



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

# ΕΡΩΦΙΛΗ

Νοέμβριος 2022 // Έτος 2 // Τεύχος 3 //  
Ετήσια Επιστημονική Περιοδική Έκδοση

Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών &  
Υποψηφίων Διδασκτόρων Φιλολογίας ΕΚΠΑ



ΑΘΗΝΑ  
2022

*Στη μνήμη του Professor Peter Mackridge*

# ΕΡΩΦΙΛΗ

Νοέμβριος 2022 // Έτος 2// Τεύχος 3//  
Ετήσια Επιστημονική Περιοδική Έκδοση

Μέλη Επιστημονικής Επιτροπής (κατ' αλφαβητική σειρά και για το τρέχον ακαδημαϊκό έτος) - Blind Peer Reviewers

Αγάθος Αθανάσιος, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Αγγελάτος Δημήτριος, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΕΚΠΑ  
Αθανασοπούλου Μαρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και της Θεωρίας της Λογοτεχνίας, ΑΠΘ  
Αθήνη Αναστασία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Πανεπιστήμιο Πατρών  
Βουτουρής Παντελής, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κύπρου  
Γκότση Γεωργία, Καθηγήτρια Νεοελληνικής και Συγκριτικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών  
Διαμαντάκου Αικατερίνη, Καθηγήτρια Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ  
Ιωακειμίδου Λητώ, Επίκουρη Καθηγήτρια Συγκριτικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Καραβία Παναγιώτα, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Θεωρία της Λογοτεχνίας και Διδακτική Νεοελληνικών Λογοτεχνικών Κειμένων, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Κωστίου Αικατερίνη, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών  
Λέτσιος Βασίλειος, Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας και Λογοτεχνικής Γραμματείας μεταφρασμένης από Ξένες Γλώσσες στα Νέα Ελληνικά, Ιόνιο Πανεπιστήμιο  
Λίλλη Αυγή, Φιλολόγος, Δρ. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Μαυρέλος Νικόλαος, Καθηγητής Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, ΑΠΘ  
Ντουνιά Χριστίνα, Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ  
Παπαθεοδώρου Ιωάννης, Αναπληρωτής Καθηγητής Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών

Συντακτική Επιτροπή (κατ' αλφαβητική σειρά και για το τρέχον ακαδημαϊκό έτος)

Ζαμπάκη Νικολέτα, Δρ. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας (Επικεφαλής της Σ.Ε.)  
Καραγκιοζόπουλος Θωμάς, Υποψήφιος Δρ. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Κοφίνα Στεφανία, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Νικητάκη Μιρέλα, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Παναγιωτάκη Φωτεινή, Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Παναγιωτάκης Αχιλλέας, Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Πάνας Χρήστος, Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Χρονοπούλου Χριστίνα, Υποψήφια Δρ. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας

Επιμέλεια: Συντακτική Επιτροπή της *Ερωφίλης*

Διορθώσεις, ηλεκτρονική σελιδοποίηση, δημιουργία εξώφυλλου και ιστότοπου: Νικολέτα Ζαμπάκη

Το επιστημονικό περιοδικό *Ερωφίλη* εκδίδεται από τον Σύλλογο Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ υπό την αιγίδα του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ.

Πίνακας εξωφύλλου: *Ερωφίλη* (1986) του Μποστ ©

Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στον Γιάννη Βοσταντζόγλου που μας έδωσε γραπτή άδεια για να χρησιμοποιήσουμε στο εξώφυλλο του περιοδικού τον υπό αναφορά πίνακα του Μποστ.

© Σύλλογος Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ, 2022  
ISSN: 2732-6748

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1. Τασιούλα, Ανδρονίκη, «Ηρωική Τριλογία» και «Δελφική Εορτή»: Ο Κ.Γ. Καρυωτάκης και ο εορτασμός της Εκατονταετηρίδας της ελληνικής Επανάστασης του 1821.....4
2. Γουσόπουλος, Δημήτρης, Η ανεξάρτητη μουσική σκηνή ως κληρονόμος της καρυωτακικής ποίησης.....34
3. Καλαβρός, Μιχαήλ, Η ποιητική ενός πεζογράφου στη δραματουργία. Η περίπτωση του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* του Αλέξανδρου Κοτζιά.....50
4. Μωραΐτης, Ιωάννης-Ελευθέριος, *Ζώντας εν διασπάσει*. Το ημερολογιακό παλίμψηστο του Θανάση Βαλτινού (Ημερολόγιο 1836-2011)..... 77

