

μικροφιλολογικά

περιοδική έκδοση * τεύχος 9 * άνοιξη 2001

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Γιώργος Κεχαγιόγλου, Σε λιμάνια, σε λιβάδια ή σε παλατιανά γήπεδα γίνονταν οι στρατιωτικές παρελάσεις της όψιμης κυπριακής φραγκοκρατίας; Η τ<ζ>ουσ<τ>(ι)άνα του Τζώρτζη Μπουστρού [3]. Αβιβλιογράφητη πρώτη έκδοση του Γραμματοφόρου του Φραγκίσκου Σκούφου (1695); [9] ~ Τασούλα Μαρκομιχελάκη, Λεξιλογικά στο Κρητικό Θέατρο: από τη γλώσσα των 'πολιτικών' στον Κατζούρμπο [5] ~ Γιάννης Δάλλας, Ά. Κάλβου: «τῶν λυρῶν τά προοίμια» [12]. Έργοι του Καβάφης ἢ ἓνας Καβάφης ἑτεροχρονισμένος [41]. Γιά τή «Μάγδα» τοῦ Νεχροδέιπνου τοῦ Τ. Σινόπουλου [42] ~ Antonietta Varvaro, Σημειώσεις πάνω στην αφηγηματική τεχνική του διηγήματος «Ποῖος ἦτον ο φονεύς του ἀδελφού μου» του Γ. Μ. Βιζυηνοῦ [13] ~ Χρῖστος Παπάζογλου, Καί πάλι γιά τό τέλος τῆς Φόνισσας [16] ~ Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Τραυλαντώνης, ὄχι Παπαδιαμάντης [20] ~ Χ. Λ. Καραόγλου, Περί βιβλιογραφίας [21] ~ Άννα Κατσιγιάννη, Σκιαγραφώντας το πορτρέτο της νεοελληνικής κριτικής [24] ~ Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Λίγο κρατάει το πανηγύρι των τρελλών...» («Ο Αδέξιος», Μαριάμπας, Egoica). Σημειώσεις στο περιθώριο [29] ~ Δημήτρης Κόκορης, Ο κατά Βάρναλη «ποιητής»: 1913, 1956 [33] ~ Θεοδόσης Πυλαρινός, Μαρτυρίες από τα εφηβικά χρόνια του Τεύκρου Ανθία [36] ~ Νίκος Γριππονησιώτης, Ἡ «Λουλούκα» τοῦ Σκαρίμπα [38] ~ Πέτρος Παπαπολυβίου, Ο «ήρωας-φάντασμα της Ακρόπολης»: Μια κυπριακή βιβλιογραφική συνεισφορά [39] ~ Σάββας Παύλου, Οι λογοτεχνικές αναφορές του Γιώργου Ιωάννου για το Κατοχικό Ημερολόγιό του [45] ~ Μίμης Σουλιώτης, Ὅσον τα ρόδα χρόνον [48]

Λευκωσία, Κύπρος / μικροφιλολογικά

μικροφιλολογικά

περιοδική έκδοση * τεύχος 9 * άνοιξη 2001

Υπεύθυνοι έκδοσης:

Φοίβος Σταυρίδης, Τ. Θ. 40447, 6304 Λάρανα (τηλ. 04-652974,
e-mail: stavride@zenon.logos.cy.net)

Σάββας Παύλου, Χρυσάνθου Μυλωνά 5, Άγιοι Ομολογητές, 1085 Λευκωσία
(τηλ. 02-316667)

Λευτέρης Παπαλεοντίου, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Φιλοσοφική Σχολή, Τ.Θ. 20537,
1678 Λευκωσία (τηλ. 02-892375, 338827, e-mail: gpel@zeus.cc.ucy.ac.cy,
τηλεομοίωτυπο 751383)

§

Εκτύπωση:

Τυπογραφεία Στέλιου Λειβαδιώτη Λτδ., Τ.Θ. 29128, 1621 Λευκωσία
(τηλ. 02-347359, 438968, τηλεομοίωτυπο 435698)

§

Κυκλοφορεί δυο φορές τον χρόνο (άνοιξη-φθινόπωρο)

Συνεργασίες, αλληλογραφία αποστέλλονται στους υπευθύνους της έκδοσης.

Προτεραιότητα δίνεται σε κείμενα περιορισμένης έκτασης. Επιλέγονται αυστηρώς «μικροφιλολογικά» κείμενα (με ελάχιστες υποσημειώσεις) και αποκλείονται δοκίμια ή ανακοινώσεις ευρύτερου φιλολογικού ενδιαφέροντος. Μικροφιλολογικές συνεργασίες που αναφέρονται σε επιστολικό υλικό δημοσιεύονται μόνον αν συνεισφέρουν στη φιλολογική έρευνα.

Τα δημοσιευόμενα κείμενα δεν εκφράζουν κατ' ανάγκην τις απόψεις των υπευθύνων έκδοσης. Ακολουθούνται το τονικό σύστημα και οι ορθογραφικές ιδιομορφίες του συγγραφέα. Δεχόμαστε δισκέτες κατά προτίμηση σε πρόγραμμα Word για Macintosh.

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

Η έκδοση επιχορηγείται από τις
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Σε λιμάνια, σε λιβάδια ή σε παλατιανά γήπεδα γίνονταν οι στρατιωτικές παρελάσεις της όψιμης κυπριακής φραγκοκρατίας;

Η τ<ζ>ουσ<τ>(ι)άνα του Τζώρτζη Μπουστρού

Λίγο προτού εκτελέσει ή φυλακίσει για εσχάτη προδοσία τούς ανυποψίαστους συνωμότες των τελευταίων εργένικων χρόνων της βασιλείας του, ο παραδομένος στην αυθαιρεσία και την ακολασία, αλλά ακόμα ικανός για κεραυνοβόλους αντιπερισπασμούς, νόθος βασιλιάς της Κύπρου Ιάκωβος Β' οργανώνει μια «γενική επίδειξη» των κύπριων ιπποτών-φρουδαρχών. Οι χρονογράφοι του 15ου και 16ου αι. είτε είναι πολύ λιτοί στην περιγραφή της (Και την Κερεκίη ορδονίασεν και εποίκεν μούστραν τζενεράλ εις την τουχιάναν και ήυρεν άλογα εφτακοσία [χφφ Β, Μ: ... οπίσω εις την τουχιάναν...]: Τζώρτζης Μπουστρός, *Διήγησις Χρονίας Κύπρου...*, έκδ. Γ. Κεχαγιόγλου, Κ 144.16-17· υποθέσεις στο κριτικό υπόμνημα: γρ. τουσιάναν; τουσάναν; Τουχιάναν;) είτε τη μεταμορφώνουν σε παρωδία στρατιωτικής επιθεώρησης και σε «σιωπηρή» διαμαρτυρία-επίδειξη δύναμης των συνωμοτών (Florio Bustron, *Historia overo Commentarii de Cipro*, έκδ. R. de Mas Latrie, 428.29-431.5: rassegna, mostra· παράλληλα, δεν χρονολογούν αυτή τη «γενική επίδειξη» (ίσως πρόκειται για μιαν από τις Κυριακές του τέλους Απριλίου-αρχών Μαΐου ή του Σεπτεμβρίου του 1470 ή 1471) και αφήνουν αόριστο τον ακριβή τόπο στον οποίο έγινε (αν και στο ιταλόγλωσσο κείμενο του Fl. Bustron εξυπνοείται η Λευκωσία).¹

Στόχος μου εδώ δεν είναι να σχολιάσω τον αριθμό τών (εν ετοιμότητι) «διαθέσιμων» ιππικών δυνάμεων του κυπριακού βασιλείου της εποχής (αντίστοιχων, ας πούμε, με τα σημερινά «τεθωρακισμένα») ούτε να συγκρίνω τον σημερινό στρατιωτικό εξοπλισμό της άνευ SS-300 ημικατεχόμενης Κυπριακής Δημοκρατίας με τα οπτικά συστήματα ξηράς τού τότε κυπριακού κράτους, που αισθανόταν σχετικά ανακουφισμένο ύστερα από τη λήξη του εμφύλιου πολέμου, την ανάκτηση της Αμμοχώστου και τη βολική παράταση της (μόνο χρηματικής και εις είδος) υποτέλειάς του στο σουλτανάτο των Μαμελούκων, αλλά, απλώς, να διευκρινίσω τοπογραφικά τον χώρο πραγματοποίησης αυτής της «μούστρας τζενεράλ» και να προτείνω διαφορετική λύση στο πρόβλημα που θέτει μια γραφή του Χρονικού του Μπουστρού.

Στα Σχόλια της έκδοσής μου δίσταζα να ταυτίσω τον χώρο αυτό με τον χώρο μιας άλλης «μούστρας», αυτή τη φορά μη ευγενών «καραβανάδων» (πεζικάριων «μηνιασμένων»), που έγινε λίγα χρόνια αργότερα, την Πρωτομαγιά του 1474, στα χρόνια της Κατερίνας Κορνάρο και «μέσα εις την αυλήν την ρηγάτικην», δηλαδή στο παλάτι των Λουζινιάν στη Λευκωσία· υπέθετα πως ο χώρος της «μούστρας τζενεράλ» θα πρέπει να αναζητηθεί είτε σε ανοιχτή και ευρύτερη τοποθεσία έξω από το κέντρο (τα τείχη) της Λευκωσίας είτε σε τοποθεσία κοντά στο τελωνείο και το

λιμάνι της Αμμοχώστου. Μάλιστα στο Γλωσσάρι της έκδοσης, κλίνοντας προς τη δεύτερη αυτή υπόθεση, ερμηνεύει τη λέξη *τουχιάνα* (που παραδίδεται και από τα τρία γνωστά ελληνικά χφφ του Χρονικού) με δύο εναλλακτικές δυνατότητες: «τελωνείο, ή: καραβοστάσιο, ναυπηγείο, ναύσταθμος, κλειστός χώρος λιμανιού για αποθήκευση ή επισκευή πλοίων», ανάγοντας ετυμολογικά καθεμιά από τις λύσεις αυτές, αντίστοιχα, στα αραβικά *dIwAn* και *dAr-WInAa*, και στα παράγωγά τους ιταλικά και βενετικά *do(v)ana*, *dogana*, *deana* (απ' όπου και τα: *δουάνα*, *ντοάνα*, *τζεάνα/τσεάνα* κτλ.), και *darsina*, *darsena*, *zardachan(n)a* (απ' όπου και τα: *ταρσινάλλι(ον)*, *τζαρτζαχάνα/ταρτζαχάνα*, *ταρσανάς* κτλ.).²

Ομολογώ τώρα πως, μολονότι πολύ φρόνιμα το προεδρικό μέλαθρο της Κυπριακής Δημοκρατίας δεν προσφέρεται λόγω υψομέτρου για ένοπλες παράτες μεγάλης ολκής, και μολονότι με εκπρόθεσμο εθνοκεντρισμό στρατιωτικομαθητικές παρελάσεις εξακολουθούν σήμερα να γίνονται στη Λευκωσία μπροστά στο πρεσβευτικό μέγαρο της Κυανόλευκης Δημοκρατίας, ήταν ακατανόητη η ερωτοτροπία μου τόσο με τα τσαΐρια τής *extra muros* Λευκωσίας όσο και με τους τελωνειακούς και λιμενικούς χώρους της Αμμοχώστου, μια και η στρατιωτική οικονομία και ο παλατιανός συγκεντρωτισμός του φραγκικού βασιλείου (που συνεχίστηκε και στη βενετοκρατία, όπως δείχνουν οι ομολογες «γενικές επιδείξεις») θα πρέπει να έκαμνε τέτοιες λύσεις αρκετά απίθανες, σε αντίθεση με τον μοναδικό τόπο που συγκέντρωνε όλα τα πλεονεκτήματα ενός προσιτού, κεντρικού και εύκολα εποπτευόμενου και ελεγχόμενου από τον βασιλιά χώρου, όπως ήταν τα υπαίθρια τμήματα (αυλές ή περίγυρος) του παλατιού της Λευκωσίας, κατάλληλα όχι μόνο για ένοπλα παιχνίδια και τουρνουά, αλλά και για ασκήσεις και παρελάσεις.³

Παράλληλα, ομολογώ πως και οι ερμηνευτικές και ετυμολογικές δυνατότητες που σκεφτόμουν για τη λέξη *τουχιάνα* (που θα πρέπει να προφερόταν ως «τουσάνα», με παχύ -σ-, ή «τουσιάνα») δεν είναι οι μόνες· με δεδομένο ορισμένα φωνητικά γνωρίσματα των χειρόγραφων μαρτύρων του Χρονικού, όπως η συχνή μεταβολή συμφώνου και συμφωνικού συμπλέγματος μέσα στη λέξη, η σποραδική αποβολή συμφώνου πριν από άλλο σύμφωνο μέσα στη λέξη και κάποιες παραδρομές των γραφέων,⁴ πρέπει να πω ότι ο περίεργος τύπος «τουσ(ι)άνα» είναι πολύ πιθανό να προέρχεται από τύπο *τ<ζ>ουστ<τ>(ι)άνα* (δηλ. χώρος «τζούστας», έφιππου τουρνουά, κονταρομαχίας κτλ., που οργανώνονταν από παλιότερα στο κυπριακό κράτος με βασιλική φροντίδα· η λέξη *τζούστα* απαντά στα Χρονικά του Μαχαιρά και του Μπουστρού, και ομολογοί ή παράγωγοι τύποι, με γαλλική είτε ιταλική απαρχή: *τζούστρα*, *τζούστρια*, *τζόστρα*, *ζόστρα*, *γίστρα*, *γκίστρα*, *τζουστρίζω*, *γκιστρίζω*, *γκιστράρω*, *γιστραδός*, *γκιστραδός*, *αφθονούν* και σε άλλα κείμενα της υστερομεσαιωνικής και της πρώιμης νεοελληνικής γραμματείας, με διασημότερο παράδειγμα τον *Ερωτόκριτο*).⁵ Δεν θα δίσταζα, λοιπόν, σήμερα να διορθώσω το Χρονικό του Μπουστρού στο χωρίο K 144.16-17 ως εξής: ...εις την τζουσιάναν...

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Γ. Κεχαγιόγλου (επιμ.), Τζωρτζης/Τζωρτζής (Μ)πουστρός/(Μ)πούστρους (Γεώργιος Βο(σ)τρ(υ)ηνός ή Βουστρώνιος), *Διήγησις Χρονίας Κύπρου...*, Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, 1997, σσ. 144-145, 561-562. (Με την ευκαιρία διορθώνω τα εξής παροράματα: σσ. Κ 182.5: γρ. ιατρόν!, Κ 192.10 γρ. Αμμοχούστου, 400.44 γρ. 292.11-15 και όγι 294.10-14.)
2. Ό.π., σσ. 292, 400-401, 493-494.
3. Για τις «γενικές επιδείξεις» της βενετοκρατίας βλ. G. Grivaud - A. Papadaki, «L'institution de la *Mostra generale* de la cavalerie féodale en Crète et en Chypre vénitiennes durant le XVIe siècle», *Studi Veneziani* 12 (1986) 165-199 (ανατύπ.: *Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών Λευκωσίας* 13-16, 1984-1987, σσ. 505-540). Η πολύτιμη, αλλά αμέθοδη και δύσχρηστη *Ιστορία της Κύπρου*, επιμ. Θ. Παπαδόπουλλου, τ. 4-5, Λευκωσία, Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', 1995-1996, δεν παρέχει, δυστυχώς, ακριβή τοπογραφική ιδέα του παλατιανού συγκροτήματος στη Λευκωσία.
4. Βλ., π.χ., ό.π., σημ. 1, σσ. 139*-149*.
5. Βλ., πρόσχηρα, Ε. Κριαράς, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους γραμματείας, 1100-1669*, τ. 1-14, Θεσσαλονίκη 1969-1997 (συνεχίζεται), στις λέξεις.

Γιώργος Κεχαγιόγλου



Λεξιλογικά στο Κρητικό Θέατρο: από τη γλώσσα των 'πολιτικών' στον Κατζούρμπο

Μελετώντας ένα πρόσφατο Λεξικό του γλωσσικού ιδιώματος της Δυτικής Κρήτης, καρπό πολυετούς μόχθου του Χανιώτη φιλόλογου Αντώνιου Ξανθινάκη,¹ συνάντησα ορισμένες λέξεις της κρητικής κωμωδίας *Κατσούρμπος*, του Ρεθύμνιου Γεωργίου Χορτάτση (τέλη του 16^{ου} αι.), που έχουν στο λεξικό διαφορετική ερμηνεία απ' ό,τι στην κριτική έκδοση του έργου.² Με αυτήν την αφορμή, έκανα μια μικρή σχετική έρευνα, και παρουσιάζω παρακάτω τις τέσσερις αυτές λέξεις, που στην κωμωδία περιέχονται όλες στα λόγια του κύκλου των κοινών γυναικών. Τις παρουσιάζω, δε, με όλη την επιφύλαξη που επιβάλλεται όταν χρησιμοποιεί κανείς νεότερα λεξικά για παλαιότερες λέξεις.

1. μαστόρισα

Έτσι χαρακτηρίζει τη γριά Αρκολιά η νεαρή υπηρέτρια Αννούσα στην εκδήλωση του ενθουσιασμού της για τις συμβουλές που δίνει η γυναίκα αυτή στην Πουλιένα για την εκμετάλλευση των ανδρών:

Γ. 341-2. *Τούτα τα δασκαλέματα κιαμι' άλλη δεν κατέχει,
φιλαίνα και μαστόρισα χαρά στην όποια σ' έχει.*

Ο Λίνος Πολίτης στο Λεξιλόγιο της έκδοσής του δεν περιλαμβάνει τη λέξη, προφανώς επειδή θεωρεί γνωστή την ερμηνεία της ως θηλυκού τύπου του ουσιαστικού 'μάστορας',³ δηλ. η τεχνίτρα. Παρενθετικά σημειώνει ότι στις άλλες δύο κωμωδίες του Κρητικού θεάτρου (που ωστόσο προέρχονται από την Ανατολική Κρήτη), η λέξη σημαίνει σαφώς τη μοδίστρα,⁴ και με αυτήν την έννοια την ερμηνεύει και ο Γιάννης Μαυρομάτης σε μία διαθήκη του 1640,⁵ ερμηνεία πάντως που δεν ταιριάζει στα παραπάνω συμφραζόμενα του Κατζούρμπου και γι' αυτό ο Πολίτης δεν την αναφέρει καθόλου. Το Λεξικό Ξανθινάκη, όμως, δίνει ως μοναδική ερμηνεία της λέξης, προερχόμενη από την περιοχή των Σφακιών, το «μαμμή». Την ίδια ερμηνεία, αναλυτικότερα διατυπωμένη («ήταν η ερασιτέχνης μαία που ξεγεννούσε τις γυναίκες παλιότερα στα χωριά») δίνει και το Λαογραφικό Σφακιανό Λεξιλόγιο, Ερμηνευτικό, του Κανάκη Ι. Γερωνυμάκη,⁶ αλλά και το γνωστό, παλαιότερο, λεξικό του Μ.Ι. Πιτυκάκη ξεχωρίζει αυτήν την ερμηνεία ανάμεσα στις άλλες.⁷ Χαρακτηριστική μάλιστα είναι και η διατύπωση του Γ. Πάγκαλου, ο οποίος, αφού δώσει την ερμηνεία «η τεχνίτρα», αναφέρει: «Κατ' εξοχήν κυριολεκτείται επί της μαίας».⁸ Τέλος και ο Ι. Χαβάκης στη μελέτη του για τους γιατρούς και τις αρρώστιες στην κρητική λογοτεχνία αναφέρεται δύο φορές στις μαμές ως μαστόρισσες.⁹ Νομίζω ότι αυτή η ερμηνεία πράγματι μπορεί να ταιριάζει στα συμφραζόμενα της κωμωδίας του Χορτάτση, επειδή αργότερα μέσα στο έργο η Αρκολιά θα προετοιμάσει μια εργασία που προσιδιάζει μάλλον σε μαμή, δηλ. θα φροντίσει ό,τι χρειάζεται για να εμφανίσει την Αννούσα «ανέγλυτη» (παρθένα, στ. Γ. 249-250) σε έναν επίδοξο 'πελάτη', και έτσι μπορούμε να φανταστούμε ότι μία από τις ιδιότητες της γριάς ήταν και αυτή της πρακτικής μαίας.

2. αργαστήρι

Αναλογιζόμενη η Ανέζα 'του στενού' τις δυσκολίες του επαγγέλματος της ρουφιάνας, δηλ. της μεσίτριας σε ερωτικές υποθέσεις, λέει γι' αυτό:

Γ. 295-296. και πως τούτή 'ν' η τέχνη μας, τούτή 'ν' η εσοδεία μας
και τ' αργαστήρι οπού ζει κι εμάς και τα παιδιά μας.

Ο Πολίτης ερμηνεύει το αργαστήρι απλώς ως «εργαστήρι, μαγαζί». Ωστόσο η κοινή ακόμη σήμερα στην Κρήτη ερμηνεία της λέξης, που τη βρίσκουμε και σε όλα τα παραπάνω λεξικά της διαλέκτου (Γ. Παγκάλου,¹⁰ Μ. Πιτυκάκη, Α. Ξανθινάκη και Κ. Γερωνυμάκη), είναι «αργαλειός». Στην περίπτωση αυτής της λέξης, μάλιστα, η ερμηνεία των σύγχρονων λεξικών υποστηρίζεται και από πηγές της εποχής που γράφτηκε η κωμωδία. Συγκεκριμένα σε δύο συμβόλαια του Μανόλη Βαρούχα (1597-1613) από την περιοχή του Ρεθύμνου (τόπο καταγωγής του Χορτάτση) αναφέρεται το αργαστήρι με την έννοια του αργαλειού: πρώτα στην καταγραφή μιας προίκας και κατόπιν στην καταγραφή μιας κληρονομιάς.¹¹ Το ίδιο και σε ένα, ακόμη παλαιότερο (1538), προικοσύμφωνο από το κατάστιχο του Ιωάννη Ολόκαλου, από την Ιεράπετρα.¹² Μπορούμε δηλαδή να είμαστε πιο σίγουροι εδώ ότι ο Ρεθύμιος ποι-

ητής της κωμωδίας εννοούσε με αυτήν τη λέξη τον αργαλειό και επιδίωξε έτσι να επιτείνει τη σάτιρα εναντίον της Ανέζας: όπως οι έντιμες και νοικοκυρές γυναίκες έχουν τον αργαλειό για βιοπορισμό ή ικανοποίηση των οικιακών αναγκών, έτσι και η γριά ρουφιάνα έχει έναν μεταφορικό αργαλειό, που είναι η τέχνη της μεσιτείας.

3. αργόχειρο

Η Ανέζα συνεχίζει το παραπάνω δίστιχο:

Στ. Γ. 297-298. Αργόχειρο δεν έχομε, μόνο τη δόλια γλώσσα
και τα καημένα ψόματα [...].

Η ερμηνεία της λέξης ως «εργόχειρο», που δίνει ο Λ. Πολίτης, φαίνεται απόλυτα αυτονόητη και εκ πρώτης όψεως ικανοποιητική. Ωστόσο τα λεξικά Ξανθινάκη και Γερωνυμάκη δίνουν την ερμηνεία «εργαλειό», που νομίζω ότι ταιριάζει περισσότερο στο νόημα των λόγων της Ανέζας: η γλώσσα και τα ψέματα είναι πράγματι 'εργαλεία' για την τέχνη της ρουφιανιάς, και όχι το ίδιο το αντικείμενο της τέχνης, οπότε δεν ταιριάζει η ερμηνεία «εργόχειρο», που σημαίνει το αντικείμενο μιας ενασχόλησης. Η έννοια του αργόχειρου ως εργαλείου επιβιώνει μάλιστα και στην κρητική παροιμία «Από κακόν αργόχειρον δουλειά δεν απομένει» (που σημαίνει ότι και το πιο ευτελές εργαλείο μπορεί να βοηθήσει στην ολοκλήρωση ενός έργου), την οποία πολύ ευγενικά μού έθεσε υπ' όψιν ο καθηγητής κ. Θεοχάρης Δετοράκης.

4. παραμάνα

Λίγο παρακάτω στον ίδιο μονόλογο της Ανέζας διαβάζουμε:

Γ. 305-6: κι οπού 'χεν αγαπά κιαιμά, χρεία 'τον σε ρουφιάνες
μέρα και νύχτα να γλακά κι εις άλλες παραμάνες.

Και η λέξη «παραμάνα» σημαίνει τη μαμή, όμως μόνο στα δύο λεξικά της δυτικοκρητικής διαλέκτου (Ξανθινάκη και Γερωνυμάκη) που χρησιμοποιώ εδώ, ενώ ο Λ. Πολίτης την ερμήνευσε με τη συνήθη σημασία της «ψυχομάνας». ¹³ Νομίζω ότι μπορούμε να δεχτούμε τη σημασία της μαμής δεδομένου ότι χρησιμοποιείται στα συμφραζόμενα της αναφοράς στις έμπειρες μεσίτριες και ρουφιάνες, δηλ. στον κύκλο των κοινών γυναικών, οι οποίες είδαμε πιο πάνω (1. μαστόρισσα) ότι μπορεί να εκτελούσαν και εργασίες μαίας.

