην εφημερίδα «Αθήναι» του Γ. Παπ, ως προς τις δυνατότητες χρήσεως της δημοτικής γλώσσας σε όλους τους τομείς. Βλ. Γιάννης Παπακόστας: *Φιλολογικά σαλόνια και καρνεβά της Αθήνας (1880-1930)*. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολάρου και Σίας Α.Ε.

8. Διήγημα / μυθιστόρημα

Υπάρχει ασφαλώς ένα σημαντικό γεγονός που, αυτό και μόνο, ακόμα κι αν έλειπαν τα άλλα σημάδια της αλλαγής, θ' αρκούσε για να επιβάλει, γύρω στα 1930, μια τομή εννοώ τη μετάβαση από το διήγημα, κυρίαρχο είδος της δεκαετίας του '20, στο μυθιστόρημα, κυρίαρχο είδος της δεκαετίας του '30. Ότι μια τέτοια μετάβαση οφείλεται σε «πολλαπλά αίτια» (που θα ήταν αδύνατο, φυσικά, ν' αναλυθούν εδώ και να ιεραρχηθούν ανάλογα με τη συμβολή τους), μου φαίνεται αναμφισβήτητο. Για την ώρα, πάντως, ας σημειωθεί ότι η ελληνική μεσοπολεμική λογιώσνη φαίνεται να έχει απόλυτη συνείδηση της κατάστασης: η στροφή από το διήγημα προς το μυθιστόρημα υπογραμμίζεται συχνά, πολλές φορές μάλιστα και η στροφή από την ποιήση προς την πρόζα.

Ιστορικές συμμετρίες: Ή απλά γυρίσματα του κύκλου; Είναι γνωστό ότι, μερικές δεκαετίες πιο πριν, είχε συμβεί ακριβώς το αντίθετο: η στροφή από το (ρομαντικό) μυθιστόρημα προς το (ηθογραφικό) διήγημα. Υποδαθμσμένο ποσοτικά στη διάρκεια μιας πενηντοεταετίας (1880-1930 περίπου) ή, τουλάχιστο, αφημένο στην αποκλειστική διάθεση συγγραφέων λιγότερο ή περισσότερο «παλιών», το μυθιστόρημα έρχεται τώρα, στα μισά του μεσοπολέμου, να προσεέλθει σπύλλοιγκά το ενδιαφέρον των «νέων». Θα έλεγε κανείς ότι διήγημα και μυθιστόρημα, τα κυριότερα πεζογραφικά είδη, διασκορνται σε αντιπαράθεση, αδυνατώντας να συνυπάρξουν στην εξουσία: η αναστάθμιση του ενός προκαλεί την υποδάθμιση του άλλου.

Έπειτα, το κυρίαρχο είδος ασκεί καθοριστική επίδραση στις νοοτροπίες. Για παράδειγμα: οι νέοι λογοτέχνες του 1920 δεν μπορούν ακόμα ν' απαλλαγούν από μιαν αντίληψη που θα την έλεγα *διηγηματοκεντρική*. Προσανατολισμένοι προς τη (συμβολιστική) ποίηση και γοητευμένοι από το έργο του Βουτυρά, έχουν αρκετούς λόγους να αισθάνονται ξένοι ή/και εχθρικοί απέναντι στο μυθιστόρημα (είδος που, εξάλλου, κυριαρχείται από τους «παλιούς»). Στα 1920, ο Κλέων Παράσχος καταλογίζει στη Φωτιά του Βαγβύσε ότι ασχολείται με τις μάζες («που όσο κι αν υποφέρουν, δεν κατορθώνουν να μας ξυπνήσουν τη συμπάθεια που θα μας ξυπνούσε ένα άτομο»), ενώ δεν κρύβει την αγανάκτησή του για τη γαλλική πνευματική πραγματικότητα:

«Όταν ο Claudel έγραφε, έφηδος σκεδόν, τον καταπληκτικό *Tête d' Or* ποιος τον ήξερε; Κι όμως, την ίδια εποχή τα ηλίθια ρομάντζα του αχιαρραδίστα Βουρζελ χαλούσαν κόσμο και κοσμάκη. Το ρομάντζο κατέχει - όπως δύο αιώνες τώρα στη Γαλλία - την πρώτη θέση σ' αυτή την αξιοθρήνητη συχαιμερή υπερπαρραγωγή»¹.

1. Κλέων Παράσχος: «Η πολεμική και μεταπολεμική φιλολογική κίνησις στη Γαλλία». *Οι Νέοι*, Μάρτιος 1920, σ. 137.

Προϊόν, λοιπόν, μαζικής κατανάλωσης και χαμηλού γούστου. Ο Μ. Βάλας απωθεί το μυθιστόρημα στο μακρινό μέλλον: «Στην ιστορία της νεοελληνικής φιλολογίας, το διήγημα κρατεί μια πολύ σπουδαία θέση. Η χρονολογία φαίνεται πολύ μακρινή που θα υποσκελιστεί απ' το ρομάντο [...].»² Ευσεβείς πόθοι; Σε μεγάλο βαθμό. Ας μην ξεχνούμε ότι, στα μάτια των λεπταίσθητων νέων λογοτεχνιών του 1920, το μυθιστόρημα, πεζό, δίχως ποίηση και υποβολή, ακόμα κι όταν δεν καταντάει εντελής «παραφιλολογία», υπηρχει αλλότριους προς την τέχνη σκοπούς: την πολιτική προπαγάνδα (Παφορίτης), τον εμπορευματοποιημένο ερωτισμό και τη φτηνή αισθηματολογία (Ξενοπούλος, Τυμφρηστός, Κόκκινος), την ξεπερασμένη νατουραλιστική ηθογραφία κλπ. Να και η άποψη του Τέλλου Άγρα για το μυθιστόρημα:

«Η μορφή του είναι ο απλός και τρεχούμενος πεζός λόγος, χωρίς ομοιοκαταληξία καμφορένη. Και το περιεχόμενό του δεν είναι ο λυρισμός. Δεν είναι το εγώ. Είναι το τρίτο πρόσωπο, όπως ο ίδιος ο αναγνώστης, το ίδιο το πλήθος. Το μυθιστόρημα είναι αντικειμενικό.»

Και το μυθιστόρημα άλλαξε, σύμφωνα με τα γούστα του κοινού.

Αλλά και πάντα το μυθιστόρημα ήταν είδος αισθητικά καλύτερο από την ποίηση: όση ευγένεια έχει αυτή, τόση αγνότητα και της πρόζας. Η ποίηση είναι ακέραια η μετουσίωση του πραγματικού: η λύτρωση από το πραγματικό μέσα στον εαυτό του — η λύτρωση «δυνάμει», η λύτρωση επί τόπου. Η πρόζα είναι το ποσόν, η ένταση του πραγματικού, η πρόκληση πάθους, το κνήνη μιας λύσης που κάνει τον αναγνώστη ν' αγωνιά και να ρίχνει κι ο ίδιος στην πλάστιγγα τα δικά του περιστατικά για να κριθεί μαζί κι αυτός: το μυθιστόρημα είναι η λύτρωση «ενεργεία»: η λύτρωση έξω από τον τόπο, μα πάντα με τα μέσα της ζωής, η λύτρωση η μηχανική, η τεχνητή [...]. Οι μυθιστοριογράφοι γράφουν τώρα αναπόσπαστα κολημένοι στη μάζα».³

Διακρίσεις - ιδεολογήματα. Γιατί η αντίθεση ποίηση / πρόζα δεν παύει να υπερβαίνει τις δικαιοδοσίες της όταν εξομοιώνεται με την αντίθεση άτομο / μάζα. Αλλά ας έρθουμε στο διήγημα. Μίλησα κιάλας για αντίληψη διηγηματοκεντρική. Πραγματικά, σε όλη τη δεκαετία του 1920, το διήγημα εξακολουθεί να παραμένει κυρίαρχο «παράδειγμα» στον χώρο της πεζογραφίας. Θα μπορούσαμε εξάλλου να διαπιστώσουμε γενικότερα ότι, τόσο στην πρόζα όσο και στην ποίηση, κυριαρχούν οι σύντομες μορφές. Αυτές επιβάλλουν τον νόμο τους (και τις ανεξάντητες δυνατότητές τους). Η ανανέωση δεν νοείται παρά μέσα στα πλαίσιά τους.

Έτσι το διήγημα μπορεί (και πρέπει) ν' απαλλαγεί από τα ηθογραφικά του κατάλοιπα, να γίνει ψυχρογραφικό, συμβολιστικό, κοινωνικό ή ο,τιδήποτε.

2. Μούσα, αριθ. 5, Δεκέμβρης 1920, σ. 83.

3. Τέλλος Άγρας: «Εχθροκόπησεν η ποίηση»; Νέα Εστία, αριθ. 91, 1 Οκτωβρίου 1930, σ. 1032.

ποτε άλλο («γυρεύει ορίζοντες πλατύτερους», διαβάζουμε στην εισηγητική έκθεση του 1925), αυτό όμως δεν σημαίνει πως αμφισβητείται ως ηγετικό είδος. Αν εξαιρέσει κανείς τον διαγωνισμό μυθιστορημάτων του εκδοτικού οίκου Ζηράκη (1924), οι άλλες προσπάθειες, όσες γίνονται (παράδειγμα το βραβείο του Συλλόγου Ωφελίμων Βιβλίων στα 1923 και οι διάφοροι διαγωνισμοί, του Ζηράκη στα 1925, της Νέας Εστίας στα 1927 ή των Ελληνικών Γραμμάτων στα 1928), έχουν ως κύριο στόχο τους την προώθηση του διηγήματος.⁴ Όταν, στα 1923, με επιμέλεια του Α. Δ. Παπαδήμα κυκλοφορεί ο συλλογικός τόμος *Οι νέοι διηγηματογράφοι*, η αποσιώπηση του μυθιστορήματος είναι χαρακτηριστική όχι μόνο στον τίτλο αλλά και στον «Πρόλογο» του εκδότη Αρ. Ράλλη:

«Τόσο η ποίηση όσο και το διήγημα φανερώουν όλον τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου. Τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα παρατηρήθηκε ευτυχώς μια καταπληκτική επίδοση και στα δύο είδη της λογοτεχνίας [...].»⁵

Βασική, λοιπόν, και κυρίαρχη μονάδα, το διήγημα επιβάλλει την παρουσία του (και τη λογική του) ακόμα και σε περιπτώσεις όπου πρόκειται για εκτενέστερες αφηγηματικές συνθέσεις. Στα 1924, ο Πέτρος Χάρης χαρακτηρίζει το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου ως «μεγάλο διήγημα» και «οικογενειακό διήγημα».⁶ Στα 1928-1929, το περιοδικό της Μυτιλήνης *Λεσβικά Φύλλα*, αναδημοσιεύοντας σε ξεχωριστά τεύχη του (φυλλάδια 2 και 4) δυο κεφάλαια της *Ζωής εν τάφω* του Σ. Μυριδάκη, χρησιμοποιεί κάθε φορά τον υπότιτλο «διήγημα» και στο τέλος διευκρινίζει: «Το παραπάνω διήγημα, όπως και το διήγημα «Η Μ' χαγίλους» που δημοσιεύτηκε στο 2ο φυλλάδιο, είναι επίσης απόσπασμα, ένα κεφάλαιο, από το ρομάντζο του κ. Μυριδάκη το εμπνευσμένο από τη ζωή του τελευταίου πολέμου».⁷ Έτσι, θά 'λεγες πως το «διήγημα» είναι απλώς ένας αφηγηματικός πινακίδα

4. Ενωείται ότι διαγωνισμός διηγήματος εξακολουθούν να προκηρύσσουν και τα περιοδικά της δεκαετίας του 1930: λ.χ. το *Ξεινόημα* (1934), οι *Νέοι Προσπάθοι* (1935), τα *Νεοελληνικά Γράμματα* (1937), η *Νεοελληνική Λογοτεχνία* (1939) κ.ά. Χρειάζεται πάντως να μη λησμονούμε τους στενούς, σχεδόν προνομιακούς, δεσμούς που υπάρχουν ανάμεσα στο διήγημα και στα περιοδικά. Φημίω, ακόμα, ότι στα 1936 ένας συλλογικός τόμος-αφιέρωμα του περιοδικού Κύκλος έχει τον τίτλο *Οι νέοι πεζογράφοι*.

5. Οι νέοι διηγηματογράφοι. Επιμέλεια Α. Δ. Παπαδήμα. Αθήνα 1923, σ. 3.

6. Πέτρος Χάρης: «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (Ο διηγηματογράφος)». *Αργώ* Αλεξανδρείας, αριθ. 3 (8), 1924, σσ. 73 και 74.

7. *Λεσβικά Φύλλα*, αριθ. 4, Μάρτης 1929, σ. 161. Με την ευκαιρία αυτή, σημειώνω ότι το πολύλοστο διήγημα του Μυριδάκη (αλλά το ίδιο συμβαίνει κάποτε και με *Το νοήματο* 31328 του Ηλία Βενέζη) δεν θεωρείται από πολλούς ως μυθιστόρημα. Για τον Γρ. Ξενοπούλο λ.χ. «δεν είναι ρομάντσο παρά ημερολόγιο» (*Νέα Εστία*, αριθ. 14-38, 15 Ιουλίου 1928, σ. 667), για τον Λ. Πηγάτογλου είναι «συναμιολόγησι εικόνων» και άλλων περιγραμάτων (*Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 12, Φεβρουαρίου 1933, σ. 395), για τον Κ. Θ. Δημαρά είναι «εξεκορτάς» (*Νέα Εστία*, αριθ. 155, 1 Ιουνίου 1933, σ. 621), για άλλους είναι σειρά διηγημάτων κλπ.

που, πολλαπλασιαζόμενος, γίνεται «ρομάντζο» ή, ακόμα, πως υποδηλώ-
νει, όχι ένα συγκεκριμένο είδος, αλλά οποιοδήποτε είδος αφηγηματικού
λόγου.

Ως πρόχειρο παράδειγμα της σύγχυσης που επικρατεί σχετικά με την
ορολογία παραθέτω την ακόλουθη φράση του Αιμ. Χουριμούζιου: «Από τα
διηγήματα μόνο μπορεί κανείς να σημειώσει μια σειρά από νουβέλλες του
κ. Κόκκινου [...]»⁸ (όπου τα «διηγήματα» πρέπει να διασταθούν ως «αφη-
γηματικά έργα» και οι «νουβέλλες» ως «διηγήματα»). Αυτή η αοριστία ως
προς τους χαρακτηρισμούς των έργων θα πρέπει να μας κάνει προσεκτι-
κούς: δεν μπορούμε λ.χ. να πιστέψουμε δίχως έλεγχο ότι το 1926 κυκλοφο-
ρούν στη Γαλλία «πάνω από 4000» μυθιστορήματα (Λ. Πηλιάτογλου) ή ότι
το 1929 κυκλοφορούν στην Ελλάδα μόνο «πέντε - έξι» (Κλ. Παράσχος).⁹
Πράγμα χαρακτηριστικό: τον Ιούλιο του 1929, ενώ καταδικάζει την ηθο-
γραφία, ο Γ. Θεοτοκάς προσηρνά το πρόβλημα των ειδών μιλώντας α-
πλώς για «τις λιγοστες απόπειρές μας στο μυθιστόρημα που δεν προσθέ-
τουν τίποτα στη διηγηματογραφία μας».¹⁰

Αλλά το πρόβλημα υπάγχει είναι πρόβλημα ουσίας. Σε προηγούμενη
σελίδα ανέφερα την προσαφάνεια του Κλ. Παράσχου ν' αποδοθεί την έλ-
λειψη μυθιστορήματος σε λόγους υλικούς. Το ερώτημα λοιπόν, γύρω στα
1930, είναι: γιατί δεν έχουμε μυθιστόρημα; Πράγμα που σημαίνει: γιατί δεν
έχουμε μυθιστόρημα ποιότητας; Ας θυμηθούμε εδώ τον Θράσο Καστανά-
κη. Μετακινείται όχι μόνο από την Ανατολή προς τη Δύση, αλλά και από
το διήγημα προς το μυθιστόρημα: *Οι πράγκιτες* (1924), *Στο χορό της Ευ-
ρώπης* (1929). Όταν, στα 1930, κατά τη διαμάχη του με τον Κώστα Παρο-
ρίτη, υπερασπίζεται την «πρωτοπορία» και τη «μοντέρνα τέχνη», θέτει ά-
μεσα το πρόβλημα του μυθιστορήματος:

«Υστερα παρακινώμαστε που δεν έχουμε, λέει, ακόμα μυθιστόρημα! [...]
Ναι, αγαπητέ κ. Παρορίτη, είναι φυσικό να τη μιλούμε στον τόπο μας τη λογο-
τεχνία. Το καταδιώκουμε συστηματικά το μυθιστόρημα (κι ας κάνουμε τους
λυπημένους για την έλλειψη του 'νεοελληνικού μυθιστορήματος'...) και
θέλουμε να το θάψουμε βαθιά γιατί αυτό είναι ο μεγάλος δρόμος που μας
δείχνει πως: ο άνθρωπος θα μείνει πάντα άγνωστος και απροσπέτα-
στος».¹¹

8. [Αιμ. Χουριμούζιος]: «Η εκδοτική κίνηση το 1926»: *Λογοτεχνική Επιθεώρηση*, αριθ. 1, Φλε-
βάτης 1927, σ. 16. Βλ. και όσα σχετικά με τη σύγχυση αυτή αναφέρει στο διδύλιο μου: *Γ. Μ. Βιζη-
νός, Νεοελληνικά διηγήματα*. «Ερμής», Αθήνα 1980, σ. μα' κε.

9. Λ. Πηλιάτογλου: «Μερικές απόψεις γύρω στο ελληνικό μυθιστόρημα»: *Μακεδονικές Ημέ-
ρες*, αριθ. 12, Φεβρ. 1933, σ. 391, και [Κλ. Παράσχος]: «Το λογοτεχνικό 1929»: *δ.π.*, σ. 101.

10. Γιώργος Θεοτοκάς: *Ελεύθερο πνεύμα*: *δ.π.*, σ. 39.
11. Θράσος Καστανάκης: «Η αιώνια μοντέρνα τέχνη»: *δ.π.*, σ. 166-167. Βλ. και την από-
ψηση του Μ. Σπέρου με τη χαρακτηριστική της κατάληξη: «Στα γραφάκια οι γλώσσες είναι απα-
ραίτητες για να ζουν, ενώ απαραίτητο να γράφει κανείς ρομάντζα δε μου φαίνεται να είναι»:
«Προλεταριακή τέχνη»: *δ.π.*, σ. 9.



Θράσος Καστανάκης.

Ας θυμηθούμε επίσης τον Γρ. Ξενόπουλο. Είναι ένα ζωντανό λογοτε-
χνικό θαύμα. Στα 1920, καθώς ενοχλείται από το φαινόμενο Βουτιρά,
αλλά και καθώς γνωρίζει τη σημασία (και την ποιητική) του διηγήματος,
δημοσιεύει μια κριτική που, παρά τις αμφιταλαντεύσεις και τις αντιφά-
σεις της, αποτελεί θαυμαστό δείγμα θεωρητικού λόγου.¹² Μια δεκαετία
αργότερα, συλλαμβάνει και πάλι από τους πρώτους τα νέα μηνύματα των
καιρών. Όταν, στις 30 Ιανουαρίου 1932, γίνεται δεκτός στην Ακαδημία
Αθηνών, ξέρει καλά πως άλλες είναι τώρα οι λογοτεχνικές προτεραιότη-
τες: γ' αυτό και επιλέγει ως θέμα της ομιλίας του το νεοελληνικό μυθιστό-
ρημα. Απλή ανασκόπηση; Όχι βέβαια. Γιατί το μεθοδολογικό πρόβλημα
για τον Ξενόπουλο (όπως, εξάλλου, και για τον Κορρή που πρωτομίλησε
συστηματικά, το 1804, για τη «μυθιστορία») παραμένει το ίδιο: να συνδυ-
αστεί η κριτική με τη θεωρία και με την ιστορία του είδους. Έτσι πρέπει
πρώτα - πρώτα να ξεκαθαριστούν μερικά ζητήματα ορολογίας και, παρά
τις δυσκολίες του εγχειρήματος, να ορισθούν και να διακριθούν οι κύριες
αφηγηματικές μορφές (διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα):

12. Γρ. Ξενόπουλος: «Το διήγημα και ο κ. Βουτιράς: Ο Νουμάς, αριθ. 700, 5 Σεπτεμβρίου
1920, και αριθ. 701, 12 Σεπτεμβρίου 1920 [= 'Απαντα, τόμ. 11. Μπίρης. Αθήνα 1971, σ. 156-179].
Ενδιαφέρουσες απόψεις για το διήγημα περιέχονται και στο άρθρο του «Από τον διαγωνισμό της
Νέας Εστίας. Εντυπώσεις του εισηγητού»: *Νέα Εστία*, αριθ. 13-37, 1 Ιουλίου 1928, σ. 604-606,
αριθ. 14-38, 15 Ιουλίου 1928, σ. 665-667, και αριθ. 15-39, 1 Αυγούστου 1928, σ. 707-708.

