μικρο φιλολογικά

περιοδική έκδοση * τεύχος 26 * φθινόπωρο 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μαρία Τόμπρου, Ο Δημήτριος Βερναρδάκης και η μπαλλάντα [3] ~ **Σωτήρης Τσέλικας**, Σατιρικά δίστιχα με αφορμή τη διαμάχη Ροΐδη - Βλάχου [8] ~ **Κυριάκος Ιωάννου**, Η *Κύπρις* του Γ.Σ. Φραγκούδη ως πηγή ποιημάτων του Βασίλη Μιχαηλίδη [14] ~ **Μιχάλης Κτίστης**, Μαρτυρίες για τον Βασίλη Μιχαηλίδη (ΙΙ) [19] ~ **Μιχάλης Μπακογιάννης**, Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα: Βιβλιογραφικές προσθήκες [20] ~ **Σάββας Παύλου**, Η *Φόνισσα* στην Ασία [23] ~ **Λάμπρος Βαρελάς**, Μικρά ξενοπουλικά [24] ~ **Γιώργος Αράγης**, «Νεορομαντικοί και νεοσυμβολιστές»... [30] ~ **Κώστας Στεργιόπουλος**, Για τη Νεορομαντική και Νεοσυμβολιστική Σχολή [34] ~ **Λευτέρης Παπαλεοντίου**, Μετασυμβολισμός και μετασυμβολιστές [35] ~ **Χρήστος Τουμανίδης**, Η ελληνική εκδοχή του χαϊκού. Μια σύντομη επισκόπηση [40] ~ **Σωτήρης Σαράκης**, Ποιητές και ποιηταί [45] ~ **Αλέξης Ζήρας**, Ο Νίκος Εγγονόπουλος, η ζόρικη ελληνική επαρχία και ο ζαχαροπλάστης-ποιητής [46] ~ **Γιώργος Κεχαγιόγλου**, Απ' τον Ευφράτη στην πάλαι ποτέ λίμνη των Γιανιτσών και στο θεσσαλονικιώτικο τέλμα: περιδιάβαση σε μεγαλομανείς, μικρομέγαλους και μικρά παιδιά από τον Σείριο [50] ~ **Θεοδόσης Πυλαρινός**, Ειδοποίηση του Ανδρέα Χόρβατ προς φίλους και γνωστούς [54] ~ **Κώστας Βασιλείου**, Κυπριακά συμφραζόμενα [57] ~ **Χρίστος Δάλκος**, Μικρή συμβολή στην «καυκική» φιλολογία [59] ~ **Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος**, Συμπλήρωμα και όχι «Νέα έκδοση συμπληρωμένη» [61]. Μικρή ονοματολογική συμβολή [63] ~ **Maurizio de Rosa**, Μεταφραστικά ελληνο-ιταλικά [63] ~ **Μ-Φ**, Διορθώσεις, προσθήκες και μικρά φιλολογικά [65]

Βιβλιοθήκη Λαογραφικών Μικρών Φιλολογικά τετράδια

μικρο φιλολογικά

περιοδική έκδοση * τεύχος 26 * φθινόπωρο 2009

Κυκλοφορεί δυο φορές τον χρόνο (άνοιξη - φθινόπωρο)

Ιδρυτική επιτροπή: Φοίβος Σταυρίδης, Σάββας Παύλου, Λευτέρης Παπαλεοντίου

Υπεύθυνος έκδοσης: Λευτέρης Παπαλεοντίου

Συντακτική επιτροπή: Σάββας Παύλου, Λευτέρης Παπαλεοντίου, Λάμπρος Βαρελάς, Δημήτρης Κόκορης, Κυριάκος Ιωάννου

Υπεύθυνοι ιστοσελίδας: Φοίβος Σταυρίδης, Κυριάκος Ιωάννου

Εκτύπωση: Τυπογραφεία Στέλιου Λειβαδιώτη Λτδ, Τ.Θ. 29128, 1621 Λευκωσία (τηλ. 22347359, 22438968, τηλεομοιότυπο 22435698)

Συνεργασία, αλληλογραφία και συνδρομές να αποστέλλονται στον υπεύθυνο της έκδοσης (Τ.Θ. 14210, 2155 Αγλαντζιά - Λευκωσία. Τηλέφωνο & τηλεομοιότυπο: 00357 22338827· e-mail: gpel@ucy.ac.cy)

Προτεραιότητα δίνεται σε κείμενα περιορισμένης έκτασης. Παρακαλούμε τους συνεργάτες μας να μας στέλλουν ευσύνοπτα κείμενα, με ελάχιστες υποσημειώσεις. Επιστολές δεν δημοσιεύονται παρά μόνο στην ηλεκτρονική σελίδα του περιοδικού (http://microphilologica.blogspot.com). Απαντητικά σημειώματα θα πρέπει να αναφέρονται σε φιλολογικά θέματα.

Τα *Μικροφιλολογικά* διατίθενται στα παρακάτω βιβλιοπωλεία: ~ Λευκωσία: Βιβλιοπωλείο ΜΑΜ, Κωνσταντίνου Παλαιολόγου 19, 1015, τηλ. 22753536 ~ Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Σόλωνος 60, 106 72, τηλ. 210 3615 077 ~ Εναλλακτικό Βιβλιοπωλείο, Θεμιστοκλέους 37, 10677, Τηλ. 210 3802644 ~ Θεσσαλονίκη: Βιβλιοπωλείο Ιανός, Αριστοτέλους 7, 546 24, τηλ. 2310 277004 ~ Πάτρα: Βιβλιοπωλείο Πολύεδρο, Κανακάρη 147, 262 21, τηλ. 2610 277342.

Διεθνής Βιβλιογραφικό Αριθμός Σειράς: **ISSN 1450-0132**

Τιμή τεύχους: **3 €** Ετήσια συνδρομή (2 τεύχη): **5 €**

Το τεύχος αυτό έχει επιχορηγηθεί από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Η επιχορήγηση δεν σημαίνει ότι το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού αποδέχεται το περιεχόμενο των δημοσιευμάτων ή τις απόψεις της συντακτικής επιτροπής.

Βιβλιοθήκη Κυπριολογικού Κέντρου - Μικροφιλολογικά τετράδια

Ο Δημήτριος Βερναρδάκης και η μπαλλάντα

Ο Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης είναι, βέβαια, δραματικός ποιητής, αλλά όχι μόνο. Έγραψε και μη δραματική ποίηση: το ηρωικοκωμικό επύλλιο *Γραομυομαχία* (1854), το έμμετρο ερωτικό μυθιστόρημα *Εικασία* (1856), το μακρό επικολυρικό ποίημα *Ο Πλάνης* (1862: έκδοση του πρώτου άσματος) και μπαλλάντες. Η ενασχόλησή του με το ποιητικό είδος της λόγιας μπαλλάντας αποτελεί μία μικρή – αλλά, όπως θα προσπαθήσω να εξηγήσω, αξιοσημείωτη – πτυχή ενός σημαντικού κεφαλαίου της ιστορίας της νεοελληνικής ποίησης, του κεφαλαίου της νεοελληνικής μπαλλάντας. Αντίθετα απ' ό,τι έχει υποστηριχτεί μέχρι σήμερα από το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής, το ποιητικό είδος της λόγιας μπαλλάντας εμφανίζεται στην Ελλάδα ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα και καλλιεργείται συστηματικά κατά τη λεγόμενη ρομαντική περίοδο της ποίησής μας.

Ένας από τους κύριους λόγους για τους οποίους η μπαλλάντα του 19ου αιώνα, η πριν από τον Βιζυηνό, δεν προσέχτηκε μέχρι σήμερα για να μελετηθεί είναι το γεγονός ότι, κατά την εποχή εκείνη, το είδος δεν προσδιοριζόταν με τον συγκεκριμένο όρο. Ο όρος «μπαλλάντα» (στην ελληνική μορφή του) εμφανίζεται στις αρχές του 20ού αιώνα. Αρκεί να σημειώσουμε ότι ο Στέφανος Μαρτζώκης τιτλοφορεί – το 1889 – τη συλλογή του από μπαλλάντες με τη γαλλική μορφή του όρου, *Ballades*, και ότι, δεκατρία χρόνια μετά, ο Άγγελος Σικελιανός τιτλοφορεί μία σειρά ποιημάτων του με τον ίδιο γαλλικό όρο.

Οι όροι που χρησιμοποιούνται επανειλημμένως αυτή την εποχή για να δηλώσουν και ποιήματα που ανήκουν στο είδος της μπαλλάντας είναι, μεταξύ άλλων λιγότερο διαδεδομένων, οι εξής: παραλογή, επύλλιον, λυρικόν επύλλιον, ραψωδία, ειδύλλιον, έμμετρον διήγημα, άσμα, βαλλιστικόν άσμα, ωδή και romance.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η ποιητική σταδιοδρομία του Δημητρίου Βερναρδάκη φαίνεται να ξεκινά με τη σύνθεση ενός ποιήματος που ο ίδιος προσδιορίζει ως romance, το οποίο γράφεται το 1851 και δημοσιεύεται στο περιοδικό *Πανδώρα* (αρ. 32, σ. 774-6) το ίδιο έτος. Ο Βερναρδάκης δίνει στο ποίημά του τον τίτλο «Η Ψυχή» και το υπογράφει με το όνομα Δ. Ν. Τρανταλίδης. Το ποίημα αποτελείται από τριανταδύο τετράστιχες στροφές σε ιαμβικό 12σύλλαβο με σταυρωτή ομοιοκαταληξία. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα ποιητική πραγμάτευση του περίφημου μύθου του Έρωτα και της Ψυχής από τον νεότατο – είναι μόλις 17 ετών το 1851 – Βερναρδάκη.

Ο μύθος, γνωστός κυρίως από το σχετικό αφήγημα του Απουλήιου, αξιοποιήθηκε διαχρονικά από πολλούς ποιητές και πεζογράφους και έχει εν συντομία ως εξής: η Ψυχή ήταν τόσο όμορφη που προκάλεσε ζήλια ακόμη και στην Αφροδίτη, η οποία για να την εκδικηθεί έστειλε τον γιο της, τον Έρωτα, να την κάνει να ερωτευτεί κάποιο αόρατο – άυλο πλάσμα. Ο

Έρωτας, ωστόσο, επέλεξε να γίνει ο ίδιος ο αόρατος εραστής της Ψυχής. Την εγκλώβισε σε ένα παλάτι και την επισκεπτόταν μόνο τη νύχτα, απαγορεύοντάς της να δει το πρόσωπό του. Η Ψυχή, εντούτοις, κατόρθωσε, με τη βοήθεια μιας λάμπας, να δει το πρόσωπο του Έρωτα, ενώ αυτός κοιμόταν. Για κακή της τύχη, ωστόσο, μία σταγόνα καυτό λάδι έπεσε από τη λάμπα πάνω στον εραστή της και τον ξύπνησε, με αποτέλεσμα ο Έρωτας να την εγκαταλείψει για να τιμωρήσει, με τον τρόπο αυτό, την ανυπακοή της. Στη συνέχεια του μύθου, η Ψυχή περιπλανιέται σε ολόκληρη τη γη, ψάχνοντας, μόνη και μετανιωμένη, τον εραστή της, ενώ η Αφροδίτη την υποβάλλει σε διάφορες, υπεράνθρωπες, διαδικασίες, μετά την αίσια έκβαση των οποίων, ο Δίας συγκατατίθεται – δεχόμενος ισχυρή πίεση από τον Έρωτα – να ενωθούν οι δύο εραστές με τα δεσμά του γάμου.

Το ποίημα του Βερναρδάκη χωρίζεται σε τρία μέρη: στον πρόλογο, που αποτελείται από πέντε στροφές και μας εισάγει στο θέμα της ιστορίας που θα αφηγηθεί η ίδια η πρωταγωνίστρια – αφηγήτρια, η ψυχή· στις επόμενες εικοσιτέσσερις στροφές που αποτελούν την αφήγηση του κυρίως θέματος – μύθου· και στο κλείσιμο, στον επίλογο, που αποτελείται από τις τρεις τελευταίες στροφές. Η αίσθηση που δημιουργείται στον αναγνώστη είναι ότι ο Βερναρδάκης παραδίδει μία ανάλαφρη – έως και επιφανειακή κάποιες στιγμές – ποιητική μεταφορά του γνωστού μύθου, αίσθηση που ενισχύεται από την τεχνητότητα της καθαρεύουσας γλώσσας.

Παραθέτω ενδεικτικές στροφές και από τις δύο πρώτες ενότητες του ποιήματος: Στροφή υπ' αριθμόν 1:

Ακούσατέ με, ω σεις καρδίαι νέαι,
Κ' εν συμπαθείας τ' άφατα δάκρυά μου
Χύσατε δάκρυ, και 'ς τα παθήματά μου
Θρηνήσατέ με, νεάνιδες ωραίαι.

Στροφές 24 και 25 (αποκάλυψη του προσώπου του Έρωτα και εγκατάλειψη-τιμωρία της Ψυχής):

«Ω τόλμη!» κράζει. «τί έπραξας εμπρός μου;
Τάλαινα, τρέμε. Ω! τί ποινάς αγρίας
Η οργή θέλει σου ρίψει της μητρός μου!...
Είμαι ο Έρως, υιός της Κυθερείας.

Εγώ εφλέχθην 'ς τα πάγκαλά σου κάλλη.
Αλλ', άπιστ', έχε υγείαν· η καλή μου
Δεν θα σε σφίγξη εις το εξής αγκάλη...
Ψυχή, πηγαίνω· Υγίαινε, Ψυχή μου!»

Είδαμε προηγουμένως ότι ο Βερναρδάκης προσδιορίζει το υπό εξέταση ποίημά του με τον υπότιτλο romance, όρο συνώνυμο του όρου μπαλλάντα. Πράγματι, το ποίημα αυτό του Βερναρδάκη μπορεί να χαρακτηριστεί μπαλλάντα. Ωστόσο, καθώς η ρομαντική μπαλλάντα δεν αποτελεί ποιητικό είδος

Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλίας - Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας - Ψηφιακή Παράδοση

με σταθερή μορφή, είναι απαραίτητο να πούμε λίγα λόγια για το πώς – με ποια κριτήρια – το ποίημα αυτό χαρακτηρίζεται μπαλλάντα.

Το πρώτο κριτήριο αφορά στο περιεχόμενο και την έκταση του ποιήματος. Η αφήγηση μιας ιστορίας αποτελεί το βασικό κριτήριο, την «καρδιά» της ρομαντικής μπαλλάντας. Επιπλέον, η έκταση του ποιήματος είναι σχετικά βραχεία (δεν υπερβαίνει τους 500 στίχους) και δεν επιτρέπει τη δυνατότητα κατάταξής του σε άλλες συγγενικές κατηγορίες όπως εκείνης του «μακρού αφηγηματικού ποιήματος». Το δεύτερο κριτήριο αφορά στην ποιότητα και τον σκοπό της αφήγησης. Η ποιότητα της αφήγησης είναι ζωντανή, δραματική, όπως συμβαίνει στη μπαλλάντα, και ο λυρισμός δεν επικρατεί, ούτως ώστε να υπονομεύσει τη ροή της αφήγησης. Σκοπός, δε, της αφήγησης είναι η ίδια η αφήγηση και όχι το ηθικό δίδαγμα που προκύπτει από αυτή όπως συμβαίνει, κατά κύριο λόγο, στην περίπτωση ποιημάτων που ανήκουν στο συγγενικό, αν και απολύτως διακριτό, είδος του «μύθου».

Από τα παραπάνω γίνεται, νομίζω, σαφές ότι το πρόβλημα της ορολογίας της μπαλλάντας κατά τον 19ο αιώνα – αλλά, σε έναν βαθμό, και μέχρι σήμερα – αντικατοπτρίζει το κεντρικό, θεμελιώδες πρόβλημα του συνολικού ορισμού του είδους. Το είδος της μπαλλάντας έχει βαθύτατες ρίζες στην ποιητική παράδοση και ένας ευρύς ορισμός, ο οποίος θα χωρέσει όλες τις εκδοχές της, είναι, μάλλον, ουτοπικός. Είναι, κατά τη γνώμη μου, ασφαλέστερο, ο μελετητής του είδους να μιλάει για «μπαλλάντα της κάθε περιόδου» και να προσπαθεί να προσδιορίσει τη μπαλλάντα εκείνης της περιόδου που αποτελεί, κάθε φορά, το αντικείμενο της δικής του μελέτης.

Επιστρέφουμε στο θέμα μας. Το 1863 δημοσιεύεται στο περιοδικό *Χρυσαλλίς* (τόμ. 1, αριθ. 8, σ. 242-7) μετάφραση του Βερναρδάκη με τίτλο «Οι αδελφοί» και τη σημείωση «Ποίημα Παύλου Εϋσίου». Πρόκειται για μετάφραση του πρωτότυπου ποιήματος του Heyse «Die Brüder, eine chinesische Geschichte in Versen» («Οι αδελφοί, μία κινεζική ιστορία σε στίχους»), το οποίο δημοσιεύτηκε – για πρώτη φορά – στο Βερολίνο το 1852. Η μετάφραση αυτή δεν φαίνεται να προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση στην εποχή της, αν και στο προλογικό σημείωμα της σύνταξης της *Χρυσαλλίδος* το ποίημα χαρακτηρίζεται ως «εκ των ωραιοτέρων προϊόντων της συγχρόνου γερμανικής φιλολογίας».[1] Απ' όσο γνωρίζω, η μετάφραση του συγκεκριμένου ποιήματος του Heyse από τον Βερναρδάκη υπήρξε η μοναδική στα ελληνικά τον 19ο αιώνα. Σε κάθε περίπτωση, ο πεζογράφος και ποιητής Paul Heyse (1830-1914) δεν έμεινε στην ιστορία της λογοτεχνίας χάρη στο εν λόγω ποίημά του, αλλά γιατί ταυτίστηκε με τη δημιουργία της σύγχρονης ψυχολογικής νουβέλας. Η λογοτεχνική του παραγωγή, που περιλαμβάνει διηγήματα, αφηγήματα, έμμετρα αφηγήματα και δραματικά έργα, υπήρξε πλούσια και συγκεντρώνεται σήμερα σε δεκάδες τόμων. Ο Heyse είναι ο πρώτος γερμανός ποιητής που τιμήθηκε με Νόμπελ Λογοτεχνίας (1910). Αξίζει να αναφέρουμε, για να επιστρέψουμε στο κλίμα της μπαλλάντας, ότι υπήρξε

λάτρης της ποίησης των τροβαδούρων και ότι η διδακτορική του διατριβή είχε ως αντικείμενο τη λειτουργία της επωδού στην προβηγκιανή ποίηση.

Η μετάφραση του Βερναρδάκη είναι σε γλώσσα καθαρεύουσα και αποτελείται από 496 τροχαϊκούς 10σύλλαβους ανομοιοκατάληκτους στίχους αναπτυσσόμενους κατά παραγράφους, οι οποίες δηλώνονται με είσθεση του πρώτου στίχου της κάθε παραγράφου (στο πρωτότυπο οι παράγραφοι διακρίνονται με διάστημα μεταξύ τους). Η ποιότητα της μετάφρασης είναι αξιοθαύμαστη για τα δεδομένα της ποίησης της καθαρεύουσας, αν σκεφτεί κανείς ότι ο Βερναρδάκης αναπαράγει με πιστότητα όχι μόνο το περιεχόμενο των στίχων αλλά και τη μετρική μορφή και τον αριθμό τους. Οι στίχοι αυτοί αφηγούνται την ιστορία ενός ασιάτη βασιλιά, του Σβεν-Κογκ, του οποίου η ματαιοδοξία στοίχισε τη ζωή και των δύο γιων του.

Παραθέτω τον επίλογο της μπαλλάντας. Πρόκειται για την επιστροφή στην πατρική εστία του λαβωμένου, ετοιμοθάνατου πρωτότοκου γιου του, που κρατά στα χέρια του τον Κι, τον ήδη νεκρό, μικρότερο αδερφό του. Ο πατέρας, συντετριμμένος από τις συνέπειες των πράξεών του, αφήνει και αυτός την τελευταία του πνοή, ενώ η μητέρα, βασίλισσα Σβεν-Κιαγκ, επιστρέφει απελπισμένη στην πατρίδα της. Ο ετοιμοθάνατος γιος απευθύνεται στον πατέρα του:

Λέγ': «Ιδού, το θύμα σου σοι φέρω!
Του παιδός ο έρως και η τόλμη
Εύρεν όν μοι ώρισας συ τάφον.
Τον αγαπητόν μου εκδικήσας,
Θνήσκω. Έρρωσο· μ' αυτόν υπάγω.
Έρρωσο και συ, ορφανή μήτερ».
Αποχαιρετίσας τούτους ούτως,
Βίαια το βέλος έσυρ' έξω,
Και το αίμα ώρμησεν εις ύψος,
Κ' έπεσε νεκρός παρά τον παίδα.-
Τολμηρώς οι δούλοι εισελθόντες
Ολιγοδρανή την Σβεν – Κιαγκ εύρον,
Εις του Κι την κεφαλήν την όψιν
Έχουσαν μ' εσθήτα ημαγμένην.
Αλλ' ο άναξ ύπτιος , το όμμα,
Ατενές προς τους υιούς του είχεν.
Όθεν να τον κράξουν δεν τολμώσι.
Κ' ήλθε μεσημβρία, κ' ήλθε εσπέρα,
Κ' έμενεν ακίνητος εκείνος.
Το εσπέρας ψαύσαντες την χείρα,
Κρύαν και χωρίς σφυγμόν την εύρον.
Μετ' ολίγας φοβεράς ημέρας
Την ερήμην φεύγ' οικίαν, πένθος
Φέρουσα η Σβεν – Κιαγκ, κ' επιστρέφει
Εις την χώραν Τσί προς τους γονείς της.
Μετ' ολίγας εβδομάδας όμως
Βάρβαροι επέδραμον εκ νότου,
Καίοντες την γην, διότι ήρως
Δεν υπήρχε να τους εμποδίση,
Οίκους διαρπάζοντες και πόλεις,
Κ' έκαυσαν τ' ανάκτορα του Σβεν-Κογκ.
Η πομπή εχάθη, και ο κήπος
Έρημος των μορεών κατέστη.
Μόνον τα ερείπια θρηνούντες
Τέττιγες ακόμ' εις φύλλα ήδον.

Η τελευταία μπαλλάντα του Βερναρδάκη στην οποία θα αναφερθώ μας μεταφέρει σε τελείως διαφορετικό κλίμα. Πρόκειται για ένα τραγούδι, το οποίο ενσωματώνει ο ποιητής στο δράμα του *Ευφροσύνη*. Δεν θα εξετάσουμε εδώ τη λειτουργία του τραγουδιού αυτού στο πλαίσιο του δράματος στο οποίο εντάσσεται, αλλά θα το αξιολογήσουμε ως αυτόνομο ποίημα, κάτι

Βιβλιοθήκη Γεωργίου Κοτρουλά - Μικρός Ανθολογικός Κατάλογος

απολύτως νόμιμο εάν λάβει κανείς υπόψη του ότι ως τέτοιο – ως αυτοτελές, ανεξάρτητο ποίημα – δημοσιεύτηκε αργότερα σε πολλές ποιητικές ανθολογίες με τον τίτλο «Άσμα γύφτισσας». Το ποίημα που μιμείται επιτυχώς τον 15σύλλαβο του δημοτικού τραγουδιού, αποτελείται από 47 στίχους μοιρασμένους σε οκτώ στροφές που ο αριθμός των στίχων τους ποικίλλει, και ανήκει στην κατηγορία των δημοτικοφανών μπαλλαντών. Παραθέτω τις δυο πρώτες στροφές:

Δυο πέρδικαις ζωγραφισταίς, ζευγάρι ζηλεμμένο,
Ζούσαν σ' απάτητο βουνό, σε μια ψηλή ραχούλα.
Είχαν και δυο μικρά πουλιά, δυο πλουμιστά περδίκια,
Που ήταν το καμάρι τους και η παρηγοριά τους.
Κρυφά τα βγάζαν στη βοσκή, κρυφά στην κρύα βρύσι,
Μη τύχη και τα δη αετός, μη τα 'βρη το γεράκι,
Που 'ταν μικρή η φτερούγα τους και ανήξερος ο νους τους.

Μια μέρα 'κεί που γύριζαν κ' εκεί που εβοσκούσαν,
Ίσκιος αετού τα τρόμαξε και σκορπισθήκαν όλα·
Άλλο πήρε τ' ανάπλαγα, άλλο τα κορφοβούνια,
Κ' ένα το μεγαλύτερο, εχάθηκε 'στα ξένα,
Κ' έμεινε η μάννα μοναχή με τα μικρά περδίκια.

Η ενασχόληση του Δημητρίου Βερναρδάκη με τη μπαλλάντα, παρότι σύντομη, δεν πρέπει να ήταν τυχαία. Θα έλεγα ότι, εάν ο Βερναρδάκης δεν αποφάσιζε να αφοσιωθεί στη συγγραφή δραμάτων, θα πρόσθετε αρκετές μπαλλάντες στο είδος αυτών των ποιημάτων, που καλλεργήθηκε κατά τη ρομαντική μας περίοδο. Η σκέψη αυτή ενισχύεται από ορισμένες αναφορές για την εθνική λογοτεχνία του θεωρητικού Βερναρδάκη στα «Προλεγόμενα» όχι μόνο της *Μαρίας Δοξαπατρή* αλλά και της *Ευφροσύνης*.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το όνομα του Heyse συζητήθηκε με αφορμή ένα τέχνασμα του Άγγελου Βλάχου, ο οποίος έστειλε στον Βουτσιναίο ποιητικό διαγωνισμό του 1866 ως δικό του έργο τη μετάφραση του δράματος *Αντίνοος* του Heyse. Οι κριτές διαβάζοντας το δράμα ως έργο του Βλάχου το επέκριναν. Ο Βλάχος με επιστολή του σε εφημερίδα εξέθεσε τα του τεχνάσματος επαναλαμβάνοντάς τα όταν εξέδωσε αυτοτελώς τη μετάφρασή του, σημειώνοντας στην εισαγωγή της ότι ο Heyse δεν ήταν άγνωστος στη Ελλάδα, αφού το 1863 είχε δημοσιευτεί στη *Χρυσαλλίδα* μετάφραση του ποιήματός του «Οι δύο αδελφοί» (βλ. Άγγελος Βλάχος, *Αντίνοος, τραγωδία εις πράξεις πέντε, παραφρασθείσα ελευθέρως εκ του γερμανικού του Paul Heyse*, Εν Αθήναις 1866, σ. ιη΄· βλ. και Pan. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851-1877*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Αθήνα 1989, σ. 223). Ευχαριστώ τον κ. Λάμπρο Βαρελά που μου υπέδειξε αυτή τη συζήτηση.

Μαρία Τόμπρου

Σατιρικά δίστιχα με αφορμή τη διαμάχη Ροΐδη - Βλάχου

Σε πρόσφατο άρθρο του με τίτλο «Μια φάρσα εις βάρος του Ροΐδη»[1] ο Σταύρος Κρητιώτης παρουσίασε πέντε σατιρικά δίστιχα που δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδες τον Νοέμβριο του 1877 με αφορμή τη διαμάχη Ροΐδη-Βλάχου. Τα τρία πρώτα δίστιχα ήταν γνωστά κι από την εργασία του Κλ. Παράσχου για τον Ροΐδη,[2] ο Κρητιώτης όμως, πέραν του ότι θησαύρισε δύο επιπλέον δίστιχα, συγκέντρωσε και τα σημειώματα που πλαισίωσαν τη δημοσίευσή τους στις εφημερίδες. Με αφορμή το συγκεκριμένο άρθρο, θα ήθελα να προσθέσω κάποια στοιχεία χρήσιμα για την κατανόηση των διστίχων και να προσκομίσω τη μαρτυρία του Παλαμά για την ταυτότητα των προσώπων που αναμίχθηκαν σε αυτή την υπόθεση, καθώς, με εξαίρεση το πρώτο δίστιχο, τα υπόλοιπα δημοσιεύτηκαν ανώνυμα, με ψευδώνυμο ή με σφετερισμό του ονόματος του Ροΐδη.

Το πρώτο δίστιχο δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Καρτερία* στις 9 Νοεμβρίου 1877. Όπως σημειώθηκε, είναι το μόνο της σειράς που δημοσιεύτηκε επώνυμα. Συντάκτης του είναι ο Αντώνιος Ι. Αντωνιάδης (1836-1905), ποιητής μακροσκελέστατων ποιημάτων, που συχνά είχαν βραβευτεί στους ποιητικούς διαγωνισμούς. Την ποίηση του Αντωνιάδη είχε σχολιάσει ειρωνικά ο Ροΐδης στη μελέτη του «Περί συγχρόνου ελληνικής ποιήσεως».[3] Ένδεκα, λοιπόν, μέρες μετά την κυκλοφορία της μελέτης του Ροΐδη (κυκλοφόρησε στις 29 Οκτωβρίου 1877), ο Αντωνιάδης απάντησε στην πρόκληση με το παρακάτω δίστιχο:

ΕΙΣ ΤΟΝ ΡΟΪΔΗΝ

Εἰς μάτην φθόνον ἔχυσες, ἰσχνὲ τὸν νοῦν Ροΐδη.
Ὑπόληψιν ὁ λόγος σου δὲν ἀφαιρεῖ, δὲν δίδει.

Α. Ι. ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

Αξίζει να σημειωθεί ότι την κρίση του Αντωνιάδη θα υιοθετήσει πλήρως ο Άγγελος Βλάχος, ο οποίος προς το τέλος του φυλλαδίου του *Ο Νέος Κριτικός* ουσιαστικά παραφράζει το παραπάνω δίστιχο: *Ἔστω βέβαιος ὁ κ. Ροΐδης, ὅτι, ὅσον καὶ ἂν μορφάσῃ, ὅσην καὶ ἂν χύσῃ χολήν, ὅσον καὶ ἂν ἐνεδρεύσῃ κατὰ τῶν μικρῶν ἢ μεγάλων ποιητικῶν ταλάντων τῆς πατρίδος του, ὅσας καὶ ἂν ἐπιτραπῇ αὐτῷ, ἐν μέλλοντί τινι δραματικῷ ἀγῶνι, νὰ κόψῃ κεφαλᾶς, οἱ λόγοι του πάντες καὶ ἡ χολὴ καὶ ἡ σάτυρα οὐδεμίαν θὰ δημιουργήσωσι ποιητικὴν ὑπόληψιν ἐν Ἑλλάδι καὶ οὐδεμίαν θὰ καταστρέψωσιν.* Il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits, *ἔλεγέ ποτε ὁ Figaro· ἂν δὲ οἱ ποιηταὶ τῆς σήμερον Ἑλλάδος εἶνε μικροὶ καὶ οὐδαμινοὶ ποιηταί, ὡς θέλει ὁ κ. Ροΐδης, εἶνε μεγάλοι ὅμως ἀπέναντι τῶν φυλλαδίων αὐτοῦ καὶ τῶν κρίσεων. Καὶ γνωρίζουσι μὲν οὗτοι, ὅτι πολλοὶ εὐαρέστως ἀκροῶνται τῶν λόγων τοῦ κ. Ροΐδου, διότι, κατὰ τὸν Λουκιανόν,* «τοιοῦτόν ἐστιν ὁ πολὺς λεώς, χαίρουσιν ἀποσκώπτουσι καὶ λοιδωρουμένοις», *ἀλλὰ γνωρίζουσιν ἐπίσης, ὅτι ὁ αἰάντειος γέλως οὐδένα ζημιοῖ, καὶ ὅτι πάντοτε ἡ σατυρικὴ χολὴ* «χείλεα μέν τ' ἐδίην', ὑπερῴην δ' οὐκ

ἐδίηνεν».[4] (Η έμφαση δική μου.) Ο Βλάχος, λοιπόν, όχι μόνο υιοθετεί τις κρίσεις του Αντωνιάδη ότι η κριτική του Ροΐδη είναι εμπαθής και αναποτελεσματική, αλλά επιχειρεί, επιπλέον, να αιτιολογήσει την αναποτελεσματικότητα αυτή, αποδίδοντάς την στην πρόσκαιρη επιρροή της σάτιρας, η οποία ποτέ δεν ζημιώνει μόνιμα την υπόληψη του θύματός της.

Την μεθεπόμενη μέρα, 11 Νοεμβρίου 1877, δημοσιεύτηκε στην *Καρτερία* δεύτερο δίστιχο ως απάντηση σε εκείνο του Αντωνιάδη και με υπογραφή Ε. Ροΐδης:

Τὸ δίστιχό σου ἔδειξε, παχὺ τὸν νοῦν Ἀντώνη,
ὅτι πρὸς Σέ ἡ Κέρκυρα τοὺς κόλπους της ἁπλώνει.

Ε. ΡΟΪΔΗΣ

Ο Ροΐδης όμως, με προφορική δήλωσή του, όπως θα πληροφορήσει τους αναγνώστες της την επόμενη μέρα η *Καρτερία*, θα αρνηθεί την αυθεντικότητα της υπογραφής. Ο δεύτερος στίχος του διστίχου είναι για τον σημερινό αναγνώστη αινιγματικός. Νομίζω όμως ότι το αίνιγμα μπορεί να λυθεί, αν λάβουμε υπόψη ότι κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα η Κέρκυρα ήταν γνωστή και για το περίφημο φρενοκομείο της, που για αρκετό καιρό ήταν και το μοναδικό στην Ελλάδα, με αποτέλεσμα συχνά το τοπωνύμιο να λειτουργεί ως συνεκδοχή του φρενοκομείου, όπως αργότερα το τοπωνύμιο «Δαφνί» δήλωνε συνεκδοχικά το Δρομοκαΐτειο Ψυχιατρείο. Με αυτόν τον τρόπο χρησιμοποιείται η λέξη στους *Αθλίους των Αθηνών* του Κονδυλάκη: *Θὰ τὴν στείλω εἰς τὴν Κέρκυραν τὴν δυστυχῆ*.[5] Μια αρκετά ζωηρή περιγραφή του φρενοκομείου, που ήταν δημιούργημα του Άγγλου αρμοστή Howard Douglas (1835-1841), δίνει ο Μιχ. Μητσάκης στις ταξιδιωτικές εντυπώσεις του από την Κέρκυρα και ειδικότερα στο άρθρο του «Εις τον οίκον των τρελών», απ' όπου παραθέτω τις παρακάτω πληροφορίες: *Ἐχρειάσθη ν' ἀποτελέσῃ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ αἰῶνος ἡ Ἑπτάνησος κράτος ἀνεξάρτητον, νὰ ὑπαχθῇ εἶτα ὑπὸ τὴν ἀγγλικὴν διοίκησιν, νὰ κυβερνηθῇ ὑπὸ ξένων, νὰ ἔλθῃ εἰς αὐτὴν ἁρμοστὴς ὁ Δούγλας, νὰ προσαρτηθῇ δὲ τέλος εἰς τὸ παλαιὸν βασίλειον ... διὰ νὰ ἔχῃ καὶ ἡ Ἑλλὰς ἓν φρενοκομεῖον. Εἶνε τὸ μόνον. Καὶ λειτουργεῖ ἀπὸ τεσσαρακονταετίας ἤδη ἐν Κερκύρᾳ, ἐγερθὲν τῷ 1838, κείμενον πλησίον τοῦ Σωφρονιστηρίου καὶ ἀποτελοῦν μετ' αὐτοῦ καὶ τοῦ ἐπίσης παρακειμένου Νοσοκομείου τριάδα ἱδρυμάτων πολλῆς κοινωνικῆς χρησιμότητος καὶ ἀξίας, δι' ἃ εἶνε ζηλευτὴ ἡ νῆσος*.[6]

Ο άγνωστος συντάκτης του δευτέρου διστίχου ανταποδίδει, λοιπόν, στον Αντωνιάδη τα ίσα. Όπως εκείνος καταλόγισε ισχνότητα στον νου του Ροΐδη και έκρινε φθονερή και αναποτελεσματική τη σάτιρά του, έτσι κι αυτός, καλυμμένος πίσω από το προσωπείο του Ροΐδη, καταλογίζει παχύτητα στον νου του Αντωνιάδη και κρίνει τους στίχους του ως δείγματα τρέλας.

Τα τρία επόμενα δίστιχα θα δημοσιευτούν στην *Εφημερίδα* του Κορομηλά, η οποία θα καταβάλει έντονες προσπάθειες, προκειμένου ο διά διστίχων αγώνας να συνεχιστεί από τις στήλες της. Έτσι, στις 12 Νοεμβρίου 1877 η

Βιβλιοθήκη Ελληνικά Τετράδια

Εφημερίς αναδημοσιεύει τα δύο προηγούμενα δίστιχα και προσθέτει ένα καινούργιο, ανώνυμο, πράγμα που εμπλέκει στη διαμάχη κι ένα τρίτο πρόσωπο.

ΑΝΤΩΝΗι καὶ ΜΑΝΩΛΗι

Ἰσχνόπαχοι διστιχισταί, κ' ἐγὼ σᾶς διευθύνω
τὸν ἕναν εἰς τὴν Κέρκυραν, τὸν ἄλλον εἰς τὴν Τῆνο.

Ο ανώνυμος στιχουργός επιτίθεται και στους δύο αντιπάλους και, επεκτείνοντας τον υπαινιγμό του δευτέρου διστίχου περί τρέλας, θεωρεί ότι και οι δύο είναι πνευματικά διαταραγμένοι· γι' αυτό τους στέλνει, τον έναν στην Κέρκυρα, για να νοσηλευτεί στο εκεί φρενοκομείο, τον άλλον στην Τήνο, προφανώς για να τον φωτίσει και να τον συνεφέρει η Παναγία. Η αποστολή του Ροΐδη στην Τήνο ασφαλώς δεν είναι άσχετη από τη φήμη του ως ασεβούς και εχθρού της Εκκλησίας, λόγω της συγγραφής της *Πάπισσας Ιωάννας*.

Μετά την αναδημοσίευση των δύο πρώτων διστίχων από την *Εφημερίδα*, ο Ροΐδης τής απευθύνει επιστολή,[7] με την οποία αρνείται και πάλι την πατρότητα του δευτέρου διστίχου. Η *Εφημερίς* δημοσιεύει την επιστολή στο φύλλο της 13 Νοεμβρίου, όμως στις 15 Νοεμβρίου 1877 προσθέτει και νέο δίστιχο, το τέταρτο της σειράς, που υπογράφεται με το ψευδώνυμο Αντώνιος Τάγκας και αποτελεί απάντηση στην επιστολή του Ροΐδη:

ΜΑΝΩΛΗι

Τῶγραψες, Μανωλάκη μου, τῶγραψες νὰ μὲ θάψῃς.
Ἀλλὰ καὶ ἂν δὲν τῶγραψες, μποροῦσες νὰ τὸ γράψῃς.