«Ηρωική Τριλογία» και «Δελφική Εορτή»: Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης και ο εορτασμός της  
Εκατονταετηρίδας της ελληνικής Επανάστασης του 1821<sup>1</sup>

Ανδρονίκη Τασιούλα

**Περίληψη.** Οι επετειακοί εθνικοί εορτασμοί συμπυκνώνουν τα εθνικά αφηγήματα, τα οποία διαχέονται από το κράτος και τις πολιτισμικές ελίτ στο κοινωνικό σώμα. Έτσι και ο εορτασμός της εκατονταετηρίδας της Επανάστασης του 1821 αποτελεί προνομιακό πεδίο διερεύνησης των τρόπων με τους οποίους επιχειρείται στον ελληνικό Μεσοπόλεμο η επανοικειοποίηση του εθνικού ιστορικού παρελθόντος. Μάλιστα, την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία απαιτήθηκε να αναδιαταχθεί η εθνική ταυτότητα μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας λόγω της Μικρασιατικής Καταστροφής. Αυτή η τομή προσδίδει στον εορτασμό της Εκατονταετηρίδας επιπρόσθετο ενδιαφέρον. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 από τη μια πλευρά λαμβάνουν χώρα οι εθνικοί εορτασμοί, από την άλλη όμως οι ασφυκτικές οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες του ελληνικού Μεσοπολέμου δημιουργούν ρωγμές στη στερεότητα των εθνικών αφηγημάτων. Η ποίηση, ιδιαίτερα, της εν λόγω δεκαετίας, μέσω της λεγόμενης «γενιάς της παρακμής», αναταράσσει τις αστικές ιδέες του οράματος και της προόδου, μέσω των οποίων επιχειρείται η συγκρότηση των εθνικών ιδεωδών. Στο παρόν άρθρο εξετάζονται οι τρόποι με τους οποίους η ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη αναμετρείται με δύο πρακτικές πολιτισμικού συμβολικού: πρώτον την ηρωοποίηση των αγωνιστών της Επανάστασης και δεύτερον την πολιτισμική κατασκευή της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού από την αρχαιότητα έως τα νεότερα χρόνια. Μέσω μιας διεπιστημονικής – ιστορικής και φιλολογικής – προσέγγισης συνδυάζονται από άποψης μεθοδολογίας στοιχεία πολιτισμικής κριτικής με την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση και ανάλυση των ποιημάτων «Ηρωική Τριλογία» και «Δελφική Εορτή» του Κ.Γ. Καρυωτάκη.

**Λέξεις-κλειδιά:** Κ.Γ. Καρυωτάκης, Ηρωική Τριλογία, Δελφική Εορτή, Εκατονταετηρίδα Επανάστασης 1821

---

\*Ανδρονίκη Τασιούλα, Τελείοφοιτη στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Νεοελληνικής Φιλολογίας «Κοραής», Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ.

E-mail: atasioula@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.7350417

<sup>1</sup> Πρώτη ύλη του παρόντος άρθρου αποτέλεσε εργασία της γράφουσας στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού μαθήματος του χειμερινού εξαμήνου 2020-21 «Από το επαναστατημένο έθνος στον προδομένο λαό. Ιστοριογραφικά σχήματα και πολιτικές χρήσεις της Επανάστασης του 1821 στον 20ό αιώνα» του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας, με διδάσκοντα τον Βαγγέλη Καραμανωλάκη.

## **1. Εορτασμός της Εκατονταετηρίδας και πολιτισμικές αναπαραστάσεις**

Τη δεκαετία του 1920 η Μικρασιατική Καταστροφή αποτέλεσε τομή στην πολιτική και κοινωνική ελληνική πραγματικότητα. Η Μεγάλη Ιδέα της εθνικής ολοκλήρωσης υπήρξε μία βασική σταθερά αυτοπροσδιορισμού του ελληνικού κράτους και έθνους και συνέβαλε στη διατήρηση της εσωτερικής συνοχής του ήδη από τη σύστασή του. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι η Μικρασιατική Καταστροφή και η παράλληλη ενσωμάτωση των ελληνικών πληθυσμών εκτός της ελληνικής επικράτειας σήμαναν την ολοκλήρωση της επανάστασης του 1821, με την έννοια της εγκατάλειψης της Μεγάλης Ιδέας και των αντίστοιχων αλτρωτικών πολιτικών.