«Αν το νεότερον μυθιστόρημα είναι η εξέλιξις του αρχαίου έπους, εν αυτοτελέσ αυτού επεισόδιον είναι το διήγημα. Υπάρχουν όμως σύντομα διηγήματα τα οποία περιλαμβάνουν ολόκληρον έπος, και, αντιθέτως, άλλα τα οποία, ενώ εξιστορούν εν μόνον επεισόδιον, έχουν σχεδόν την έκτασιν μυθιστορηματος. Ένεκα τούτου συγγέονται πολλάκις τα δύο είδη».¹³

Αλλά το πρόβλημα για τον Ξενόπουλο, πρόβλημα αυτοδικαίως, (σ' αυτό δεν αποδίδεται η ιστορική του αναδρομή;) είναι να φανεί πως το ελληνικό μυθιστόρημα έχει ένα κάποιο παρελθόν και πως «το σημερινό αποτελεί αφευδές δείγμα μεγάλης ακμής». Με δυο λόγια, «το Μυθιστόρημα ήτο σχεδόν άγνωστον εις την Ελλάδα όταν ενεφανίσθησαν οι μυθιστοριογράφοι της γενεάς μου από του Καρκαβίτσα και εδώθεν. Αυτοί ηδυνήθησαν, όχι απλώς να προαγάγουν το είδος, αλλά και να το δημιουργήσουν σχεδόν εκ του μηδενός [...]». Όσο για τους νέους «αυτοί, ευτυχέστεροι από ημάς, και εκφραστικόν όργανον τελειότερον ευρίσκουν, και παράδοσιν αξιολογώτεραν. Έχουν κάπου να στηριχθούν δια να ανέλθουν υψηλότερα. Αυτοί θα αναδείξουν την νεοελληνικήν μυθιστοριογραφίαν εφάμιλλον πραγματικώς της ευρωπαϊκής».¹⁴

Δεν υπάρχει αμφιβολία: σημαίνει πια η ώρα του μυθιστορηματος. Ο Ξενόπουλος το αντιλαμβάνεται, πιστεύω, μ' εκείνη την αίσθηση που χαρακτηρίζει τους γεννημένους κριτικούς. «Σοφοί δε προσιόντων», θα έλεγε μαζί με τον Φιλόστρατο ο Καδάρης. Αδιάφορο αν, στην αυγή της τέταρτης δεκαετίας του αιώνα μας, τα σημάδια δεν είναι ακόμα εντελώς φανερά. Πραγματικά, μολονότι από το έτος 1930 η εμφάνιση νέων μυθιστοριογράφων είναι μαζική (Γ. Μπεράτης, Κ. Πολίτης, Σ. Μυριβήλης, Στ. Ξεφλούδας, Λ. Νάκου), το γεγονός δεν συνειδητοποιείται αμέσως και σε ευρύτερη κλίμακα. Σχολιάζοντας τα λογοτεχνικά διδλία του 1932, ο Γ. Δ. Δασκαλάκης παρατηρεί:

«Το μυθιστόρημα είναι πάντα η πτένα του Αχλλέως σε όλη μας την πνευματική παραγωγή της τελευταίας εκατονταετίας. Έτσι και τώρα λίγα μυθιστορήματα εκυκλοφόρησαν [...]. Απ' αυτά δεν μπορεί να δγη κάτι το ξεχωριστό, κάτι που θα ευρήνη τον πνευματικό ορίζοντα».¹⁵

Όσο κι αν είναι παρόξενο, οι διαπιστώσεις αυτές γίνονται τη στιγμή ακριβώς όπου το ελληνικό μυθιστόρημα ετοιμάζει την πιο εντυπωσιακή εξόρμησή του. Γιατί δρισκόμαστε κιόλας σε μια κορύφωση: στο 1933, «το έτος του ρομάντσου», όπως το αποκαλεί ο Άλκης Θρύλος (Οκτώδρης

13. «Η δεξιόσως του Γρ. Ξενόπουλου εις την Ακαδημίαν Αθηνών». *Νέα Εστία*, αριθ. 124, 15 Φεβρουαρίου 1932, σ. 177.

14. *Αυτ.*, σ. 185.

15. ΓΕΔΑΣ [= Γ. Δ. Δασκαλάκης]: «Τα ελληνικά διδλία του 1932». *Νέα Ζωή* Αθήνας, αριθ. 1, 15 Απριλίου 1933, σσ. 69-70.



Ο Άλκης Θρύλος 20 ετών.
(Ελένη Ουράνη).

1933), ή στην «εποχή του μυθιστορηματος», όπως προτιμάει σε σχετικό σχόλιό του το περιοδικό *Ιδέα* (Δεκέμβρης 1933). Να οι ευχμότεροι καρπό της χρονιάς:

Θ. Πετσάλης, *Ο προορισμός της Μαρίας Πάρνη*
Μ. Καραγάτσης, *Ο συντάγματάρχης Λιάπκιν*
Γαλ. Καζαντζάκη, *Γυναίκες*
Θ. Καστανάκης, *Μυστήρια της Ρωμοσύνης*
Γ. Θεοτοκάς, *Αργώ*
Σ. Μυριβήλης, *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*
Κ. Πολίτης, *Εκάτη*

Μέσα σε ελάχιστα χρόνια, τα πράγματα έχουν αλλάξει. Η ποσότητα δεν είναι άσχετη με την ποιότητα. Αλλά αν θεωρήσουμε το 1933 ως σταθμό, σφείλουμε να συνεκτιμήσουμε όλες τις παραμέτρους του. Γιατί οι μαζικές μυθιστορηματικές επιδόσεις των νέων λογοτεχνών δεν αποτελούν μεμονωμένα φαινόμενα: συνοδεύονται, τις περισσότερες φορές, από έναν γενικότερο προδληγματισμό για τη φύση και τον ρόλο του μυθιστορηματος. Έτσι, το 1933 είναι έτος αυτογνωσίας και αυτοσυνειδητής. Τοποθετημένο στο κέντρο της πεζογραφικής παραγωγής, το μυθιστόρημα («λογοτεχνικό είδος που ως χτες μας ήτανε περίπου άγνωστο», λέει το σχόλιο του περι-

δικού *Ιδέα*), αποδίδει τώρα το κυρίαρχο «παράδειγμα» που κεντρίζει ποικιλοτρόπως το ενδιαφέρον. Ο Τετζάκης δεν γράφει μόνο μυθιστορήματα. Δημιουργεί και μίαν εκτενέστατη μελέτη για το νεοελληνικό μυθιστόρημα (*Ιδέα*, 1933). Ο Πέτρος Σπανδωνίδης τυπώνει τις κριτικές του σε *διδύλο*, *Η πεζογραφία των νέων (1929-1933)*, προσδίδοντας έτσι στις δυο χρονολογίες οριακή σημασία. Ένα σημαντικό άρθρο του Γιώργου Θεοτοκά, «*Η νέα λογοτεχνία*» (*Ιδέα*, Ιανουάριος 1934), επιστημαίνει κυρίως το γεγονός ότι για τη «*νέα λογοτεχνική γενιά*» αρχίζει η περίοδος του μυθιστορήματος και του δοκιμίου.

Νέοι άνθρωποι, νέα ήθη: έτσι ή αλλιώς, το μυθιστόρημα αντιμετωπίζεται ως είδος με φωτοποιοτικές συνδηλώσεις. Όταν το 1932-1933 γίνεται μια συζήτηση για τον «*εσωτερικό μονόλογο*» (θα επανέλθουμε παρακάτω), οι αναφορές στο μυθιστόρημα είναι ευνόητες. «*Καταλήγοντας, ξαναλέω πως δεν πιστεύω ότι ο εσωτερικός μονόλογος πάει ν' αντικαταστήσει το ρομάντζο. Μόνον θα το εξυπηρετήσει. Αυτό το δέχομαι, ξαναλέγοντας πως ο εσωτερικός μονόλογος υπάγεται στο εσωτερικό μυθιστόρημα (αυτο-ψυχο-διωγραφία)*». ¹⁶ Αλλά το ζήτημα είναι: τι σημαίνει για τους «*νέους του 1930*» μυθιστόρημα ή ρομάντζο;

Μία προσεκτική ανάγνωση των θεωρητικών κειμένων της εποχής θα οδηγήσει ασφαλώς σε χρήσιμα συμπεράσματα. Σταματώντας στο έτος 1933, επιστημαίνω τρεις «*κοινούς τόπους*» που επαναλαμβάνονται με χαρακτηριστική επιμονή:

α) Το μυθιστόρημα είναι «*σύγχρονη εξελιγμένη μορφή του έπους*» (Πηγάτογλου) ή «*νέωτερη μορφή και συνέχεια του αρχαίου έπους*» (Τετζάκης), έτσι που προορισμός του «*είναι να πάρει, μες στη σύγχρονη ζωή, τη θέση της αρχαίας εποποιίας*» (Θεοτοκάς).

β) Το μυθιστόρημα «*ανήκει κατ' εξοχήν στην εποχή μας*» (Τετζάκης), «*είναι το κατ' εξοχήν λογοτεχνικό είδος του αιώνα μας*» (Θεοτοκάς), ένα «*λογοτεχνικό είδος που κυριαρχεί σήμερα στην Ευρώπη*» (Ξεφλούδας) και που «*ανταποκρίνεται το περισσότερο στις ανάγκες της τρικυμιαμένης, ακαταστάλαχτης και πολύμορφης εποχής μας*» (Θρύλος).

γ) Το μυθιστόρημα είναι «*το βασίλειο της ελευθερίας*», δηλαδή ένα λογοτεχνικό είδος που «*δε γνωρίζει νόμους*» (Ξεφλούδας), αφού «*όλα χωρούνε και όλα επιδέλλεται να μπούνε μες στο μυθιστόρημα*» (Θεοτοκάς).

Γνωστές απόψεις, θα πει κανείς. Πραγματικά, ούτε η επικαιρότητα και τον ευρωπαϊκό μυθιστορηματοσ όυτε η σχέση του με το έπος (θυμίζω εδώ λούν στοιχεία πρωτοτυπίας. Αλλά οι ελληνικές πολιτισμικές συνθήκες επιδέλλουν τη λογοκή τους:

16. Δημήτριος Μεντζέλος: «*Ο εσωτερικός μονόλογος*». Ο Κύκλος, αριθ. 4, Ιούνιος 1933, σ. 168.

«*Η αισθητική αυτής της καινούργιας τέχνης δεν έχει ακόμα συνειδητοποιηθεί πολύ καθαρά, και γενικά, στην κοινή ομιλία, ονομάζουμε μυθιστόρημα κάθε αφήγηση που ξεπερνά τις 200 ή 250 σελίδες, οποιοδήποτε κι αν είναι το περιεχόμενό της*». ¹⁷

Ωστόσο, με τέτοιες ποσοτικές διακρίσεις οι διαφορές των ειδών δεν παραμένουν αδιευκρίνιστες; Να πώς βλέπει τα πράγματα ο Α. Πηγάτογλου τον Ιούλιο του 1933:

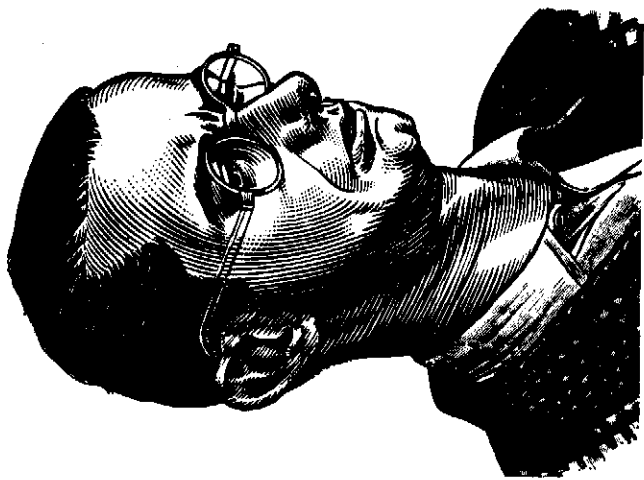
«*Μ' αληθινή ευχαρίστηση θα μπορούσαμε να σημειώσουμε μια σημαντική μεταστροφή που παρατηρείται τώρα τελευταία στην εργασία των πεζογράφων μας. Πριν λίγα χρόνια η νεοελληνική παραγωγή στην πεζογραφία περιοριζόταν σχεδόν αποκλειστικά στο διήγημα. Οι κάποις πιο ολοκληρωμένες προσπάθειες ήταν σπάνιες - τουλάχιστο από μέρος συγγραφέων με κάποιο σχετικό ταλέντο. Θέλετε από τεμπελιά, θέλετε από ιδιοσυγκρασία ή ακόμα - και προπάντων - από έλλειψη αληθινού πνευματικού υπεδάφους και διαθέτησης πνοής για τη δημιουργία ενός καθολικότερου και συνθετικότερου έργου, οι Ρωμιοί έχουν δείξει μιαν ιδιαίτερη προτίμηση στο διήγημα. Κατά τη σφαιρική αντίληψη που επικρατεί στον τόπο μας, το διήγημα αποτελεί τον πυρήνα του πεζού λόγου. Έ άλλα είδη, η νουβέλα, το ρομάντζο, ακόμα κι αυτό το θέατρο δεν είναι παρά αλλοιωμένες μορφές του διηγήματος. Η παρεξήγηση όμως αυτή καταντά αληθινά τραγική σαν την περιφρούση στη στενή αντίθεση διήγημα-ρομάντζο. Ο Ρωμικός αναγνώστης - και πολλοί μάλιστα συγγραφείς - φαντάζονται το ρομάντζο σαν ένα παρατραδηγμένο διήγημα. Κι αν ένα οποιοδήποτε έργο ξεπεράσει τις 100-150 σελίδες, του κολνούν αμέσως την ειδική "ρομάντζο"». ¹⁸*

Με δυο λόγια, διήγημα και μυθιστόρημα διαφέρουν, αλλά όχι μόνο (ή όχι κυρίως) στο ποσοτικό πεδίο. Έστω. Σε τι διαφέρουν λοιπόν; Αν οι σχετικές θεωρητικές διερευνήσεις δεν προχωρούν σε βάθος, βασίζονται πάντως σε εμπειρικά δεδομένα κοινής, ως ένα βαθμό, αποδοχής. Έτσι λ.χ. η διχοτομία διήγημα / μυθιστόρημα φαίνεται γενικά ν' αντιστοιχεί σε αντιθέσεις του τύπου *μέρος / όλον*, *ειδικό / γενικό*, *απλό / σύνθετο* κ.λπ. Ο Πέτρος Χάρης παρατηρεί πως «*το μυθιστόρημα είναι πρώτ' απ' όλα σύνθετο*». ¹⁹ Ο Άλκης Θρύλος δεν παραλείπει να σημειώσει ότι «*το μικρό διήγημα, έστω κι όταν είναι άρτιο στο είδος του, δίνει κάπως την εντύπωση*

17. Γιώργος Θεοτοκάς: «*Η νέα λογοτεχνία*». *Ιδέα*, Ιανουάριος 1934, σ. 13.

18. Α. Πηγάτογλου: «*Διήγημα*». Ο Κύκλος, αριθ. 5, Ιούλιος 1933, σ. 227. Περβ. και το άρθρο του «*Μερίδες απόψεις γύρω στο ελληνικό μυθιστόρημα*». *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 12, Φεβρουάριος 1933, σσ. 394-395. Σημειώνω εδώ ότι, ακόμα και στα 1939, ο Βάσος Βαφίνας χαρακτηρίζει το «*κλαστικό ρομάντζο*» ως «*παρατραδηγμένο διήγημα*»: *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία (Σχέδιο για μέλη)*. «*Παθήρον*», Αθήνα 1979, σ. 65.

19. Πέτρος Χάρης: «*Διονυσίου Α. Κοκκίνου, "Άγριος"*». *Νέα Εστία*, αριθ. 163, 1 Οκτωβρίου 1933, σ. 1064.



Άγγελος Τερζάκης (σχέδιο Γραμματόπουλου).

ενός σκίτσου». ²⁰ Από τις διαπιστώσεις αυτές ως τις αξιολογικές κρίσεις (το μυθιστόρημα είδος αξιοθαύμαστο, το διήγημα αξιοκατάκριτο) η απόσταση δεν είναι μεγάλη. Στα 1935, σε μια στιγμή δηλαδή όπου το μυθιστόρημα «δρίσκεται σε άνηση στην Ελλάδα» (Τερζάκης), «το καθυστερημένο αυτό λογοτεχνικό είδος», δηλαδή το διήγημα, «σέρνεται παράλυτο στα χρονιάτικα ημερολόγια, στις εφημερίδες και στα λαθρόδια περιοδικά» (Καραντώνης), δίνοντας την εντύπωση ότι «εκφυλίσθηκε με την πρόχειρη δημοσιογραφία» (Χουρμούζιος). ²¹

Φυσικά, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι, σε γενικές γραμμές, πίσω από το μυθιστόρημα βρίσκονται οι άνθρωποι του 1930 και πίσω από το διήγημα οι άνθρωποι του 1920. Οι πρώτοι, νικητές, ανεμίζουν θριαμβευτικά τη σημαία τους. Έτσι το παιχνίδι παίζεται σε πολλά επίπεδα. Οι καταδηλώσεις πλουτίζονται με τις συνδηλώσεις: μυθιστόρημα σημαίνει επίσης έξουσία (γιατί το ίδιο το είδος επιβάλλει την ιεράρχηση), στρατόπεδο των ισχυρών,

20. Άλλης Θρύλος: «Πέζος λόγος: 1933». Σήμερα, αριθ. 11 και 12, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1933, σ. 365.

21. Βλ. Α. Τερζάκης: «Η ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία». Τα Νέα Γράμματα, αριθ. 3, Μάρτης 1935, σ. 157. Αντρέας Καραντώνης: «Άλλης Γιαννόπουλος, Κεφάλια στη σειρά». Τα Νέα Γράμματα, αριθ. 1, Γενάρης 1935, σ. 38, και Αιμ. Χουρμούζιος: Έργα Ζ'. Ο αφηγηματικός λόγος. Αθήνα 1979, σ. 59.

παρόν, μόδα, «συγχρονισμός», πρωτοπορία κλπ. «Επικό» και «σύγχρονο», το είδος αυτό σηματοδοτεί μιαν εποχή κοινωνικής και ιδεολογικής ανασύνταξης. Το μήνυμά είναι απλό: ας τελειώνουμε μαζί με την ηττοπάθεια της μικρασιατικής καταστροφής, με το ηθολογικό παρελθόν, με την αποτέλματωση των διαλυμένων (και διαλυτικών) μορφών. Κάποια (επική) εικόνα του Γιώργου Θεοτοκά μιλάει εύγλωττα: «το μεγάλο μυθιστόρημα εκφράζει, μπροστά στα ανθρωπώπινα πράγματα, μια διάθεση ανάλογη με την ορμή μια επέλασης υπερίκου». ²²

Ωστόσο υπάρχει και η άλλη όψη των πραγμάτων:

«Βέβαια η τυφεική αυτή εξόρμηση των νέων προς το μυθιστόρημα έχει και την αφηγητική της μεριά. Παθήτος μορφολόδοξοι και γελίοι - οι αιώνιοι γελωτοποιοί κάθε σοδαφής δουλειάς - ετοιμάζονται με τις πέννες στα χέρια να πάρουνε το κατόπι των αληθινών συγγραφέων, γράφοντας κι αυτοί το μυθιστόρημά τους [...]. Ο λογοτεχνικός αυτός υπερισμός έχει χτυπήσει και κάποιους από τους καλούς μας νέους πεζογράφους που διάζονται να τιλοφορήσουνε τα έργα τους μυθιστορήματα, ενώ δεν είναι παρά διηγήματα, αφηγήματα, μονόλογοι, ή ημερολογιακές αυτοβιογραφίες». ²³

Αλλά στο ίδιο άρθρο των Νέων Γραμμάτων υπογραμμίζεται και κάτι άλλο: η μονοκρατορία της πεζογραφίας («Ο ποιητής πεθαίνει, ο επιστήμονας δεν μας πείθει, ο πολιτικός δεν φαίνεται, ο επαναστατής υπογράφει μανιφέστα. Μόνος υπάρχει και αγωνίζεται ο νέος πεζογράφος», σ. 734). Πώς να μην προκαλούνται ανησυχίες; Μερικοί παραγορεύονται με τη σκέψη, ότι, σε τελευταία ανάλυση, «το μυθιστόρημα με όλα τα πλεονεκτήματά του παρουσιάζει δεν μπορεί ποτέ να παραμερείσει τα άλλα είδη του λόγου και να σταθεί το μοναδικό», δεδομένου ότι «ή ποιήση) θα παραμένει μια εσώτερη πνευματική ανάγκη του ανθρώπου [...] που τίποτε δεν μπορεί να την αντικαταστήσει ή να της κόψει το δρόμο». ²⁴ Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Τέλλος Άγρας (που δεν έχει ιδιαιτερούς λόγους να παθαίξεται για την πρόξα), δρίσκει τα μυθιστορήματα των συνομηλικών και των νεότερων του πολλά, μεγάλα, ευκολογραμμένα, πρόψια, χωρίς πρωτοτυπία, χωρίς ύφος κλπ. ²⁵

Αυτά στις αρχές του 1936, όταν η ποσοτική ευφορία αρχίζει να εμφανίζεται ολοένα και περισσότερο ως ποιοτική κάμψη. Ιδεοληψία αντιπάλων; Όχι ακριβώς. Η αναστολή του μυθιστορηματικού οργανισμού ομολογείται ακόμα και από τους πρωταγωνιστές του. Να λ.χ. η άποψη του Άγγελου Τερζάκη:

22. Γιώργος Θεοτοκάς: «Η νέα λογοτεχνία». δ.π.

23. [Α. Καραντώνης]: «Το μυθιστόρημα των νέων». Τα Νέα Γράμματα, αριθ. 12, Δεκ. 1935, σ. 733.

24. Μηνάς Δημόκης: «Το διβλίον». Κρητικές Σελίδες Ηρακλείου, αριθ. 1, Φεβρ. 1936, σ. 27.