Κλείνοντας, θέλω να σημειώσω ότι για τις λέξεις 1-3 το Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας (1100-1669) του Εμμ. Κριαρά δεν περιέχει χωρία που να δικαιολογούν τις ερμηνείες των σύγχρονων λεξικών. Ωστόσο, όπως ο ίδιος ο Κριαράς εξηγεί στα Προλεγόμενά του (τόμος Α', Θεσσαλονίκη 1969), στο έργο του δεν έγινε «ολοκληρωτική» αλλά «κατ' επιλογήν αποδελτίωση» των κειμένων της περιόδου 1100-1669. Το θέμα της ερμηνείας των λέξεων αυτών δεν φαίνεται να έχει απασχολήσει ούτε τον Στέφανο Κακλαμάνη, ο οποίος έχει εξαγγείλει νέα

κριτική έκδοση του Κατσούρμπου. Αυτό συμπεραίνουμε από το Γλωσσάριο μιας πρώτης μορφής της έκδοσής του, που περιέχεται στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης του έργου από τη Νέα Σκηνή (1993). Ο Κακλαμάνης δεν περιλαμβάνει καθόλου τις λέξεις *αργόχειρο* και *αργαστήρι*, τη *μαστόρισσα* ερμηνεύει ως «τεχνίτρα, πολύπειρη», και την *παραμάνα* ως «ψυχομάνα».

Η μικρή μου αυτή λεξιλογική συμβολή έδωσε, ελπίζω, μια ένδειξη της βοήθειας που μπορεί να μας προσφέρουν σύγχρονα τοπικά λεξικά στη μελέτη της παλαιότερης ιδιοματικής λογοτεχνίας, αρκεί φυσικά αυτό να γίνεται με επιφύλαξη, μόνο όταν το νόημα του λογοτεχνικού χωρίου το επιτρέπει, και, ακόμη καλύτερα, όταν μπορεί να τεκμηριωθεί η συγκεκριμένη ερμηνεία και από άλλα κείμενα της εποχής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αντώνιος Ξανθινάκης, *Λεξικό ερμηνευτικό και ετυμολογικό του δυτικοκρητικού γλωσσικού ιδιώματος*, Πρόλογος-Επιμέλεια Χριστόφορος Χαραλαμπίδης, Ηράκλειο 2000.
2. Γεωργίου Χορτάση Κατζούρμπος, *κωμωδία, Κριτική έκδοση-Σημειώσεις-Γλωσσάριο* Λίνου Πολίτη, Ηράκλειο 1964.
3. Απλή αναφορά στον χαρακτηρισμό της Αρκολιάς ως *μαστόρισσας* κάνει ο Πολίτης στις Σημειώσεις της έκδοσης, σελ. 105.
4. Στάθης Α. 54 και Φορτουνάτος Β. 500, Γ. 96, 115, 119, 789, Ε. 4.
5. «Λφίνο τζή Ζαμπέτας τζή *μαστόρισσας* μου χήλια πέριπρα»: Γ. Κ. Μαυρομάτης, *Ανέκδοτα βενετικά έγγραφα για τους Κορνάρους της Σητείας και του Χάνδακα*, Αθήνα 1986, σελ. 98.
6. Χανιά 1999. Αναφορά στη «*μαστόρισσα*» ως χαρακτηρισμό της *μαίας* κάνει ο Γερωνυμάκης και στα βιβλία του *Σφακιανή Λαογραφία*, Αθήνα 1992, σελ. 31, και *Η Κρήτη στο πρόσφατο παρελθόν*, Αθήνα 1998, σελ. 26.
7. «Κατεξοχήν όμως *μαστόρισσες* λέγονται οι πρακτικές *μαίες*». Μανώλης Ι. Πιτυκάκης, *Το γλωσσικό ιδίωμα της Ανατολικής Κρήτης*, Αθήνα 1983, τ. Β', σελ. 601.
8. Βλ.λ. στο: Γ.Ε. Πάγκαλος, *Περί του γλωσσικού ιδιώματος της Κρήτης*, τόμ. Α'-Στ', Αθήνα 1955-1975.
9. Ιωάννου Χαβάκη, *Η αρρώστια, ο γιατρός και τα φάρμακα στην κρητική μούσα*, 6' έκδοση, χ.χ., σελ. 21 και 100.
10. Ο Πάγκαλος δίνει και τη δεύτερη ερμηνεία «παντοπωλείο».
11. Μανώλης Βαρούχας *Νοταριακές πράξεις, Μοναστηράκι Αμαρίου (1597-1613)*, εκδίδουν: Wim Bakker-Arnold van Gemert, Πέθυμο 1987, σελ. 672 και 713 αντίστοιχα (βλ. λ. στο Γλωσσάριο).
12. «*αργαστήρη α' με καθα αργανα*» [άργανα, τα = εξαρτήματα], Γιάννης Μαυρομάτης (έκδ.), *Ιωάννης Ολόκαλος, Νοτάριος Ιεραπέτρας. Κατάστιχο (1496-153)*, Βενετία 1994, σελ. 179.
13. Και ο Πιτυκάκης δίνει την κοινή ερμηνεία «η τροφός».

Τασούλα Μαρκομιχελάκη-Μίντζα

Αβιβλιογράφητη πρώτη έκδοση του Γραμματοφόρου
του Φραγκίσκου Σκούφου (1695);

Η από καιρό αναμενόμενη, και ευτυχώς αριστοτεχνική, φιλολογική έκδοση του Γραμματοφόρου («Γραμματοκομιστή/Ταχυδρόμου»), ενός εγχειριδίου-συλλογής του σημαντικότερου ελληνόγλωσσου εκκλησιαστικού ρήτορα του 17ου αι., καθηγητή της ρητορικής, ρωμαιοκαθολικού ιερωμένου και προσηλυτιστή «ιεραπόστολου» Φραγκίσκου Σκούφου (1644-1697), εκδίδει για πρώτη φορά το σύνολο του έργου (ανθολόγησης 152 πραγματικών ή κατασκευασμένων επιστολών-τύπων του συγγραφέα, με βάση κυρίως το πληρέστερο και καλύτερο χφ, που είχε εντοπιστεί στα 1939) και τη συναφή θεωρητική πραγματεία *Περί συνθέσεως των επιστολών*.¹

Οι εκδότες —όπως άλλωστε και η Ελληνική Βιβλιογραφία— δεν γνωρίζουν έντυπη έκδοση του έργου στα χρόνια του Σκούφου: τοποθετούν, επίσης, τη σύνθεση όσων επιστολών είναι χρονολογημένες ή «μπορούν να χρονολογηθούν» μέσα σε περίοδο 40 χρόνων, από το 1657 έως και τη χρονιά θανάτου του συγγραφέα, 1697. Όπως θα δούμε παρακάτω, υπάρχουν επίσημες αρχειακές ενδείξεις για την προετοιμασία πρώτης έντυπης έκδοσης του Γραμματοφόρου στη Βενετία το 1695 (και ίσως ήδη από το 1692), άρα ούτε η υπέροχη στη δημόδη γλώσσα της πεζή «Αφιέρωση» στη Θεοτόκο Μαρία (ανάλογη με την επίσης μαριολατρική αφιέρωση της έξοχης *Τέχνης ρητορικής*) ούτε καμιά από τις επιστολές που περιλαμβάνονται στη συλλογή είναι δυνατόν να χρονολογηθούν ύστερα από το καλοκαίρι του 1695.

Στο Κρατικό Αρχείο της Βενετίας σώζονται τρία ιταλόγλωσσα λογοκριτικά έγγραφα (βεβαιώσεις) για την προετοιμαζόμενη αυτή έκδοση: τα δύο πρώτα φέρουν, αντίστοιχα, ημερομηνίες 19 και 24.7.1692 (εκτός αν πρόκειται για λάθος αντί του 1695) και συνηγορούν για την έκδοση του *Portalettere* (=Γραμματοφόρου) του Σκούφου.² Το τρίτο, υπογεγραμμένο στις 26.8.1695,³ είναι πιο ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί τη βεβαίωση-συνηγορία, προς τις επίσημες πανεπιστημιακές (λογοκριτικές) αρχές του Πανεπιστημίου της Πάντοβας, του περίπου συνομήλικου με τον (ρωμαιοκαθολικό, πια) Σκούφο, φιλοκαθολικού μητροπολίτη Φιλαδελφείας (Βενετίας) Μελέτιου Τυπάλδου (1648-1713· μητροπολίτη από το 1685) και «δημόσιου επιθεωρητή» των ελληνικών βιβλίων στο διάστημα 1684-1709,⁴ για την έκδοση δύο δημωδών, κατά το μεγαλύτερο τμήμα τους, έργων: του Γραμματοφόρου (*Grammatoforos*, στο έγγραφο) του Σκούφου και των *Ζητημάτων* του (ελληνορθόδοξου, μαθητή του Θεόφιλου Κορυδαλ(λ)έα, «μεγάλου λογοθέτου της του Χριστού μεγάλης Εκκλησίας», δηλ. του οικουμενικού πατριαρχείου, συγγραφέα πολλών βίων νεομαρτύρων και δογματικών έργων και πρωταγωνιστή σειράς εκκλησιαστικών «σκανδάλων» γύρω από τις φιλοκαθιδνιστικές ή αντικαθιδνιστικές θέσεις για τη «μετουσίωση» και το μυστήριο της θείας ευχαριστίας, για τον ανθρώπινο «προορισμό» κτλ.) Ιωάννη Καρυοφύλ(λ)η.

Δεν ξέρουμε βενετική έκδοση του δεύτερου αυτού έργου, που είναι κυρίως δογματικό και αντιρρητικό (της περιόδου της αντικαθβινιστικής «ανάληψης» του Καρυοφύλλ(λη στο Βουκουρέστι): τυπώθηκε όμως δύο χρόνια αργότερα στη μονή του Συναγωγίου (Snagov) της Βλαχίας, με τον τίτλο *Εγχειρίδιον περί τινων απαριών ή λύσεων...*, με αφιερωτική επιστολή και προλογικό σημείωμα του δραστήριου λόγιου και τυπογράφου Άνθιμου του εξ Ίβηρίας (ή Ίβηρα: Antim Ivireanul) και με διορθωτικές επεμβάσεις και διευκρινίσεις του λόγιου διδάσκαλου των παραδονάβιων ηγεμονιών Σεβαστού Κυμινήτη/Κυμινίτη του Τραπεζούντιου.⁵ Αν δεν έγινε τελικά βενετική έκδοση, κάποιο εξωτερικό γεγονός θα πρέπει να την εμπόδισε, κι αυτό ίσως να συνδέεται με την καχυποψία με την οποία κύκλοι του πατριαρχείου και πολλοί Έλληνες της Βενετίας περιέβαλλαν —για διαφορετικούς λόγους— τόσο τον Καρυοφύλλ(λη όσο και τον Μ. Τυπάλδο (η πιο σοβαρή αμφισβήτηση του Τυπάλδου εκδηλώνεται στην Ελληνική Κοινότητα της Βενετίας το 1694, και η διαμάχη κορυφώνεται στα χρόνια 1696 κ.ε.).

Ίσως και το πρώτο έργο που προτείνεται για έγκριση, *Ο Γραμματοφόρος* του Σκούφου, να μην τυπώθηκε ποτέ στη Βενετία (αν τυπώθηκε, αυτό θα έγινε από κάποιο ιταλικό τυπογραφείο, όπως οι δύο προηγούμενες έντυπες εκδόσεις του συγγραφέα, και έτσι ασφαλώς δυσκολεύεται ο βιβλιογραφικός εντοπισμός): αν δεν τυπώθηκε, όπως είναι το πιθανότερο, οι λόγοι ίσως είναι παρόμοιοι με τους λόγους που δεν επέτρεψαν βενετική έκδοση του έργου του Καρυοφύλλ(λη): αντίθετα με έργα των πρώτων, και λιγότερο έντονων σε διοικητικές εκδηλώσεις, περιόδων της ζωής του Σκούφου (τον νεανικό *Λόγον πανηγυρικόν εις το γενέθλιον του Προδρόμου...*, Βενετία 1670, και την κατοπινή *Τέχνη ρητορική*, Βενετία 1681, που αντίτυπά της αφθονούν και σε ελληνορθόδοξες μοναστικές βιβλιοθήκες), η πολιτεία και η δράση του συγγραφέα στα Επτάνησα ύστερα από το 1682 σκιαάζονται από τη βίαιη αντίδραση του τοπικού ελληνορθόδοξου πληθυσμού (από το 1678 ως τον θάνατό του ο Σκούφος ήταν γενικός δικάριος του ρωμαιοκαθολικού αρχιεπίσκοπου της Κέρκυρας). Όπως και να έχει, σίγουρο είναι ένα πράγμα: χειρόγραφο του *Γραμματοφόρου* έτοιμο για έκδοση είχε υποβληθεί στη βενετική λογοκρισία πριν από τα μέσα Ιουλίου του 1695, και είχε εξασφαλίσει τις προκαταρκτικές θετικές εισηγήσεις.

Επίμετρο

Meletio Tipaldo per D(ivina) M(agnanimità) Arcivescovo di Filadelfia—

Attestiamo al Mag(istra)to degli Illu(strissi)mi et Ecc(ellentissi)mi S(igno)ri Reffor(mato)ri dello Studio di Padova/ qualm(en)te habbiamo letti con ogni attenzione due libri manuscritti in Idio-/ma Greco volgare, l'uno intitolato Grammatoforos, del sig(no)r D(on) Franc(esc)o/ Scuffi Candioto D(otto)r di Filosofia e Theologia, che contiene/ lettere minime./ l'altro alcuni Quesiti del

sig(no)r Costantino Cantacuzeno e Risposte date dal/ sig(no)r Gio(vanni) Car<i>ofili, e ben esaminati am<bo> libri, non habbiamo in essi trovato co-/sa alcuna contro la S(anta) Fede Catolica, nè meno contro Principi Christi-/ani e buoni costumi. Il presente attestato si fà per obbedire à chi ci/ l'hà co(m)mandato. In fede di che—

Ven(ezia) nella n(ost)ra Resid(en)za di S(an) Giorgio de'Greci 26 Ag(os)to 1695.

Mel(et)io Arciv(escov)o di Fil(adelfi)a

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. M. Manoussacas - M. Lassithiotakis, *François Scouphos, Ο Γραμματοφόρος (Le Courier)...*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1998· ο πλήρης τίτλος του *Γραμματοφόρου: Ο Γραμματοφόρος, Φραγκίσκου ιερέως του Σκούφου, Κρητός εκ Κυδωνίας, Φιλοσοφίας και Ιεράς θεολογίας Διδασκάλου*.
2. ASV, σειρά Riformatori dello Studio di Padova, φάκ. 290 (Licenze per stampe, 1695-1701, που εμπεριέχει, όμως, και ορισμένα προγενέστερα έγγραφα).
3. Ό.π. Δίφυλλο, με γραμμένο μόνο το recto του φ. 1· στο πάνω μέρος του verso του φ. 2, χαρακτηρισμός του εγγράφου ως «πιστοποιήσης... εντύπων» (fede...stampe)· στο φ. 1, δίπλα στην υπογραφή, έχει εναποτεθεί η βούλα/σφραγίδα του μητροπολίτη Φιλαδελφείας, Για το κείμενο βλ. εδώ, Επίμετρο.
4. Ίσως κράτησε την ιδιότητα αυτή και αργότερα, ως το 1713· πάντως ήδη από το 1708 στα βενετικά λογοκριτικά έγγραφα απαντά το όνομα του αναπληρωτή του («deputato Revisor e Censor de'libri Greci»), και προστατευόμενός του στο Φλαγγινιανό, φιλοκαθολικού ιερέα και λόγιου Ιωάννη Πατούσα.
5. *Εγχειρίδιον περί τινων αποριών και λύσεων, ή Περί εξετάσεως και επιβεβαιώσεως αναγκαίων τινών της Εκκλησίας δογμάτων, ποιηθέν... κατά αίτησιν του... άρχοντος... Κωνσταντίνου του Καντακουζηνού...* βλ., πρόχειρα, É. Legrand, *Bibliographie Hellénique... 17e siècle*, τ. 3, Paris, A. Picard, 1895, αριθ. 673, σσ. 45-50· Θ. Ι. Παπαδόπουλος, *Ελληνική Βιβλιογραφία (1466 ci. - 1800)*, τ. 1, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1984, αριθ. 3040, σσ. 224-225. Για την προσωπικότητα και το έργο του Ι. Καρυοφύλλ(λ)η εξακολουθούν να είναι χρήσιμα τα (αμέθοδα και με πολλά λάθη) σημειώματα των Γ. Ι. Ζαβίρα, *Νέα Ελλάδα ή Ελληνικόν Θέατρον*, επιμ. Τ. Α. Γριτσόπουλου, Αθήνα, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1972, σσ. 360-365, και Κ. Ν. Σάθα, *Νεοελληνική Φιλολογία. Βιογραφίαι...*, Αθήνα 1868, σσ. 374-376.

Γιώργος Κεχαγιόγλου

Α. Κάλβου: «τῶν λυρῶν τά προοίμια»

Ἡ φράση ἀπαντᾷ στήν τελευταία στροφή (κζ') τῆς ὠδῆς του «Εἰς Μούσας»:

Ἦλθετε, ὦ Μοῦσαι, ἀκούω,
καί χαίρουσα πετάει
πετᾶ ἡ ψυχὴ μου, ἀκούω
τῶν λυρῶν τά προοίμια
ἀκούω τούς ὕμνους.

Καί σημαίνει τά προανακρούσματα τῶν μουσικῶν ὀργάνων, πού εἶναι ὄχι ἀκόμη οἱ ὕμνοι (ὅπως θά ὑπέθετε κανεῖς, ἂν διάβαζε ὡς ἐπεξηγήρησεν τήν ἐπανάληψη: «ἀκούω τούς ὕμνους»), ἀλλά οἱ εἰσαγωγές τους, τά πρελούδια τῶν ὕμνων.

Τά «προοίμια, λοιπόν, ὡς ὅρος μουσικός πού θά τόν γινώριζε ὁ Κάλβος, λ.χ. ἀπό τήν ἀρχή τοῦ ὕμνου τοῦ Πινδάρου: «Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καί ἰσπλοκάμων/ σύνδικον Μοισάν κτέανον.../ ἀγχιχώρων ὀπότεν προοιμίω/ ἀμβολάς τεύχης ἐλελιζομένα» (Πυθίον./ I, 1, 6), πού ἀκολουθεῖ καί ἐκεῖνος στήν ὠδή του: «... ὦ χρυσόν δῶρον, χάρμα/ Λητογενέος μέγα». Ὅπου «ἀμβολαί» τῶν προοιμίω εἶναι ἀκριβῶς τά μουσικά κομμάτια πού προανακρούονταν ὡς ἐναρκτήρια τῶν ὕμνων. Μέ τήν ἴδια σημασία χρησιμοποιοῦνται στούς Ὀμηρικούς ἐπίσης Ὑμνοὺς. Καί ἐκεῖ δέν εἶναι παρά λυρικά τραγούδια, ὡς προάσματα τοῦ ὕμνου πού ἀκολουθοῦσε. Βλ., λ.χ.: «τοιαῦτα ἦν ἐν τοῖς ἔπεσι ἅ ἐστὶ ἐκ προοιμίου Ἀπόλλωνος» (Θουκ. 3,104).

Τά «προοίμια» λοιπόν αὐτά ἀκούει ὁ Κάλβος ἀπ' τῆς λύρες τῶν Μουσῶν ὡς προανακρούσματα τῶν ὕμνων πού ἔπονται στίς πατριωτικές Ὠδές του. Εἶναι, βάσει τῶν πηγῶν αὐτῶν, ἡ πιθανότερη φιλολογική ἐρμηνεία τοῦ χωρίου. Θά μπορούσε νά ὑποθέσουμε καί μιά ἄλλη, ἱστορική ἢ γραμματολογική ἐξηγήρησιν, ἂν γινώριζαμε πῶς μέ τή φράση τῶν «λυρῶν» ὁ ποιητής δέν ἐννοοῦσε τά ὄργανα ἀλλά τά λυρικά ποιήματα. Τότε, σύμφωνα μέ τήν ἱστορική ἀκολουθία τῶν εἰδῶν, θά ἐρμηνεύσαμε: ἀκούω τούς ὕμνους (τοῦ ἀγῶνα) ὡς προοίμια τῶν λυρικῶν ἀσμάτων (τῆς ἐλεύθερης πατρίδας), ὅπως προηγήθηκε ἡ ποίηση ἢ ἐπική καί ἀκολούθησε ἡ λυρική στήν ἀρχαιότητα.

Καί μιά ἀκόμη ἀπορία γιά πραγματολογική συμπλήρωσιν. Μέ τή φράση: «ἀκούω τούς ὕμνους», ἄραγε ποιοί εἶναι οἱ ὕμνοι στούς ὁποίους ἴσως ἀναφέρεται ὁ Κάλβος; Νά ὑποθέσουμε: ὕμνοι ξένων Φιλελλήνων (π.χ. τοῦ Delavigne), ὁ γνωστός τοῦ Μαρτελαίου, ὁ «Θούριος τοῦ Ρήγα, ἢ μήπως κάποιων κλέφτικων ἢ ἱστορικῶν δημοτικῶν ἀσμάτων; Πάντως ὄχι ἀπό τή συλλογή τοῦ Κλώντ Φωριέλ πού κυκλοφόρησε σέ δύο τόμους (1824, 1825), ὅπου ἐν εἶδει ἐπιμέτρου τοῦ δευτέρου τόμου πρωτοπαρουσιάστηκε καί ὁ «Ὑμνος εἰς τήν Ἐλευθερίαν» τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ. Ἐνῶ Ἡ Λύρα τοῦ Ἀνδρέα Κάλβου (ὅπου περιέχεται καί ἡ «Ὠδή εἰς Μούσας») προηγήθηκε (1824).

Γιάννης Δάλλας

Σημειώσεις πάνω στην αφηγηματική τεχνική του διηγήματος
«Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» του Γ.Μ. Βιζυηνού

Ο Γεώργιος Βιζυηνός θεωρείται ως ένας από τους πρώτους ψυχογράφους στη νεο-ελληνική πεζογραφία. Τα χρόνια που έζησε στη Γερμανία, όπου σπούδασε ψυχολογία και φιλοσοφία, υπήρξαν πολύ αποφασιστικά και προσδιοριστικά για τη μόρφωσή του. Αυτές οι σπουδές τον βοήθησαν να εμβαθύνει στις περίπλοκες πτυχές της ανθρώπινης ψυχής, γεγονός που αντανακλάται και στη λογοτεχνική του παραγωγή. Πράγματι, ο Βιζυηνός είναι ο πρώτος έλληνας πεζογράφος που στρέφεται προς την ψυχολογική εξέταση. Ο πρώτος βιογράφος του, ο Ν. Βασιλειάδης, τον ονόμασε ως τον «Έλληνα Γκυ δε Μωπασσάν» (*Εθνικόν ημερολόγιον* του 1894, σελ. 297-313). Μα κατά παράξενη σύμπτωση, ο Βιζυηνός γεννιέται τον ίδιο χρόνο που πεθαίνει ο αμερικανός Edgar Allan Poe, με τα διηγήματά του οποίου αργότερα η κριτική θα συγκρίνει τα διηγήματά του Βιζυηνού.¹ Πραγματικά, όπως έχει επισημανθεί από την κριτική, τα αφηγήματά του Βιζυηνού περιέχουν ήδη στον τίτλο τους έντονο το αινιγματικό στοιχείο και πραγματεύονται υποθέσεις στις οποίες εξετάζονται το ψυχολογικό μυστήριο της αμαρτίας και της ενοχής, το συναίσθημα της εκδίκησης και της δικαιοσύνης. Η αινιγματικότητα που περιέχει ο τίτλος, και που αναπτύσσεται στην πλοκή με την τεχνική της «suspense», βρίσκει τη λύση της, όπως σε κάθε καλό thriller, μόνο προς το τέλος του διηγήματος. Τις περισσότερες ιστορίες τις εμπνέεται ο Βιζυηνός από την τραγική και δραματική οικογενειακή του ιστορία, χωρίς να έχει και την πρόθεση να κάνει αυτοβιογραφία. Στην ουσία τα οικογενειακά στοιχεία δίνουν μόνον αφορμή για εξωτερικά γνωρίσματα: ο πρωταγωνιστής σχεδόν πάντα ονομάζεται Γιώργος, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας, και στα διηγήματά του ξαναβρίσκονται πάντα τα ίδια ονόματα, που είναι τα ονόματα της οικογένειας του συγγραφέα.

Έτσι, στο «Αμάρτημα της μητρός μου» διηγείται την ιστορία της αδελφής του Αννιώς, που πέθανε όταν ήταν νεογέννητη από λάθος της μητέρας της όταν την πλάκωσε στον ύπνο με το σώμα της. Επίσης, στο «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» εξιστορεί τον μυστηριώδη φόνο του μεγαλύτερου αδερφού του, του Χρηστάκη. Ο χώρος στον οποίο ξετυλίγονται οι ιστορίες είναι σχεδόν πάντα η ιδιαίτερη πατρίδα του Βιζυηνού, δηλαδή η οθωμανική Θράκη, και αν καμία φορά η σκηνή αλλάζει, πρόκειται πάντως για τόπους όπου ο Βιζυηνός είχε μείνει (π.χ. Κωνσταντινούπολη).