Ο Τάγκας, λοιπόν, προκαλεί τον Ροΐδη επιμένοντας ότι αυτός έγραψε το δίστιχο που φέρει την υπογραφή του· αλλά και στην περίπτωση που αυτό δεν ισχύει, πιστεύει ότι το δίστιχο είναι αντάξιο του Ροΐδη και κινείται μέσα στο κλίμα της σάτιράς του. Ο Αντώνιος Τάγκας, όπως πληροφορεί τους αναγνώστες της η *Εφημερίς*, είναι αυτός που δημοσίευσε ανώνυμα και το προηγούμενο τρίτο δίστιχο.

Τέλος, στην *Εφημερίδα* της 18 Νοεμβρίου 1877 κάποιος που υπογράφει με το ψευδώνυμο Ε. Τζόγιας δημοσιεύει το πέμπτο και τελευταίο δίστιχο της σειράς ως απάντηση σε εκείνο του Τάγκα.

Α. ΤΑΓΚΑι

Τὰ δίστιχά σου, Τάγκα μου, ματαίως ταγκαρίζεις.
Τὸν κυρ Μανώλη μὲ αὐτὰ τοῦ κάκου φοβερίζεις.

Πιστεύω ότι ο Ε. Τζόγιας είναι ο ίδιος που προηγουμένως είχε οικειοποιηθεί την υπογραφή του Ροΐδη, όχι μόνο γιατί και πάλι εμφανίζεται ως υποστηρικτής του, αλλά και επειδή είναι ο μόνος που είχε λόγο να απαντήσει στην πρόκληση του Τάγκα. Δηλώνει ότι με κάτι τέτοιες φοβέρες δεν ιδρώνει το αυτί του Ροΐδη και ουσιαστικά χαρακτηρίζει τον Τάγκα γάιδαρο και τα δίστιχά του γκαρίσματα, καθώς είναι προφανές πως, όταν κάνει λογοπαίγνιο με το όνομα Τάγκας και παράγει από αυτό το ρήμα *ταγκαρίζεις*, πρόθεσή του είναι αυτό να ακουστεί ως δύο λέξεις: *τὰ δίστιχά σου, Τάγκα μου, ματαίως τὰ γκαρίζεις*. Παρότι η παρομοίωση κάποιου με γάιδαρο και ενός

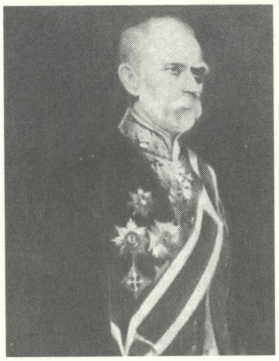
ποιήματος ή τραγουδιού με γκάρισμα είναι κοινόχρηστη, δεν αποκλείεται στο σημείο αυτό να υπάρχει σκόπιμη υπόμνηση του προγράμματος του Ροΐδη για δημοσίευση στον *Ασμοδαίο* μιας σειράς από *Ονολογίες*. Το πρόγραμμα αυτό ενμέρει μόνο υλοποιήθηκε, με τη δημοσίευση των άρθρων «Όνος Καθηγητής», «Όνος Πολιτικός» και «Όνος Πατριώτης».[8] Ο Τάγκας, λοιπόν, θα μπορούσε να θεωρηθεί παράδειγμα «όνου ποιητή». Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι τα ψευδώνυμα Αντώνιος Τάγκας και Ε. Τζόγιας, με τα μικρά ονόματά που έχουν επιλεγεί, σκόπιμα υποβάλλουν την εντύπωση ότι κάτω από αυτά κρύβονται ο Αντώνιος Αντωνιάδης και ο Ε. Ροΐδης.

Με εξαίρεση τον Αντωνιάδη, που υπογράφει το πρώτο δίστιχο, άγνωστη παραμένει η ταυτότητα των δύο άλλων προσώπων που συμμετείχαν στην ανταλλαγή των σατιρικών διστίχων. Φως στην ταυτότητα των προσώπων αυτών ρίχνει ένα άρθρο του Παλαμά με τίτλο «Επίκαιρος Ανάμνησις» που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Εμπρός* (2.2.1919), στη στήλη «Πρόσωπα και Ζητήματα», την οποία για αρκετά χρόνια διατηρούσε ο Παλαμάς στη συγκεκριμένη εφημερίδα υπογράφοντας με το αρχικό W. Νεαρός φοιτητής στην Αθήνα του 1877 ο Παλαμάς, είχε παρακολουθήσει, όπως φαίνεται κι από το άρθρο του, με ζωηρό ενδιαφέρον τη διαμάχη Ροΐδη-Βλάχου, στην οποία επανέρχεται αρκετά συχνά στα κείμενά του. Μεταφέρω από το άρθρο του ολόκληρη την περιγραφή της διαμάχης, παραλείποντας την εισαγωγική παράγραφο που έχει επικαιρικό χαρακτήρα.

> [...] Μόνον οἱ μὲ λευκὰς τρίχας θὰ ἐνθυμοῦνται κάπως, ἀμυδρότερον ἢ ζωηρότερον, τὰς συγκινήσεις τῶν ἡμερῶν ἐκείνων. Εἰς τὰ 1877. Ἥρωες τοῦ παιζομένου δράματος, τοῦ ὁποίου τὰς φάσεις παρηκολουθοῦμεν μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον καὶ κάποτε μ' ἐνθουσιασμὸν καὶ μὲ φανατισμὸν ἀκόμη, ἦσαν δύο. Ὁ Ἐμμανουὴλ Ροΐδης καὶ ὁ Ἄγγελος Βλάχος. Εἶχον περιπλακῆ εἰς δυνατὸν καὶ μελετηρὸν ἀγῶνα περὶ τῆς νέας ἑλληνικῆς ποιήσεως. Ὁ ἀγὼν διεξήγετο ὄχι μὲ τὰ λιανοτούφεκα τῶν ἐπιστολικῶν δελταρίων εἰς τὰς ἐφημερίδας καὶ μὲ τὰς ποντικοπαγίδας τῶν συνεντεύξεων· ἀλλὰ ἀπὸ τοῦ βήματος τοῦ φιλολογικοῦ συλλόγου «Παρνασσοῦ» μὲ πραγματείας λογοτεχνικὰς μακροσελίδους. Ὁ Ροΐδης ὡς εἰσηγητὴς δραματικοῦ διαγωνίσματος, τοῦ ὁποίου ἱδρυτὴς ἦτο ὁ Δημήτριος Κορομηλᾶς, εἶχεν ἀποφανθῆ ὅτι ποίησις εἰς τὴν Ἑλλάδα δὲν ὑπάρχει, οὔτε εἶνε δυνατὸν νὰ ὑπάρξῃ. Κατὰ τῆς καταδικαστικῆς αὐτῆς ἀποφάσεως ὑπέβαλεν ἔκκλησιν μετά τινα καιρὸν ὁρμητικώτατος ὁ Βλάχος. Ὑπάρχει ποίησις, ἐκήρυττε, καὶ ἔφερεν ὡς παράδειγμα χαρακτηριστικὸν τὴν Μοῦσαν τοῦ Ζαλοκώστα. Μετὰ ἓξ μηνῶν πολεμικὰς προπαρασκευάς, προῆλθεν εἰς τὸ μέσον ἀπαντῶν ὁ Ροΐδης μὲ τὰ δύο πολύκροτα φυλλάδιά του «Περὶ συγχρόνου ἐν Ἑλλάδι κριτικῆς» καὶ «Περὶ συγχρόνου ἑλληνικῆς ποιήσεως». Τὰς διατριβὰς τοῦ Ροΐδη ἀνεγίνωσκεν ἀπὸ τοῦ βήματος τοῦ «Παρνασσοῦ» ὁ γενικὸς γραμματεὺς του Συλλόγου, ὁ Μιχαὴλ Λάμπρος· ἐνῷ ὁ Βλάχος ἀντεπεξῆλθεν ὁ ἴδιος μὲ τὸ ἀνάγνωσμά του «Ὁ νέος κριτικός». Ἡμεῖς οἱ νέοι διακυμαινόμεθα μεταξύ τῆς συγγραφικῆς τέχνης τοῦ συγγραφέως τῆς «Παπίσσης Ἰωάννας» καὶ τῆς γερμανομαθοῦς λογιότητος τοῦ Βλάχου. Πότε μᾶς ἐθέρμαινεν ὁ εἷς καὶ πότε μᾶς ἔκαμε ν' ἀμφιβάλλωμεν ὁ

ἄλλος. Εἰς τὸν ἀγῶνα ἀνεμίχθησαν ἀρκετοί, καὶ ἄξιοι καὶ ἀνάξιοι λόγου. Ἀπὸ τοῦ βήματος τοῦ Συλλόγου «Βύρωνος» ὁ Δημήτριος Ποταμιάνος, διακριθεὶς ὕστερον εἰς τὰ νομικά, ἀνέλαβε νὰ ἀποδείξῃ εἰς τὸν Ροΐδην ὅτι πλανᾶται, διὰ μακρῶν παραθέσεων ἀποσπασμάτων ἐξ Ἑλλήνων ποιητῶν. Ὁ Ἀλέξανδρος Ραγκαβῆς ἀπὸ τὸ Βερολῖνον ἀπέστειλεν ἐπίκρισιν τῆς κρίσεως τοῦ Ροΐδου, ἄλλως τε μετὰ σεμνότητος καὶ μετριοπαθείας διατυπωθεῖσαν· καὶ αὐτὴν ὑπέστη τὸ βῆμα τοῦ «Παρνασσοῦ», καθὼς ὑπέστη καὶ τὴν πικρόχολον ἐπίθεσιν τοῦ Ἀχιλλέως Παράσχου κατὰ τοῦ Ροΐδου εἰς ἓν ἆσμα τοῦ «Ἀλφρέδου» του. Τέλος ὁ μέλλων Ζὰν Μωρεάς, Ἰωάννης Παπαδιαμαντόπουλος τότε, εἰς τὴν «Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων» ἀντιροϊδικὸς καὶ ἐκεῖνος, ἐχειρίσθη τὸ ζήτημα μετὰ γνώσεως καὶ εὐγλωττίας ἐξαιρετικῆς. Ἀλλ' ὁ ἐκδικηθεὶς τὸν Ροΐδην εὐστοχώτατα καὶ ποιητικώτατα εἶνε ὁ Ἀντώνιος Ἀντωνιάδης. Δι' ἑνὸς διστίχου ἐπιγράμματος, ἀριστουργήματος τοῦ εἴδους. Τοῦτο βαρύνει εἰς τὸ ἔργον τοῦ Ἀντωνιάδου περισσότερον ἀπὸ τὰς δώδεκα χιλιάδας στίχους τοῦ «Κατσαντώνη» του καὶ ἔχει ὡς ἑξῆς·

Εἰς μάτην φθόνον ἔχυσες, ἰσχνὲ τὸν νοῦν Ροΐδη,
ὁ λόγος σου ὑπόληψιν δὲν ἀφαιρεῖ, δὲν δίδει.



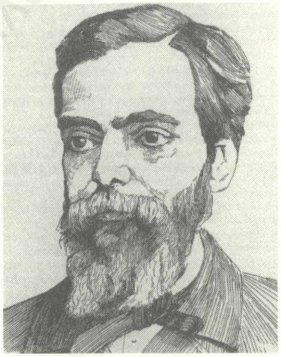
Ἄγγελος Βλάχος
Ελαιογραφία του Π. Μαθιόπουλου

Κατὰ τοῦ βέλους αὐτοῦ ἐφάνη ἀντεπεξερχόμενος ὁ Ροΐδης διὰ τοῦ ἑξῆς διστίχου πάλιν·

Τὸ δίστιχό σου ἔδειξε, παχὺ τὸν νοῦν Ἀντώνη,
ὅτι πρὸς σὲ ἡ Κέρκυρα τοὺς κόλπους της ἁπλώνει.

Ἀλλ' ὁ συντάκτης τοῦ ἐπιγράμματος δὲν ἦτον ὁ Ροΐδης. Ὑπέκλεψε τὸ ὄνομά του ὁ κ. Παντολέων Βάλβης, νῦν συνταγματάρχης τῆς χωροφυλακῆς, καὶ τότε λόγιος ἐν ἐφεδρείᾳ. Τοὺς ἀκροβολισμοὺς αὐτοὺς συνεπλήρωσεν ὁ συντάκτης τῆς «Ἐφημερίδος» Ἰωάννης Καμπούρογλους, ὡς ἑξῆς·

Ἰσχνόπαχοι διστιχισταί, κ' ἐγὼ σᾶς διευθύνω
τὸν ἕνα εἰς τὴν Κέρκυρα, τὸν ἄλλον εἰς τὴν Τῆνο.



Εμμανουήλ Ροΐδης
Σχέδιο του Οδ. Φωκά

Αυτός, λοιπόν, που οικειοποιήθηκε το όνομα του Ροΐδη, δημοσιεύοντας το δεύτερο δίστιχο και επιπλέον, αν ευσταθεί η παραπάνω επιχειρηματολογία μου, υπέγραψε και το πέμπτο δίστιχο με το ψευδώνυμο Ε. Τζόγιας, είναι ο Παντολέων Βάλβης, συνταγματάρχης της χωροφυλακής, που γεννήθηκε στο Μεσολόγγι το 1854 και αποστρατεύτηκε το 1916.[9] Ο Παλαμάς είχε την πληροφορία αυτή, προφανώς, από τον ίδιο τον εμπλεκόμενο, καθώς ο συνταγματάρχης Παντολέων ή Παντελής Α. Βάλβης ήταν ο μεγαλύτερος αδελφός της γυναίκας του, Μαρίας Βάλβη.[10] Είναι μάλιστα πολύ πιθανό να είχε άμεση γνώση της εμπλοκής του κουνιάδου του στη διαμάχη ήδη από την εποχή της συγγραφής των διστίχων, γιατί οι σχέσεις του με την οικογένεια Βάλβη χρονολογούνται πολύ πριν τον γάμο του, ενώ στην Αθήνα ήταν συμφοιτητής και πολύ στενός φίλος του μικρότερου γιου της οικογένειας, του Αριστομένη.[11] Μια τέτοια υπόθεση ενισχύεται από το έντονο ενδιαφέρον του Πάλαμά για τη διαμάχη Ροΐδη-Βλάχου κι από το γεγονός ότι

ο Παντολέων Βάλβης χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως «λόγιος ἐν ἐφεδρείᾳ»·[12] θα μπορούσε, επομένως, να ανήκει στον κύκλο των φίλων του.

Το ανώνυμο τρίτο δίστιχο ο Παλαμάς το αποδίδει στον Ιωάννη Καμπούρογλου, συντάκτη της *Εφημερίδος*. Ο ίδιος, επομένως, υπέγραψε και το τέταρτο με το ψευδώνυμο Α. Τάγκας, αφού η *Εφημερίς* ρητά αποδίδει τα δύο δίστιχα στο ίδιο πρόσωπο. Σε αυτή την περιπτωση όμως δεν μπορούμε να ξέρουμε από πού είχε τη συγκεκριμένη πληροφορία ο Παλαμάς, ενώ τα πράγματα περιπλέκονται κι από το γεγονός ότι ο Κλέων Παράσχος,[13] στηριγμένος σε μαρτυρία του Δ. Πετροκόκκινου, αποδίδει το τρίτο δίστιχο στον Δημήτριο Κόκκο. Πιστεύω, ωστόσο, ότι είναι πιθανότερη η απόδοση των δύο διστίχων στον Ιω. Καμπούρογλου, καθώς κάτι τέτοιο συμφωνεί απόλυτα με την επίμονη προσπάθεια της *Εφημερίδος* να προκαλέσει τους δύο αντιπάλους, προκειμένου να συνεχιστεί από τις στήλες της ο διά διστίχων αγώνας.[14] Είναι πολύ πιθανό, λοιπόν, πίσω από τα δίστιχα να κρύβεται ο συντάκτης της, ο οποίος και στο παρελθόν είχε δημοσιεύσει σατιρικά ποιήματα στον *Ασμοδαίο* της πρώτης περιόδου με το ψευδώνυμο «Φλοξ».[15] Επιπλέον, ο Δημήτριος Κόκκος πρωτοεμφανίστηκε ως ποιητής το 1880 από τις σελίδες του περιοδικού *Μη Χάνεσαι* και με την ποιητική συλλογή *Γέλωτες*. Δεν υπάρχει, επομένως, λόγος να του αποδώσουμε τα σατιρικά δίστιχα του 1877. Δεν γνωρίζουμε την πηγή του Δ. Πετροκόκκινου κι έτσι δεν είμαστε σε θέση να αξιολογήσουμε τη μαρτυρία του. Είναι όμως πιθανό να βάσισε την απόδοσή του στην εμπλοκή του Κόκκου, κατά τη δεκαετία του 1880, σε διαμάχες με σατιρικά ποιήματα, όπως εκείνη με τον Μ. Μητσάκη.[16] Για όλους αυτούς τους λόγους η μαρτυρία του Παλαμά θα πρέπει να κριθεί ως πιο αξιόπιστη και είναι πολύ πιθανό να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σ. Κρητιώτης, «Μια φάρσα εις βάρος του Ροΐδη», *Νέα Εστία*, 1805 (Νοέμβριος 2007) 1013-1016. [= Σ. Κρητιώτης, *Τα συρτάρια της γνώμης του. Άγνωστες παραθεματικές τεχνικές του Εμμανουήλ Ροΐδη*, Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος 2009, σσ. 303-308.]
2. Κλ. Παράσχος, *Εμμανουήλ Ροΐδης. Η ζωή, το έργο, η εποχή του*, τόμ. Α΄, Αθήνα 1942, σ. 289. Το κείμενο των διστίχων που δημοσιεύει ο Παράσχος διαφέρει κάπως, κυρίως στη σειρά των λέξεων, από αυτό του Κρητιώτη. Ακολουθώ το κείμενο του Κρητιώτη, προσθέτοντας μόνο στην αρχική αφιέρωση των τριών τελευταίων διστίχων ένα προσγεγραμμένο γιώτα στα κύρια ονόματα, αφού στη θέση αυτή χρειάζεται δοτική.
3. Εμμ. Ροΐδης, *Άπαντα*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, τόμ. Β΄, Αθήνα, Ερμής, 1978, σσ. 287, 302.
4. Άγγ. Βλάχος, *Ο Νέος Κριτικός*, Παράρτημα της Εστίας, Αθήνα 1877, σ. 52. Το παράθεμα του Λουκιανού προέρχεται από τον διάλογο *Αναβιούντες ή Αλιείς* 25, ενώ ο τελικός εξάμετρος από την *Ιλιάδα* 22.495.
5. Ι. Κονδυλάκης, *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, επιμ. Γ. Γκότση, τόμ. Α΄, Αθήνα: Νεφέλη 1999, σ. 405.
6. Μιχ. Μητσάκης, «Εις τον οίκον των τρελών», *Εστία*, τόμ. 23, τεύχ. 585 (1887) 166 [= Μ. Μητσάκης, *Αφηγήματα και ταξιδιωτικές εντυπώσεις*, τόμ. Α΄, επιμ. Μ.Γ. Σέργης, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2006, σ. 649].
7. Την επιστολή του Ροΐδη αναδημοσιεύει ο Κρητιώτης ό.π. (σημ. 1), σ. 1015 [=Κρητιώτης 2009, σ. 306].

8. Ε. Ροΐδης, ό.π. (σημ. 3), σσ. 116-120, 129-130, 141-145, 196-198.
9. Βλ. το λήμμα «Βάλβης Παντολέων» στο «Λεξικό των [...] Αξιωματικών Ξηράς, Θαλάσσης και Χωροφυλακής», Παράρτημα στη *Μεγάλη Στρατιωτική και Ναυτική Εγκυκλοπαιδεία*, τόμ. 2ος, Αθήνα [1929], σ. 418.
10. Πληροφορίες για την οικογένεια Βάλβη και ειδικότερα για τα αδέλφια της Μαρίας Βάλβη βλ. στο άρθρο του Ν. Βέη «Παλαμικά», *Νέα Εστία* 397 (Χριστούγεννα 1943) 36.
11. Βλ. Ν. Βέης, ό.π., σ. 37.
12. Από τη δράση του Π. Α. Βάλβη ως λογίου μπόρεσα να εντοπίσω μόνο την αρκετά συχνή συνεργασία του με μεταφράσεις στο περ. *Εκλεκτά Μυθιστορήματα* κατά τα έτη 1884-5 και 1891-2· μια μετάφρασή του δημοσιεύτηκε και στο περ. *Παρθενών*, τόμ. 5, τεύχ. 38 & 39 (1879) 290-2 & 298-9.
13. Ο Κλ. Παράσχος, ό.π. (σημ. 2), σ. 289, στηρίζεται, όπως λέει, σε «σημείωμα ιδιόγραφο του Δ. Πετροκόκκινου, στην προμετωπίδα ενός βιβλίου του». Ο Κρητιώτης, ό.π. (σημ. 1), σ. 1014, σημ. 12 [=Κρητιώτης 2009, σ. 305, σημ. 652], αποδέχεται την απόδοση στον Κόκκο.
14. Είναι ενδεικτικά τα σημειώματα της *Εφημερίδος* στις 12.11.1877, όταν αναδημοσιεύει τα δύο πρώτα και προσθέτει το τρίτο δίστιχο: «*πιστεύομεν ὅμως, ὅτι δὲν θὰ σταματήσῃ ὁ ἀγὼν εἰς μόνον ταῦτα τὰ δίστιχα. Τὸ κοινὸν ἀνυπομόνως περιμένει συνέχειαν*»· στις 13.11.1877, όταν δημοσιεύει την επιστολή διάψευσης του Ροΐδη: «*Τί κρίμα! Θὰ σταματήσῃ ὁ ἀγών! Δὲν θὰ ἔχωμεν πλέον δίστιχα*»· στις 15.11.1877, δημοσιεύοντας το τέταρτο δίστιχο: «*τὸ ἑξῆς δίστιχον, χαροποιοῦν ἡμᾶς, ἀπεστάλη χθές, παρέχον ἀφορμὴν εἰς συνέχειαν ποθητήν*». Όλα τα σημειώματα αναδημοσιεύει ο Κρητιώτης, ό.π. (σημ. 1), σσ. 1014-1016 [=Κρητιώτης 2009, 305-307].
15. Ο Λάμπρος Βαρελάς έχει αποδείξει ότι το ψευδώνυμο «Φλοξ» του *Ασμοδαίου* ανήκει στον Ιωάννη Καμπούρογλου και όχι στον Άγγελο Βλάχο, όπως είχε υποθέσει παλιότερα ο Χ.Γ. Σακελλαριάδης. Βλ. Λ. Βαρελάς, «Γιατί ο Lucifer κι ο Λυγξ δεν είναι ο Ροΐδης», *Νέα Εστία* 1787 (Μάρτιος 2006) 482.
16. Για τη διαμάχη Μητσάκη-Κόκκου, βλ. τα άρθρα του Μητσάκη «Μια Επιστολή», «Συνέχεια» και «Ultimatissimum», που δημοσιεύτηκαν στη *Νέα Εφημερίδα* της 29.9.1886, 30.9.1886 και 1.10.1886 αντίστοιχα [= Μ. Μητσάκης, *Κριτικά Κείμενα, Επιστολές, Ποίηση*, τόμ. Β΄, επιμ. Μ.Γ. Σέργης, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2007, σσ. 634-637].

Σωτήρης Τσέλικας

Η *Κύπρις* του Γ.Σ. Φραγκούδη ως πηγή ποιημάτων του Βασίλη Μιχαηλίδη

Από τις υποσημειώσεις του ποιήματος του Β. Μιχαηλίδη «Εις την Κύπρον» συνάγεται ότι η *Κύπρις* (1890)[1] του Γ.Σ. Φραγκούδη (1869-1939) αποτέλεσε μίαν από τις γραμματειακές πηγές του ποιήματος αυτού.[2] Στα αυτόγραφα του Β. Μιχαηλίδη, που βρίσκονται στο αρχείο του Αντώνη Κ. Ιντιάνου, σώζονται και τρία φύλλα στα οποία αναγράφονται, με ορισμένες διαφοροποιήσεις, οι υποσημειώσεις του παραπάνω ποιήματος, αλλά όχι και το ίδιο το ποίημα.[3] Στο δημοσίευμα αυτό γίνεται προσπάθεια να διερευνηθεί κατά πόσον η *Κύπρις* υπήρξε πηγή ακόμη δύο ποιημάτων του Β. Μιχαηλίδη, της επικής σύνθεσης «Η 9η Ιουλίου του 1821 εν Λευκωσίᾳ (Κύπρου)» και του «Τῇ Λευκωσίᾳ».

Ι. Η προφορική παράδοση φαίνεται ότι αποτέλεσε τη βασικότερη πηγή της «9ης Ιουλίου...». Ο Χρ. Σ. Χουρμούζιος, προλογίζοντας την επιλεκτική έκδοση των *Ποιημάτων* (1911) του Β. Μιχαηλίδη, αναφέρει μεταξύ άλλων ότι το ποίημα αυτό γράφτηκε «επί τῃ βάσει προφορικών αφηγήσεων και πληροφοριών παρά πολλών αξιοπίστων γερόντων και άλλων πηγών» (σ. 12). Η παλιότερη και σύγχρονη έρευνα έχει επισημάνει και άλλες (αποδεδειγμένες ή πιθανές) γραμματειακές πηγές του ποιήματος: τα *Απομνημονεύματα των κατά το 1821 εν τῃ νήσῳ Κύπρῳ τραγικών σκηνών* (1888) του Γ. Κηπιάδη, το θεατρικό έργο *Ο Κουτσούκ Μεχεμέτ ή το 1821 εν Κύπρῳ* (1888) του Θ. Κωνσταντινίδη, τη μη ολοκληρωμένη «μυθιστορία» *Δύο σκηναί της κυπριακής ιστορίας* (1884) του Θ. Θεοχαρίδη, ή ακόμα το εκτενές διήγημα «Κωστής ο Τσελεπής» (περ. *Εβδομάς*, Ιούλ.-Αύγ. 1891) του Γ.Σ. Φραγκούδη.[4] Πάντως, οι γραμματειακές αυτές πηγές παρουσιάζουν διαπιστωμένες αναλογίες αλλά και σημαντικές αποκλίσεις σε σχέση με την ποιητική σύνθεση του Β. Μιχαηλίδη. Δικαιολογημένα η έρευνα έχει επικεντρωθεί περισσότερο ή εξολοκλήρου στις ομοιότητες, αναλογίες και συγκλίσεις που ανιχνεύονται ανάμεσα στο ποίημα και στις πηγές του παρά στις αποκλίσεις, αν και χρειάζεται να γίνει πιο συστηματική διερεύνηση για τα ζητήματα αυτά.

Στην *Κύπριδα* ο Γ.Σ. Φραγκούδης περιγράφει τα δραματικά γεγονότα που εκτυλίχθηκαν στην Κύπρο κατά το 1821 *αντλώντας* μέρος του ιστορικού υλικού και από τα *Απομνημονεύματα...* του Γ. Κηπιάδη. Βέβαια, ό,τι ενδιαφέρει εδώ είναι αν ο Β. Μιχαηλίδης αντλεί στοιχεία από την *Κύπριδα* (ενδεχομένως και από το διήγημα «Κωστής ο Τσελεπής...»),[5] τα οποία δεν υπάρχουν σε άλλες γραμματειακές πηγές του.

α) Στην «9η Ιουλίου...» αναφέρεται ότι, πριν από τη θανάτωση του αρχιεπισκόπου Κυπριανού, προηγήθηκαν οι απαγχονισμοί του αρχιδιάκονου και του γραμματικού του αρχιεπισκόπου: ο Μουσελλίμ-αγάς προειδοποιεί τον Κυπριανό για να τον εκφοβίσει: «*τζ' έχω τζαι δκυο κρεμμάμενους τζαι πρέπει να τελειώσει. / Έχω τον αρκιδκιάκον σου τζαι τον γραμματικόν σου, / τζ' εννά τους δεις τζ' εσού τωρά κρεμμάμενους ομπρός σου*». (στ. 434-436).

Στην *Κύπριδα* ο Γ.Σ. Φραγκούδης παραθέτει τα ίδια στοιχεία με τον Γ. Κηπιάδη σχετικά με τους πρώτους πέντε εκτελεσθέντες (Κυπριανό, Μασούρα, τρεις μητροπολίτες), αλλά σημειώνει ότι, εκτός από τον Κυπριανό, «επί της απέναντι πλατάνου την αυτήν υφίσταντο τύχην [=απαγχονισμό] ο αρχιδιάκονος και γραμματεύς αυτού» (σ. 350)· δηλαδή, πρόκειται για δύο *ανώνυμα* πρόσωπα, τον αρχιδιάκονο και τον γραμματικό του αρχιεπισκόπου («υφίσταντο»), και όχι για ένα *επώνυμο* πρόσωπο, δηλαδή τον αρχιδιάκονο Μελέτιο, όπως αναφέρει ο Γ. Κηπιάδης (α΄ έκδ., σ. 15· β΄ έκδ., σ. 14).

β) Ιδιαίτερο επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι στίχοι όπου γίνεται αναφορά στις σφαγές των Κυπρίων από τους Τούρκους. Για να τονιστεί εμφαντικότερα το μέγεθος των σφαγών, ο ποιητής επιλέγει τη λέξη «ματζελειόν» (στ. 182, 547). Η ίδια λέξη χρησιμοποιείται μία φορά στη «μυθιστορία» *Δύο σκηναί...* («μακελλειόν», σ. 124), αλλά στην *Κύπριδα* η

σκηνή των σφαγών είναι σχεδόν πανομοιότυπη με αυτή στην «9η Ιουλίου...»: «Η πλατεία η προ του σεραγίου, [...], μετετράπη εις αληθές μακελείον και το αίμα αφθόνως έρρευσεν εις τας αγυιάς [=σοκάκια] της πρωτευούσης» (σ. 350). «*Το γαίμαν εκολύμπωσεν χαμαί στην γην, τζ' εππέσαν / τζ' ελαχταρούσαν τα κορμιά τζ' οι τζεφαλάδες μέσα. / Το ματζελειόν που γίνηκεν τζ' οι Τούρτζ' ελυπηθήκαν*» (στ. 545-547).[6]

γ) Σε τρεις περιπτώσεις (στ. 31, 135, 142), ο Β. Μιχαηλίδης επιλέγει τη λέξη «φερμάνιν» (<τουρκ. ferman = διαταγή, εντολή) για να παραπέμψει στην επίσημη εντολή που έλαβε ο Κουτσούκ Μεχμέτ από την Πύλη για την εκτέλεση εκατοντάδων Κυπρίων. Με εξαίρεση το *Δύο σκηναί...*, στις άλλες γνωστές πηγές της «9ης Ιουλίου...» υπάρχουν ρητές αναφορές στην παραπάνω επίσημη εντολή της Πύλης. Ωστόσο, στα *Απομνημονεύματα...* αντί για τη λέξη «φερμάνιν» χρησιμοποιούνται οι λέξεις «ορισμός» (α΄ έκδ., σσ. 10, 13-14, 31· β΄ έκδ., σσ. 8, 12-13, 34) ή «απόφασις» (α΄ έκδ., σ. 14· β΄ έκδ., σ. 13), ενώ στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ...* η λ. «διαταγαί» (σσ. 40, 64). Στον «Κωστή τον Τσελεπή...» χρησιμοποιείται τρεις φορές η λέξη «φιρμάνιον», αλλά μόνο στη μία περίπτωση φανερώνει την εκτέλεση «των προγεγραμμένων εις την εσχάτην των ποινών» (σ. 18) – στις άλλες δύο περιπτώσεις δηλώνει το διάταγμα για γενικό αφοπλισμό των Ελλήνων που διέμεναν σε εδάφη της οθωμανικής αυτοκρατορίας (σ. 16). Τέλος, στην *Κύπριδα* η λ. «φιρμάνιον» εμφανίζεται με την ίδια ακριβώς σημασία όπως στην «9η Ιουλίου...»: «Έχων εις χείρας το αυτοκρατορικόν φιρμάνιον ο Κουτσούκ μετεπέμψατο τους τέσσαρας αρχιερείς και έλαβε παρ' αυτών ως ομήρους τέσσαρας κληρικούς» (σσ. 349-350).

δ) Στη 13η στροφή της «9ης Ιουλίου...» ο Κουτσούκ Μεχμέτ διατάζει έναν από τους «ασκερλήες» του να κλείσει τις *τρεις* πύλες της Λευκωσίας: «*να βαωθούν, να κλειωθούν τζ' οι τρεις πόρτες της Χώρας*» (στ. 126). Στα *Απομνημονεύματα...* διαβάζουμε ότι τη μέρα της εκτέλεσης ο Κουτσούκ Μεχμέτ διέταξε «και έκλεισαν τας πύλας της πόλεως Λευκωσίας» (α΄ έκδ., σ. 14· β΄ έκδ., σ. 13)· και στο *Δύο σκηναί...* – αν και σε διαφορετικά συμφραζόμενα – ότι «αι πύλαι [της Λευκωσίας] εκλείοντο άμα του ηλίου δύοντος, [...]» (σ. 39). Ο Γ.Σ. Φραγκούδης είναι ο μοναδικός συγγραφέας που διευκρινίζει, όπως δηλαδή και ο Β. Μιχαηλίδης, ότι οι πύλες της Λευκωσίας ήταν *τρεις*: «Αμέσως δε διετάχθη να κλεισθώσιν αι τρεις πύλαι του τείχους» (*Κύπρις*, σ. 350). Η διευκρίνιση αυτή επανέρχεται και στο διήγημα «Κωστής ο Τσελεπής...» (σ. 19), ενώ στην υποσημείωση υπ' αρ. 9 επισημαίνεται ότι η Λευκωσία «είχε τρεις εις διάφορα μέρη του τοίχους, του περιβάλλοντος αυτήν, πύλας, αίτινες κλειόμεναι κατά την δύσιν του ηλίου, ηνοίγοντο την επαύριον κατά την ανατολήν αυτού» (σ. 26).

ΙΙ. Το ποίημα του Β. Μιχαηλίδη με τίτλο «Τῃ Λευκωσίᾳ» πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφ. *Σάλπιγξ* (12 Οκτ. 1898) και αργότερα περιλήφθηκε στα *Ποιήματα* του 1911 (σσ. 75-77). Αποτελείται από είκοσι τετράστιχες στροφές με ενδεκασύλλαβους στίχους ιαμβικού ρυθμού και παροξύτονη πλεχτή

ομοιοκαταληξία. Το ποίημα είναι ένας ύμνος στη Λευκωσία, την πολύπαθη πόλη που σκλαβώθηκε από πολλούς κατακτητές. Ο ποιητής προβαίνει σε έναν τοπογραφικό προσδιορισμό της πρωτεύουσας του νησιού και περιγράφει τα ποικίλα κτίσματα που την κοσμούν· τα δέντρα και τους κήπους με τις μυρωδιές τους· τις δροσερές λευκωσιάτικες βραδιές, που τη μεταβάλλουν σε «*επίγειον παράδεισον*»· την ησυχία της νύχτας, την οποία διακόπτουν «*ο κώδων κι η φωνή του Μουεζίνη*»· τις θεοσεβούμενες κόρες, οι οποίες «*σαν μέλισσαι πισταί στην εργασίαν*» ξεκινάνε από τα χαράματα να υφαίνουν. Παρά τη φαινομενική «νηνεμία» που κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος, δεν περνά απαρατήρητη και μια τραγικότητα για τα δεινά που κατατρύχουν την «*πληγωμένη*» πόλη, που σαν «*γυναίκα στοιχειωμένη*» «*τρώγει τα καλύτερα παιδιά της*».

Όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, το ποίημα αυτό φαίνεται ότι έχει ως βασική πηγή του την *Κύπριδα* του Γ.Σ. Φραγκούδη[7] (σσ. 428-430, 432-434): θεματικά μοτίβα, εικόνες, ακόμα και εκφράσεις του 22χρονου τότε συγγραφέα της *Κύπριδος* είναι η δεξαμενή μέσα από την οποία ο Β. Μιχαηλίδης αντλεί το πρόπλασμα για να στήσει το δικό του ποίημα.[8] Και στα δύο έργα δηλώνεται ότι η Λευκωσία βρίσκεται σε κοιλάδα ανάμεσα σε δυο οροσειρές (*Κύπρις*, σ. 428) ή σε «κοίλωμα» («Τῃ Λευκωσίᾳ», στ. 3), ή ότι διασχίζεται από τον ποταμό Πεδιαίο («Πεδαίος» στην *Κύπριδα*, σ. 428· «Πεδιάς» στο ποίημα, στ. 2). Η ίδρυση και ο ιδρυτής της πόλης δεν είναι γνωστά (*Κύπρις*, σ. 428)· «*δεν ξεύρω ποία είναι η αρχή σου*» («Τῃ Λευκωσίᾳ», στ. 63). Αναφέρονται τα μεγαλοπρεπή μεσαιωνικά μνημεία της, «μέσῳ των οποίων υψούτο ο μέχρι και σήμερον σωζόμενος μεγαλοπρεπής ναός της Αγίας Σοφίας» (*Κύπρις*, σ. 429)· και ο Β. Μιχαηλίδης: «*Το κτίσμα σου ποικίλον εξαπλούται / που χρόνοι βαθμηδόν το είχον κτίσει / κι εν μέσῳ η Αγιά Σοφιά υψούται / σαν μέγιστον εις κήπον κυπαρίσσι*» (στ. 13-16). Μνημονεύεται και το «τζαμίον προς τιμήν τούρκου τινός Μπαϊρακτάρη, ού κείται εκεί και το μνήμα, πρώτου ανελθόντος το τείχος, αναστηλώσαντος επ' αυτού την τουρκικήν σημαίαν και φονευθέντος υπό των πολιορκουμένων» (*Κύπρις*, σ. 432)· και ο Β. Μιχαηλίδης: «*Εκεί εις το τζαμί Μπαϊρακτάρη, / σου 'τσάκκισαν το πείσμα κι επληγώθης / σου 'πήραν το σπαθί και το κοντάρι / κι επιάσθης ματωμένη κι αλυσώθης*» (στ. 73-76). Υπάρχουν αναφορές στο υγιεινό κλίμα της, στα νερά και στους κήπους της, στους καύσωνες του θέρους και στις δροσερές νύχτες της, στα «υφαντήρια» που υπάρχουν σε κάθε οικογένεια για να υφαίνουν οι γυναίκες «πάντα τα αναγκαία διά την οικογένειαν υφάσματα μετάξινα και βαμβακερά, [...]» (*Κύπρις*, σσ. 432-433). Πανομοιότυπες αναφορές και εικόνες περνούν και στο ποίημα (στ. 17-24, 29-36, 49-52, 57-60)· λ.χ.: «*λαλούν κι εις κάθε σπίτι οι δυο λάλοι / η ραπτομηχανή και τ' αργαστήρι*» (στ. 59-60).