25. Τέλλος Άγρας: «Το ανριστό μυθιστόρημα». Νέα Εστία, αριθ. 218, 15 Ιαν. 1936, σ. 139.

«Αν το χαρακτηριστικότερο γεγονός της πρόφορατης φιλολογικής μας ιστορίας είναι, καθώς το είπαν, η πεζογραφική άνθιση, το 1936 που έλλεισε προχτές, θα σημειώσει, θαφρώ, μια μικρή ανάπαυλα στην πρώτη, τη νεανική ορμή της. Η τετραετία 1933-1936 είδε το παφουσαίωμα, την καλλιέργεια, ίσως την καθέφωση μιας ομάδας νέων πεζογράφων. Το μυθιστόρημα, στο διάστημα αυτό, ζήτησε να προσανατολιστεί μέσα στην εποχή, ν' αποκερυσθαλλάσει το νόημά του, τις επιδιιώξεις του, τον καλλιτεχνικό του τύπο. Το 1936 έλλεισε, μπορεί να πει κανείς, την πρώτη περίοδο του πεζογραφικού οργανισμού με μια φυσική κατιούσα».²⁶

Έναν χρόνο αργότερα, αυτή η «φυσική κατιούσα» θα εμφανιστεί γενικότερα ως «κατάπτωση της πνευματικής στάθμης του τόπου» και ως «πνευματική κρίση που δείχνει ακόμα και τους πιο δημιουργικούς λογοτέχνες μας σαν εξαντλημένους και στείρους».²⁷ Τι συμβαίνει λοιπόν; Συνδέονται άραγε, εν όλω ή εν μέρει, οι διαπιστώσεις αυτές με το κλίμα της μεταξικής δικτατορίας; Θά' ληγε πως, καθώς περνούν τα χρόνια (δρισκόμαστε πια στην εκπινόη του μεσοπολέμου), η κριτική ανεδαίξει τους τόνους της. Κι ακόμα: πως η συνείδηση μιας ρεφεκής στιγμής επιτείνει την ανάγκη των απολογισμών. Θυμίζω ότι, στ' 1938, μια πολύμηνη έρευνα του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες* έχει τον τίτλο «Η νεοελληνική λογοτεχνία στα τελευταία είκοσι χρόνια». Κάποιο όριο διακρίνεται καθαρά.

Αυτό το όριο (που δεν είναι άσχετο, φυσικά, με τις ιστοριοπολιτικές εξελίξεις της εποχής) φανερώνει πάντως ότι στο λογοτεχνικό πεδίο υπάρχουν ήδη οι αναγκαίες προϋποθέσεις για κάποια, πρόχειρα έστω, μερικά ή/και προσωρινά, συμπεράσματα. Προϋποθέσεις ταυτόχρονα αντικειμενικές και υποκειμενικές. *Αντικειμενικές*, στο μέτρο όπου η πεζογραφική παραγωγή της δεκαετίας του 1930, αυτή και μόνη, παρέχει αρκετό υλικό για μια συνολική θεώρηση. *Υποκειμενικές*, στο μέτρο όπου ο κριτικός λόγος, ξεπερνώντας το στενά περιγραφικό επίπεδο της δημοσιογραφικής διδλοκρισίας και υπακούοντας σε μια γενικότερη ανάγκη για σύνθεση, είναι πια ικανός ν' ανιχνεύσει το λογοτεχνικό παφελθόν με μικρότερη ή μεγαλύτερη επάρκεια. Γιατί δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια του μεσοπολέμου σημαδεύονται, ανάμεσα σε άλλα, και από μια χαρακτηριστική ακμή του κριτικού δοκιμίου.²⁸

Όρα, λοιπόν, ανιχνεύσεων του παρελθόντος, έστω και μόνο της τελευταίας δεκαετίας, με το βασικό ερώτημα: πού δρίσκεται (αλλά και πού

26. Αγγελός Τερζάκης: «Τα ελληνικά νέα»: *Νεοελληνικά Γράμματα*, 2 Ιανουαρίου 1937, σ. 2.

27. Γ. Μ. Μυλωνογιάννης: «Η πνευματική παραγωγή του 1937»: *Νεοελληνικά Γράμματα*, 15 Ιανουαρίου 1938, σ. 14.

28. Ανασέρω ενδεικτικά, εκτός από ορισμένα κείμενα των *Νέων Γραμμάτων*, το δοκίμιο του Δ. Νικολαφίτη για την πεζογραφία των νέων (1938), το αξιολογότατο *Δημοτικισμός και κριτική*, *Δοκίμιο συνθέσεως* του Κ. Θ. Δημαρά (ανάτυπο από τη *Νέα Εστία*, τ. 26, 1939, σσ. 1498-1511) και τη *Μεταπολεμική μας λογοτεχνία* (1939) του Βάσου Βαρίλα.

δρισκόταν και πού πηγαίνει) η πεζογραφία μας; Το δέβαιο είναι ότι κάποια εμπόδια, λ.χ. στην ορολογία, έχουν ήδη ξεπεραστεί. Όταν ο Αντρέας Καραντώνης, γράφοντας για τον Σ. Μυριδιλή στα 1938, καταπιάνεται με τα πεζογραφικά είδη, μεταφέρει και κωδικοποιεί θεωρητικές απόψεις που γνωρίζουν ευρύτερη αποδοχή. Έτσι «τα διήγημα είναι πιο απλή μορφή πεζού λόγου από την περίπλοκη και σύνθετη μορφή του μυθιστορηματος», ενώ η νουβέλα, «είδος ενδιάμεσο», αποτελεί «το διήγημα που όσο πιο πολύ εκτείνεται, τόσο περισσότερο προσεγγίζει το μυθιστόρημα, δίχως όμως να εξομοιώνεται ποτέ μ' αυτό». Όσο για το μυθιστόρημα, είναι είδος ανεξάρτητο, αφού «δεν πρέπει να το θεωρήσουμε σαν ένα εξωτερικό συνταίριασμα πολλών μαζί διηγημάτων γύρω από το ίδιο θέμα, μολονότι υπάρχουν πολλά μυθιστορήματα που περιέχουν ανεξάρτητα από το σύνολο διηγήματα. Ο μυθιστοριογράφος αναπτύσσει και συνθέτει πολύ μεγαλύτερη



Όρθιοι, από αριστερά: Θαν. Πετσάλης, Ηλ. Βενέζης, Οδ. Ελύτης, Γ. Σεφέρης, Αντρ. Καραντώνης, Στ. Ξεφλούδας, Γιώργ. Θεοτοκάς, Καθίστοι, από αριστερά: Άγγ. Τερζάκης, Κ. Θ. Δημαράς, Γιώργ. Κατσιμπαλής, Κοσμάς Πολίτης, Ανδρέας Εμπειρίκος. (Φωτογραφία που θεωρήθηκε ότι αποδίδει τη «γενιά του τριάντα»).

ποσότητα ζωικού υλικού, παρά όση χρειάζεται για να πλαστεί ένα διήγημα». Αυτές όμως οι επιστημονικές δεν αποτελούν συνάμα και αξιολογικές ιεραρχήσεις;

«Μια διαφορά μόνο μας αναγκάζει να τοποθετήσουμε το μυθιστόρημα σε μια αισθητική θέση ανώτερη από το διήγημα. Ο μυθιστοριογράφος είναι πάντα και έξοχος διηγηματογράφος. Ο διηγηματογράφος δεν πιγχαίνει πάντα στη δοκιμή του μυθιστορηματος. Όμως, η διαφορά τούτη δεν έχει παρά μονάχα θεωρητική αξία, γιατί υπάρχουνε διηγηματογράφοι που το έργο τους είναι πολύ πιο σημαντικό από το έργο πολλών εξ' επισημότατων μυθιστοριογράφων».²⁹

Είναι ενδιαφέρον: στα 1938 ο χόφος της πεζογραφίας, ευθύς και πολυμορφος, προσφέρεται για ακριβέστερες μετρήσεις. Την ίδια χρονιά, όμως ο Πέτρος Χάρης παρομοιάζει το μυθιστόρημα με ποτάμι, έχει ασφαλώς ευκολότερο έργο, δηλαδή μεγαλύτερες δυνατότητες επικουρίας, απ' όσες είχε ο Α. Πηνιότογλου περιγράφοντας στα 1933 το «ρομάντζο-ποτάμι» (roman-fleuve).³⁰ Η θεωρία συνάφησης της πράξης. Η καλύτερα: η θεωρία μέρους της πράξης. Θα ήταν περιεργο αν γινόταν αλλιώς.

Στο μεταξύ όμως η λογοτεχνική κριτική υποσκελίζει τη λογοτεχνική θεωρία. Αν, σ' αυτά τα τελευταία χρόνια του μεσοπολέμου, η ονοματισμένη για επίσημα και επίμονα «Γενιά του '30» κυριαρχεί (από το 1935 διαθέτει ως εκφραστικά της όργανα και τα περιοδικά *Νέα Γράμματα* και *Νεοελληνικά Γράμματα*), προκαλεί ωστόσο (είναι επόμενο) και αρκετές αντιθέσεις. Καταλαβαίνουμε λοιπόν την αγανάκτηση του Α. Τερζάκη:

«Δεν πιστεύω στην "αποτυχία" όπως και δεν πίστεψα στο απόλυτο της "άνθισης". Η γενιά του 1930 - δεν ξηραίω και τους ποιητές της - δεν έδωσε ως την ώρα αριστουργήματα και δεν μπορεί να ξέρω αν θα τα δώσει ή αν δεν θα τα δώσει. Πιστεύω όμως απόλυτα πως με τη γενναία της εξόρμηση, με τις κατευθύνσεις που έδωσε στη λογοτεχνία μας, με το πλάταιμα των οριζόντων και το δάθος της πνευματικής της ζωής, δικαιώσε κιόλας απόλυτα την ιστορική αποστολή της [...] Τίποτ' άλλο. Συχωρέστε με που η απάντησή μου παίρνει λιγάκι και το χαρακτηρισμό απολογίας».³¹

Χαρακτήρα απολογίας; Αλλά τώρα οι απολογίες (και οι απολογισμοί) αποτελούν συχνά φαινόμενα. Δυο παρατάξεις, ως συνήθως: οι θριαμβο-

29. Αντρέας Καραντώνης: «Στρατής Μυριόβηλης». *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 8-9, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1938, σσ. 647-649.

30. Πέτρος Χάρης: «Γιώργου Θεοτοκά, Το δαμόνιο». *Νέα Εστία*, αριθ. 284, 15 Οκτωβρίου 1938, σ. 1433 και Α. Πηνιότογλου: «Μερικές απόψεις πάνω στους Δεσμάτες του Άγγελου Τερζάκη». *Ρυθμός*, αριθ. 8, Μάης του '33, σ. 247.

31. «Η νεοελληνική λογοτεχνία στα τελευταία είκοσι χρόνια». *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 3, Μάρτιος 1938, σ. 98.



Βάσος Βαρκίτσας.

λογούντες από τη μια μεριά και οι μεμνιμοιούντες από την άλλη. Όμως πολλές φορές η ορθοκρίσια κυριαρχεί, οπότε εκφράζονται νηφαλιότερες απόψεις:

«Κοιτάζοντας κυκλικά και συνολικά την παραγωγή των νέων, που μάχονται ακόμα με όλες τις δυνάμεις τους, δεν μπορώ να μην παρατηρήσεις: εδώ, την έλλειψη συγγραφικού ενστίκτου, που μαρτυρείται από την ασάφεια της συνθετικής γραμμής· εκεί, την περιφρόνηση των γραμματικών κανόνων. Τον εφιάλτη της μορφής τον έχουν ελάχιστα. Μα στην τέχνη, η απόσταση από την παράδοση - σημάδι των αναπλαστικών περιόδων - συνοδεύεται, ως ένα σημείο, και από την αδεσποσύνη της τεχνικής».³²

Κάποτε, μάλιστα, η «Γενιά του '30» αντιμετωπίζεται με δικά της όπλα. Να λ.χ. *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία* (1939) του Βάσου Βαρκίτσας: ένα κείμενο-μανιφέστο, στα χνάρια του *Ελευθέρου Πνεύματος*, κι ας εμφανίζεται δυνάμει ως αντίλογός του. Για άλλη μια φορά, η αντίθεση διήγημα / μυθιστόρημα φαίνεται να εκφράζει απλοϊκά τη σχέση ατόμου / κοινωνικής ομάδας. Όσο για το μυθιστόρημα του '30, παρά την αναγκαιότητά του, δεν δικαιώνει προσώρας τις προσδοκίες, παρουσιάζοντας «ένα χαρακτηρισμό καθεαυτού αναιμικό». Αν ο Θεοτοκάς του 1929 στρεφόταν προς το μέλλον, ο Βαρκίτσας του 1939 στρέφεται προς το παρελθόν.

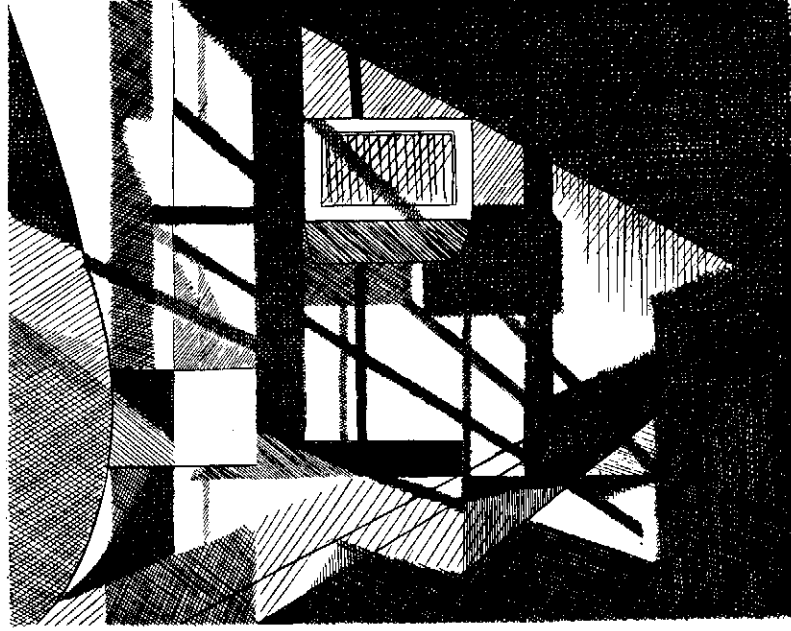
32. Δ. Νικολαεφίτης: *Δοκίμια κριτικής*, ό.π., σ. 187.

«Στο έργο των θεμελιωτών της πεζογραφικής μας παράδοσης, η προπολεμική κοινωνία δεν είναι φάσμα αλλά ζωντανή πραγματικότητα. Η περιορισμένη της ζωή δεν προσέφερε δέδια πολυσύνθετων μορφών. Σ' αυτό ίσως θα πρέπει να αποδοθεί και η στενότητας των τύπων, που ενεργάνισε η πεζογραφία. Οι τύποι της όμως εμονομοποίησαν την ύπαρξή τους διά μέσου της λογοτεχνίας [...] Γ' αυτό ακριβώς το έργο της θα παραμείνει για αφεκτόν ίσως καιρό σημαντικό ξεκινήματος για κάθε πραγματικό ταλέντο. Η εμφάνιση των πεζογράφων της γενιάς του '30 υπήρξε μια παρεμβολή, ένα διάλειμμα. Και σαν τέτοιο ίσως θα παραμείνει στην ιστορία της λογοτεχνίας μας».³³

Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, αυτό που γίνεται μέσα στη δεκαετία του '30 (και που προσλαμβάνεται, γενικά, ως προβάδισμα του μυθιστορημάτων απέναντι στο διήγημα, συχνά μάλιστα και ως προβάδισμα του πεζού απέναντι στον ποιητικό λόγο) δεν παύει να υπογραμμίζει τις περιπλοκές σχέσεις ποσού και ποιού. Πρόβλημα μεγεθών ή μεγεθύνσεων, τελικά, (αρκεί να μη δώσουμε μόνο αριθμητική αξία στις λέξεις αυτές). Τώρα το ζητούμενο είναι: ν' αντικατασταθούν οι απλές, διαλυμένες και παρωχημένες μορφές με άλλες καθολικότερες και συμπληγότερες. Να δοθούν συνθετικές εικόνες της ελληνικής ζωής. Να εκφραστεί η ανάγκη μιας ιδεολογικής ανασύνταξης. Να προμοδοτηθεί η υπόταξη, όχι η παράταξη. Να σηματοδοτηθούν μέσα από τον διευρυμένο χώρο οι νέες διαστάσεις (και οι νέες λειτουργίες ή δυνατότητες) του χρόνου. Να υπογραμμιστούν, συγκεντρωμένες σε ενιαίο σύνολο, όχι μόνο οι ομοιότητες αλλά και οι διαφορές.

Διήγημα / μυθιστόρημα: η άρση και η θέση του ελληνικού μεσοπολέμου.

33. Βάσος Βαρίκας: *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, ό.π., σσ. 81-82.

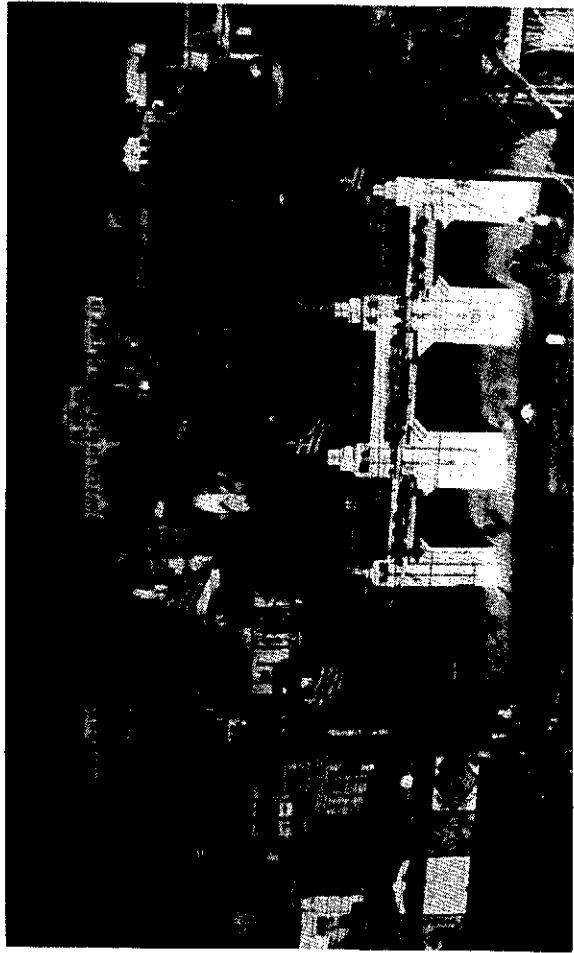


ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΤΩΝ 25 GRAVURES

Ο ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΜΟΝΟΛΟΓΟΣ

I

«Σταθή μιά άρ' τις πιο σημαντικές μορφές της σύγχρονης λογοτεχνίας, στάθηκε το έργο του James Joyce, κ' επειδή γύρω του έγινε ολοκληρωτή φιλολογία—μέλετη και κριτική—που κατέληξε όρθη ή φοβημένη να δομηθεί τη νέα τούτη μορφή του μυθιστορηματός «εσωτερικού μονόλογου», ύψ και δύσκολα εφορούσε, μιά άλλη έννοια σ' ένα τόσο ποικίλο, παρόμοιο, πολυπλοκό και πολύτροπο έργο σαν τον «Οδυσσέα», όμως συμφέρον είναι να μορφώσει κανείς μιά γνησίμη έρευνήσοντας άρ' την άρχή του και ιστορικά την εμφάνισή, την εξέλιξη και την παράδοσή του εσωτερικού μονόλογου πριν άντικειμενιστεί το ίδιο έργο που δημοφύστος τόσο φύσος μιά την παρουσία του. Πριν από τον J. Joyce δεν είχε άντικειμενιστεί ο εσωτερικός μονόλογος. Ο «Οδυσσέας», που πέφνει τις κατάλληλες διαστάσεις για να επιβάλει αυτή την τεχνικότητα. Κοιμάται άρ' αυτό το έργο του Ιρλανδού συγγραφέα δημοσιεύτηκαν στην «Αμερική» από τη «Little Review» (1919—1920) που κυνήγησε, γιατί το έργο είχε μέρη πολύ λογαριαστικώς άνήθημα. Έκδόθηκε από Παρίσι (1922), έπειδή άντικειμενιστες στην «Άγγλία» και τις Η. Π. Έκανε παρά πολύ μεγάλη έντύπωσή. Λάβ—έπος είναι—το ποικίλο κλίμα της «Άγγλοεθνικής λογοτεχνίας», κ' άρμος άμέσως μιά φιλολογία πάνω στην τεχνικότητα αυτή, που παρουσιάζει κάποια έπιφανειακή έλευθερία, μαζί με την κοινή δύναμη ύποβολής. Θεωρείται ο νεότερος, το έργο του J. Joyce με άπάνια νευροφυσιολογική ύπερβολή, μαζί με την κοινή δύναμη ύποβολής. Θεωρείται ο νεότερος, το έργο του «Οι Δάφνες Κόμπικαν». Το βιβλίο αυτό είχε παρουσιάζονται στην «Révue Indépendante» (1897), ύστερα από ένα χρόνο έξυπνη έδοση σε τόμο. Δεν είχε καιμάν άντίχρηση. Έγκριζαν οι λέξεις, που μεταφράζονται ο Maillet από ένα χρόνο έξυπνη άντίχρηση. Ζωοποιείται το έπος άντικειμενιστικό, οπτικοποιητικό. Πιστά είναι η επένδυση του εσωτερικού μονόλογου; Ο Valéry-Larbaud στον πρόλογο του βιβλίου «Οι Δάφνες Κόμπικαν» άντιφέρει τον Montaigne, δηλ. έννοει ως άρχική μορφή του



Η πρώτη Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης (1927).