Το «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου» αρχίζει και τελειώνει με τα λόγια του αφηγητή: η ίδια κυκλική δομή παρουσιάζεται και στα λόγια του τίτλου, που ταυτόσημα επαναλαμβάνονται στο τέλος του διηγήματος. Το αίνιγμα που περιέχει ο τίτλος αναφέρεται σε πράγματα που έγιναν πριν από τον χρόνο της ιστορίας, ενώ η αφήγηση αρχίζει «in medias res»: σ' ένα ξενοδοχείο στις όχθες του Βοσπόρου, ο Γιωργής, ύστερα από τη μακρόχρονη παραμονή του στα ξένα, συναντά τη μητέρα του και τον αδερφό του Μιχαήλο. Η μητέρα, μια απλή και αγράμματη γυναίκα, ζητάει από τους γιους της να πάρουν πίσω το αίμα από τον σκοτωμένο αδερφό τους.

Αφηγητής είναι ο Γιωργής, το μοναδικό μορφωμένο πρόσωπο της ιστορίας. Ο αφηγητής αυτός συμμετέχει στη δράση και διηγείται τα πράγματα σε πρώτο πρόσωπο από την δική του σκοπιά (εσωτερική εστίαση). Κατά την ορολογία του Gerard Genette, πρόκειται για «φανερό» και «ομοδιηγητικό» αφηγητή. Μα οι πληροφορίες που κατέχει ο αφηγητής αυτός είναι ελάχιστες, επειδή έλειπε πολύ καιρό από το σπίτι του: έτσι, η έκθεση των προηγούμενων συμβάντων ανατίθεται σε άλλους αφηγητές (αφηγητές δευτέρου επιπέδου), οι οποίοι, επειδή ήταν παρόντες στα γεγονότα που διηγούνται, είναι πιο αξιόπιστοι από τον Γιωργή, που αποτελεί τον αφηγητή πρώτου επιπέδου.

Σ'αυτό το διήγημα έχουμε λοιπόν τέσσερις αφηγήσεις άλλων τόσων ομοδιηγητικών αφηγητών, που σε πρώτο πρόσωπο διηγούνται τις ιστορίες τους με εσωτερική εστίαση. Σύμφωνα πάντα με την ορολογία του Genette, αυτή η εστίαση χαρακτηρίζεται ως «πολλαπλή», επειδή το ίδιο γεγονός φωτίζεται από διάφορα εστιάζοντα πρόσωπα. Σε σχέση με το χρονικό σημείο στο οποίο βρίσκεται η δράση, οι αφηγήσεις αυτές είναι «αναλήψεις»: ο αναγνώστης ανατρέχει στο παρελθόν, σε χρονικές στιγμές πριν από την πραγματοποίηση του φόνου ή πολύ νωρίτερα.

Η πρώτη αφήγηση ανήκει στη μητέρα, που από το βάθος της χαροκαμένης καρδιάς της επαναφέρει σκηνές που προηγήθηκαν του φόνου του γιου της. Σε σειρά ερωτηματικών και επιφωνηματικών εκφράσεων, η γυναίκα ξαναφέρει στην επιφάνεια τις τότε σκέψεις της, που, μερικές φορές, εισβάλλουν στο κείμενο χωρίς καμιά αφηγηματική μεσολάβηση.

Η δεύτερη αφήγηση είναι του Μιχαήλου, που, όπως σημειώνει ο Γιωργής, είναι πάντα έτοιμος να αστειεύεται. Τώρα, λοιπόν, ο Μιχαήλος εξηγεί λεπτομερώς στον αδελφό του, που είναι προκατειλημμένος απέναντι στους Τούρκους και παραξενεμένος από την οικειότητα που χαρακτηρίζει τη σχέση των δικών του με τα μέλη μιας τουρκικής οικογένειας, εξηγεί με χούμορ τα αίτια αυτής της φιλίας: η μητέρα τους είχε θεραπεύσει τον Κιαμήλ μερικά χρόνια νωρίτερα, όταν τον είχε βρει άρρωστο και ετοιμοθάνατο και τον φιλοξένησε στο σπίτι της για επτά μήνες.

Ύστερα από την αφήγηση του Μιχαήλου ξαναγυρίζουμε πάλι στο χρονικό σημείο όπου είχαμε αφήσει τη δράση, και συγκεκριμένα στην εποχή κατά την οποία ο Γιωργής συναντά την οικογένειά του στην Κωνσταντινούπολη. Στη συνέχεια, ο βασικός αφηγητής, χάρη στα καινούργια στοιχεία που προκύπτουν και με τη βοήθεια μερικών «προλήψεων», θα προωθήσει την πλοκή έως την τελική έκβασή της, που όμως θα ολοκληρωθεί με τις δύο τελευταίες αφηγήσεις.

Η τρίτη αφήγηση, πράγματι, γίνεται από τη μητέρα του Κιαμήλη, η οποία, από τη σκοπιά της, συμπληρώνει την εικόνα που έχουμε ήδη σχηματίσει για τον γιο της και δικαιολογεί τα αίτια της συμπεριφοράς του. Με τα λόγια της προκαλεί τη συμπάθεια και την κατανόηση των αναγνωστών για την περιπέτειά του. Επομένως, όταν με την τέταρτη αφήγηση, που ανήκει στον Κιαμήλ, ο αναγνώστης πληροφορείται ότι

αυτός φόνευσε τον Χρηστάκη, η καρδιά του είναι ήδη γεμάτη από έλεος και κατανόηση.

Η τελευταία σκηνή, που ξεχωρίζει και οπτικά από το υπόλοιπο κείμενο χάρη στους αστερίσκους που παρεμβάλλονται, είναι η πλησιέστερη χρονικά στην εποχή της συγγραφής: τοποθετείται δηλαδή, όπως δηλώνει ο ίδιος ο αφηγητής, τρία χρόνια μετά την αναζήτηση του φονιά. Πρόκειται για τη σκηνή κατά την οποία ο Γιωργής επιστρέφει επιτέλους στο σπίτι του και εδώ, με μεγάλη του έκπληξη, βρίσκει τον Κιαμήλ να φροντίζει τον τάφο του Χρηστάκη και τη μητέρα του να ανακουφίζεται από την παρουσία του Τούρκου. Η δυστυχισμένη μητέρα αρνείται την αλήθεια, ότι δηλαδή ο φιλοξενούμενος Κιαμήλ είναι ο φονιάς του γιου της. Σε αυτό το σημείο, που συμπίπτει με τον επίλογο του διηγήματος, ο αφηγητής, ανατρέχοντας σε όσα έχουν διαδραματιστεί από την αρχή έως το τέλος του κειμένου, καταλαμβάνεται από μιαν απορία: εάν δηλαδή ο Κιαμήλ μπορεί να θεωρηθεί φονιάς ή θύμα; και, τέλος πάντων, «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού» του. Και ο αναγνώστης, με τη σειρά του, διακατέχεται από την ίδια αυτή αμηχανία, που με τόση μαστοριά έχει κατασκευάσει ο συγγραφέας.

Αυτοί οι τέσσερις αφηγητές, σε μια αφήγηση με εσωτερική εστίαση, ξαναζούν την ιστορία και όσα προηγήθηκαν από αυτήν. Η υιοθέτηση της προοπτικής ενός προσώπου είναι τεχνική χαρακτηριστική του νεώτερου μυθιστορήματος, η οποία επιτρέπει στον συγγραφέα να αυξάνει την αξιοπιστία της μαρτυρίας. Στα πλαίσια της ελληνικής λογοτεχνίας, που στην παραδοσιακή της μορφή προτιμούσε την αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο και με πανταγνώστη αφηγητή, την καινοτομία της εσωτερικής εστίασης την εισάγει ο Δημήτρης Βικέλας, στο αφήγημά του *Λουκής Λάρας*, «ανοίγοντας τον δρόμο»² στους άλλους πεζογράφους που ακολούθησαν. Σ' αυτούς συγκαταλέγεται και ο Βιζυηνός, που χρησιμοποιεί συστηματικά την πρωτοπρόσωπη αφήγηση και την εσωτερική εστίαση. Μ' αυτή την τεχνική, λοιπόν, ο Βιζυηνός ανατέμνει τις μύχιες σκέψεις των προσώπων, αιτιολογεί τις συμπεριφορές τους, αποκαλύπτει και εξηγεί τα ήθη, τις προκαταλήψεις και τις δοξασίες τους. Δείχνει όλο τον εσωτερικό κόσμο τους από τη δική τους σκοπιά και συχνά με τους δικούς τους εκφραστικούς τρόπους.

Με εξαίρεση τον Γιωργή, οι άλλοι αφηγητές του κειμένου είναι απλοί άνθρωποι του λαού και σχεδόν αγράμματοι: και παρουσιάζουν τα γεγονότα ανάλογα με τη νοοτροπία τους και με βάση την περιορισμένη σχολική τους μόρφωση. Επομένως, χρησιμοποιούν μια γλώσσα απλουστευμένη και λαϊκότερη, εμπλουτισμένη από τοπικές ιδιωματικές λέξεις.

Η αντίθεση μεταξύ του αφηγητή πρώτου επιπέδου, του Γιωργή, και των τεσσάρων αφηγητών δεύτερου επιπέδου γίνεται ακόμα πιο σαφής από το γεγονός ότι η γλώσσα του πρώτου, ρητορικά και συντακτικά πιο επεξεργασμένη, προσαρμόζεται επακριβώς στη μορφολογία και στο λεξιλόγιο της καθαρεύουσας, ενώ οι διηγήσεις των άλλων αφηγητών αποκτούν περισσότερη χάρη και ζωηρότητα με τη χρήση μιας πιο απλουστευμένης (συχνά προφορικής) γλώσσας.

Ο Βιζυηνός κατορθώνει έτσι να απεικονίσει τον κόσμο των απλών ανθρώπων της Θράκης, τη συμβίωσή τους με τους Τούρκους - η γλώσσα των οποίων εμφανίζεται σε μερικές εκφράσεις και λέξεις σε διαλογικά μέρη - τα ήθη τους, τις προκαταλήψεις τους, με δυο λόγια την καθημερινότητα μιας ελληνικής κοινότητας που ζει στα εδάφη του οθωμανικού κράτους και έχει επαφές με τον τουρκικό πληθυσμό. Το κοινό υπόστρωμα των λαϊκών προκαταλήψεων και δοξασιών αποτελεί συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην ορθόδοξη και στην μουσουλμανική θρησκεία. Στο κείμενο περνούν στοιχεία από την τοπική παράδοση της Θράκης (έθιμα όπως η σουρβομαντεία και η κοσκινομαντεία, δεισιδαιμονίες για το στοιχειωμένο αίμα κτλ.). Εξάλλου, η περιγραφή του παραδοσιακού τουρκικού σπιτιού αφορά την αρχιτεκτονική, τη σύνθεση της οικογένειας, με έμφαση στην απεικόνιση των ενδυμάτων, που αναφέρονται σχεδόν πάντα στη τουρκική γλώσσα.

Γι' αυτούς τους λόγους, ίσως, η παλαιότερη κριτική έχει εντάξει κάπως απλοϊκά τα διηγήματα του Βιζυηνού στη λεγόμενη ηθογραφία· αλλά η πρόσφατη κριτική έχει τονίσει το ευρωπαϊκό εκτόπισμα των αφηγηματικών τεχνικών του Βιζυηνού, επισημαίνοντας τα υφολογικά γνωρίσματα στο έργο του σημαντικού αυτού συγγραφέα.³

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Παν. Μουλλά, «Εισαγωγή» στον τόμο: Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, Αθήνα, Ερμής, 1994, σελ. πς'.
2. Η έκφραση ανήκει στον Γ. Δροσίνη, «Σκόρπια φύλλα για τον Βικέλα», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 140 (1953) 652.
3. Βλ. ενδεικτικά, Ρ. Μπήτον, «Ο Βιζυηνός και ο ευρωπαϊκός ρεαλισμός», *Διαβάζω*, τχ. 278 (1992) 22-25· Μ. Ρερί, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σ. 1-44· Μ. Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός, μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, Αθήνα, Εστία, 1994.

Antonietta Varvaro



Καί πάλι για τό τέλος τῆς Φόνισσας

«Ἡ γραῖα Χαδοῦλα εὔρε τόν θάνατον εἰς τό πέραμα τοῦ Ἁγίου Σώστη, εἰς τόν λαμόν τόν ἐνώνοντα τόν βράχον τοῦ ἐρημητηρίου μέ τήν ξηράν, εἰς τό ἤμισυ τοῦ δρόμου, μεταξύ τῆς θείας καί τῆς ἀνθρωπίνης δικαιοσύνης».

Τό μοναδικό σ' ὅλη τήν ἐλληνική, κι ὅσο ξέρω καί τήν εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία, τέλος τῆς Φόνισσας προβληματίζει, ἐπὶ ἓνα σχεδόν πλέον αἰώνα, ὅλους ὅσους ἀγαποῦν καί μελετοῦν τόν Παπαδιαμάντη, ἀπλοῦς ἀναγνώστες, κριτικούς καί φιλόλογους. Ὁ ἐνδιαφερόμενος μπορεῖ νά βρεῖ μιά ἐμπεριστατωμένη καί λεπτομερῆ παρουσίαση τῶν

πολυάριθμων απόψεων που έχουν μέχρι τώρα εκτεθει σχετικά με το θέμα αυτό, στο άρθρο του Λ. Παπαδιαμαντίου «Ἡ παπαδιαμαντική μορφή τῆς Φόνισσας καί ὁ ἀφηγητής» (*Ἑλληνικά*, 47, 2, 1997, σσ. 339-347), καθώς επίσης, προσφάτως, καί σ' αὐτό τῆς Ρένας Ζαμάρου «Ἡ μεγάλη φουρτούνα τῆς Φραγκογιαννοῦς» (*Ὁ Πολίτης*, τεύχη 80 καί 81, Σεπτ. καί Ὀκτ. 2000, σσ. 46-50 καί 55-60 ἀντιστοίχως).

Ἡ συγκεντρωτική καί συνοπτική παράθεση τῶσων ἀπόψεων (21, συμπεριλαμβανομένων καί αὐτῶν τῶν συγγραφέων τῶν προαναφερθέντων ἄρθρων, ἂν ἔχω μετρήσει καλά) κινεῖ τόν ἀναγνώστη νά ξανασκεφεῖ καί ὁ ἴδιος τό ἴδιο αὐτό ἐρώτημα: «Πῶς καταλαβαίνω ἐγώ τό τέλος τῆς Φόνισσας;». Μιά τέτοια κρυφή μικροφιλοδοξία τοῦ γράφοντος μαρτυροῦν καί οἱ παρατηρήσεις που ἀκολουθοῦν:¹

1. Σ' ὄλο τό ἔργο (στά διηγήματα) τοῦ Παπαδιαμάντη, τό ἄτομο που ἀπομακρύνεται σωματικά ἢ ἠθικά, καλῶς ἢ κακῶς, δικαίως ἢ ἀδίκως, ἀπό τήν κοινότητα τῶν συνανθρώπων του (ἢ ἀπό κάποιον πραγματικό ἢ συμβολικό ἐκπρόσωπό της) κινδυνεύει νά χαθεῖ καί πράγματι χάνεται -καί σχεδόν κατά κανόνα στή θάλασσα-, ἂν τό κοινωνικό σῶμα δέν κινητοποιηθεῖ καί δέν τρέξει σέ βοήθειά του. Κι αὐτό γιά ὅποιον-δήποτε λόγο, ἀκόμα καί ἐπαγγελματικό, ἐπειδή π.χ. κάποιος ἔχει πάει γιά ψάρεμα, ἢ καί τυχαῖο, ἐπειδή π.χ. κάποιος ἀποκλείστηκε σέ κάποια ἀκτή ἀπό τήν κακοκαιρία. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ μία ομάδα ἀτόμων που γιά ὅποιονδήποτε λόγο ξεμακραινουν ἢ ξεκόβουν ἀπό τήν κοινότητα.

2. Σ' ὄλα τά διηγήματα τοῦ Παπαδιαμάντη ἡ θάλασσα εἶναι τόπος θανάτου -ἢ ἄγονου, ἀνεκπλήρωτου ἔρωτα, που εἶναι μία συνεχδοχή τοῦ θανάτου (δές καί τά σχετικά ἄρθρα, τῆς Ἑλισάβετ Κωνσταντινίδου, «Love and Death: The Sea in the Work of Alexandros Papadiamantis», *Modern Greek Studies Yearbook*, 4, 1988, σσ. 99-110 καί τοῦ Roderick Beaton, «The Sea as Metaphorical Space in Modern Greek Literature», *Journal of Modern Greek Studies*, 7, 2, Oct. 1989, σσ. 253-272). Ἡ ἔνωση μέ τή θάλασσα, στά διηγήματα τοῦ Παπαδιαμάντη, εἶναι (δέν προσθέτω τό ἐπίρρημα «συστηματικά», μόνον ἐπειδή δέν ἔχουμε ἀκόμη συμφραστικούς πίνακες τοῦ Παπαδιαμάντη) ἔνωση μέ τόν θάνατο (κι ὄχι, π.χ., «δαρβινική ἐνσωμάτωση», «δεύτερο βάπτισμα» κλπ.).

Ἡ ἀντίληψη αὐτή, ἰδιαίτερα στόν νησιωτικό χῶρο, βασίζεται βέβαια στή λαϊκή ἐμπειρία καί σοφία γιά τή «θάλασσα, πικροθάλασσα, που πνίγει τά καράβια» κλπ., ἢ στούς γνωστούς παλιούς μύθους γιά τήν ἀλυσοδεμένη στούς «θαλασσόπληκτους βράχους» κόρη, ἔξιλαστήριο θύμα ἑνός θηρίου που ἀναδύεται ἀπό τή θάλασσα (Ἀνδρομέδα, Ἅγιος Γεώργιος, κλπ.). Εὐκόλα ὅμως μπορούμε νά υποθέσουμε ὅτι ὁ Παπαδιαμάντης, ἐπιπροσθέτως, γνωρίζει καί τίς διηγήσεις τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης (δές π.χ., ἐκτός ἀπό τό γνωστό ἐπεισόδιο τῆς Ἐξόδου, ΙΔ', 15-31, Ἰεζεκ., ΚΣτ', 17-19, Ἰων., Α', 4), καθώς καί τῆς Καινῆς, καί ἰδιαίτερος τῆς Ἀποκάλυψης, στήν ὁποία, ὡς γνωστόν, ὄχι μόνον τό περιώνυμο «θηρίον χξς'» βγαίνει (κι αὐτό) ἀπό τή

θάλασσα (ΓΓ'), αλλά όπου, κυρίως, τήν ημέρα τῆς κρίσεως, ἐν ὄψει τῆς δευτέρας τοῦ Χριστοῦ παρουσίας, ἡ θάλασσα, ὡς τόπος θανάτου, ἀποδίδει «τούς νεκρούς τούς ἐν αὐτῇ» (Κ', 13) καί παύει νά ὑπάρχει (ΚΑ', 1).²

3. Ὁ ἀφηγητής δέν ἐνδιαφέρεται νά μᾶς πει ἄν βρέθηκε τό σῶμα τῆς Χαδούλας κι ἄν κηδεύτηκε. Τό ἴδιο συμβαίνει καί στό «Μοιρολόγι τῆς φόνικας», ὅπου (σέ ἀντίθεση μέ τή φόνισσα Φραγκογιαννοῦ) χάνεται (ἐπειδή ἀπομακρύνθηκε ἀπό τή γιαγιά του) ἕνα ἀπολύτως ἀθῶο κοριτσάκι, καθῶς καί σέ πολλά ἄλλα διηγήματα, ὅπου ὁ λόγος γιά θαλασσινοῦς πού πῆρε ἡ θάλασσα. Ὁ ἀφηγητής δέν φαίνεται ποτέ νά ἐνδιαφέρεται πραγματικά νά μάθει, π.χ., ἄν ψάξανε, πῶς, πού γιά τόν νεκρό, ἄν τόν βρήκανε, πῶς κηδεύτηκε, κλπ., ἕνα θέμα πού ὥστόσο ἔχει, ὡς γνωστόν, ἰδιαίτερη σπουδαιότητα καί γιά τήν ἑλληνική καί γιά τή χριστιανική παράδοση.³

4. Ἄν, ὅπως διδάσκουν τά χριστιανικά κείμενα κι ὅπως ἀναγράφεται σ' ὅλες τίς ἐκκλησίες, ὁ Χριστός εἶναι ἡ ζωή, τότε ἡ Φόνισσα σαφῶς δέν ἀναπαύεται στήν ἀγκαλιά του, ἀφοῦ «εὔρε τόν θάνατον» ἀμετανόητη, ἀσυγχώρητη, ἀκοινωνήτη καί ἀκήδευτη. Ἄν πάλι δέν εἶναι, τότε δέν χρειάζεται περαιτέρω συζήτηση ἐπί τοῦ θέματος, ἀφοῦ, στή δεύτερη αὐτή περίπτωση, ὅλοι καταλήγουμε στόν θάνατο χωρίς καμιά ἐλπίδα σωτηρίας ἀπό τή θεία δικαιοσύνη. Μένει μόνον ἡ ἀνθρώπινη καί «μεταξύ» δέν ὑπάρχει. Ἀπό δέ τήν ἀνθρώπινη ἡ Φραγκογιαννοῦ σώθηκε οὕτως ἢ ἄλλως.

5. Στήν περίπτωση τῆς Φραγκογιαννοῦς, μπορούμε ἴσως νά πούμε πῶς ἡ ἀντίληψη κατά τήν ὁποία «ἡ ζωή πού ζοῦμε σ' αὐτόν τόν κόσμο εἶναι θάνατος καί ὁ θάνατος ζωή στόν ἄλλο κόσμο», ἀποτελεῖ ἀπόρροια τοῦ παραλογισμοῦ της, τοῦ νοῦ της πού «εἶχε ψηλώσει», ἡ ἄκριτη καί ἀπλοϊκή παρερμηνεῖα σχετικῶν ἐκκλησιαστικῶν διδασκαλιῶν (πρβλ. π.χ. Ἱω., ΙΑ', 25). Τί μπορούμε ὅμως νά ὑποθέσουμε ὅταν, στό τέλος τοῦ διηγήματος «Ἡ φωνή τοῦ δράκου», ἀκοῦμε ἕναν καλόγερο (πού ὁ Παπαδιαμάντης, τρομαγμένος ἴσως κι ὁ ἴδιος ἀπό τή βλάσφημη σκέψη, ἀλλά ὑποχέριός της καί ἀνίκανος νά τήν καταπνίξει, ἀποκαλεῖ «πλάνητα» στή μία παράγραφο καί «πλάνον» στήν ἐπόμενη), νά διατυπώνει, ὀλοκληρωμένη καί θεωρητικοποιημένη, μέ ἀπόλυτη διαύγεια πνεύματος καί ἀπολύτως συνειδητά (ἀφοῦ τήν ἀποκρύπτει ἐπιμελῶς ἀπό τήν καλή πίστή Σοφούλα), μιά γνώμη μέ ἰσχύ γενικῆς κοσμοθεωρίας σάν τήν παρακάτω: «Ἄπ' τίς δύο κακές ὥρες, τήν μίαν, πού ἕνα πλάσμα ἔπεσε σέ πειρασμό κι ἔφερ' ἕνα ἄλλο πλάσμα στόν κόσμο, καί τήν ἄλλη, πού αὐτό τό πλάσμα ἔπεσε ἀπό τό δένδρο κι ἐσκοτώθη, χωρίς τήν πρώτη, ἡ δεύτερη ποτέ δέν θά ἤρχετο -ἡ χειρότερη ὥρα εἶναι ἡ πρώτη»;

Γιατί «ἡ θειά Χαδούλα», «φιλεύσπλαγγχος καί συμπονετική ὁπού ἦτον», νά μή σιγομουρμουρίζει κι αὐτή μέσα της, πάλι καί πάλι, ὅ,τι κι «ὁ πλάνος» καλόγερος; Ἄλλωστε, ἀπό τήν ἴδια ἀκριβῶς σκέψη δέν διακατέχεται καί ὁ ἀφηγητής πού παρακολουθεῖ τή Φόνισσα στήν πορεία της πρός τόν Ἅγιο Σῶστη, ὅταν, ὥρα μεσάνυχτα, στό ἄκουσμα τῆς καμπάνας τοῦ μοναστηριοῦ, ἀφήνεται, μαζί μέ τήν ἡρώίδα του, νά συμπεράνει θαυμαστικά (Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Γ', 507): «Πῶς ἦσαν

εὐτυχεῖς οἱ ἄνθρωποι αὐτοί [οἱ μοναχοί], οἵτινες εὐθύς ἀμέσως, ἐκ νεαρᾶς ἡλικίας, ὡσάν ἀπό θεῖαν ἔμπνευσιν, εἶχον αἰσθανθεῖ ποῖον ἦτο τό καλύτερον, τό ὁποῖον ἤμπορούσαν νά κάμουν -τό νά μή φέρουν δηλαδή ἄλλους εἰς τόν κόσμον δυστυχεῖς!...».⁴

6. Συμπέρασμα: Καί ὁ ἀναγνώστης καί ὁ ἀφηγητής καί ὁ συγγραφέας συμπαθοῦν τή «θεῖα Χαδοῦλα», ἃς εἶναι καί φόνισσα, ὅχι τόσο, πιστεύω, γιατί «συμμερίζονται τά πάθη της», γιατί συμμετέχουν στίς ἐσωτερικές της συγκρούσεις», γιατί «ἀφήνουν νά κλονιστεῖ καί ἡ δική τους λογική», ἀλλά, κυρίως, γιατί καταλαβαίνουν τή σκέψη της, τήν πίκρα της, τήν ἀγανάκτησή της γιά τίς συνθήκες τῆς ζωῆς της, γιά τήν κατάφωρη ἀδικία πού ὅχι μόνον τήν διώχνει ἔξω ἀπό τήν ἀνθρώπινη κοινωνία ἀλλά καί τῆς στερεῖ κάθε δυνατότητα νά σωθεῖ σέ μίαν ἄλλη ζωή, κι ἃς πιστεύει ἡ ἴδια σ' αὐτήν τήν ἄλλη ζωή. Καί γιατί γι' αὐτήν τήν ἀδικία δέν φαίνεται νά ἐνδιαφέρεται καθόλου καμιά δικαιοσύνη, οὔτε θεϊκή οὔτε ἀνθρώπινη. Τήν ἀδικία αὐτή τήν ὑφίσταται ἡ Φραγκογιαννού ἀπλῶς καί μόνον ἐπειδή τῆς ἔλαχε νά γεννηθεῖ καί νά ζήσει ὅπου καί ὅπως ζεῖ. Διπλά, γιατί εἶναι γυναίκα· ἀλλά ὅχι μόνο γι' αὐτό. Στή «Φαρμακολύτρια», ἡ ἐξαδέλφη Μαχούλα, ἰκανοποιημένη γιά τόν γιό της πού δέν ἤθελε νά παντρευτεῖ, ὅχι μόνο πιστεύει πώς γιά ὅλους εἶναι «καλύτερα πού γλύτωσε ἀπό τά βάσανα», ἀλλά καί προσθέτει θυμοσοφικά: «Δέν συμφέρεي νά παραπληθαίνη καί πολύ ὁ κόσμος» καί ἀμέσως μετά, πρὸς ἐπίρρωσιν τοῦ ἰσχυρισμοῦ της, ἐπικαλεῖται καί τόν γείτονά της, πού εἶναι «ἔξυπνος καί κοσμογυρισμένος» καί ὁ ὁποῖος, «ἅμα ἰδῆ νά γεννηθῆ κανέν' ἀγόρι στή γειτονιά [...] συνηθίζει νά λέη: 'Χαρῆτε, βρέ παιδιά· γεννήθηκε κι ἄλλος χαμάλης!'» (Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Γ', 312).