Για τη συγγραφή του ποιήματος αυτού, ο Β. Μιχαηλίδης ίσως να συμβουλεύτηκε (σε μικρότερο όμως βαθμό) και τον Α΄ τόμο των *Κυπριακών* του Α. Σακελλάριου (Αθήνα 1890, σσ. 210-214). Και στο βιβλίο αυτό υπάρχουν περι-

γραφές της Λευκωσίας (λ.χ., για τους κήπους με τα καλλωπιστικά ή οπωροφόρα δέντρα, τον «γλυκύ ζέφυρο» που ανακουφίζει «από του μεγάλου καύσωνος της ημέρας» (σ. 212), μερικές από τις οποίες φαίνεται ότι αξιοποιήθηκαν από τον Β. Μιχαηλίδη: «*Ο Ζέφυρος συγχρόνως που δροσίζει*» κ.λπ. (στ. 33).

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι ο Β Μιχαηλίδης – εκτός από το ποίημα «Εις την Κύπρον» – χρησιμοποίησε πιθανότατα την *Κύπριδα* ως πηγή και σε άλλα δύο τουλάχιστον ποιήματά του. Στην «9η Ιουλίου...» η ιστορική λεπτομέρεια σχετικά με τους απαγχονισμούς του *αρχιδιάκονου* και του *γραμματικού* του αρχιεπισκόπου, η οποία δεν συναντιέται σε καμία από τις υπόλοιπες γραπτές πηγές του ποιήματος, αποτελεί ισχυρή ένδειξη ότι ο ποιητής αξιοποίησε και στην ποιητική του σύνθεση το βιβλίο του Γ.Σ. Φραγκούδη. Όμως και το ποίημα «Τῃ Λευκωσίᾳ» φαίνεται ότι βασίζεται τόσο στην *Κύπριδα* όσο και στον Α΄ τόμο των *Κυπριακών* του Α. Σακελλάριου. Πάντως, αξίζει τον κόπο να χαρτογραφηθούν και να διερευνηθούν πιο συστηματικά οι γραμματειακές πηγές των ποιημάτων του Β. Μιχαηλίδη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πλήρης τίτλος: Γ.Σ. Φραγκούδης, *Κύπρις. Η Κύπρος της σήμερον. Ιστορία της Κύπρου από των μυθολογικών χρόνων μέχρι σήμερον. Τοπογραφία Κύπρου ή περιήγησις ανά την νήσον*, εκδότης: Αλέξανδρος Παπαγεωργίου, εν Αθήναις 1890. Για τη ζωή και το έργο του Γ.Σ. Φραγκούδη, βλ. Αρ. Κουδουνάρης, *Βιογραφικόν λεξικόν Κυπρίων (1800-1920)*, Ε΄ επηυξημένη έκδοσις, Λευκωσία 2005, σ. 451.

2. Βλ. και Γ. Κατσούρης, *Βασίλης Μιχαηλίδης, η ζωή και το έργο του*, Λευκωσία, Χρ. Ανδρέου, 2002, σ. 206 κ.ε.

3. Στην έκδοση του 1911 το ποίημα «Εις την Κύπρον» χρονολογείται (μάλλον λανθασμένα) τον Σεπτέμβριο του 1884, παρόλο που η *Κύπρις* εκδόθηκε το 1890.

4. Βλ. κυρίως, Η *Αβγή* [=Α. Ιντιάνος], «Η "9η Ιουλίου" του Βασίλη Μιχαηλίδη», *Αβγή* 10 (Ιαν. 1925) 235-236. Γ. Κατσούρης, ό.π., passim. Κ. Κασίνης, «Το 1821 εν Κύπρῳ: ένα δράμα κι ένα έπος», *Διασταυρώσεις*, Αθήνα, Χατζηνικολής, 1998, σσ. 301-335. Λ. Παπαλεοντίου, «Πιθανή πηγή για την "9η Ιουλίου 1821..." του Β. Μιχαηλίδη», *Μικροφιλολογικά* 15 (Άνοιξη 2004) 21-23.

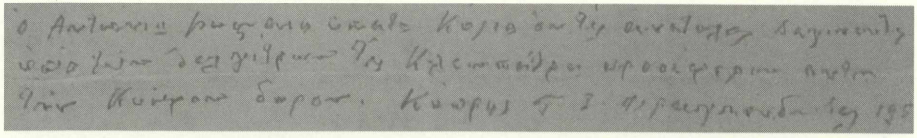
5. Στο διήγημά του αυτό ο Γ.Σ. Φραγκούδης παραθέτει αποσπάσματα (πολλές φορές αυτολεξεί) από την *Κύπριδα*. Παραπέμπω στην επανέκδοση του διηγήματος: Γ.Σ. Φραγκούδης, *Κωστής ο Τσελεπής*, Λευκωσία, Πολιτιστικές Υπηρεσίες, 1991.

6. Βέβαια, αναφορές στις αιματηρές αυτές σκηνές – χωρίς όμως τη λ. «ματζελειόν» – υπάρχουν τόσο στα *Απομνημονεύματα...* (α΄ έκδ., σ. 13· β΄ έκδ., σ. 12) όσο και στον *Κουτσούκ Μεχεμέτ...* (σσ. 11, 18, 21, 31, 44, 47, 65, 67, 69· οι παραπομπές αφορούν την επανέκδοση του 1927).

7. Η μοναδική αναφορά στην *Κύπριδα* (αλλά και στα *Κυπριακά* του Σακελλάριου) ως πηγή του συγκεκριμένου ποιήματος γίνεται από τον Γ. Κατσούρη («Ιδιαίτερα [τον Β. Μιχαηλίδη] τον απασχολούν τα γεγονότα τα σχετικά με τον Ισαάκιο τον Κομνηνό, τους Ναΐτες, τον Ριχάρδο τον Λεοντόκαρδο και την τελική πώληση της Κύπρου στους Λουζινιανούς»: Γ. Κατσούρης, ό.π., σ. 208), ο οποίος συνδέει τα γεγονότα αυτά με τις στρ. 9-13 του ποιήματος «Εις την Κύπρον» και τη στρ. 18 του ποιήματος «Τῃ Λευκωσίᾳ» (ό.π., σ. 246: σημ. υπ' αρ. 47): «*Σε πήρεν ο Γουΐδος ματωμένη / σαν έσφαξαν τα άοπλα παιδιά σου, / οι άγριοι Τεμπλάροι διωγμένοι / και τα 'σφιγγες νεκρά στην αγκαλιά σου*».

8. Βέβαια, ο Β. Μιχαηλίδης είχε ζήσει μερικά χρόνια στη Λευκωσία κατά τη δεκαετία του 1860 (Γ. Κατσούρης, ό.π., σ. 21).

Κυριάκος Ιωάννου



Σημειώσεις του Β. Μιχαηλίδη από την *Κύπριδα* του Γ.Σ. Φραγκούδη (Αρχείο Α.Κ. Ιντιάνου)

Μαρτυρίες για τον Βασίλη Μιχαηλίδη (ΙΙ)

Το 1878 ο Βασίλης Μιχαηλίδης επιστρέφει από την Ελλάδα, όπου είχε πάρει μέρος ως εθελοντής στον αγώνα για την απελευθέρωση των Ηπειροθεσσαλών, συμμετέχοντας στη μάχη της Μακρυνίτσας. Ντυμένος με μια ρακένδυτη φουστανέλα, εργοδοτείται ως φαρμακοποιός στο νοσοκομείο της Λεμεσού από τον τότε δήμαρχο της πόλης Χριστόδουλο Καρύδη. Έγινε γνωστός ως ο Βασίλης ο «σπετσιέρης» (φαρμακοποιός).

Αν και μακριά από τη γενέτειρά του, το Λευκόνοικο, αν λάβουμε υπόψη το συγκοινωνιακό δίκτυο και τα μεταφορικά μέσα της εποχής, ο ποιητής είχε στενές σχέσεις με την οικογένειά του. Αγαπούσε πολύ τον χωρατατζή και τραγουδιστή πατέρα του, τον Μιχάλη Χατζηκουμπάρο – η μάνα του πέθανε όταν ο ποιητής ήταν μικρό παιδί – και μετέβαινε συχνά στο Λευκόνοικο για να τον δει και να τον φροντίσει. Δεν περίμενε από τον αδερφό του, τον δάσκαλο Χαράλαμπο, με πέντε παιδιά που είχε να αναθρέψει, να συντηρεί τον πατέρα τους. Δεν ήθελε να στερείται ο γέροντας τίποτε στις βιοτικές του ανάγκες, αφού πέρασε μια ζωή μεροκαματιάρης σε συνθήκες μεγάλης φτώχειας στα χρόνια της τουρκοκρατίας.

Οι απαιτήσεις του γέροντα, που οδηγείτο στην τύφλωση, ήταν το κρασί (το λάτρευε, όπως και ο ίδιος ο ποιητής), η ζάχαρη, ο καφές, το σαπούνι κτλ. Πήγε λοιπόν ο Β. Μιχαηλίδης και βρήκε τον μπακάλη της γειτονιάς του, τον Μάρκο Σπανό, και του είπε: *«Άκου καλά τι θα σου πω. Δεν θέλω να λείπει τίποτε από το γέρο. Ούτε το κρασί του, ούτε ο καφές του, ούτε και η ζάχαρή του. Θα του δίνεις ό,τι χρειαστεί και εγώ θα σε πληρώνω όποτε έρχομαι στο χωριό».*

Όπως ακριβώς το διηγόταν συχνά πυκνά ο παππούς μου, ο Μιχαήλ Χατζηκουμπάρος, αδελφότεκνος του ποιητή, ο Βασίλης υπέδειξε στο Μάρκο Σπανό ένα μακρομάνικο μαχαιράκι με σκαλίσματα και του είπε: *«Όποιος σου φέρει αυτό το μαχαιράκι και σου ζητήσει ψώνια σημαίνει είναι παραγγελία του γέρου. Να του τα δίνεις και να τα γράφεις στο δεφτέρι σου».* Έτσι και γινόταν. Ο μπακάλης έδινε βερεσιέ και ο Βασίλης μόλις έφθανε στο Λευκόνοικο, πήγαινε πρώτα να πληρώσει τον Σπανό και μετά μετέβαινε στο πατρικό του σπίτι στην πάνω γειτονιά, δίπλα ακριβώς από την εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.

Ο ποιητής είχε άριστες σχέσεις και με τον αδερφό του Χαράλαμπο, με τον οποίο αλληλογραφούσαν συχνά και κουβέντιαζαν με τις ώρες στο

χωριό. Το καμάρι του, όμως, ήταν ο μοναχογιός του αδελφού του, ο Μιχαήλ, που είχε το όνομα του πατέρα του. Ο Μιχαήλ έφερε σκουλαρίκι στο δεξί αυτί, σημάδι ότι ήταν μοναχογιός και πρωτότοκος. Τον ξεχώρισε από νωρίς, γιατί έγραφε και αυτός ποιήματα από μικρός, αγαπούσε τα γράμματα και εξελισσόταν σ' ένα δυναμικό, εργατικό και τίμιο παιδί. Με την ενηλικίωση του ανεψιού του, αναπτύχθηκε ανάμεσά τους ένας στενός φιλικός δεσμός, μια πατρική φιλία. Αν και ζούσαν μακριά ο ένας από τον άλλον, επικοινωνούσαν συνεχώς με γράμματα.

Μια φορά, μάλιστα, ο νεαρός Μιχαήλ έστειλε γράμμα στο θείο του γραμμένο με χυμό λεμονιού. Η επιστολή στάλθηκε στη Λεμεσό, αλλά φαίνονταν γραμμένα με μελάνι μόνο το όνομα του παραλήπτη και το όνομα του αποστολέα. Όταν ο ποιητής άνοιξε το γράμμα και είδε μια λευκή κόλλα, οξύθυμος όπως ήταν, τα έβαλε με τον ανεψιό του. Έτσι, με την πρώτη ευκαιρία πάει στο Λευκόνοικο για να τσακωθεί με τον αδελφότεκνό του, πιστεύοντας ότι ο τρόπος που επέλεξε να τον χωρατέψει ήταν άτσαλος και απαράδεκτος. Όταν μπαίνει στο σπίτι και τον βλέπει, γίνεται θηρίο: *«Βρε διάολε μαύρε»*, του λέει, *«τι είναι τούτο το άσπρο χαρτί που μου έστειλες για να με περιπαίξεις;»* Ο Μιχαήλ πήρε χαμογελαστός την άσπρη κόλλα και την έβαλε πάνω από αναμμένο κερί, οπόταν τα γράμματα φαίνονταν σαν χρυσάφι. *«Μπράβο τέχνη»*, του λέει, *«έλα να σε φιλήσω»*, και του έδωσε ένα χρηματικό ποσό για την εφευρετικότητά του.

Μιχάλης Κτίστης

Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα: Βιβλιογραφικές προσθήκες[1]

Κατά τη διάρκεια της εικοσάχρονης ζωής της, το περιοδικό *Εστία* (1876-1895) διαδραμάτισε έναν αξιοσημείωτο ρόλο στην υποδοχή της ρωσικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα, δεδομένου ότι η κυκλοφορία της συνέπεσε με την αυξημένη δημοσίευση μεταφράσεων ρώσων λογοτεχνών. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Σόνια Ιλίνσκαγια, η οποία επόπτευσε μια πολύμοχθη συλλογική έρευνα και επιμελήθηκε την έκδοση (2006) μιας πολύτιμης βιβλιογραφικής εργασίας για την υποδοχή της ρωσικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα, στη δεκαετία του 1880 όχι απλώς πυκνώνουν οι σχετικές βιβλιογραφικές καταγραφές αλλά παρατηρούνται και ποιοτικές μεταβολές, όπως η αναβάθμιση της παρουσίας του Ivan Krilof και του Alexander Pushkin, πρωταγωνιστικών προσώπων στο ξεκίνημα της επαφής της ελληνικής πνευματικής κοινότητας με τη ρωσική λογοτεχνία στα μέσα του 19ου αιώνα, και η εισαγωγή μα και η εδραίωση της πεζογραφίας του Ivan Turgenev.[2]

Στην *Εστία* δημοσιεύτηκαν συνολικά τριάντα μεταφράσεις από τη ρωσική γραμματεία: Είκοσι επτά από αυτές είναι μεταφράσεις κειμένων επτά ρώσων

λογοτεχνών (αλφαβητικά: Vsevolod Mikhailovich Garshin, Ivan Krilof, Józef Lubomirski, Alexander Pushkin, Graf Vladimir Aleksandrovich Sollogub, Leon Tolstoy και Ivan Turgenev), δύο είναι μεταφράσεις από τη ρωσική λαϊκή παράδοση (ένα παραμύθι και ένα ποίημα) και ένα κείμενο παραμένει αταύτιστο ως προς τον συγγραφέα του.[3] Τα περισσότερα από τα κείμενα ανήκουν στον Turgenev (δέκα),[4] και ακολουθούν τα έξι κείμενα του Tolstoy (πέντε μύθοι και ένα παραμύθι) και οι πέντε μύθοι του Krilof. Με δύο κείμενα εκπροσωπούνται ο Pushkin, ο Lubomirski· τέλος, ο Garshin και ο Sollogub μεταφράζονται άπαξ.

Με κριτήριο τον χαρακτήρα τους, τα κείμενα της ρωσικής δημοτικής και έντεχνης λογοτεχνίας που επιλέγονται από τους συνεργάτες της *Εστίας* θα έλεγε κανείς ότι ευθυγραμμίζονται με το προγραμματικό εγχείρημα του περιοδικού, το οποίο επιδίωκε τη σύζευξη του τερπνού με το ωφέλιμο. Τον σκοπό αυτό υπηρετούν χαρακτηριστικά η μετάφραση μύθων του Krilof και του Tolstoy, καθώς και αρκετών από τα κείμενα του Turgenev, όπως τα διηγήματα «Το μουσικόν αίσθημα παρά τοις Ρώσσοις» και «Πώς αποθνήσκουσιν οι Ρώσσοι» (1883) αλλά και τα αφηγήματα «Ο φίλαυτος» και «Οι δύο ζάπλουτοι» (1886).

Ο πιο συστηματικός μεταφραστής κειμένων της ρωσικής λογοτεχνίας στην *Εστία* είναι ο Παναγιώτης Α. Αξιώτης (1840-1918), ο οποίος μεταφράζει επτά από τα τριάντα κείμενα. Ο Αξιώτης, ένας από τους πλέον συστηματικούς και παραγωγικούς «μεταπράτες» της ρωσικής λογοτεχνίας στην ελληνική πνευματική ζωή, εμφανίζεται για πρώτη φορά ως μεταφραστής μέσα από τις σελίδες της *Εστίας*, όπου δημοσιεύει το διήγημα του Sollogub «Ιστορία ζεύγους πηλοβατίδων» (1879). Παραμένει, μάλιστα, σταθερός συνεργάτης του περιοδικού, δημοσιεύοντας από το 1886 μέχρι και το 1893 μεταφράσεις μύθων του Krilof, με τους οποίους είχε αρχίσει να ασχολείται συστηματικά από το 1881.[5]

Από το σύνολο των τριάντα αυτών μεταφράσεων, στη βιβλιογραφική εργασία της Ιλίνσκαγια αποδελτιώνονται οι είκοσι πέντε. Οι υπόλοιπες πέντε προστίθενται εδώ, κατά σειρά δημοσίευσης. Σε κάθε βιβλιογραφικό λήμμα προτάσσεται το όνομα του συγγραφέα όπως απαντά στο περιοδικό και ακολουθούν: α) ο τίτλος του μεταφρασμένου κειμένου· β) το όνομα του μεταφραστή σε παρένθεση· γ) τα βιβλιογραφικά στοιχεία του περιοδικού (περίοδος κυκλοφορίας και αριθμός τόμου, αριθμός τεύχους, ημερομηνία έκδοσης και αριθμός σελίδων και δ) ο χαρακτηρισμός του κειμενικού είδους. Με μικρότερα στοιχεία σημειώνονται πληροφορίες που συνοδεύουν ή αφορούν το μεταφρασμένο κείμενο, ενώ στην περίπτωση του κειμένου του Turgenev σημειώνεται, μετά το όνομα του μεταφραστή και σε αγκύλες, ο τίτλος του πρωτοτύπου από τη γαλλική έκδοση:

1. [Δημοτική παράδοση], «Η δικαιοσύνη» (Ν.), Α4, 92 (2.10.1877) 638-639 (ποίημα). Υπέρτιτλος: Δημοτική ανθολογία. Η μετάφραση αποδίδεται σε πεζή μορφή.

Εκτενές περικείμενο της Διεύθυνσης [= Παύλου Διομήδη] όπου αναφέρεται πως πρόκειται για ρωσικό δημοτικό τραγούδι που ψάλλεται από τους ραψωδούς Κοπτσάρ [Кобзарь= τροβαδούρος].[6]

2. Τουργένιεβ [Ivan Turgenev], «Θωμάς ο Αγριάνθρωπος» (*) [«Foma le Bireouk»], Β20, 519 (8.12.1885) 825-829 (διήγημα). Στο τέλος του κειμένου: Εκ των του Ρώσου Τουργένιεβ. Το πρωτότυπο συμπεριλαμβάνεται στον πρώτο από τους δύο τόμους του έργου τού Turgenev *Mémoires d'un seigneur Russe* (γαλλική έκδοση: 1880).

3. Κριλώφ [Ivan Krilof], «Δύο παιδιά» (Π. Α. Α[ξιώτης]), Β23, 584 (8.3.1887) 159 (ποίημα). Υπότιτλος: (Μύθος Κριλώφ).

4. Κριλώφ [Ivan Krilof], «Ενορίτης» (Π. [Α.] Αξιώτης), Γ35, 25 (20.6.1893) 397 (ποίημα). Υπότιτλος: (Μύθος Κριλώφ). Ο Αξιώτης, σε υποσελίδια σημείωση, πληροφορεί τον αναγνώστη ότι ο Πλάτων του ποιήματος είναι ο Αρχιμανδρίτης Μόσχας Πλάτων (1737-1812).

5. Κριλώφ [Ivan Krilof], «Λέοντος ανατροφή» (Π. [Α.] Αξιώτης), Δ38, 17 (23.4.1895) 135 (ποίημα). Υπότιτλος: (Μύθος Κριλώφ).

Ας σημειωθεί, επίσης, ότι στη βιβλιογραφική εργασία της Ιλίνσκαγια συμπεριλαμβάνεται και το αφήγημα με τίτλο «Ο λοχαγός λύκος» (*Εστία*, Α4, 48, 28.11.1876, σ. 765-767). Σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφική καταγραφή, ο συγγραφέας θεωρείται ανώνυμος και ο Π. Γ. φέρεται να είναι ο μεταφραστής.[7] Ωστόσο, από την αυτοψία στο περιοδικό δεν προκύπτει κάποια ένδειξη που να μαρτυρεί ότι πρόκειται για μετάφραση· αντιθέτως, το συνοδευτικό περικείμενο του Γεωργίου Κασδόνη («Η επόμενη διατριβή απεστάλη ημίν προς δημοσίευσιν εκ Λιβόρνου παρά τινός Ρώσσου, περί την νεοελληνικήν γλώσσαν καταγινομένου.») υποδεικνύει ότι πρόκειται για κείμενο γραμμένο στην ελληνική. Επομένως, το κείμενο δεν θα πρέπει να συνυπολογιστεί στις μεταφράσεις, ενώ το αρχώνυμο Π. Γ.[= Π. Γκουμελίκ;] ανήκει στον συγγραφέα του αφηγήματος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα βιβλιογραφικά στοιχεία προέκυψαν στο πλαίσιο ερευνητικού προγράμματος του Τμήματος Γλώσσας και Λογοτεχνίας του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας με τίτλο «Η υποδοχή της ξένης λογοτεχνίας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα μέσα από τα περιοδικά 1830-1900» (επιστημονικοί υπεύθυνοι: Τάκης Καγιαλής, Λάμπρος Βαρελάς).

2. Σόνια Ιλίνσκαγια (Εποπτεία έρευνας, επιμέλεια), *Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα. 19ος αιώνας. Βιβλιογραφική δοκιμή*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2006, σ. 43.

3. Η εκπροσώπηση της μεταφρασμένης ρωσικής λογοτεχνίας στην *Εστία* είναι ποσοτικά μικρή, αφού αντιστοιχεί περίπου στο 5,5% επί του συνόλου (554) των μεταφρασμένων και διασκευασμένων κειμένων ξένης λογοτεχνίας που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό.

4. Αντίθετα από το σύνολο της μεταφρασμένης ρωσικής λογοτεχνίας, η παρουσία του Turgenev στην *Εστία* είναι ιδιαιτέρως αυξημένη, δεδομένου ότι είναι, μετά τον γάλλο θεατρικό συγγραφέα και πεζογράφο Ernest Legouvé (1807-1903) και μαζί με τους Alphonse Daudet και Johann Friedrich Schiller, από τους συγγραφείς με τα περισσότερα μεταφρασμένα κείμενα στο περιοδικό.

5. Σόνια Ιλίνσκαγια, *ό.π.*, σ. 53.

6. Ευχαριστώ τον φίλο Αλέξη Πασχαλίδη για τη σχετική υπόδειξη.

7. Σόνια Ιλίνσκαγια, *ό.π.*, σ. 80 (λήμμα Α.28).

Μιχ. Γ. Μπακογιάννης

Η *Φόνισσα* στην Ασία

Στη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη, που δημοσιεύτηκε το 1903, η συνηθισμένη ευχή της Φραγκογιαννούς προς τα μικρά κορίτσια ήταν «να μη σώσουν!.. Να μην πάνε παραπάνω!»,[1] αργότερα αρχίζει να τα πνίγει για να τα απαλλάξει από την καταθλιπτική μοίρα που περίμενε κάθε γυναίκα της εποχής της και να γλιτώσει τους εξαθλιωμένους γονείς τους από τα βάσανα που επέβαλλε η προίκα και η αποκατάσταση των «αδυνάτων μερών» της οικογένειας. Μερικοί μελετητές διατυπώνουν την άποψη ότι οι πράξεις της εμμανούς Φραγκογιαννούς αποτελούν εκδηλώσεις νοοτροπιών και στάσεων ζωής που έχουν παρέλθει ανεπιστρεπτί, θεωρούν ότι οι συνθήκες άλλαξαν, η μοίρα των κοριτσιών βελτιώθηκε. Φυσικά ο Παπαδιαμάντης δεν περιορίζεται μόνο στο θέμα της θανάτωσης των νεαρών κοριτσιών, στη «Φόνισσα» συζητούνται ή υποβάλλονται σημαντικά υπαρξιακά, οντολογικά και θεολογικά, ακόμη, ζητήματα.

Όμως παραμένοντας στο επίπεδο της θεματογραφίας της *Φόνισσας* για την εξόντωση των κοριτσιών, διαπιστώνουμε ότι, έναν αιώνα μετά τη δημοσίευσή της, οι πληροφορίες που φθάνουν από την Κίνα και την Ινδία για το θέμα αυτό είναι αποκαλυπτικές. Το κορίτσι είναι ανεπιθύμητο, προτιμώνται τα αγόρια γιατί η γέννηση ενός κοριτσιού σημαίνει επαχθείς οικονομικές συνέπειες για την οικογένειά του. Έτσι στις καθυστερημένες αγροτικές επαρχίες αυτών των χωρών, όταν γεννηθεί ένα κορίτσι πολλές φορές αφήνεται, με διάφορους τρόπους, να αποθάνει αμέσως. Στις πόλεις και στις αναπτυγμένες περιοχές, ακόμη και από ευκατάστατα και μορφωμένα ζευγάρια, εφαρμόζεται ένας άλλος μοντέρνος τρόπος εξόντωσης των κοριτσιών. Η έγκυος γυναίκα πηγαίνει στον γιατρό και με τον υπερηχογράφο εξακριβώνεται το φύλο του εμβρύου και αν είναι κορίτσι προχωρούν στην έκτρωση. Το φαινόμενο αυτό πήρε μεγάλες διαστάσεις στην Κίνα, όπου η πολιτική του κράτους για μείωση των γεννήσεων συμπυκνώνεται στην εντολή «ένα παιδί για κάθε οικογένεια». Οι Κινέζοι προτιμούν το μοναδικό παιδί της οικογένειας να είναι αγόρι.

Έτσι, σε αρκετά δημοσιεύματα τονίζεται ότι ήδη άρχισε να δημιουργείται ερωτική ανισοσκέλεια που θα προκαλέσει προσεχώς τεράστια κοινωνικά προβλήματα, αφού οι χώρες αυτές μπορεί και να έχουν δεκάδες εκατομμύρια άνδρες περισσότερους που δεν θα μπορούν να έχουν ερωτική σύντροφο, να δημιουργήσουν οικογένεια και να αποκτήσουν δικά τους παιδιά. Σε δημοσίευμα βρετανικής ιατρικής επιθεώρησης, που επιβεβαιώνουν και ινδικές κυβερνητικές εκθέσεις, αναφέρεται ότι τα τελευταία είκοσι χρόνια στην Ινδία οι δολοφονίες θηλυκών βρεφών και οι εκτρώσεις θηλυκών εμβρύων ανέρχονται σε δέκα εκατομμύρια!

Σε μια σκηνή της *Φόνισσας*, η Φραγκογιαννού βλέπει τη μικρή Ξενούλα, το επταετές θυγάτριον της γειτόνισσάς της Προπαντίνας, να σκύβει πάνω

από το πηγάδι της αυλής και εύχεται μεγαλοφώνως, με «αλλόκοτον γέλωτα»: «Ε! Θε μου, και να 'πεφτες μέσα, Ξενούλα! Τι λευθεριά θα 'κανες της μάνας σου!»[2]

Τον Ιούλιο του 2006, τα δημοσιογραφικά πρακτορεία μετέδωσαν ότι στην ανατολική Ινδία, σε ένα εγκαταλελειμμένο πηγάδι, βρέθηκαν σαράντα έμβρυα ή νεογέννητα μωρά θηλυκού γένους και ότι οι αρχές υποψιάζονται ότι τα έμβρυα και τα βρέφη πετάχτηκαν στο πηγάδι λίγο μετά τη γέννησή τους ή έπειτα από άμβλωση σε κάποια από τις τριάντα ιδιωτικές κλινικές στην περιοχή, οι οποίες λειτουργούν χωρίς άδεια, όμως διαθέτουν εξοπλισμό για να εντοπίζουν το φύλο του εμβρύου. Ρίχτηκαν στο πηγάδι προφανώς για να «απελευθερώσουν» τη μάνα τους και την οικογένειά τους από τους δυσβάστακτους όρους που επιφέρει το μεγάλωμα των κοριτσιών αφού, όπως τονίζει το δημοσίευμα, οι γονείς προτιμούν τα αγόρια επειδή δουλεύουν για το ψωμί τους και συνεισφέρουν στα οικονομικά της οικογένειας, ενώ για τα κορίτσια επιφορτίζονται με την υποχρέωση της μεγάλης προίκας για να τα παντρέψουν.

Η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη επιτελούσε το ανόσιο έργο της δολοφονίας των κοριτσιών με το φόβο της κοινωνικής κατακραυγής και τον φόβο της θείας και της ανθρώπινης δικαιοσύνης, κάποτε με τις ενοχές και τους εφιάλτες της. Μεταναστεύοντας στην Ασία, η Φόνισσα των θηλυκών εμβρύων και θηλυκών βρεφών επιτελεί το έργο της μέσω των ίδιων των γονέων και με τη συναίνεση του κοινωνικού περίγυρου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Η Φόνισσα*, πρόλογος: Σταύρος Ζουμπουλάκης, Αθήνα, Εστία, [5]2005, σ. 45. Το κείμενο συνεχίζει ως εξής: «Και άλλοτε προέβη επί τοσούτον ώστε να είπη: – Τι να σας πω!... Έτσι του 'ρχεται τ' ανθρώπου, την ώρα που γεννιώνται, να τα καρυδοπνίγη!...»
2. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Η Φόνισσα*, ό.π., σ. 116.

Σάββας Παύλου

Μικρά ξενοπουλικά

1. Η αρχή ενός ωφέλιμου διαλόγου: Η απάντηση του Ξενόπουλου στην κριτική του Μητσάκη για τον Άνθρωπο του Κόσμου. Η ανταποδοτική σχέση του Ξενόπουλου με την κριτική οξυδέρκεια του Μητσάκη είναι γνωστή, κατατεθημένη ακόμη και από τον ίδιο στην «Αυτοβιογραφία» του.[1] Πολύ πριν όμως από τις απόψεις που καταθέτει στην «Αυτοβιογραφία του», ο Ξενόπουλος, με αφορμή τον θάνατο του Μητσάκη, αναγνωρίζει γενναιόδωρα τη συμβολή των κριτικών του Μητσάκη στον λογοτεχνικό δρόμο που τελικά ακολούθησε:

Οσάκις συλλογίζομαι αν ωφελή τίποτε η κριτική ή αν – όπως ισχυρίζονται πολλοί, – είνε όλως διόλου περιττή, κλίνω να παραδεχθώ το πρώτον, ενθυμούμενος τον Μητσάκην. Όταν εξέδωκα και το δεύτερόν μου μυθιστόρημα, τον «Νικόλαν Σιγαλόν», – δεν ήμουν ακόμη είκοσι ετών, – ο Μητσάκης έγραψε μίαν εκτενή μελέτην δι' όλην την έως τότε εργασίαν μου, την οποίαν *ετσάκισε* κυριολεκτικώς. Αλλά με όλην την στοργήν του αληθινού κριτικού, ο οποίος ήθελε απλώς να με σταματήση εις τον κακόν δρόμον, να μου δείξη τον καλόν και να με κάμη, όχι να μη ξαναγράψω, διά να με ξεφορτωθή, αλλά να γράψω καλλίτερα. Τίποτε δεν μου έκαμε μεγαλητέραν εντύπωσιν εις την ζωήν μου, έως σήμερα, από την κριτικήν αυτήν του Μητσάκη. Συλλογίζομαι ότι αν δεν εγράφετο, διά πολύν καιρόν ακόμη, και ίσως για πάντα, θα εξακολουθούσα κ' εγώ να γράφω «Ανθρώπους του Κόσμου» και «Σιγαλούς». Αλλ' η κριτική του Μητσάκη μ' έκαμε να σκεφθώ πολύ, να εξετάσω καλά τον εαυτόν μου, να περισυλλεχθώ, ναλλάξω μέθοδον εργασίας, να εισέλθω πραγματικώς εις ένα άλλον δρόμον. Εσταμάτησα έτσι ολίγον καιρόν και έπειτα έγραψα την «Μαργαρίτα Στέφα». Ήμουν πλέον εις τον δρόμον που ακολουθώ ως σήμερα. Αλλέως θα εχανόμουν. Ώστε αν έκαμα κάτι τι από τότε, όσον μικρόν, ασήμαντον και αν είνε, το χρεωστώ όλον εις τον Μητσάκην.[2]

Η ανταλλαγή αλλεπάλληλων κειμένων μεταξύ του Μητσάκη και του Ξενόπουλου, με αφετηρία τη μακρά κριτική του Μητσάκη για τον *Νικόλα Σιγαλό* (1890), έχει συζητηθεί αρκετά.[3] Δεν είναι όμως εξίσου γνωστό ότι δύο χρόνια νωρίτερα είχε προηγηθεί ένας συντομότερος σε διάρκεια και ηπιότερος σε ένταση διάλογος μεταξύ των δύο δημιουργών με αφορμή το πρώτο μυθιστόρημα του Ξενόπουλου, τον *Άνθρωπο του Κόσμου* (1888). Η αρχή γίνεται με τη γνωστή κριτική του Μητσάκη στο περ. *Ακρόπολις Φιλολογική*, όπου μαζί με τα διηγήματα *Εν τω μέσω του Πελάγους* του Δημ. Κορομηλά και «Ο Αφωρεσμένος» του Α. Καρκαβίτσα, κρίνεται αρνητικά ο *Άνθρωπος του Κόσμου*, με το επιχείρημα πως ενώ έχει την αξίωση να εμφανίζεται «ότι είνε της πραγματικής σχολής», στην πραγματικότητα «είνε γέννημα φαντασίας υπερρωμαντικής, και σχεδόν αχαλινώτου».[4] Ο Μητσάκης αναγνωρίζει αδιαμφισβήτητες ικανότητες στον νεαρό συγγραφέα παροτρύνοντάς τον να μεριμνήσει στις μελλοντικές του συγγραφικές προσπάθειες «εις την μείζονα τιμήν φέρουσαν υπέρκαμψιν άλλων δυσκολιών, οίαι είνε η φυσικότης της εμπνεύσεως, η αφέλεια της διηγήσεως, η ακριβής μελέτη της πραγματικότητος και η σαφής αντίληψις αυτής». Ο Ξενόπουλος, όπως το συνηθίζει σε όλη τη διάρκεια της συγγραφικής του δράσης, δεν αφήνει αναπάντητη την κριτική του Μητσάκη, και αυτή του η απάντηση, δημοσιευμένη στη *Νέα Εφημερίδα* του Ιω. Καμπούρογλου, αναδημοσιεύεται εδώ στη συνέχεια.

Το κείμενο δεν είναι αβιβλιογράφητο, παραμένει όμως αναξιοποίητο, καθώς δεν καταγράφεται στη «Βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενοπούλου»[5] αλλά στη *Βιβλιογραφία Μητσάκη*.[6] Συναντούμε κι εδώ τη γνωστή στον Ξενόπουλο κι από άλλες απαντήσεις του σε κριτικές που αφορούν το έργο του συγκαταβατική αποδοχή των απόψεων του κριτικού, η οποία όμως συνοδεύεται πάντα από αντιρρητικό λόγο. Πέρα από την αφοπλιστική ειλικρίνεια της

τελευταίας παραγράφου, η αξία του κειμένου έγκειται στο ότι αποδεικνύει το πόσο νωρίς ο Ξενόπουλος συνειδητοποιεί την ανάγκη να τηρήσει τις ισορροπίες ανάμεσα στον επαγγελματία λογοτέχνη που βιοπορίζεται από την τέχνη του και τον παθιασμένο για «τα γράμματα» λογοτέχνη που ικανοποιείται από την «θεραπεία της κλίσεώς [τ]ου»,[7] εντέλει το πόσο νωρίς έχει «συνείδηση του ρόλου των στρατηγικών μέσα στο λογοτεχνικό πεδίο».[8] Αυτή η εγνωσμένη τήρηση των ισορροπιών ανάμεσα στις αρέσκειες και απαρέσκειες του ευρέως/λαϊκού και του ειδικού/λόγιου κοινού είναι κάτι που θα συνοδεύει τον Ξενόπουλο ως το τέλος της συγγραφικής του πορείας. Και ακόμη, το κείμενο έχει την αξία του, γιατί επιβεβαιώνει ότι το επόμενο μυθιστόρημα, ο *Νικόλας Σιγαλός*, επιχειρήθηκε προγραμματικά να γραφεί βάσει των αρχών της «νέας σχολής», βάσει των ρεαλιστικών/νατουραλιστικών τάσεων που απαιτούν «απέριττα μυθιστορήματα, φωτογραφήματα πιστά σκηνών εκ του κοινωνικού ή εθνικού βίου, άνευ άλλης πλοκής και δράσεως, πλην της φυσικής πορείας των καθημέραν γεγονότων».