Ναυτικές εκδηλώσεις. Θεσσαλονίκη (δεκαετία του '30).

9. Πόσες είναι οι πρωτοπορίες;

Όχι, δεν θ' αναφερθώ στη γνωστή διάκριση του Mario Vitti για τις δυο πρωτοπορίες. Αυτές είναι δεδομένες: η μια πολιτική (αλλά όχι και αισθητική), η άλλη αισθητική (αλλά όχι και πολιτική).¹ Θα πάω παραπέρα. Γιατί στο εσωτερικό των πρωτοποριών εμφανίζονται και άλλες πρωτοπορίες, που δεν αργούν να εκδηλωθούν μόλις νομίσουν πως κινδυνεύουν να χάσουν την αυθεντικότητά τους. Πρωτοπορίες των πρωτοποριών. Εξάλλου (το θυμίζω άλλη μια φορά) ο χρόνος στον μεσοπόλεμο κυλάει με ασθματικούς ρυθμούς. Οι θεωρίες φυτρώνουν εύκολα: οι -ισμοί («σχολές», «τάσεις», «ρεύματα» κλπ.) εναλλάσσονται αστραπιαία.

Καθόλου περίεργο, άλλωστε. Η εποχή ευνοεί τους νεοτερισμούς. Οι τολμές φαίνονται να γοητεύουν περισσότερο από τις συνέχειες. Άνη «πρωτοπορία» συνδέεται τώρα με το μυθιστόρημα και όχι με το διήγημα, δεν παύει ωστόσο να λειτουργεί και στο εσωτερικό του μυθιστορηματος ως διαφοροποιητικό στοιχείο: κάποιες μυθιστορηματικές μορφές αποδεικνύονται περισσότερο πρωτοποριακές από άλλες.

Πώς αντιδρούν οι σύγχρονοί τους; Να ένα ερώτημα που δεν μπορούμε να το αγνοήσουμε όταν θύγουμε ζητήματα πρόσληψης. Μερικές μαρτυρίες είναι ερεθιστικές. Υπογραμμίζω λ.χ. τη διαπίστωση του Αντρέα Καραντώνη για το 1935, ότι «ο κλασικός ρεαλισμός εξακολουθεί να είναι το κυριότερο αισθητικό γνώρισμα των πιο πολλών πεζογραφημάτων της χρονιάς, το γνώρισμα που τ' ανταμώνει όλα σε μια καλλιτεχνική κατηγορία». ² Τρία χρόνια αργότερα, ο Δ. Νικολαφείζης συμπληρώνει: «Η γραμμή που ακολουθήσε ίσοιμε σήμερα, στο μεγαλύτερο μέρος της, η πεζογραφία των νέων φαίνεται να καταλήγει πιο πολύ στο ζωγράφιμα της κοινωνικής πλευράς των ανθρώπων». ³ Σύμφωνα. Το πρόβλημα όμως είναι ότι ένας τέτοιος «ρεαλισμός», κλασικός, κοινωνικός, σοσιαλιστικός ή ο,τιδήποτε άλλο, πολύ περισσότερο (ή πολύ λιγότερο) από «καλλιτεχνική κατηγορία», αποτελεί στοιχείο εξωτερικό και αόριστο: συνήθως υποδεικνύει απλώς μια γενική προσήλωση σε μορφές παραδοσιακής γραφής. Γιατί, στην ουσία, θα ήταν πολύ δύσκολο να θεωρηθούν «ρεαλιστές» (ή του ίδιου τύπου «ρεαλιστές») συγγραφείς όπως λ.χ. ο Κοσμάς Πολίτης και ο Μ. Καραγάτσης. Έχουμε λοιπόν κι εδώ ν' αντιμετωπίσουμε τις παγίδες των λέξεων. Ο «ρεαλισμός» της δεκαετίας του 1930 δεν είναι ασφαλώς απλή υπόθεση. Media vox ή λέξη-κλειδί με αμφίσημο ιδεολογικό και αισθητικό περιεχόμενο, παραπεμπτεί τόσο στην «πρωτοπορία» όσο και στην «παράδοση». Όταν ο Τερ-

1. Mario Vitti: «Οι δυο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση του 1930 με '40». Ο Πολίτης, αριθ. 1, Μάιος 1976, σσ. 72-79.

2. Αντρέας Καραντώνης: «Η λογοτεχνία μας το 1935». ό.π., σ. 163.

3. Δ. Νικολαφείζης: *Δοξίμια κριτικής*. ό.π., σ. 206.



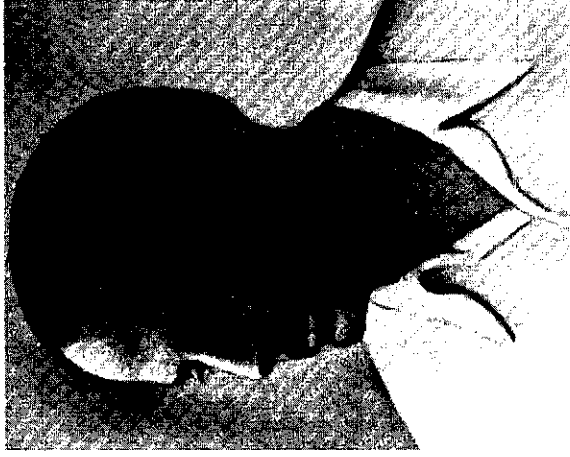
Γιάννης Μπεράτης.

ζάκης δημοσιεύει το άρθρο του «Η αγωνία του ρεαλισμού» (1934), θίγει ένα επίκαιρο και σημαντικό πρόβλημα: ο ρεαλισμός σηματοδοτεί ταυτόχρονα ένα τέλος και μια αρχή.

«Η "πραγματικότητα" είναι μια εφεύρεση του δεκατονένιατου αιώνα», γράφει ο Τερζάκης κλείνοντας τη λέξη *πραγματικότητα* μέσα σε εισαγωγικά. Η επίσημη: «Ο ρεαλισμός σήμερα είναι στατικός». Κι ακόμα: «Ο ρεαλισμός, περισσότερο από αισθητική σχολή, είναι κοσμοθεωρία». ⁴ Γιατί κοσμοθεωρία; Υποθέτω: γιατί εκλαμβάνει τη λογοτεχνία ως αναπαράσταση της πραγματικότητας (χωρίς εισαγωγικά). Έτσι, σε μια στιγμή βασικών ανακατατάξεων, στην αρχή της δεκαετίας του 1930, το πρόβλημα του ρεαλισμού, με όλες τις όψεις του και τις αφηγητικές ή θετικές εκδοχές του, αποβαίνει κεντρικό. Ένα είδος λυδίας λίθου.

Όσο κι αν φαίνεται παράξενο, το νέο ελληνικό μυθιστόρημα του '30 έχει έναν διπλό (και αντιφατικό) ρόλο: α) να επιτέλεσει μια σύνθεση, αναπιστώντας αυθεντικά την ελληνική ζωή ως σύνολο συμπαγές, και β) γ' αμφισβητήσει την ευστάθεια της εξωτερικής «πραγματικότητας», μεταφέροντας το κέντρο βάρους από το αντικείμενο στο υποκείμενο. Δυο επίλογες λοιπόν (και δυο πρωτοπορίες). Η πρώτη, ποσοτικά κυρίαρχη, δεν αφορά σε γενικές γραμμές τη ρεαλιστική αναπαράσταση και την παραδοσιακή αφηγηματική τάξη. Αλεξαντίας, η δεύτερη, περιορισμένη ποσοτι-

4. Άγγελος Τερζάκης: «Η αγωνία του ρεαλισμού», ό.π., σσ. 304, 305 και 307.



Στέλιος Εφλουδάς.

κά, προβάλλει ως τολμηρή αρετή την ποιότητά της. Είναι ο πειραματικός χώρος της σήξης. Η πρωτοπορία χωρίς εισαγωγικά.

Ότι τέτοιου είδους πρακτικές δεν εμφανίζονται ξαφνικά και απροειδοποίητα, μου φαίνεται αναμφισβήτητο. Το είδαμε και παραπάνω: από τα τέλη του περασμένου αιώνα, η στέρεη επιφάνεια του πραγματικού αρχίζει να παρουσιάζει ρωγμές. Απώδειξη, ανάμεσα σε άλλες, και ο συμβολισμός. Έχουμε να κάνουμε μ' ένα είδος διάδρασης, όπου θολώνουν τα περιγράμματα, μικραίνουν οι όγκοι, διαλύονται οι μορφές και αρχίζει η πορεία από το «έξω» προς το «μέσα». Ό,τι ακολουθεί, στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας (ψυχανάλυση, φαινομενολογία, θεωρία της σχετικότητας, συγχρονική γλωσσολογία, φουτουρισμός, υπερρεαλισμός κλπ.), διευρύνει το χάσμα. Η λογοτεχνία καταγράφει τα πάντα: μικρές και μεγάλες ανατροπές, καταλύσεις ορίων, διαταραξείς ισορροπιών. Η καθιερωμένη άποψη ότι, σε τέτοιες περιπτώσεις, οι νεότερισμοι εκδηλώνονται πριν απ' όλα στην ποίηση, δεν φαίνεται να ευσταθεί σ' εμάς. Αντίθετα με ό,τι πιστεύεται γενικά, η πέζογραφία μας (στο μέτρο, δέβαια, όπου τα όρια της δυναμικά ριζοσπαστική: λ.χ. η Διασπορά (1930) του Γιάννη Μπεράτη ή Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού (1930) του Στέλιου Εφλουδά παραουσιάζονται πριν από τις πρώτες ποιητικές αποκρισταλλώσεις του ελληνικού υπερρεαλισμού.

Κοντά στην πράξη και η θεωρία. Όταν βλέπετε (όπως, καλή ώρα, γύρω στα 1930) να γίνονται επίμονες συζητήσεις για την ποίηση, την πρόζα και

την κριτική, σημαίνει προφανώς ότι κάτι νέο γεννιέται. Θα σταθώ στην έκδοση των *Μακεδονικών Ημερών* και κυρίως στο ζήτημα του εσωτερικού μονόλογου. Τα γεγονότα είναι περίπου γνωστά.⁵ Τα συνοψίζω. Από την αρχή της εμφάνισής του (Μάρτιος 1932), το περιοδικό της Θεσσαλονίκης φανερώνει τους πρωτοποριακούς - «εσωτερικούς» του προσανατολισμούς. Το καλοκαίρι του 1932, με αφορμή μια διβλιοκρισία του Αντρέα Καραντώνη για το δεύτερο διβλίο του Στέλιου Ξεφλούδα, την *Εσωτερική συμφωνία*, αρχίζει η συζήτηση για τον εσωτερικό μονόλογο. Συζητητές - επιστολογράφοι: ο Α. Πηλιάτογλου, ο Α. Καραντώνης, ο Δ. Μεντζέλος. Αποκορύφωμα: το άρθρο του τελευταίου με τίτλο «Ο εσωτερικός μονόλογος» στο περιοδικό *Ο Κύκλος* (Ιούνιος 1933).

Κάπως έτσι, μέσα σ' έναν χρόνο, φουντώνει το ζήτημα. Ο Καραντώνης δεν διατάζει να μπει τολμηρά στην περιοχή «του εσωτερικού μονόλογου», του ρομάντζου δίχως πλοκή, δίχως περιπέτειες και πρόσωπα, δίχως εξωτερικές κατευθύνσεις και θέσεις, που πάει να διαδεχτεί το κλασικό μυθιστόρημα και να το αντικαταστήσει στην ιεραρχία της λογοτεχνίας». Έτσι, «το είδος αυτό του πεζού λόγου» ταυτίζεται ουσιαστικά με την «αυτοψυχοβιογραφία» και την «αυτοανάλυση»: ο Ξεφλούδας «με τα δυο του διβλία δείχνεται για την Ελλάδα μοναδικός χειριστής και πραγματοποιός του εσωτερικού μονόλογου»: η *Εσωτερική συμφωνία* του υπερβαίνει τα λογοτεχνικά όρια («Μήτε ποιήμα, μήτε μυθιστόρημα»), ενώ παράλληλα υπάρχουν και ντόπιες εκδηλώσεις του φαινομένου:

«Στη νεοελληνική λογοτεχνία η αρχή της καλλιέργειας του εσωτερικού μονόλογου, που τελευταία με τα διβλία του Θεοτοκά και του Ξεφλούδα έδειξε τάσεις προς μια λεπτότατη αυτοεξεργασία της ψυχής, σημειώνεται στα ιδιότυπα πεζογραφήματα του Ίανος Δραγούμη».⁶

Ο Α. Πηλιάτογλου δεν αμφισβητεί τον πρωτοποριακό ρόλο του Ξεφλούδα, αρνείται όμως την ταύτιση «εσωτερικού μονόλογου» και «αυτοψυχοβιογραφίας», όπως αρνείται να συμπεριλάβει «στο είδος αυτό, το τόσο ύποπτο κι αφροντοχωριάτικο (ή νεοπλουτικό) έργο του κ. Θεοτοκά». Πρωτιότερη θεωρεί την περιτλάνηση στις εκτάσεις της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, καθώς και την υπογράμμιση των σχέσεων του εσωτερικού μονόλογου με τον υπερ-ρεαλισμό.⁷

5. Για το όλο ζήτημα και τη σχετική ελληνική και ξένη βιβλιογραφία, βλ. Αγλαΐα Κεχαγιά - Λυπουλάκη, *ό.π.*, σ. 43 κε., Μαίρη Μιλέ - Λένα Γκανά: «Εσωτερικός μονόλογος (Αναδρομική περιδιάβαση και σύγχρονη προβληματική μιας αφηγηματικής τεχνικής)», *Φιλολόγος*, αριθ. 48, Καλοκαίρι 1987, σσ. 136-160 (συνοπτική μορφή: στον τόμο *Μνήμη Λίνου Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 293-304) και Maria Kakavoulia: *Interior Monologue and its discursive Formation in Meïro Axioti's, Δύσκολες νύχτες*, Μόναχο 1992.

6. Αντρέας Καραντώνης: «Στέλιου Ξεφλούδα, *Εσωτερική συμφωνία*», *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 5-6, Ιούλιος-Αύγουστος 1932, σσ. 209-213.

7. Α. Πηλιάτογλου: [Γράμμα για τον εσωτερικό μονόλογο], *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 7, Σεπτέμβριος 1932, σσ. 247-250.

Από εδώ και πέρα, ο δρόμος του νεαρού Δ. Μεντζέλου είναι ανοιχτός. Ο Θεοτοκάς, λοιπόν, «κατά κανέναν τρόπο δεν υπάγεται στον εσωτερικό μονόλογο» (στον οποίο ωστόσο υπάγεται ο Θράσιος Καστανιάκης με τη *Φυλή των ανθράκων*). Όσο για τον εσωτερικό μονόλογο, ορίζεται γενικά ως «το αέναο κι υπόκαφο μοιρομύρισμα που ποτέ δεν παύει να κυλά στο βάθος του εσωτερικού εγώ μας», ακόμα και ως «μια άδολη διαχέυση, στο χαρτί, της σκέψης τη στιγμή που ακόμα δρίσκαται στο στάδιο του σχηματισμού», ή ως «μια άμεση επικοινωνία του εσωτερικού κόσμου προς τον εσωτερικό, χωρίς τη μεσολάβηση συγκρίσεων προς ιδέες». Έπειτα, προσπαθώντας να ξεδιαλύνει τις «παρεξηγήσεις και κακοεξηγήσεις» που διαρραίνουν «το λογοτεχνικό αυτό είδος», ο Δ. Μεντζέλος επιχειρεί: α) ν' αποτιμήσει την πρόσφορά του Edouard Dujardin και του James Joyce, καταδικάζοντας τη σφιδινιστική παρέμβαση του Valery Larbaud, και β) ν' αναζητήσει τις ρίζες του εσωτερικού μονόλογου στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τον Sade ως τους ψυχναλντές και τους υπερρεαλιστές. Συμπέρασμα: «ο εσωτερικός μονόλογος υπάγεται στο εσωτερικό μυθιστόρημα (αυτοψυχο-βιογραφία)».⁸

Συνοψίζοντας τη συζήτηση αυτή, υπογραμμίζω τα ακόλουθα πορίσματα της:

α) Ο εσωτερικός μονόλογος έχει κυρίως δυο λογοτεχνικά πρότυπα, το μυθιστόρημα *Οι δάφνες κόπικαν* (Les laupiers sont coupés, 1887) του E. Dujardin και τον πιο πρόσφατο αλλά και πιο σημαντικό *Οδυσσέα* (Ulysses, 1922) του J. Joyce.

β) «Λογοτεχνικό είδος» (Μεντζέλος), «φιλολογικό είδος» (Πηλιάτογλου), «είδος του πεζού λόγου» ή συγγώνευση ποιήσης και πρόζας (Καραντώνης), ο εσωτερικός μονόλογος συνδέεται με ποικίλες μορφές της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας: αρχαία τραγωδία, σαιξπηρικά δράματα, επιστολικό μυθιστόρημα, ημερολόγιο, Montaigne, Sade, Stendhal, Ντοστογιέφσκι, Lautréamont, Nerval, Rimbaud, Browning, υπερρεαλιστές κλπ.

γ) Ο εσωτερικός μονόλογος εκπροσωπείται και στον τόπο μας: Ίων Δραγούμης, Στέλιος Ξεφλούδας, Γιώργος Θεοτοκάς, Θράσιος Καστανιάκης.

Αυτά στα 1932-1933. Σήμερα ξέρουμε (αλλά χρειάστηκε να περάσουν 60 χρόνια λογοτεχνικού μοντερνισμού και 20 χρόνια αφηγηματολογίας) ότι αρκετά ζητήματα σχετικά με τον εσωτερικό μονόλογο έχουν ξεκαθαριστεί, ενώ ορισμένα άλλα παραμένουν μετέωρα: ότι η σχέση εσωτερικού μονόλογου και «φούς της συνείδησης» (Stream of consciousness) διατηρεί ακόμα το ενδιαφέρον της: ότι ο όρος «εσωτερικός μονόλογος» έχει ήδη χρησιμοποι-

8. Δ. Μεντζέλος: [Γράμμα για τον εσωτερικό μονόλογο], *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 8, Οκτώβριος 1932, σ. 292. «Η εποχή μας κι ο Καστανιάκης», *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 10-11, Δεκέμβριος 1932 - Ιανουάριος 1933, σσ. 357-362, και «Ο εσωτερικός μονόλογος», *Ο Κύκλος*, αριθ. 4, Ιούνιος 1933, σσ. 163-168.

ποηθεί το 1856 από τον Ρώσο συγγραφέα Τσερνισέβσκι σε μελέτη του για τον Α. Τολστόι, και ότι, αδόκιμος σήμερα για πολλούς, παραμερίζεται από νέους όρους - παράδειγμα ο «άμεσος λόγος» (discours immédiat) του G. Genette ή ο «αυτόνομος μονόλογος» (autonomous monologue) της D. Cohn - ενώ, άλλες φορές, αποφεύγεται κατηγορηματικά.⁹ ότι, επίσης, η σύνθετη αυτή τεχνική, ψυχολογική και λεκτική ταυτοχρόνως, δεν αποκλείει τη σύμπραξη διαφορετικών επιστημών και μεθόδων.

Ξέρουμε, ακόμα, ότι στον τόπο μας η σχετική προβληματική ανανεώνεται με αργούς ρυθμούς: ότι ο εσωτερικός μονόλογος παραμένει γενικά μια τεχνική («τεχνουργία») χαρρακτηρίζεται σ' ένα άρθρο του 1935 στο *Τρίτο Μάτι*), που αποδίδεται κάποτε καταχρηστικά σε όλους τους νεοτερικούς συγγραφείς των *Μακεδονικών Ημερών* και που κάποτε, εξίσου καταχρηστικά, ταυτίζεται με τη λεγόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης»: ότι, τέλος,



Από αριστερά, όρθιοι: Τάκης Βαρβιτσιώτης, Γ. Θέμελης, Στρατής Δούκας, Ν. Γ. Πεντζίκης, Στ. Ξεφλούδας, Αντώνης Λεβής. Καθιστοί: Γ. Θ. Βαρόπουλος, Βασ. Τατάκης, Πέτρος Σπανθωνίδης, Αλκ. Γιαννόπουλος και Γιώργος Δέλιος (Αύγουστος 1938).

9. Ο Massimo Peri λ.χ. χρησιμοποιεί «τον παραδοσιακό όρο "εσωτερικός μονόλογος", αλλά πάντα μέσα σε εισαγωγικά διαμαρτυρίας»: «Οι φωνές του Καδάφη» *Φιλολόγος*, αριθ. 44, Καλοκαίρι 1986, σ. 122.

μερικές «παρεξηγήσεις και κακοερμηνείες», όπως έλεγε ο Μεντζέλος στα 1933, εξακολουθούν να ισχύουν και σήμερα.