Αὐτός εἶναι ὁ κόσμος τοῦ Παπαδιαμάντη. Ὁ Θεός μπορεῖ ἴσως νά κατοικεῖ στίς καρδιές τῶν πιστῶν, νά τοὺς στηρίζει ἢ νά τοὺς τρομοκρατεῖ· ἡ κοινωνία ὅμως στήν ὁποία κατοικοῦν οἱ πιστοί εἶναι ἀδειανή ἀπό Θεό, ἀπό τή δικαιοσύνη του. Καί οἱ ἄνθρωποι, ὅσο ζοῦν στήν κοινωνία αὐτή, δέν μποροῦν νά περιμένουν τή σωτηρία τους, ἃς εἶναι καί πιστοί, παρά μόνο ἀπό τήν ἀλληλεγγύη πού ἀναπτύσσουν μεταξύ τους. Ὅποιος ἀπομονώνεται, ὅποιος ἀπομακρύνεται ἀπό τήν κοινότητα, χάνεται, καί κατά κανόνα χάνεται στή θάλασσα, ἢ, γενικότερα, ὅπου ἄλλοῦ ἢ ἀλληλεγγύη τῶν συγχωριανῶν του ἀποβαίνει ἐκ τῶν πραγμάτων ἀδύνατη ἢ ἀνῆμπορη.

Κι αὐτός μοῦ φαίνεται πώς εἶναι ἐν τέλει ὁ ρεαλισμός τῆς ἐλληνικῆς ἠθογραφίας. Ἕνας ρεαλισμός ἀνθρωπιστικός. Γιατί οἱ ἄνθρωποι (κι ἔτσι συμβαίνει καί στήν ἀρχαιοελληνική, μή χριστιανική ἠθική) συμπαθοῦμε τοὺς καταφρονημένους, τοὺς ἀδύνατους καί τοὺς ἀδικημένους· αὐτούς πού «τοὺς ἔχει ξεχάσει κι ὁ Θεός»· αὐτοί ἔχουν ἀνάγκη, στόν κόσμο αὐτόν, τήν ἀλληλεγγύη μας. Οἱ ἄλλοι, οἱ δυνατοί καί οἱ ἀδικοί, ὁ «Ζητιάνος» ἢ ὁ «Καραβέλας», σώζονται ἢ καταστρέφονται ἀπό μόνοι τους.

Καί, βέβαια, αὐτή εἶναι ἡ τέχνη τῆς ἀφήγησης -καί τοῦ Παπαδιαμάντη εἶναι μεγάλη- νά κατορθώνει, χωρίς περιττά «σχόλια καί κηρύγματα», νά μᾶς καθιστᾶ συμπαθεῖς τοὺς μέν κι ἀντιπαθεῖς τοὺς ἄλλους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Εἶχαν πρωτοδιατυπωθεῖ σέ φιλικό ἰδιωτικό γράμμα πρὸς τόν Λ. Παπαλεοντίου. Δημοσιεύονται τώρα ἐδῶ μὲ τὴν ἄδειά του καὶ χάρι στήν προθυμία του.
2. Ἀποκάλυψις, Κ', 13: «Καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτῇ... καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν». Καὶ ΚΑ', 1: «Καὶ εἶδον οὐρανὸν καινὸν καὶ γῆν καινὴν· ὁ γὰρ πρῶτος οὐρανὸς καὶ ἡ πρώτη γῆ ἀπῆλθον, καὶ ἡ θάλασσα οὐκ ἔστιν ἔτι...».
3. Ἐξαίρεση φαίνεται νὰ ἀποτελεῖ ὁ «Νεκρὸς ταξιδιώτης» (Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Δ', 341-348) τοῦ ὁποίου τό (ἄζήτητο ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους) σῶμα φροντίζει νὰ ἐκθράσει ἡ θάλασσα «κάτω ἀπὸ τὸν βράχον τοῦ κοιμητηρίου» τοῦ μικροῦ νησιοῦ του, ἐπειδὴ, ἴσως, ἦταν ταχμένος γι' αὐτὸ στήν Παναγία καὶ ἐπειδὴ «ἦτον καλῆς ψυχῆς ἄνθρωπος, ὁ συχωρεμένος».
4. Ἄς ὑπενθυμισθεῖ ἐδῶ, ἐκτός θέματος, γιὰ τὴν περίεργη σύμπτωση (;), ὅτι, ἂν καὶ μέ δεὸς τό ἀποσιωπᾶ, τό ἴδιο σκέφτεται, βασιζόμενος σέ λόγιες πηγές (Πλουτάρχου, Παραμυθητικὸς πρὸς Ἀπολλώνιον, 115, d), καὶ ὁ Σεφέρης στό μύττο τῆς Κίχλης.

INALCO-Paris

Χρῆστος Παπάζογλου

β

Τραυλαντώνης, ὄχι Παπαδιαμάντης

Ἡ κ. Βούλα Λαμπροπούλου σχολιάζοντας ἓνα ἀπόσπασμα τοῦ παπαδιαμαντικοῦ διηγήματος «Μάννα καὶ κόρη» (στό βιβλίον της *Οἱ γυναῖκες στό ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη*) γράφει μεταξύ ἄλλων: «Ὡς γαμπροὶ οἱ γιατροί, οἱ δικηγόροι καὶ οἱ δικαστές ἀκολουθοῦσαν μετὰ τοὺς πρωθυπουργοὺς καὶ τὸν διάδοχο! Τοὺς ἀγοράζεις, ὅπως τοὺς ἀγοράζεις καὶ σήμερα καὶ πάντοτε. Ἡ Κούλα διαθέτει προσόντα γιὰ μεγαλογαμπροὺς, ἀλλὰ ἐρωτεύτηκε ἄλλον:»

Γιὰ νὰ ἐπικυρωθεῖ τό σχόλιο ἀκολουθεῖ τό ἐξῆς ἀπόσπασμα: «Ὡστόσο ἡ Κούλα μεγάλωνε καὶ ἦρθε ὥρα πού ἔγινε τῆς πανδρεϊᾶς· καὶ ἦτανε κατὰ τὴν γενική ὁμολογία, ἡ καλύτερη νύφη τοῦ τόπου μας. Καμμιά δέν εἶχε τὴ χάρι της, τὴ μόρφωσή της, τὴν καλωσύνη της. Γιὰ τὴν προικὰ της, ἄλλοι λέγανε πὼς ἦτανε μεγάλη, γιατί εἶχε καὶ ἀπὸ τὴν μάννα της καὶ ἀπὸ τὸν ἱατροφιλόσοφο· ἄλλοι ὅμως λέγανε πὼς ὁ Πίττας τὰ εἶχε φάει ἔς τὰ γλέντια καὶ τῆς ἔδινε μικρὰ πράγματα.»

Παραλείπω το δεύτερο μέρος, πού δέ χρειάζεται ἄλλωστε. Τό ἀπόσπασμα εἶναι, ὅπως καὶ ἡ κ. Λαμπροπούλου σημειώνει, ἀπὸ τό διήγημα «Ὁ κοψοπόδαρος», τό ὁποῖο ὅμως δέν ἀνήκει στόν Παπαδιαμάντη ἀλλὰ στόν Ἀντώνη Τραυλαντώνη.

Γράφω αὐτὸ τό σημείωμα, γιατί ὁ κοινὸς ἀναγνώστης τοῦ βιβλίου εἶναι ἀδύνατο νὰ ὑποθέσει ὅτι τό ἀπόσπασμα δέν εἶναι παπαδιαμαντικό.

Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος

Περί βιβλιογραφίας

Ο Κ. Θ. Δημαράς, το 1979, από αφορμή τον θάνατο του Δημητρίου Σ. Γκίνη, αποτιμώντας τη συμβολή της τρίτομης *Ελληνικής Βιβλιογραφίας* των Δ. Γκίνη και Βαλ. Μέξα στην επιστήμη, παρατηρούσε, μεταξύ άλλων, τα εξής:

νομίζω ότι αν οι γενεές όσες μπόρεσαν να εργασθούν μετά την έκδοση της *Ελληνικής Βιβλιογραφίας* [το 1939, 1941 και 1957] εξεδήλωσαν μεγαλύτερη ροπή από τις παλαιότερες, προς την μέτρηση, προς την στάθμιση, απέβαλαν, μερικά, την ρητορικότητα, τούτο οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στις ερευνητικές δυνατότητες τις οποίες άνοιξε η βιβλιογραφία αυτή. Από τις αιτίες που έφεραν την ελληνική λογιωσύνη πιο κοντά στην πραγματικότητα, η εγγύτερη, εκείνη, δηλαδή, που έχει άμεση σχέση με τα γράμματα, είναι, χωρίς αμφιβολία, η ύπαρξη της *Ελληνικής Βιβλιογραφίας*. (Κ. Θ. Δημαράς, «Δημήτριος Σ. Γκίνης», περ. *Ερανιστής*, 15, 1979, 334)

Σήμερα, 20 χρόνια μετά, η εικόνα στον χώρο της νεοελληνικής φιλολογικής επιστήμης έχει, νομίζω, αισθητά μεταβληθεί: ένα μέρος των μελετητών παραγνωρίζει τη σημασία «των μετρήσεων» και της τεκμηρίωσης πάνω σε συγκεκριμένα δεδομένα. Ενώτε, ακόμη και σε μελέτες που φιλοδοξούν να ανταποκριθούν στον ιστορικό χαρακτήρα της φιλολογικής επιστήμης, διαπιστώνει κανείς ότι ο μελετητής καταλήγει σε γενικότερα συμπεράσματα, χωρίς να έχει προηγηθεί επισταμένη έρευνα στις πηγές, και, κατά συνέπεια, χωρίς να διαθέτει την αναγκαία ευρεία εποπτεία και γνώση των κειμένων. Η έρευνα των πηγών έχει περάσει σε δεύτερη μοίρα. Άλλοτε, πάλι, ο μελετητής φαίνεται εγκλωβισμένος σε θεωρητικά σχήματα, τα οποία, αντί να αποτελούν (όπως θα έπρεπε) υπόβαθρο της εργασίας του, αναδεικνύονται σε αυτοσκοπό. Οπότε παρουσιάζεται το εξής παράδοξο: αντί η θεωρία να χρησιμοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο που μπορεί να συμβάλει στην ερμηνεία των πραγμάτων, καλούνται τα πράγματα να αποδείξουν την ισχύ και την ορθότητα της θεωρίας. Κάποτε μάλιστα ο μελετητής επικαλείται ως αποδεικτικό στοιχείο τη θεωρία, ακόμη και εκεί όπου θα ακούσε η κοινή λογική και η απλή παρατήρηση. Ο μελετητής εξαρτημένος από τη θεωρία – όχι «εξαρτημένος» με θεωρία. Για να διαπιστώσει κανείς τον βαθμό εξάρτησης, δεν έχει παρά να προσέξει τις παραπομπές και τη βιβλιογραφία αυτών των εργασιών.

Η τελευταία παρατήρηση δεν αποβλέπει στο να υποβαθμίσει τη σημασία που είχε ή που μπορεί να έχει η θεωρία στην ανάπτυξη της επιστήμης. Η συμβολή της στην πρόοδο της νεοελληνικής φιλολογικής επιστήμης υπήρξε πράγματι θετική και αξιολογη (ποσοτικά και ποιοτικά), δεδομένου του ότι η κριτική και η μελέτη της λογοτεχνίας ξεπέρασαν πλέον το στάδιο του εμπειρισμού. Από την άλλη πλευρά όμως, νομίζω πως, σήμερα, ο ρόλος της είναι υπερτιμημένος, με επακόλουθο να πληθαίνουν τα παραδείγματα εξάρτησης των μελετητών από αυτή. Τον παλιό εμπειρισμό της επιστήμης μας έχει διαδεχθεί μια άμετρη και εξεζητημένη θεωρητικολογία. Θα μπορού-

σαμε να μιλήσουμε ίσως για ανωριμότητα, αν αυτή η εξάρτηση χαρακτηρίζει εργασίες νέων μόνον μελετητών. Μάλλον όμως έχουμε να κάνουμε με μια γενικότερη αντίληψη για τον ρόλο που μπορεί και πρέπει να έχει η θεωρία σε κάθε φιλολογική μελέτη – μια αντίληψη που οδηγεί σε αυτή τη στρεβλή χρήση και την κατάχρηση της θεωρίας.

Στο σημείο αυτό, η περίπτωση Δημαρά αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα, ακριβώς γιατί, ενώ ως ιστορικό και ως κριτικό της λογοτεχνίας μας τον απασχόλησαν έντονα θεωρητικά ζητήματα που αφορούν την ιστορία της λογοτεχνίας και την κριτική, απέφυγε να αναπαράγει θεωρητικά σχήματα, να αναλύσει τις θεωρητικές του αρχές, ακόμη και να παραπέμψει σε θεωρητικούς.

Όμως, η υπέρμετρη τροπή προς τη θεωρία δεν είναι το μόνο σύμπτωμα που χαρακτηρίζει την παθολογία της νεοελληνικής φιλολογίας: είναι και η άνιση αξιοποίησή της: τη συναντούμε κυρίως σε μελέτες στατικές, «κλειμενοκεντρικές», που δεν εξετάζουν το θέμα τους και ως προς την ιστορική του διάσταση, δηλαδή σε μελέτες που δεν ανοίγονται στον χώρο και στον χρόνο της νεοελληνικής γραμματείας. Πάντως, μέσα σε αυτό το κλίμα της θεωρητικολογίας, δεν είναι περίεργο το ότι το ενδιαφέρον για θέματα «παραδοσιακά», που προϋποθέτουν χρονοβόρα διεξοδική έρευνα των πηγών ή και την αναζήτηση αρχαιικού υλικού, παρουσιάζεται μειωμένο: δεν είναι περίεργο το ότι ακόμα δεν διαθέτουμε, λ.χ., βιογραφικές μονογραφίες ή έστω αναλυτικές χρονογραφίες (κατά το παράδειγμα των χρονογραφιών Καβάφη, Καρυωτάκη, Μυριβήλη, Μπαστιά και Σεφέρη)¹ για τους περισσότερους σημαντικούς νεοέλληνες λογοτέχνες, ακόμη και του μεγέθους του Ελύτη ή του Ρίτσου. Και, βέβαια, δεν χρειάζεται να απαριθμήσει κανείς τις (γνωστές) ελλείψεις της νέας ελληνικής φιλολογίας σε εργασίες υποδομής και σε έργα αναφοράς, για να κατανοήσει τις ανάγκες και τις προτεραιότητές της.

Από την άλλη πλευρά, οφείλει κανείς να αναγνωρίσει ότι, κατά τα τελευταία χρόνια, υπάρχει αξιολογη παραγωγή στον κλάδο της βιβλιογραφίας. Μολονότι η ετήσια τακτική έκδοση της εθνικής μας βιβλιογραφίας αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα, ούτε υπάρχει για τη νέα ελληνική φιλολογία κάποια ειδική βιβλιογραφία που να καλύπτει την τρέχουσα παραγωγή,² μολονότι ακόμη τα ειδικότερα βιβλιογραφικά desiderata της νεοελληνικής φιλολογίας παραμένουν σκανδαλωδώς πολλά (ακραίο παράδειγμα αποτελεί η έλλειψη σολωμικής βιβλιογραφίας), οφείλει κανείς να επισημάνει, λ.χ., το ότι ένας ολόκληρος συλλογικός ερευνητικός φορέας, το Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, εμμένοντας στον ιστορικό χαρακτήρα της φιλολογίας, παρουσιάζει αξιολογη ερευνητική και εκδοτική δραστηριότητα και στον τομέα της βιβλιογραφίας.

Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να τεθεί το εξής ερώτημα: Πόσο πράγματι αξιοποιείται μια βιβλιογραφική εργασία; Οι βιβλιογραφίες αποτελούν αναμφίβολα εργασία υποδομής, απαραίτητο βοήθημα και εργαλείο έρευνας. Πιστεύω όμως ότι η σημασία

τους δεν εξαντλείται εδώ. Οι βιβλιογραφίες, όταν βέβαια πληρούν κάποιες αυστηρές σύγχρονες επιστημονικές προδιαγραφές, δεν είναι ένας απλός κατάλογος έργων και ένα σύνολο παραπομπών αντιθέτως, οι πληροφορίες και τα στοιχεία τους είναι πολλαπλώς χρήσιμα και αξιοποιήσιμα. Πού και πώς εξαρτάται από το είδος της βιβλιογραφίας, από το περιεχόμενο και τη μέθοδό της.

Προ μερικών ετών ο φίλος ποιητής Δημήτρης Δασκαλόπουλος, από αφορμή την έκδοση της *Βιβλιογραφίας Οδυσσέα Ελύτη*, έθεσε το εξής ερώτημα: «Διαβάζεται, άραγε, μια βιβλιογραφία;» («Σημειώσεις από μιαν ανάγνωση της *Βιβλιογραφίας Οδυσσέα Ελύτη*», περ. *Εντευκτήριο*, τχ. 23-24, Καλοκαίρι-Φθινόπωρο 1993, 179-184 = *Συμπαθητική Μελάνη. Θέματα, συγγραφείς, έργα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ερμής, 1999, σ. 187-195). Τι, λοιπόν, μπορεί να προκύψει από την «ανάγνωση» των δεδομένων μιας βιβλιογραφίας; Οι «Σημειώσεις» του Δασκαλόπουλου είναι ένα καλό παράδειγμα προς αυτή την κατεύθυνση. Μιλώντας στους φοιτητές μου για τη χρησιμότητα των βιβλιογραφιών για λογοτέχνες, έλεγα, γενικεύοντας, ότι αποτελούν την πρώτη προϋπόθεση για οποιαδήποτε σοβαρή μελέτη της ζωής και του έργου τους. Ασφαλώς, τα στοιχεία που παρέχει (ή που προκύπτουν εύκολα από) μια τέτοια βιβλιογραφία, είναι πολύ χρήσιμα, για να δοθεί απάντηση στα εξής, για παράδειγμα, ερωτήματα: Πότε και πού πρωτοπαρουσιάστηκε ο λογοτέχνης; Πού δημοσιεύτηκαν τα πρώτα κείμενά του; Σε γνωστά περιοδικά της εποχής ή σε άλλα «νεανικά», από αυτά τα θνησιγενή που κυκλοφορούν σε κάθε εποχή; Με ποια άλλα περιοδικά συνεργάστηκε και ποιες τάσεις εξέφραζαν; Σε ποιους εκδοτικούς οίκους εξέδιδε τα βιβλία του; Με ποια λογοτεχνικά είδη ασχολήθηκε και πότε; Ποιες ήταν οι γόνιμες περίοδοι και ποιες οι περίοδοι σιωπής; Ποια υποδοχή επιφύλαξε η κριτική στο έργο του (ποια έργα τα αγνόησε, ποια τα επιδοκίμασε κτλ.); Πόσο ευρεία ήταν η διάδοση του έργου του; Πόσες και ποιες μεταφράσεις έγιναν; Στα ερωτήματα αυτά ή σε άλλα, οι «μετρήσεις», τα αριθμητικά δεδομένα (λ.χ. ο αριθμός εκδόσεων / ανατυπώσεων, τα τραβήγματα κτλ.) αποτελούν συνήθως τεκμήρια με τη δική τους αποδεικτική σημασία και βαρύτητα.

Προϋπόθεση για την αξιοποίηση των δεδομένων μιας βιβλιογραφίας είναι η επάρκεια της ίδιας της βιβλιογραφίας – κυρίως η μεθοδολογική. Ασφαλώς, η πληρότητα της βιβλιογραφίας είναι μια από τις μεγάλες δυσκολίες του βιβλιογράφου, αλλά συνάμα αποτελεί και ανέφικτη επιδίωξη. Σήμερα, πιστεύω, έχει συντελεστεί μια σημαντική αλλαγή στη θεωρία της βιβλιογραφίας και στον ρόλο του βιβλιογράφου: Ο βιβλιογράφος δεν είναι απλώς ένας συντάκτης καταλόγων που αρκείται στο να καταγράψει τα στοιχεία ταυτότητας ενός εντύπου. Η εργασία του (και η αποστολή του) εκτείνεται πολύ μακρύτερα, προς την κατεύθυνση της μελέτης του αντικειμένου και του υλικού της βιβλιογραφίας του. Γι' αυτό και η μέθοδος που θα επιλέξει, η διάρθρωσή της, οι βοηθητικοί πίνακες και τα ευρητήρια που θα συντάξει, οφείλουν να υπηρετούν αυτόν τον σκοπό. Συνεπώς, ο βιβλιογράφος, προκειμένου να ανταποκριθεί σε ευρύτερες απαιτήσεις, θα περιλάβει όχι απλώς τα στοιχεία της σελίδας τίτλου του

βιβλίου αλλά και όσα άλλα στοιχεία και πληροφορίες αφορούν την ιστορία του βιβλίου. Για παράδειγμα, το αντίτυπο ενός βιβλίου θα το δει και ως συγκεκριμένο αντίτυπο της έκδοσης, οπότε θα σημειώσει, αν είναι άκοπο (όπερ σημαίνει αδιάβαστο) ή με σημειώσεις και σχόλια στο περιθώριο, αν έχει ιδίως αφιέρωση του συγγραφέα ή άλλου προς τον κτήτορα κτλ.

Από εδώ και πέρα, η «ανάγνωση» των δεδομένων της βιβλιογραφίας, θα εξαρτηθεί από την ικανότητα του μελετητή να θέτει ερωτήματα κατάλληλα, και να μη μένει σε απλές ή επιφανειακές διαπιστώσεις, αλλά να δίνει «νόημα» σε αριθμούς και σε στατιστικές.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ενωώ αντιστοίχως τις χρονογραφίες: Στρατής Τσίρκας, «Κ. Π. Καβάφης. Σχεδιάσμα χρονογραφίας του βίου του», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 108 (Δεκ. 1963) 676-706· Γ. Π. Σαββίδης – Ν. Μ. Χατζηδάκη – Μ. Μητσού, *Χρονογραφία Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928)*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1989· Νίκης Λυκούργου *Σχεδιάσμα χρονογραφίας Στράτη Μυριβήλη (1890-1969)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Μωραΐτη – Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1990· Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Τόμος Α΄: Χρονογραφία – Εργογραφία*, Εκδοτική Αθηνών, 1997· Μαρία Σπασινοπούλου, *Χρονολόγιο - Εργογραφία Γιώργου Σεφέρη (1900-1971)*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2000.