Οι πολιτικές και πολιτισμικές πρακτικές που εφαρμόστηκαν τη δεκαετία του 1920, λοιπόν, αποσκοπούσαν στο να καλύψουν το ιδεολογικό ρήγμα που δημιουργήθηκε στο εθνικό αφήγημα με τη Μικρασιατική Καταστροφή, να επουλώσουν το τραύμα της προσφυγιάς και παράλληλα να διευκολύνουν την ενσωμάτωση των Νέων Χωρών. Η συμπλήρωση των εκατό χρόνων από την επανάσταση του 1821 αποτέλεσε μια ευκαιρία επανασυγκρότησης της εθνικής ταυτότητας. Παρότι οι σχετικοί εορτασμοί αναβλήθηκαν για το 1930 λόγω των έκτακτων συνθηκών της Μικρασιατικής Εκστρατείας, πραγματοποιήθηκαν, ωστόσο, καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, επιμέρους πολιτισμικές επιτελέσεις, «μικρές εκατονταετηρίδες»,<sup>2</sup> δηλαδή, που, ευθυγραμμιζόμενες με τον επερχόμενο μεγάλο εορτασμό του 1930, παρέπεμπαν σε επιμέρους γεγονότα της Επανάστασης, όπως μάχες και θανάτους ηρώων.

Σύμφωνα με τον κρατικό σχεδιασμό, ο εορτασμός της εκατονταετηρίδας ανατέθηκε στην Κεντρική Επιτροπή Εκατονταετηρίδας, η οποία συστάθηκε αρχικά το 1918, διαλύθηκε με τη Μικρασιατική Καταστροφή και επανασυστάθηκε το 1928. Το σχετικό νομοσχέδιο «Περί συστάσεως επιτροπής προς πανηγυρισμόν της Εκατονταετηρίδος της Εθνικής Παλιγγενεσίας» που υποβλήθηκε από το υπουργικό συμβούλιο το 1918 είχε διττό στόχο: αφενός να εκφραστεί η εθνική ευγνωμοσύνη προς τους αγωνιστές του 1821, αφετέρου να προβληθούν οι πρόοδοι του έθνους έκτοτε.<sup>3</sup> Στους εορτασμούς του 1930, άλλωστε, οι δύο βασικοί άξονες ήταν η προβολή του εθνικού παρελθόντος και η ανάδειξη των προόδων του κράτους.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Κουλούρη (2020) 493.

<sup>3</sup> Τριανταφύλλου (2015) 43.

<sup>4</sup> Τριανταφύλλου (2015) 51.

Σχετικά με τα μέλη της Κεντρικής Επιτροπής Εκατονταετηρίδας, κατά την ανασύστασή της το 1928, τα 248 άτομα που συμμετείχαν συνολικά στις επιτροπές εορτασμού της εκατονταετηρίδας, συμπεριλαμβανομένης της κεντρικής, επιλέχθηκαν με βάση το σκεπτικό ότι είχαν να επιδείξουν σημαντική δημόσια δράση στην πολιτική, την οικονομία, τις επιστήμες και τις τέχνες. Κατείχαν ανώτερες και ανώτατες θέσεις στον κρατικό μηχανισμό και σε συλλογικούς θεσμούς, ήταν ηλικίας από 50 έως 70 ετών, κυρίως πολιτικά κυβερνητικά στελέχη, πανεπιστημιακοί και καλλιτέχνες. Γυναίκες ήταν μόλις 32, από τις οποίες οι 29 ήταν αρχικά τοποθετημένες σε μια επιτροπή χωρίς αντικείμενο. Συνεπώς επρόκειτο για άτομα που ανήκαν – λόγω ηλικίας και επαγγέλματος – στις πολιτικές και πολιτισμικές ελίτ και κατείχαν κεντρική θέση στην παραγωγή, τη διάχυση και την επιβολή των κυρίαρχων ιδεών και των ερμηνευτικών σχημάτων σχετικά με το έθνος, το κράτος και την ιστορία.<sup>5</sup>