Θα δώσω ένα παράδειγμα σταματώντας στο κλασικό δοκίμιο του E. Dujardin *Ο εσωτερικός μονόλογος* (*Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Παρίσι 1931). Ο ορισμός του εσωτερικού μονόλογου από τον συγγραφέα, έναν πρωταγωνιστή στην υπόθεσή αυτή, είναι γνωστός. Τον μεταφράζω στη γλώσσα μας:

«Ο εσωτερικός μονόλογος, όπως κάθε μονόλογος, είναι λόγος του δραματοποιημένου προσώπου ο οποίος αποδέχεται να μας εισαγάγει κατευθείαν στην εσωτερική ζωή του προσώπου αυτού, δίχως ο συγγραφέας να παρεμβαίνει με επεξηγήσεις ή σχόλια. Όπως κάθε μονόλογος, είναι λόγος δίχως εξωτερική επεξηγήσεις ή σχόλια. Ωστόσο διαφέρει από τον παραδοσιακό μονόλογο κατά το υπό: ως προς την ύλη του, είναι η έκφραση της πιο ενδόμυχης σκέψης, της πιο κοντινής σ' αυνείδητο ως προς το πνεύμα του, αποτελεί λόγο προγενέστερο από κάθε λογική οργάνωση, αναπαράγοντας τη σκέψη στο στάδιο της γέννησής της και με τρόπο αυθόρμητο/ως προς τη μορφή του, πραγματοποιείται με άμεσες φράσεις, περιορισμένες συντακτικά στο ελάχιστο/Ετσι ανταποκρίνεται ουσιαστικά στην αντίληψη που έχουμε σήμερα για την ποιήση».¹⁰

Αν σκεφτούμε ότι ο ορισμός αυτός ίσως δεν ήταν εντελώς άγνωστος στους συζητητές του 1932-1933 (ο Μεντζέλος, πάντως, χωρίς να τον αναφέρει, μιλάει για σκέψη «τη στιγμή που ακόμα βρίσκεται στο στάδιο του σχηματισμού»), μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι μερικές καιριές επισημάνσεις του Dujardin, π.χ. οι σχετικές με τον λόγο «που δεν αρθρώνεται» και που είναι προγενέστερες «από κάθε λογική οργάνωση», δεν έχουν προσεχθεί όσο έπρεπε. Αλλιώς πώς να εξηγηθεί, στον τόπο μας, αυτή η επίμονη ως τις μέρες μας συσχέτιση του εσωτερικού μονόλογου με τρόπους έκφρασης (και γραφής) όπου η «λογική οργάνωση» είναι αναγκαία; «Ο εσωτερικός μονόλογος ξεκινάει από συγγραφείς που ιδιαίτερο γνώρισμά τους υπήρξε ο εγωτισμός (egotisme) κι έχει την αρχή του στο ατομικό ημερολόγιο», διαβάζω σε κείμενο αγαστητού συναδέλφου.¹¹ Αλλά αν είναι έτσι τα πράγματα (ο Μεντζέλος προσθέτει στο ημερολόγιο και την επιστολογραφία και το επιστολικό μυθιστόρημα), τότε ο εσωτερικός μονόλογος δεν μου φαίνεται να έχει ουσιαστική πρωτοτυπία. Είναι απλή προέκταση της ρομαντικής

10. Παρατίθεται από τον Umberto Eco: *L'oeuvre ouverte*. Seuil, Παρίσι 1979, σ. 226. Συνομιλημένη μορφή του ορισμού αυτού στα γαλλικά παραθέτει ο Γιώργος Θεοτοκάς: *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*, δ.π., σ. 263 - και ο Mario Vitti: *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδιολογία και μορφή*, «Εφημής», Αθήνα 1977, σ. 282.

11. Κώστας Στεργιάδης: «Μια ματιά στον εσωτερικό μονόλογο». Ανακύκληση, αριθ. 10, Ιούλιος - Αύγουστος 1987, σ. 145. Πηδ. και παλαιότερη εργασία του «Η πέζογραφία του Στέλιου Ξεφλούδα κι ο εσωτερικός μονόλογος». *Επισχές*, αριθ. 43, Νοέμβριος 1966, σ. 427.

εσωστρέφειας. Μια βαθύτερη και διαρκέστερη, ίσως, εξομολογητική αυτοσκοπία.

Κι όμως, ήδη από τα χρόνια του μεσοπολέμου, ο Δ. Νικολαεΐζης δριμόταν σε σιωπότερο δρόμο όταν συνέδεε «θεωρητικά» με τον εσωτερικό μονόλογο «κάθε λογοτεχνία που παραγνωρίζει τον άλλον ή τους άλλους και οικοδομείται με τον ένα, γερμίζοντας ολόκληρο από το αναπάντητο μίλημα της μοναχικής ψυχής», όταν υπογράμμιζε την «εντύπωση του παραμιλητού» ή όταν διαπίστωνε, σχετικά με το έργο του Στέλιου Ξεφλούδα, ότι «η κυριότερη δεξαμενή του εσωτερικού μονόλογου, το συνειδητό, μένει εκεί ερημητικά σφραγισμένη».¹² Επομένως, ο εσωτερικός μονόλογος δεν μπορεί να συγγέται με την εξομολογητική πράξη. Είναι ένα αφηγηματικό τέχνασμα: μια υποθετική λεκτική κατασκευή (που δεν έχει αφθρωθεί και που, κατά συνέπεια, δρίσκεται έξω από το κύκλωμα επικοινωνίας) ή ένας τρόπος διείσδυσης στο συνειδητό του μυθιστορηματικού ήρωα χωρίς τη μεσολάβηση του αφηγητή. Παραθέτω τη μαρτυρία του Valery Larbaud:

«Στο μυθιστόρημα *Οι δάφνες κάπηκαν*, μου είπε ο Joyce, ο αναγνώστης δρίσκει εγκατεστημένος από τις πρώτες γραμμές μες στη σκάνη του κεντρικού προσώπου, και το σταμάτητο ξετύλιγμα της σκάνης αυτής, αντικαθιστώντας τη συνηθισμένη μορφή της αφήγησης, μας πληροφορεί τι κάνει το πρόσωπο ή τι του συμβαίνει».¹³

Σήμερα θα μιλούσαμε για τον εσωτερικό μονόλογο με όρους αφηγηματικής αυτονομίας. Θα υπογραμμίζαμε τη χαρακτηριστική και ουσιώδη σύμπτωση του χρόνου της ιστορίας με τον χρόνο της αφήγησης. Θα επισημαίναμε την «προφορικότητα» δόμη του λόγου (σύμφωνα με την έντοχη παρατήρηση του Michel Butor ότι «στον εσωτερικό μονόλογο το πρόβλημα της γραφής έχει τεθεί απλά και καθαρά σε παρένθεση»), διασημένοι σε κείμενα του Στρατή Τσίφκα, του Αλέξανδρου Κοτζιά, του Νίκου Μπακόλα, του Θανάση Βαλτινού και άλλων. Ωστόσο παραμένει ανοιχτή η ιστορική διάσταση του ζητήματος. Γιατί άραγε, από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του, ο εσωτερικός μονόλογος συνοδεύεται στον τόπο μας με «παρεξηγήσεις και κακοεξηγήσεις»; Αλλά πρόκειται τάχα για «παρεξηγήσεις και κακοεξηγήσεις»;

Ότι η πρόσληψη ενός φαινομένου επηρεάζει την ουσία του αποδιδόμενου αναγκαίο συστατικό της, μου φαίνεται, σε πολλές περιπτώσεις, δεδομένο. Το ζήτημένο είναι: σε ποιον «ορίζοντα προσδοκίων» ανταποκρίνεται ο εσωτερικός μονόλογος της ελληνικής δεκαετίας του '30; Ποιες ανάγκες καλύπτει; Κι από ποιους δρόμους εισάγεται στα γράμματά μας; Ε-

12. Δ. Νικολαεΐζης: *Δοκίμια κριτικής*, ό.π., σ. 196.

13. E. Dujardin: *Les lauriers sont coupés*. Préface de Valery Larbaud. Messein, Παρίσι 1925, σ. 7.

ρωτήματα που μας φέρνουν, κατά τη γνώμη μου, όχι τόσο στην περιοχή του συνειδητού (ο φρουδισμός είναι ακόμα, την εποχή αυτή, νεοφερμένος στην Ελλάδα), όσο σε παραδοσιακότερους και ασφαλέστερους χώρους: εννοώ κυρίως τον συμβολισμό.

Για το αίτημα της εσωτερικότητας μιλήσαμε κιόλας. Αν υπάρχει τώρα μια ανάγκη ανανέωσης (συνεπώς και πρωτοτορίας), αυτή μπορεί κάλλιστα να εκφραστεί με όρους συνέχειας και όχι ρήξης. Άλλωστε το επιδόλλουν και τα πράγματα. Ο E. Dujardin, εισηγητής του εσωτερικού μονόλογου, δεν είναι παρά συμβολιστής ποιητής. Σ' ένα άρθρο του 1935 διαβάζουμε:

«Είπαν ότι ο εσωτερικός μονόλογος εισάγει την ποίηση στον πεζό λόγο, ότι σ' αυτόν υπάρχει έντονη λυρική διάθεση, έτσι δίνει καινούργια μορφή στον πεζό λόγο, ακόμα και νέα συντακτική φόρμα. "Μικρές, κομμένες φράσεις, απλές, με απόδοση ευθεία, όσο το δυνατόν λιγότερο τεχνικές, όσο το δυνατόν λιγότερο κικερωνικές" (Ο *Εσωτ. Μονόλογος*, E. Dujardin). Κ' έτσι φτάνουμε να σκεφτούμε αλλεπάλληλα μουσικά μοτίβα. Ο Marcel Binon λέει ότι ο *Οδυσσέας* του Joyce πρέπει να μελετηθεί σαν *σόνάτα*. Ο E. Dujardin αναφέρει πως, όταν έγραφε το βιβλίο του, σκέφτονταν την υπέρθεση των μουσικών μοτίβων, και συγκεκριμένως του Wagner. Άλλως κι ο Gabriel Marcel τον κατακρίνει ακριβώς γιατί εισάγει στο μυθιστόρημα τρόπους ποίησης και μουσικής».¹⁴

Βρισκόμαστε λοιπόν πάντοτε στον αστερισμό του συμβολισμού: εκεί όπου, μαζί με τη μουσική, τον ελεύθερο στίχο ή το πεζό ποίημα, κυριάρχει και η ανάγκη για μια ουσιαστική επέκταση των ορίων της ποίησης. Ακόμα και στα 1963 ο Αντρέας Καραντώνης δεν φαίνεται να έχει διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων, όταν δεσώνει ότι «τα όρια της "εσωτερικής πεζογραφίας" είναι σχεδόν αδιάκριτα από το είδος της λογοτεχνικής επιστολογραφίας», όταν συνδέει με τον εσωτερικό μονόλογο συγγραφείς όπως ο Pirandello, η K. Mansfield, ο Proust ή ο Gide, και κυρίως όταν μιλάει για

«πέζογραφήματα της "εσωτερικής λογοτεχνίας", που κύρια γνωρίσματά της στάθηκαν η λυρική μεταποίηση αλλά και μεγαλοποίηση βιωμάτων ολόελα υποκειμενικών και ως το απόλυτο βάθος ενδόμυχων. "Ο κόσμος γλίστηρεν επάνω μας κι εχάθη", λέγει κάποιος στίχος. Αν τον τροποποιήσαμε λέγοντας "ο κόσμος γλίστηρε μέσα μας κι έγινε ένα όνειρο, μια ομίχλη, ένα και μόνο συναίσθημα αβεβαιότητας και αλλαγών που μόλις τις πιάσεις σε σχήματα, χάνονται", θα είχαμε, ίσως, τον ορισμό της "εσωτερικής λογοτεχνίας"».¹⁵

Έτσι, αυτή η «εσωτερική λογοτεχνία» καλύπτει ουσιαστικά οποιαδήποτε μορφή λυρικής-εξομολογητικής πράξης. Γιατί όχι και τον εσωτερικό

14. «Ο εσωτερικός μονόλογος». Το *Τρίτο Μάτι*, αριθ. 1, Οκτώβρης 1935, σ. 26. Βλ. ανάλογες επισημάνσεις και στο άρθρο του Πέτρου Σπανδωνίδη: «Ο εσωτερικός μονόλογος». *Νέα Πορεία*, αριθ. 37, Μάρτιος 1958, σ. 59.

15. Αντρέας Καραντώνης: «Η εσωτερική πεζογραφία». στον τόμο *Προβολές Α'*. Αθήνα 1965, σσ. 239, 241 και 242.

μονόλογο; Όμως, με τέτοιους όρους, ο τελευταίος αυτός ταυτίζεται συχνά στον τόπο μας (και το πράγμα δεν είναι τυχαίο): α) με κάθε είδος αυτοανά- λυσης και β) με κάθε είδος νεοτερικής γραφής. Ένας αξιολόγος μελετητής του ελληνικού μεσοπολέμου, ο Τάσος Κόρφης, επιμένει ακόμα, σε πρόσ- φατο δημοσίευσμά του, να θεωρεί από τους «κύριους εκπροσώπους» του ευρωπαϊκού εσωτερικού μονολόγου και «τον Gide, τον Proust, την Man- sfield», ενώ, προκειμένου για τη λογοτεχνία μας, μακραινεί τον κατάλογο του χαρακτηριστικά:

«Ανάλογες, άλλωστε, ιδιαίτερότητες εντοπίζουμε και στους έλληνες πεζογρά- φους που λίγο πριν και κατά την πρώτη πενταετία του '30 παρουσιάστηκαν στη Θεσσαλονίκη προπάντων - Γιαννόπουλος, Δέλιος, Αρχάδιος Λευκός, Σε- φλούδας και αργότερα Πεντζίκης - αλλά και στην Αθήνα - Ειρήνη η Αθη- ναία, Δετζιώτζης, Δούκας, Μπεράτης κ.ά. - ακολουθώντας ο καθένας, με το δικό του τρόπο, τα δαιδαλώδη μονοπάτια του εσωτερικού μονολόγου»¹⁶.

Δαιδαλώδη, χωρίς άλλο. Γιατί ο εσωτερικός μονόλογος (αυτός τουλάχιστο που αποτελεί αχέτυπο: ο περιφημος μονόλογος της Molly Bloom στον *Οδυσσέα* του Joyce) επιμερίζεται, προφανώς, τροφοδοτώντας ποι- κίλες περιπτώσεις. Κυρίως: παραμένει υπόθεση ανοιχτή. Γι' αυτό και πρέ- πει ν' αντιμετωπίζεται στο επίπεδο της ιστορίας και της θεωρίας συνάμα. Της ιστορίας: για να κατανοείται η ελληνική ανάγνωση (ή, έστω, παρανά- γνωση) με τις κυρίαρχες, ψυχολογικές ή συμβολιστικές, επιλογές της. Της θεωρίας: για ν' αξιοποιούνται οι δυνατότητες των πολλαπλών (φροϋδικών, γλωσσολογικών, αφηγηματολογικών κλπ.) προσεγγίσεων.

Ευνοϊκοί, λοιπόν, καιροί για τις πρωτοπορίες.

16. Τάσος Κόρφης: «Ο εσωτερικός μονόλογος μέσα από θεωρητικά κείμενα πεζογράφων της Γενιάς του '30», στον τόμο *Ματιές στη λογοτεχνία του μεσοπολέμου*, ό.π., σσ. 182 και 183.

II. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΜΟΝΟΛΟΓΟΣ *

JAMES JOYCE

ULYSSES

(*Η αρχή του μονολόγου της Κικής Μπλουμ*)

ΜΕΤ. Τ. Κ. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗ

Ναι βέβαια γιατί ποτέ του ως τώρα δεν είχε ξανακάμει τέτοιο πράγμα να ζητήσει το πρωινό του να του φέρουν στο κρεβάτι μαζί με δυο αυγά από τον καιρό του ξενοδοχείου «Τά Έμβληματα της Πόλεως» που ήταν φορές που έκαμε τον άρρωστο στο κρεβάτι κ' έπαυσε φωνή κλασική παίζοντας το μεγάλο παχνίδι πώς να κινήσει το ένδοξο έκεινός της γρηής τούρτας της Κας Ριορδάνη με την έλπιδα πώς τον είχε γραμμένο κάπου στα χαρτάκια της διαθήκης της ούτε μιά πεντάρα ή άθεοφοβή δεν μίσε άφαιρε όλο και λειτουργίες για τον έαυτό της και για την ψυχή της άλλο πράγμα την έπαινε όταν έφρακτο ν' άρσάεισθε όχτω πεντάρες για ν' άγοράσει το σπίτι του καμνέντου της και μόνι διηγάτων όλες της τις άρρώστειες και για τα πολιτικά και για τους σεσημωσ και για το τέλος του κάσιου και κερδένιος καίρος είναι δυο ζομίε άνάκη και τί Κόλαση θάταν ό κόσμιου άν όλες οι γυναικες ήταν σαν' έλόγου της να έξαγριώνονται και να σπλητεύουν τα μαγιώ του μπάνιου και τα μέγαρα ντεκολτέ, γιατί έξέπαντος κανένας δέ θά βρέθηκε ποτέ του να θέληση να την κυτάξει δεύτερη φορά έλπίζω κ' εδοχαι να μίν κα- νενήσω ποτέ μου έτσι άπορίας άξιο είναι πώς δεν μίσε έίπε να κρούσιμε το πρόσωπο για να μίν η βλέπομε ήταν έντούτοις καλοαναθραμμένη γυναικα με τους τρώσιους της και με τις φλυαρίες της ό κ. Ριορδάνης από δά ό κ. Ριορδάνης από κεί στο κάτω κάτω φαντάζομαι πώς θάταν πολυ εύτυχής που την ξεφορτώθηκε και τό σκυλλι της που μύριζε τί γούδα μου κ' έρχόταν μολοχτό να μπερδευθί και να κρυφή μέσα στη φούστα μου ίδιως όταν άλλως τε μου άρέζε πολύ και άγαπούσα αυτότου τα συστή- ματα ίδιως να είναι δωροδότητε ευγενικό με τις γρηές κυρίες να έτσι δά και με τούς ύπηρέτες και με τούς ζητιάνους το ίδιο δεν είχε καμμιάν υπερφάνεια άλλ' άν ποτέ έπαινε καμμιάν άρρώστεια τίποτα σοβαρό πολυ προτιμώτερο να πένε στο νοσοκομείο που όλα είναι τόσο καθαρά άλλά υποθέτω πώς θά μου χρειάζόταν δολόκληρος μήνας για να τόν πείσω άσφαλώς και να σου μιά νοσοκόμο θάμπαινε επί σπηής και θά καρφονόταν μπροστά ως που να την πετάξεις έξω από την πόρτα πιά ίσως και καμμιά καλογρηά το έλέους σαν κ' αυτή τί γουρουνοφωτογραφία που έχει που είναι καλόγηρα δυο είμαι κ' έγαυ βέβαια γιατί άισθάνονται τόσο αδύνατοι και τόσο γκρινιάρηδες όταν είναι άρρωστοι έχουν άνάγκη μίσε γυναικας στο πλάι τους για να γίνουν καλλίτερα άν ματώση ή μύτη του θά νομίσης πιά πώς συμβαίνει δεν ξέρω κ' έγω "Ω τί δράμα και τί ύφος έτοιμοθάνατου τότες που κατέβαντε τό σταθμό στον ύπόγειο τον περιφερικό και στραμπούλιζε τό πόδι του στις έορτές της χορωδίας που γίναν στο όρος του Ζαχα- ρατού Ψωμιού την ήμερα πούχα φορέσει αυτό το φόρεμα ή Μίς Στάκ που τούφερε τα πιά μαραμένα λουλούδια που τάβρισκε σε τιμές μεγάλης εύκαιρίας και θάκανε δ, π, τις λέγανε φάνας νάμπαινε μέσα σε άνδρική κρεββατοκάμαρα με τη φωνή της τί γερωντοκοριστική δοκίμαζε να φαντασθί πώς είναι έτοιμοθά- νατος έτοιμος για ξεψύχημα πρός χάρη της από έρωτα γι' αυτήν να μη σε ξαναθώ ποτέ πιά έντούτοις είχε μάλλον τό ύφος άνθρώπου που του μεγάλωσαν τά γένεια στο κρεβάτι και ό μπαμπάς το ίδιο πράγμα ήταν κ' έπειτ' άπιδιάζω να βάνω επίδέξιους και να έδω φάρμακα με το κουτάλι έπειδή έκοψε τό δάχτυλο του με τό ζυράφι ζύωντας τούς κάλους του φοβώταν μίν πάθη δηλητηρίαση το αίματος άλλά για νάφετα έγω στο κρεβάτι άρρωστη και τότε θά σουλέγα τί ώραία περιποίηση θά είχα μονάχα ή γυναικα δεν παραπονιέται για να μίν άνηγοχήση νά μί/ τυράξη τον άλλον να μη φέρη την ταραχή που φέρνουν οι άλλοι είμαι βέβαια πώς κάποτε το έκαμε αυτό με τούς κάλους το κα-

*) Στο πρώτο φύλλο μας δημοσιεύθηκε είσαγωγή στον έσωτερικό μονόλογο και ένα άπόσπασμα από τό έργο του Dunsin «Οι Άσφες Κόπικαν», που άποτελεί τό πρώτο ύπόθεγμα του είδους.