2. Η έγκαιρη και έγκυρη έκδοση της τρέχουσας εθνικής βιβλιογραφίας δεν καλύπτει βέβαια πλήρως τις ανάγκες κάθε επιστήμης ή επιστημονικού κλάδου για μια ειδική βιβλιογραφία. Συνεπώς είναι κρίμα που οι παλαιότερες εργασίες δεν βρήκαν ακόμη συνεχιστές. Ενωώ τις εργασίες: Γ. Θ. Ζώρας – Φ. Κ. Μπουμπουλίδης, *Βιβλιογραφικόν Δελτίον Νεοελληνικής Φιλολογίας, Α΄-Ζ΄* (1959-1965), Αθήνα, 1960-1967. Φ. Κ. Μπουμπουλίδης, *Βιβλιογραφία Νεοελληνικής Φιλολογίας* [8 τομίδια για τα έτη 1966-1978], Αθήνα, 1969-1981. Λίνος Πολίτης, «Νεοελληνική Βιβλιογραφία (1950-1951)» περ. *Ελληνικά*, 13 (1954) 397-491 και 14 (1955) 245-284. Του ιδίου κ.ά., «Νεοελληνική Φιλολογία (1969)», ό.π., 24 (1971) 475-527. Wim Bakker – Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Μελέτες σε περιοδικά για τη νεοελληνική λογοτεχνία. Βιβλιογραφική καταγραφή [1986-1989]», περ. *Μαντατοφόρος*, τχ. 27 (Ιούν. 1988) 7-46, τχ. 29 (Ιούν. 1989) 101-121, τχ. 31 (Ιούν. 1990) 5-136, τχ. 33 (Ιούν. 1991) 57-85.

Χ. Α. Καραόγλου



Σκιαγραφώντας το πορτρέτο της νεοελληνικής κριτικής

Στο ενδιαφέρον κριτικό σημείωμα, που δημοσίευσε στο προηγούμενο τεύχος των *Μικροφιλολογικών*, ο Νίκος Μαυρέλος¹ κομίζει νέα ερευνητικά στοιχεία για τον Νικόλαο Επισκοπόπουλο, το κριτικό έργο του οποίου παραμένει κατά το μεγαλύτερο μέρος του αθησαύριστο. Στην εφημερίδα *Το Άστυ* ο μελετητής εντοπίζει σε δημοσι-

εύματα του Ν. Επισκοπόπουλου σχόλια για το ποίημα σε πεζό, τον ελευθερωμένο στίχο, τη διάκριση του ρυθμού από το μέτρο· «πεζό ποίημα», «ελευθέρα ποιήσεις», «παράδοξα μέτρα» είναι οι όροι που χρησιμοποιεί ο Ν. Επισκοπόπουλος για να περιγράφει την αποκλίνουσα από τις αυστηρές έμμετρες μορφές συμβολιστική ποίηση. Η συμβολή του Επισκοπόπουλου στην κατανόηση του φαινομένου της ανανέωσης των μορφών χαρακτηρίζεται «συστηματική», ενώ παράλληλα ελέγχονται οι διαπιστώσεις παλαιότερης μελέτης μου,² όπου παρατηρώ εν παρόδω ότι η ενασχόληση της ελληνικής κριτικής με την αισθητική διάσταση των μορφικών μεταρρυθμίσεων είναι «ευκαιριακή», εννοώντας ότι κατατίθεται ως επί το πλείστον σε βιβλιοκριτικά σημειώματα που από τη φύση τους έχουν πιο ευκαιριακό και μη συστηματικό χαρακτήρα. Ο εντυπωσιολογικός τίτλος της μελέτης του Ν. Μαυρέλου, μέρος του οποίου αποτελεί και η φράση «οι μύθοι περί της κριτικής μας», αποκεντρώνει, ωστόσο, την εστίαση της μελέτης μου από την αδρομερή χαρτογράφηση της εξέλιξης των μορφών (πεζού ποιήματος, ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου) και από την κριτική διερεύνηση και τη διασάφηση των όρων ελευθερωμένος και ελεύθερος στίχος, οι οποίοι ως τότε χρησιμοποιούνταν συγκεχυμένα ακόμη και σε έγκριτα μετρικολογικά εγχειρίδια. Επιπλέον, ο μελετητής δεν λαμβάνει υπόψη του ένα πιο πρόσφατο δημοσίευσμά μου, που εστιάζεται στην κριτική πρόσληψη της πρωτότυπης και μεταφρασμένης πεζομορφής ποίησης τον 19ο αιώνα.³ Σε τούτη τη μελέτη περιλαμβάνονται οι πρώιμες κριτικές αναφορές στις έννοιες της «πεζής ποιήσεως» και των ελεύθερων μέτρων. Ο Επισκοπόπουλος όταν επενδύει με θεωρητικές απόψεις την ποιητική ενασχόλησή του με την πεζογραφία δεν πρωτοτυπεί τόσο πολύ· είναι μάλιστα σαν να επαναλαμβάνει αυτούσιες τις απόψεις του Σπυρίδωνος Ζαμπελίου, ο οποίος επηρεασμένος από τον γερμανικό ρομαντισμό δηλώνει ότι η ποίηση όταν εκφράζεται με στίχους εικονίζει τη νηπιακή ηλικία ενός έθνους, ενώ η «πεζή ποιήσις» απηχεί τη χειραφέτηση του λόγου και την ενηλικίωσή του.⁴ Ο όρος «ελεύθερος στίχος» χρησιμοποιείται από τον Ι. Τσακασιάνο ήδη το 1878, ενώ την ίδια χρονιά ο Σταμάτιος Βάλβης στο δοκίμιό του για τη μετάφραση της ποίησης θέτει το επίμαχο ζήτημα αν μπορεί να γραφεί «ποίηση εν λόγω πεζώ».⁵

Το σημείωμα του Ν. Μαυρέλου ελέγχεται, ωστόσο, και για ορισμένες γραμματολογικές ανακρίβειες. Ως μάλλον ανακριβή θα χαρακτηρίζα την άποψη του Ν. Μαυρέλου, όταν αξιολογώντας την κριτικογραφική δραστηριότητα του Ν. Επισκοπόπουλου σε σχέση με τις νέες ποιητικές μορφές, την αποτιμά ως συστηματικότερη από εκείνη του Παλαμά.⁶ Μια σύντομη αναδρομή στα παλαμικά Άπαντα αποδεικνύει ότι, σε όλο του το κριτικό και το ποιητικό έργο, ο Παλαμάς μοιράζει τον προβληματισμό του ανάμεσα στην εμμονή του στον έμμετρο παραδοσιακό στίχο και στις απόπειρες ανανέωσής του, στη δημιουργία δηλαδή μιας ‘πολύτροπης αρμονίας’ που εκτείνεται και ως την κατάργηση του στίχου, με τη συγγραφή πεζών ποιημάτων. Ο Παλαμάς εντάσσει μάλιστα αυτά τα μεικτά ποιητικά του δημιουργήματα

στην περιοχή της υψηλής, της καθαρής ποίησης, όπως καταδεικνύεται από τις αναφορές του στο ζήτημα της μείξης των ειδών. Σε άρθρα του για τα πεζομορφα έργα του Μητσάκη, του Ψυχάρη, του Νιρβάνα, του Επισκοπόπουλου – τον οποίο μάλιστα συνδέει με τον Πόε – του Χρηστομάνου, του Ροδοκανάκη, του Σπήλιου Πασαγιάννη, κ. ά., ο Παλαμάς διατυπώνει μιαν ολόκληρη θεωρία για τις ποιητικές αναζητήσεις της πρόζας, ονομάζοντας ποιητή τον Φλωμπέρ, τον Τολστόι, τον Παπαδιαμάντη, κ. ά. Η θεωρία του Παλαμά, παρότι δεν διατυπώνεται συστηματικά, αξιολογείται, με τα στοιχεία που διαθέτουμε μέχρι σήμερα, ως εκτενής, σύνθετη και διαρκέστερη από εκείνη του Ν. Επισκοπόπουλου που στη συνέχεια μεταμορφώνεται σε γάλλο συγγραφέα (Nicolas Segur) και απομακρύνεται από το έργο των συγχρόνων του ελλήνων λογοτεχνών. Στη μελέτη μου «Ο Παλαμάς και η πεζομορφή ποίηση», επιστημαίνω ότι ο Παλαμάς, την ίδια περίοδο με τον Επισκοπόπουλο και τόσους άλλους, συνέθετε πεζά ποιήματα και λυρικά πεζογραφήματα, ορισμένα από τα οποία παραμένουν αθησαύριστα· η συνεξέτασή τους με τις θεωρητικές του απόψεις για τη μείξη των ειδών αποδεικνύει ότι ο Παλαμάς συμπορεύεται και με το βαρνερικό ιδεώδες της ένωσης των τεχνών· ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι θεωρητικές αναγωγές του στον Σλέγκελ και άλλους ρομαντικούς.⁷

Ως προς την είσοδο πεζών ποιημάτων του Τουργκένιεφ στη νεοελληνική γραμματεία, ο Ν. Μαυρέλος δεν φαίνεται να γνωρίζει προγενέστερο κείμενό μου,⁸ όπου σχολιάζω μεταφράσεις πεζών ποιημάτων του Τουργκένιεφ δημοσιευμένες δέκα χρόνια πριν από τις μεταφράσεις του Επισκοπόπουλου (1894), τις οποίες ο Ν. Μαυρέλος λανθασμένα αξιολογεί ως τις πρώτες ελληνικές μεταφράσεις του Τουργκένιεφ.⁹ Πεζά ποιήματα του Τουργκένιεφ μεταφράζονται στον Έσπερο της Λειψίας (1883-1884), αλλά και στην Ακρόπολι Φιλολογική (1888), στο περιοδικό *Εβδομάς* (1888), κ.ο.κ. Σημειώνω ότι δημοσιεύονται υπό τον επίτιτλο «Πεζά ποιήματα», πράγμα που, σε συνάρτηση με όσα ανέφερα παραπάνω, σημαίνει ότι ο Επισκοπόπουλος δεν συμβάλλει στην εισαγωγή και την επικράτηση του όρου. Πεζές μεταφράσεις του Πόε δημοσιεύονται στην Ακρόπολι Φιλολογική από το 1888, και ένα «πεζόν ποιημάτακι» του Παύλου Λεκτέρκ, από τη συλλογή *Ibis*, έχει μεταφραστεί από τον συμβολιστή Στέφανο Στεφάνου, στην εφημερίδα «Το Άστυ», ένα χρόνο πριν από τις μεταφράσεις του Ν. Επισκοπόπουλου (1893). Τα μπωντλαιρικά πεζά ποιήματα του Τουργκένιεφ που μεταφράζονται στα ελληνικά οριοθετούν την ανεπίσημη είσοδο του μπωντλαιρισμού στην Ελλάδα, αφού προηγούνται των μεταφράσεων του Ν. Επισκοπόπουλου.¹⁰

Οι θεωρητικές αναζητήσεις του Ν. Επισκοπόπουλου φαίνεται να συνδέονται, την εποχή που διατυπώνονται, με τη διερεύνηση των ποιητικών δυνατοτήτων της πεζογραφίας στον δημιουργικό του λόγο. Το θεωρητικό ζήτημα της ποιητικής φύσης της πεζογραφίας, της μείξης και της ανανέωσης των μορφών, ενώ έχει τις ρίζες του στον γερμανικό ρομαντισμό, επανατίθεται, όπως είναι γνωστό, από τους γάλλους συμβολιστές, και ως προς τούτο οι αναφορές του παρουσιάζουν ενδιαφέρον, αφού εικονογρα-

φούν την αναστροφή του με τη γαλλική ποίηση. Ο συγγραφέας προκειμένου να φέρει το κοινό σε επαφή με την ιδιότυπη ποιητική πρόζα που καλλιεργεί, μια πρόζα ρυθμική που αποποιείται τις ευκολίες της ηθογραφικής αναπαράστασης, εισάγοντας το στοιχείο του αλλόκοτου και του φανταστικού, επιμειγνύοντας και διευρύνοντας - με τολμηρές εικόνες, μεταφορές και άλλα ρητορικά μέσα της ποίησης - τα όρια των ειδών, αποπειράται να παρουσιάσει μέσα από τις στήλες του *Άστεως* την ευρωπαϊκή πεζομορφή ποίηση, μεταφράζοντας πεζά ποιήματα του Τουργκένιεφ¹¹ και του Μπωντλαίρ. Τη σχέση του Επισκοπόπουλου με τους γάλλους συμβολιστές την έχουν επισημάνει, εκτός από τον Ν. Μαυρέλο, και άλλοι μελετητές.¹² ο Επισκοπόπουλος προβαίνει στην αποτίμηση του Μπωντλαίρ ονομάζοντάς τον μεγάλο ανακαινιστή, ενώ παράλληλα σχολιάζει τη σκοτεινότητα του συμβόλου στον Μαλλαρμέ, τη χρήση της μεταφοράς και του ποιητικού ρήματος στον Ρεμπώ.

Όλα τα νέα στοιχεία που κομίζει ο Ν. Μαυρέλος στο μικρό του σημείωμα είναι σημαντικά, δεν τροποποιούν, ωστόσο, την εικόνα μας για την ελληνική κριτική στο ζήτημα της αισθητικής διερεύνησης των νέων ποιητικών μορφών. Οι αισθητικές αρχές του πεζού ποιήματος και των ποιητικών νόμων που το διέπουν, των αρχών που του επιτρέπουν να αίρεται από το επίπεδο της πεζογραφικής μορφής στο επίπεδο της ποιητικής λειτουργίας, η προσωδιακή μεταρρύθμιση που οδήγησε στη διαμόρφωση του ελευθερωμένου και του ελεύθερου στίχου, δεν φαίνεται να αποτελούν κεντρικό σημείο της ελληνικής κριτικογραφίας.

Μετά τη μακροχρόνια προσπάθεια να καταγραφούν όλα τα κείμενα, τα σχετιζόμενα με μετρικής φύσεως θέματα, που ξεκίνησε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος *Αρχείο Νεοελληνικής Μετρικής*, ολοκληρώθηκε και εκδόθηκε πρόσφατα η σχολιασμένη *Βιβλιογραφία Νεοελληνικής Μετρικής*.¹³ Η καταγραφή έφερε στην επιφάνεια αρκετές αναφορές στους όρους «πεζοτράγουδο» και «ελεύθερος στίχος», οι περισσότερες από τις οποίες είναι ευκαιριακές, με την έννοια ότι διατυπώνονται σε επιστολές ή σε βιβλιοκρισίες, χωρίς, δηλαδή, όπως θα αναμενόταν ιδιαίτερα στο γύρισμα του αιώνα, αξιώσεις σφαιρικής ή συγκριτικής διερεύνησης. Στο σημείο αυτό θα ήθελα, μολταταύτα, να διευκρινίσω ότι με τον χαρακτηρισμό ευκαιριακή κριτική δεν εννοώ αναγκαστικά άστοχη ή ανυπόληπτη κριτική. Με την έρευνα του λογοτεχνικού περιοδικού τύπου, η ελληνική κριτικογραφία αναδεικνύεται ολοένα και περισσότερο εύστοχη και πολυθεματική.

Στο πρόγραμμα *Αρχείο Νεοελληνικής Μετρικής* δεν αποδελτιώθηκαν - για ευνόητους λόγους - οι εφημερίδες, οι οποίες, επειδή καταγράφουν την επικαιρότητα καθίστανται αδιάφευστοι δείκτες των αισθητικών ζυμώσεων. Τα συμπεράσματα των μελετών μου επομένως ερείδονται στην έρευνα του λογοτεχνικού περιοδικού τύπου (1833-1995) και στις αυτοτελείς εκδόσεις. Η συνολική και ολοκληρωμένη καταγραφή της εφημεριδογραφικής κριτικής θα μπορούσε ενδεχομένως να τροποποιήσει τη διαμόρφωση του κριτικού τοπίου. Με εύλογο ενδιαφέρον φυσικά αναμένεται η έκδοση

της διατριβής του Ν. Μαυρέλου που συμπληρώνει ένα βιβλιογραφικό κενό στην κριτικογραφική δραστηριότητα του Ν. Επισκόπουλου, ώστε να αξιολογηθεί συνολικότερα η συμβολή του στη νεοελληνική κριτική.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Νίκος Μαυρέλος, «Η 'μάλλον ελευθέρα ποίηση' του Παλαμά, τα 'παράδοξα μέτρα' του Π. Βασιλικού και οι μύθοι περί της κριτικής μας», *Μικροφιλολογικά* 8 (φθινόπωρο 2000) 8-11.
2. Άννα Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. (Συνοπτικό διάγραμμα)», *Παλίμψηστον* 5 (1987) 159-184: 168.
3. Για τις πρώιμες κριτικές αναφορές στις έννοιες «πεζή ποίησης» και «ελεύθερος στίχος», βλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Η διαμόρφωση μιας νέας ποιητικής συνείδησης στην Ελλάδα. Μεταφράσεις έμμετρων (ή πεζοποιητικών) έργων σε πεζό το 19ο αιώνα», *Πόρφυρας*, τχ. 88 (1998) 233-249.
4. Άσματα δημοτικά της Ελλάδος, εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περι μεσαιωνικού ελληνισμού, υπό Σπυρίδωνος Ζαμπελίου, Κερκύρα 1852, 137.
5. Άννα Κατσιγιάννη, «Η διαμόρφωση μιας νέας ποιητικής συνείδησης στην Ελλάδα. Μεταφράσεις έμμετρων (ή πεζοποιητικών) έργων σε πεζό το 19ο αιώνα», *ό. π.*, 240-241.
6. Ν. Μαυρέλος, *ό. π.*, 9.
7. Άννα Κατσιγιάννη, «Ο Παλαμάς και η πεζόμορφη ποίηση», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, επιμ. Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1996, 111-123.
8. Άννα Κατσιγιάννη, «Για τις αρχές του ελληνικού πεζοτραγουδιού», *Ο Πολίτης*, τχ. 64-65 (1983) 99-101.
9. Ν. Μαυρέλος, *ό. π.* 10.
10. Ο Ηλίας Βουτιεριδής και ο Απόστολος Σαχίνης οριοθετούν καθυστερημένα την είσοδο του πεζού ποιήματος, αντίστοιχα το 1895 και το 1893-1894.
11. Την άγνωστη αυτή πληροφορία επισημαίνει ο Ν. Μαυρέλος, *ό. π.*, 9.
12. Ελένη Ι. Σκούρα, «Ο Rimbaud, πατέρας του συμβολισμού (Νίκος Επισκοπόπουλος)», *Ο μύθος του Rimbaud, «Το μεθυσμένο καράβι» και οι μεταφράσεις του στην Ελλάδα*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1986, 35-36.
13. [Διευθυντής: Νάσος Βαγενάς. Ερευνητική ομάδα: Ευριπίδης Γαραντούδης, Άννα Κατσιγιάννη, Δώρα Μέντη, Αφροδίτη Αθανασοπούλου, Κίρκη Κεφαλέα, Αγορή Γκρέκου, Αθηνά Βογιατζόγλου, Κατερίνα Κωστήου], *Βιβλιογραφία Νεοελληνικής Μετρικής*, επιμέλεια έκδοσης: Ευριπίδης Γαραντούδης, πρόλογος: Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, 2000.

Άννα Κατσιγιάννη



«Λίγο κρατάει το πανηγύρι των τρελλών...»
(«Ο Αδέξιος», *Μαριάμπα*, *Eroica*)
Σημειώσεις στο περιθώριο

Ο Αδέξιος στο ομώνυμο διήγημα του Νίκου Νικολαΐδη του Κυπρίου συνοψίζει στο πρόσωπό του ορισμένα χαρακτηριστικά των λογής αιθεροβάμωνων, μασκαρεμένων και κωμικοτραγικών φιγούρων που θεματοποιούνται σε ποιήματα των (νεο)συμβολιστών Π. Βερλέν, Ζ. Λαφόργκ, Ρ. Φιλύρα, Κ. Ουράνη, Κ. Γ. Καρυωτάκη και άλλων: «τραγικός παλιάτσος», «σε μονοκόμματη γκριμάτσα γέλιου, δακρυσμένου», «ειρωνικός, μα και θλιμμένος» πιερότος (Ρ. Φιλύρας, «Μώμος» και «Ο πιερότος»).¹ Αλλά και ο δίφυχος ψευδο-Μαριάμπα του Σκαρίμπα, που προσποιείται ότι είναι κάποιος άλλος, σε ορισμένα σημεία φαίνεται να συνδέεται με τους νεορομαντικούς Πιερότους ή με τους «παράφρονες» Δον Κιχότες. Εξάλλου, το μοτίβο του καρναβαλιού αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο στην *Eroica*: οι ηλικιακά ανώριμοι πρωταγωνιστές της φαίνεται να αντανακλούν στο πρόσωπό τους ορισμένα χαρακτηριστικά των «αδέξιων» ή δυσπροσάρμοστων ονειροπόλων της νεοσυμβολιστικής ποίησης ή των αφηγημάτων του Νικολαΐδη και του Σκαρίμπα, που παρακάμπτουν την πεζή καθημερινότητα και καταφεύγουν στο όνειρο, στη μεταμφίεση, στην προσποίηση.

Ήδη ο Π. Μάκριτς παρατήρησε ότι «ο Πολίτης ενδιαφερόταν ειδικά για το έργο του Γιάννη Σκαρίμπα, και στην *Eroica* χρησιμοποιεί ορισμένα μοτίβα της πλοκής τα οποία, όπως φαίνεται, οφείλονται στον *Μαριάμπα*» και αναφέρεται στον συνδυασμό «εξωτικής ερωμένης και παράλογου θανάτου». ² Ωστόσο, θα μπορούσαν να αναζητηθούν αναλογίες και ομοιότητες (όχι μόνο σε επίπεδο θεματικής αλλά και σε επίπεδο τεχνολογίας) ανάμεσα στην *Eroica* και στον *Μαριάμπα* αλλά και ανάμεσα στα μυθιστορήματα αυτά και στο διήγημα του Ν. Νικολαΐδη. Ένα τέτοιο στοιχείο που διατρέχει και τα τρία κείμενα είναι το μοτίβο του καρναβαλιού και γενικά η μίμηση λόγων και συμπεριφορών άλλων.³

Πιο συγκεκριμένα: Ο Αδέξιος του Νικολαΐδη, ένας αιώσιος φοιτητής της νομικής που πάσχει από μελαγχολία «νοσηράς φύσεως», σύρεται από μια παρέα μασκαρεμένων να υποδυθεί τον ρόλο ενός παλιάτσου, για να ζευγαρώσει με τη Ζωούλα-κολομπίνα. Έτσι, όταν μεταμφιέζεται για να λάβει μέρος στην παντομίμα, φαντάζει ως «κωμικοτραγικό υποκείμενο»: «ολάκαιρη η κωμωδία των παλιάτσων» αλλά και η Ζωούλα-κολομπίνα δεν είναι σε θέση να προσγειώσουν τον ονειροπαρμένο Πελαγία, ο οποίος ήδη έχει ταυτιστεί με τον «κρεμασμένο παλιάτσο»-«νεκροσέντοκου» που είδε σε κατάσταση. Η μοίρα του Αδέξιου προδιαγράφεται στην πρώτη ενότητα του κειμένου: ο πάντα σαστισμένος και πελαγωμένος αυτός χαρακτήρας, που παλαιότερα είχε δοκιμάσει ανεπιτυχώς να αυτοπυροβοληθεί στην καρδιά, θα βρεθεί κρεμασμένος κατά το παράδειγμα του παλιάτσου.⁴

Αλλά και ο πιο σύνθετος και κατεξοχήν ειρωνικός αφηγηματικός χαρακτήρας του

Σκαρίμπα, ο Ιωάννης Πιττακός, αναλαμβάνει να υποδυθεί το ρόλο του Ιωάννη Μαριάμπα, με σκοπό να τον βοηθήσει να βγει από το προσωπικό του αδιέξοδο. Ήδη στο ποίημα που προτάσσεται ως «Σημείωμα προεισαγωγικό ή περιλήψη προηγουμένων», ο ήρωας συνοψίζει τα σχετικά με τον ρόλο που καλείται να «παίξει» «σε έργο μυστήριο»: και ενώ αρχικά πιστεύει ότι θα λάβει μέρος σε κωμωδία, στο τέλος διαπιστώνει ότι συμμετέχει σε δράμα. Προς το τέλος του κειμένου, και αφού έχει αποκαλυφθεί στην υποσημείωση των σελίδων 138-140 ότι ο δήθεν Μαριάμπας σ' ολόκληρο το κείμενο έπαιζε ή προσπάθησε να παίξει τον ρόλο κάποιου άλλου, του πραγματικού Μαριάμπα, παρατίθεται το ποίημα με τον τίτλο «Χαλκίδα», στο οποίο διαγράφεται περισσότερο ευδιάκριτα ο κωμικοτραγικός ρόλος του ήρωα: Ο υποτιθέμενος Μαριάμπας εμφανίζεται ως «ένας λυπημένος πιερρότος» να θαυμάζει και ταυτόχρονα να φοβάται την επίσης μασκαρεμένη πόλη-κολομπίνα (που άλλοτε είναι θλιμμένη και άλλοτε γελαστή φορώντας «πίλο κλόουν») και να προδιαγράφει το τραγικό τέλος του: «Αχ νεκρόν στο χώμα -να φωνάζεις- είδα/ έναν μου ακόμη πιερρότο!...» (σ. 149). Πάντως, σε αρκετά σημεία του αφηγήματος ο δήθεν Μαριάμπας δεν υποδύεται μόνο τον ρόλο του πραγματικού Μαριάμπα: επιπλέον αντιγράφει λόγια και συμπεριφορές του αυτόχειρα «προστυχομπογιατζή», που παριστάνει τον ζωγράφο (σ. 36-37): υιοθετεί συμπεριφορές ρομαντικών λογοτεχνικών τύπων και τόπων, συχνά με απομυθοποιητική ή ειρωνική διάθεση (λ.χ., σ. 31, 50, 60-65): στήνει γκάφες, παριστάνει με παντομίμα το τραγούδι του ιταλού τενόρου Πάσκουα (σ. 104-105, 117-118), καυχιέται στους θεατρίνους ότι έχει «δίπλωμα Δραματικής Ακαδημίας» (σ. 138), ενώ στο τέλος σκηνοθετεί με δεξιοότητα την αυτοκτονία του.⁵

Στην *Εγοίσα*, εξάλλου, τόσο η σκηνή του καρναβαλιού (κεφ. 3) όσο και η συχνή μίμηση λόγων ή συμπεριφορών από τον χώρο της λογοτεχνίας και της τέχνης γενικότερα προσλαμβάνουν νέες ή διαφορετικές διαστάσεις καθώς προσαρμόζονται στον κόσμο των παιδιών, που βρίσκονται στην αρχόμενη εφηβεία. Όπως έχει επισημάνει ο Π. Μάκριτζ, «η μεταμφίεση είναι συμβολική στην *Εγοίσα* επειδή α) συνδέεται άβιαστα με τη δράση του μυθιστορήματος, β) είναι μεταφορά για κάτι που βρίσκεται κι έξω από το μυθιστόρημα (την ενηλικίωση), και γ) είναι ένα μοτίβο που συχνά επαναλαμβάνεται».⁶ Πράγματι, οι ανήλικοι πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος δεν είναι σε θέση ή αρνούνται να δουν ή να δεχτούν την ωμή ή αντιρωική «πραγματικότητα» των μεγάλων. Προτιμούν να υποδύονται με σοβαρότητα ρόλους που παραπέμπουν σε ηρωικές πράξεις (λ.χ., στον κόσμο της ομηρικής *Ιλιάδας*): φορούν περικεφαλαίες, κάνουν αγώνες προς τιμή του νεκρού Αντρέα, συναγωνίζονται για ένα στεφάνι από κισσό, υπακούουν στις διαταγές του αρχηγού. Επίσης, σε αρκετές περιπτώσεις μιλούν με λόγια άλλων (λ.χ., με στίχους από λογοτεχνικά και μουσικά έργα), για να προσδιορίσουν και να εξωτερικεύσουν δικές τους ανησυχίες και σκέψεις, έστω και αν αυτό γίνεται με υπερβολική σοβαρότητα για τις δυνατότητες των δεκατετράχρονων παιδιών.

Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι αφενός η ζωηρή σκηνή του καρναβαλιστικού

χορού στο σπίτι του προξένου (όπου επίσης εμφανίζονται πιερότοι, παλιάτσοι, κολομπίνες, αρλεκίνοι και παριστάνονται παντομίμες) και αφετέρου το εύθυμο πανηγύρι στη Δευκάλεια τελειώνουν με δυσάρεστα ή δραματικά γεγονότα, που πιέζουν αφόρητα την παρέα των παιδιών να αντικρίσουν κατάματα το παράλογο της ζωής. Έτσι, όταν προς το τέλος του τρίτου κεφαλαίου οι προσκεκλημένοι ξεμασκαρεύονται, και ενώ ο Αλέκος συνέρχεται από τη μέθη, δίνονται με μισόλογα τα τραγικά νέα για τον θάνατο του Αντρέα. Εξάλλου, το ταξίδι και το πανηγύρι στη Δευκάλεια τελειώνουν με την οριστική φυγή του Λοΐζου (ο οποίος στο μεταξύ έχει πληροφορηθεί τον θάνατο της μητέρας του και ακολουθεί μια θεατρίνα) αλλά και με την εξαφάνιση του Αλέκου, που απεγνωσμένα προσπαθεί να πείσει τον φίλο του να επιστρέψει. Τα δάνεια λόγια της Μόνικας («Nous n' irons plus au bois, les lauriers sont coupés...» και «Λίγο κρατάει το πανηγύρι των τρελλών...», σ. 147 και 149 αντίστοιχα) ακριβώς απηχούν τη συναίσθηση και τη διαπίστωση ότι «πάει, τελείωσε το πανηγύρι»: ότι δηλαδή με τη φυγή του Λοΐζου έχουν διαφευστεί τα όνειρα και οι προσδοκίες της για ερωτική ανταπόκριση από μέρους του. Και, βέβαια, η αντίδραση αυτή της Μόνικας συνοψίζει ανάλογες στάσεις και άλλων παιδιών: και ο Παρασκευάς επαναλαμβάνει επίμονα τον σκοπό του γαλλικού τραγουδιού και τον αποδίδει στο πιάνο κατά παράκληση της αδελφής του (σ. 154).

Πάντως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι και τα τρία κείμενα που σχολιάζονται εδώ ακροθιγώς συγγενεύουν με κάποιους τρόπους ή από κάποια άποψη με το συμβολιστικό *Φθινόπωρο* (1917) του Κ. Χατζόπουλου. Και στα τρία κείμενα κυριαρχούν μη ρεαλιστικοί, μη αναπαραστατικοί τρόποι αφήγησης, με συχνές αποσιωπήσεις, υπονοούμενα και διαφορούμενα, με μεταφορικές, συμβολικές και ειρωνικές εκφράσεις και δομές. Δεν είναι η κατάλληλη στιγμή να τεκμηριωθεί μια τέτοια συνεξέταση: όμως, αξίζει να επισημανθεί ότι διαφορετικής έντασης ή τάξεως είναι η ειρωνεία στον *Μαριάμπα* ή στην *Εγοίσα*. Ενώ στο αφήγημα του *Σκαρίμπα* η ειρωνεία, ενισχυμένη από τη σάτιρα, την παρωδία και το χιούμορ, διαπερνά τη δομή, το λεκτικό και τους χαρακτήρες του κειμένου, στο μυθιστόρημα του Πολίτη η ειρωνεία εντοπίζεται κυρίως ως διάσταση ανάμεσα στο ανώριμο εγώ της εμπειρίας και στο ώριμο εγώ της αφήγησης, δηλαδή ως αντίλογος του ωριμασμένου Παρασκευά στην αφελή παιδική ματιά του δεκατετράχρονου ήρωα και της παρέας του. Διότι, όπως σωστά έχει επισημανθεί, ο Παρασκευάς παραμένει ο βασικός εστιαστής του κειμένου, καθώς οι επιμέρους διηγήσεις ή σποραδικές εστιάσεις των άλλων παιδιών εγκιβωτίζονται και χωνεύονται στην ώριμη αντιληπτικότητα του.⁷

Επίσης, αξίζει να παρατηρηθεί ότι και οι τρεις συγγραφείς συνήθως δεν λένε τα πράγματα με το όνομά τους: και αυτό δεν οφείλεται μόνο στην κατακράτηση ή στην απόκρυψη πληροφοριών, αλλά και στην τακτική τους να υποβάλλουν με πλάγιους, νυκτικούς τρόπους ορισμένα γεγονότα. Έτσι, στο διήγημα του Νικολαΐδη η κατακλείδα του «Αδέξιου» θα παρέμενε θολή και απροσδιόριστη όσον αφορά την τύχη του

κεντρικού ήρωα, αν έλειπε η σχετική προσήμανση στην τρίτη σελίδα του κειμένου («ως την ημέρα που βρέθηκε χρεμασμένος!»). Στην περίπτωση των εφήβων της *Eroica* ορισμένα οδυνηρά ή «τολμηρά» γεγονότα που σημαδεύουν την τρυφερή ψυχή τους (όπως ο θάνατος του Αντρέα, της μητέρας του Λοΐζου και του Αλέκου, η μυνεία στις κοινές γυναίκες και γενικά οι αναφορές στη σεξουαλικότητα) είτε αποφεύγονται να συζητηθούν είτε υποτυπώνονται με αποσιωπήσεις και υπονοούμενα. Στον *Μαριάμπα*, εξάλλου, η εσκεμμένη και συστηματική κατακράτηση πληροφοριών και η σύγχυση καταστάσεων και ρόλων οδηγούν στο στήσιμο μιας κομματιαστής και διαφορούμενης αφήγησης, που διευκολύνει την ενδυνάμωση της ειρωνείας. Μα και οι προσχεδιασμένοι θάνατοι του Μαριάμπα ή της Ζηνοβίας Ζαλούχου δεν κατονομάζονται ρητά, αλλά δίνονται υπαινικτικά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Γερ. Λυκιαρδόπουλος, *Η ποιητική του παλιάτσου. Από τον Φιλύρα στον Σκαρίμπα (Δοκίμιο ανθολογίου)*, Αθήνα, Έρασμος, 1999.
2. P. Mackridge, «Παραθέματα, παρωδία, λογοκλοπή και διακεμενικότητα στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», *Περίπλους*, τχ. 48 (1999) 73.
3. Δεν μπόρεσα να δω τη δακτυλόγραφη διδακτορική διατριβή της Κατερίνας Κωστίου *Η ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ στο αφηγηματικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα* (Α.Π.Θ., 1995). Με τη φροντίδα της Κωστίου κυκλοφόρησαν τα δυο αξιόλογα αφιερώματα του περ. *Περίπλους* στον Σκαρίμπα (τχ. 44, 1997) και στον Κ. Πολίτη (τχ. 48, 1999) αντίστοιχα.
4. «Ο Αδέξιος» ανήκει στη Β' σειρά των διηγημάτων του (1924). βλ. Ν. Νικολαΐδη, *Ο Σκέλεθρας και άλλα διηγήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1991, σ. 245-258.
5. Αξίζει πάντως να σημειωθεί εδώ ότι στη βιβλιοθήκη του Ν. Νικολαΐδη σώζονται δυο βιβλία του Σκαρίμπα: *Το θείο τραγί* (1932) και *Το Σόλο του Φίγκαρω* (1939). Από την άλλη, είναι πολύ πιθανό ο Σκαρίμπα να ήρθε σε άμεση αναγνωστική επαφή με το πεζογραφικό έργο του Ν. Νικολαΐδη, που κέρδισε πολύ θετικές κριτικές ήδη στα χρόνια του 1920.
6. P. Mackridge, «Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», εισαγωγή στον τόμο Κοσμάς Πολίτης, *Eroica*, Αθήνα, Ερμής, 1982, σ. μβ'.
7. Βλ. Γερασμιά Μελισσαράτου, «Η αφηγηματική πλαισίωση και η λειτουργία της στην οργάνωση και τη σημασιодότηση του *Eroica*», *Περίπλους*, τχ. 48 (1999) 81-91: 88. Για την ειρωνεία στην *Eroica* βλ. Μ. Vitti, *Η Γενιά του τριάντα*, Αθήνα 1977, 2000, σ. 312-316 και P. Mackridge, ό.π., σημ. 6, σ. ξς'-πε'.

Λευτέρης Παπαλεοντίου

Ο κατά Βάρναλην «ποιητής»: 1913, 1956

Η πρώτη ποιητική συλλογή του Κώστα Βάρναλη (1884-1974) εκδόθηκε το 1905 με τον τίτλο *Κηρήθρες*.¹ Οι ρομαντικές καταβολές, η παραδοσιακή στιχοουργία και το ιδεαλιστικό υπόβαθρο χαρακτηρίζουν τα ποιήματα του τόμου, αλλά και γενικότερα τις πρώιμες ποιητικές καταθέσεις του Βάρναλη. Στην ετήσια έκδοση *Ποικιλία Στοά* δημοσιεύεται το 1914 το ακόλουθο σονέτο,² το οποίο - όπως προκύπτει από την παρενθετική δήλωση του ποιητή- γράφτηκε τον Ιούλιο του 1913:

Ο ΠΟΙΗΤΗΣ

<i>Στης ποίησης τ' ανθισμένο ανεμοσκάλι</i>	1
<i>μετωρισμένον κάποιον δειλινό</i>	2
<i>καλοκαιριού ή αυγήν, αν με λινό</i>	3
<i>πουκαμισάκι κορασιά σ' εκάλει</i>	4
<i>στου ξωτικού χορού της τα ένθεα κάλλη</i>	5
<i>γύρω στον κληματόδετο ληνό</i>	6
<i>αφήνοντας στο μαύρο Σειλινό</i>	7
<i>με γέλοια τον καρπό, που στη μασκάλη</i>	8
<i>πλάι στρογγυλαίνει, την ψηλή παράτα</i>	9
<i>της ζήσης σου χαρά και στην παράτα</i>	10
<i>της τρέλλας πρώτος πήδα τον αφρό</i>	11
<i>και το βιδάνι των αισθήσεων πίνε</i>	12
<i>που νέα θα σου φοραίνει, εύθυμε σπίνε,</i>	13
<i>φτερά στ' ανέβασμά σου τ' αλαφρό.</i>	14

(Ιούλιος 1913)

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ι. ΒΑΡΝΑΛΗΣ

Το ποίημα είναι αντιπροσωπευτικό και της εποχής του και των ιδεών του πρώιμου Βάρναλη: η θέση του ποιητή θεωρείται υψηλή, η ανοικειώσή του προς την καθημερινότητα επιζητούμενη (αυτά διαφαίνονται από τα συμφραζόμενα του ποιήματος), η αποστολή του αυστηρά καθορισμένη (αυτό υποβάλλεται από την αυστηρή ρυθμική δομή του σονέτου): η προτροπή για πόση του «βιδανιού των αισθήσεων» αφ' ενός αποτελεί ώθηση προς μία πράξη ηθικώς δικαιωμένη στα όρια του ιδανισμού, αφ' ετέρου λειτουργεί με όρους προσωρινότητας έστω και επαναλαμβανόμενης, υπό την έννοια ότι τελικώς ενδυναμώνει το «αλαφρό ανέβασμα» του ποιητή, το οποίο συγκροτεί την πλέον μόνιμη γι' αυτόν κατάσταση. Ας σημειωθεί ότι «βιδάνιο» δεν σημαίνει γενικώς «πιοστό» ή ειδικότερα «κρασί», αλλά «κακής ποιότητας κρασί»,³ «απόπιομα».

Τα *Ποιητικά* (1956) του Κώστα Βάρναλη αποτελούν μια οριστική «Εκλογή» των έως τότε δημοσιοποιημένων από τον Βάρναλη ποιημάτων.⁴ Ο ποιητής διευκρινίζει μάλιστα ότι στα *Ποιητικά* έχει συμπεριλάβει «μερικά νεανικά (ξαναδουλεμένα όσο σηκώνανε) [ποιήματα] που χαρακτηρίζουνε την πνευματική πορεία όχι μόνο τη δικιά [του] παρά και της εποχής εκείνης».⁵ Σεβαστή η διευκρίνιση, επομένως άδικη

η πιθανή κατηγορία πως ο μαρξιστής Βάρναλης συγγράφει ιδεαλιστικά σονέτα στα μέσα της δεκαετίας του 1950· δεν τα συγγράφει τότε, γιατί τα έχει συγγράψει πολύ νωρίτερα. Ωστόσο, τα αναθεωρεί στιχουργικά, τα μετασχηματίζει. Το ποίημα του 1913 παίρνει την εξής μορφή στα Ποιητικά:⁶

Στης τέχνης σου ψηλά τ' ανεμοσκάλι	1
μετωρισμένον κάποιον δειλινό	2
του Τρυγητή, αν παιδίσκη, το λινό	3
χιτώνιο χαμορίζοντας, σ' εκάλει	4
του χορού της να μοιραστεί τα κάλλη	5
γύρω στον κληματοδέτο ληνό,	6
όπου με τον αράπη Σειληνό	7
χοροπηδάει, μασκάλη με μασκάλη,	8
μην αναβάλεις! Τον ψηλό παράτα	9
της ζωής σου σκοπό και στην παράτα	10
της τρέλας πρώτος πήδα! Τον αφρό	11
και το βιδάνι των αισθήσεων πίνε,	12
και θε να νιώσεις, ω κότσιφα και σπίνε,	13
το ξαναπέταμά σου πιο αλαφρό.	14

Ο ιαμβικός ενδεκασύλλαβος στην παροξύτονη και στην οξύτονη εκδοχή του και οι ομοιοκαταληξίες παραμένουν αναλλοίωτα. Το ίδιο ισχύει για τέσσερις από τους δεκατέσσερις στίχους (2, 6, 11, 12). Οι υπόλοιποι δέκα στίχοι (αρκετά μεγάλο ποσοστό επί του συνόλου) έχουν υποστεί μεταλλαγές: Η «κορασιά» γίνεται «παιδίσκη» και το «πουκαμισάκι» «χιτώνιο» (στ. 3, 4), επομένως υπάρχουν και γλωσσικές προσαρμογές προς το λογιότερον. Ωστόσο, στη μεταγενέστερη εκδοχή υποβάλλεται μια αισθησιακή γύμνια του κοριτσιού («χαμορίζοντας»), στοιχείο που δεν υπάρχει στην πρώτη μορφή. Η «αυγή» εξοβελίζεται από τον στίχο 3 και η εποχή («καλοκαίρι») αλλάζει («Τρυγητής»). Ο «χορός» και τὰ «κάλλη» (στ. 5) αποφορτίζονται από τους υψιπετείς επιθετικούς προσδιορισμούς της πρώτης εκδοχής («ξωτικός χορός», «ένθεα κάλλη») και ο «Σειληνός» από «μαύρος» μεταβάλλεται σε «αράπη» (στ. 7)· ο τύπος είναι γλωσσικά λαϊκότερος και προφανώς περιέκλειε, και κατά τη δεκαετία του 1950, τη γνωστή σεξουαλική συνδήλωση.

Σαφέστατη συντακτική, άρα και νοηματική, εξομάλυνση εντοπίζεται στους στίχους 8, 9. Η πλησμονή των διασκεισμών της πρώτης μορφής «θλώνει» το σημασιολογικό φορτίο των στίχων. «Γέλοια» και «καρπός» που «στρογγυλαίνει» εκδιώκονται και η «μασχάλη» διπλασιάζεται. Δίπλα στην προστακτική που διατηρείται («παράτα»), τίθεται μία ακόμη προστακτική («μην αναβάλεις!»). Η σχετικώς ασαφής «της ζήσης χαρά» (στ. 10) μεταβάλλεται σε «της ζωής σκοπό» στη δεύτερη εκδοχή. Τα «νέα φτερά» (στ. 13, 14) απουσιάζουν από τη δεύτερη μορφή. Το «ανέβασμα» γίνεται «ξαναπέταμα» (στ. 14). Το αδόκιμο «φοραίνει» (στ. 13), που

είχε υποκείμενο «το βιδάνι» (στ. 12), φεύγει και ως ρηματικός φορέας του στίχου 13 αρθρώνεται το «θε να νιώσεις». Η κλητική προσφώνηση, τέλος, του ίδιου στίχου στη δεύτερη μορφή του ποιήματος επαυξάνεται θεμελιωμένη σε δύο ουσιαστικά, ενώ στην εκδοχή του 1913 αποτελούνταν από ένα ουσιαστικό και τον προσδιορισμό του («εύθυμε σπίνε»).

Εύλογα, προκύπτει ένα ερώτημα: Γιατί ο ώριμος Βάρναλης επιλέγει για «ξαναδούλεμα» από τα ποιήματα της νιότης του ορισμένα μόνο και μεταξύ αυτών και το περί ου ο λόγος σονέτο; Η απάντηση είναι πως η παραδοσιακού τύπου ποιητική ήταν και παρέμεινε ο τόπος και ο τρόπος της ποιητικής του υπόστασης. Οι ρομαντικές παράμετροι (υψηπέτεια, ιδανισμός) και οι παρνασσιστικές καταβολές μπολιάστηκαν με το σατιρικό του δαιμόνιο και τις μαρξιστικές του απόψεις, αλλά δεν εξοβελίστηκαν από τη βάρναλική ποιητική πρακτική. Ο Βάρναλης προφανέστατα αισθανόταν ότι από τη δεκαετία του 1930 και μετά, τον πρωταγωνιστικό ρόλο επιτελούσε μια ποίηση ελευθερόστικη και ακουόντως ερμητική (ένα ποσοστό διανοητικής σκοτεινότητας είναι παράγοντας *sine qua non* των νεοτερικών ποιημάτων), μια ποίηση που μάλλον δεν τον εξέφραζε. Ίσως γι' αυτό μετά τους *Σκλάβους Πολιορκημένους* (1927) και τη δεύτερη μορφή της σύνθεσης *Το φως που καίει* (1933) δεν συνέχισε την ποιητική πρακτική του (οι δύο πολύ μεταγενέστερες των προαναφερομένων ποιητικές του συλλογές⁷ δεν είναι μείζονος σημασίας ούτε αποτελούν λειτουργική συνέχεια του προγενέστερου έργου του).

Όπως φαίνεται και από την «ξαναδουλεμένη» μορφή του σονέτου «Ο ποιητής», αλλά και από τη χρονική στιγμή της δημοσιοποίησής της, οι γοητευτικοί μετεωρισμοί της ποίησης, στην παραδοσιακή τουλάχιστον εκδοχή της, δεν έπαψαν να ελκύνουν τον Βάρναλη. Ωστόσο, αφού αυτός έδωσε τις δύο μείζονες ποιητικές του συνθέσεις, προτίμησε στη συνέχεια να συντονιστεί - κατά κύριο λόγο - με τους ασφαλέστερους παλμούς του κριτικού δοκιμίου, της μαχητικής αρθρογραφίας και της πεζογραφίας.⁸ Προτίμησε, δηλαδή, να κινηθεί σε λογοτεχνικούς χώρους στους οποίους ήταν δυνατό να βλαστήσουν και το καυστικό-σατιρικό ύφος, και η αλληγορία, και η καταγγελία, και η σκληρή κριτική, αλλά κυρίως και βασικά η σημασιολογική ευκρίνεια, για την οποία ο Βάρναλης ως στρατευμένος λογοτέχνης βάσιμα ενδιαφερόταν. Αν αυτή η παράμετρος μεταφερθεί στο ποιητικό πεδίο, χωρίς δυσκολία διαπιστώνουμε ότι δύναται να λειτουργήσει στην περιοχή του παραδοσιακού ποιητικού λόγου και όχι τόσο στην άλω της ποιητικής νεοτερικότητας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. τη νεότερη έκδοση: *Κηρήθρες*, επιμ. Κ. Γ. Κασίνης, Αθήνα, Κέδρος, 1985.
2. *Ποικίλη Στοά*, 16 (1914), σ. 256.
3. Βλ. *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, Α.Π.Θ.-Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών-Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1998, σ. 272.
4. Κώστας Βάρναλης, *Ποιητικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1956.

5. *Ποιητικά, ό.π.*, σ. 162.

6. *Ποιητικά, ό.π.*, σ. 165.

7. «Ελεύτερος Κόσμος», Αθήνα, Κέδρος, 1964 και *Οργή Λαού*, Αθήνα, Κέδρος, 1975.

8. Για τη «στραφή» του Βάρναλη προς τον πεζό λόγο βλ. και Κόκορης Δημήτρης, *Όψεις των σχέσεων της Αριστεράς με τη λογοτεχνία στο μεσοπόλεμο (1927-1936)*, Πάτρα, Αρχαϊκές Εκδόσεις, 1999, σσ. 146-149.

Δημήτρης Κόκορης

80

Μαρτυρίες από τα εφηβικά χρόνια του Τεύκρου Ανθία

Μια φωτογραφική κάρτα, μία Post Card όπως αναγράφεται στην πίσω πλευρά της, “ανακάλυψη” προ εικοσαετίας –ίσως και περισσότερο- στο Μοναστηράκι, μια Κυριακή πρωί, στηνπραμάτεια ενός υπαίθριου παλαιοπόλη, απ’ αυτούς που στρώναν τα “τσόλια” δίπλα στην αρχαία Αγορά, μας έδωσε το υλικό για τον Τεύκρο τον Ανθία (1903-1968), τον ταλαντούχο Κύπριο ποιητή που προκάλεσε μεγάλη αίσθηση στην εποχή του, αρχικά παρουσιάζοντας την κοινωνική ποίηση του αλητισμού, και αργότερα μετέχοντας ενεργά στο αριστερό κίνημα και στους αγώνες για την ελευθερία της πατρίδας του.

Πρόκειται, με άλλα λόγια, για ένα φωτογραφικό ταχυδρομικό δελτάριο, αναμνηστικό, από εκείνα που δώριζαν σε φιλικά τους πρόσωπα οι εικονιζόμενοι. Δεν φέρει γραμματόσημο και ταχυδρομική σήμανση,¹ πράγμα που μας οδηγεί στη σκέψη ότι δεν ταχυδρομήθηκε, αλλά δόθηκε προσωπικά από τον Ανθία στον φίλο του Ηλία Ιερωνύμου.