Ο Άνθρωπος του Κόσμου

Φίλε κ. Μητσάκη,

Ανέγνων μετ' ευχαριστήσεως τας εν τη «Φιλολογική Ακροπόλει» δημοσιευθείσας περί της μυθιστορίας μου κρίσεις σας. Τοιούτου αληθώς δείται οδηγού ο έχων την πρόθεσιν να εργασθή ειλικρινώς, διότι ούτε εκ της βιβλιοθήκης του, ούτε εκ της μελέτης της κοινωνικής βίβλου δύναται να πορισθή διδάγματα διά το μέλλον, όσα εκ μιας πεφωτισμένης επικρίσεως, οία η ιδική σας. Δεν δύναμαι ν' αρνηθώ τίποτε σχεδόν εξ όσων μοι παρατηρείτε, αν και δι' έν πράγμα έχω χρείαν να δικαιολογηθώ μόνον. Αν ήμαι ο νεώτερος των γραφόντων, και δύναται, καθώς λέγετε, να μοι συγχωρηθώσι πολλά, δεν έπεται εκ τούτου αναγκαίως ότι πρέπει να ήμαι και ο ανοητότερος αυτών. Τοιούτος δε θα ήμην βεβαίως, εάν άνευ σκοπού και λόγου, εξέλεγον τόσον ατυχή – ως την ονομάζετε – και ανάρμοστον ίσως προς τα ήθη μας την υπόθεσιν του *Ανθρώπου του Κόσμου*. Αλλά δεν έπρεπε να λησμονήσητε ότι το έργον μου ήτο κυρίως προωρισμένον διά τα 'Εκλεκτά Μυθιστορήματα', η δε μεγάλη μερίς του ελληνικού λαού, εν ή αριθμεί την ολομέλειαν σχεδόν των αναγνωστών του το ρηθέν περιοδικόν, δεν δύναται να παρακολουθήση μετ' ενδιαφέροντος έργον άνευ πλοκής και δραματικού χαρακτήρος. Ειξεύρω καλώς ότι τούτο δεν είνε πλέον του συρμού, και η ανεπτυγμένη τάξις προτιμά τα απέριττα μυθιστορήματα, φωτογραφήματα πιστά σκηνών εκ του κοινωνικού ή εθνικού βίου, άνευ άλλης πλοκής και δράσεως, πλην της φυσικής πορείας των καθημέραν γεγονότων. Ειξεύρω ότι κατέπεσε πλέον ο ρομαντισμός και δεν εκτιμώνται παρά των αριστοκρατών της διανοίας τ' αποκυήματα φαντασίας «υπερρομαντικής και σχεδόν αχαλινώτου» και ότι αρκεί η αναπαράστασις και η περιγραφή, η ψυχολογική ανατομία των χαρακτήρων, η καλαισθησία του ύφους και η καλλιτεχνική διασκευή ίνα καταστήσωσιν έν έργον ενδιαφέρον και επαγωγόν ανάγνωσμα. Ναι· αλλά προκειμένου περί του ελληνικού δημοσίου – εξαιρώ τους ολίγους – του πάντη αδαώς έχοντος προς την νεωτάτην τροπήν της τέχνης, αδύνατον είνε να επιτύχη υπό τοιούτους μόνον όρους μυθιστόρημα, προωρισμένον να τέρψη και να συγκρατήση τους πολλούς,

και μάλιστα τμηματικώς δημοσιευόμενον. Τον δραματικόν χαρακτήρα και *δόσιν* τινά ρομαντισμού – διότι εν τω «Ανθρώπω του Κόσμου» υπάρχουσι σελίδες, περί ών ομιλείτε, αληθέστεραι του αληθούς – εθεώρησα ίσως ουχί αδίκως ως το κυριώτερον προσόν τοιούτου έργου. Ίνα είπω μερικάς αληθείας ως αντελήφθην αυτών ιδίαις αισθήσεσιν, ίνα εκθέσω μερικά γεγονότα του συγχρόνου αθηναϊκού βίου και να προκαλέσω σκέψεις και συμπεράσματα, έκρινα καλόν και μονονού αναγκαίον να τα περιβάλω διά του τύπου τούτου της μυθιστοριογραφίας. Άλλως η φωνή μου θα ήτο φωνή βοώντος εν τη ερήμω, και εάν οι ολίγοι μύσται της τέχνης επεδοκίμαζον το έργον μου και δεν έκρινον αυτό μετά τόσης σκληρότητος και αποστροφής, θα έμενεν όμως άγνωστον τω δημοσίω και ανώτερον της πνευματικής του καταστάσεως, ή τουλάχιστον ξένον προς τας έξεις του. Διότι έχει κακοσυνειθίσει το ελληνικόν κοινόν, αγαπητέ μοι, και ακόμη αναγινώσκει τους *Άθλους* του *Ροκαμβόλ*, τον *Κόμητα Μοντεχρίστον* ή την *Ιστορίαν των Νόθων τέκνων*, ονομάζει δε ανιαράς τας μυθιστορίας του D<au>det και του Flaubert ή τα διηγήματα του ημετέρου Βικέλα...

Έκαμα ό,τι ο φαρμακεύς δι' έν δυσκατάποτον φάρμακον· το κατεσκεύασα εύληπτον σφαιρίδιον. Άρά γε, δεν θα μοι ήτο ευκολώτερον να μη παραστήσω την Βασιλικήν αδελφήν του Λέοντος, αλλ' απλώς ψυχοκόρην της κυρίας Ροδίου, δεν εδυνάμην να την περιγράψω ολιγώτερον ωραίαν, και ν' αφήσω τα πράγματα να βαδίσωσι την φυσικήν αυτών πορείαν; Αλλά, ευτυχώς ή δυστυχώς δεν ειξεύρω, πλην μετά λόγου πάντοτε, εσκέφθην άλλως. Πολλάκις ο εργολάβος του θεάτρου – περί *μελοδράματος* πρόκειται... – διά να ευχαριστήση τους πολλούς, τους μη αρκουμένους εις το θέλγητρον της μουσικής, την οποίαν δεν νοούσι πολύ, ανάπτει έν ή δύο βεγγαλικά από των παρασκηνίων, και παρίστησιν ως φαντασιώδη όντα τους ηθοποιούς επί της φωταυγούς σκηνής, προ των χειροκροτούντων θεατών. Η μουσική όμως εξακολουθεί διά τους ολίγους, και είνε πάντοτε μουσική, αγνή και ανεπηρέαστος απόλαυσις. Εν τη μυθιστορία μου, η περιγραφή της ερυθράς αιθούσης λ.χ. η οιονεί απ' αρχής επιρρίπτουσα ακτίνας εφ' όλου του βιβλίου και πορφυρούσα ρομαντικώς τας παρυφάς των σελίδων, δεν έχει άρά γε αναλογίαν τινά προς τα βεγγαλικά του κ. Ιατρίδου; –

Ίσως ως προς τον δραματικόν χαρακτήρα υπερέβην τα εσκαμμένα· αλλά τι πταίω εγώ, αφ' ού το απίστευτον γεγονός συνέβη εσχάτως σχεδόν προ των ομμάτων μου και διά να *υπερκάμψω* κατόπιν τον κίνδυνον προυκλήσεων ερίδων και σκανδάλων, άτινα εγέννησεν η δημοσίευσις του «Ανθρώπου του κόσμου», κατέβαλον περισσότερον κόπον ή όπως *υπερκάμψω τον σκόπελον των οιδιποδείων τούτων τερατουργημάτων*;

Αποδέχομαι πληρέστατα και σχεδόν όλας τας λοιπάς παρατηρήσεις σας. Εις ταύτας θα σας απαντήσω κατά τρόπον, ικανοποιούντα αμφοτέρους: το βιβλίον όπερ θα εκδώσω εν προσεχεί μέλλοντι, θα προσπαθήσω ώστε κατά το ενόν να ήνε απηλλαγμένον όλων των ελλείψεων, άς μοι υποδεικνύετε μετά τόσης ειλικρινείας. Ακόμη ως προς την υπόθεσιν και την δράσιν θ' ακολουθήσω την νέαν σχολήν, εάν δε και εγώ δεν πωλήσω περισσότερα βιβλία αφ' όσα πωλεί δράματα και φλύακας ο κ. Κορομηλάς, το κρίμα ας ήνε εφ' υμάς και εφ' όλους τους διαμαρτυρηθέντας εναντίον του ακαίρου μου ρομαντισμού.

Μεθ' υπολήψεως

Εν Αθήναις 22 Φεβρουαρίου 1888 <Γ>ρ. <Δ>. Ξενόπουλος.[9]

2. Ο Ξενόπουλος και το ψευδώνυμο Αίσωπος. Είναι, θαρρώ, καιρός να αποσυνδεθεί οριστικά το ψευδώνυμο Αίσωπος από τον Ξενόπουλο. Ορθά η Ευτυχία Αμιλήτου διατυπώνει τις αμφιβολίες της θησαυρίζοντας και τη μαρτυρία του ίδιου του Ξενόπουλου («30 χρόνια φιλολογικής ζωής», εφ. *Καθημερινή*, 15.9.1919-9.4.1920, ιδ. 3.11.1919) ότι ο ψευδώνυμος Αίσωπος στο περ. *Εκλεκτά Μυθιστορήματα* ήταν ο Μιχαήλ Γιαννουκάκης.[10] Ο Μιχαήλ Γιαννουκάκης, πατέρας του θεατρικού συγγραφέα Δημήτρη Γιαννουκάκη, γεννήθηκε στη Σύρο το 1868 και πέθανε στην Αθήνα το 1944. Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών αλλά σταδιοδρόμησε επαγγελματικά ως έμπορος και επιχειρηματίας. Το 1916 ίδρυσε μαζί με τον επίσης επιχειρηματία Γ. Πανά και τον λιθογράφο Όθωνα Περιβολαράκη την Εταιρεία Λιθογραφίας και Κυτιοποιίας Αθηνών (Ε.Λ.Κ.Α.), η οποία κατασκεύαζε κουτιά για τσιγάρα και παιγνιόχαρτα και η οποία συνενώθηκε τελικά το 1928 με την ανταγωνιστική κερκυραϊκή εταιρεία Ασπιώτη.[11] Πριν ασχοληθεί συστηματικά με το εμπόριο και τις επιχειρήσεις, έγραφε στα τέλη του 19ου αι. σε αρκετά λογοτεχνικά περιοδικά και ημερολόγια, πάντα με το ψευδώνυμο Αίσωπος (*Ακρόπολις Φιλολογική*, *Άστυ*, *Αττικόν Ημερολόγιον*, *Διάπλασις των Παίδων*,[12] *Εθνικόν Ημερολόγιον* του Σκόκου, *Εκλεκτά Μυθιστορήματα*,[13] *Ποικίλη Στοά*, κ.ά.), δημοσιεύοντας πρωτότυπα και μεταφρασμένα διηγήματα, πεζά κείμενα και σατιρικά ποιήματα.[14] Αυτοτελώς εξέδωσε τη συλλογή διηγημάτων *Έρως και Σα. Αθηναϊκαί εικόνες* (1887),[15] και μερικές κωμωδίες (*Δεν ενοικιάζεται*. Μονόπρακτο, 1893 και 1897, *Ο γαμπρός μας* (μαζί με τον Ν. Ι. Λάσκαρη), 1896 και 1903, *Η διαθήκη του θείου*, 1898). Παράλληλα μετέφρασε για ελληνικούς θιάσους τα έργα του Ibsen *Βρυκόλακες* (1894· την παράσταση προλόγισε ο Γρ. Ξενόπουλος) και *Το σπίτι της κούκλας* (1898· τυπώθηκε αυτοτελώς του 1903). Μετάφρασε επίσης και τύπωσε αυτοτελώς την κωμωδία *Ποίος από τους δύο* (1886) του Florian.[16]

Στην πραγματικότητα, δεν έχουμε καμία ρητή μαρτυρία ότι ο Ξενόπουλος χρησιμοποίησε ποτέ το ψευδώνυμο Αίσωπος. Στα πάντοτε χρήσιμα *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα* του Ντελόπουλου το συγκεκριμένο ψευδώνυμο του Ξενόπουλου φέρει αστερίσκο,[17] που σημαίνει ότι προέρχεται από έμμεση πληροφορία. Αντίθετα, έχουμε πολλές μαρτυρίες, άμεσες και έμμεσες, ότι ο Αίσωπος είναι ψευδώνυμο αποκλειστικά του Μιχαήλ Δ. Γιαννουκάκη.[18] Πέρα από την προηγούμενη μαρτυρία του ίδιου του Ξενόπουλου, διαθέτουμε επίσης την πληροφορία της *Νέας Εφημερίδος* (αρ. 360-361, 27.12.1887) για τη συριανή καταγωγή του νεαρού ψευδώνυμου συγγραφέα: «Υπό τον τίτλον 'Έρως και Σα' νεαρός λόγιος εν Σύρω ο υπό το ψευδώνυμον Αίσωπος κρυπτόμενος, εξέδοτο σειράν 'Αθηναϊκών Εικόνων', πρωτότυπον έργον εις κομψόν τομίδιον με καλλιτεχνικόν εξώφυλλον χρωματιστόν». Οι δύο νεαροί συγγραφείς πάντως συνδέονται φιλικά. Ίσως μάλιστα η σύγχυση για τη δήθεν συστέγασή τους κάτω από το ίδιο ψευδώνυμο να δημιουργήθηκε λόγω της από κοινού συγγραφής και δημοσίευσης του διηγήματος

«Εύα» στο περ. *Εκλεκτά Μυθιστορήματα*.[19] Η στενή φιλική τους σχέση εκείνη την περίοδο αποδεικνύεται όχι μόνο από αυτή τη δημοσίευση αλλά και από το ότι ο Ξενόπουλος προλογίζει την παράσταση των *Βρυκολάκων* (1894) του Ibsen σε μετάφραση του Μ. Γιαννουκάκη,[20] καθώς και από ότι ο Γιαννουκάκης συστήνει θερμά στο αναγνωστικό κοινό των *Εκλεκτών Μυθιστορημάτων* το προσεχώς δημοσιευόμενο μυθιστόρημα του Ξενόπουλου *Ο άνθρωπος του Κόσμου*:

> [...] Τον άνθρωπον αυτόν του κόσμου ο καλλιτεχνικός κάλαμος του ημετέρου φίλου κ. Γρηγορίου Ξενοπούλου περιέγραψε, χαράξας εικόνα λεπτήν, πιστήν ως φωτογραφίαν, αναδιφήσας εις τα βάθη της καρδίας του και του νου του, ίνα ίδη πάντα τα αισθήματα και τα διανοήματά του.
>
> [...] Σκηναί της αριστοκρατίας και σκηναί της bourgeoisie, αίθουσαι περιλαμπείς και διάδρομοι κατάφωτοι, όπου διασκεδάζει ό,τι καλόν και έξοχον της ανωτέρας τάξεως, ευωχουμένης εν μυροβόλω ατμοσφαίρα και περιφρόντιδι περιποιήσει, και διασκεδάσεις εκ των ενόντων, εν φωτισμώ κανδύλας, συνορευούσας προς την κνίσσαν του μαγειρείου· αγροτικά ειδύλλια, μονομαχίαι εκ των νεωτέρων ακινδύνων, νυκτεριναί εκθέσεις και σκηναί εν οδώ Μαυρομιχάλη.
>
> Εν τω *Ανθρώπω του κόσμου* το παν εξελέγχεται πιστόν, αληθές και κοινωνικόν [...].[21]

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω αποσπάσματα, το μυθιστόρημα που πρόκειται να δημοσιευθεί συστήνεται θερμά για τη φωτογραφική, πανοραμική αναπαράσταση της σύγχρονης αθηναϊκής πραγματικότητας, με αποτέλεσμα να γεννώνται αντίστοιχες προσδοκίες στους αναγνώστες και κριτικούς. Ίσως η αντίδραση του Μητσάκη, που επέκρινε για αληθοφάνεια τον *Άνθρωπο του κόσμου*, να υποδαυλίζεται και από αυτή την παραπλανητική διαφημιστική προβολή του έργου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Γ. Ξενόπουλου, «Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα. Αυτοβιογραφία» (*Άπαντα*, τόμ. 1, Αθήνα, Μπίρης, 1958, σσ. 230-235, κεφ. ΚΔ «Οι κριτικές του Μητσάκη»).
2. Γρηγ. Ξενόπουλος, «Ο Μητσάκης ως κριτικός», *Σκριπ*, αρ. 7.828 (13.6.1916). Το άρθρο είναι αβιβλιογράφητο.
3. Βλ. σχετικά την εργασία της Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Γρηγόριος Ξενόπουλος. Παρουσίαση-ανθολόγηση», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, τόμ. Θ΄, Αθήνα, Σοκόλης, 1997, σσ. 288-333, και την «Εισαγωγή» της Ευτυχίας Αμιλήτου στον τόμο: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Νικόλας Σιγαλός. Αθηναϊκή μυθιστορία*. Εισαγωγή - επιμέλεια: Ευτυχία Αμιλήτου, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2002.
4. Μιχαήλ Μητσάκης, «Φιλολογική επιθεώρησις», *Ακρόπολις Φιλολογική*, έτος Α΄, αρ. 4 (21.2.1888) 55-59, ιδ. 57-58.
5. Πέτρου Μαρκάκη, «Βιβλιογραφία Γρηγορίου Ξενοπούλου [Πρώτη συμβολή]», *Νέα Εστία* 50 (Χριστούγεννα 1951) α΄-λ΄. Βλ. και του ίδιου, «Οι πρώτες κρίσεις για το έργο του Ξενόπουλου», *Νέα Εστία* 50 (Χριστούγεννα 1951) 42-49.
6. Γ.Κ. Κατσίμπαλη, *Βιβλιογραφία Μητσάκη*, Αθήνα, τυπογρ. Σεργιάδη, 1942, σ. 16, αρ. 355.
7. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Απάντησις εις τον κ. Μητσάκην», *Αττικόν Μουσείον*, τόμ. Β΄, αρ. 23 (20.1.1891) 246.
8. Αμιλήτου, ό.π., σ. 12.
9. <Γ>ρ. <Δ>. Ξενόπουλος, «Ο Άνθρωπος του Κόσμου», *Νέα Εφημερίς*, έτος Ζ΄, αρ. 64 (4.3.1888) 5.

10. Αμιλήτου, ό.π., σσ. 13-14, σημ. 3.
11. Βλ. Κώστας Χατζιώτης, «Κερκυραϊκός εξελληνισμός», *Το Βήμα της Κυριακής*, 31.12.2000. Το αρχείο της εταιρείας Ασπιώτη-Ε.Λ.Κ.Α. σώζεται στις συλλογές του Ε.Λ.Ι.Α.
12. Για τις λογοτεχνικές συνεργασίες του στο περιοδικό, πρωτότυπες και μεταφράσεις, βλ. Άννα Πολατίδου, Η Διάπλασις των Παίδων *(1879-1917): Ευρετήρια για τα λογοτεχνικά κείμενα της περιόδου*. Διδακτορική διατριβή. Παιδαγωγική Σχολή Φλώρινας – Τμήμα Νηπιαγωγών, Φλώρινα 2004 (Επίμετρο «Ευρετήριο κατά συγγραφείς», σσ. 16-17).
13. Για τις συνεργασίες του «Αίσωπου» στο συγκεκριμένο περιοδικό, βλ. Φρειδερίκη Ταμπάκη-Ιωνά, «Το ελληνικό περιοδικό *Εκλεκτά Μυθιστορήματα* κατά το γαλλικό πρότυπό του *Les Bons Romans*», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. Λ΄ (1992-1995), Αθήνα 1995, σσ. 243-305. Το ψευδώνυμο αποδίδεται στον Ξενόπουλο.
14. Για κάποιες από αυτές τις πληροφορίες βλ. και το σχετικό λήμμα του Λ. (Ν. Ι. Λάσκαρη;) στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* του Πυρσού, τ. Η΄, σσ. 351-352.
15. Αισώπου, *Έρως και Σα. Αθηναϊκαί εικόνες*, εν Αθήναις, Γραφείον «Εκλεκτών Μυθιστορημάτων», 1887. Στην *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900* των Ηλιού-Πολέμη, αρ. 1887.13, το έργο αποδίδεται στον Ξενόπουλο.
16. Η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα. Α΄ συμβολή», *Παράβασις* 4 (2002) 87-219, αρ. 482, αποδίδει το ψευδώνυμο του μεταφραστή Αίσωπου και στον Μ. Γιαννουκάκη και στον Ξενόπουλο. Την ακολουθεί και η *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900* των Ηλιού-Πολέμη, αρ. 1886.382.
17. Κυρ. Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα 1800-2004*, Αθήνα, Εστία, 2005, σ. 309.
18. Ο Ντελόπουλος, ό.π., σ. 190, καταγράφει δύο ψευδώνυμα για τον Μ. Γιαννουκάκη, «Παλαιός» και «Αίσωπος», με παραπομπή για το δεύτερο στη *Διάπλασιν των Παίδων*, 1879. Η χρονολογία μάλλον θα πρέπει να διορθωθεί σε 1889, και να προστεθούν τα υπόλοιπα έντυπα με τα οποία συνεργάστηκε.
19. Αίσωπος-Ξενόπουλος, «Εύα», *Εκλεκτά Μυθιστορήματα*, τόμ. 6, αρ. 485 (1890) 536. Προηγείται όμως διευκρινιστικό σημείωμα του περιοδικού που διαχωρίζει ρητά τους δύο συνεργάτες.
20. Το κείμενο αυτό του Ξενόπουλου, «Οι 'Βρυκόλακες'. Διάλεξις γενομένη εν τω Θεάτρω των Κωμωδιών την εσπέραν της 29ης Οκτωβρίου» δημοσιεύτηκε στην *Εστία*, 30-31.10.1894 και 1.11.1894. Βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 23 και passim, όπου και πληροφορίες για αρθρογραφία του Γιαννουκάκη περί Ίψεν.
21. Αίσωπος, «Σύγχρονος ελληνική κοινωνία. Γρηγορίου Δ. Ξενοπούλου *Άνθρωπος του Κόσμου*», *Εκλεκτά Μυθιστορήματα*, τόμ. 3, αρ. 209 (1887) 832. Σημειώνω με την ευκαιρία ότι η επαινετική κριτική του Ιωάννη Καμπούρογλου για το μυθιστόρημα, η οποία, σύμφωνα με τον Ξενόπουλο (*Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 220), γράφτηκε χωρίς ο κριτικός να έχει διαβάσει το έργο, δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εφημερίδα*, έτος Ζ΄, αρ. 34 (3.2.1888).

Λάμπρος Βαρελάς

«Νεορομαντικοί καί νεοσυμβολιστές»...

Δέν γνωρίζω ποιός χρησιμοποίησε πρῶτος αὐτούς τούς ὅρους γιά νά προσδιορίσει τόν προσανατολισμό καί τό ποιητικό περιεχόμενο τῶν ποιητῶν τοῦ 1920. Δέν γνωρίζω ἐπίσης ἄν προηγήθηκε ἤ ἀκολούθησε κάποια ἐργασία ἡ ὁποία τεκμηρίωνε τήν ἐγκυρότητα αὐτῆς τῆς χρήσης.

Τό 1921, ὁ Τέλλος Ἄγρας, στό περιοδικό *Μοῦσα*, εἶχε γράψει, μεταξύ ἄλλων, τά ἀκόλουθα: «Στή σύγχρονη φιλολογία συχνά γίνεται χρήση τῶν

ὅρων *νεοκλασσικισμός καί νεορρωμαντισμός*· μέ τήν ἔννοια *νεοκλασσικισμός* χαρακτηρίζομε τήν τάση ἐκείνη, πού ἐπιδιώκει τό κυριώτερο (ἀπ' ὅσα εἶναι γνωστά καί αἰσθητά γιά τή σύχρονη ψυχή) γνώρισμα τῶν ἀρχαίων ἔργων: τήν πλαστική σύλληψι τῶν ἐννοιῶν, καί ὅ,τι ἄλλο αὐτή περιέχει: σαφήνεια, καθαρότητα, διαύγεια κ.τλ. Παράλληλα, μέ τόν ὅρο *νεορρωμαντισμός* χαρακτηρίζομε τό δεύτερο στάδιο τοῦ ρωμαντισμοῦ, πού ἀντιπροσωπεύουν τά *Poemmes Saturniens* τοῦ Βερλαίν: Πνευματικός καί ἀληθινά ποιητικός ρωμαντισμός, ρωμαντισμός ἀπό συνείδησι καί ὄχι ἀπό ἐκτέλεσι, ρωμαντισμός λεπτός, πού κυνηγᾶ τίς μυστικές ἀποχρώσεις καί τήν σκιά τῆς ὀπτασίας. Ὁ Βερλαίν ἔκανε ἕνα καλό φιλτράρισμα 'ςτήν ποίησι τοῦ Hugo, ὁ ρωμαντισμός του ἦταν εἰλικρινής, ὄχι βιασμένος, ὄχι ἐπιφανειακός καί λεκτικός, ὁ Hugo εἶναι φλύαρος, ὁ Verlaine λακωνικός, ὁ Hugo εἶναι στομφώδης καί ἐπίσημος, ὁ Verlaine χαμηλόφωνος καί λιπόθυμος, ἡ μουσική τοῦ Hugo εἶναι δόριος ρυθμός, ἡ μουσική τοῦ Verlaine εἶναι λυδική ἁρμονία, μαλακειά κι ἀποπνευματωμένη, ἐξατμιζόμενη πάνω 'ςτά χείλη. Κι ὅλη αὐτή ἡ λεπτή κι εὔθραστη ποίηση κατεβαίνει ὅμως 'ςτό ἀληθινό βάθος τῆς σύγχρονης ψυχῆς, οἱ ἀποσιωπήσεις της ὑποβάλλουν ὅσα ποτέ δέν κατώρθωσε νά ὑποβάλη ὁ φόρτος ἑνός ὑποδειγματικοῦ ρωμαντικοῦ».[1] Σημειώνω γιά τήν ὥρα ὅτι ὁ Ἄγρας μιλάει γιά νεοκλασικισμό καί νεορομαντισμό στά γαλλικά γράμματα κι ὅτι τό νεορομαντισμό τόν συνδέει μέ ὁρισμένο ἔργο τοῦ Βερλαίν. Δέν μιλάει ὅμως γιά νεοσυμβολισμό.

Τό 1960 δημοσιεύτηκε στό περιοδικό *Νέα Πορεία* τῆς Θεσσαλονίκης ἕνα κείμενο τοῦ Κώστα Στεργιόπουλου μέ τίτλο «Ἡ ἀθηναϊκή νεορομαντική σχολή τοῦ μεσοπολέμου. (Ἡ ἐποχή, τά χαρακτηριστικά, οἱ ἐκπρόσωποι)».[2] Τίς θέσεις πού προβάλλει σ' αὐτό τό ἄρθρο ὁ Στεργιόπουλος θά τίς ἐπαναλάβει σχεδόν αὐτολεξεί στήν εἰσαγωγή τῆς ἀνθολογίας του *Ἡ ἀνανεωμένη παράδοση*[3] καί σέ ἄλλα κείμενά του. Μέ τή διαφορά ὅτι προσθέτει ἔκτοτε καί τόν ὅρο *νεοσυμβολιστική* (σχολή). «Ἰδιαίτερα στήν περιοχή τῆς ποίησης,» παρατηρεῖ ὁ Στεργιόπουλος στή *Νέα Πορεία*, «πού ἀποκλειστικά μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, ἡ ἀλλαγή τούτη καί σημαντικά ἔργα πρόσθεσε, ἀλλά καί ἔμελλε νά γίνει ἡ ἀπαρχή γιά ὅλες τίς μελλοντικές ἐξελίξεις. Τότε ἀκριβῶς, ἐκεῖ γύρω στά 1915 καί στά 1920, κάνει τήν ἐμφάνισή της μιά πλειάδα ποιητῶν, μέ διαφορά μιᾶς περίπου δεκαετίας ἀναμεταξύ τους, πού μέ τή λεπταισθησία τους καί τήν ἐκλεκτικότητά τους φέρνουν ἕναν ἐντελῶς νέο κ' ἄγνωστο, ἴσαμε τήν ὥρα, τόνο, καί δίνουν μιάν ἀποφασιστική στροφή στήν ποιητική παράδοση. Ὁ Κώστας Οὐράνης, ὁ Ναπολέων Λαπαθιώτης, ὁ Κ.Γ. Καρυωτάκης, ὁ Τέλλος Ἄγρας, ὁ Μῆτσος Παπανικολάου ἀποτελοῦν τούς κύριους ἐκπροσώπους τῆς πλειάδας....». Ὁ Στεργιόπουλος μιλάει γιά τούς ποιητές τοῦ 1920, πού, κατά τή γνώμη του, παρουσιάζουν γνωρίσματα ἰδιαίτερης «σχολῆς». Εὔκολα συνάγει κανείς ἀπό τό κείμενό του ὅτι δέν ἀναφέρεται στό περιεχόμενο καί στήν ἐγκυρότητα τῶν ὅρων «Νεορομαντικοί» ποιητές, ὑπονοώντας ἤ προϋποθέτοντας ὅτι τό ζήτημα αὐτό εἶναι

λυμένο. Στεγάζει δηλαδή τό κείμενό του μέ τό συγκεκριμένο ὅρο, ἀλλά δέν συζητάει τό περιεχόμενο τοῦ ὅρου καθαυτό, τήν εἰδική δηλαδή σχέση του μέ τούς ποιητές τοῦ '20. Ἴσως γιατί ἔχει ὑπόψη του κάποια προηγούμενη ἐργασία στήν ὁποία τά ζητήματα αὐτά ἔχουν μελετηθεῖ καί διευκρινιστεῖ.

Ὅπως σημείωσα παραπάνω, στήν ἀνθολογία *Ἡ ἀνανεωμένη παράδοση*, ἀναφερόμενος ὁ Στεργιόπουλος, εἴκοσι χρόνια ἀργότερα, στούς ποιητές τοῦ '20, τούς στεγάζει κάτω ἀπό τόν τίτλο: «*Ἡ νεορομαντική καί νεοσυμβολιστική σχολή*». Προσθέτοντας ἔτσι στόν ὅρο «νεορομαντική» καί τόν ὅρο «νεοσυμβολιστική», χωρίς πάλι νά δίνει πληροφορίες γιά τό περιεχόμενο τοῦ δεύτερου ὅρου καί τήν εἰδική του σχέση μέ τό ἔργο τῶν ἀνθολογούμενων ποιητῶν. Προσωπικά, τό εἶπα ἤδη, ἀγνοῶ τήν προέλευση, τόσο τοῦ ὅρου «νεορομαντισμός», ὅσο καί τοῦ «νεοσυμβολισμός». Ὁ Στεργιόπουλος ἔχει καταγίνει μεγάλο διάστημα καί μέ ζῆλο μέ τούς ποιητές τοῦ '20 καί ἀσφαλῶς δέν μιλάει χωρίς δεδομένα. Δέν γνωρίζω ὅμως καμιά ἐργασία στήν ὁποία νά ἀναλύεται καθαυτό τό περιεχόμενο τῶν παραπάνω ὅρων, ὅπως τό κάνει π.χ. ὁ Ἄγρας στο ἀπόσπασμα πού παράθεσα παραπάνω, ἴσως ὅμως ὑπάρχει τέτοια ἐργασία καί μοῦ διαφεύγει. Ὅπως καί νά 'ναι, πέρα ἀπό τό τί ἔχει εἰπωθεῖ σχετικά, ὑπάρχει τό περιθώριο νά δεῖ κανείς αὐτούς τούς ὅρους ἀπό τήν ἀρχή, ἀνεξάρτητα ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο χησιμοποιήθηκαν ὥς τώρα.

α) «Νεορομαντισμός». Ἀναφορικά μέ τό ρομαντισμό, θά πρέπει νά γίνεται πάντα διάκριση ἀνάμεσα στό ρομαντισμό ὡς ξεχωριστό κίνημα καί στό ρομαντισμό π.χ. τοῦ Ὁμήρου, πού εἶναι μέσα στή φύση τῆς ποίησης. Στήν περίπτωση πού συζητῶ τίθεται ζήτημα ρομαντικῆς σχολῆς καί μάλιστα νεορομαντικῆς. Τό κατά πόσο ὡστόσο οἱ ποιητές τοῦ '20 ἀνήκουν στή ρομαντική σχολή ἤ στό ρομαντικό κίνημα καί κατά πόσο παρουσιάζουν ἁπλῶς ρομαντικά στοιχεῖα, τά ὁποῖα συνιστοῦν κοινό παρονομαστή τῆς ποίησης γενικά, εἶναι κάτι πού χρειάζεται ξεχωριστή μελέτη.[4] Ἀπό τ' ἄλλο μέρος, ὅταν μιλοῦμε γιά νεορομαντισμό, τό βάρος τῆς συζήτησης πέφτει στό πρῶτο συνθετικό τῆς λέξης: στό συνθετικό «νέο». Ἔχουμε δηλαδή παλιό ρομαντισμό καί νέο ρομαντισμό. Ποῦ βρίσκεται τό νέο στούς ποιητές τοῦ '20; Γιά νά ἰσχύει ἐδῶ αὐτό τό «νέο», θά πρέπει νά κατατάξουμε, γιά παράδειγμα, τόν Πορφύρα στόν παλιό ρομαντισμό, καί τόν Οὐράνη στόν νέο ρομαντισμό. Προσωπικά δυσκολεύομαι νά κατανοήσω αὐτή τή διάκριση. Ὅτι δηλαδή μέχρι τούς μεταπαλαμικούς ποιητές ἔχουμε παλιά ρομαντική σχολή, ἐνῶ μέ τούς ποιητές τοῦ '20 ἔχουμε νέα ρομαντική σχολή – καί ὁ ὅρος «σχολή» ἐδῶ μοῦ φαίνεται παρατραβηγμένος. Ἄν ἀκολουθήσουμε τή σκέψη τοῦ Ἄγρα, πού παράθεσα στήν ἀρχή, ἀλλοῦ θά μποροῦσε νά γίνει μιά σχετική διάκριση: ἀνάμεσα στόν Παλαμᾶ, ἀντί γιά τόν Οὐγκώ, καί στό Χατζόπουλο ἤ τό Μαλακάση, ἀντί γιά τό Βερλαίν. Σέ καμιά περίπτωση πάντως δέν θά μποροῦσε νά γίνει ἀνάμεσα στόν Παλαμᾶ καί στόν Καρυωτάκη. Ἀλλά καί ἀνάμεσα στόν Παλαμᾶ καί στό Χατζόπουλο ἤ Μαλακάση, ἡ ἀναλογική, κατά Ἄγρα, διάκριση μοιάζει ἀρκετά μηχανιστική. Δέν εἶναι εὔκολο νά ἐφαρμόζουμε ἀβίαστα τά γαλλικά ποιητικά δεδομένα πάνω στά νεοελληνικά.

β) «Νεοσυμβολισμός». Εἰσηγητής τοῦ συμβολισμοῦ στήν Ἑλλάδα ὑπῆρξε ὁ Κωσταντίνος Χατζόπουλος (1898), ἀλλά τό κίνημα πραγματώθηκε ὡριμότερα στό ἔργο τοῦ Λάμπρου Πορφύρα. Τώρα ἀνάμεσα στόν Πορφύρα καί στούς ποιητές του '20 ἔχουμε συμβολιστική διαφοροποίηση; Ποῦ βρίσκεται αὐτή ἡ διαφοροποίηση μέσα στό ἔργο τῶν ποιητῶν; Ὅσο τουλάχιστο ἔχω μελετήσει τό ἔργο τῶν ποιητῶν τοῦ '20, σέ σχέση μ' ἐκεῖνο τοῦ Πορφύρα καί γενικότερα τῶν μεταπαλαμικῶν ποιητῶν, ἡ μόνη διαφορά πού διαπιστώνω εἶναι τούτη. Οἱ ποιητές τοῦ '20 υἱοθετοῦν τόν συμβολιστικό προσανατολισμό τῶν προγενέστερων στό ξεκίνημά τους. Γιατί μετά ἀπό τό πρῶτο στάδιο τοῦ ἔργου τους, οἱ ποιητές τοῦ '20 εἰσάγουν στό λόγο τους «τήν εἰλικρίνεια τοῦ βιώματος καί τοῦ ἁπτοῦ γεγονότος», κι ἡ ποίηση «ἀρχίζει νά βγαίνει ἀπό τά πράγματα» (ἡ ὑπογράμμιση στό κείμενο).[5] Κι αὐτό θά πεῖ ὅτι μετά τό πρῶτο στάδιο τοῦ ἔργου τους, οἱ ποιητές τοῦ '20 κάνουν στροφή πρός τή ρεαλιστική ἔκφραση. Γίνεται ἑπομένως φανερό ὅτι πολύ δύσκολα θά χαρακτήριζε κανείς τό κυρίως ἔργο τῶν ποιητῶν τοῦ '20 συμβολιστικό, καθώς εἰσάγονται πιά σ' αὐτό τό «ἁπτό γεγονός» καί «τά πράγματα», δηλαδή ὁ πραγματισμός. Πάνω σ' αὐτά θά μποροῦσε νά προσθέσει κανείς ὅτι καί τό θέμα ἐπανέρχεται στήν ποίησή τους καί ἡ ὀνομαστική ἀναφορά στά ἀντικείμενα καί ἡ συγκεκριμένη σχέση τους μέ τήν ἐποχή καί τό περιβάλλον τους. Ἄν ὅμως δύσκολα μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει τούς ποιητές αὐτούς συμβολιστές, ἀκόμα πιό δύσκολα μπορεῖ νά τούς χαρακτηρίσει νεοσυμβολιστές.

Μιλώντας γενικότερα θά ἔλεγα πώς οἱ ὅροι «νεορομαντικοί καί νεοσυμβολιστικοί» ποιητές τοῦ '20 εἶναι τόσο συζητήσιμοι ὥστε νά χρειάζεται νά ξανακοιταχτοῦν. Λέγεται γιά τά ἐγχειρίδια ὅτι διαιωνίζουν τά λάθη τοῦ παρελθόντος, τά λάθη πού ἔγιναν κάποτε κι ἔπειτα ἐπαναλαμβάνονται ἄκριτα. Φοβᾶμαι ὅτι κάτι ἀνάλογο ἰσχύει σήμερα καί μέ τούς παραπάνω ὅρους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ἀλέξανδρος Ἀργυρίου, *Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας*, τόμος Α΄, Καστανιώτης, Ἀθήνα 2001, σ. 41.

2. Κώστας Στεργιόπουλος, «Ἡ ἀθηναϊκή νεορομαντική σχολή τοῦ μεσοπολέμου. (Ἡ ἐποχή, τά χαρακτηριστικά, οἱ ἐκπρόσωποι)», *Νέα Πορεία*, 61 (Μάρτ. 1960) 68-72.

3. *Ἡ Ἑλληνική Ποίηση. Ἡ ἀνανεωμένη παράδοση*, ἀνθολογία-γραμματολογία, ἐπιμ. Κώστας Στεργιόπουλος, τόμος τρίτος, Σοκόλης, Ἀθήνα 1980.

4. Ὁ Γιῶργος Θεοτοκᾶς ἀναφέρει τή γνώμη τοῦ Καβάφη (1932) γιά τούς «ποιητάς τῶν Ἀθηνῶν», τούς ὁποίους χαρακτήρισε «ρωμαντικούς». «Δέν εἴπαμε πολλά», γράφει ὁ Θεοτοκᾶς, «Λίγες φράσεις. Ὁ Καβάφης, μέ τρόπο καί πολύ ἀόριστα, ἔφερε τήν κουβέντα σ' αὐτούς πού ὀνόμαζε "ποιητάς τῶν Ἀθηνῶν"· ἐννοοῦσε τούς καθιερωμένους, τούς φημισμένους κι ὄχι εἰδικά τοῦτον ἤ ἐκεῖνον, ἀλλά τό σύνολο πού ἀποτελοῦσαν. Κι ὅταν ἐγώ παρατήρησα ὅτι, ἀνάμεσα σ' αὐτούς τούς ποιητές, ὑπάρχουν καλοί καί κακοί, ἔσκυψε πρός ἐμένα πολύ ἐμπιστευτικά, μέ πολλή σοβαρότητα καί προφύλαξη, σάν νά μοῦ ἔλεγε ἕνα μεγάλο μυστικό πού εἶναι δυσάρεστο κι ἴσως ἐπικίνδυνο νά τό ἐπαναλαμβάνει κανείς, καί μουρμούρισε: – Εἶναι ρωμαντικοί! Ρωμαντικοί! Ρωμαντικοί!» (Γιῶργος Θεοτοκᾶς, *Πνευματική πορεία*, Φέξης, Ἀθήνα 1961, σ. 245-246).