10. Η ευφορία του κριτικού λόγου

Είναι γεγονός πως, όταν σκεφτόμαστε τη μεσοπολεμική κριτική, την συνδύουμε συνήθως, σχεδόν αυτόματα αν όχι και αποκλειστικά, με την ποίηση. Πρωτεύει του ποιητικού λόγου; Επιβολή συγκεκριμένων ατόμων; Υποδόκιμη ή/και υποτίμηση της πρόζας; Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, η κριτική του πεζού λόγου, φαινόμενο σχετικώς άψιμο, προϋποθέτει ορισμένες διαδικασίες που δεν φαίνεται να έχουν ολοκληρωθεί στον τόπο μας πριν από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Ζήτημα νομοτέλειας, τελικά. Γιατί πριν από την κριτική της πρόζας χρειάζεται η πρόζα. Αλλά χρειάζεται επίσης και η πρόζα της κριτικής. Τα παραδείγματα του παρελθόντος δεν λείπουν: Πολυλάς, Ροΐδης, Παλαμάς, Ξενοπούλος κ.ά. Μπορεί, στις περιπτώσεις αυτές, η κριτική να μιλάει συνήθως για την ποίηση, αλλά δεν παύει να είναι πρόζα και να θέτει εμμέσως, με την παρουσία της, το πρόβλημα της πρόζας. Θα 'λεγες πως ένα είδος υπάρχει από τη στιγμή όπου προβληματίζεται για το «είναι» του. Κάθε αξιόλογο λογοτεχνικό κείμενο θέτει το ερώτημα «τι είναι η λογοτεχνία». Κάθε αξιόλογο κριτικό κείμενο θέτει το ερώτημα «τι είναι η κριτική».

Βέβαια, αυτές οι υψηλές φροντίδες συνήθως σπανίζουν, και το συνήθως φαινόμενο είναι μια κριτική σημειωματογραφία που ασκείται στον τύπο με εφήμερες προοπτικές. Ταπεινή τέχνη χωρίς ύψος, θα έλεγε ο Καρυωτάκης. Όταν, στα 1932, το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* δημοσιεύει μια έρευνα για τη «θέση της κριτικής στην Ελλάδα», ο Τέλλος Άγρας απαντώντας διευκρινίζει: «Πρώτα πρώτα, λέγοντας κριτική, φυσικά εννοείτε τη διδλοκρισία και τη θεατρική κριτική»¹. Γιατί με τι άλλο παρά με τη διδλοκρισία κυρίως εκφράζεται η λογοτεχνική κριτική; Από τα τέλη του περασμένου αιώνα ο τύπος, κυριαρχικός θεσμός, έχει επιδώσει, μαζί με ορισμένα λογοτεχνικά είδη (δηήγημα, χρονογράφημα), και τον επαγγελματικό χαρακτήρα της κριτικής. Επικοινωνία με το «μεγάλο κοινό»: να το αξιέπιστα σύνθημα των καιρών. Ο κριτικός δεν μπορεί να είναι τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο από ένα είδος δημοσιογράφου. Περιγράφει, ερμηνεύει και αξιολογεί (κυρίως αξιολογεί) καινούρια διδλία. Ο χρόνος ταυτίζεται με την επικαιρότητα: όλα γίνονται μέσα σε περιορισμένα χρονικά περιθώρια.

Το βλέπουμε ήδη από τον 19ο αιώνα ως τις μέρες μας: ο τύπος απορροφά και καθορίζει επαγγελματικά ένα πλήθος λογοτεχνών, κριτικών και λογιών. Ας φαντασθούμε το φαινόμενο αυτό στη μεσοπολεμική του διάσταση. Οι δημοσιογραφικές ανάγκες αναγκάζουν. Στους «παλιούς» προστίθενται

τάλαφα από την όρεξη που είχε αποσβήσει είμαι βεβαία πως δεν ήταν έρωτες μες μαζί της γιατί αν ήταν έρωτες της μονάχα θα το έκοβε ολόκληρα την όρεξη ίσως με καρμιάν απ' αυτές τις νυχτολουδιές αν πρόχατι είχε πάει εκεί και όλα αυτά η ιστορία του ξενοδοχείου είναι μια σειρά φέμματα για να κρύψει τι είχε κάνει ο Χάινς έμένα με είχε έμποδοι να πάω ποιόν συνάντησα & να συνάντησα θυμάστε τον Μαντόν και ποιόν άλλο καλέ απ' αυτή τη φάση τη μουρδιστική νηπιαγωγός άνομη και τον τσάκωσα να φέρταρή μ' ένα κορίτσι στο Μυριόγραμμα και του γύρισα τη ράχη και το κά- τάλαβε τουλάχιστον και απομακρύνθηκε κρυφά σασιτομένος τ' είχε τελείως χαμένα είχε τό τούπε μιά φράση νόρη να μού κάνει κόρτε είχε μια στοιχειάρα κατακρητό τ'ό μάτια του μάτια βραστού ψαριού καθώς δλοι αὐτοὶ οί ἤλθιοι και τούτο ονομάζεται τιμωρ άνθρωπος και εὐθύς ἄλλὰ ἔλα πού συχαίνο- μαι νάχω φαγωμάρες ἀτελείωτες στο κρεββάτι και τσακωμούς ἄν πάλι δὲν ἦταν ἔτσι τότε θάταν ποιός ἔφει ποιὰ μικροκοκοτοῦλα πού θά την συμμάζωξε κύριος οἶθε πού ἦ θά την ξετύπωσε κρυφά ἄν δλος αὐτὲς τὸν ἤξεραν τουλάχιστον ὅπως τὸν ξέρω ἔγω και βέβαια γιατί προχθὲς καθόταν και μουτζούρωνε κάτι κάποιο γράμμα και τὸν ἔπιασα στὰ πράσα μπαίνοντας στὸ σαλόνι γιά νά βρω τὰ σπέρτα γιά νά τὸ δειλὸ τὸ θάνατο τοῦ Ντρίγκναμ στὴν ἐφημερίδα σὴν κάτι νά μ' ἐσπρωχθε νά πάω νά τὸν βρῶ και τὸ σκέπασε εὐθύς με τὸ στουπόχαρτο πῆρε ὕφος νά συλλογίζεται τίς ὑποθέσεις πού δὲν εἶναι ἀπίθανο τὸ εἶναι αὐτὸ νάγραφε σὲ καμιά πού θαρρεῖ πιά πὸς ἦρε ἔν τῷ προσώπῳ του ἔνα καλὸ τομῆρι γιά γδάρσιμο γιατί δλοι οί ἀντρες ποιός λίγο ποιός πολὺ ἔτσι κατανοῦν στὴν ἡλικία του ἴδιος ὅταν πλη- σιάζουν σαραντάρηδες καθώς αὐτὸς με τρόπο ὄστε νά τὸν ρουφήξῃ δσο πὸ πολὺ χρῆμα μπορεῖ δὲν ὑπάρχει πὸ τρελλὸς ἀπὸ ἔναν γέρικα τρελλὸ και ἄμέσως τὸ συνήθισμένο του φιλι στὸν πιασὸ μου γιά νά με ἱκανοποιήσῃ στὸ κάτω κάτω δὲν σκοτίζονται δῆλου με ποιάν τὸ κάνει και ποιάν εἶχε πρὶν ἔν τὸ- τὸς θά ἤθελα πάλι νά ἤξερα φθάνει νά μὴν τὸς ἔχω διαρκῶς και τὸς δύο κάτω ἀπὸ τὴν μὴτη μου ὅπως τότε μ' ἔκεινο τὸ βρωμόπριμα τὴν Μαίριμ πού ἔχχαμε στὸ Onitatio Terrace πού παραγέμιζε τὸν ψεύτικο πιασὸ της πρὸς χάρη τοῦ κυρίου γιά νά τὸν ἐρεθίσῃ δὲν εἶναι δῆλου ὄστε νά μωρίζῃς κάθε τόσο ἀπάνω του τὴν μουρδιά απ' ἄλλες αὐτὲς τίς πατασφορές ἔνα δυὸ φορές κάτι ὑποψίες πού ἤρθαν καθώς τὸν ἀσθανόμουν κοντὰ μου τότε πού ἀνακάλυψα μιά μικροῦ τριχὰ στὸ σακάκι του χωρίς νά ὑπολογίσω τότε πάλι πού μπήκα στὴν κουζίνα και ἄρχισε νά διαταίνεται πὸς πῆγε νά πῆ νερὸ μιά γυ- νί' αὐτὸ με συγχωρεῖ ἢ χάρη σου ἔλα κι' ἄλα μέσα στὸ σπῆτι μου ἔκλεβε τίς πατάτες μου και τὰ στρε- δία πὸ τ' ἀγόρατα 2 σελλίνα και 6 τη ντουζίνα και ἔβγαυε και μποροῦσα πολὺ εὐκόλα νά κάτσω ν' ἀνακαλύψω αὐτὰ τὰ πράματα στὸ κάτω κάτω δὲν ἔχεις καμιάν ἀπόδειξη μούλεγε ἄλλὰ δὲν θέλησα νά τοῦ ξεράσω ἄλα δσα ἤξερα γιά λογαριασμὸ της και δὲς του μού ἔβρισκε λόγους νά με ἐξαποστῆλει ἔδω κ' ἔκει γιά νά τὸν ἀφίνω μόνο μαζί της ἔλα ὅμως πού δὲν ἤθελα νά ἐξευτελισθῶ και νά τὸς κατασκοπεύω οί καλ- τσοδέτες πού ἤθρα στὴν κάμαρὰ της τὴν Παρασκευὴ πού εἶχε ἔξοδο μὸ ἦταν ἀρκετὴ ἀφορμὴ και ἔβλεπα καλά πὸς ἡ φάση της εἶχε ἀποσυντεθῆ ὅταν της ἔδωκα μιάς βδομάδας μισθὸ και τὰ παπούτσια στὸ χέρι ἄλο φοῦρα ἦταν νά μποροῦσε κανεὶς νά μὴν τίς ἔχει ἀνάγκη δσο γιά τίς κάμαρες ἔγω τίς συγυ- ρίζω πὸ γρήγορα φθάνει νά μὴν ὑπῆρχε ἐκείνη ἢ καταραμένη ἢ κουζίνα και τὸ ἄδειασμα τὸν σκουπι- πιδίων ὀπωσδήποτε τοῦ εἶπα νά διαλέξῃ μίαν ἀπὸ τίς δύο μίας ἔπρεπε νά φύγῃ ἀπὸ τὸ σπῆτι ἢ ἐκείνη ἢ ἔγω δὲν θάθελα ὄστε νά τὸν ἀγγίξω ἄν ἤξευρα πὸς πηγαίνει με μίαν ξεδιάντροπη μιά ψέθρα μιά πα- τσαβόθρα σὴν και τούτη

Το 3^ο μάτι, τεύχ. 4-5-6, Γενάρης-Φλεβάρης-Μάρτης, 1936, σσ. 162-163.



1. «Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα», *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 8, Οκτώβριος 1932, σ. 267.



Τέλλος Άγρας.

(και αντιτίθενται) οι «νέοι». Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος θεωρεί τη γενιά του «γενιά ποιητών και κριτικών». Ένα είναι δέβαιο: η μερίδα του λέοντος ανήκει στους εφημεριδογράφους.

Αν η κριτική εμφανίζεται συνήθως με τρία πρόσωπα (ως τέχνη, ως επισημή και ως επάγγελμα), το τρίτο πρόσωπό της διαγράφεται τώρα εντονότερα. Έτσι λ.χ. στα 1932-1933 ο Τέλλος Άγρας δεν περιορίζεται μόνο να δηλώσει ότι «η κριτική είναι επάγγελμα». ² Με μια εγκύκλιο του προς τους συγγραφείς, αφού διαπιστώσει ότι «οι όροι του πολιτισμού μας και της εθνικής μας οικονομίας δεν επιτρέπουν ακόμη να σχηματισθεί το επάγγελμα του κριτικού με έξοδα του κεφαλαίου», προτείνει να διακανονισθεί το φλέγον αυτό ζήτημα «με τη συνεργασία των ενδιαφερομένων και του κριτικού», δηλαδή «ν' αναγνωρίζει ο συγγραφέας την υποχρέωση να κανονίσει ένα ποσόν αμοιβής, που θ' αρχίζει από τας 200 δραχ. και θα εδαινεύονόμοιο σχετικά (sic) με τον όγκο, την ιδιότητα, το είδος του διδύλου». ³ Ο επαγγελματισμός, λοιπόν, στο αποκορύφωμά του: δεν του λείπουν ούτε τα συνδικαλιστικά αιτήματα ούτε οι μαχητικές συνηγορίες.

Όμως το πρόβλημα δρίσκεται αλλού: στις μεθοδεύσεις και στην ποιότητα του κριτικού λόγου. Θα έλεγα πώς, κατά βάθος, είναι ζήτημα χρόνου.

2. Αυτ., σ. 269.

3. Αυτ., αριθ. 12, Φεβρουάριος 1933, σ. 407. Σημειώνω ότι η πρόταση του Άγρα υποστηρίζεται και από τον Κώστα Ουρένη («Κριτικές»: Νέα Εστία, αριθ. 181, 1 Ιουλίου 1934, σ. 613), καθώς και από τον Πέτρο Χάση («Κριτικοί και κριτές»: Νέα Εστία, αριθ. 182, 15 Ιουλίου 1934, σ. 660).

Πρόβληματική μορφήν ή αναζήτησή τους, η λογοτεχνική κριτική αναζητάει και η ίδια τη μορφή της, δηλαδή τη διάκριση και τη (σχετική) αυτονομία της. Ήδη από τις αρχές του αιώνα μας, κάποιες προσπάθειες για μια στοχαστικότερη και καλλιτεχνικότερη έκφραση εμφανίζονται εδώ κι εκεί στοχοραδικά. Κριτική και Ποίηση (1915-1919) τιτλοφορείται το περιοδικό του Σπύρου Αλιμπέρτη, του Γ. Μ. Αποστολάκη και του Γ. Ν. Πολίτη. Στα δυο πρώτα τεύχη του διαδίδουμε: Σπ. Αλιμπέρτη, «Επιμ. Ροΐδης. Εσσαί». ⁴

Γιατί εσσαί (ή essai); Πρόκειται μόνο για αναφορά σ' ένα είδος που παραπέμπει στον ευρωπαϊκό 16ο αιώνα και που συνδέεται με τα λαμπρά ονόματα του Montaigne και του Bacon; Η αλήθεια είναι πως το γαλλικό essai (και το αγγλικό essay) έχει ήδη μεταφερθεί στη γλώσσα μας από τον 18ο αιώνα: ο Ευγένιος Βούλγαρης το έχει αποδώσει ως δοκίμιον (1768) - αλλά πρότεινε και σχεδίασμα -, ο Καταρτζής ως σχέδιο (1783). Από εδώ και πέρα οι λέξεις ακολουθούν τον δρόμο τους. Σε όλο τον περασμένο αιώνα, το δοκίμιον, λειτουργικότατο, δίνει και παίρνει: *Δοκίμιον ιστορίας κόν περί της Φιλικής Εταιρείας* (1834), *Δοκίμιον φιλοσοφίας της ιστορίας* (1841), *Δοκίμιον περί πατριωτισμού* (1847) κλπ. Ουσιαστικά, τα πάντα χωρούν σ' αυτήν τη λέξη. Και το κυριότερο: εξασφαλίζεται ένα είδος συγγραφικού άλλουθι με το πρόσημα της ατέλειωτης προστάθειας, της δοκιμής.

Ωστόσο τώρα, στις αρχές του αιώνα μας, υπάσχει ένα πρόβλημα επανακαθορισμού του δοκίμιου με την ένταξη (ή επανένταξή του;) στο λογοτεχνικό-κριτικό λεξιλόγιο. Ήδη στα 1911 ορισμένες διδλοκροσίες του Δ. Ζαχαριάδη δημοσιεύονται στα *Γράμματα* Αλεξανδρείας με τον υπέρτιτλο «Δοκίμια κριτικά». Ανάλογα παραδείγματα συναντούμε και στη *Νέα Ζωή* Αλεξανδρείας: ένα κείμενο του Κ. Ν. Παπατά για την Πετρούλα Ψηλορείτη (1915) και ορισμένα γραπτά του Τίμου Μαλάνου (1922-1923) χαρακτηρίζονται «κριτικά δοκίμια». Υπογραμμίζω το γεγονός ότι ως εδώ το δοκίμιο λειτουργεί στον χώρο του λογοτεχνικού περιοδικού. Το επόμενο δέγμα είναι ένα διδύλο: το *Ελεύθερο πνεύμα*. Κάτω από τον τίτλο του διαδίδεται με τη λέξη δοκίμιο.

Αλλά τι σημαίνει δοκίμιο για τον Θεοτοκά του 1929; Δέκα χρόνια αργότερα, ο συγγραφέας εκφράζει ακόμα την αμηχανία του για τον όρο, καθώς αναφέρεται στα σκόρπια εκείνα σημειώματα που είχε γράψει «μες σε μια φούρια ανεκδιήγητη» στα 23 του χρόνια:

«Καταλάβαινα ότι δεν ήταν ούτε μελέτη, ούτε κριτική, ούτε τίποτα παρόμοιο. Στο τέλος τα ονόμασα δοκίμιο, χρησιμοποιώντας κάπως αυθαρέτα αυτόν τον όρο που κανείς ως τότε δεν τον είχε χρησιμοποιήσει στη λογοτεχνία μας. Ο

4. Μάρτης και Απρίλιος 1915, σσ. 3-8 και 58-63. Βλ. και σχετικό σχόλιο του Νονιά, αριθ. 556, 14 του Μάρτη 1915, σ. 131. Περβ. και Κλέων Παράσης: «Κάδος (essai)»: Οι Νέοι, Μάρτιος 1919, σσ. 7-18.

όρος μάλιστα έκανε στην αρχή περίεργη εντύπωση. Ύστερα όλος ο κόσμος δάλλθηκε να μιλά για δοκίμια, δοκιμογραφούς κτλ., αλλά φοβόμυαι ότι ο όρος δεν κατανοήθηκε ακόμα. (Αν το δοκίμιο δεν είναι άλλο τίποτα παρά μελέτη ή κριτική, δεν υπήρχε λόγος να θρούμε μια καινούργια λέξη. Θα πει ότι σημαίνει κάτι άλλο. Μα αυτό το "κάτι άλλο" είναι ακριβώς εκείνο που δεν έχει ξεκαθαριστεί).⁵

Δεν έχει ξεκαθαριστεί; Κι όμως, ο συγγραφέας του *Ελεύθερου πνεύματος* εμφανίζει αρκετά ξεκαθαρισμένες ιδέες. Θα περιοριστώ σε δυο κείμενά του. Στο πρώτο (1934) επισημαίνεται το γεγονός ότι η νέα λογοτεχνική γενιά «δείχνει μια έντονη κλίση προς την πεζογραφία και κυρίως προς δύο είδη του πεζού λόγου, που οι προηγούμενες γενεές τα είχαν αφήσει στο περιθώριο της λογοτεχνικής ζωής: το μυθιστόρημα και το δοκίμιο», ενώ παράλληλα, μαζί με τις σχέσεις των δύο αυτών ειδών, υπογραμμίζονται και τα ειδικότερα χαρακτηριστικά τους:

«Ανέφερα πριν και το δοκίμιο, που έχει τούτο το κοινό με το μυθιστόρημα, ότι είναι κι αυτό ένα είδος που μπορεί να χωρέσει τα πάντα. Για τούτο άλλωστε, σαν το μυθιστόρημα, το δοκίμιο σηκώνει τη μεγαλύτερη εκμετάλλευση και τις χειρότερες νοθείες [...] Δε δλιάφτει ωστόσο να θέσουμε εργαίως υπόψη της νέας γενεάς την αληθινή σημασία του δοκίμιου που, για να εκπληρώσει τον προορισμό του, πρέπει να περιέχει μια διανοητική ουσία αξιολόγησιμη και να την πλάθει με κάποιον καλλιτεχνικό τρόπο. Είναι το είδος που εκφράζει τις πιο διανοητικές αναζητήσεις μιας λογοτεχνίας, τις πιο κριτικές διαθέσεις της, γύρω σε όλα τα θέματα που μπορεί να απασχολήσουν το πνεύμα του ανθρώπου, είναι συνάμα το είδος που καθρεφτίζει, καθαρότερα από κάθε άλλο, τις ιδεολογικές αντιθέσεις μιας λογοτεχνικής εποχής, δίχως όμως να εγκαταλείπει ποτέ τη φροντίδα της ομορφιάς. Πρέπει να είναι τέχνη, ειδημη φυσικά δεν μπορεί να πάει θέση μες στην εξέλιξη μιας λογοτεχνίας. Και πρέπει, ακόμα, η σκέψη που εκθεται να έχει ζυμωθεί με την ξεχωριστή ζωή ενός ανθρώπου, να υπακούει σ' έναν ιδιαίτερο ατομικό ρυθμό, ειδημη δε θα είναι άλλο τίποτα παρά μια πληροφοριακή εργασία απρόσωπη και άψυχη. Από δω και πέρα το στάδιο είναι απόλυτα ελεύθερο στα ενδιαφέροντα και στα γούστα του καθενός».

Κι ακόμα:

«Η αυθόρμητη κλίση της γενεάς μας προς το είδος αυτό, συνδυασμένη με κάποιο ξύπνημα της φιλοσοφικής σκέψης, που παρατηρείται στον τόπο μας τους τελευταίους καιρούς, μας επιτρέπει να προβλέψουμε για το κοντινό μέλλον μια σοβαρή ανάπτυξη του ελληνικού δοκίμιου, που θα είναι σα μια γέφυρα ανάμεσα στη συστηματική φιλοσοφία και κοινωνιολογία και στην καθιαυτό λογοτεχνία».⁶

5. Γιώργος Θεοτοκάς: «Μετά δέκα χρόνια». *Νεοελληνικά Γράμματα*, 11 Μαρτίου 1939, σ. 2.

6. Γιώργος Θεοτοκάς: «Η νέα λογοτεχνία» ό.π., σσ. 12, 14 και 15.