Απεικονίζει, σε προκατασκευασμένο φόντο,² τη ρομαντική σκηνή μιας γαληνεμένης θάλασσας τη νύχτα. Η γεμάτη σελήνη, στο κέντρο περίπου της φωτογραφίας, σχηματίζει με το φως της έναν ασημένιο δρόμο πάνω στο νερό. Λίγο αριστερά της διακρίνεται δύσκολα, μέσα στη νύχτα, ένα μικρό ιστιοφόρο και στο αριστερό μισό της εικόνας σε γκρο-πλάν φωτογραφίζεται καθισμένος σταυροπόδι ο ποιητής. Είναι έφηβος, δεκαέξι περίπου ετών, φοράει κοστούμι και παπιγιόν (εικόνα εκ διαμέτρου αντίθετη από εκείνες της ζωής του στην Αθήνα λίγα χρόνια αργότερα) και έχει τα δάχτυλα των χεριών πλεγμένα πάνω στο γόνατο. Με κάπως αφύσικο τρόπο μεταξύ των δακτύλων³ έχει τοποθετήσει ο φωτογράφος ένα φύλλο χαρτιού, στο οποίο είναι γραμμένο με καφαλιογράμματη γραφή το ποίημα του Ανθία “Η ζωή μου”.⁴ Βέβαια, το μελαγχολικό και ρομαντικής διαθέσεως ποίημα, αλλά και η προβληματισμένη όψη του μικρού ποιητή, δεν συμφωνούν με την ειδυλλιακή εικόνα του βάθους της φωτογραφίας.

Στην πίσω πλευρά είναι γραμμένο διά χειρός του Τεύκρου Ανθία ένα αφιερωματι-

κό τετράστιχο, απ' όσο γνωρίζουμε άγνωστο, με την ένδειξη *Στον φίλον μου Ηλίαν Ιερωνύμου* (στο επάνω μέρος της κάρτας). Στο τέλος υπάρχει η ημερομηνία 28/10/1919⁵ και δίπλα της ολογράφως και υπογραμμισμένο το όνομα Τεύκρος Ανθίας. Παραθέτουμε το ποιημάτιο, χωρίς καμιά απολύτως παρέμβαση:⁶

Αφού την καρδιά μου σου εχάρησα ολάκαυρη
και δεν την ελυπήθηκα ποτέ
χαρίζω σου και το ομοιώμά μου
να με θυμάσαι φίλε αγαπητέ....

Η ποιητική αφιέρωση του Ανθία δεν έχει μόνο βιογραφική αξία, αλλά αποτελεί χρήσιμη μαρτυρία της μεταβατικής φάσης του από τη λαϊκή γραφή του ποιητάρη στην έντεχνη ποιητική. Όσο κι αν ο φωτογραφικός φακός μάς παρουσιάζει ωραιοποιημένα τον ποιητή,⁷ το ποιητικό δείγμα του αφήνει να δηλωθεί ο νεανικός ρομαντισμός του, ο γνήσιος λυρισμός του και κυρίως η προσήλωσή-ανάλωσή του για τον άνθρωπο. Όπως πλήρως, ανιδιοτελώς και άνευ όρων αφιερώνεται στο φίλο του στην παρούσα περίπτωση (έδωσε ολάκαυρη την καρδιά του και δεν την ελυπήθηκε ποτέ), έτσι θα δοθεί ο Τεύκρος Ανθίας στη συνέχεια ολόψυχα και με αυτοθυσία στον αγώνα για την επίτευξη των κοινωνικών και πατριωτικών ιδεωδών του. Ή, για να αναφερθούμε και στο κείμενο του φύλλου της φωτογραφίας, όπως στο ποίημα "Η ζωή μου" ψάλλει τον προσωπικό του πόνο, αφήνοντας να φανεί η αγωνιώδης σκέψη και η υπαρκτή ανησυχία του, έτσι αργότερα θα τραγουδήσει τον πόνο κάθε βασανισμένου ανθρώπου, υπερβαίνοντας το προσωπικό συναίσθημα και θέλοντας να εκφράσει, ώριμος πλέον ποιητής, το γενικό και το πανανθρώπινο.

Θα τελειώσουμε, επισημαίνοντας την ιδιαίτερη σημασία που επιφυλάσσει ο Ανθίας στην καρδιά. Μας φέρνει συνειρμικά στο νου το ομηρικό ήτορ, την έδρα κάθε ζωτικής δυνάμεως για τον άνθρωπο, το κέντρο όλων των ευγενών ψυχικών διαθέσεων. Αυτή είναι η κινητήρια δύναμή του, η πηγή της αγάπης, της ανθρωπιάς, του ψυχικού σθένους, της άνευ όρων ανάλωσης και παράδοσης και αφιέρωσης στο συνάνθρωπο. Το σύμβολο αυτό, το οποίο στην αφιέρωση έχει πρωταρχική σημασία, εμφανίζεται σ' αυτήν σπερματικά. Θα το συναντήσουμε όμως συχνά και άρτια διαμορφωμένο στη μετέπειτα ποίησή του.⁸

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα επιστολικά δελτάρια δεν ήταν συνηθισμένο να ταχυδρομούνται μέσα σε φακέλους, γι' αυτό στην πίσω πλευρά τους υπήρχαν ταχυδρομικές σφραγίδες και γραμματόσημα, πράγμα που δεν συμβαίνει στην περίπτωση μας.
2. Πρόκειται για τα συνήθη σκηηνικά που διέθεταν οι φωτογράφοι της εποχής, μπροστά από τα οποία απαθανάτιζαν τους πελάτες τους, διαλέγοντας, ανάλογα με την ιδιότητά τους ή τα γούστα τους, το κατάλληλο φόντο. Άλλα είχαν ρομαντική διάθεση, άλλα είχαν πολεμικό χαρακτήρα (π.χ. των φωτογραφιών των στρατιωτών της Μικρασιατικής εκστρατείας), άλλα σοβαρό οικογενειακό φόντο (νεοκλασικά έπιπλα, ανθοστήλες, βιβλία κ.ά.).

3. Συγκεκριμένα, ο μεσαίος δάκτυλος του αριστερού χεριού έχει αποχωριστεί από το σύμπλεγμα των άλλων, για να συγκρατεί το χαρτί με το ποίημα έτσι, ώστε να διαβάζεται στη φωτογραφία.
4. Το παραθέτουμε, όσο και όπως ακριβώς διακρίνεται: Η ΖΩΗ ΜΟΥ (τίτλος). ΠΕΛΑΟ ΔΔΙΑΒΑΤΟ Η ΖΩΗ ΜΟΥ / ΤΙ, ΛΥΩΝΩ ΜΕΣ' ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΤΟ ΒΩΜΟ / ΨΗΛΑ ΓΟΡΓΟΠΕΤΙΕΤΑΙ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ... / ΑΥΤΟ ΕΙΝ' ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΜΟΥ [...] (δυσδιάκριτη η λέξη λόγω της διαφοράς απόστασης στην εστίαση του φακού).
5. Ίσως να είναι και 28/11/1919, αν και μάλλον πρόκειται για μηδέν (=10), χαραγμένο με λεπτό οφθαλμό, που έχει γεμίσει με μελάνι και δίνει (αμυδρά και αμφίβολα) την αίσθηση του ένα. Πάντως, το 1919 ο Ανθίας δεν είχε φύγει ακόμα από την Κύπρο, εφόσον υπάρχει μαρτυρία της εφημερίδας Σάλπιγξ ότι το 1918 βρισκόταν στο νησί, καθώς και ότι το 1922 αποφοίτησε από το Ιεροδιδασκαλείο της Λάρνακος. Βλ. Αχιλλέα Πυλιώτη, “Τεύκρος Ανθίας, ένας γεννημένος ποιητής”, *Νέα Εποχή* (Λευκωσία), τχ. 131-2 (1978), σ. 850-1, Λιφέριωμα στους ποιητές Τεύκρο Ανθία και Θεόδωση Πιερίδη.
6. Πρόκειται ασφαλώς για αυτόγραφο, που επιβεβαιώνεται αμέσως από τον τρόπο που γράφει το λάμδα ο Ανθίας (βλ. άλλο αυτόγραφο κείμενό του στην *Νέα Εποχή*, ό.π., σ. 844-5, Α. Πυλιώτης, “Δύο χειρόγραφα του Ανθία και μερικές παρατηρήσεις”). Τα γράμματα του ποιητή είναι ευανάγνωστα, με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά, γραμμένα με μαύρο μελάνι.
7. Για τη δύσκολη ζωή τού Ανθία στην Αθήνα και για τον αληθισμό στην ποίησή του, που σχετίζεται στενά με τα χρόνια της “αλητείας” του στην πρωτεύουσα, βλ. τις μαρτυρίες του Μάριου Βαϊάνου, όπως καταγράφονται από τον Αχ. Πυλιώτη, καθώς και άλλα χρήσιμα στοιχεία για τη ζωή του, στο: “Τεύκρος Ανθίας...”, ό.π., σ. 852-5.
8. Πρβλ. στίχους του από *Τα σφυρίγματα του αλήτη* και τη “Διακήρυξη”, που δανειζόμαστε από το παραπάνω άρθρο του Αχ. Πυλιώτη (σ. 853 και 856). Παραθέτουμε, ενδεικτικά, μόνο το απόσπασμα από τη “Διακήρυξη”, γραμμένη σε χαλεπούς καιρούς για την Κύπρο και με την καρδιά του ποιητή ραγισμένη, έπειτα από την περιπέτειά του στις αγγλικές φυλακές της Λευκωσίας, στα 1955: *Κι' ίχνη καρδιάς να ζούνε μέσα μου/θα τραγουδώ και θ' αλαλάζω/για Σένα ατίμητη ζωή/για Σε γαλανομάτα Λευτεριά.*

Θεοδόσης Πυλαρινός



Ἡ «Λουλούκα» τοῦ Σκαρίμπα

Ὅταν ἔγραφα τό σημεῖωμα γιά τή σκαριμπική «Μάριον Μέζικα τοῦ Τζᾶ»,¹ εἶχα, δυστυχῶς, λησμονήσει τή «Λουλούκα» καί μαζί της καί τή σχετική ἐπισήμανση τῆς κ. Σούλας Παπαγεωργοπούλου-Ἰωαννίδου, στῆς ὁποίας ἄλλωστε τή διατριβή πρωτοδιάβασα αὐτό τό ποίημα.² Ἐπειδή εἶναι σχεδόν ἄγνωστο, τό ἀντιγράφω:

Λουλούκα

Λουλούκα βγῆκες ἀπ' τήν πόρτα/ -ἀπ' τοῦ σπιτιοῦ σου τό πορτάκι-
σκληρός ἀνθός σ' ἄγρια χόρτα/ σωστό λουλούδι κι ἀγκαθαίκι.

Κι' ἦταν τό μπόϊ σου σάν βέργα/ κι' ἦταν τό κούνημά σου ἀντρίκιο
«Λουλού» στά λόγια καί στά ἔργα/ καί στ' ἄδικό σου καί στό δίκιο.

Καί πάταγες καί νά τό νάζι/ καί νά τό μάτι σου ὄλο φλόγα
κι' ὁ κόσμος -πῶκανέ σε χάζι-/ σύ τοῦ κακῶδες, μά σ' εὐλόγα.

Τί βλέποντας τ' ἀδρό σου χέρι/ τσ' ὀργῆς σου ξέροντας τή μπόρα
-παίξεις γροθιές, βαστᾶς μαχαίρι-/ ἔδινε τόπο στή κακιά ὦρα.

Κι' ἐκύτα τήν καλή σου ὄψη,/ τήν ἀγορίστικη θεωρία σου,
αὐτή τή κάμψη καί τή κόψη/ πῶχ' ὁ θυμός σου κι' ἡ ὠμορφιά σου.

Ἡ κ. Παπαγεωργοπούλου λοιπόν παρατηρεῖ: «Μακρινός πρόδρομος τοῦ ποιήματος «Ἡ Μάριον Μέξικα τοῦ Τζᾶ'» (σ. 76). Σωστά. Κι ἔκαμα λάθος ἐγώ πού νόμισα πώς «Ἡ Μάριον...» ἐρχόταν κατευθειάν ἀπό Τά τραγούδια τοῦ Παθανάρες τοῦ Τάσου Παππᾶ. Ἡ «Λουλούκα» εἶχε συλληφθεῖ καί γεννηθεῖ νωρίτερα, τό 1931.³

Ὡστόσο, παρ' ὄλο τό ναζιάτικο πάτι καί ἀντρίκιο της κούνημα, τίς γροθιές καί τό μαχαίρι, ἡ «Λουλούκα», ἀπό τόν τίτλο ὡς τόν τελευταῖο στίχο, τρεκλίζει.³ Δίκαια, λοιπόν, ὁ Σκαρίμπας τήν ἄφησε στή σκιά, ὥσπου ἔπεσε πάνω της ὁ ἥλιος τῆς πάμπας, Τα τραγούδια τοῦ Παθανάρες, καί ἡ λυμπατική «Λουλούκα» ξαναγεννήθηκε, «Μάριον Μέξικα τοῦ Τζᾶ», πιστολέρισσα μέ τετράπηχα μαλλιά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Μικροφιλολογικά, τχ. 7, ὅπου ὅμως στή σ. 46, στίχ. 9, μετά τό «ἔδειχνε πώς,» νά προστεθεῖ ἡ λέξη περισσότερο, καί στή σ. 47, στ. 12, μετά τό «Τζᾶ» καί πρὶν ἀπό τήν τελεία, νά προστεθεῖ ἡ φράση «-καί τ' αὐτοκίνητό της- μέ τό καμτσίκι τοῦ Τάσου Παππᾶ.»
2. Σούλας Παπαγεωργοπούλου-Ἰωαννίδου, Ἀνέκδοτα καί ἀθησαύριστα κείμενα τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα -[Περιγραφή καί σχόλιο]- Ἀρχεακή ἔρευνα, Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Χαλκίδας, Χαλκίδα 1995.
3. Πρωτοδημοσιεύτηκε στήν ἐφ. Ἡ Φωνή τοῦ Λαοῦ, 30 Ἰουν. 1931.
4. Ὁ Σκαρίμπας φαίνεται νά παραπατάει ἀκόμα στήν ποίηση, ἐνῶ ἔχει βρεῖ τόν βηματισμό του στήν πρόζα (Καῖμοί στό Γριπονῆσι, 1930).

Νίκος Γριπονησιώτης

80

Ο «κῆρωας-φάντασμα της Ακρόπολης»: Μια κυπριακή βιβλιογραφική συνεισφορά

Τους τελευταίους μήνες ἔχει τεθεῖ κατ' ἐπανάληψη στον ἀθηναϊκό τύπο το ἐρώτημα εἰς τὸ «κῆρωας στρατιώτης» Κωνσταντῖνος Κουκιδῆς, ὁ ὁποῖος «αὐτοκτόνησε τυλιγμένος με τὴν ἐλληνική σημαία τὸ πρωί τῆς 27ης Ἀπριλίου 1941 πέφτοντας

από τον Ιερό Βράχο», υπήρξε στην πραγματικότητα ή απλώς ήταν ένας μύθος - δημιουργήμα της ανάγκης για εμφάνιση συμβόλων του αντιστασιακού πνεύματος στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής που μόλις άρχιζε.¹ Τα δεδομένα συγκλίνουν σαφώς προς τη δεύτερη εκδοχή, αν και στην Αθήνα έχει ονομαστεί από το 1994 «Πλατεία Κωνσταντίνου Κουκίδη», και ο Δήμος της πρωτεύουσας τον Οκτώβριο του 2000 αφιέρωσε τιμητική πλάκα, στους πρόποδες της Ακρόπολης, στον «πρωτοπόρο του αντιστασιακού αγώνα».

Η πρώτη αναφορά στο «γεγονός» έγινε στην αγγλική εφημερίδα Daily Mail της 9ης Ιουνίου 1941, σε ανταπόκριση από το Κάιρο, και βασίστηκε σε «πληροφορία στρατιώτη του συμμαχικού στρατιωτικού σώματος» που αποχώρησε από την Ελλάδα μετά τη ναζιστική προέλαση. Στη μικρή ποιητική συλλογή του Ευέλθοντος Γ. Πιτσιλλίδη (Εύσκιου Πεύκη) *Σκλάβοι Ελλάδας*, 8 ποιήματα, Λεμεσός 27 Νοεμβρίου 1941, σσ. 5-6 περιλαμβάνεται το ποίημα «Ο Φρουρός της γαλανόλευκης». Το ποίημα αυτό των οχτώ στροφών γράφτηκε τον Ιούλιο του 1941 και περιγράφει την αυτοκτονία του ανώνυμου «λεβέντη Τσολιά» (χρόνος: «Σαν μπήκαν στην Αθήνα των Γερμανών τα στίφη»), έχοντας προφανώς ως πηγή την εφημερίδα του Λονδίνου ή κυπριακά φύλλα που πιθανότατα αναδημοσίευσαν την «είδηση». Εδώ η 7η στροφή:

*Τη Γαλανή παντιέρα κατέβασαν οι ξένοι
και ο Τσολιάς Την παίρνει με δάκρυ, με λυγμό,
σκύβει και Την φιλάει, τριγύρω του Την δένει,
και πέφτει στον γκρεμό!*

Η *Σκλάβοι Ελλάδας*, με πρόλογο του Μητροπολίτη Πάφου Λεοντίου, Τοποτηρητή του Αρχιεπισκοπικού Θρόνου, κυκλοφόρησε σε 2000 αντίτυπα με προαιρετική τιμή και, όπως δηλωνόταν στο εξώφυλλο, επρόκειτο για Έκδοσι υπέρ των εθνικών εράνων. Είναι η δεύτερη ποιητική συλλογή (μετά τα *Σατυρικά ποιήματα*, Λεμεσός 1935) του Ε. Πιτσιλλίδη (1887-1955), δικηγόρου, πολιτευτή, δημοσιογράφου, εθελοντή των Βαλκανικών πολέμων και θρυλικού -και στις μέρες μας- για το πιπεράτο χιούμορ και τα ανέκδοτά του.¹

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. την επιστολή του Γεράσιμου Κ. Αποστολάτου, «Υπήρξε ο ήρωας στρατιώτης;», *Ελευθεροτυπία*, 26.5.2000, και το αφιέρωμα του Ιού της Κυριακής «Κωνσταντίνος Κουκίδης. Ο ήρωας φάντασμα», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 22.10.2000, όπου πλήρες ιστορικό και βιβλιογραφία.

2. Για τη ζωή και το έργο του Πιτσιλλίδη βλ. Α.Α. Κουδουνάρης, *Βιογραφικόν Λεξικόν Κυπρίων 1800-1920*, Λευκωσία ³ 1995, σσ. 262-263· Ν. Ξιούτας, «Πέντε Κύπριοι ποιητές (διάλεξη)», περ. *Φιλολογική Κύπρος* 1965, σσ. 148-150 (όπου αναδημοσιεύεται και «Ο Φρουρός της γαλανόλευκης»): Α. Παπαλεοντίου, *Η κυπριακή λογοτεχνία στον τύπο*, Λευκωσία 1993, σ. 116·

Π. Παπαπολυβίου (επιμ.), *Υπόδουλοι ελευθερωταί αδελφών αλυτρώτων. Επιστολές, πολεμικά ημερολόγια και ανταποκρίσεις Κυπρίων εθελοντών από την Ήπειρο και τη Μακεδονία του 1912-1913*, Λευκωσία 1999, σσ. 79-80, 84-85. Ορισμένα από τα κλασικά ανέκδοτά του βλ. Μ. Πιτσιλίδης, *Μνήμες της Λεμεσού*, Λεμεσός 1991, σσ. 11-12 και Χρ. Σαββίδης, *Η Λεμεσός του χθες και του σήμερα. Παραδοσιακά έθιμα του λαού μας*, Λεμεσός 1999, σσ. 51-52.

Πέτρος Παπαπολυβίου



Ἐγγονοπουλικός Καβάφης ἢ ἑνας Καβάφης ἑτεροχρονισμένος

Ὁ λόγος γιὰ τὸ ποίημα τοῦ Ἐγγονόπουλου «Σύντομος βιογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Καβάφη [καί τοῦ καθενός μας ἄλλωστε]» (Στὴν κοιλάδα μέ τούς ροδῶνες, Ἰκαρος 1978, σελ. 82). Καί εἰδικότερα, ὄχι γιὰ τὴν περιμετρικὴ τοῦ θέματος τοῦ Ἀλεξανδρίνου «Ἡ Πόλις» ὅπως τὸ ἑτεροχρονίζει ὁ νεότερος, ἀλλὰ γιὰ τὸ σῶμα τοῦ ἄλλου θέματος πού ἔχει ἐγκιβωτίσει μέσα τῆς αὐτῆς ἢ «περιβάλλουσα»: γιὰ τὸ «Πολύ σπανίως».

Ὁ πολλά ρεμπέτης πού «νταλκαδιασμένος καί βαρὺς/ γυρνάει τὰ στενορρῦμα/ τῆς πολιτείας τῆς ἀχαρῆς», μοιάζει, δηλαδή, καί αὐτός νά εἶναι ἑτεροχρονισμός καί ἐπιπλέον παρωδία τοῦ καθαφικοῦ ἐκείνου γέροντα, πού «ἐξήντημένος καί κυρτός./ σακατεμένος ἀπ' τὰ χρόνια, κι ἀπό καταχρήσεις/ σιγὰ βαδίζοντας διαβαίνει τὸ σοκάκι». Μοιάζει ἀπὸ αὐτές τίς ἀναλογικὲς διαφορὲς τους, καί ὄχι ὅπως πίστεψε ὁ Δ. Ι. Ἰακώβ πὼς «δὲν ἀποκλείεται τὸ παρασελίδιο 'σπανίως' νά παραπέμπει στό ποίημα τοῦ Καβάφη 'Πολύ σπανίως'» («Μικρὰ σχόλια γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Καβάφη στό ἔργο τοῦ Ν. Ἐγγονόπουλου», *Ἐντευκτήριο*, τχ. 5, 1988, σσ. 37-38). Γιατί, ἀπλούστατα, τὸ παρασελίδιο «σπανίως» τοῦ Ἐγγονόπουλου, ὅπως παρατίθεται καί στίζεται:

μόνος του	}	σπανίως
πίστεψε -φορές-		
πὼς τῆ χαρὰν εὐρῆκε		

ἀποτελεῖ μιά μερικὴ ἐναλλαγὴ τοῦ «φορές» ἢ ὅλου τοῦ τρίστιχου (= ὄχι μερικές φορές, ἀλλὰ «...σπανίως τῆ χαρὰν εὐρῆκε»), ἐνῶ ὡς τίτλος τὸ «Πολύ σπανίως», ὅπως καί «Τὰ Ἐπικίνδυνα» -μᾶς ἐξηγεῖ μέσφ τοῦ Λεωνίτη ὁ ποιητής-, σημαίνει πὼς σέ σπάνιες, ἐξαιρετες στιγμές ἢ συγκυρίες ὅπως ἡ δική του μπορεῖ ὁ «σακατεμένος ἀπ' τὰ χρόνια, κι ἀπό καταχρήσεις» ποιητής «μέ τῆ δική του ἔκφρασι τοῦ ωραίου» νά «ἔχει μερτικό κι αὐτός στά νιάτα»:

Ἐφηβοί τώρα τούς δικούς του στίχους λένε.
Στά μάτια των τὰ ζωηρά περνοῦν ἢ ὄπτασιές του.

Τό υγιές ἠδονικό μυαλό των
μέ τή δική του ἔκφρασι τοῦ ὠραίου συγκινούνται.

Τέτοια ἀναπλήρωση καί ἐξαίρετη διέξοδος στό δράμα τῆς φθορᾶς του! Ἐνῶ ὁ περιπλανώμενος ρεμπέτης τοῦ ἐσωτερικοῦ ποιήματος τοῦ Ἐγγονόπουλου μένει στάσιμος στήν ἀδιέξοδη περιφορά του καί ἔτσι παρωδεῖται - ὅπως μέ μιά παρωδία τοῦ καθαφικοῦ: «...δέν ἔχει πλοῖο γιά σέ, δέν ἔχει ὁδὸ» τελειώνει καί τό θέμα τοῦ ἐξωτερικοῦ ἢ περιμετρικοῦ ποιήματος τοῦ Ἐγγονόπουλου: «...μά ἐκατέβη στό γιालό/ καί δέν εἶχε καράβι». Καί ὅμως μιά ἀντίστοιχη πρός τήν καθαφική ἐκεῖνη ἀναπλήρωση ἢ μᾶλλον διαιώνιση τοῦ ποιητῆ ἀπ' τούς μελλοντικούς του θαυμαστές εἶχε διατυπώσει καί ὁ Ἐγγονόπουλος, ἀλλά σέ ἓνα ποίημα ἄλλου κλίματος καί ἀνάτασης:

Στό μέλλον, τό κοντινό, τό μακρινό, σέ χρόνια, λίγα, πολλά

ἴσως ἀπό μεθαῦριο κι ἀντιμεθαῦριο,

Ἴσαμε τήν ὥρα πού θέ ν' ἀρχίσει ἡ Γῆς νά κυλάει ἄδεια,

κι ἄχρηστη, καί νεκρή, στό στερέωμα

Νέοι θά ξυπνᾶνε μέ μαθηματικὴν ἀκρίβεια, τίς ἄγριες

νύχτες, πάνω στήν κλίνη τους

Νά βρέχουνε μέ δάκρυα τό προσκέφαλό τους, ἀναλογιζόμενοι

Ποιὸς εἴμουν, σκεφτόμενοι

Πῶς ὑπῆρξα κάποτες, τί λόγια εἶπα, τί ὕμνους ἔψαλα,

(Μπολιβάρ, ἓνα ἐλληνικό ποίημα).

Ἄλλά γιά ὅλα αὐτά καί ὅσα συναφῆ χρειάζεται ἀναλυτικότερη ἀνάπτυξη...