Ο κεντρικός και συγκεντρωτικός τρόπος λειτουργίας της Κεντρικής Επιτροπής Εκατονταετηρίδας συντασσόταν με την παγκόσμια συγκυρία του Μεσοπολέμου, σύμφωνα με την οποία, εξαιτίας της κρίσης του 1929, δημιουργήθηκε ανάγκη για ολοένα αυξανόμενο κρατικό παρεμβατισμό σε τομείς όπως η οικονομία και η υγεία, με εκ των προτέρων σχεδιασμό δράσεων με βάση τεχνοκρατικά κριτήρια και την πεποίθηση ότι το μέλλον ήταν χειραγωγήσιμο και ελέγξιμο.<sup>6</sup> Όπως διεθνώς, δηλαδή, έτσι και στην Ελλάδα, η φιλελεύθερη δημοκρατία έχανε έδαφος, ενώ η κρατική δραστηριότητα επεκτεινόταν σε τομείς, όπου έως τότε το κράτος δεν είχε παρέμβει, όπως η υγεία και οι οικονομικές συναλλαγές.<sup>7</sup> Ειδικά ο βενιζελισμός στη δεκαετία του 1920 στη Ελλάδα αποτέλεσε την έκφανση του φιλελευθερισμού που υιοθετούσε πλέον στοιχεία της οργανωμένης νεωτερικότητας. Αυτό σημαίνει ότι αναζητούνταν οι τρόποι ώστε να τεθεί υπό έλεγχο η ανορθολογική κοινωνική πραγματικότητα μέσω τεχνοκρατικών λύσεων, με στόχο κυρίως τον έλεγχο των εργατικών στρωμάτων.<sup>8</sup>

Υπό αυτό το σκεπτικό πραγματοποιήθηκαν και οι εορτασμοί της εκατονταετηρίδας. Οργανώθηκαν σύμφωνα με τις βασικές αρχές των αστικών ιδεών, μεταμορφωμένες στις νέες συνθήκες της οργανωμένης νεωτερικότητας.<sup>9</sup> Στην εν λόγω ιδεολογία σημαίνουσα θέση

---

<sup>5</sup> Τριανταφύλλου (2015) 48.

<sup>6</sup> Τριανταφύλλου (2015) 39.

<sup>7</sup> Τριανταφύλλου (2015) 39.

<sup>8</sup> Τριανταφύλλου (2015) 41.

<sup>9</sup> Τριανταφύλλου (2015) 42.

κατείχαν το όραμα και η πρόοδος, ως παράγοντες ελέγχου της ανορθολογικής πραγματικότητας και δεξίωσης των νέων εθνικών ιδανικών.<sup>10</sup>

Όμως οι εορτασμοί της εκατονταετηρίδας δεν είχαν μόνο κεντρικό χαρακτήρα. Οι πολιτισμικές πρακτικές που συνδέονταν με την ιστορική μνήμη της ελληνικής κοινωνίας και οι επιτελέσεις του παρελθόντος στον δημόσιο χώρο πραγματοποιούνταν μέσω μιας μεγάλης ποικιλίας αναπαραστάσεων «από τα κάτω». Παρότι είναι δύσκολο, όπως αποφαίνεται η Χ. Κουλούρη (2020: 442), λόγω έλλειψης πηγών, να προσεγγιστεί η ιστορική μνήμη και η ιστορική συνείδηση των αγροτικών πληθυσμών και των λαϊκών στρωμάτων των πόλεων, εντούτοις, κάποιες υποθέσεις μπορούν να διατυπωθούν εξετάζοντας μία κυρίαρχη στο Μεσοπόλεμο μορφή λαϊκής κουλτούρας, το θέατρο σκιών. Πράγματι, από το δραματολόγιο του θεάτρου σκιών, κατά την περίοδο 1890-1930, μπορούμε να διατυπώσουμε την υπόθεση ότι η ιστορία αποτελούσε σημαντική έμπνευση της λαϊκής αυτής τέχνης.<sup>11</sup> Ενδεικτικά, στις καταγραφές για το θέατρο σκιών στην Πάτρα αποτυπώνεται ποσοστό από 25% έως 45% για τα «ηρωικά έργα». <sup>12</sup> Κυρίαρχα μοτίβα στα έργα αυτά είναι το μοτίβο του ηρωικού θανάτου για το ανώτερο ιδανικό της πατρίδας την περίοδο της Τουρκοκρατίας και της Επανάστασης, καθώς επίσης και ο Μεγαλέξανδρος ως υπερχρονικός Έλληνας ήρωας.<sup>13</sup> Με άλλα λόγια το μοτίβο του αγωνιστή ως ήρωα, αλλά και η ιδέα του ιστορικού συνεχούς του ελληνισμού από την αρχαιότητα υιοθετήθηκαν και από τη λαϊκή κουλτούρα.