Στο δεύτερο κείμενο του Θεοτοκά (1940) τονίζεται ότι «ένα λογοτεχνικό δοκίμιο είναι δημιουργικό είδος όσο και τα λοιπά είδη του έντεχνου λόγου, ότι πρέπει να εκφράζει ένα ύφος, μια εσωτερική ζωή, μια ευαισθησία, μια προσωπική στάση απέναντι στα πράγματα, μια ατομικότητα, ότι είναι ανάγκη να ικανοποιεί με τη μορφή του ορισμένες καλλιτεχνικές αξιώσεις». Κατά τα άλλα, αν «το είδος αυτό κάνει ό,τι θέλει» (γιατί «κανένα πεζογραφικό είδος δεν είναι πιο ελεύθερο»), διακρίνεται όμως για την αυστηρότητα και την απαιτητικότητά του:

«Είναι είδος για τους μημένους, για τους "μερακλήδες", για κείνους που απολαμβάνουν το καλό γράψιμο, αργά και σιγανά, όπως το καλό κρασί, και που νιώθουν τη λογοτεχνική ποιότητα με την πρώτη γουλιά.»

Πράγμα χαρακτηριστικό: το τελικό συμπέρασμα τώρα (είναι η στιγμή των απολογισμών) διαπνέεται από λιγότερη αισιοδοξία.

Δεν νομίζω ότι στο είδος αυτό έχουμε κάμει ως σήμερα καμιά εξαιρετική πρόοδο, πιστεύω όμως ότι είναι είδος που ταϊριάζει στα ελληνικά γράμματα [...]».⁷

Μπορεί, δέβαια, οι απόψεις αυτές να μη διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους, δεν παύουν όμως να συνοψίζουν τα βασικά γνωρίσματα του δοκίμιου: τη μορφική και θεματική ελευθερία του, την απαιτητικότητά του, τον καλλιτεχνικό του χαρακτήρα, την ορισική τοποθέτησή του ανάμεσα στον στοχασμό και τη λογοτεχνική γραφή. Τι έχουν να προσθέσουν οι σύγχρονοι του Θεοτοκά δοκιμογράφοι; Ελάχιστα πράγματα, για την ακρίβεια. Σύμφωνα οι κοινού τόπου κνριαχούν: το δοκίμιο είναι «δημιουργική ενέργεια» (Δ. Νικολοφειζής), «κριτική ιδεών» και «ανώτερη μορφή κριτικής» (Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος), «άψογη λογοτεχνική σελίδα και αισθητά προσωπικός στοχασμός» (Πέτρος Χάρης), «ένα είδος λογοτεχνήματος με αυτοτέλεια» (Τίμος Μαλάνος), «μια από τις πιο εξελιγμένες, τις πιο χειροφρατετημένες μορφές της κριτικής» και «φυσιολογική εκτροπή της κριτικής προς τις περισχές της φιλοσοφίας» (Α. Καραντώνης).⁸ Έστω. Το ζήτημα όμως είναι πως οι ορισμοί (και οι χαρακτηρισμοί) αποδιδόνουν πολλές φορές απλά σχήματα λόγου χωρίς τα ιστορικά συμφραζόμενά τους.

Ότι η ανάπτυξη του δοκίμιου, παράλληλη με την ανάπτυξη του μυθιστορηματος, αποτελεί σημαντικό γεγονός, υπογραμμίζεται και από άλλους στη δεκαετία του 1930. Ο Κ. Θ. Δημαράς παρατηρεί: «Από τη μια μεριά

7. Γιώργος Θεοτοκάς: «Για το δοκίμιο». στον τόμο *Πνευματική πορεία*. Αθήνα 1961, σσ. 317-319.

8. Βλ. «Δοκιμογράφοι μιλούν για το δοκίμιο» στο σχετικό αφέρομα του περιοδικού *Διάδξω*, αριθ. 117, 24 Απριλίου 1985, σσ. 37-40, καθώς και Αντρέα Καραντώνη: «Μορφές σύγχρονης δοκιμογραφίας». *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, αριθ. 10, Μάρτιος-Ιούνιος 1948, σ. 318.



Κ. Θ. Δημαράς.

το δοκίμιο που εξακολουθεί ν' αναπτύσσεται, ο στοχασμός επάνω στα δεδομένα [...].⁹ Ο Γιάννης Οικονομίδης διαπιστώνει:

«Αξιοσημείωτη είναι και η τάση προς το δοκίμιο, που προϋποθέτει μεγάλη καλλιέργεια, ψυχική και πνευματική, όχι μόνο στο συγγραφέα αλλά και στο αναγνώστη κοινό. Το νεοελληνικό δοκίμιο παρουσιάζει τώρα τελευταία αρκετές αποχρώσεις, από το καθαρά κριτικό ως το αισθητικό ή το φιλολογικό-φιλοσοφικό. Είναι το προσημειωμένο είδος των νέων εκείνων που θέλουν να εκφράζονται άμεσα, δίχως τη μεσολάβηση του μύθου».¹⁰

Πολλά χρόνια αργότερα, στα 1982, ο ώριμος Δημαράς συνδέει τη γενιά του με το δοκίμιο:

«Τώρα αν με ρωτούσατε, μέσα στην ιστορία πια, τι θα δλέταμε για τη γενιά του '30, δεν μ' έχει πολύ απασχολήσει το θέμα, αλλά πρόχειρα, από την εμπειρία μας, νομίζω ότι μπορούμε να δρούμε δυο τρία κοινά συστατικά.

Πρώτον είναι ένας κόρος και μία δυσανεκσία από τις πρόσφατες λογοτεχνικές εκδηλώσεις των παλαιότερων λογίων, μία ροπή προς το δοκίμιο, τη στοχαστική λογοτεχνία, και η κλασική θέληση διαστολής από τους προεσδευτέ-

9. Κ. Θ. Δημαράς: «Απάντηση σε μερικές έρευνες», ό.π., σ. 621.

10. Γιάννης Οικονομίδης: «Στοχασμοί γύρω απ' τη νεοελληνική πνευματική ζωή»· Τα Νέα Γράμματα, αριθ. 11, Νοέμβριος 1935, σσ. 638-639.



Δημ. Νικολαρεΐζης.

ρους. Τέλος, στατιστικά πάντα μιλούμε, οι εκπρόσωποι της γενιάς είναι κατά πλειονότητα παιδιά από ευκατάστατες οικογένειες, δεινζελιές».¹¹

Θα σταθώ για λίγο στη συμπίεση του δοκίμιου με το μυθιστόρημα. Δεν πρόκειται δέδαια για συμπωματικό γεγονός. Αν συλλογιστούμε την παραπάνω φράση του Δημαρά «μία δυσανεκσία από τις πρόσφατες λογοτεχνικές εκδηλώσεις των παλαιότερων λογίων», μπορούμε ν' αντιληφθούμε ότι ένα είδος ενδέχεται να έχει και μια πρόσθετη λειτουργία: ν' αντιδρά σ' ένα άλλο είδος. Το (συνθετικό) μυθιστόρημα αντιτίθεται στο (αναλυτικό) διήγημα. Το (στοχαστικό) δοκίμιο υπερέδαινει τη (δημοσιογραφική, περιγραφική) κριτική. Ένας ιδιοφυής «παλιός» συγγραφέας, ο Γρ. Ξενόπουλος, αντιλαμβάνεται την κατάσταση, ως συνήθως:

«Προ ολίγου καιρού, έλαδα αφορμή να πω πως ο καλύτερος κριτικός από τους πολύ νέους μου φαίνεται ο κ. Καραντώνης. Μερικοί μου είπαν: πώς ξέχασα τον κ. Νικολαρεΐζη; Δεν τον ξέχασα καθόλου. Αλλά εκεί μιλούσα μόνο για κριτικούς του μέτιερ. Ενώ ο κ. Νικολαρεΐζης είναι για μένα ένας έξοχος αισθητικός δοκιμογράφος. Υπάρχει κάποια διαφορά...».¹²

11. Κ. Θ. Δημαράς: «Δεν ενδιαφέρει η κορυφή αλλά οι μέσοι όροι»· ό.π., σσ. 59-60 [= Συνεντεύξεις, ό.π., σ. 36].

12. «Ρωτούμε τους διανοούμενους μας»· Ξεκίνημα, αριθ. 16, Απριλίου 1934, σσ. 128-129.

Διαφορά επιπέδου, θα έλεγε κανείς. Γιατί ο δοκιμογράφος (εσσαγίστ ή essayiste για μερικούς, ακόμα και στη δεκαετία του 1930!) μπορεί να είναι ταυτόχρονα και πεζογράφος ή ποιητής, όπως και ο δημοσιογράφος-κριτικός, ξεχωρίζει όμως τόσο για την ποσότητα όσο και για την ποιότητα της γραφής του. Ουσιαστικά, αυτό που συμβαίνει εδώ είναι ένα είδος υπερέδρασης των αντιθέσεων: το δίλημμα δημιουργία/κριτική (θα επανέλθω συνεχίζοντας) δεν φαίνεται πια να έχει θέση.

Έπειτα, αυτή η ανάμειξη ετερόκλητων (ή αντιθετικών) στοιχείων αξίζει να προσελλύσει την προσοχή μας. Ας θυμηθούμε και τον Παλαμά που το 1924 είχε χαρακτηρίσει τα δοκίμια «συμπυκνωμένα υποδλητικά μελετήματα» ή, ακόμα, τον Schlegel που τα είχε ονομάσει «διανοητικά ποιήματα». Πρόκειται άραγε για απλή συνύπαρξη αντιθέσεων; Ή μήπως και για «νοθεία»; Το ουσιαστικό, μου φαίνεται, βρίσκεται στο γεγονός ότι το δοκίμιο προωθείται σε μια εποχή όπου τα παραδοσιακά είδη αρχίζουν να χάνουν το περιγράμματά τους, δηλαδή σε μια εποχή όπου, περισσότερο από τις μονοφωνικές δομές, κυριαρχούν οι πολλαπλοί λόγοι. Έτσι βρισκόμαστε τώρα σ' έναν χώρο - μεσοδιάστημα: κάπου ανάμεσα στη γνώση, στην καλλιτεχνική δημιουργία και τον στοχασμό. Το πρόβλημα δεν είναι να επιδιωχθεί αποκλειστικά ένας παγιωμένος λόγος (ο επιστημονικός, ο λογοτεχνικός ή ο φιλοσοφικός), αλλά να γεφυρωθούν οι αποστάσεις με τη δημιουργία δυναμικών ισορροπιών ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο, στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, στο υλοκείμενο και στο αντικείμενο. Κι ακόμα: να περιδοτηθεί το ερώτημα (όχι η απάντηση-συμπέρασμα) και να εξασφαλιστεί το πρωταίο του γενικού (όχι του μερικού). Απόπειρα αλλά και δοκιμασία, το δοκίμιο δοκιμάζεται και (μας) δοκιμάζει.

Ωστόσο οι δοκιμογραφικές προσπάθειες της λεγόμενης γενιάς του '30, παρά τις προθέσεις τους ή/και τα επιτεύγματά τους, κατέχουν τελικά, από ποσοτική άποψη, περιορισμένη θέση μέσα στη σύνολη κριτική έκφραση του ελληνικού μεσοπολέμου. Η μαζικότερη παραγωγή (το είδαμε κιόλας) βρίσκεται στους αντίποδες τους: στη κλιγοτεχνία του τύπου, δηλαδή στην τρέχουσα διδλοκριτική σημειωματάτογραφία. Βρίσκεται όμως και αλλού: στις ιδεολογικές και θυμικές φορτίσεις. Από την άποψη αυτή, δεν είναι δύσκολο ν' αντιληφθούμε γιατί, από τις τέσσερις βασικές τάσεις που κυριαρχούν στον μεσοπόλεμο (ιδεαλισμό, μαρξισμό, συμβολισμό και ψυχανάλυση), οι δυο πρώτες έχουν ασφαλώς μεγαλύτερο εκτόπισμα: είναι ακριβώς αυτές που επικρίνει ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα* του.

Να πούμε πως, σε γενικές γραμμές, η δεκαετία του 1920 σηματοδοτείται, στον τομέα της κριτικής, από μια ιδεολογική σύγκρουση διπολικού χαρακτήρα; Η αλήθεια είναι ότι οι αρετυπικές εκκίνες δεν λείπουν: από εδώ οι ιδεαλιστές Φώτος Πολίτης ή Γιάννης Αποστολάκης (*Η ποίηση στη ζωή μας*, 1923), από εκεί οι μαρξιστές Κ. Παροροίτης ή Κ. Βάρναλης (*Ο Σολω-*



Γ. Μ. Μυλωνογιάννης.

μός χωρίς μεταφυσική, 1925). Πρώσις αξίων (Παλαμάς) και εντυπωσιακές ανατιμήσεις (Καβάφης, Βάρναλης, Σικελιανός, Καρυωτάκης). Ο Σολωμός σταθερό πόντιο σημείο αναφοράς. Όμως ο κριτικός λόγος ασκείται κυρίως στο ποιητικό πεδίο (που δεν είναι το αντικείμενό μας εδώ). Η κριτική της πεζογραφίας, υποδεέστερη, βρίσκεται περίπου, θα έλεγε, σ' ένα σημείο ανάλογο μ' εκείνο που, πριν από μισόν αιώνα, προοαλούσε την αγανάκτηση του Flaubert:

«Πού είδατε μια κριτική η οποία να στρέφει κυρίως το ενδιαφέρον της στο έργο καθ'αυτό; Με λεπτό τρόπο γίνεται ανάλυση του περιβάλλοντος, όπου το έργο γεννήθηκε, και των αιτιών που το παρήγαγαν. Αλλά η ανεπιγνώστη ποιητική του; Από πού απορρέει; Η σύνθεσή του, το ύφος του; Η οπτική γωνία του συγγραφέα; Ποτέ!»¹³

Μ' όλα τούτα, στο ποσοτικό πεδίο τα πράγματα πηγαίνουν καλά. Ο τύπος της εποχής δεν παραμελεί την κριτικογραφία. Αν ο καταμερισμός της εργασίας προωθεί την εμφάνιση «καθαρών» κριτικών (αλλά και τρέπων κριτικής παρέμβασης: λ.χ. ο Γιάννης Αποστολάκης διδάσκει στο πανεπιστήμιο, ενώ ο Φώτος Πολίτης δημοσιογραφεί), ωστόσο δεν αποκλείει τις επικαλύψεις: αρκετοί πεζογράφοι και ποιητές, όπως πάντα, επιδίδονται και στην κριτική. Κάποτε μάλιστα το φαινόμενο αυτό προοαλεί ανησυχίες. Στα τέλη του μεσοπολέμου, όταν ο Γ. Μ. Μυλωνογιάννης μιλάει για

13. Γράμμα του στη George Sand, 2 Φεβρουαρίου 1869. Βλ. G. Flaubert: *Correspondance*. Ed. Conard, Παρίσι 1926-1933, τόμ. VI, σ. 8.

«κατάπτωση της πνευματικής στάθμης του τόπου», επιφορτίζει ευθύνες και στην «ανάπτυξη του κριτικού πνεύματος»:

«Μια απόδειξη της έλλειψης πραγματικού δημοσιολογικού οργανισμού — που θα μας έδινε, αν υπήρχε, καρπούς αξιολογούς κι ενθαρρυντικούς για την καθόλου πρόοδο της λογοτεχνίας μας — είναι και η ανάπτυξη του κριτικού πνεύματος, που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια στον τόπο μας, μια ανάπτυξη όμως που δεν συμπληρώνει την πνευματική μας ζωή, αλλά, αντίθετα, την αποπνίγει. Χαρακτηριστικό μάλιστα είναι ότι ακόμα και δόκιμοι λογοτέχνες, αφοσιωμένοι ολοκληρωτικά και αποκλειστικά στην ποίηση ή στον πεζό λόγο, αισθάνονται την ανάγκη να εκφραστούνε κρινοντας και αναλύοντας παλιότερα ή και σύγχρονα κείμενα [...]».¹⁴

Τι το ποιάξενο; Τέτοιες μορφές διατυπώνονται συχνά: η κριτική (που θεωρείται συνήθως ανύπαρκτη ή άχρηστη) δεν φαίνεται να γνωρίζει στον τόπο μας ιδιαίτερη εκτίμηση. Στα 1917, ο Πέτρος Αλήτης παρατηρεί:

«Η κριτική στην ελληνική φιλολογία δρίσκειται ακόμα, όπως και τα άλλα είδη του λόγου, σ' ειβροιάδη κατάσταση. Ενώσ τη σοβαρή κριτική, που περιλαμβάνει τη μέθοδο της λεπτομερούς ανάλυσης, της σύγκρισης, και δεν περιορίζεται μονάχα σ' ενθουσιασμούς ή απλές εντυπώσεις».¹⁵

Ακόμα και αργότερα, αρχεί ν' ανατρέξει κανείς σε σχετικές έρευνες, δημοσιευμένες σε περιοδικά όπως οι *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1933 και 1938) ή το *Ξεκίνημα* (1933), για να διαπιστώσει ότι οι κατηγοροι της κριτικής ξεπερνούν κατά πολύ τους υποστηρικτές της. Ελληνική ιδιοτυπία; Όχι εντελώς. Γιατί η δυσπιστία αυτή εκφράζεται και αλλού. Ας θυμηθούμε λ.χ., στα 1928, την περίφημη απάντηση του Paul Valéry στο ερώτημα «Πού θαδίζει η κριτική»: «Μα ελπίζω πως θαδίζει προς την καταστροφή της».¹⁶ Αυτόκλητος υποστηρικτής, στα 1935, ο Κώστας Ουράνης καταθέτει:

«'Δεν έχουμε κριτική αξία του ονόματος στην Ελλάδα!» Να μια φράση που δεν παύουμε να την ακούμε και να τη διαβάζουμε τότε ως μελαγχολική και τότε ως αγανακτισμένη διαπίστωση. Με το να επαναλαμβάνεται αδιάκοπα, στερεότυπα, κατέληξε να γίνει ένα ασυζήτητο αξίωμα, μια από τις αλήθειες εκείνες που τις υιοθετεί ο καθείς θασιζόμενος... στους άλλους [...]».¹⁷

Ένα είναι δέδαιο: πως σε σαρωτικά ερωτήματα (λ.χ. «Υπάρχει κριτική στην Ελλάδα;») αντιστοιχούν συνήθως σαρωτικές απαντήσεις (λ.χ. «Δεν υπάρχει κριτική», ή «Υπάρχει κριτική», ή «Δεν υπάρχει κριτική, αλλά υπάρχουν κριτικοί»).

14. Γ. Μ. Μυλωνογιάννης, ό.π., σ. 14.

15. Πέτρος Αλήτης, ό.π., σ. 388.

16. Βλ. *Νέα Εστία*, αριθ. 13-37, 1 Ιουλίου 1928, σ. 618.

17. Κώστας Ουράνης: «Υπεράσπιση της κριτικής». *Νέα Εστία*, αριθ. 194, 15 Ιανουαρίου 1935, σ. 98.



Ανδρέας Καραντώνης
(φωτογραφία του 1960).

Προσωποκεντρικές και θυμικές, κατά κανόνα, οι γνωματεύσεις αυτές καταλογίζουν στους έλληνες κριτικούς ποικίλα ελαττώματα (εμπάθεια, αμορφωσιά, μεροληψία κλπ.), χωρίς να παραλείπουν και το κυριότερο: τη στενότητα τους. Έτσι η κριτική τοποθετείται συχνότατα στους αντίποδες της δημοσιογραφίας. «Η εποχή είναι κριτική», αποφαινεται στα 1929 ο Τέλλος Άγρας. Πρόγμα που σημαίνει:

«Η εποχή μας δέδαια παρουσιάζει έλλειψη δημοσιογίας και αφθονία κριτικής. Αυτό, οπωσδήποτε, το ξέρει κανείς και χρωστά να το αντιμετώπιζει προκαταβολικά, πριν δημοσιογήσει. Αλλά δεν είναι ούτε καλό ούτε επίμεμπτο' τα ομαδικά φαινόμενα έχουν έναν άλλο, αληθινότερο χαρακτήρισμό: είναι μοιραία».

Κι ακόμα:

«Μερικές εποχές, και μάλιστα οι πιο εκτεταμένες, σταματούν και στρέφουν πίσω τους. Μαςεύουν. Ταξινόμουν. Κρίνουν. Χαρακτηρίζουν. Κι αίρονται καμιά φορά σε συμπεράσματα γενικότερα, σε φιλοσοφίες, σε συσχετισμούς με τ' απώτατα κοινά φαινόμενα — πρόγμα που πλησιάζει τη δημοσιογία σημαντικά. Αλλά δεν προχωρούν!».¹⁸

18. Τέλλος Άγρας: «Ο όρκος του πεθαμένου». *Αλεξανδρινή Τέχνη*, αριθ. 10-11, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1929 [= *Κριτικά*, τρίτος τόμος. Φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος. Αθήνα 1984, σσ. 290-291].

Έτσι, λοιπόν, η αντίθεση κριτική/δημιουργία υπογραμμίζεται και από τους ίδιους τους κριτικούς. Όταν, στα 1933, ο Αντρέας Καραντιώτης καλείται ν' απαντήσει στο ερώτημα αν «υπάρχει σήμερα στην Ελλάδα κριτική», διαπιστώνει:

«Πάντα και παντού, σε κάθε λογοτεχνία και σε κάθε εποχή, πιστοποιούμε μια σταθερή πολεμική αντίθεση που χωρίζει τους "δημιουργικούς" λογοτέχνες από τους "επαγγελματίες" κριτικούς, αντίθεση που είναι μέσα στη φύση και την ψυχολογία του πολύφοτου νου, αντίθεση που γεννιέται από τα ίδια τα προβλήματα και τις ανάγκες της τέχνης και της αισθητικής».