Ποιοί Ἀθηναῖοι ποιητές ἦταν τίς δύο πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20ού αἰώνα «καθιερωμένοι καί φημισμένοι»; Ὄχι βέβαια οἱ ποιητές τοῦ '20, πού καλά καλά δέν εἶχαν ὁλοκληρώσει τό ἔργο τους. Σέ ἐπίπεδο δημόσιας ἐπιφάνειας κυριαρχοῦσε τότε ὁ Παλαμᾶς μέ τήν παρέα του, Δροσίνης, Πολέμης, Στρατήγης, κ.λπ. Πολύ λιγότερο ἦταν «καθιερωμένοι καί φημισμένοι» οἱ μεταπαλαμικοί ποιητές, μεταξύ τῶν ὁποίων προεῖχε περισσότερο τό ὄνομα τοῦ Μαλακάση καί τοῦ Γρυπάρη. Ὁ Καβάφης εἶχε προηγούμενα μέ τούς «ρωμαντικούς» «ποιητάς τῶν Ἀθηνῶν», ἀλλά δέν τά εἶχε μέ τούς ποιητές τοῦ '20, πού ἔβλεπαν μέ θετικό μάτι τή δουλειά του. Ἄλλωστε δέν πρέπει νά παίρνουμε τοῖς μετρητοῖς τή γνώμη τοῦ Καβάφη, γιατί, ποιητής ὁ ἴδιος, ἦταν φυσικό νά βλέπει ἀπό τή δική του, ὑποκειμενική, ὀπτική γωνία τά πράγματα.

5. Κώστας Στεργιόπουλος, *Νέα Πορεία*, ὅ.π., σ. 69,70.

Γιῶργος Ἀράγης

Για τη Νεορομαντική και Νεοσυμβολιστική Σχολή

Δε θα είχα να προσθέσω κάτι περισσότερο σε όσα ήδη έχω γράψει κατά καιρούς σχετικά με τους νεορομαντικούς και νεοσυμβολιστές. Τα κυριότερα σημεία, άλλωστε, υπάρχουν λίγο ώς πολύ και στο μελέτημά μου στη *Νέα Πορεία* της Θεσσαλονίκης τον Μάρτιο του 1960, που το σημειώνει κι ο Γιώργος Αράγης, και το ίδιο περίπου κείμενο καλύπτει ένα μεγάλο μέρος της εισαγωγής στο βιβλίο μου *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1962 και β΄ έκδ. Εκδόσεις «Βάκων» 1967.

Όποιους αναφέρω εκεί είχαν μελετηθεί μεμονωμένα και νωρίτερα, αλλά κανείς δεν είχε προσέξει πως όλοι μαζί αποτελούν Σχολή, ή ποια είναι τα όριά της, ποιοι οι εκπρόσωποί της και ποια τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, ούτε βέβαια είχε χρησιμοποιήσει κανένας άλλος τον όρο «Νεορομαντική και Νεοσυμβολιστική Σχολή». Ότι επρόκειτο για Σχολή το είχα επισημάνει από το 1960, χαρακτηρίζοντάς την αρχικά «Αθηναϊκή Νεορομαντική Σχολή του Μεσοπολέμου», χωρίς να παραλείπω και «τη μεσολάβηση του γαλλικού συμβολισμού και των Ευρωπαίων ésthètes του περασμένου αιώνα [δηλ. του 19ου]». Τον όρο «Νεορομαντική και Νεοσυμβολιστική Σχολή» τον διαμόρφωσα οριστικά το 1980 στην Εισαγωγή του τόμου *Η ανανεωμένη παράδοση*, τρίτου στη σειρά των Εκδόσεων Σοκόλη *Η ελληνική ποίηση*, αν και είχα αρχίσει να τον χρησιμοποιώ από τη δεκαετία του 1970, κι από τότε επαναλαμβάνεται συχνά κάθε τόσο κι από άλλους.

Σχετικά τώρα με τους όρους «ρομαντισμός» και «συμβολισμός», πράγματι «τα ζητήματα αυτά έχουν μελετηθεί και διευκρινιστεί». Ο ρομαντισμός μελετήθηκε κατά κόρον από τον 19ο αιώνα, οπότε εμφανίστηκε η «Πρώτη Αθηναϊκή Σχολή» του ρομαντισμού, του λογιοτατισμού και της καθαρεύουσας. Το ίδιο και ο συμβολισμός, από τότε που μεταφυτεύτηκε στον τόπο μας από τον Κ. Χατζόπουλο και τους πρώτους μεταπαλαμικούς. Έτσι, ο νεορομαντισμός, με την προσθήκη στην αρχή του «νέο», διαφοροποιείται

από τον ρομαντισμό της «Πρώτης Αθηναϊκής Σχολής» κι ο νεοσυμβολισμός από τον συμβολισμό του Χατζόπουλου και των πρώτων μεταπαλαμικών. Δεν ταυτίζεται παρά «εν μέρει» με τον αντίστοιχο όρο στη Γαλλία, μια και άλλες συνθήκες ίσχυαν σ' εμάς εδώ.

Όσο για το ερώτημα «πού βρίσκεται το νέο στους ποιητές του '20» και «πού βρίσκεται η διαφοροποίηση» από τους προηγούμενους, μου κάνει εντύπωση πώς ο Αράγης, προσεκτικός αναγνώστης κατά τα άλλα, ενώ αναφέρει και το μελέτημα του 1960 στη *Νέα Πορεία* και την Εισαγωγή στον τόμο *Η ανανεωμένη παράδοση*, δεν πρόσεξε πόσο αναλυτικά τονίζονται οι διαφορές από τους προγενέστερους και πώς μέσα απ' τις διαφορές προσδιορίζεται το περιεχόμενο των όρων «νεορομαντισμός» και «νεοσυμβολισμός», κι είναι σα να μην έχει υπ' όψη του πως υπάρχουν και «σύμβολα-πράγματα», όταν, παραθέτοντας μέσα σε εισαγωγικά δικές μου παρατηρήσεις, φτάνει στο σημείο να ισχυριστεί ότι «πολύ δύσκολα θα χαρακτήριζε κανείς το κυρίως έργο των ποιητών του '20 συμβολιστικό, καθώς εισάγονται πια σ' αυτό το "απτό" και "τα πράγματα", δηλαδή ο πραγματισμός».

Δε θα επεκταθώ εδώ σε όσα έχω παρατηρήσει άλλοτε. Για περισσότερα παραπέμπω στο βιβλίο μου *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*, στον πρόλογο στη Β΄ έκδοση της συγκριτολογικής μελέτης μου *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Εκδόσεις Σοκόλη 2005 και στον έκτο τόμο της σειράς με κριτικά μου κείμενα *Περιδιαβάζοντας* (2004). Εκεί περιλαμβάνεται ανάμεσα σε άλλα και η Εισαγωγή του τόμου *Η ανανεωμένη παράδοση* (για Νεορομαντική και Νεοσυμβολιστική Σχολή σσ. 43-55), το άρθρο «Γενιά και Σχολή» (σσ. 129-133), δημοσιευμένο νωρίτερα στην εφημερίδα *Το Βήμα της Κυριακής*, 6 Αυγούστου 1989, με τίτλο «Λογοτεχνία και χρονολογίες», καθώς κι ένα μελέτημα για τον συμβολισμό στην πεζογραφία (σσ. 99-119), όπου, βέβαια, παρ' όλο τον ρεαλισμό και τον πραγματισμό, κυριαρχούν τα «σύμβολα-πράγματα»!

Κώστας Στεργιόπουλος

Μετασυμβολισμός και μετασυμβολιστές

Με αφορμή τα παραπάνω κείμενα των δύο εκλεκτών συνεργατών μας, του Γιώργου Αράγη και του Κώστα Στεργιόπουλου, θα ήθελα να καταθέσω εδώ μερικές σκέψεις και κυρίως απορίες και ερωτήματα για συζήτηση. Είναι γεγονός ότι οι όροι που χρησιμοποιούμε για να ταξινομήσουμε και να περιγράψουμε τα λογοτεχνικά φαινόμενα (λ.χ., «γενιά», «σχολή», «τάσεις», «ρεύματα» κτλ.) συχνά αποδεικνύονται ισοπεδωτικά και ασφυκτικά σχήματα, που κάθε άλλο παρά αποδίδουν τα πράγματα. Από την άλλη, είμαστε αναγκασμένοι, για μεθοδολογικούς λόγους, να καταφεύγουμε σε γενικευτικά σχήμα-

τα και ορολογίες, για να ομαδοποιήσουμε συγγραφείς και λογοτεχνικές τάσεις.

Οι όροι «νεορομαντισμός» και «νεοσυμβολισμός», αν και είχαν χρησιμοποιηθεί νωρίτερα από την κριτική, καθιερώθηκαν στη φιλολογική επιστήμη από τον Κ. Στεργιόπουλο, για να χαρακτηρίσουν τη λεγόμενη «γενιά του 1920». Με αυτούς τους όρους τραφήκαμε στα φοιτητικά μας χρόνια, αυτοί επικρατούν έως τις μέρες μας. Όμως η Έλλη Φιλοκύπρου, στην πρόσφατη συγκροτημένη μονογραφία της *Η γενιά του Καρυωτάκη φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου*, χρησιμοποιεί αρκετά τεκμηριωμένα τους όρους «μετασυμβολισμός», «μετασυμβολιστές», «μετασυμβολιστική ποίηση» για να περιγράψει την ομάδα των ποιητών του μεσοπολέμου που πλαισιώνουν τον Καρυωτάκη. Εδώ διευκρινίζει ότι ο όρος «μετασυμβολισμός» «υπογραμμίζει επίσης τη χρονική σχέση μεταξύ του συμβολισμού και αυτής της ομάδας» και ότι οι ποιητές της γενιάς του Καρυωτάκη μπορούν να χαρακτηριστούν μετασυμβολιστές, «καθώς οι ίδιοι εντάσσουν την ποίησή τους στο πλαίσιο όχι μόνο της ελληνικής, αλλά και της ευρωπαϊκής και ιδιαίτερα της γαλλικής ποίησης» (σ. 18).[1] Βέβαια, τα συνθετικά «μετα-» και «νεο-» έχουν κάποια διαφορά μεταξύ τους (και στη διεθνή βιβλιογραφία): το «μετα-» δεν δηλώνει μόνο «χρονική σχέση» αλλά και αντίθεση ή διαφοροποίηση (λ.χ., μοντερνισμός / μεταμοντερνισμός). Και, όπως φαίνεται από τα κείμενα, ή όπως διαπιστώνεται από την κριτική (βλ. παρακάτω), υπάρχουν αρκετά στοιχεία που διαφοροποιούν τους «μετασυμβολιστές» από τους έλληνες συμβολιστές του 1900. Η Ε. Φιλοκύπρου διευκρινίζει ότι ο όρος «μετασυμβολισμός» είχε χρησιμοποιηθεί στα ελληνικά από τον Τ. Άγρα αρκετά νωρίς (1922) για την περίπτωση του J. Laforgue και, αργότερα (1953), από τον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, ο οποίος σημείωσε ότι οι ποιητές του 1920 «περπάτησαν όλο το δρόμο από τις αρχές του συμβολισμού ίσαμε το μετασυμβολισμό, το νεορομαντισμό και την ονομασμένη 'νεοτερική ποίηση'». Τους ίδιους όρους, επίσης, είχε χρησιμοποιήσει το 1940 και ο Αντώνης Ιντιάνος, ο οποίος είχε εντάξει στους «νεορομαντικούς» και «μετασυμβολιστές» όχι μόνο τον Ν. Λαπαθιώτη και τον Ρ. Φιλύρα αλλά και τον Μ. Μαλακάση («κι οι δύο νεορομαντικοί, μετασυμβολιστές», έγραψε για τον πρώτο και τον τρίτο). Λίγο νωρίτερα και ο Μάνος Κράλης σωστά είχε αναγνωρίσει ότι «νεορομαντική» τάση κυριαρχούσε στην κυπριακή ποίηση του 1930. Αν ο Α. Καραντώνης χαρακτήρισε την ομάδα των νέων ποιητών του 1920 «ψευτοσυμβολιστές», ο M. Vitti σχολίασε πρόσφατα ότι «οι νέοι αυτοί έχουν επίγνωση της θέσης τους ως μετασυμβολιστές και νεορομαντικοί».[2]

Από την άλλη, τον όρο «νεοσυμβολισμός» (ή «μετασυμβολισμός») τον επικαλέστηκε (μάλλον απρόσφορα) ο Μ.Γ. Μερακλής για να περιγράψει μιαν από τις τάσεις της μεταπολεμικής ποίησης (αναφέρεται στους Γ.Θ. Βαφόπουλο, Μ. Δημάκη, Α. Δικταίο, Γ. Γεραλή, Τ. Βαρβιτσιώτη, Γ.Ξ. Στογιαννίδη, Κ. Στεργιόπουλο, Αλ. Ασλάνογλου κ.ά.). Αλλά και η Αγάθη Γεωργιάδου χρησιμοποίησε καταχρηστικά τον όρο «μετασυμβολισμός» για να περιγράψει

μιαν ευρύτερη ομάδα ποιητών της πρώτης και της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς (από τον Α. Αλεξάνδρου και τον Μ. Αναγνωστάκη έως την Κική Δημουλά και τον Κυρ. Χαραλαμπίδη) και, αφού όρισε τον μετασυμβολισμό ως «το ρεύμα που συναρμόζει αρμονικά το συμβολισμό με το μοντερνισμό», διαχώρισε τον μετασυμβολισμό από τον συμβολισμό και τον «νεοσυμβολισμό του μεσοπολέμου». Ο Ευγένιος Ματθιόπουλος, αντίθετα, προτίμησε τον όρο «νεορομαντισμός», στον οποίο περιλαμβάνει και τον συμβολισμό, για να περιγράψει στην ογκώδη και αξιόλογη μονογραφία του τις λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές τάσεις στον ελληνικό χώρο από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ού αιώνα. Υπάρχει, όμως, και η διαφορετική άποψη του Robert Jouanny, ο οποίος διαπίστωσε ότι είναι δύσκολο να μιλήσουμε για ελληνικό συμβολισμό, έστω και αν εντοπίζονται συμβολιστικοί απόηχοι στη νεοελληνική ποίηση του 1900 και του 1920, αφού, όπως υποστηρίζει, οι έλληνες ποιητές δεν μυήθηκαν στη φιλοσοφία ή τη θεωρία του συμβολισμού, παρά μόνο κράτησαν ορισμένα εξωτερικά στοιχεία του.[3]

Τελικά, τι κρατάμε από όλα αυτά; Μπορούμε να μιλούμε για νεοσυμβολιστές ή μετασυμβολιστές στη μεταπολεμική ποίηση; Μπορούμε να χαρακτηρίσουμε «νεοσυμβολιστές» ή «μετασυμβολιστές» ποιητές όπως ο Μ. Αναγνωστάκης ή ο Κυρ. Χαραλαμπίδης, έστω και αν αναγνωρίζονται βάσιμα στο έργο τους καταβολές από τον συμβολισμό; Κάτι τέτοιο φαίνεται μάλλον άβολο και αμφίβολο, όχι μόνο ή όχι τόσο γιατί δημιουργείται μπέρδεμα ανάμεσα στους «νεοσυμβολιστές» ή «μετασυμβολιστές» του μεσοπολέμου και σε μεταπολεμικούς ποιητές (όπως αυτοί που αναφέρθηκαν παραπάνω), αλλά κυρίως για τον λόγο ότι η ποιητική του (νεο- ή μετα-)συμβολισμού δεν φαίνεται να αποτελεί τη δεσπόζουσα στο έργο των τελευταίων, ούτε σε πιο πρόσφατα ποιήματα νεότερων συγγραφέων με συμβολιστικές καταβολές.

Πώς αντιλαμβανόμαστε, όμως, τη σχέση ανάμεσα στον «νεορομαντισμό» και τον «νεοσυμβολισμό»; Τις θεωρούμε ταυτόσημες έννοιες ή αρκετά συγγενικές μεταξύ τους; Και σε τι διαφοροποιείται η μια από την άλλη; Η Έλλη Φιλοκύπρου έχει σχολιάσει ότι ο όρος «νεορομαντισμός» «παρουσιάζει κάποιες δυσκολίες, καθώς προϋποθέτει τον χωρισμό του ελληνικού ρομαντισμού σε περιόδους, αλλά και μια σύνδεση με την Αθηναϊκή Σχολή, παραβλέποντας την παλαμική παράδοση» (σ. 16). Προφανώς ο ρομαντισμός επιβιώνει σε διαφορετικές εποχές, έως τις μέρες μας· και ενδεχομένως φαίνεται βάσιμη η άποψη ότι το εκκρεμμές της λογοτεχνίας πάλλεται ανάμεσα στα δυο βασικότερα ρεύματα όλων των εποχών, τον κλασικισμό και τον ρομαντισμό, δημιουργώντας ποικίλες αποχρώσεις. Όμως, δικαιολογείται από τα πράγματα να ορίσουμε νεότερες περιόδους του ρομαντισμού στον εικοστό αιώνα; Ο συμβολισμός και κατ' επέκταση ο νεοσυμβολισμός αλλά και ο υπερρεαλισμός, παρά τις διακριτές διαφοροποιήσεις τους, συχνά θεωρούνται μετεξέλιξη του ρομαντισμού ή, έστω, λογοτεχνικές τάσεις με αρκετές καταβολές από τον ρομαντισμό. Όμως, οι αναμφισβήτητες

ρομαντικές επιβιώσεις στη λεγόμενη «γενιά του 1920» είναι τέτοιας έντασης ή μορφής, ώστε να δικαιολογούν τη χρήση του όρου «νεορομαντισμός»; Δηλαδή η ποίηση του Τ. Άγρα και του Κ.Γ. Καρυωτάκη, του Ν. Λαπαθιώτη και του Κ. Ουράνη είναι πιο κοντά στον ρομαντισμό παρά στον (νεο)συμβολισμό; Με άλλα λόγια, η παρουσία ρομαντικών στοιχείων στην ποίησή τους διασαλεύει ή ακυρώνει την κυριαρχία της (νεο)συμβολιστικής διάστασής της; Όσο μπορώ να κρίνω, δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο.

Από την άλλη, επισημαίνεται ή ξεκαθαρίζεται (λ.χ., από τους Κ. Στεργιόπουλο, Γ. Αράγη, Χρ. Παπάζογλου και Ε. Φιλοκύπρου) ότι η ποίηση των «νεοσυμβολιστών» ή «μετασυμβολιστών» του 1920 φαίνεται αρκετά εξελιγμένη στη θεματική ή και στη ρητορική της σε σχέση με το ποιητικό έργο των πρώτων συμβολιστών (λ.χ., του Κ. Χατζόπουλου).[4] Βέβαια, ο Γ. Αράγης καταλήγει στην εκτίμηση ότι οι ποιητές του 1920 δύσκολα θα μπορούσαν να θεωρηθούν συμβολιστές και πολύ περισσότερο νεοσυμβολιστές, αφού στρέφονται «από το συμβολισμό στον πραγματισμό». Όμως, η ομάδα αυτή των ποιητών (ακόμα και ο Κ.Γ. Καρυωτάκης, με εξαίρεση τις *Σάτιρές* του) βρίσκεται πιο κοντά στον ρεαλισμό, ώστε να υποσκελίζεται η (νεο)συμβολιστική διάσταση του έργο τους; Μήπως δικαιολογείται από τα πράγματα να γίνεται λόγος για ομάδα «νεοσυμβολιστών», με αρκετά ενοποιητικά στοιχεία αλλά και πολλές αποκλίσεις ανάμεσά τους; Επίσης, η ομάδα αυτή είναι τόσο καλά οργανωμένη, με δηλωμένο αρχηγό και μανιφέστο, ώστε να δικαιολογείται ο χαρακτηρισμός της «σχολής»; Αυτό φαίνεται αμφίβολο, ή, τουλάχιστον, δεν είναι τόσο ξεκάθαρο και ίσως χρειάζεται να συζητηθεί πιο διεξοδικά. Πάντως, η Ε. Φιλοκύπρου έχει παρατηρήσει ότι οι «μετασυμβολιστές» του ελληνικού μεσοπολέμου «παρουσιάζουν κοινά ποιητικά χαρακτηριστικά, χωρίς όμως να τους ενώνει κάποιος αρχηγός σχολής ή μανιφέστο. Τα όρια της ομάδας, τόσο ως προς τις χρονολογίες όσο και ως προς τους ποιητές που περιλαμβάνει, δεν είναι σαφή» (σ. 14).

Παρά το γεγονός ότι έχουν γίνει βασικές εργασίες (κυρίως από τον Κ. Στεργιόπουλο και τη Β. Τοκατλίδου),[5] στις οποίες εξετάζεται η θητεία του Κ.Γ. Καρυωτάκη στην ευρωπαϊκή ποίηση, προφανώς χρειάζεται να γίνουν και άλλες συστηματικές μελέτες σχετικά με την «τύχη» του συμβολισμού στην ελληνική ποίηση, για να ελεγχθεί τεκμηριωμένα και η (μάλλον υπερβολική) άποψη του R. Jouanny ότι οι έλληνες ποιητές του 1900 ή του 1920 δεν ήταν εξοικειωμένοι με τη θεωρία της καλλιτεχνικής αυτής τάσης. Ενδεχομένως τα πράγματα είναι περισσότερο σύνθετα από ό,τι παρουσιάζονται στο λακωνικό αυτό άρθρο του R. Jouanny. Η επαφή ελλήνων ποιητών με τον ευρωπαϊκό συμβολισμό θα πρέπει να διερευνηθεί και μέσα από θεωρητικά κείμενά τους αλλά και με βάση τις λογοτεχνικές μεταφράσεις που έχουν εκπονήσει από την αντίστοιχη διεθνή παραγωγή.

Μήπως, τελικά, βολεύει περισσότερο τις φιλολογικές μας ταξινομήσεις ο όρος «μετασυμβολισμός», για να αντικαταστήσει τη συνδυαστική και ίσως

πλεοναστική χρήση των όρων «νεορομαντισμός» και «νεοσυμβολισμός», και για τους λόγους τους οποίους επικαλείται η Ε. Φιλοκύπρου, αλλά και γιατί ο όρος «μετασυμβολισμός» έχει κατοχυρωθεί στη διεθνή ορολογία («post-symbolism»), για να χαρακτηρίσει κυρίως την εξέλιξη του συμβολισμού στη γαλλική ποίηση;[6] Ασφαλώς δεν μπορούν να δοθούν εδώ οριστικές απαντήσεις. Τέτοια ζητήματα ορολογίας αλλά και πιο ουσιαστικά θέματα, όπως η σχέση του ελληνικού (μετα)συμβολισμού με τον ευρωπαϊκό (κυρίως τον γαλλικό) συμβολισμό, μάλλον χρειάζεται να επανεξεταστούν σε εκτενείς συγκριτολογικές εργασίες.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Έλλη Φιλοκύπρου, *Η γενιά του Καρυωτάκη φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009, σσ. 16-18. Μια αρχική μορφή της εργασίας αυτής εγκρίθηκε ως διδακτορική διατριβή με επόπτη τον P. Mackridge στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (1991). Οι Γ. Αράγης και Κ. Στεργιόπουλος δεν αναφέρονται καθόλου στην πρόταση της Ε. Φιλοκύπρου.

2. Βλ. αντίστοιχα, Αντώνης Ιντιάνος, «Μ. Μαλακάση: *Το ερωτικό*, Ν. Λαπαθιώτη: *Τα ποιήματα*», *Κυπριακά Γράμματα* 4 (Απρ. 1940) 583-585· «Ρώμου Φιλύρα: *Άπαντα, έμμετρα και πεζά*», ό.π., 4 (Σεπτ. 1939) 300-302. Μάνος Κράλης, «Η σύγχρονη κυπριακή ποίηση», *Κυπριακός Τύπος*, 2 Μαΐου 1938. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, *Πρόσωπα και κείμενα*, τ. 6, Αθήνα 1955, σ. 103. Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2003, σ. 364. Οι όροι «μετασυμβολισμός» ή «μετασυμβολιστές» χρησιμοποιήθηκαν και από άλλους σε σχέση με τη γενιά του Καρυωτάκη· λ.χ., από τον Χρήστο Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική, μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα, Κέδρος, 1988, σ. 50.

3. Βλ. αντίστοιχα, Μ.Γ. Μερακλής, *Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία 1945-1980*, Αθήνα, Πατάκης, 1987, σσ. 75-95. Αγάθη Γεωργιάδου, *Η ποιητική περιπέτεια*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006, σσ. 228-230. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005. Robert Jouanny, «Symbolism in Greece», στον συλλογικό τόμο: Anna Balakian (επιμ.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémia Kiadó, 1984, σ. 651.

4. Κώστας Στεργιόπουλος, *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*, Αθήνα, Βάκων, [2]1967, κυρίως σσ. 11-22 και «Εισαγωγή» στην έκδοση *Η ελληνική ποίηση*, τόμ. 3, Αθήνα, Σοκόλης, 1980, 1990, σσ. 40-45. Γιώργος Αράγης, *Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930*, Αθήνα, Σοκόλης, 2006, σσ. 301-403, και ειδικότερα 393-403. Ε. Φιλοκύπρου, ό.π., passim. Χρ. Παπάζογλου, ό.π., σσ. 50-51.

5. Κώστας Στεργιόπουλος, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Αθήνα, Σοκόλης, 1972, 2005. Βασιλική Τοκατλίδου, *Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη, ένταξή τους στο ποιητικό πρωτότυπο έργο των συλλογών του*, Θεσσαλονίκη 1978.

6. Βλ., για παράδειγμα, Kenneth Cornell, *The Post-Symbolist Period. French Poetic Currents 1900-1920*, New Haven, Yale University Press, 1958.

Λευτέρης Παπαλεοντίου

Η ελληνική εκδοχή του χαϊκού
Μια σύντομη επισκόπηση

Στην ελληνική ποιητική παράδοση (από το 19ο αιώνα και μέχρι τις μέρες μας) μπορεί κανείς να παρατηρήσει ορισμένα φιλολογικά φαινόμενα, στα οποία αξίζει να επικεντρώσει την προσοχή του και να εξαγάγει χρήσιμα συμπεράσματα τόσο για την ίδια την ποίηση όσο και για την φιλολογία γενικότερα. Στο πλαίσιο λοιπόν μιας τέτοιας «περιήγησης» θα προσπαθήσω να προσεγγίσω στην περιοχή εκείνη της ποίησης μας, που σχετίζεται με τη μορφή του ποιήματος. Μιλώ για τις ποιητικές φόρμες (σταθερές ποιητικές μορφές), οι οποίες κατά καιρούς συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον ποιητών και μελετητών σε παγκόσμια κλίμακα. Ορισμένες από αυτές, ξεπερνώντας το αναγκαίο στάδιο του πειραματισμού και της περιέργειας, στην συνέχεια αποκτούν μια πιο μόνιμη χρήση και εξελίσσονται σε διαχρονικά όργανα ποιητικής γραφής.

Τέτοιες ποιητικές φόρμες είναι και: το δίστιχο, το τρίστιχο, το τετράστιχο, το σονέτο, το ροντέλο, η (γαλλική) μπαλάντα, η τερτσίνα, το πάντουμ και το χαϊκού. Πάνω σε αυτές τις ποιητικές φόρμες, εκτός από τους ξένους μεγάλους ποιητές, έχουν δοκιμαστεί κατά καιρούς και πολλοί έλληνες ποιητές, οι οποίοι μας έχουν αφήσει ξεχωριστές ποιητικές στιγμές. Ενδεικτικά αναφέρω τους: Κωστή Παλαμά (1859-1943), Λορέντζο Μαβίλη (1860-1912), Νίκο Καζαντζάκη (1883-1957), Κώστα Καρυωτάκη (1896-1928), Γιώργο Σεφέρη (1900-1971), Ι. Δ. Αντωνίου (1906-1994), Γιάννη Ρίτσο (1909-1990), Κώστα Μόντη (1914-2004) και Ζήσιμο Λορεντζάτο (1915-2004). Περιορίζομαι σε αυτούς μονάχα, επειδή μέσα στο έργο τους περιέχονται κάποια από τα προαναφερθέντα στιχουργικά είδη που συχνά αποτέλεσαν σημεία αναφοράς. Βεβαίως, εκτός από τους επώνυμους ποιητές, δίστιχα, τρίστιχα, τετράστιχα και μπαλάντες, έχουν γραφτεί και από τον ανώνυμο ποιητή της δημοτικής μας παράδοσης και μάλιστα σε υψηλότατο επίπεδο.

Στην παρούσα εργασία μου όμως, όπως δηλώνεται και στον τίτλο της, θα περιοριστώ αποκλειστικά στο ιαπωνικής προέλευσης χαϊκού, καθώς και σε ορισμένες χαρακτηριστικές πτυχές που αφορούν την ελληνική εκδοχή του. Και πρώτα πρώτα να δούμε τι είναι το χαϊκού, από πότε άρχισε να γράφεται και πώς εν τέλει απέκτησε την δική του ιδιαίτερη θέση στην ιστορία της ελληνικής ποίησης; Ας προσπαθήσουμε λοιπόν να δώσουμε τις απαντήσεις μας.

Τι είναι το χαϊκού; (Μικρή ιστορική αναδρομή). Το χαϊκού, ως γνωστό, είναι μια ποιητική φόρμα της λεγόμενης επιγραμματικής ποίησης που μας έρχεται από την Χώρα του Ανατέλλοντος Ηλίου, την Ιαπωνία. Είναι το πιο μικρό σε έκταση, το πιο ιδιόμορφο στη δομή και τη φιλοσοφία του, αλλά ταυτόχρονα και το πιο διαδεδομένο, ίσως, ποίημα σε ολόκληρο τον κόσμο. Γράφεται σε τρεις όλο κι όλο στίχους και σε συνολικά δεκαεφτά μόλις συλλαβές, με διάταξη 5-7-5 ανά στίχο αντίστοιχα. Μεγάλο προσόν αυτού του ποιήματος, όπως προϊδεάζει και η μορφή του, είναι η πυκνότητα του λόγου, ο υπαινιγμός και η λιτότητα της έκφρασης, σε συνδυασμό με μια λεπτή λυρική διάθεση.

Το χαϊκού αποτελεί εξέλιξη ενός άλλου ποιητικού είδους της Ιαπωνίας, γνωστού με την ονομασία τάνκα (tanka) ή ουάκα (waka), που αναπτύσσεται σε 31 συνολικά συλλαβές και σε δύο ομάδες στίχων, των 5-7-5 και 7-7 συλλαβών.

Το πρώτο τρίστιχο λεγόταν χόκου και είναι αυτό που αργότερα θα αποσπαστεί για να δημιουργηθεί το χαϊκού. Το Τάνκα, με τη σειρά του, έλκει την καταγωγή του από το παλαιότερο είδος της Ιαπωνικής ποιητικής παράδοσης, την ρένγκα (renga) ή Αλυσιδωτή ποίηση. Αλυσιδωτή, διότι μορφικά συντίθεται από έναν απεριόριστο αριθμό επαναλαμβανόμενων τάνκα. Ένα τέτοιο ποίημα (ρένγκα) μπορούσε να φτάσει σε απίστευτο μέγεθος, έως δηλαδή και τους 10 000 στίχους!

Το χαϊκού είναι πολιτιστικό επίτευγμα της ιστορικής περιόδου Έντο (1603-1868). Ως αυτόνομη ποιητική φόρμα, γεννήθηκε κάπου προς τα τέλη του 16ου αιώνα και πήρε την οριστική, κλασική μορφή του στα μέσα περίπου του 17ου αιώνα. Το χαϊκού είναι άρρηκτα δεμένο με το όνομα και τη δράση ενός ποιητή (του μεγαλύτερου ίσως ποιητή της Ιαπωνίας) του Matsuo Kinsaku Basho (1644-1694). Ο Μπασό λοιπόν, είναι εκείνος που τελειοποίησε μορφικά και αισθητικά το τρίστιχο αυτό ποιητικό διαμάντι, και είναι αυτός που θα καθιερώσει το χαϊκού ως την κατεξοχήν ποιητική φόρμα της Ιαπωνίας, μετά τον 17ο αιώνα και θα χαράξει την μετέπειτα «μυθική» διαδρομή του.

Στη μεγάλη, μετά τον Μπασό, χορεία των ποιητών χαϊκού, θα πρέπει να αναφέρουμε οπωσδήποτε άλλους τρεις, οι οποίοι αποτελούν τους επόμενους σημαντικούς σταθμούς στην ιστορία του χαϊκού. Πρόκειται για τους: Kobayasi Issa (1763-1827), Yosa Buson (1716-1783) και Masaoka Shiki (1867-1902). Οι τέσσερίς τους (Μπασό, Ίσσα, Μπουζόν, Σίκι) θεωρούνται η «κορυφαία τετράδα» των ποιητών-δασκάλων του χαϊκού. Χάρη σ' αυτούς κυρίως έφτασε και σε μας εδώ στη Δύση, μέσα από αγγλικές και γαλλικές μεταφράσεις, με την γνωστή εμβληματική μορφή του. Την ονομασία χαϊκού την είχε δώσει, το 1890, ο Μασαόκα Σίκι.

Η ποίηση αυτή λοιπόν, τρεις αιώνες μετά την γέννησή της – στις αρχές του 20ού αιώνα – περνώντας τα σύνορα της χώρας που το γέννησε, θα «αφιχθεί», ταυτόχρονα σχεδόν, σε Αμερική και Ευρώπη. Την ίδια περίπου περίοδο θα προκαλέσει το ενδιαφέρον και των πνευματικών ανθρώπων της Ελλάδας και της Κύπρου και, αρκετά σύντομα τελικά, θα γνωρίσει παγκόσμια φήμη και διάδοση.

Πριν αναφερθούμε όμως σε αυτό το ξεχωριστό για μας γεγονός, αξίζει να πούμε μερικά ακόμη ενδιαφέροντα στοιχεία για την ποίηση του χαϊκού. Οι πηγές έμπνευσης, του κλασικού χαϊκού, είναι η φύση, το φυσικό περιβάλλον με τα μικρά, αλλά πολυσήμαντα, στιγμιαία συμβάντα της, που λαμβάνουν χώρα ερήμην σχεδόν του ανθρώπου, λόγω της πολλαπλότητάς τους και της συχνότητας με την οποία συντελούνται. Άλλοτε με μεγάλη ταχύτητα και άλλοτε πάλι με αργούς, πολύ αργούς ρυθμούς, σαν να μη συμβαίνει τίποτε. Επομένως η παρατήρηση και η βίωσή τους απαιτούν πλήρη και διαρκή πνευματική εγρήγορση και ιδιαίτερη ικανότητα του «παρατηρείν». Με άλλα λόγια προϋπόθεση για την δημιουργία χαϊκού, εκτός από την αγάπη και την ξεχωριστή ικανότητα για δημιουργία, αποτελεί η πολύχρονη και επίμονη άσκηση στα μυστικά και τους κανόνες του. Δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση να γράψει κανείς ένα χαϊκού κι ας φαίνεται πως είναι.

Από τις σχετικές πληροφορίες δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναφερθούμε και στη μεγάλη επίδραση που δέχθηκε από την φιλοσοφία του Βουδισμού και πιο συγκεκριμένα από το Ζεν. Αυτή ακριβώς η σχέση καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και την ίδια την φιλοσοφία του χαϊκού. Θα χρειαζόταν πολλές σελίδες για να ανα-

πτύξουμε επαρκώς περί του τι είναι Ζεν. Ας αρκεστούμε μονάχα στο ότι, το Ζεν, είναι ένα σύνολο από πνευματικές ασκήσεις και ηθικούς κανόνες που δίνουν στον άνθρωπο τη δυνατότητα να γνωρίσει την βαθύτερη ουσία του κόσμου και να κατανοήσει, στο μέτρο του δυνατού, το μυστήριο της ζωής. Να προσεγγίσει με άλλα λόγια την αλήθεια, μέσω της ενόρασης και της «θείας φώτισης».

Αξίζει τέλος να πούμε πως, σε όλη την πορεία του, το χαϊκού, είχε – και εξακολουθεί να έχει – «ανοιχτό διάλογο» και με άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, ιδιαίτερα με τη ζωγραφική και τη μουσική.

Η «περιπέτεια» του ελληνικού χαϊκού. Σε ό,τι αφορά τώρα την περιπέτεια του χαϊκού στην ελληνική γλώσσα και τα ελληνικά γράμματα, ο ερευνητής και μελετητής καλείται πρωτίστως να απαντήσει στο τρίπτυχο των ερωτημάτων: Πότε; Ποιοι; Πώς; Πότε εισήχθη στην Ελλάδα, ποιοι ήταν οι πρώτοι «τολμηροί μιμητές» και με ποιον τρόπο έγινε τελικά η καθιέρωσή του ως οικεία ποιητική φόρμα.

Από τα τελευταία, και ενδεχομένως οριστικά στοιχεία που ήρθαν στο φως (αποδελτίωση ελληνικών περιοδικών κυρίως, των αρχών του 20ού αιώνα, αλλά και από άλλες γραπτές πηγές όπως: Ημερολόγια, Αναμνήσεις), φαίνεται πως – για να απαντήσουμε στο πότε – ο χρόνος εισαγωγής του χαϊκού στις δικές μας ποιητικές συνήθειες έγινε, όπως προείπαμε, ταυτόχρονα σχεδόν με την υπόλοιπη Ευρώπη. Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, δηλαδή, κάπου ανάμεσα στα 1904 με 1925.

Η εμφάνιση του χαϊκού στην ελληνική πραγματικότητα – ως έννοια ποιητική τουλάχιστον – θα γίνει το 1904, με ένα θεωρητικό κείμενο, του Σπυρίδωνος Δε Βιάζη, δημοσιευμένο στο περιοδικό *Ίρις Αθηνών*. Θα χρειαστεί ωστόσο να περάσουν αρκετά χρόνια για να έχουμε κάτι νεότερο που να σχετίζεται με το χαϊκού! Κι αυτό θα γίνει τον Μάρτιο του 1925, με μια δεύτερη, αλλά πρώτη στο καθαρά ποιητικό πεδίο, αναφορά στο χαϊκού (χάι-κάι), με την δημοσίευση 6 ποιημάτων με τον τίτλο: «Τρίστιχα», του Γ. Σταυρόπουλου, στο περιοδικό *Λυκαβηττός*. Τα ποιήματα εκείνα τα συνόδευε και ένα μικρό ενημερωτικό κείμενο, περί του χάι-κάι. Τον Ιούνιο του ίδιου χρόνου, ο Ν. Χάγιερ-Μπουφίδης, με το ψευδώνυμο Ίσαντρος Άρις, δημοσιεύει στο περιοδικό *Νέα Τέχνη* «5 χάι-κάι» μαζί με σχετικό επίσης κείμενό του. Και η συνέχεια θα γίνει ενάμιση χρόνο μετά, τον Δεκέμβριο του 1926, από τον κύπριο ποιητή Παύλο Κριναίο-Μιχαηλίδη με την δημοσίευση δέκα τρίστιχών του με τον τίτλο «Χάι-κάι» στο περιοδικό *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*.