Γιάννης Δάλλας



Γιά τή «Μάγδα» τοῦ Νεκρόδειπνου τοῦ Τ. Σινόπουλου

Σωστά ὁ Εὐρ. Γαραντούδης σέ σημείωμά του στά *Μικροφιλολογικά* («Ἀπό τήν ἐργογραφία σέ μιά νέα ἔκδοση τοῦ ποιητικοῦ ἔργου τοῦ Σινόπουλου», τχ. 7, Ἔνοιξη 2000, σσ. 41-44), συμπληρώνοντας τήν Ὀλγα Γρηγοριάδου («Ἐργογραφία Τάκη Σινόπουλου (1951-1995). Αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 6, 1998/1999, σσ. 221-261), παρατήρησε πῶς τό ποίημα «Μάγδα» τοῦ Νεκρόδειπνου πρωτοδημοσιεύτηκε στήν *Ἐνδοχώρα* (Ἰωαννίνων), ἀλλά δύο φορές (στό τχ. 19, Σεπτ. 1962, σσ. 1002-1004 καί στό τχ. 21-22, Γεν.-Ἀπρ. 1963, σσ. 1089-1091).

Ὅταν μέ ρώτησε «γιατί δημοσιεύτηκε τή δεύτερη φορά», τοῦ εἶπα τή μισήν ἀλήθεια. Ὁλόκληρη ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ὁ φίλος ποιητής μου διαμαρτυρήθηκε (ἀφ' οὗ σέ μένα εἶχε ἐμπιστευθεῖ τό ποίημα), γιατί δέν δημοσίευσά τή «Μάγδα» πρωτοσέλιδη. Συμφώνησα νά ξαναδημοσιευτεῖ στή θέση πού ἤθελε, μέ κάποιες ἀλλαγές πού ὅπως

ἔλεγε σχεδίαζε. Ὅμως, ἀντί τῶν ἀλλαγῶν, προτίμησε νά στείλει ἕνα ἀκόμη ποίημα πού ἀποτελοῦσε ἔμπνευση παλαιότερης ἀνάμνησης: «Ἡ γιορτή» («Ἁγία Μαρίνα, καλοκαίρι 1939»). Πάντως ἀξίζει νά προσέξει ὁ ἐρευνητής σέ ἐκείνη τήν προδημοσίευση τῆς Ἐνδοχώρας τρεῖς, φαινομενικά ἀσήμαντες, διαφορές ἀπ' τήν ὀριστική μορφή τῆς «Μάγδας» τοῦ Νεκρόδειπνου: 1) Ἰπάρχει ὕστερα ἀπό τή φράση «...ἕνας καινούργιος ἔρωτας» ἡ ἐξῆς παράγραφος πού παραλείφθηκε στήν ἔκδοση: «Πιο πέρα ὁ διάδρομος, ἀπέξω κάποιος σφύριζε προσμένοντας ἀπόκριση, κι εἶτανε ἡ νύχτα μέ πολλά δέντρα, κι ὅπως ἐγύριζε τό φῶς τοῦ προβολέα, ἀναψε τό φιλί στό στήθος [«ἐφάνηκε στό βάθος τό φιλί», στήν ἀναδημοσίευση] καί μέ τῆς ἀνάσας τά σύννεφα κρυβόταν ὁ οὐρανός». 2) Στή σκηνή τοῦ τραίνου γίνεται ἀναφορά «στήν Ἀλβανία», καί ὄχι «στά βουνά» (τοῦ ἐμφυλίου ἔσως) πού ἀναφέρονται στή συλλογή: «Καί τό τρένο πέρασε διασχίζοντας τήν κάμαρα, κι ἐγώ τότε μάξιψα μέ φόβο τό πόδι μου, τ' ἄλλο τό 'χα χαμένο στήν Ἀλβανία...». 3) Πρίν ἀπό τίς τελευταῖες ἀράδες παραλείπονται στή συλλογή οἱ στίχοι:

*Πονοῦσα κι ἄκουσα τόν ἦχο της
Πονοῦσα κι ἄκουσα τό κορμί της*

(«ἄκουγα», στήν ἀναδημοσίευση).

Σημειώνω τέλος πώς ἡ πρώτη δημοσίευση τῆς «Μάγδας» συνοδεύτηκε καί ἀπό τήν παρουσίαση τριῶν ἀκόμα ποιημάτων πού δέν τά περιέλαβε ὁ ποιητής στήν ἔκδοση τῶν ἔργων του. Τά παραθέτω ἐδῶ πρὸς χρῆση καί πρὸς κρίση τῶν διβλιογράφων καί μελετητῶν:

Ἄπ' το πρωῖ

Τῆς Ε. Χ. Ἀφιέρωμα

Ἄπ' τό πρωῖ ὁ ἄνεμος ἔρριξε τόν οὐρανό.

Ἄπ' τό πρωῖ ὁ ἥλιος κάπνιζε

ἀνάμεσα στά ἐρείπια.

Ἄν ἡ ζωή σου μάχραινε μ' αὐτό τό φῶς.

Ἄν ἡ ἀγάπη μάχραινε.

Ἄν ἡ ἀγάπη δέν πιανόταν στό δόκανο.

Ἄν τό χέρι δινόταν στό χέρι σου.

Ἄν το βλέμμα σου.

Ἄν τό χέρι σου.

Ἄν ἡ λέξη πού πῆγες νά πεῖς.

Ἄν ἡ ἀγάπη.

Ὅλη τή μέρα λοιπόν ὁ ἄνεμος.

Ὅλη τή νύχτα οἱ στάχτες τῆς φωτιᾶς σου.

Ἡ ἀνάπαυση τῆς Ἑλένης

Ἐκεῖνα τὰ λουλούδια σου πού εἶπες,
θ' ἀνθίσουν κάποτε,
θά βγοῦνε ἀπό τούς ἄμμους.
Οἱ μέρες τώρα λάμπουν ἀκίνητες.
Σωροὶ ἀπό κόκκαλα κρύβουν τὴ θάλασσα.
Σωροὶ ἄλυσσίδες.
Μᾶζες σαλεύουν, μαῦρο φῶς.
Εἶναι ἓνα φῶς,
σάν ἤσυχο χορτάρι πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα.
Σμῆνος πουλιά μετακινοῦν τὸν οὐρανό.
Οἱ ἄρμῶι του τρίζουν.
Μάρτυρας εἶταν ὁ οὐρανός.
Αὐτὸ τὸ ἀκόντιο στό παράθυρο εἶταν μάρτυρας.
Ἡ ματωμένη ἀσπίδα.
Κι ἐσύ,
γοργόνα ζωντανή,
πού βάφει τα νύχια της ἀπὸ κούραση κόκκινα.

Καταγωγή

Ἐπῆρχε λίγο φῶς στό χωρο ὅπου μιλοῦσε ὁ Φίλιππος.
Ἀπάνω στό τραπέζι τὸ κερί· καί τὰ χαρτιά του σά φτερά
πουλιῶν. Δέ μέ καταλαβαίνεις.
Σοῦ λέω τίποτα δέν εἶχαμε.
Μήτε ἐπιπλα, μήτε ντουλάπια, μήτε κάθισμα.
Γιὰ τὴν ἀνάγκη μας πηγαίναμε στὰ δέντρα.
Φύσαγε ὁ ἀέρας, τὰ σανίδια τρίζανε.
Ἡ μάνα μου ἀνακάτευε τὴ σούπα της.
Κακό χειμώνα θᾶχουμε, ἔλεγε ὁ πατέρας.
Ἀπὸ τὴν τρύπα βλέπαμε τὸν οὐρανό.
Ἐπῆρχε ἀέρας κι οὐρανός. Ἐκεῖ γεννήθηκα.
Ἐκεῖ ἔζησα. Σοῦ λέω αὐτὰ μοῦ χρειάζονται
γιὰ μένα, γιὰ τὴν ἐσωτερική μου ὀργάνωση.
Μ' ὅ,τι περσέψει, μέ τὰ ὑπόλοιπα
θά φτιάξω τούς Θεούς. Ἔτσι εἶπε ὁ Φίλιππος.

Τελειώνω, σχολιάζοντάς τα σύντομα: Εἶναι κατάλοιπα μᾶλλον ἢ πλεονάσματα τοῦ κλίματος, πιστεύω, ἢ τοῦ θέματος παλαιότερῶν του συλλογῶν, πολύ πρό τοῦ

Νεκρόδειπνου. Στό «Άπ' τό πρωϊ», μέ τά ἀλλεπάλληλα ἐναρκτήρια τῆς δεύτερης στροφῆς («Ἄν...», «Ἄν...», «Ἄν...») ξαναδοκιμάζονται ἤχοι καί τρόποι πού, ἀφορμημένοι ἴσως ἀπό τά *Τέσσερα κουαρτέτα* (τό «Little Gidding») του Τ. Σ. Ἐλιοτ, χρησιμοποιήσε ὁ ποιητής μέσα σέ ἄλλα συμφραζόμενα στόν «Ἐπιζῶντα» – ἓνα ποίημα πού πρωτοδημοσιεύτηκε στήν *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* καί περιλήφθηκε στή συλλογή *Ἡ Νύχτα καί ἡ ἀντίστιξη* (1959). «Ἡ ἀνάπαυση τῆς Ἐλένης» μᾶς πηγαίνει πιό πίσω, στή συλλογή *Ἐλένη* (1957) καί ἐκεῖ μπορούσε ἴσως νά εἶχε ἀρχικά τή θέση τῆς, π.χ. ἀνάμεσα στά ποιήματα «Ἡ νεότητα τῆς Ἐλένης» καί «Ὁ θάνατος τῆς Ἐλένης». Ἡ «Καταγωγή», τέλος, μᾶς πηγαίνει ἀκόμη πιό πίσω, δεδομένου ὅτι γιά τρίτη φορά ὑπάρχει καί ἐδῶ ὁ ἥρωας τῶν ποιημάτων «Ἐκεῖνος ὁ Φίλιππος» τῆς συλλογῆς *Μεταίχμιο* (1951) καί «Φίλιππος» τῆς συλλογῆς *Μεταίχμιο Β'* (1955). Καί μολταυτα διαφαίνεται ἴσως ἀόριστα ἐδῶ, παρά τή μακρινή «καταγωγή» του (ἴσως ἀπό τούς *Δρομοδείχτες*), καί ἀτί ἀπό τό κλίμα ποιημάτων συγγενῶν καί σύγχρονων πρὸς τό «Περίπου βιογραφία».

Γιάννης Δάλλας



Οἱ λογοτεχνικές αναφορές του Γιώργου Ιωάννου για τὸ *Κατοχικό Ημερολόγιο* του

Ἵστερα ἀπὸ τις πρώτες δημοσιεύσεις στο *Φυλλάδιο* (Ἀθήνα, Ἀνοιξη 1978, αρ. 1, σ. 7-16)¹ καί στο βιβλίο του Γιώργου Ιωάννου, *Ἡ πρωτεύουσα των προσφύγων* (εκδ. Κέδρος, Ἀθήνα 1984, [ὀγδοῦ ἐκδόση 1997, σ. 182-197]), με τὴν ἐκδόση του βιβλίου: Γιώργος Ιωάννου *Τὸ Κατοχικό Ημερολόγιο* χωρὶς περικοπές (εισαγωγή - σχόλια - ἐπίμετρο: Αντιγόνη Βλαβιανού, εκδ. Εστία, Ἀθήνα 2000) ἔχουμε πια τὴν πλήρη δημοσίευση του κειμένου ἀπὸ τὸ ημερολόγιο που κρατοῦσε ὁ ἐφηβὸς τότε Γιώργος Ιωάννου κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Κατοχῆς, ἀπὸ τις 25 Νοεμβρίου 1943 μέχρι τις 26 Μαρτίου 1944. «Χωρὶς περικοπές» καί «πλήρης δημοσίευση» χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ καταχρηστικά με ἀφορμὴ τὴ δημοσίευση ὅλου του κειμένου που ὁ Ιωάννου ἔγραψε με τὸ κανονικὸ ἐλληνικὸ ἀλφάβητο.² Γιατί, στο ημερολόγιό του αὐτό, ὁ μελλοντικὸς συγγραφέας εἶχε γράψει σε ἐντεκα περιπτώσεις, κρυπτογραφικά, με ἓνα δικό του συνθηματικὸ ἀλφάβητο, διάφορες σκέψεις, γεγονότα καί συναισθήματά του που δὲν ἤθελε να διαβαστοῦν ἀπὸ ἄλλους. Αὐτές οἱ κρυπτογραφημένες γραμμές (συνολικά εἴκοσι περίπου) δὲν δημοσιεύονται σὴν ἐκδόση αὐτὴ καί πρέπει κάποτε να συμπεριληφθοῦν για να ἔχουμε πράγματι μια πλήρη καί χωρὶς περικοπές ἐκδόση.³ Ἐν ἀναμονὴ λοιπὸν τῆς τέταρτης ἐκδόσης, ἐν ευθέτω χρόνῳ, που θα εἶναι πράγματι χωρὶς περικοπές.⁴

Στις περιπτώσεις που ο συγγραφέας, μέσα στις λογοτεχνικές του σελίδες, αναφέρεται στο εφηβικό του ημερολόγιο⁵ αξιοσημείωτη είναι και αυτή στο πεζό του «+13-12-43»⁶ από τη συλλογή *Για ένα φιλότιμο* (1964). Δεν την αναφέρει η Α. Β. που είχε τη φιλολογική επιμέλεια του τόμου. Όμως, πιστεύω, σε μια έκδοση ενός έργου με εισαγωγή, σχόλια και επίμετρο, ο φιλολογικός επιμελητής πρέπει να σημειώσει όλες τις περιπτώσεις που ο συγγραφέας του έργου αναφέρεται σ' αυτό ή το σχολιάζει, σε άλλα κείμενά του.

Ο αφηγητής λοιπόν στο πεζό «+13-12-43» επισκέπτεται ύστερα από είκοσι χρόνια, το 1963, τον τόπο της θυσίας των 1200 περίπου Καλαβρυτινών που εκτελέστηκαν από τους Γερμανούς κατακτητές και παρίσταται σε μια σκηνή εκταφής των οστών ενός δεκαεξάχρονου τη μέρα της θυσίας. «Ήταν της ηλικίας μου» αναλογίζεται ο αφηγητής. Ακολουθεί η περικοπή που μας ενδιαφέρει και συνδέει το πεζογράφημα του Ιωάννου με το *Κατοχικό Ημερολόγιό του*: «Πάνω στην κορφή του λόφου έχουν στήσει έναν τεράστιο κάτασπρο σταυρό και παρακάτω, στην πλαγιά, είναι σχηματισμένη, με άσπρες πάλι πέτρες, η ημερομηνία: 13-12-43. Λογάριαζα, όταν γυρίσω σπίτι, να ψάξω για κείνο το ημερολόγιό μου, που μπόρεσα να κρατήσω, μέρα με τη μέρα, τότε. Τι να 'γινε άραγε εκεί σε μας αυτή τη μέρα;»⁷ Η περικοπή της ημέρας αυτής στο εφηβικό ημερολόγιο του συγγραφέα είναι η ακόλουθη:

«**Δευτέρα 13 Δεκεμβρίου 1943.** Συννεφιά. Έφυγαν η κ. Αντιγόνη τα ξημερώματα, αφού προηγουμένως μας έβγαλαν την ψυχήν, προπάντων η κ. Αντιγόνη με την εξαιρετική τσιγκουνιά της, έφερε το «γουρούνι»,⁸ πλην όμως δεν το είδαμε τι χρώμα είχε. Μας καταβρόμωσαν, μας έφαγαν το ψωμί μας το φαΐ μας και γκρεμοτσακίστηκαν. Τραβάμε τον γιακά μας. Τα ξημερώματα αφίχθη ο πατήρ, λέει ότι μας έφερε μήλα. Πάντως αν δεν τα ιδώ δεν το πιστεύω. Είμαι πολύ στενοχωρημένος με [ακολουθούν δέκα αράδες συνθηματικής γραφής που καταλήγουν σε έξι θαυμαστικά, οι ακόλουθοι:] ΦΕΡΟΝΤΑΙ/ ΒΑΝΑΥΣΑ ΜΕ ΔΕΡΝΕΙ Η ΜΑΝΑ ΜΟΥ/ ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΤΟΝ ΠΑΝΤΟΔΥΝΑΜΟ ΘΕΟ/ ΝΑ ΜΕ ΒΟΗΘΗΣΕΙ ΝΑ ΓΑΙ' ΤΩΣΩ/ ΑΣ ΒΡΩ ΜΙΑ ΔΟΥΛΕΙΑ ΚΑΙ ΑΣ/ ΤΡΩΓΩ ΜΟΝΑΧΑ ΨΩΜΙ ΑΡΚΕΙ/ ΝΑ ΓΑΙ' ΤΩΣΩ ΑΠΟ ΤΑ ΝΥΧΙΑ ΤΟΥΣ./ ΘΥ' ΜΟΥ' ΜΑΙ ΤΗΝ ΚΑΛΗ ΓΙΑΓΙΑ ΤΗΝ ΧΟΝΤΡΗ/ ΚΑΙ [·] Η ΚΑΡΔΙΑ ΛΑΧΤΑΡΑ ΘΕΛΩ ΝΑ / ΖΗΣΩ ΜΑΖΙ ΤΗΣ. ΑΥΤΟΥΣ ΕΔΩ ΤΟΥΣ/ ΣΥΧΑΘΗΚΑ !!!!!»⁹

Έφαγα μπιζέλια νερόβραστα. Στο συσσίτιο ήρθαν αδερφαί του Ερυθρού σταυρού και εμβολίασαν όσους δεν είχαν εμβολιασθή».

Στις 13-12-1943, ένα δεκαεξάχρονο παιδί στα Καλάβρυτα αντικρίζει το θάνατο και πέφτει, μαζί με εκατοντάδες άλλους συγχωριανούς του, από τα πυρά ενός αδισταχτού και αιμοβόρου κατακτητή και την ίδια ημέρα, στη Θεσσαλονίκη, ένα συνομήλικό του παιδί γράφει στο ημερολόγιό του για την αφόρητη καταπίεση του σπιτιού του. Μια αντίστιξη που ανατρέπει παγιωμένες εικόνες για τη ζωή της Κατοχής. Ο νεαρός τότε συγγραφέας υφίσταται και τις δυο. Είναι χαρακτηριστική η ακόλουθη περικοπή του Γιώργου Ιωάννου: «...κι εγώ δεκάξι χρονών εφέβος στη Θεσσαλονίκη, τρομοκρατημένος και τσαλαπατημένος, ζώντας μέσα στον εφιάλητη της Κατοχής και της άλλης καταπίεσης...».¹⁰

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το περιοδικό του Γιώργου Ιωάννου *Φυλλάδιο*, επανεκδόθηκε από την Εστία το 1996, με «Εισαγωγικό Φυλλάδιο» [εισαγωγή, επίμετρο, παροράματα] της Αντιγόνης Βλαβιανού.
2. Στις προηγούμενες δημοσιεύσεις του ημερολογίου είχαν περικοπεί μερικά σημεία από τον συγγραφέα.
3. Για το θέμα αυτό βλ. Σάββας Παύλου, «Βάναυσα με δέρνει η μάνα μου». Αποκρυπτογράφηση των συνθηματικών εγγραφών του Γιώργου Ιωάννου στο εφηβικό του ημερολόγιο, εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 17 Δεκεμβρίου 2000, σ. 58. Αντιγόνη Βλαβιανού, Άδικος κόπος/πόνος. Το πάθος έγινε λάθος στην αποκρυπτογράφηση της συνθηματικής γραφής του Γιώργου Ιωάννου, εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 7 Ιανουαρίου 2001, σ. 42. Σάββας Παύλου, Φιλολογία ή συναισθηματισμός; εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 4 Φεβρουαρίου 2001, σ. 47.
4. Βλ. και Μάρη Θεοδοσοπούλου, Εξομολογήσεις, εφ. *Το Βήμα*, Αθήνα, 31 Δεκεμβρίου 2000, σ. στ 4/12
5. Άλλες περιπτώσεις που ο συγγραφέας Γιώργος Ιωάννου αναφέρει στα πεζογραφικά του έργα το εφηβικό του ημερολόγιο: «Θεσσαλονίκη: 25 Μαρτίου 1944», στον τόμο *Το Δικό μας αίμα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1978, (6' έκδοση 1980, σ. 95). «Ο Χριστός αρχηγός μας...», στον τόμο *Η πρωτεύουσα των προσφύγων*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1984, (όγδοη έκδοση 1997, σ. 128, 129-130).
6. Για το διήγημα αυτό βλ. Νίκος Τριανταφυλλόπουλος, «Ένας επιτάφιος με τον τρόπο του Γιώργου Ιωάννου, +13-12-43», περ. *Νεοελληνική Παιδεία*, Αθήνα, 1989, αρ. 17, σ. 134-142. Χριστόφορος Μηλιώνης, Σχόλια σε ένα διήγημα του Γ. Ιωάννου («+13-12-43»), περ. *Γράμματα και Τέχνες*, Αθήνα, Ιανουάριος - Μάιος 1990, αρ. 60, σ. 29 - 33. Αλεξάνδρα Μπαϊρα, Μια ανάγνωση του «+13-12-43» του Γιώργου Ιωάννου, περ. *Γιατί*, Σέρρες, Απρίλιος 1990, αρ. 178, σ. 44-46. Δώρας Θεοδούλου, «Γιώργου Ιωάννου, +13-12-43», στον τόμο: *Σύνδεσμος Ελλήνων Κυπρίων Φιλολόγων (Ο.Ε.Λ.Μ.Ε.Κ.), Νεοελληνική Λογοτεχνία Οι εισηγήσεις στα συνέδρια ποίησης και πεζογραφίας*, Λευκωσία 1991, σ. 327-333. Νένα Κοκκινάκη, Γιώργος Ιωάννου: Μια άλλη εκδοχή με αφορμή το αφήγημα «+13-12-43» από τη συλλογή του «Για ένα φιλότιμο», περ. *Νέα Παιδεία*, Αθήνα, Άνοιξη 1992, αρ. 62, σ. 74-78.
7. Γιώργος Ιωάννου, *Πεζογραφήματα*, [Για ένα φιλότιμο, Σαρκοφάγος, Η μόνη κληρονομιά], εκδ. Ερμής, Αθήνα 1976, σ. 94-95.
8. Το χειρινό, επεξηγεί ο ίδιος ο συγγραφέας του κειμένου στις σημειώσεις του. Βλ. Γιώργος Ιωάννου, *Το Κατοχικό Ημερολόγιο χωρίς περικοπές*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2000, σ. 70.
9. Σάββας Παύλου, «Βάναυσα με δέρνει η μάνα μου» Αποκρυπτογράφηση των συνθηματικών εγγραφών του Γιώργου Ιωάννου στο εφηβικό του ημερολόγιο, εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 17 Δεκεμβρίου 2000, σ. 58. Βλ. και Αντιγόνη Βλαβιανού, Άδικος κόπος/πόνος. Το πάθος έγινε λάθος στην αποκρυπτογράφηση της συνθηματικής γραφής του Γιώργου Ιωάννου, εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 7 Ιανουαρίου 2001, σ. 42.
10. Γιώργος Ιωάννου, *Ο της φύσεως έρωσ*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985 (δεύτερη έκδοση 1986, σ. 113-114).

Σάββας Παύλου

Όσον τα ρόδα χρόνον*

Πένθησε την θυγατέρα του Δανάη
που «ήνθησεν μ' όσσην τα ρόδα χάριν», μοιρολογάει,
«δεν την εχάρην·
έζησεν όσον τα ρόδα χρόνον,
[λιγνήν] πρωίαν μόνον»,
της το αφιερώνει: «Τη προσφιλεί κόνει», στην σκόνη,
στην στάχτη, στο κορμάκι που έζησε αωλα '-αωμιζ'
και μετά στο χώμα είταν,
ο Δημήτριος Θεμιστοκλέους (1792-1848)
χάραξε επιτύμβιο φρικτό.

Μ' έπιασε η ομοιοπαθητική φοβία
αφού ονομάζομαι Δημήτριος, έστω κι από συνωνυμία
συν, όμως, ότι η Δανάη μου είναι στον γενέθλιο λήγοντα—
αλλά δεν έχει γεννηθεί «Φεβρουάριο φθίνοντα»—
κι ούτε «απέτυχα του βίου» εγώ το 1848: χρονιά προκαταλήψεων
που έχει λήξει από καιρό (γουλιάζω τον καφέ των ανανήψεων)
γεμάτη από συντάραχα και παγκόσμια πρεμούρα,
γενικευμένα πάθη ευγενών, αστών, προλεταρίων
που, εφ' όσον δεν τα κρίνουμε εξ ιδίων, σίγουρα
σημαίνουν περισσότερα απ' τον θάνατο ενός ή δύο Δημητρίων.

(Αν είμουν ζάπλουτος, οπωσδήποτε,
θ' άνοιγα απόψε ένα μπουκάλι του 1848— ή τίποτε.)

Μίμης Σουλιώτης

* Το ποίημα αυτό γράφτηκε ύστερα από την ανάγνωση του σημειώματος του Σ. Παύλου «Δύο νεοελληνικά επιτύμβια από την Κύπρο του 19ου αιώνα», *Μικροφιλολογικά* τχ. 6 (φθινόπωρο 1999) 15-16.