Κι όμως, σε τελευταία ανάλυση, έχουμε να κάνουμε με μια αντίθεση αλήθειας/ψευτιάς, αφού η αληθινή κριτική είναι πάντοτε δημιουργική:

«Όπου υπάρχει αληθινή και δημιουργική λογοτεχνία, υπάρχει και η προσυπόθεση αληθινής και δημιουργικής κριτικής: και πρέπει να μάθουμε να διακρίνουμε την κριτική αυτή και να μη την μπερδεύουμε πρόχειρα με τη δημοσιογραφική καιροσκοπία και τις απαιτήσεις των "συναφιών"».¹⁹

Το πράγμα δεν είναι παράξενο. Από τη στιγμή όπου η κριτική έρχεται δυναμικά στο προσκήνιο, αποδίδει και αντικείμενο ενδιαφέροντος: η παρουσία της συνδέεται άμεσα με τον αυτοκαθαρισμό της. Πρώτα-πρώτα, υπάρχουν ζητήματα ποσοτικά (ή δήθεν ποσοτικά). Γιατί λ.χ. ο κριτικός λόγος, ενώ εκπροσωπείται επαρκώς στον ημερήσιο και τον περιοδικό τύπο, σπανίως εμφανίζεται με μορφή διδίου; Παραθέτω ασχολίαστη την απάντηση του Κλέωνος Παράσχου:

«Περίεργο, αλλ' όχι ανεξήγητο: κριτικά διδία δεν εκδίδονται στην Ελλάδα για τους ίδιους λόγους που δεν εκδίδονται και αρκετά μυθιστορήματα: υλικούς. Ποιος εκδότης τρελάθηκε για να εκδώσει διδία που είναι ζήτημα αν θα αγορασθούν από καμιά διακοσασια αναγνώστης;».²⁰

Έπειτα, υπάρχουν ποιοτικά ζητήματα ορισμού, λειτουργιών, μορφής και ουσίας. Τι τέλος πάντων είναι η κριτική; Τι πράττει; Πώς επικινωνει; Πώς δικαιώνει (ή δικαιολογεί) την ύπαρξή της; Ζητήματα που τίθενται στο επίπεδο τόσο της θεωρίας όσο και της ιστορίας.²¹

Βέβαια, όλα αυτά δεν μπορούν ν' αναπτυχθούν εδώ. Παίρνω ένα μόνο παράδειγμα: τον Τέλλο Άγρα. Είναι χρησιμότερος «δείκτης». Τυπικός εκ-

19. «Ρωτούμε τους διανοούμενους μας». *Ξεκίνημα*, αριθ. 12, Δεκέμβρης 1933, σσ. 347-348.

20. [Κλ.] Παράσχος: «Το λογοτεχνικό 1929». ό.π., σ. 102.

21. Θυμίζω εδώ πως στον μεσοπόλεμο φωτοαποφωτιστούν επίσης «ιστορίες της λογοτεχνίας» γραμμένες σε ελληνική γλώσσα, και δημοσιεύονται από τον Άριστο Καμψάνη η πρώτη ιστορία της νεοελληνικής κριτικής (1936). Με την ευκαιρία αυτή, αναφέρω και ένα άλλο αξιοσημείωτο μεσοπολεμικό γεγονός: ότι η γυναικεία δημιουργική συμμετοχή, απηχόμενη σε μεγάλο βαθμό, ενώ συνδέεται με όλα τα λογοτεχνικά είδη, υστερεί σημαντικά στον τομέα της κριτικής.

πρόσωπος της λεγόμενης γενιάς του 1920, ποιητής και κριτικός (με αναμικτότερο, πάντως, ενδιαφέρον για την πεζογραφία), συνοψίζει από πολλές πλευρές ορισμένα χαρακτηριστικά της εποχής του. Η επαγγελματική αντίληψή του για την κριτική αναφέρθηκε ήδη:

«Η κριτική δεν είναι έμπνευση. Είναι χρέος. Η κριτική αναγκάζει. Η κριτική δίδεται. Δεν ημπορεί λοιπόν ποτέ να την επιθυμήσει κανείς. Ωστε, αυτό το ανεπιθύμητο κακό θα γίνεται πάντα ερασιτεχνικά».

Απόδειξη η δική του περίπτωση. Ποιητής-δημιουργός πριν απ' όλα, ο Άγρας αντιμετωπίζει το κριτικό του έργο (ή αντίθεση δημιουργία/κριτική λειτουργία αξιολογικά) σαν υποχρεωτική αγγαρεία:

«Προσθέτω και το καθαυτό δικό μου παράδειγμα: πώς είναι εγώ και "θεωρούμαι" κριτικός; Λοιπόν, είμαι το πλάσμα του ποιητού, το πλάσμα του συγγραφέως! Μετρώ στα δάχτυλα τα έργα που μου ενέγγησαν αυθόρμητα κριτικές σκέψεις και την απόλυτη επιθυμία να τις εκφράσω. Για τα λοιπά, έγραψα γιατί έπρεπε να γίνει λόγος, γιατί μου το ζήτησαν, γιατί το υποσχέθηκαν».²²

Κι όμως, αυτός ο «ερασιτέχνης» ή «επαγγελματίας» κριτικός έχει συγροτημένες απόψεις. Η κριτική, κατά την άποψή του, συνδέεται περισσότερο με την ερμηνεία παρά με την αξιολόγηση:

«Η δύναμή της αξιολογική περιορίζεται σε λίγους βαθμούς. Είναι η κριτική περισσότερο το γιατί παρά το τι. Τρεις σφαίρες αναγνωστικών κοινών υπάρχουν σε κάθε τόπο. Ο λαός, οι ανεπτυγμένοι, οι φιλόλογοι. Κάθε μια έχει τους συγγραφείς της. Φυσικά, χρειάζεται κάποια χρονική προθεσμία για να τους δρίσκει, και στο σημείο τούτο η κριτική φέρονει, καμιά φορά, καθυστερήσεις — ιδίως εγκομιμάζει υπερβολικά. Μα το ξαναλέγω: η κριτική είναι εργασία φιλολογική, όχι αξιολογική. Διαλεκτική, όχι δογματική».²³

Λίγα χρόνια αργότερα, τα πράγματα καθορίζονται με την ίδια σαφήνεια:

«Η κριτική ενός έργου, εκτός αν πρόκειται για κριτική θέση (thèse), δεν γράφεται με ορισμένον εκ των προτέρων σκοπό. Πολύ ολιγότερο, η φιλολογική κριτική δεν γράφεται με τον προκαθορισμένο — και άλλωστε αρκετά μονότονο — σκοπό να "χτυπήσει", όπως λένε, ή να επαινέσει ένα συγγραφέα. Η κριτική δεν έχει έργο ούτε να "χτυπά", ούτε να χαιδέει: αλλ' έχει έργο να μελετά. Κι έπειτα να συνθέσει τις παρατηρήσεις της μελέτης της».²⁴

Άλλοτε πάλι καθορίζονται από τον Άγρα οι αναγκαίοι όροι της κριτικής (η καλή πίστη, η συμπαθητική φαντασία, η σύνθεση, η φιλοσοφική

22. «Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα». ό.π., σ. 269.

23. «Ρωτούμε τους διανοούμενους μας». *Ξεκίνημα*, αριθ. 8, 1933, σ. 248.

24. Τέλλος Άγρας: «Κριτική, παλαιά και νέα». *Νέα Εστία*, αριθ. 366, 1 Σεπτ. 1942, σ. 887.

βάση, το ύψος), ή ελισσημαίνονται οι αρχές της (έστω και αν, κάποτε, δεν είναι δυνατό να εφαρμοστούν):

«Ως τώρα, είχα την πεποίθηση ότι η κανονική, η μόνιμη, η παραδομένη κριτική, η φιλολογική κριτική, πρέπει να ξεκινά από τρεις αρχές: πρώτη αρχή — το αμερόληπτο και το, όσο γίνεται, διεξοδικό διάβασμα του διδύλου· δεύτερη αρχή — η αντικειμενικότης του κριτικού: δηλαδή το να ξεκινά μαζί με το σύγγραφο και το να περιορίζεται να πει αν εκείνο που έκαμε είναι καλά καμωμένο: αλλιώς, δεν γίνεται τίποτε· τρίτη αρχή — η μεθοδική, η πλατιά, η αναλυτική έρευνα του έργου, τουλάχιστον από άποψη αισθητική (άλλοι θα πρόσθεταν την κοινωνική, τη φιλοσοφική, τη στενά γραμματολογική, τη φροϊδική)».²⁵

Οι αρχές αυτές διατυπώνονται στα τέλη του 1933, δηλαδή σε μια στιγμή όπου η ευφορία του κριτικού λόγου γίνεται φανερή:

«Παράλληλα με το μυθιστόρημα άρχισε ευτυχώς, και είναι κι αυτό ένα σημείο πολύ φωτεινό, να καλλιεργείται και η κριτική μελέτη».²⁶

Αλλά το φαινόμενο δεν είναι μόνο ποσοτικό. Συνδέεται με στοχασι-
κότερες ανάγκες. Κάποιοι σοβαροί άνθρωποι, αντί να θαρρούν, να προ-
χειρολογούν ή να δογματίζουν, ασχολούνται με σοβαρά πράγματα. «Από
τον κριτικό ζητώ και περυσμένο ερωτήματα, όχι απαντήσεις», γράφει ο Κ.
Θ. Δημαράς.²⁷

Τι είδους ερωτήματα; Ας πούμε απλά: σχετικά με τη φύση και τη λει-
τουργία (ή, καλύτερα, τις λειτουργίες) της κριτικής.

«Εδώ ξαναθήραμε ακριδέατα στο κέντρον του ζητήματος, στο έργο του κρι-
τικού. Ανάλυση και κατάταξη και θυμόμαϊ μια φράση του Λασαλιέ: "για να
καταλάβεις και να κρίνεις ένα σύστημα (ένα έργο) πρώτος όρος είναι να μπεις
μέσα του: δεύτερος, να δεις απ' αυτό" για να κάνεις το κυρίως κριτικό έργο.
Το πώς θγαίνεις από το ξένο έργο, το ξέρομε όλοι πολύ καλά: δεν έχεις παρά
να ξαναμάτεις στον εαυτό σου· αλλά το πώς μπαίνεις μέσα στο ξένο έργο, πώς
δηλαδή θα κατορθώσεις να θρεις το μηχανισμό του, τις αφηρώσεις του, να το
ξαναδημιουργήσεις μέσα στην αρχική του έμπνευση, τούτο είναι που σε κόβει
από την πρώτη στιγμή, που σε κλείνει μέσα σου και σε αναγκάζει να στραφείς
προς τη δογματική κριτική και την αυθαιρεσία».²⁸

Ότι, από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, η κριτική (στοχασμός για
τη λογοτεχνία αλλά και για τον εαυτό της) θρίσκται σε ποιητική άνοδο,
μου φαίνεται αναμφισβήτητο. Ο δοκιμακός λόγος επιδιώκει την παρουσία

25. Τέλλος Άγρας: «Τα διδύλια» Ρυθμός, αριθ. 4 και 5, Δεκέμβρης 33 — Γενάρης 34, σ. 156.

26. Άλκης Θούλος: «Πεζός λόγος: 1933» ό.π., σ. 367.

27. «Ρωτούμε τους διανοούμενους μας» Ξεκίνημα, αριθ. 11, 1933, σ. 319.

28. Κ. Θ. Δημαράς: «Κριτική, ποίηση και ψυχανάλυση» Νέα Εστία, αριθ. 145, 1 Ιανουαρίου 1933, σ. 47.

του (και τη λογική του). Τι σημαίνει τώρα «στοχάζομαι την κριτική»; Ασφαλώς ότι δεν περιορίζομαι σε στερεότυπες διαπιστώσεις και ορισμούς του τύπου «η κριτική σήμερα στην Ελλάδα κατάντησε γάγγραινα» (Ηλ. Γκανούλης, 1927) ή «η κριτική είναι επάγγελμα» (Τέλλος Άγρας, 1932) ή «η κριτική είναι περισσότερο επιστήμη παρά τέχνη» (Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, 1934). Σημαίνει, ακόμα, ότι αντιθέσεις όπως δημιουργία/κριτική ή υποκειμενική/αντικειμενική κριτική μπορεί και να μην έχουν κανένα νόημα. Για τον Δ. Νικολαρεΐζη λ.χ. η ουσία θρίσκται αλλού:

«Θέλω εδώ να υποστηρίξω πως δεν μπορεί να υπάρξει — πολλοί πίστεψαν σ' αυτή τη χίμαιρα — μια κριτική ολόετα ανεξάρτητη από το πρόσωπο, μια κριτική-επιστήμη, που θα μπορούσε, τουλάχιστο στο μέλλον, να οργανωθεί πάνω στις αυστηρές βάσεις της λογικής, να διανεισθή από την επιστήμη τις ακριβείς μεθόδους της, να διαδισή πάνω σε συστήματα, να διατυπώσει κανόνες, να καθιερώσει σαάλευτα κριτήρια. Αυτό αποκλείεται από τη φύση, την ουσία της, γιατί η κριτική δεν κάνει άλλο παρά να υπακούει σε μια ώθηση εσωτερική, να εξυπηρετεί μιαν ανάγκη του πνεύματος που τείνει να αναλύει και να ξεκαθαρίζει τις συγκεχυμένες εντυπώσεις».²⁹

Ανάγκη του πνεύματος, λοιπόν, η κριτική τοποθετείται υποχρεωτικά (έτσι εξασφαλίζεται η αυτονομία της) κόπη ανάμεσα στην επιστήμη, στην τέχνη και στον επαγγελματισμό· δηλαδή ανάμεσα στο αντικείμενο και στο υποκείμενο ή ανάμεσα στη σύνθεση και στην ανάλυση· ή ανάμεσα στην ανάγκωση και στη γραφή. Στα 1932, ο Άγγελος Τερζάκης ξεχωρίζει την κριτική σε «ανώτερη» και σε «κατώτερη».³⁰ Έναν χρόνο αργότερα, ο Κ. Θ. Δημαράς επισημαίνει τις μεθόδους της (τη θεματογραφική, τη στυλιστική, την ψυχχαναλυτική)³¹ και συνάμα θέτει ένα ζήτημα που στις μέρες μας θ' αποκτήσει κεφαλαϊώδη σημασία: το ζήτημα της πρόσληψης του έργου από τον αναγνώστη.

Καλά σημάδια. Όσοι προχειρολογούν, μπορούν με το αζημίωτο ν' αρνούνται στην κριτική την ύπαρξη ή τη χρησιμότητά της. Στο μεταξύ όμως, αθόρυβα αλλά ουσιαστικά, έχει ήδη ανοίξει ο δρόμος της αυτογνωσίας, δηλαδή της συνενσχής του πομπου και του δέκτη:

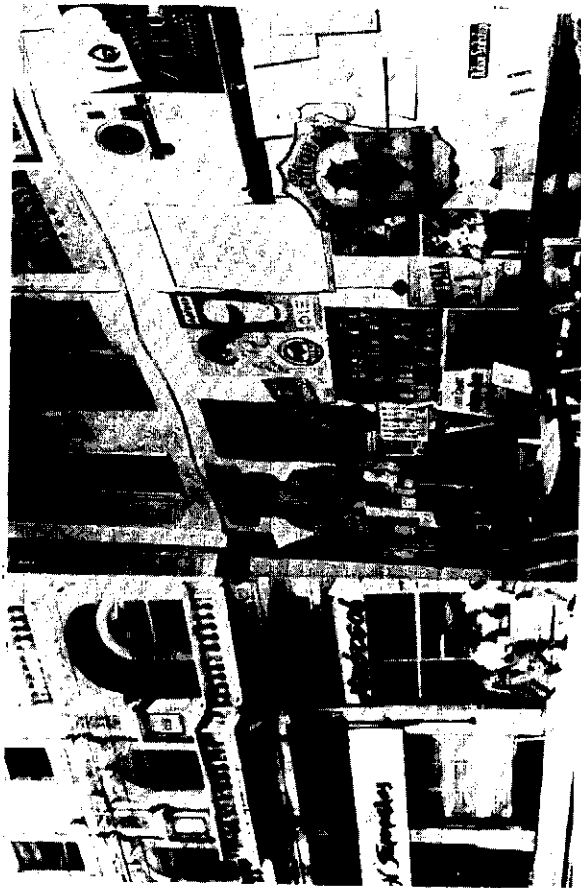
«Σε όσους μας κατηγορούν για την κατάνη μας, μπορούμε ν' απαντούμε (ξεχνώντας για μια στιγμή τις δικές μας αδυναμίες και τις δικές μας ευθύνες) με τα λόγια του Βαλερύ: — Αν δεν σας δίνουμε καλύτερης ποιότητας έργο, είναι γιατί δεν μας το ζητήσατε. "για να γίνει ένα έργο ασυνάρτητο, πρέπει να έχει πρώτα εξασφαλισμένη την ανοχή του αναγνώστη του"».³²

29. Δ. Νικολαρεΐζης: «Σκέψεις για την κριτική» Αλεξανδρινή Τέχνη, αριθ. 3-4, Μάρτιος-Απρίλιος 1930 [= Δοκίμια κριτικής: Αθήνα 1962, σσ. 124-125].

30. «Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα» Μακεδονικές Ημέρες, αριθ. 8, Οκτ. 1932, σ. 270.

31. Κ. Θ. Δημαράς: «Κριτική, ποίηση και ψυχανάλυση» ό.π., σ. 48.

32. Κ. Θ. Δημαράς: «Σχόλια πάνω σε μια φράση του Βαλερύ» Νέα Εστία, αριθ. 157, 1 Ιουλίου 1933, σ. 726.



Το ουζερί Απόττος (1960). Επάνω ο Γιώργος Κατσιμπαλής και δεξιά ο Α. Ντάρρελ.
(Αρχειο Γιώργου Ζεβελάκη).

11. Κάτι σαν επίλογος - απόλογος

Τελειώνοντας το κείμενο αυτό, θεωρώ χρήσιμο να προσθέσω μερικές διευκρινίσεις:

α) Οι παραπάνω σελίδες δεν αποδίδουν να κωδικοποιήσουν πληροφορίες και κρίσεις που αφθονούν σε γνωστές και αξιόλογες μελέτες, μονογραφίες ή γραμματολογίες (του Κ. Θ. Δημαρά, του Λίνου Πολίτη, του Μπαρo Vittl). Επιδιώκουν, προπάντων, όπως είπα και στην αρχή, να επισημάνουν γενικά φαινόμενα, να θέσουν ερωτήματα, να διατυπώσουν συμπληρωματικές προτάσεις. Με δυο λόγια: να υποδείξουν, όπως θα έλεγε ο Παλαμάς, κάποια «θέματα για ξετύλιγμα».

β) Εννοείται πως απευθύνονται σ' έναν «επαρκή» αναγνώστη εφοδιασμένον με ευφυΐα, καλλιέργεια και καλή θέληση. Κυρίως: σ' έναν αναγνώστη που μπορεί να θεωρεί, γ' αναθεωρεί και να συλλαμβάνει τα λογοτεχνικά δρώμενα χωρίς απλοϊκές σχηματοποιήσεις.

γ) Κατά τα άλλα, η μεσοπολεμική πεζογραφία μας, υπόθεση πάντοτε ανοιχτή, απαιτεί, πιστεύω, πριν απ' όλα, μια βαθύτερη και στοχαστικότερη γνώση των κειμένων της (βλ. και το Παράρτημα που ακολουθεί). Από την άποψη αυτή, η παρούσα Εισαγωγή είναι ένα είδος πρό(σ)κλησης για έρευνα (αλλά και για διάλογο), καθώς και μια προσπάθεια να εντοπισθούν, στην περιοχή του ελληνικού πεζού λόγου, μερικά από τα ζωτικότερα φαινόμενα που περικλείει ο μεσοπόλεμος.

Ο μεσοπόλεμος: ο μεγάλος πνευματικός πρόγονός μας.

Θεσσαλονίκη, 13 Μαρτίου 1993

Παν. Μουλλάς

ΕΣ. ΒΑΙΩΔ. ΑΡ. 102

Ο ΝΟΥΜΑΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΔΡ. Κ. Π. ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΕΠΙΜΕΤΡΗΣ: ΔΡ. Κ. Π. ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ


ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΤΟ ΛΟΓΟΣ



ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΜΟΥΣΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΔΡ. Κ. Π. ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΕΠΙΜΕΤΡΗΣ: ΔΡ. Κ. Π. ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΦΙΛΗΝ ΣΦΗΡΑ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ
ΕΠΙΣΤΗΜΗ
ΤΕΧΝΗ
ΠΑΙΔΕΙΑ

ΑΘΗΝΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Δ. ΓΑΡΝΟΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΣΛΑΒΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Η ΤΥΧΗ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Δελφικά Εορτές

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΝΕΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Ο ΚΥΚΛΟΣ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΡΥΘΜΟΣ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΕΣ ΗΜΕΡΕΣ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΤΕΚΝΗΜΑ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΣΗΜΕΡΑ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΝΕΑ ΕΠΙΒΕΒΗΛΗ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΤΑΞΕΑ

ΕΚΔΟΣΗ: ΜΑΡΤΙΟΣ 1933

ΤΙΜΗ ΔΡ. 10

ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΚΑΡΑΪΩΡΗΣ

ΑΘΗΝΑ