Αυτά τα τέσσερα γεγονότα στο πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα μπορεί να θεωρηθούν ως «πρόδρομοι» του φαινόμενου, αφού παρά την ισχνότητά τους, τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά, θα προετοιμάσουν το έδαφος, τα επόμενα χρόνια, για την ανάπτυξη του χαϊκού στην Ελλάδα και την Κύπρο. Υπό αυτή την έννοια, μπορούμε να μιλήσουμε και για την πρώτη περίοδο της περιπέτειας του χαϊκού στην ελληνική ποιητική πραγματικότητα. Παρατηρούμε ωστόσο πως το ενδιαφέρον, των ποιητών κυρίως, γι' αυτή την ποιητική φόρμα, για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα (1904-1926) δεν ήταν και τόσο «θερμό» θα λέγαμε. Γιατί άραγε;

Μια πρώτη εξήγηση ίσως να είναι ο δισταγμός και μια κάποια ανασφάλεια των ελλήνων ποιητών απέναντι σε μια ξενόφερτη ποιητική φόρμα. Ίσως, μια δεύτερη, το γεγονός πως οι ποιητές, την περίοδο αυτή, να ενδιαφέρονται για

μεγαλύτερες από το χαϊκού στιχουργικές μορφές. Είναι αλήθεια πως τα ολιγόστιχα ποιήματα απαιτούν πάντοτε μια ιδιαίτερη προσπάθεια και προπαντός ανάλογο ψυχισμό και φιλοσοφία. Κάποιοι πάλι, μπορεί να έμειναν σε μια σχέση απλής γλωσσικής και ποιητικής άσκησης και να μην δημοσιοποίησαν ποτέ τα αποτελέσματά τους. Κάτι βεβαίως που είναι και θεμιτό και κατανοητό. Παρά ταύτα, η απορία μας παραμένει.

Μια άλλη παράμετρος στην οποία αξίζει πιστεύω να εστιάσουμε και η οποία θα μπορούσε να εκληφθεί και ως μια τρίτη εξήγηση για την παραπάνω απορία μας, είναι και η εξής: Σε θέματα σαν και αυτό που μας απασχολεί, καθοριστικός παράγοντας στο κατά πόσο κάτι νέο, στις ποιητικές μας συνήθειες, θα γίνει αποδεκτό ή όχι, είναι συνάρτηση και με την στάση που θα τηρήσουν, απέναντι στο «καινούργιο», οι καθιερωμένοι, οι κορυφαίοι δημιουργοί της συγκεκριμένης εποχής. Θα είναι αυτή: Θετική; Αρνητική; Αδιάφορη; Κάθε αντίδραση, όπως είναι φυσικό, θα λειτουργήσει ανάλογα και πολλαπλασιαστικά στον χώρο των ομοτέχνων. Αυτό πιστεύω πως συνέβη και στην περίπτωσή μας.

Απαιτείται καθώς φαίνεται η γενναία παρέμβαση, η καθοριστική κίνηση από μεριάς κάποιου ποιητή που να διαθέτει το ανάλογο κύρος για να «σφραγίσει», να επικυρώσει, αν θέλετε, μια καινούρια ποιητική συνήθεια. Και την «καθοριστική κίνηση», στα καθ' ημάς, σε σχέση με το χαϊκού, θα την κάνει, ύστερα από δεκαπέντε σχεδόν χρόνια (το 1940), ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες ποιητές, ο Γιώργος Σεφέρης, όταν θα δημοσιεύσει την 5η κατά σειρά ποιητική του συλλογή, το *Τετράδιο Γυμνασμάτων*. Σε αυτή την συλλογή, ως γνωστό, περιέχονται και τα περίφημα «16 χαϊκού» του (στη αρχή χάι-κάι), τα οποία, παρά τις ιδιαιτερότητές τους, αποτελούν την πρώτη σοβαρή κατάθεση της ποίησης χαϊκού στην Ελλάδα.

Με τον Γιώργο Σεφέρη και τα «16 χαϊκού» του, μπορούμε να πούμε πως περνάμε στην δεύτερη και πιο καθοριστική περίοδο του χαϊκού στην ελληνική ποίηση. Όμως, η συνέχεια, παρά τα όσα είπαμε, θα έχει περίπου τα ίδια χαρακτηριστικά με εκείνα της πρώτης περιόδου, δηλαδή: περιορισμένο ενδιαφέρον (από το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος των ελλήνων ποιητών) και μεγάλη χρονική απόσταση, από την αμέσως επόμενη ποιητική κατάθεση ή αναφορά.

Πρέπει λοιπόν να περάσει, ένα τέταρτο, ακόμη, αιώνος ώσπου το 1969, με το *Αλφαβητάρι* του, ο Ζήσιμος Λορεντζάτος να προσθέσει την δική του δυναμική συνεισφορά στην περιπέτεια του ελληνικού χαϊκού. Και λίγο μετά, το 1972, ο Ι. Δ. Αντωνίου, συνεχίζοντας την προσπάθεια, θα εκδώσει τη συλλογή *Χάι-Κάι και Τάνκα*. Έτσι με αυτό τον τρόπο θα λέγαμε πως κλείνει η δεύτερη και ενδεχομένως πιο ενδιαφέρουσα περίοδος του χαϊκού στα ελληνικά γράμματα, αφού όπως αποδείχτηκε ιστορικά, με την παρουσία αυτών των τριών (Σεφέρη, Λορεντζάτου, Αντωνίου) παγιώνεται, τρόπον τινά, αυτή η ποιητική φόρμα, στον ποιητικό μας χάρτη. Και η περιπέτεια θα συνεχιστεί, όπως θα δούμε αμέσως μετά, σε άλλους, πρωτόγνωρους για τα ελληνικά δεδομένα, ρυθμούς και με άλλη ένταση και συχνότητα. Θα περάσουμε δηλαδή στην τρίτη περίοδο η οποία βρίσκεται ακόμη εν εξελίξει: η χρονική περίοδος από το 1972 και μέχρι τις μέρες μας. Μια 35ετία περίπου, μέσα στην οποία συνέβησαν και συμβαίνουν πολλά και άκρως ενδιαφέροντα πράγματα.

Σε αυτό το χρονικό διάστημα, δίχως αμφιβολία, έχουμε την πλήρη ανάπτυξη

του είδους στη χώρα μας σε όλα τα επίπεδα. Παρατηρείται μια πυρετώδης δημιουργική δραστηριότητα η οποία αντικατοπτρίζεται στις συχνές δημοσιεύσεις χαϊκού, αλλά και διαφόρων φιλολογικών κειμένων σε περιοδικά και εφημερίδες, κυρίως όμως στις εκδόσεις συλλογών αποκλειστικά με ποιήματα χαϊκού. Αποκορύφωμα όλων αυτών θα είναι η έκδοση της πρώτης *Ανθολογίας ελληνικού χαϊκού* (1996) από τον γράφοντα, στην οποία ο αείμνηστος Θ.Δ. Φραγκόπουλος θα γράψει μια ενδιαφέρουσα για το είδος εισαγωγή. Η εν λόγω Ανθολογία, παρά τις όποιες αδυναμίες της, θα καταγράψει και θα κωδικοποιήσει το δυναμικό των ποιητών χαϊκού στην Ελλάδα και την Κύπρο. Θα προκαλέσει έναν πλατύτερο και γόνιμο διάλογο και οπωσδήποτε, θα αναθερμάνει ακόμη περισσότερο το ενδιαφέρον – ποιητών, μελετητών και αναγνωστών – γι' αυτή την ποιητική φόρμα.

Θα πρέπει ακόμα να αναφέρουμε πως τα τελευταία 20-25 χρόνια, αυτό το έντονο ενδιαφέρον, σε Ελλάδα και Κύπρο, έφερε στο προσκήνιο και άλλες παράλληλες δραστηριότητες όπως: Βραδιές παρουσίασης χαϊκού, διαλέξεις, διαγωνισμούς και αναφορές σε ποιητικά συνέδρια. Πιο πρόσφατη «κατάκτηση» αποτελεί ασφαλώς και το γεγονός της εισόδου του χαϊκού στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα.

Για την τελευταία περίοδο (1972-2005), και με βάση την *Ανθολογία ελληνικού χαϊκού*, μπορούμε να αναφερθούμε σε ποιητές και ποιήτριες που έγραψαν και δημοσίευσαν χαϊκού αμέσως μετά τους Σεφέρη, Λορεντζάτο και Αντωνίου, οι οποίοι, όπως είπαμε, αποτελούν την βάση για την περαιτέρω συνέχεια της ποίησης χαϊκού (έτσι όπως τέλος πάντων το αντιλαμβανόμαστε εμείς εδώ, στην Ελλάδα και την Κύπρο). Η νεότερη λοιπόν γενιά των ποιητών, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνει και τους: Τάσο Κόρφη (1929-1944), Γιώργη Παυλόπουλο (1924-2009), Ανέστη Ευαγγέλου (1937-1993), Ν.Δ.Τριανταφυλλόπουλο (1933), Νάσο Βαγενά (1945), Μιχάλη Γκανά (1944), Νίκο Λαδά (1953-1979), Αργύρη Χιόνη (1943), Γιάννη Πατίλη (1947), Διονύση Καψάλη (1952), Παναγιώτη Καποδίστρια (1961), Ηλία Κεφάλα (1951), Χρήστο Τουμανίδη (1952), Μιχαλάκη Μαραθεύτη (1926), Ηλία Μέλιο (1960), Ζωή Σαβίνα, Ρούλα Ιωαννίδου-Σταύρου (1951), Ευανθία Γεωργούλη (1967) κ.ά. Συνολικά στην Ανθολογία αυτή βρίσκουμε 47 ποιητές και ποιήτριες από την Ελλάδα και την Κύπρο, που προέρχονται από διαφορετικές ποιητικές «γενιές». Ας σημειωθεί εδώ πως η Ανθολογία αυτή συμπληρώνεται από τον γράφοντα.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία μου θα ήθελα να κάνω ορισμένες ακόμη γενικές παρατηρήσεις: α) Μπορούμε να πούμε πως το χαϊκού, μετά την διάδοση που γνώρισε τα τελευταία τουλάχιστον 80 χρόνια και στις πέντε ηπείρους, έχει καταστεί πλέον μια «οικουμενική ποιητική γλώσσα», ένα μοναδικό παγκόσμιο ποιητικό φαινόμενο. Δεν πρέπει να υπάρχει χώρα και γλώσσα στις οποίες να μη γράφονται και να μη διαβάζονται χαϊκού. β) Τα χαϊκού που γράφονται εκτός Ιαπωνίας είναι φυσικό να διαφέρουν σε πολλά σημεία από εκείνα που γράφονται στη χώρα που τα γέννησε. Αρκεί να λάβει κανείς υπόψη του την διαφορετική φιλοσοφία, τον ψυχισμό των λαών και τις ιδιαιτερότητες κάθε χώρας και κάθε γλώσσας. Έτσι πρέπει να μιλάμε για τα χαϊκού των: Αμερικανών, Γάλλων, Ισπανών, Βραζιλιανών, Αργεντινών, Αιγυπτίων, Ελλήνων κ.ο.κ. Αλλά και τα χαϊκού που γράφονται σήμερα στην Ιαπωνία είναι

διαφορετικά από εκείνα που γράφονταν πριν από 30-40 χρόνια. Παρατηρείται δηλαδή μια φανερή απομάκρυνση από ορισμένους αυστηρούς κανόνες που ίσχυαν κατά τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του είδους, ακόμη και από τους ίδιους του Ιάπωνες. Αυτές οι αλλαγές όμως, οι οποίες έγιναν και που αφορούν κυρίως στο περιεχόμενο, δεν αλλοίωσαν την «ταυτότητα» και τη φιλοσοφία του χαϊκού. Εξακολουθεί λοιπόν να διατηρεί τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του και τη φιλοσοφία του, η οποία μπορεί να συμπυκνωθεί στη φράση: Με τα λιγότερα λόγια, πολλά και σπουδαία νοήματα! Επομένως, η τρίστιχη μορφή και οι συνολικά δεκαεφτά συλλαβές, θα πρέπει να θεωρούνται «αδιαπραγμάτευτα», αν θέλουμε να υπηρετήσουμε, με σεβασμό και αγάπη, μιαν από τις πιο ενδιαφέρουσες ποιητικές φόρμες που υπάρχουν σε ολόκληρο τον κόσμο.

Ενδεικτική βιβλιογραφία: Μαρία Τόμπρου, «Η είσοδος του χαϊκού στην Ελλάδα», *Ο Πολίτης* 90 (2001). Ευγενία Κριτσέφσκαγια, «Ο κόσμος σε 17 συλλαβές», *Αθηναϊκός Κούριερ*, 22-29 Οκτ. 1999. Παναγιώτης Καποδίστριας, «Το χαϊκού: άσκηση γλυπτικής του λόγου», *Τετράμηνα* 56-58 (1995-96). Χρήστος Τουμανίδης, «Κοινωνική και φιλοσοφική διάσταση του χαϊκού», *Ένεκεν* 8-9 (2007).

Χρήστος Τουμανίδης

Ποιητές και ποιηταί

Κάτι που θα 'κανε τα υγρά, παράδοξά σας μάτια
που αβρές μαθήτριες τ' αγαπούν και σιωπηροί ποιηταί
χαρούμενα και προσδοκία γεμάτα να γελάσουν
με κάποιον τρόπο που, όπως λεν, δε γέλασαν ποτέ.

Ν. Καββαδίας, «Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ»

Η πρώτη σκέψη, βλέποντας τον «καθαρευουσιάνικο» πληθυντικό «ποιηταί», είναι πως ο Νίκος Καββαδίας κατέφυγε σ' αυτόν διότι θέλησε ν' αποφύγει τον «υπερδημοτικό» τύπο «ποτές». Γεγονός είναι όμως ότι ο Καββαδίας δεν τηρεί με αυστηρότητα «κανόνα» αποφυγής των «υπερ-» ή «παλαιο-» δημοτικών τύπων, όχι μόνο το 1933 (χρονιά που πρωτοεκδόθηκε η συλλογή *Μαραμπού*), αλλά και αργότερα, ως και το 1975 που έστειλε το *Τραβέρσο* του στο τυπογραφείο, χωρίς να προλάβει να το δει τυπωμένο. Και, το κυριότερο, ο πληθυντικός «ποιητές» υπάρχει στο ποίημα «William George Allum» (επίσης απ' το *Μαραμπού*), όπου ομοιοκαταληκτεί με το «θερμαστές», ενώ ο τύπος «ποτές» βρίσκεται σε δυο ποιήματα του *Τραβέρσου*: Στο «Yara Yara» και στο «Νανούρισμα /για μωρά και γέρους» (ομοιοκαταληκτεί με τα «μαθητές» και «πειρατές» αντίστοιχα).

Τότε γιατί; Να του προσάψουμε ασυνέπεια, προχειρότητα, απροσεξία; Προφανώς όχι. Κατά τη γνώμη μου, η απάντηση είναι απλή: Ο Καββαδίας προσέφυγε στον «επίσημο» τύπο πληθυντικού για να προσδώσει στη συγκε-

κριμένη στροφή έναν ελαφρώς ειρωνικό τόνο. Το ίδιο άλλωστε είχε πράξει και ο «αποδέκτης» του «Γράμματος», τιτλοφορώντας το εναρκτήριο ποίημα της πρώτης του συλλογής (*Ο παράφωνος αυλός*, 1929) «Ποιηταί». Και κάπως έτσι συνέχισε κι αργότερα αφού, παρότι στους στίχους του συναντάμε «ποιητές» (ποιήματα «Περαστικές» απ' την ίδια συλλογή και «Το φρόνιμο όνειρό μου» απ' τη *Δυναστεία των χιμαιρών*, 1940), το «Ερωτικό γράμμα της σελήνης» (απ' τη *Δυναστεία*) απευθύνεται «Προς τους ποιητάς της γης».

Έτσι, επιλέγοντας ο Καββαδίας έναν «αρχαιοπρεπή» πληθυντικό, πετυχαίνει να βρεθεί πιο κοντά στον ομότεχνο που του έδωσε την ιδέα του ποιήματός του και, ταυτόχρονα, να εμβάλει στο ποίημά του μια νότα ειρωνείας (τόσο λόγω της «επισημότητας» όσο και λόγω της παραπομπής σε προϋπάρξαντα πομπώδη ρομαντισμό), αλλά και – ενδεχομένως – αυτοσαρκασμού· νότα απ' την οποία οπωσδήποτε το ποίημα βγαίνει κερδισμένο.

Λεπτομέρειες... Τόσο όμως κρίσιμες πολύ συχνά σε μια τέχνη έτοιμη είτε ν' απογειωθεί με μιαν ανεπαίσθητη χειρονομία, είτε να βουλιάξει στο πρώτο στραβοπάτημα.

Σωτήρης Σαράκης

Ο Νίκος Εγγονόπουλος, η ζόρικη ελληνική επαρχία και ο ζαχαροπλάστης - ποιητής

Στον Δημήτρη Δασκαλόπουλο

Από την ανάγνωση των επιστολών που ο Νίκος Εγγονόπουλος έστειλε προς τη σύζυγό του, Λένα Εγγονοπούλου,[1] από τον Μάιο ως τον Ιούλιο του 1964, συμπεραίνουμε ότι σ' αυτό το χρονικό διάστημα πραγματοποίησε δυο ταξίδια οδικώς από τη Θεσσαλονίκη προς την Καβάλα, με σκοπό το ανέβασμα του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στον χώρο του αρχαίου θεάτρου των Φιλίππων. Τον προηγούμενο Φεβρουάριο είχε παραιτηθεί από τη θέση του επιμελητή στο Ε.Μ. Πολυτεχνείο, ίσως για λόγους προσωπικούς, πιστεύοντας ότι η ενασχόλησή του με τη ζωγραφική αλλά και την ενδυματολογία και τη σκηνογραφία δεν θα έχει τη φθορά της διδασκαλίας, ίσως για λόγους ευθυξίας που σχετίζονται με προαγωγές και στασιμότητες. Ενδεχομένως, όμως, και για λόγους οικονομικούς, αν υπολογίσουμε την αναφορά που κάνει στην τελευταία του χρονικά επιστολή από την Καβάλα, στις 23 Ιουλίου, όπου ως αντίτιμο της «ταλαιπωρίας» του σ' αυτό το ταξίδι προβάλλει το «να μπορέσ[ει] να φέρ[ει] στο σπίτι αυτά τα λίγα χρήματα που πρόκειται να [τ]ου δώσουν» (132). Φθάνει λοιπόν στη Θεσσαλονίκη σιδηροδρομικώς και αφού συναντιέται με τον γενικό διευθυντή του ΚΘΒΕ Σωκράτη Καραντινό, αναφέρει στις 26 Μαΐου ότι «από

το πρωί βρέχει. Αύριο φεύγουμε για την Καβάλα», ενώ στο αμέσως επόμενο γράμμα του, 27 Μαΐου, σταλμένο από την Καβάλα, γράφει: «Το πρωί ξεκινήσαμε από τη Θεσσαλονίκη με τον απειλητικό σκοπό να σταματήσουμε στους Φιλίππους να πιάσουμε δουλειά. Φυσικά δεν έγινε τίποτ' απ' αυτά, και τελικά ήρθαμε στην Καβάλα» (117). Ακολούθως, περιγράφει συνοπτικά το θέατρο των Φιλίππων, την πόλη της Καβάλας, την αμφιθεατρική της χωροταξία, το κάστρο, το ρωμαϊκό υδραγωγείο, το Ιμαρέτ, την πλατεία με το μνήμα της μητέρας τού Μωχάμετ Άλη, για να καταλήξει με την πληροφορία ότι κατέλυσε στο ξενοδοχείο *Αστέρας*, ένα πολύ γνωστό ξενοδοχείο, πάνω στην προκυμαία, που εξακολουθεί να λειτουργεί ως σήμερα. Ωστόσο, η δυσφορία είναι έκδηλη εξαρχής καθώς είναι μακριά από το σπίτι του: «Δε βλέπω τη στιγμή πότε θα τελειώσει αυτή η περιπέτεια. 'Κάλλιο να ζω σκλάβος κοντά σου, παρά να βασιλεύω μακριά σου', το θυμάσαι;» (118).

Μετά από αυτό το πρώτο αναγνωριστικό και προπαρασκευαστικό ταξίδι ακολούθησε δεύτερο, περίπου ενάμιση μήνα αργότερα, καθώς στις 7 Ιουλίου 1964 αναφέρει σε άλλο γράμμα, σταλμένο από τη Θεσσαλονίκη, προς τη σύζυγο και την κόρη του «Σας γράφω, παρ' όλα όσα είπα, δυο λόγια πριν ξεκινήσω για την Καβάλα, και συνέχεια για τους Φιλίππους» (119). Όμως η άμεση προοπτική της πρεμιέρας του *Ιππολύτου*, είναι εμφανές ότι κάνει τον Εγγονόπουλο τώρα περισσότερο ανυπόμονο και επιθετικό, κάτι που ασφαλώς δεν φαίνεται στα δημοσιεύματα της εποχής, στον τοπικό τύπο, αλλά εντυπωσιάζει στην προσωπική του επικοινωνία. Εκτός του Καραντινού, τον οποίο πέρα από τα συμβατικά δεν είχε σε ιδιαίτερη υπόληψη[2] και μάλλον απεχθανόταν τη συντροφιά του,[3] τα υποτιμητικά, ειρωνικά και ενίοτε εξευτελιστικά του σχόλια πέφτουν βροχή και για τους άλλους συντελεστές της παράστασης. Π.χ., «Η χτεσινή ημέρα είτανε πολύ κουραστική και εκνευριστικιά. Η ράφτρα είναι μιας κακής ώρας ραφτρούλα, καλή για 'ντραπέ' για χορούς της Καλλιθέας». «Ο 'Ιππόλυτος', ο περίφημος Παπαμιχαήλ, είναι 'πράγματι' ένας καλλονός, έχει όμως και κάτι άλλο το εξαιρετικά σημαντικό: τη βλακεία του». «Η πρωταγωνίστρια είναι η κυρία Παΐζη, αξιοσέβαστος κυρία d'un certain age [μιας κάποιας ηλικίας] που βρίσκει, φυσικά, ότι το φόρεμα την 'γηράσκει' κάπως. Πού οι παλιοί κατρέφτες!» (119). «Όσο για το έμψυχο υλικό, άσ' τα! Να πεις ότι ο πιο καλός τους είναι πολύ κάτω του μετρίου, πάλι δεν λες τίποτα!» (131), φτάνοντας στον ομολογουμένως ακραίο, απαξιωτικό χαρακτηρισμό που φανερώνει εμμέσως την ψυχική κατάσταση του Εγγονόπουλου: «Ποτέ δεν θα σου επαναλάβω αρκετά πως το θέατρό μας δεν αξίζει ναν του αφιερώσεις ούτε ένα δευτερόλεφτο!» (131).

Σε τούτη την οξυμμένη ατμόσφαιρα, με το άγχος που συνοδεύει πάντοτε μια θεατρική παράσταση και μ' έναν Εγγονόπουλο που «δεν ήταν και ο ευκολότερος των ανθρώπων», σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του Ηλία Παπαδημητρακόπουλου, ο οποίος έτυχε τότε ακριβώς να υπηρετεί ως στρατιωτικός γιατρός στην Καβάλα,[4] γίνεται η συνάντηση με τον ποιητή

Γιώργο Στογιαννίδη, συνάντηση που πολύ γρήγορα θα πάρει άσχημη τροπή. Ο Στογιαννίδης, γεννημένος στην Ξάνθη το 1912, όπου κατέφυγε προσωρινά η οικογένειά του λόγω των διώξεων από τους Βούλγαρους, αλλά με καταγωγή από την Καβάλα, έζησε εκεί από το 1915 ως το 1970.[5] Ανέλαβε και συνέχισε την επιχείρηση του γνωστού στους παλαιότερους λόγιους και λογοτέχνες της περιοχής ζαχαροπλαστείου του πατέρα του, αλλά η ενασχόλησή του με την ποίηση από τις αρχές της δεκαετίας του '30 και κυρίως το αυξανόμενο μεταπολεμικά ενδιαφέρον του για τη μοντέρνα γλώσσα της ποίησης είναι βέβαιο ότι τον προέτρεπε να συμμετέχει, σύμφωνα και με τις δυνάμεις του, στην τόνωση της πολιτισμικής ταυτότητας της πόλης,[6] μα και σε γεγονότα ευρύτερης σημασίας, όπως η συγκεκριμένη παράσταση των Φιλίππων του 1964. Ο Στογιαννίδης, ως άνθρωπος, ήταν καλοπροαίρετος, και ασφαλώς δεν ήταν στις προθέσεις του να έρθει σε αντιπαράθεση με τον Εγγονόπουλο, που, άλλωστε, ήδη ήταν γνωστός ανά το πανελλήνιο, ως ποιητής και ως ζωγράφος. Απόδειξη, η «συζήτηση» που έκανε μαζί του στις αρχές Ιουνίου 1964 για την επικείμενη παράσταση του *Ιππολύτου* αλλά και για το έργο του, γενικότερα, αν και υπάρχει σ' αυτήν ένα μικρό παράδοξο, καθώς το κείμενό της δεν δημοσιεύτηκε στον *Ταχυδρόμο*, την εφημερίδα της Καβάλας, όπου ο Στογιαννίδης αρθρογραφούσε συχνά, αλλά στο *Θάρρος* της Δράμας![7] Στη «συζήτηση» που έγινε κατά τη διάρκεια της πρώτης, αναγνωριστικής επίσκεψης του Εγγονόπουλου στην Καβάλα και που μάλλον διασώθηκε, σύμφωνα και με τα επαρχιακά δεδομένα της εποχής, βάσει σημειώσεων αλλά και της μνήμης, δεν μπορεί να παρατηρήσει κανείς κάτι το εξώφθαλμα άτοπο που ενδεχομένως προκάλεσε την οργή του Εγγονόπουλου. Ίσως εκτός από μερικές πλάγιες αρνητικές αναφορές του Στογιαννίδη στον υπερρεαλισμό: «Τα ποιήματα δεν γράφονται με μελάνι, αλλά με αίμα. [Ακόμα] κι όταν είναι 'σουρρεαλιστικά', όπως θέλουν να να λένε πολλοί τα σύγχρονα ποιήματα, την ποίηση την σημερινή» (βλ. *οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...*, 36), και από μια περιγραφή του παρουσιαστικού του Εγγονόπουλου που θα μπορούσε να παρεξηγηθεί από έναν φύσει ευερέθιστο: «Περιμέναμε έναν υψηλό νέο κοσμοπολίτη (γιατί;) και βρεθήκαμε μπροστά σ' έναν κοινό στην εμφάνιση άνθρωπο» (34). Κλείνοντας το άρθρο του στο *Θάρρος*, ο Στογιαννίδης, σα να μαντεύει τι θα ακολουθήσει, ελπίζει μεν ότι συνόψισε «τις σκέψεις και το πνεύμα των δυο αγαπητών φίλων» (εδώ υπολογίζει και τον Σ. Καραντινό), αλλά καταλήγει υποτακτικά: «Αν δεν τα κατάφερα, ας μη με θυμώσουν για τυχόν παραποίηση. Βασίζομαι στην αγάπη τους και στη μεγάλη τους επιείκεια» (37).

Ωστόσο, φαίνεται ότι παρά τις «εκκλήσεις» του Στογιαννίδη να αντιμετωπιστεί εκ των προτέρων με επιείκεια το δημοσιογραφικό του εγχείρημα, το άρθρο προκάλεσε την παρατεταμένη οργή του Εγγονόπουλου. Σε επιστολή προς τη σύζυγό του, στις 16 Ιουλίου, ενάμιση μήνα μετά το δημοσίευμα του *Θάρρους*, αφού και πάλι «στολίζει» δεόντως τους πάντες: «έχω ν' αντιμε-

τωπίσω όχι μόνο την ανικανότητα της ράφτρας αλλά και την κακή θέληση των ηθοποιών» (*...και σ' αγαπώ παράφορα*, 127), αναφέρεται σ' ένα γεύμα με τοπικούς δημοσιογράφους και άλλους παράγοντες, γεύμα που, όπως λέει, «είτανε κάτι το αρκετά οδυνηρό, μ' όλους αυτούς τους χοντρανθρώπους» (127). Για να φτάσει, τέλος, και στον Γιώργο Στογιαννίδη, ο οποίος δεν αναφέρεται μεν ονομαστικά, αλλά για όσους τον γνώριζαν φωτογραφίζεται απολύτως και με απολύτως δηλητηριώδη, υποτιμητική και σαρκαστική διάθεση, που νομίζω πως φτάνει ως την απροκάλυπτη κακία: «Δεν έλειπε κι ο κακεντρεχέστατος εκείνος συγγραφεύς του άρθρου, το θυμάσαι, ντόπια ποιητική δόξα, που δε φτάνει ότι είναι τρομερά κοντός, αλλά και ανόητα ζηλόφθονος και ... ζαχαροπλάστης το επάγγελμα. Ναι, αυτουνού ναι, του είναι απαραίτητη η ψυχανάλυση» (127-128).

Ως εδώ η ορατή και τεκμηριωμένη όψη της «διένεξης», η οποία βέβαια δεν κράτησε πολύ, αλλά όσο κράτησε ήταν ως φαίνεται ένα από τα θέματα της μικρής φιλολογικής κοινότητας της Καβάλας. Πολύ αργότερα, στη Θεσσαλονίκη, το 1988, ο Στογιαννίδης μού έδειξε στο σπίτι του, στην Πατριάρχου Διονυσίου 3, σε φάκελο από το προσωπικό του αρχείο, ένα μισοσχισμένο απόκομμα επιφυλλίδας, δημοσιευμένης ίσως στον *Ταχυδρόμο*, ίσως στο *Θάρρος* (δεν υπήρχε χρονολογική ή άλλη ένδειξη), όμως σφοδρά επικριτικής προς τον υπερρεαλιστή Εγγονόπουλο, που μολονότι δεν τον κατονόμαζε, τον μεμφόταν έντονα για την αψ' υψηλού, αλαζονική και έντονα περιφρονητική του στάση. Πιθανώς περιφρονητική, προσθέτω, εικάζοντας, και για την λογοτεχνική οντότητα του βραχύσωμου ζαχαροπλάστη-ποιητή! Νομίζω λοιπόν ότι ο Εγγονόπουλος στην επιστολή προς τη σύζυγό του αναφέρεται σ' αυτήν ακριβώς την επιφυλλίδα, τη γραμμένη και δημοσιευμένη οπωσδήποτε μέσα στον ενάμιση μήνα που πέρασε μεταξύ της πρώτης του επίσκεψης στην Καβάλα, της «συνέντευξης» του *Θάρρους*, και του Ιουλίου 1964, όταν έγινε το γεύμα με «τους χοντρανθρώπους» της πόλης. Το να εντοπιστεί σήμερα από κάποιον φιλέρευνο της πόλης, μάλλον δεν είναι και τόσο κοπιαστικό, τουλάχιστον για να κλείσει αυτή η μικρή ιστορία των επαρχιακών και μη λογοτεχνικών ηθών που, πάντως, έχει το ιδιαίτερο νόημά της.

Ν. Εγγονόπουλος. Σχέδιο Γ. Ψυχοπ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *...και σ' αγαπώ παράφορα*, επιμ. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, 117-132. Οι αντίστοιχες επιστολές είναι αριθμημένες από το 32 ως το 38.

2. «Η συνάντησίς μας έγινε σήμερα το πρωί, στις 9. Βρέθηκα ενώπιον μιας ομάδας φωτογραφιστών που απαθανατίσανε τον ασπασμό του Καραντινού και την συνεργασία μας σε διάφορες 'φάσεις'. Αυτές οι ανοησίες κι η επακολουθήσασα ακόμη πιο ανόητη συνεργασία με αποκάνανε»: *...και σ' αγαπώ παράφορα* (115). «Δυόμισι ώρες [ο Καραντινός] έπινε ουίσκια, καφέδες, έτρωγε πάστες, κουλούρια, φώναζε τον έναν και τον άλλο, χωρίς λόγο» (ό.π., 124).

3. «Έχω την ευτυχία στα γεύματα να είμαι μόνος. Κι ο Καραντινός κι οι ηθοποιοί πάνε σε μια ταβέρνα με λιγδόφαγα, κι επωφελούμαι της φασαρίας έτσι και τραβώ σε μιαν άλλη ταβέρνα, μυτιληναΐϊκια»: *...και σ' αγαπώ παράφορα* (123-124).
4. Ο διηγηματογράφος Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλος (Πύργος, 1930) στο χρονικό διάστημα 1959-1968 υπηρέτησε ως στρατιωτικός γιατρός στην Καβάλα. Μάλιστα, πρωτοεμφανίστηκε με πεζό του το 1962 στο τοπικό περιοδικό *Αργώ*. Ίδρυσε την κινηματογραφική λέσχη της πόλης και υπήρξε συνιδρυτής του περ. *Σκαπτή Ύλη*, όπου δημοσίευσε σχόλια, θεατρικές και κινηματογραφικές κριτικές. Συνεργάστηκε επίσης με την εφημερίδα *Ταχυδρόμος* Καβάλας. Ο Παπαδημητρακόπουλος, όπως μου ανέφερε πρόσφατα, ήταν εκείνος που με τις ιατρικές του συμβουλές βοήθησε τον Εγγονόπουλο να ξεπεράσει μια πεπτική του διαταραχή, στην οποία άλλωστε αναφέρεται καταλεπτώς ο ίδιος ο ποιητής σε επιστολή του της 16ης Ιουλίου προς τη σύζυγό του: «την υπόλοιπη νύχτα εκρίθηκα: πού να κλείσω μάτι με το έρμο το στομάχι που έχω» (128).
5. Ο Γ.Ξ. Στογιαννίδης, που πέθανε στη Θεσσαλονίκη το 1994, πρωτοεμφανίστηκε στην ποίηση το 1931, στο πειραιώτικο περιοδικό *Ορίζοντες*. Καθυστερημένα, λόγω των συνεχών συστάσεων και προτροπών του μέντορά του, Γιώργου Θέμελη, έβγαλε σε ηλικία τριανταεπτά ετών την πρώτη του συλλογή, *Περιστέρια στο φως*, ενώ μεταπολεμικά ήταν μέλος της συντακτικής ομάδας του περ. *Μακεδονικά Γράμματα* Θεσσαλονίκης.
6. Το 1933 εξέδωσε τους *Νέους*, ένα βραχύβιο περιοδικό που, πάντως, ήταν το πρώτο αξιόλογο λογοτεχνικό έντυπο που βγήκε στην Καβάλα. Αργότερα, μετά τον πόλεμο, συμμετείχε οργανικά στα τοπικά περιοδικά *Εννέα Οδοί*, *Αργώ* και *Σκαπτή Ύλη* (αναφορά στα αρχαία μεταλλεία χρυσού της ομώνυμης περιοχής).
7. Η «συζήτηση» του Στογιαννίδη με τον Εγγονόπουλο, «Μια ευχάριστη συντροφιά», αναδημοσιεύτηκε στο *Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...*, Αθήνα, Ίκαρος, 1999, 34-37, όπου συγκεντρώθηκαν συνεντεύξεις, σχόλια και γνώμες του ποιητή και ζωγράφου, με εκδοτική φροντίδα του Γιώργου Κεντρωτή.

Αλέξης Ζήρας

℘

Απ' τον Ευφράτη στην πάλαι ποτέ λίμνη των Γιανιτσών και στο θεσσαλονικιώτικο τέλμα: περιδιάβαση σε μεγαλομανείς, μικρομέγαλους και μικρά παιδιά από τον Σείριο

Στους συμφοιτητές μου Δ. Γραμμένο, Α. Δεληγεώργη και Π. Καϊμάκη, θαμώνες ή θαυμαστές του φιλοσοφολογοτεχνικού σαλονιού του Γιώργου Μουρέλου

Η ιδέα πως οι υποτιθέμενοι κάτοικοι του «καυτερού Σκύλου» (ή «Ουράνιου Λύκου», κατά τους Κινέζους), δηλαδή του «υπέρλαμπρου άστρου» Σείριου, του λευκού αστέρος α του Μεγάλου Κυνός, έχουν τη διαρκή (προ)διάθεση να παρατηρούν τα συμπαντικά/γαλαξιακά και τα γήινα δρώμενα, ή και να επεμβαίνουν σ' αυτά, δεν πρωτογεννήθηκε, βέβαια, στο κοφτερό μυαλό τού εκ Γιανιτσών ποιητή, τραγουδοποιού και πεζογράφου Πάνου Θεοδωρίδη ούτε στη νοσηρή φαντασία τής εκ Βόλου πεζογράφου και κριτικού Σωτηρίας Σταυρακοπούλου.[1]

Ανεξάρτητα, ίσως, από τις δοξασίες πρωτόγονων ή εκλεπτυσμένων πολιτισμών της προϊστορίας και της αρχαιότητας (από τους Ντογκόν στο Μάλι ώς τους Αιγύπτιους, και από τους Μεσοποτάμιους ώς τους Κινέζους),[2] ο

πρώτος συγγραφέας που σκέφτηκε εφευρετικά, και με καταλυτική σάτιρα, να μας ευφράνει με μια τέτοια διαπλανητική περιπέτεια – πρόδρομο των Αρειανών της νεότερης επιστημονικής φαντασίας – ήταν ένας ελληνόγλωσσος πεζογράφος από την άκρη της ανατολικοκεντρικής Μικρασίας και τα λημέρια του κατοπινού Διγενή (από τα επί του Ευφράτου Σαμόσατα της αρχαίας Κομμαγηνής),[3] που έβαλε τους Κυνοβαλάνους του Σείριου να συνασπιστούν με τον ηλιακό Φαέθοντα εναντίον του σεληνιακού Ενδυμίωνα και των συμμάχων του σ' έναν από τους πρώτους Πολέμους των Άστρων της παγκόσμιας λογοτεχνίας:[4]

> Πλησίον δὲ αὐτῶν [=των Καυλομυκήτων] οἱ Κυνοβάλανοι ἔστησαν, οὓς ἔπεμψαν αὐτῷ [=τῳ Φαέθοντι] οἱ τὸν Σείριον κατοικοῦντες, πεντακισχίλιοι καὶ οὗτοι ἄνδρες κυνοπρόσωποι ἐπὶ βαλάνων πτερωτῶν μαχόμενοι.

Ο μεταβατικός σταθμός των «φιλοσοφικών» αφηγημάτων του Voltaire με την «αναβάθμιση» του Σείριου ίσως να αποδειχθεί καθοριστικός για όποιον αναλάβει να ιχνηλατήσει σοβαρότερα τις μεταλουκιάνειες εκβολές του μοτίβου στην ελληνική λογοτεχνία. Αν το πέρασμα από τον Λουκιανό στον μάστορα της σάτιρας γάλλο διαφωτιστή έρχεται εντελώς φυσιολογικά, σημαντική εξέλιξη για πολλές από τις κατοπινές πραγματεύσεις φαίνεται να αποτέλεσε ο «εξανθρωπισμός» και ο «εξορθολογισμός» των Σειριανών: από τους μοχθηρούς Σκυλοκέφαλους της λαϊκής φαντασίας – που έμελλε να έχουν πλούσιες «τύχες» από τις ποικίλες διηγήσεις και φυλλάδες του Μεγαλέξαντρου ώς τον Φώτη Κόντογλου – περνούμε τώρα στους πνευματώδεις όσο και νεαρούς Αγαθούς Γίγαντες των Φώτων («Micromégas», 1739-1750).[5]

Αλλά ομολογώ πως θα πρέπει να ψάξει κανείς πολύ ακόμα, για να βρει το πώς από τα γόνιμα παραδείγματα των ηλιακών συμμάχων του Λουκιανού και του αστρικού ταξιδευτή του Voltaire έγινε δυνατό να φτάσουμε στον σατιριστή Γεώργιο Σουρή του τέλους του 19ου αιώνα και στον παιχνιδιάρικο, σεληνιακό («Αποσπερίτης», «Αυγερινός») μισογυνισμό του *Φασουλή φιλόσοφου* (Πρώτο Μέρος, αρ. 38)[6] με την έξοχα δουλεμένη – όπως πάντα στον ποιητή αυτόν – προπαροξύτονη ομοιοκαταληξία:

Εις λήθην ρίπτω του λοιπού τα αίσχη σας τ' ανόσια
και δεν τ' αναδιφώ,
μα δώσετε και προς εμέ τα χείλη σας τ' αμβρόσια,
το νέκταρ να ροφώ.
Ας λάμπει δε το βλέμμα σας καθώς Αποσπερίτης,
Αυγερινός και Σείριος,
κι ας είμαι Σαρδανάπαλος και χαύνος Συβαρίτης
και μαλθακός Ασσύριος.

Φυσικά ο Σείριος αυτός δεν αποτελεί μονάχα σατιρική στίξη ή αντίστιξη,

ή προκαταβολή για το κατοπινό περίφημο «γυναικόθεμο» ποίημα του Ρώμου Φιλύρα «Η Σελήνη»· δηλώνει και μια λυρικότερη στροφή από τους Σειριανούς στον ίδιο τον Σείριο. Έτσι, μέσα στα «μεθεόρτια» του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου (1919) και στο πλαίσιο μιας συμβολικής Ακριδομυομαχίας («Νυχτεριού ζωντοβολιές», Α΄, στ. 324-329),[7] ο Πέτρος Βλαστός βάζει το πρωταγωνιστικό ανήσυχο έντομο της σύνθεσής του να μεταφέρει την εξής παραδομένη γνώση για τον Γαλαξία,

«[...] το κατέχω πως η σύρτα που φεγγίζει θαμπερή
πάνω ανάμεσα στων άστρων τα σπιθόχρυσα νησιά

τ' απονέρια είναι φρεγάδας που αρμενίζει σα θολό
συνεφόσκιο και ποτέ της δεν αράζει πουθενά.
Σιγαλόγερτη ώς το Σείριο ξεγλιστρά κι ώς το Σκορπιό,
και της Αντρομέδας το άστρο με μια βόλτα αντιπερνά».

όπου η εικόνα της ουρανοπόρας φρεγάδας, της γεμάτης από τους «ίσκιους» όσων καλλιτεχνών και ηρώων έθρεψαν τον ποιητή, προοιωνίζεται τη σχεδία των τελευταίων συντρόφων του πρωταγωνιστή της καζαντζακικής *Οδύσσειας*.

Λυρικά όσο και οδυνηρά μας περιφέρει στα ανατολικά και δυτικά του Σείριου και ένας κύκλος ποιημάτων του Μίκη Θεοδωράκη γραμμένος στη φυλακή της Δικτατορίας των συνταγματαρχών (Αύγ.-Σεπτ. 1967).[8]

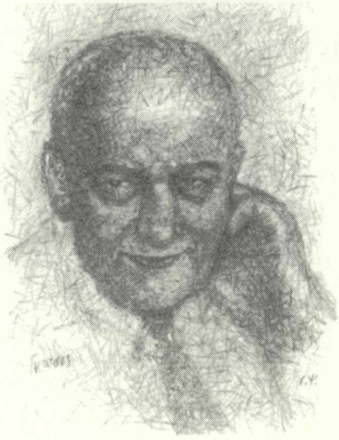
Την επιστροφή στους Σειριανούς θα πρέπει να την πιστώσουμε μάλλον στον λεπταίσθητο ποιητή και τραγουδοποιό της Γενιάς του Τριάντα Νίκο Γκάτσο, που κατάφερε καλύτερα από οποιονδήποτε άλλο να συνδυάσει τον αστρικό ανθρωπομομορφισμό της σάτιρας με τον λυρικό ανθρωπισμό:[9]

EN SIRIO HAY NIÑOS

Στο Σείριο υπάρχουνε παιδιά,
ποτέ δε βάλαν έγνοια στην καρδιά,
δεν είδανε πολέμους και θανάτους
και πάνω απ' τη γαλάζια τους ποδιά
φοράν τις Κυριακές τα γιορτινά τους.

Τις νύχτες που κοιτάν τον ουρανό
έν' άστρο σα φτερό θαλασσινό
παράξενα παιδεύει το μυαλό τους,
τους φαίνεται καράβι μακρινό
και πάνε και ρωτάν το δάσκαλό τους.

«Αυτή,» τους λέει «παιδιά μου, είναι η γη,
του σύμπαντος αρρώστια και πληγή:
εκεί τραγούδια λένε, γράφουν στίχους
κι ακούραστοι του ονείρου κυνηγοί
κεντάνε με συνθήματα τους τοίχους».



Νίκος Γκάτσος
Σχέδιο Γ. Ψυχοπαίδης

Στο Σείριο δακρύσαν τα παιδιά
και βάλαν από κείνη τη βραδιά
μιαν έγνοια στη μικρούλα τους καρδιά.

Αυτό δεν σημαίνει πως τον Γκάτσο θα τον παρακολουθήσουν παντού και σ' όλη την έκταση οι συνομήλικοι και οι σύγχρονοί του (οι χατζιδάκειοι και μεταχατζιδάκειοι «Σείριοι» ως ονόματα μουσικών συνθέσεων, δισκογραφικών εταιρειών, βιβλιοπωλείων, χώρων διασκέδασης, αναψυχής και διαφυγής κ.ο.κ. δεν συμμαζεύονται πια)·[10] έτσι, π.χ., μερικές από τις όψιμες χιουμοριστικές στιγμές του Κώστα Μόντη περιορίζουν απλώς τον ανθρωπόμορφο αστρικό πληθυσμό (που δεν ταυτίζεται ειδικά με τους Σειριανούς) σε θέση φιλοπερίεργης τηλεθέασης ή φιλύποπτης αυτοάμυνας, αντιστρέφοντας κάποτε και την παραδοσιακή κατεύθυνση Σείριος → Γη ή άλλα ουράνια σώματα:[11]

Σ' ΕΝΑ ΑΛΛΟ ΑΣΤΡΟ ΕΝΑ ΠΑΙΔΑΚΙ ΡΩΤΑ ΤΗ ΜΗΤΕΡΑ ΤΟΥ
Μπορώ τώρα να παρακολουθήσω λίγη Γη;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ Σ' ΕΝΑ ΑΛΛΟ ΑΣΤΡΟ
Κουμπωθείτε, άρχισαν να 'ρχονται γήινοι!

Για να γυρίσουμε στην αφετηρία μας και να κλείσουμε, ο Πάνος Θεοδωρίδης με τη «μεταφραζόμενη» persona του, τον Χολιβίν («Είμαι ο Χολιβίν, από τον Σείριο, επισκέπτης του πλανήτη σας, και ζω 3.000 γήινα χρόνια»), καθώς και η Σωτηρία Σταυρακοπούλου με το «διαφανές» πλάσμα της, τον καθηγητή Αστροπολίτη, είναι, ίσως, οι τελευταίες παιχνιδιάρικες λάμψεις του αστερισμού αυτού στην πεζογραφία μας. Μένει να δούμε αν από τέτοια κείμενα του πολύ ταλαντούχου, μα σκορπισμένου και, συχνά, ξοδεμένου σε χίλια δυο σχετικά ή αλλότρια, Ποντιομακεδόνα, και της επίσης χαρισματικής, μα ασύμφορα ανθρωποφαγικής στη ζομπιστική εκμετάλλευση των γνωριμιών της, Βολοσκυριανής θα βγει κάτι πραγματικά αντάξιο της διεθνούς «σειριακής» γραμματείας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Χολιβίν από τον Σείριο [=Π. Θεοδωρίδης], «Η ατζέντα του εξωγήινου», επιφυλλιδικές εμφανίσεις στην εβδομαδιαία εφ. *Διαδρομές* του Οργανισμού Αστικών Συγκοινωνιών Θεσσαλονίκης, Χειμώνας και Άνοιξη του 2007. Σ. Σταυρακοπούλου, *Σπάνιες αλήθειες*, μυθιστόρημα, Αθήνα 2008.
2. Για τις «τύχες» των Σειριανών, του Σείριου και των «κυνικών καυμάτων» του σε νεότερες ξένες λογοτεχνίες (πλην της νεοελληνικής) βλ. πολλές ιστοσελίδες του διαδικτύου: το υλικό από τον 17ο αι. κ.ε. (π.χ. J. Dryden, Fr.-M. Arouet [Voltaire] και V. Hugo, I. Asimov, D. Lessing και J. K. Rowling [στη γνωστή σειρά των περιπετειών του Harry Potter, όπου «νουνός» του πρωταγωνιστή είναι ο Σείριος Μαύρος – Sirius Black –, γιος του Ωρίωνα], κ.ά.) είναι μεγάλο.
3. Της σημερινής πολίχνης Samsat, που δεν είναι πια παρά ό,τι απόμεινε από την ευρύτερη (και πλούσια σε ανεξερεύνητους αρχαιολογικούς θησαυρούς) περιοχή των Σαμοσάτων ύστερα από τον κατακλυσμό της από τα νερά του φράγματος του «Ατατούρκου», πρόσφατου (1989) κατορθώματος της υδατικής απληστίας και της πολιτισμικής αναισθησίας των

υποψηφίων για ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση «κουμπάρων» τών εθνικώς υπερηφάνων πολιτικάντηδών μας.
4. Λουκιανός, «Αληθών διηγημάτων [ή: «Αληθούς ιστορίας»] Α», 16.
5. Είναι κρίμα που δεν βρέθηκε κανείς, στα χρόνια της πρώτης «ανακάλυψης» του γάλλου λογοτέχνη από τον ελληνικό κόσμο, να μεταφράσει στα ελληνικά και τον «Μικρομέγα», όπως απέδωσε έμμετρα και κεφάτα στα μέσα του 18ου αιώνα τον επίσης αστρικό «Μέμνονα», με τον «κοντοχωριανό» του Σείριου, ο Ευγένιος Βούλγαρης, πιθανότατα. Η συμπερίληψη του μεταφρασμένου (από τον Κ. Παπαλεξάνδρου) «Μικρομέγα» στην πολύ καλή παλιά σειρά «100 Αθάνατα Έργα» των αθηναϊκών εκδόσεων Γ. Παπαδημητρίου (αρ. 24: *Βολταίρου Ο Μικρομέγας - Φιλοσοφικά έργα*, Αθήνα 1952) είναι μικρή, μα πολύ όψιμη παρηγοριά.
6. Δεν αποτελεί, δα, και ηράκλειο άθλο να παρακολουθήσει κανείς πώς ένα τέτοιο είδος μισογυνισμού μπορεί να φτάνει (και να επιδεινώνεται) στον συνήθως σοβαρότερο έως τραγικό Καρυωτάκη (που μιμείται, άλλωστε, και τα δύο από τα τρία γνωστά ψευδώνυμα του Σουρή: «Εριννύς», «Ποντίκι», «Souris», στο δικό του: «Το συναχωμένο Ποντικάκι») και, αντίστροφα, πώς μπορεί να εξουδετερώνεται στον αλλοπαρμένο έως έξαλλα γυναικολατρικό Εγγονόπουλο.
7. Π. Βλαστός, *Η Αργώ και άλλα ποιήματα*, Αθήνα 1921, σ. 311.
8. Μ. Θεοδωράκης, «Του Ήλιου και του Χρόνου», αριθ. 29.
9. Ν. Γκάτσος, «En Sirio hay niños», *Παραλογές και Παραμύθια*, αρ. 1 (βλ. Ν. Γκάτσος, *Φύσα, αεράκι, φύσα με, μη χαμηλώνεις ίσαμε*, Αθήνα, «Ίκαρος», [4]1998, σ. 57). Αστρική μελαγχολία συνδυασμένη με το στοιχείο της σοφίας, της νιότης και της πύρινης καταστροφής απαντά και στο τραγούδι «Οι αστρολόγοι» τού *Τα κατά Μάρκον*, ό.π., σσ. 215-216.
10. Αν και είναι περίεργο πόσοι λίγοι (και μετριότατοι) νεοέλληνες συγγραφείς διάλεξαν το Sirius/Σείριος ως ψευδώνυμό τους: Λέλα Ι. Κούνουπα, Πάνος Καραβίας.
11. Κ. Μόντης, *Μικρή ανθολόγηση από την ποίησή του*, Λευκωσία 2003, σσ. 95, 142.

Γιώργος Κεχαγιόγλου

Ειδοποίηση του Ανδρέα Χόρβατ προς φίλους και γνωστούς

Ο Ούγγρος ελληνιστής, ορθότερα νεοελληνιστής σύμφωνα με τα σημερινά περί εξειδικεύσεων δεδομένα, Ανδρέας Χόρβατ (Endre Horváth, 1891-1945) ασχολήθηκε με ένα ευρύ φάσμα των νεοελληνικών σπουδών. Σπούδασε στη Βουδαπέστη ελληνική και λατινική φιλολογία και έπειτα στην École Normale Supérieure στο Παρίσι. Το 1913 ανακηρύχθηκε διδάκτωρ της ελληνικής φιλολογίας. Αρχικά δίδαξε ως καθηγητής σε γυμνάσιο, προβιβάστηκε σε γυμνασιάρχη, από το 1923 έως το 1937 δίδαξε νέα ελληνικά στο Πανεπιστήμιο της Βουδαπέστης, ενώ από το 1937 έως τον θάνατό του υπηρέτησε ως υφηγητής της νεοελληνικής φιλολογίας στη Βουδαπέστη.[1]

Ο Χόρβατ έζησε από το 1914 και εξής επί επτά χρόνια στην Ελλάδα, όπου επιδόθηκε στην εκμάθηση της νέας ελληνικής, γνώρισε την ελληνική πραγματικότητα, απέκτησε πολλούς φίλους και αναμείχθηκε στα επιστημονικά πράγματα, δημοσιεύοντας μάλιστα και κείμενά του σε γνωστά περιοδικά έντυπα και εφημερίδες της εποχής.[2] Υπήρξε συνεχιστής της ελληνολατρικής παράδοσης των Ούγγρων, που εγκαινίασε ο Iván Télfy, ο θεμελιωτής των

ελληνικών σπουδών στην Ουγγαρία,[3] και εδραίωσε ο Vilmos Pecz, ο οποίος υπήρξε και στενός φίλος του γλωσσολόγου Γ. Χατζηδάκη, ένθερμος υποστηρικτής της ενότητας αρχαίων και νέων Ελλήνων και οπαδός της άμεσης συνέχειας του βυζαντινού από τον νεοελληνικό πνευματικό βίο.[4]

Αξίζει να λεχθεί πόσο πρόωρα οι δύο αυτοί άνδρες αντιλήφθηκαν την άμεση σχέση αρχαιότητας και νεώτερου ελληνισμού, πόσο προορατικά αναμείχθηκαν στο γλωσσικό μας ζήτημα και πόσο παραγωγικά για τους δύο λαούς επισήμαναν τις σχέσεις τους, όπως αναπτύχθηκαν αυτές από το Βυζάντιο και εξής έως την εποχή της τουρκοκρατίας και την ακμή των ελληνικών παροικιών στην Ουγγαρία. Διάδοχος αυτών των ανδρών και συνεχιστής του έργου τους υπήρξε ο προικισμένος Ανδρέας Χόρβατ, ο οποίος ασχολήθηκε συστηματικά με το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα, ταχθείς με το μέρος των δημοτικιστών.[5]

Μελέτησε και έγραψε κείμενα για τον Κ. Παλαμά και τον Δ. Σολωμό, για την ελληνική μουσική και τις πνευματικές σχέσεις Ελλάδας και Ουγγαρίας, συνέγραψε δε επιστημονική μελέτη για τον Γεώργιο Ζαβίρα και ασχολήθηκε με τη νέα ελληνική γλώσσα προωθώντας με ιδιαίτερο ζήλο τη μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας στην Ουγγαρία.[6] Η μελέτη της ιστορίας του ελληνισμού στην Ουγγαρία αποτέλεσε παραγωγικό παράγοντα της προσφοράς του, είχε δε ως επιστέγασμα το προαναφερθέν για τον Ζαβίρα έργο του.[7]

Το 1927 στάλθηκε ως πνευματικός σύνδεσμος των δύο χωρών, Ελλάδας και Ουγγαρίας, για να παρακολουθήσει τις Δελφικές εορτές, και το 1937 σε νέο ταξίδι του μίλησε στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός» για τις νεοελληνικές σπουδές στην Ουγγαρία. Ο Χόρβαρτ πέθανε νέος και η Ελλάδα στερήθηκε έναν ένθερμο λάτρη της, που την θεώρησε δεύτερη πατρίδα του, έναν αποδεδειγμένα φιλέλληνα, τον πνευματικό σύνδεσμο Ουγγαρίας και Ελλάδας.

Οι πληροφορίες που εξάγονται από το δελτάριο που δημοσιεύουμε, γραμμένες από τον ίδιο προκειμένου να αποτελέσουν ανακοίνωση διά του ελληνικού τύπου σχετικά με την αλλαγή της διεύθυνσής του, αναφέρονται α) στην ιδιότητά του το 1938 ως υφηγητή της νεοελληνικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βουδαπέστης, β) στην αποστολή προς αυτόν ελληνικών βιβλίων, λογοτεχνικών και επιστημονικών. Συγκεκριμένα, εμφαίνεται ότι λάμβανε αρκετά βιβλία από την Ελλάδα, πράγμα από το οποίο διαφαίνεται πόσο γνωστός ήταν ως νεοελληνιστής ο πολυγράφος Χόρβατ και πως οι Έλληνες συγγραφείς τον ενημέρωναν για το έργο τους, ενδιαφερόμενοι προφανώς για την κρίση εκ μέρους του και την προβολή τους.

Σε καιρούς χαλεπούς για τις κλασικές και τις νεοελληνικές σπουδές η περίπτωση του Χόρβατ, και μέσω αυτού οι περιπτώσεις των άλλων Ούγγρων ελληνιστών και φιλελλήνων που αναφέρθηκαν εξαιτίας του δημοσιευόμενου στη συνέχεια δελταρίου του στο μικροκείμενο αυτό, έρχονται να υπομνήσουν τον τρόπο που είδε η Ουγγαρία και περαιτέρω η πνευματική Ευρώπη την προσφορά των ελληνικών γραμμάτων στον παγκόσμιο πο-

λιτισμό· κυρίως όμως να λειτουργήσει ως επισήμανση των κινδύνων που εγκυμονεί η απεμπόληση από τους σημερινούς Ευρωπαίους των πνευματικών απαρχών τους, οι πηγές των οποίων βρίσκονται σε μεγάλο βαθμό και στην Ελλάδα.

Horváth Endre

Le 17. VII. 1938

Messieurs,

J' ai l' honneur de vous prier de bien vouloir publier dans la presse hellénique la communication suivante:[8]

Ειδοποίηση του Ούγγρου ελληνιστού κ. Ανδρέα Horváth. Ο κ. Ανδρέας Χόρβατ, υφηγητής της νεοελληνικής φιλολογίας στο πανεπιστήμιο της Βουδαπέστης ειδοποιεί τους φίλους και γνωστούς του και όσους συνήθως του στέλνουν τα λογοτεχνικά ή επιστημονικά έργα τους, πως εξ' (sic) αιτίας μετονομασίας των δρόμων της ουγγρικής πρωτεύουσας, η διεύθυνσή του άλλαξε και είναι τώρα: Dr. Horváth Endre, Budapest, XI. Ulászló-ut 52.[9]

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Γεώργιος Χρ. Σούλης, «Ένα μνημόσυνο. Ανδρέας Χόρβατ (1891-1945)», *Νέα Εστία* 48 (1950) 950-935, όπου και καταγραφή των νεοελληνικού ενδιαφέροντος δημοσιευμάτων του.
2. Βλ. *Νέα Εστία* 48, ό.π., σ. 951.
3. Για τις ελληνικές σπουδές στην Ουγγαρία και τους σπουδαίους Ούγγρους ελληνιστές βλ. τα κείμενα του Χόρβατ, α) «Η μελέτη των νεωτέρων Ελλήνων στην Ουγγαρία», *Egyetemes Philologiai Közlöny* 58 (1934), σ. 84-88 και 191-194, και β) την αναλυτική διάλεξή του, «Νεοελληνικές μελέτες στην Ουγγαρία», *Νέα Εστία* 21 (1937) 651-661.
4. Για τους δύο αυτούς πρωτοπόρους, αλλά και για όσους Ούγγρους ελληνιστές τούς διαδέχθηκαν βλ. A. Horváth, «Νεοελληνικές μελέτες στην Ουγγαρία», *Νέα Εστία* 21, ό.π.
5. Βλ. τα κείμενά του: α) στον *Νουμά* 552 (1915) 74-76, στη στήλη «Βιβλιοκρισία» και με την υπογραφή Horvath Endre, Ουγκαρέζος καθηγητής της Ελληνικής και Λατινικής φιλολογίας, «Πέτρου Βλαστού - Γραμματική της Δημοτικής - Αθήνα, 1914», β) στο *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου* 5 (1915) 283-284, όπου ο Μ. Τριανταφυλλίδης αναφερόμενος στην κριτική που άσκησε ο Χόρβατ στη *Γραμματική της Δημοτικής* (Αθήνα 1914), του Πέτρου Βλαστού, τον αποκαλεί «δημοτικιστή με τα όλα του, [...] ριζοσπαστικώτερο ακόμη και από το Βλαστό», και γ) *στο ίδιο,* 9 (1921) 169-176, όπου δημοσιεύτηκε η μελέτη του, «Η φεγγαροντυμένη στον 'Κρητικό' του Σολωμού», με την επισήμανση εκ μέρους του της ιδεολογικής συγγένειας του Σολωμού με τον Πλάτωνα.
6. Βλ. Π.Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία.* Αθήνα, Δόμος, [5]1990, σ. 254 και 255.
7. Βλ. *Νέα Εστία* 21, ό.π., σ. 656 κ.εξ.
8. «Κύριοι, Έχω την τιμή να σας παρακαλέσω να δημοσιεύσετε στον ελληνικό τύπο την ακόλουθη ανακοίνωση».
9. Το κείμενο (οι ελληνικές λέξεις είναι χειρόγραφες, οι γαλλικές και η ουγγρική διεύθυνση δακτυλόγραφες) είναι γραμμένο στην οπίσθια όψη απλού ταχυδρομικού δελταρίου. Στην εμπρόσθια, στο αριστερό τμήμα, αναγράφεται η ίδια διεύθυνση (δακτυλόγραφα, με αντεστραμμένο το ονοματεπώνυμο) και επάνω από αυτήν χειρόγραφα: Avec des remerciements / A. Horváth (=με ευχαριστίες). Στη δεξιά πλευρά του δελταρίου διαβάζουμε (σε δακτυλόγραφη απόδοση) τον παραλήπτη, το Πρακτορείο του Αθηναϊκού Τύπου: Agence d' / Athènes / ATHÈNES /Grèces / Görögország.

Θεοδόσης Πυλαρινός

Κυπριακά συμφραζόμενα

Ι. Πολύβιος Νικολάου, *Το τραγούδι της Κουλλούς*

Να διευκρινίσω πρώτα τη συμμετοχή μου στην αποψινή παρουσίαση.[1] Που σε καμιά περίπτωση δεν διεκδικεί το νόημα μιας αυθεντικής γνωμάτευσης πάνω σε ένα ποιητικό απρόοπτο. Απλά συμμερίζομαι τη δημιουργική ευφορία ενός φίλου, με τον οποίο μας συνδέει τα τελευταία χρόνια μια σχέση γόνιμης αντιπαλότητας. Αν όμως ο αγαπητός Πολύβιος μού κάνει την τιμή να με θέλει δίπλα του ως άλλοθι στο «αμάρτημά» του, δεν θα του κάμω τη χάρη. Ο καθένας και τα αμαρτήματά του. Εν πάσῃ περιπτώσει, η αναφορά μου θα έχει περισσότερο περιγραφικό χαρακτήρα. Οι αξιολογήσεις δικές σας.

Ναι, με το *Τραγούδι της Κουλλούς* βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα «αμάρτημα», επειδή ξεφεύγει από τα καθιερωμένα, επομένως μπροστά και σ' ένα ποιητικό απρόοπτο. Γιατί ενώ συνεχίζει με συνέπεια την προηγούμενη ποιητική πορεία του Π. Νικολάου, με κυριότερα χαρακτηριστικά τη ρωμαλέα έμπνευση, την άρτια τεχνική κι ένα μόνιμο προβληματισμό σε θέματα ουσίας και έκφρασης, ταυτόχρονα την ανατρέπει και την επαναπροσδιορίζει, αφού στη θέση ενός ελληνοκεντρικού οράματος στην τεχνοτροπία και στο ύφος, προβάλλει τώρα, όπως την αναδυόμενη, ένα αυθεντικό κυπροκεντρικό αρχέτυπο. Που ακριβώς επειδή είναι αυθεντικό είναι βαθύτερα ελληνικό. Με το νόημα ότι αν θέλουμε να παραμείνουμε Έλληνες, τώρα να γίνουμε και Ευρωπαίοι, τόσο καλύτεροι Έλληνες θα είμαστε και τόσο καλύτεροι Ευρωπαίοι θα γινόμαστε, όσο καλύτερα αναδεικνύουμε, χωρίς ακρότητες αλλά και χωρίς αναστολές, την κυπριακή μας ταυτότητα.

Ναι, το *Τραγούδι της Κουλλούς* είναι το «προπατορικό» όχι του Π. Νικολάου σε κάθε πλατφόρμα μιας δοσμένης κουλτούρας, που διεκδικεί για τον εαυτό του και για όλους μας, όπως οι πρωτόπλαστοι, το δικαίωμα της επιλογής και της μοναδικότητας μέσα σε μια τυποποιημένη μονολιθικότητα και κατοχυρώνει ένα παράθυρο ανοιχτό στο όνειρο, όσο άπιαστο κι αν φαίνεται. Όπως σημειώνει ο ίδιος στο οπισθόφυλλο του έργου, «συμβαίνει κάποτε η μοίρα μιας φτωχής κοπέλας μιας μικρής χώρας και γενικά η μοίρα των αδυνάτων στον κόσμο των ισχυρών ν' ανατρέπει τον κανόνα ανανεώνοντας την πίστη στη δικαιοσύνη... Πράγμα που δίνει την ευκαιρία για ιστορικούς μύθους, λογοτεχνικά παιγνιδίσματα και αισθητική μετουσίωση του άπιαστου... Αυτή την αλήθεια φιλοδοξεί να αναδείξει το *Τραγούδι της Κουλλούς*, ένα κωμικό επύλλιο, ένας ξεκινηματικός πειραματισμός σε κυπριακά συμφραζόμενα». Το έργο επομένως είναι πολιτικό στην ουσία του, όπως πολιτική είναι διαχρονικά και η μοίρα της Κύπρου.

Κι αν αναρωτηθεί κάποιος τι σχέση μπορεί να έχει με τα κυπριακά συμφραζόμενα το σκάνδαλο της Μόνικας Λεβίνσκι και του Μπιλ Κλίντον, πάνω στο οποίο βασίζεται ο μύθος του επυλλίου, θα 'λεγα απερίφραστα ότι έχει και παραέχει. Όχι μόνο γιατί ο ποιητής κυπροποιεί ευφάνταστα τα ξένα

στοιχεία ή καθέκαστα – π.χ. η Μόνικα γίνεται Μονικκού, Μονικούλλα, Μονικουλλού, Κουλλού, ο Κλίντον Κλείτος ή Κλειτονής, ο Μιλόσεβιτς Μιλλοσαββής, ο Μπιν Λάτεν Πιλλοτής· αλλά και γιατί η Κύπρος με τα θέλγητρά της (γράφε με τη στρατηγική της σημασία) βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο του «ερωτικού» ενδιαφέροντος του εκάστοτε Κλειτονή, όπως αποδείχτηκε και πρόσφατα με το δημοψήφισμα της 24ης Απριλίου· κι ακόμα γιατί έτσι κι αντικαταστήσουμε τα ονόματα των δύο πρωταγωνιστών με τα δικά μας, της Αροδαφνούσας και του Φράγκου Ρήγα, αναγνωρίζουμε πλήρως τα κυπριακά συμφραζόμενα. Πέρα όμως από την πολιτική ουσία και τον μύθο, υπάρχουν κι άλλα θεμελιακά στοιχεία, ατόφια κυπριακά.

Ο κάθε μύθος θέλει την ευρυχωρία του. Έτσι έχουμε πρώτα την κατηγορία του ποιήματος, το επύλλιον όπως το προσδιορίζει ο ποιητής, που αξιοποιεί και εκσυγχρονίζει την αφηγηματική μας παράδοση, ας πούμε την ποιητάρικη, με την πλατιά λαϊκή της απήχηση· που έχει τις ρίζες της στις ομηρικές ραψωδίες και στις δημοτικές παραλογές και στις κορυφαίες στιγμές της μας έδωσε «τραγούδια» όπως του Διγενή και της Αροδαφνούσας και, σε έντεχνο επίπεδο, το «τραγούδι» της «Χιώτισσας» και «Το τραούδιν του Κυπριανού», όπως αποκαλούσε ο Β. Μιχαηλίδης την «Εννάτη Ιουλίου». Εδώ μιλάμε για το *Τραγούδι της Κουλλούς*.

Η διαφορά του Π. Νικολάου από τα δείγματα που αναφέραμε είναι ότι το επύλλιό του, που το χαρακτηρίζει κωμικό, αξιοποιεί δημιουργικά κι ένα άλλο φυλετικό μας γνώρισμα, την αφοπλιστική αφέλεια, το χιούμορ και την ειρωνεία, είτε με τη μορφή της άκακης σάτιρας είτε με τη μορφή του σαρκασμού, που από τον καιρό του Στασίνου ώς τα ακριτικά κι ώς τα σήμερα, αποτελεί ένα από τα βασικότερα όπλα με τα οποία ο κυπριακός λαός, παράλληλα με μια σισύφεια στωικότητα, αντιστέκεται στη σκληρή του μοίρα. «Έχουν δει τα μάτια μου σαν εσάς!», όπως λέει κι ο Πενταδάκτυλος στους Τούρκους εισβολείς, κατά τον Μόντη.

Ένα τρίτο κυπριακό στοιχείο που δείχνει τη φυλετική μας ρώμη ως μέσον βιολογικής άμυνας κι επιβίωσης – ας μην ξεχνάμε ότι μιλάμε για το νησί της Αφροδίτης – είναι τα αφροδίσια του ποιήματος, ο διάπυρος ερωτισμός του. Κι όπου φωνή του έρωτα, φωνή Κυρίου, όπως λέει κι ο Σεφέρης για «τα νέα κορμιά τα ερωτεμένα» στη «Σαλαμίνα της Κύπρος».

Αν όμως ο ερωτισμός, η κωμικότητα και η ποιητάρικη μυθοπλασία είναι πρωταρχικά στοιχεία κυπριακότητας που, μαζί με το πολιτικό υπόβαθρο, συγκροτούν τον κορμό του έργου, η ρίζα κι η διακλάδωση, ο χυμός κι η ανάσα του είναι το κυπριακό ιδίωμα σε μια αποθέωση σοφά μελετημένη και ποιητικά μετουσιωμένη. Επειδή ο ποιητής πιστεύει – και το αποδεικνύει έμπρακτα – πρώτον ότι η κυπριακή διάλεκτος, όπως το έδειξε από τον Μαχαιρά ώς τον Μιχαηλίδη, έχει ανεξάντλητες ποιητικές δυνατότητες, που οφείλουμε να τις αξιοποιούμε παράλληλα με την πανελλήνια· και δεύτερον ότι, αν θέλουμε να επιβιώσουμε ως άνθρωποι και ως Κύπριοι, ο μόνος

τρόπος είναι μέσα από τη γλώσσα μας – αυτή είναι το άλφα και το ωμέγα της μοναδικότητάς μας, η κιβωτός και το ευαγγέλιό μας. Εξ ού και η ερωτική σχεδόν ιεροπρέπεια με την οποία προσεγγίζει την κυπριακή διάλεκτο κι η αγανάκτησή του για τις «αναβρακωτικές», όπως τις χαρακτηρίζει, λύσεις της εγχώριας φιλολογίας, όχι μόνο στον τρόπο χειρισμού της ως μέσου λογοτεχνικής έκφρασης, αλλά και στον τρόπο καταγραφής της· που πρέπει, κατά την άποψή του, «να στηρίζεται σε επιστημονική βάση και να εξυπηρετεί πραγματικές ανάγκες κι όχι να είναι μια πιστή, δουλική αποτύπωση της προφορικότητάς της».[2]

Με όλα αυτά, κι αρκετά άλλα που δεν είναι του παρόντος, το *Τραγούδι της Κουλλούς* δεν είναι απλά «ένας ξεκινηματικός πειραματισμός σε κυπριακά συφραζόμενα», όπως με μετριοφροσύνη σημειώνει ο ποιητής, αλλά μια ολοκληρωμένη και ποιητικά σαρκωμένη πρόταση, που συνταιριάζει αρμονικά τη βαθιά γνώση με τη βαθιά έμπνευση, το άρωμα της αρχαϊκότητας και τη φρεσκάδα της σημερινότητας. Όσο για τα στοιχεία αντιπαλότητας, που υπαινίχθηκα στην αρχή, αυτά mon frère,[3] μεταξύ μας ή σε άλλη ευκαιρία. Για την ώρα παραμερίζουμε, για να περάσει αυτούσιος ο λόγος του ποιητή.[4]

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Διαβάστηκε σε εκδήλωση που έγινε στο βιβλιοπωλείο «Κοχλίας» (Λευκωσία) στις 6 Ιουλίου 2004, στην οποία ο ποιητής απάγγειλε το ποίημά του με τη συνοδεία τριών λαϊκών οργανοπαιχτών.
2. Π. Νικολάου, *Τραγούδι της Κουλλούς*, κωμικό επύλλιο σε οκτώ άσματα, Λευκωσία, εκδ. «Ας πάμε v/gidelim», 2004, σελ. 54.
3. «Toi! hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère!" («Συ, υποκριτή αναγνώστη, όμοιέ μου, αδελφέ μου!») Κ. Μπωντλαίρ.
4. «Παραμερίζουμε, ποιητή, για να περάσεις». Από το αφιερωματικό τετράστιχο του Κ. Παλαμά για «Το Τραγούδι της αδελφής μου» του Γ. Ρίτσου (Γ. Ρίτσος, *Ποιήματα*, τόμ. Α΄, σελ. 185).

Κώστας Βασιλείου

Μικρή συμβολή στήν «καυκική» φιλολογία

Ὁ Ἀλέξης Ζήρας, μέ τά σχόλιά του γιά τήν λέξη «καύκα» καί «καύχα» (*Μικροφιλολογικά*, τχ. 24, 25), μέ παρακίνησε νά ἀσχοληθῶ μέ τήν ἐτυμολογία τῆς λέξης (ἀξιοποιῶντας, σύν τοῖς ἄλλοις, καί τό πλούσιο ὑλικό τοῦ Ἀρχείου τοῦ *Ἱστορικοῦ Λεξικοῦ τῆς Νέας Ἑλληνικῆς* τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν), κυρίως λόγῳ τοῦ ὅτι ὁ τρόπος συσχέτισής της μέ τό οὐσ. *καῦκος* (= κούπα) δέν μοῦ φαίνεται ἀπόλυτα ἱκανοποιητικός.

Τόσο ἡ «πραγματολογική σύνδεση τῆς λέξης "κούπα" (ὡς λυχναριοῦ) μέ τή μορφή τοῦ γλυπτοῦ γυναικείου σώματος» (πού ἀναπαράγει κατ' οὐσίαν

τήν ἄποψη τοῦ G. Meyer), ὅσο καί ἡ σύνδεση τοῦ ποτηρίου «εἰς τὸ ὁποῖον κερνᾶται ὁ οἶνος» μέ τόν κεραστήν οἴνου καί κατόπιν τόν ἐραστή ὁ ὁποῖος «ὠνομάσθη καῦκος, ὡς ὁμοιάζων καὶ τὸν ἁπλῶς οἰνοχόον...» (Ἀ. Κοραῆ, *Ἄτακτα*, τ. 2, 188), δέν φαίνονται πειστικές.[1]

Μιά ἄλλη ἀναφορά τοῦ Κοραῆ, στό ἴδιο κείμενο, προσανατολίζει πρός ὀρθότερες κατευθύνσεις: «Ἀπὸ τὰ φερόμενα παραδείγματα εἰς τὸν Δουκάγγιον (σελ. 626) φαίνεται ὅτι τὸ θηλυκὸν ἡ καύκα ἢ καύχα, καὶ τὸ ὑποκοριστικὸν καυχίτσα ἐσήμαινεν, ὄχι μόνον ἐρωμένην ἢ παλλακήν, ἀλλ' ἁπλῶς καὶ νέαν κόρην δούλην ἢ θεράπαιναν...».

Αὐτή εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ κατωιταλιωτικοῦ *καυκ΄ éd-da* (**καυκέλλα*: κοπέλα, κορίτσι) πού ἀπαντᾷ καί ὑπό τούς τύπους *κασπéd-da, κασθéd-da, κατσéd-da, καρκ΄éd-da*, καί *καυκ΄ed-doύνα* (**καυκελλούνα*: κοπελίτσα), *κατσεd-doύνα* (βλ. Ἀν. Καραναστάση, *Ἱστορικὸν Λεξικὸν τῶν Ἑλληνικῶν Ἰδιωμάτων τῆς Κάτω Ἰταλίας*).

Οἱ τύποι *καψέλλα* Ἀπουλ. (Κοριλ.) *capseddúna* (: *καψεddούνα*) Καλαβρ. (Μπόβ.) (βλ. Ἀρχεῖο τοῦ ΙΛΝΕ) δείχνουν ὅτι στήν – οὕτως ἤ ἄλλως πολυτυπική – λέξη ἐπεσυνέβη ἡ φωνητική ἐξέλιξη **καυκ΄έλλα* > **καυτσέλλα* > **καυσέλλα* > *καψέλλα*, ἀνάλογη τῆς ὁποίας παρατηρεῖται καί στήν πιθανώτατα ὁμόρριζη λέξη τῆς τσακωνικῆς *καβγί*, πού σημαίνει ἐπίσης τό μικρό παιδί [πρβλ. καί *καμπζί, καμπζ΄ί, καβγουλάτσ΄ι* (= παιδάκι), *καβγουάτσ΄ι, καβουλάτσ΄ι, καβουάτσ΄ι, καμπζουλάτσ΄ι*), Θ. Κωστάκη, *Λεξικό τῆς Τσακωνικῆς Διαλέκτου*].

Δεδομένου δέ ὅτι τό τσακωνικό *καβγί* ἤ *καμπζί* (<**καυκί*, κατά τήν ἄποψή μας) ἔχει βάσιμα συσχετισθῆ (ἀπό τόν L. Robert, *Études Anatoliennes*, 1937, σ. 469) πρός τά *καμβεῖν* (τ.ἔ. *καμβίον*, ἐπιγρ. Λυδίας τοῦ 1ου αἰ. μ.Χ.), *κόμβος, κομβίον* (ἐπιγρ. Καρίας), *κάνψης* γεν. *η*, (ἐπιγρ. Κιλικίας), *κανψίον* (ἐπιγρ. Ταρσοῦ καί Καππαδοκίας), μποροῦμε εὔλογα νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ λέξη *καῦκος* καί *καύκα* εἶναι μιά παλαιότατη λέξη, ὅπως παλαιότατο κατά πᾶσαν πιθανότητα εἶναι καί τό φαινόμενο τοῦ τσιτακισμοῦ πού προϋποθέτουν οἱ τύποι *κάνψης, κανψίον*.

Γιά τήν σημασιολογική σύνδεση τῶν *καῦκος, καυκί* κ.λπ. μέ τήν σημασία «νεαρός ἄνδρας», «νεαρή γυναῖκα», «ἐρωμένος», «ἐρωμένη» κ.λπ. καίρια νομίζω εἶναι ὅσα ἔχει γράψει ὁ Φ. Κουκουλές στό ἄρθρο του «Δύο λέξεις ἀπὸ γλωσσικῆς καὶ λαογραφικῆς ἀπόψεως ἐξεταζόμεναι», *Λαογραφία*, τ. Στ΄, 1917, σ. 538-541. Ἀφοῦ παρατηρήσῃ ὅτι πολλές φορές ἡ κεφαλή δηλώνεται μέ ὀνόματα ἀγγείων ἤ δοχείων (ἄν καί, κατά τήν γνώμη μας, μᾶλλον τό ἀντίστροφο συμβαίνει), καί ὅτι *καύκα*, βάσει ποικίλων μαρτυριῶν τῆς νέας ἑλληνικῆς, θά ἐσήμαινε καί ἐκείνη τῆς ὁποίας φαινόταν τό *καυκί* ἤ *καύκαλο* ἤ *καύκα*, δηλ. τήν κουρεμένη, καταλήγει: «Ὡς εἶναι γνωστόν, ἄλλοτε ἐπεκράτει ἡ συνήθεια, καὶ νῦν ἔτι διασῳζομένη, νὰ κείρωσι τὰς μικρὰς ὑπηρετρίας, καθαριότητος χάριν. Τούτου γινομένου αὗται ἦσαν καὶ ἐκαλοῦντο, κατὰ μὲν τὸν μεσαίωνα *καυκίτσες* ἤ *καῦκες*, νῦν δὲ *κουτροῦλλες* ὡς

κεκαρμέναι καὶ τὸ ἑαυτῶν καυκίον ἤ τὴν κούτραν ἐπιδεικνύουσαι.» (ὅ.π. σ. 540).

Ἀκολούθως ὁ Φ. Κουκουλές, προσπαθῶντας νά δείξῃ πῶς ἀπό τήν σημασία «δούλη» περάσαμε σ' αὐτήν τῆς ἐρωμένης, εἰκάζει ὅτι «αἱ καῦκαι, ἤτοι αἱ ὑπηρέτριαι, ἦσαν πολλάκις καὶ παλλακαὶ τῶν δεσποτῶν, ἐντεῦθεν δ' ἡ δευτέρα τῆς λέξεως σημασία.».

Βεβαίως, θά μποροῦσε ἐδῶ ἡ συσχέτιση τῆς *καύκας* (= κουρεμένης) νά γίνῃ μέ τήν παλαιά συνήθεια τῆς κουρᾶς καί διαπόμπευσης τῶν μοιχαλίδων [πρβλ. τήν ἀρά: *νά κουρευτῇ καί νά βατευτῇ* Ἤπ. *κουριμάδα* (: κουρεμένη) *νά σί ἰδῶ* Μακεδ. (Δαμασκην.), *κουριμάδα ἡ,* (= ἡ ἀκόλαστος κόρη) Μακεδ. (Καταφύγ.) Σάμ. κ.λπ.], ἔχουμε ὅμως τήν ἐντύπωση ὅτι ἡ ἔννοια καί διαδικασία τῆς κουρᾶς, πού ὀρθά ἀνίχνευσε ὑπό τήν ἐπιφάνεια τῶν *καύκα, καύχα* ὁ Φ. Κουκουλές, δέν ἔχει νά κάνῃ οὔτε μέ τήν διαπόμπευση, οὔτε – πολύ περισσότερο – μέ τήν καθαριότητα τῶν ὑπηρετριῶν.

Τό γεγονός ὅτι σέ διάφορες περιοχές ἡ λέξη *κουρεμάδα* ἤ *κουρεμαδιά* (= κουρεμένη) χρησιμοποιεῖται πρός δήλωσιν συμπαθείας (οἱονεί: ἡ καημένη) ἤ μέ τήν σημασία «σύζυγος» ἤ «χήρα» (Ἤπειρος, Θεσσαλία), μᾶς παραπέμπει σέ μιά ἀπροσδιορίστου ἱστορικοῦ βάθους τελετουργική κουρά νεαρῶν ἀτόμων (πρβλ. καί τήν παροιμιώδη φράση «στό τέλος ξυρίζουν τό γαμπρό»), σχετιζόμενη μέ τό μαγικοθρησκευτικό ὑπόβαθρο τοῦ γάμου, τοῦ πένθους ἤ καί τῶν δύο.

Αὐτό θά ἐσήμαινε ὅτι ὑπάρχει ἡ πιθανότητα λέξεις ὅπως *κοῦρος, κούρη, κουρίδιος, κουριδίη, κόρη, κορίτσι* κ.λπ. νά σχετίζωνται μέ τήν ρίζα πού ὑπόκειται τῶν λέξεων *κείρω, κουρεύς, κουρά, κούριμος* (= κουρεμένος) κ.τ.τ. Ἐπειδή ὅμως τό ἔδαφος στίς περιπτώσεις αὐτές εἶναι ἰδιαίτερα ὀλισθηρό, σταματῶ ἐδῶ, ἐλπίζοντας ὅτι, καί μέ τήν βοήθεια τοῦ Κουκουλέ, δόθηκε τό ἔναυσμα γιά μιά γόνιμη περαιτέρω συνέχιση τῆς «καυκικῆς» ἔρευνας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τό ἴδιο καί συσχετίσεις πρός τά *βαῦκος, βαυκίον* (Οἰκονόμος, Σάθας), *βαυκίζεσθαι* (Σακκελλάριος), *καυχᾶσθαι* (Γιανναράκις) κ.λπ.

Χρῖστος Δάλκος

Σημείωση Μ-Φ: Οφείλουμε να σημειώσουμε ότι ο Αλέξης Ζήρας αναφέρθηκε τόσο στις σχετικές επισημάνσεις του Κοραή όσο και στα γκρεκάνικα (βλ. *Μικροφιλολογικά* 24 και 25).

Συμπλήρωμα καί ὄχι «Νέα ἔκδοση συμπληρωμένη»

Δέν θά ἔγραφα τό σημείωμα αὐτό, μέ καθυστέρηση μάλιστα εἴκοσι χρόνων, ἄν δέν διάβαζα στήν πρόσφατη ἔκδοση τῆς Ἀλληλογραφίας Γ.Κ. Κατσίμπαλη καί Γιώργου Σεφέρη («Ἴκαρος», 2009) τήν ἑξῆς ὑποσημείωση

τοῦ ἐπιμελητῆ Δημήτρη Δασκαλόπουλου (τόμος Α΄, σ. 218): «Τό γνωστό λεξικό τοῦ Πέτρου Βλαστοῦ (1879-1941), *Συνώνυμα καί συγγενικά. Τέχνες καί σύνεργα*, Τυπογραφεῖο "Ἑστία" 1931. Τό λεξικό ἀνατυπώθηκε φωτοστατικά τό 1976 (ἐκδόσεις Ἐπικαιρότητα) καί κυκλοφόρησε σέ νέα ἔκδοση τό 1989 ἀπό τό ΕΛΙΑ, συμπληρωμένο ἀπό τά κατάλοιπα τοῦ συγγραφέα, μέ κατάταξη, καταγραφή, πρόλογο τῆς Ἄλκηστης Σουλογιάννη καί εἰσαγωγή τῆς Ρένας Σταυρίδη-Πατρικίου».

Ὑπάρχει μιά σοβαρή ἀνακρίβεια στήν ὑποσημείωση, πού ὀφείλεται ὅμως στήν ὑπότιτλη ἔνδειξη τῆς ἔκδοσης τοῦ ΕΛΙΑ: «Νέα ἔκδοση συμπληρωμένη ἀπό τά κατάλοιπα τοῦ συγγραφέα».

Εἶναι ὅμως πράγματι νέα ἔκδοση τά *Συνώνυμα καί συγγενικά* τοῦ ΕΛΙΑ ἤ πρόκειται γιά κάτι ἄλλο; Προτοῦ ἀπαντήσω, θά παραθέσω δύο, κοινά στήν παλαιά καί νέα ἔκδοση, λήμματα:

1. Παλαιά: «ἄβαλτος· αφόρετος, αφόριος· αμεταχείριστος. § Αφόρια =καινούρια ρούχα. Πρωτοφόρι. Δες καινούριος, απείραχτος».

Νέα: «ἄβαλτος· =που δεν τονε βάλανε στη θέση του· έχω τα κλήματα άβαλτα =αφύτευτα § άφορος § άπιαστος· φόρεμα άπιαστο».

2. Παλαιά: «αβανιά· συκοφαντία· πιλάτεμα· σκάνταλο, διαβολιά· Δες καταλαλιά».

Νέα: «αβανιά· μουντζουριά, σπιγουνιά, ρετσινιά, αδικολαλιά, αδικιά, αδικόβγαλμα, ανακάτωση, -σιά § =1) ζημιά, καταλαλιά· 2) συφορά, κακοτυχιά, στενοχώρια § Δες ρουφιανιά § βρωμογλωσιά, τα μπρόλια».

Ὅπως βλέπει κανείς, καμιά ἀπό τίς συνώνυμες λέξεις τῆς λεγόμενης παλαιᾶς ἔκδοσης δέν ὑπάρχει στή νέα. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἡ «νέα ἔκδοση» εἶναι ἄλλο λεξικό, πού δέν ἐμπεριέχει τήν ὕλη τοῦ πρώτου, ἀντίθετα, π.χ., μέ τήν «A New Edition» (1940) τοῦ Liddell-Scott ἤ τή «Δευτέραν ἔκδοσιν ηὐξημένην καί ἐπί τό βέλτιον διεσκευασμένην» τοῦ *Λεξικοῦ ἑρμηνευτικοῦ* τοῦ Γρηγορίου Βερναρδάκη.

Ὁ τίτλος, λοιπόν, τῆς ἔκδοσης τοῦ ΕΛΙΑ ἔπρεπε νά εἶναι: «Συμπλήρωμα τῶν *Συνωνύμων καί συγγενικῶν*», ὅπως, λόγου χάρη, ἦταν τό Συμπλήρωμα τοῦ Λεξικοῦ τῆς Πρωίας πού συνέταξε ὁ Ἰ. Σταματάκος ἤ τό Συμπλήρωμα τοῦ Liddell-Scott πού σχεδίασε ὁ Κ.Δ. Γεωργούλης καί συνέταξε ὁμάδα φιλολόγων μέ τήν ἐπιστασία τοῦ Παν. Κ. Γεωργούντζου.

Ὁ Γ. Μπαμπινιώτης στό «Λεξικογραφικό ἐπίμετρο» τοῦ δικοῦ του λεξικοῦ ἐπισημαίνει (ὑποσ. 93) τά ἑξῆς γιά τά *Συνώνυμα καί συγγενικά*: «Θά ἔπρεπε στό μέλλον νά γίνει μιά ἑνιαία ἔκδοση τοῦ παλιοῦ (α΄ ἔκδοσης) καί τοῦ νέου ὑλικοῦ (β΄ ἔκδοσης), γιά νά ἀναδειχθεῖ ὁ πλοῦτος τοῦ ὑλικοῦ καί νά ἐπιτευχθεῖ καλύτερα ὁ σκοπός τοῦ συγγραφέα (...)».

Μακάρι, ἀλλά δέν φαίνεται πολύ πιθανό οὔτε εἶναι πολύ ἁπλό. Γιά τοῦτο τώρα, ὅσοι ἀναζητοῦμε συνώνυμες λέξεις, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά συμβουλευόμαστε καί τά δυό λεξικά τοῦ Βλαστοῦ.

Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος

Μικρή ὀνοματολογική συμβολή

Στό βιβλίο τοῦ Μανόλη Τριανταφυλλίδη *Τά οἰκογενειακά μας ὀνόματα*[1] ἔχουν συναχθεῖ ἀπό τόν συγγραφέα ἀλλά καί τόν ἐπιμελητή ἀρκετά ἐπώνυμα πού ζευγαρώνουν ἀπροσδόκητα μέ τό ἐπιτήδευμα τοῦ ἐπωνυμούμενου. Μερικά ἀπό τά παρατιθέμενα παραδείγματα τοῦ βιβλίου: *Ἀγριόγατος* τελωνειακός, *Τσαλαβούτας* ἀδιάβροχα, *Κουλοχέρης* κουρεῖον, Ραφεῖον *Γυμνίδη* κ.λπ. (σ. 85). Προσθέτω μερικά στόν κατάλογο:

Ἀσκητής σεξολόγος, *Ἑσπερίδης* πωλητής πορτοκαλιῶν, *Καλάθης* Ἑλληνοαμερικανός παίκτης τοῦ μπάσκετ, *Καλοφυσούδης* διαιτητής ποδοσφαίρου, *Κουλουρίδης* περιελίξεις, *Καλοχέρης* χειρουργός (Χαλκίδα), *Μπαλόπουλος* ποδοσφαιριστής, *Σακαράκης* συνεργεῖο αὐτοκινήτων (Χαλκίδα), *Σαλταπήδας* ποδοσφαιριστής, *Φιλαρετόπουλος* παλαιός ἰατρός τῶν συφιλιδικῶν καί δερματικῶν νοσημάτων.

Πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἄγρια ἐξέδρα, ὅταν ἔκρινε ὅτι τά σφυρίγματα τοῦ διαιτητῆ Καλοφυσούδη ἦταν φάλτσα, μετέτρεπε τόν φθόγγο *α* τῆς πρώτης συλλαβῆς τοῦ ὀνόματος σέ φθόγγο *ο*, ἐπαναφέροντας ἔτσι τό ὄνομα στήν πιθανότατα ἀρχική μορφή του. Σημειώνω ἐπίσης ὅτι ὁ συμπολίτης μου χειρουργός Σπύρος Καλοχέρης ἦταν γιός τοῦ ὀνομαστοῦ ζαχαροπλάστη τῆς πόλης μας Κουλοχέρη. Τά ἄλλα του ἀδέλφια διατήρησαν ἀμετάβλητο τό πατρικό ἐπώνυμο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Προλεγόμενα, ἐπεξεργασία, σχόλια Ε.Σ. Στάθης, Ἰνστιτοῦτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν (Ἵδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 1982.

Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος

Μεταφραστικά ελληνο-ιταλικά

Όπως στο γονιδίωμα των βιολογικών οργανισμών αποτυπώνεται η εξελικτική ιστορία τους, με τον ίδιο τρόπο πάνω στο σώμα (δηλαδή, το φωνητικό σύστημα, τη μορφολογία και το συντακτικό) της κάθε γλώσσας, αποτυπώνονται οι πολιτισμικές και ιστορικές περιπέτειες του λαού που τη μιλάει, καθώς και οι κοινωνικές συμβάσεις, οι ιδεοληψίες, οι προκαταλήψεις και οι προσδοκίες του. Έτσι, π.χ., το επιφώνημα «ρε», «μωρέ», «βρε», το οποίο είναι η σημερινή μορφή του «μώρε», που απαντάται ήδη στους πλατωνικούς διαλόγους, μας λέει πολλά για τον ψυχισμό των Ελλήνων καθώς επίσης, δια της απουσίας του, για τον ψυχισμό άλλων λαών. Υπό αυτό το πρίσμα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη των βωμολοχιών. Στην περίπτωση του διπόλου ιταλικής-ελληνικής γλώσσας, π.χ., θα διαπιστώσουμε ότι

στη μεν πρώτη κυρίαρχο ρόλο διεκδικούν τα γεννητικά όργανα, και δη το ανδρικό μόριο, ως φορείς αρνητικών συνδηλώσεων, ενώ στα ελληνικά τέτοιο φαινόμενο δεν υφίσταται. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι ένα πολύτιμο εργαλείο αυτογνωσίας για τις γλώσσες είναι η μετάφραση, οι οποίες, μέσα από τη μεταξύ τους σύγκριση/σύγκρουση, μετρούν τις δυνάμεις τους, έρχονται αντιμέτωποι με το βαθύτερό τους είναι και διευρύνουν το πεδίο των εκφραστικών εφαρμογών τους. Σχετικά πάλι με το δίπολο ιταλικά / ελληνικά, μια πρώτη διαπίστωση είναι ότι η κοινή ιταλική (ΚΙ) δείχνει πολύ περισσότερο ομαλή και τυποποιημένη απ' ό,τι η κοινή νεοελληνική (ΚΝΕ). Οι λόγοι φυσικά είναι καθαρά ιστορικοί: ενώ στην Ιταλία η πληθώρα των τοπικών ιδιωμάτων επέβαλε, μετά τη δημιουργία του ενιαίου ιταλικού κράτους (1861), την καθιέρωση μιας συμπαγούς εθνικής γλώσσας όσο πιο αυστηρά γινόταν δομημένης (με στόχο τη δημιουργία μιας ισχυρής εθνικής συνείδησης), στην Ελλάδα οι ιδιαιτερότητες του «γλωσσικού ζητήματος» και η επακόλουθη ταύτιση της καθαρεύουσας με τις χειρότερες πολιτικά στιγμές της ιστορίας της χώρας, αλλά και η έγκυρη και ισχυρή ποιητική παράδοση στη δημοτική, ευνόησε, τουλάχιστον στη λογοτεχνία, την αναβάθμιση της «γλώσσας του λαού» σε αγαπημένο εκφραστικό όργανο – μόνο τα τελευταία χρόνια, με την υποχώρηση των πολιτικών παθών και τη «νομιμοποίηση» της καθαρεύουσας, η νέα γενιά λογοτεχνών δείχνει να κατεύθυνεται προς μια ομαλότερη και λιγότερο συναισθηματικά φορτισμένη χρήση της ΚΝΕ. Το αποτέλεσμα είναι ότι πολλά ελληνικά λογοτεχνήματα παρουσιάζουν ένα έντονο προφορικό ύφος, που στις περισσότερες περιπτώσεις απαλείφεται στην ιταλική μετάφραση. Στη *Μικρά Αγγλία* της Ιωάννας Καρυστιάνη, π.χ., που μετέφρασα πριν από δέκα περίπου χρόνια, η προφορικότητα ήταν δομικό στοιχείο του ύφους και έστω και ένα μέρος του έπρεπε να διατηρηθεί πάση θυσία. Εδώ ήρθε να με βοηθήσει η ιταλική λογοτεχνική παράδοση, κυρίως εκείνη του βερισμού και του νατουραλισμού. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος που αξιοποιείται από τον σικελό συγγραφέα Τζιοβάννι Βέργκα στο κορυφαίο του έργο *Ι Μαλαβόλια*, π.χ., ήταν πολύτιμο σημείο αναφοράς, πόσο μάλλον που η ιστορία των *Μαλαβόλια* διαδραματίζεται στον ίδιο μεσογειακό χώρο όπου σμιλεύτηκε ο άμεσος και απέριττος λόγος της ελληνίδος συγγραφέως. Από τον Βέργκα εμπνεύστηκα κυρίως για να αποδώσω στα ιταλικά την σχέση αμεσότητας της γλώσσας με τα πράγματα αλλά κυρίως την ακομπλεξάριστη γλωσσική προσέγγιση της Καρυστιάνη. Από την άλλη, δεν θεώρησα σκόπιμο να αξιοποιήσω στοιχεία από τα πλούσια τοπικά ιδιώματα της Ιταλίας, ούτε όταν οι γυναίκες της Άνδρου, όπου διαδραματίζεται το βιβλίο, χρησιμοποιούν λέξεις που δεν ανήκουν στην ΚΝΕ. Και αυτό για δυο λόγους. Πρώτον, γιατί στην Ελλάδα οι τοπικές γλώσσες είναι πολύ λιγότερο ζωντανές και αμφιβάλλω αν υπάρχουν πλέον, αντίθετα απ' ό,τι στην Ιταλία· και δεύτερον, γιατί η επιλογή της τάδε ή της δείνα διαλέκτου θα ήταν πέρα για πέρα αυθαίρετη με

αποτελέσματα στα όρια της παρωδίας. Τέλος, η ελεύθερη στάση της λαϊκής γλώσσας και των τοπικών ιδιωμάτων μού πρόσφερε πλούσιο υλικό για να αποδώσω τα βρομόλογα με τα οποία οι γυναίκες της Άνδρου σαρκάζουν, αυτοσαρκάζονται και προσπαθούν να διασκεδάσουν την πλήξη της μοναχικής ζωής με την αυταπάτη ότι στην υπάρξή τους ακόμη υπάρχει θέση για τις ηδονές της σάρκας. Διαφορετική περίπτωση είναι το βιβλίο ενός συγγραφέα της νέας γενιάς, του Κωνσταντίνου Δ. Τζαμιώτη, γεννημένου το 1970. Πρόκειται για τη νουβέλα *Η συνάντηση*, που κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο Ίνδικτος το 2002, που κυκλοφόρησε στα Ιταλικά σε δικιά μου μετάφραση το 2004. Ο Τζαμιώτης, όπως και άλλοι εκπρόσωποι της γενιάς του, αξιοποιεί ένα ομαλότερο γλωσσικό εργαλείο, απαλλαγμένο από τις αγκυλώσεις του παρελθόντος. Η νουβέλα χαρακτηρίζεται επίσης από ένα ισχυρό φιλοσοφικό υπόβαθρο, εφόσον καταπιάνεται με θέματα όπως είναι η απώλεια, η μνήμη, ο χρόνος, και όλα αυτά την ώρα που ο συγγραφέας αναμετριέται συνεχώς με τους μεγάλους πεζογράφους της ευρωπαϊκής και ελληνικής παράδοσης. Δύσκολο λοιπόν το έργο του μεταφραστή, που δεν βρίσκεται πια αντιμέτωπος με το μύθο αλλά με μια σκέψη μεστή και λεπτή, η οποία ζητάει ανάλογη δύναμη στη γλώσσα-στόχο. Σε αυτήν την περίπτωση, ενεργοποιείται μια από τις βασικότερες αρχές της μεταφραστικής διαδικασίας, σύμφωνα με την οποία ο μεταφραστής πρέπει να ακολουθήσει την ίδια δημιουργική πορεία του συγγραφέα, από την αρχική σύλληψη έως την υλοποίησή της πάνω στο χαρτί. Ένα από τα πιο δύσκολα σημεία βρισκότανε στη σελίδα 33: «[Ο ζωγράφος] είναι θαυμαστής του όλου, [ο στρατηγός] του συνόλου». Η ευελιξία και η τεράστια φιλοσοφική παράδοση της ελληνικής γλώσσας επιτρέπουν εδώ μια διατύπωση πυκνή, εύηχη και πλούσια σε αναφορές, που στα Ιταλικά αναγκαστικά (με δεδομένη την *patrii sermonis egestas*) θα πρέπει να ερμηνευτεί στα επιμέρους συστατικά της: «[Il pittore] ammira l'armonia delle parti, [il generale] la perfezione del tutto». Εδώ ο μεταφραστής πρόδωσε βέβαια μια άλλη αρχή της δουλειάς του (μια λέξη πρέπει να μεταφραστεί μόνο με μια λέξη) αλλά επειδή ο κάθε κανόνας έχει και τις εξαιρέσεις του, πιστεύω ότι το τελικό αποτέλεσμα δικαιώνει αυτή τη μικρή πράξη «ύβρεως».

Maurizio De Rosa

Διορθώσεις, προσθήκες και μικρά φιλολογικά

Ι. Στο κείμενο του Γιώργου Κεχαγιόγλου «Ένα τέταρτο χειρόγραφο του *Δον Κισότη της Μάντσας...*», *Μικροφιλολογικά* 25 (Άνοιξη 2009) 9-10, να διορθωθούν τα παρακάτω: στη σ. 9 ο αριθ. χφ της Γενναδείου δεν είναι 78, αλλά 798· και στη σ. 10 το «να μην ξέφυγαν» να διαβαστεί: «να της ξέφυγαν».

II. Ο Αλέξης Ζήρας μάς πληροφόρησε ότι ο Γρηγόρης που αναφέρεται στο «Προϋποθέσεις ή Τα μετά θάνατον» του Ναπ. Λαπαθιώτη (Μικροφιλολογικά Τετράδια 7, Λευκωσία 2009, σ. 22) δεν είναι άλλος από «τον καλό διηγηματογράφο και σκιτσογράφο, Γεράσιμο Γρηγόρη (1907-1985), λευκαδίτικης καταγωγής», ο οποίος «μετά το *Μπουκέτο*, στα κατοπινά χρόνια, ήταν υπεύθυνος ύλης στα περιοδικά του συγκροτήματος Θεοφανίδη (*Πάνθεον, Ρομάντζο* κλπ.)». Ο Γρηγόρης είχε ασχοληθεί και με τη ζωγραφική, τη χαρακτική, το σκίτσο και την εικονογράφηση και συνεργαζόταν με τα *Νεοελληνικά Γράμματα*.

III. *Μαρωνίτης - Ιωάννου, συμπληρωματικά*. Στο βιβλίο του Ξενοφώντα Α. Κοκόλη, *Η διαμάχη Μαρωνίτη - Ιωάννου 1977-2007* (Αθήνα, Ίνδικτος, 2008), καταγράφονται και κρίνονται όλα τα σχετικά κείμενα των δύο κύριων προσώπων της διαμάχης καθώς και τα κείμενα άλλων που αναφέρθηκαν στο θέμα αυτό [κεφάλαιο: Άλλες αναφορές (ή μη αναφορές) στη διαμάχη 1981-2006, σ. 75-92]. Προσθετέον: Στη διαμάχη αυτή σημειώθηκε και λογοτεχνική παρέμβαση, βλ. το κείμενο του Σάββα Παύλου, «Παρά θίν' αλός», με την αφιέρωση: "Τῳ αοιδίμῳ Γ. Ιωάννου" και με κατακλείδα: "Όχι πια άλλον Μαρωνίτη". Η θέση του κειμένου αυτού στη διαμάχη Μαρωνίτη - Ιωάννου είναι περισσότερο από εμφανής. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Άρδην* (Αθήνα, αρ. 2, Μάιος 1996, σ. 82) και συμπεριλήφθηκε στο βιβλίο του Σάββα Παύλου *Το επί πλέον*, Αθήνα, Ύψιλον, 1999, σσ. 43-44.

IV. Στο πρόσφατο αφιέρωμα στη σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία του περιοδικού *Διαβάζω* (499, Σεπτ. 2009) χρειάζεται να διορθωθεί η πληροφορία που δίνεται επανειλημμένα στο κείμενο της Ελένης Αντωνιάδου («Η Κύπρος εκτός», σσ. 100-103) ότι η *Χάλκινη εποχή* του Ρόδη Ρούφου πρωτοεκδόθηκε στα ελληνικά το 1980. Το μυθιστόρημα αυτό βγήκε και σε ελληνική έκδοση της «Εστίας» το 1960, δηλαδή την ίδια χρονιά κατά την οποία κυκλοφόρησε στα αγγλικά. Αυτό συνάγεται από πολλές μαρτυρίες: λ.χ., από τις βιβλιοκριτικές της εποχής αλλά και από πιο πρόσφατα δημοσιεύματα, όπως του Δ. Δασκαλόπουλου (*Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τ. 7, Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σ. 10).

V. Εκτός από τα τρία γνωστά βιβλία της, τη νουβέλα *Ενθάδε κείται* (1964), το μυθιστόρημα *Το ταξίδι* (1969) και το μυθιστορηματικό χρονικό *Βιώματα, Κύπρος 1974* (1977), η Λίνα Σολωμονίδου (1924-2008) είχε εκδώσει νωρίτερα στην Αθήνα άλλες δυο νουβέλες με το άγνωστο ψευδώνυμο Αλίκη Λεμέζη (*Κάθε μέρα κλείνει το μυστικό της*, 1959· *Όπως πάντα*, 1960), που επικεντρώνονται σε αδιέξοδες ερωτικές και συζυγικές σχέσεις και είναι δοσμένες από τη γυναικεία σκοπιά. Στα κατάλοιπα του αρχείου της σώζονται μερικά κείμενα, μερικά ολοκληρωμένα αφηγήματα μικρής έκτασης και άλλα ανολοκλήρωτα. Από αυτά ξεχωρίζουν ένα εκτεταμένο αυτοβιογραφικό αφήγημα, ένα αφήγημα για τη ζωή του Εζεκία Παπαϊωάννου, πρώην γενικού γραμματέα του ΑΚΕΛ, και μερικά άλλα. Ευχαριστούμε την κυρία Αντιγόνη Σολωμονίδου-Δρουσιώτη τόσο για τις πληροφο-

ρίες της όσο και γιατί μας έδωσε την ευκαιρία να δούμε το αρχειακό αυτό υλικό, που προβλέπεται να συγκεντρωθεί σε αυτοτελή τόμο.

VI. Στην πρόσφατη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του Δημήτρη Ποταμίτη (επιμ. Θανάσης Θ. Νιάρχος, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007) δεν περιλαμβάνεται η δυσεύρετη ποιητική του σύνθεση *Κυπριάδα*, η οποία, όπως δηλώνεται από τον επιμελητή, δημοσιεύτηκε «στην Παγκόσμια ανθολογία της ΟΥΝΕΣΚΟ για την κυπριακή ποίηση». Σύμφωνα με μαρτυρία του Σάββα Παύλου, το ποίημα αυτό κυκλοφόρησε και αυτοτελώς σε ολιγοσέλιδο τεύχος (όμως δεν έχει εντοπιστεί σε κυπριακές βιβλιοθήκες). Πάντως, ανθολογήθηκε αποσπασματικά από τον Πάνο Ιωαννίδη στην *Ανθολογία του αγώνα* (Λευκωσία 1973, σ. 34-36). Πιθανότατα γράφτηκε στα χρόνια του 1960 (ίσως μετά τις διακοινοτικές ταραχές του 1963-64) και, όπως φαίνεται από τους παρακάτω στίχους από το ανθολογημένο απόσπασμα, αναφέρεται στον κυπριακό απελευθερωτικό αγώνα:

Ξυπνήσανε ξυπνήσανε τ' αδέρφια
σπάσαν τον μπρούτζο και το σίδερο
ορμήσανε κατά το φως με τεντωμένα δάχτυλα. [...]

Ετούτοι οι φίλοι παίζουν με τον Χάροντα χαρτιά και τον νικούν
τα βάζουν μ' όλα τα θεριά στα μαρμαρένια αλώνια
σαν πλάτανοι ριζώνουνε στην γη - την σκάβουν, την ποτίζουν
ετούτοι οι φίλοι είναι φωτιά και ποιος θα τους νικήσει.

VII. Στο δημοσίευμα του Λευτέρη Παπαλεοντίου «Σονέτα στην Κύπρο του όψιμου 19ου αιώνα» (*Άνευ* 32, Άνοιξη 2009, σσ. 35-43) ας προστεθούν τα παρακάτω: Εκτός από τους Ανδρέα Χρίστου Πούλλο (*Δεκατετράστιχα*, 1980) και Λώρο Φαντάζη (*Σονέττα*, 1984), και άλλοι κύπριοι συγγραφείς εξέδωσαν κατά τις τελευταίες δεκαετίες ολόκληρες συλλογές σονέτων: Ευγένιος Στυλιανού, *Τα σονέτα της Λάουρας* (1990), *Τα σονέτα της οδύνης* (1991), *Τα σονέτα των δακρύων* (1991)· Άλκης Πογιατζής, *Σονέτα* (1997).

Επίσης, εκτός από τα δύο πρωιμότερα ιδιωματικά σονέτα, του Γλαύκου Αλιθέρση («Ο ζίζιρος», γρ. στη δεκαετία του 1920) και του Κυριάκου Ν. Ακαθιώτη («Μιαν αβκήν», *Τα παραμύθκια της ζωής*, 1947), έχουν εντοπιστεί άλλα οκτώ σονέτα στην κυπριακή διάλεκτο: Τέσσερα περιλαμβάνονται σε δύο συλλογές του Ευγένιου Στυλιανού· τρία («Φαίδρα μου», «Φρύνη μου», «Η παραντζελιά του χωρισμού») στον τόμο *Τα σονέτα της Λάουρας* (Λευκωσία 1990) και άλλο ένα («Γλυτζειά μου κόρη, Φαίδρα») στη συλλογή του ιδίου *Τα σονέτα των δακρύων* (Λευκωσία 1991). Άλλα τέσσερα σονέτα («Η λεμονιά», «Η αππωμένη», «Οι κουτσομπόλες!», «Θάλασσα, εγιώνι σ' αγαπώ! Ι») περιλαμβάνονται στο βιβλίο του Αντώνη Σωτηριάδη *Τραούδκια του χωρκού* (Πάφος 1996). Εξάλλου, ένα σονετοειδές ιδιωματικό κείμενο περιλαμβάνεται στη συλλογή *Παραδαρμός εν αλφαβήτῳ* (2007, σ. 65) του Λεωνίδα Γαλάζη. Στο κείμενο αυτό διατηρούνται οι δεκατέσσερις στίχοι, κατανεμημένοι σε δυο τετράστιχα και δύο τρίστιχα, αλλά

καταργούνται οι ρίμες, ο κανονικός ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος κάποτε παραβιάζεται, ενώ διατηρείται η ίδια ακροστιχίδα (το γράμμα π) και στους δεκατέσσερις στίχους.

Ειδικά τα σονέτα του άγνωστου Ευγένιου Στυλιανού (που φαίνεται ότι έζησε σε χώρους της ελληνικής διασποράς, κυρίως στο Λονδίνο), όχι μόνο τα ιδιωματικά του αλλά και όσα είναι γραμμένα στη νεοελληνική κοινή, προϋποθέτουν τα κυπριακά αναγεννησιακά ποιήματα του 16ου αιώνα: Είναι πάντα γραμμένα σε ιαμβικό ενδεκασύλλαβο και σε αυτά δεσπόζουν η ευγένεια και η τρυφερότητα των αισθημάτων και η θλίψη για την απώλεια αγαπημένων προσώπων. Αλλά και μερικές λόγιες ή «εξευγενισμένες» ιδιωματικές εκφράσεις που παρεισφρέουν και στα μη ιδιωματικά του σονέτα (λ.χ., «του πόθου μου πουλούδια», «του κόσμου τα πικράδια», «άσπλαχνη κυρά μου», «θέϊσσα», «πικράδα», «ομορφάδα», «περιπλοκάδια», «φυλλοκάρδια», «πυρούμενα», «δαρκωμένα», «δροσινά» «θαρκούμαι», «στεντζάζω» [=υποφέρω] κτλ.) παραπέμπουν σε αυτούσιες λέξεις, σε ανάλογες γλωσσικές πρακτικές και γενικά στη γλωσσική μανιέρα των κυπριακών πετραρχικών ποιημάτων. Μεταφέρω εδώ ένα από τα ιδιωματικά *Σονέτα της Λάουρας* (γραμμένο στο Λονδίνο τον Δεκέμβριο του 1980), στο οποίο είναι ακόμα πιο έκδηλες οι θεματικές, τεχνοτροπικές, στιχουργικές και γλωσσικές καταβολές από τα κυπριακά ποιήματα του 16ου αιώνα:

ΦΡΥΝΗ ΜΟΥ

Δκιαβαίνω δίστρατα τζ̆αι μονοπάδκια
τζ̆αι πά' στην άκρην του γιαλού πεζεύκω
τζ̆' αναμεσόν των πετρουδκιών γυρεύκω
να 'βρω τα δκυο τσιακκιλωτά σου αμμάδκια.

Στεντζ̆άζοντας, στα δροσινά λαγκάδκια
σέρνουμαι τζ̆αι να σ' εύρω πασπατεύκω
τζ̆αι στο αερούδιν που φυσά θαρεύκω
πως τα φιλιά σου νιώθω τζ̆αι τα χάδκια.

Τες νύχτες λλία που άφησες παιγνίδκια
κοντά μου φέρνω τα τζ̆αι δκιαλοούμαι,
σφιχτά σφιχτά κρατώ τα πά' στα στήθκια

τζ̆αι με θολήν τη σκέψην ποτζ̆οιμούμαι.
Μα στου ύπνου μόλις έμπω τα παλάδκια
πάλε ονειρεύκουμαι τα δκυο σου αμμάδκια.

Μ-Φ

Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Κύπρου - Μικρή Κυπριακή Πετράδια