Τέλος η γεωγραφία των εορτασμών αφορούσε τόσο το κέντρο, την πρωτεύουσα της χώρας δηλαδή, με τη συμμετοχή των μελών της βασιλικής οικογένειας, του υπουργικού συμβουλίου, των καθηγητών του Πανεπιστημίου και εν γένει όλης της πολιτικής, πνευματικής και οικονομικής ελίτ που ήταν συγκεντρωμένη στην Αθήνα,<sup>14</sup> όσο και την περιφέρεια, με τους κατά τόπους εορτασμούς, στους οποίους πρωτοστατούσαν οι τοπικές ελίτ, οι δημοτικές αρχές και οι κάτοικοι. Στην τελευταία αυτή περίπτωση ο τοπικός εορτασμός της εθνικής επετείου πολλές φορές συνδυαζόταν με την απομνημόνευση ενός ιστορικού γεγονότος με βαρύνουσα σημασία για τον εκάστοτε τόπο.<sup>15</sup>

Επισημαίνουμε, λοιπόν, ότι τόσο στις «από τα πάνω» πολιτισμικές πρακτικές εορτασμού της εκατονταετηρίδας, όσο και στις «από τα κάτω» υπάρχουν κοινοί τόποι. Είτε οι

---

<sup>10</sup> Τριανταφύλλου (2015) 42.

<sup>11</sup> Κουλούρη (2020) 443.

<sup>12</sup> Κουλούρη (2020) 443.

<sup>13</sup> Κουλούρη (2020) 447.

<sup>14</sup> Κουλούρη (2020) 494.

<sup>15</sup> Κουλούρη (2020) 494.

διαφορετικές αυτές μορφές ιστορικής απομνημόνευσης αλληλοτροφοδοτούνταν, είτε προέρχονταν από διαφορετικές, ανεξάρτητες μεταξύ τους, αφετηρίες, συνέκλιναν σε κάποιες πολιτισμικές κωδικοποιήσεις. Δύο από αυτές ήταν πρώτον η ηρωοποίηση των αγωνιστών του 1821 και δεύτερον η πίστη στην ιστορική συνέχεια αρχαίου, βυζαντινού και νεότερου ελληνικού πολιτισμού. Οι αναπαραστάσεις των αγωνιστών ως μεγάλων ανδρών και οι τελετουργικές αναπαραστάσεις της ιστορικής συνέχειας αρχαίου, βυζαντινού και νεοελληνικού πολιτισμού έπαιζαν σημαντικό ρόλο στη συνεκτική συγκρότηση και εμπέδωση, σε διαταξικό επίπεδο, ενιαίας εθνικής ταυτότητας.

Οι ποιητές και η ποίηση έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην κωδικοποίηση των αγωνιστών του 21 ως ηρώων και στην ενοποίηση της ελληνικής ταυτότητας από την αρχαιότητα έως τα νεότερα χρόνια. Ποιητές όπως ο Κωστής Παλαμάς και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης κατείχαν στην εποχή τους ηγεμονική πολιτισμική θέση τόσο ως θεσμικές προσωπικότητες, όσο και ως ποιητές. Συνδυάζοντας μάλιστα τις δύο αυτές ιδιότητες σε ένα πρόσωπο, αποκτούσαν τη δυνατότητα να διαχειριστούν με προνομιακό τρόπο το πολιτισμικό κεφάλαιο της ιστορικής μνήμης, τόσο έναντι της κυρίαρχης αστικής τάξης, όσο και του λαού. Η πρόταξη, για παράδειγμα, της φαντασιακής έναντι της επιστημονικής διάστασης της ιστορικής μνήμης κατέστη επιτακτική, αυτονόητη και μη περαιτέρω διερευνήσιμη δια του ρητορικού δογματισμού του Παλαμά:

«Ο Γερμανός ανήκει εις την ιστορίαν· αλλά πολύ περισσότερον ανήκει εις την παράδοσιν. [...] Όταν λέγωμεν ότι ο Γερμανός ανύψωσε την σημαίαν της ελευθερίας εις την Αγίαν Λάυραν, περιστοιχιζόμενος από το άνθος των Αρματωλών και των πολεμιστών, το φανταζόμεθα, το βλέπομεν, το αισθανόμεθα· αυτή είνε η αλήθεια· δεν εξετάζομεν περισσότερον. Ο επίμονος εξονυχιστής του παρελθόντος, ο ευσυνείδητος ιστοριογράφος όστις θα διαμφισβητήσει αν ποτέ συνέβη γεγονός ως ανωτέρω, ως θα διαμφισβητήσει την ακρίβειαν και τόσων άλλων αναλόγως διαφημιζομένων, θα μας εύρη ψυχρούς και αδιαφόρους [...]. Ο λαός δεν καταλαμβάνει και πολλά από την αεικίνητον έρευναν περί των πραγμάτων· αρκείται εις την ασάλευτον πίστιν».<sup>16</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα ο Παλαμάς αξιώνει η αλήθεια ενός ιστορικού γεγονότος να τεκμηριώνεται από τη φαντασία και την αίσθηση. Αντιθέτως, απαξιώνει την επιστήμη της ιστοριογραφίας. Όσον αφορά την πρόσληψη του ιστορικού παρελθόντος από το λαό προτάσσει την πίστη έναντι της έρευνας.

---

<sup>16</sup> Παράθεμα στο Κουλούρη (2020) 43.

Μέσω λοιπόν ποιητών όπως ο Παλαμάς και ο Βαλαωρίτης επιχειρήθηκε η επιτέλεση μιας κυρίαρχης πολιτισμικής απομνημόνευσης της Επανάστασης του 21, με προεξάρχοντα, μεταξύ άλλων, στοιχεία τον ηρωισμό και την απευθείας καταγωγή των νεότερων Ελλήνων από τους αρχαίους. Η ηγεμονική τους πολιτισμική θέση ευνόησε τη διάχυση της κυρίαρχης εικόνας για το ιστορικό παρελθόν από τη λόγια στη λαϊκή κουλτούρα. Η πολιτισμική τους κυριαρχία είχε την τάση να εξωθεί στο περιθώριο κάθε φωνή που επιχειρούσε να αμφισβητήσει το εθνικό αυτό αφήγημα.

## 2. Ποιητές δεκαετίας 1920 και κοινωνική αμφισβήτηση

Οι ποιητές της δεκαετίας του 1920 εκφράζονται με μια τέτοια διαφορετική φωνή. Προβάλλουν το αίτημα για αυτονομία της τέχνης, αμφισβητούν τις παγιωμένες ιεραρχήσεις στον χώρο της λογοτεχνίας και ασκούν κριτική στις κοινωνικές συμβάσεις.<sup>17</sup> Στο πρώτο τεύχος του βραχύβιου περιοδικού *Εμείς* που εκδίδεται το 1924 οι 21 συνεργάτες και εκδότες του, μεταξύ των οποίων οι Τέλλος Άγρας, Ναπολέων Λαπαθιώτης και Κώστας Καρυωτάκης, δηλώνουν το καθήκον «να ξεκαθαρίσου[ν] τις κλίκες και τα παράσιτα στην τέχνη», το συμφέρον «να χειραφετηθού[ν] επαγγελματικά», «αηδιασμένοι από τη στείρα μονοτονία της σύγχρονης λογοτεχνικής [τους] ζωής [...] να μπου[ν] στην πρώτη γραμμή μιας νέας κινήσεως [...] έξω από κάθε μεροληψία και επιρροή [...] απεριόριστα ειλικρινείς».<sup>18</sup>

Πρόκειται για μια ποιητική γενιά που στη θέση του εθνικισμού βάζει το μήνυμα της πανανθρώπινης ισότητας, ελευθερίας και δικαιοσύνης.<sup>19</sup> Σύμφωνα με τη Χριστίνα Ντουνιά (2012a: 237) «έννοιες και ιδεολογήματα όπως “έθνος” και ελληνικότητα, ή “ο ρόλος του καλλιτέχνη στην εκπλήρωση του εθνικού οράματος”, όχι μόνο δεν συγκινούν, αλλά κάποτε γίνονται στόχος κριτικής και σκληρής σάτιρας».

Το γεγονός ότι οι εν λόγω ποιητές με το έργο τους άσκησαν κριτική στις κοινωνικές συμβάσεις, αμφισβήτησαν τις παγιωμένες ιεραρχήσεις και φάνηκαν απρόθυμοι να εκφραστούν εθνοκεντρικά, προκάλεσε την ταξινόμησή τους από κριτικούς και ιστορικούς της λογοτεχνίας, όπως ο Κ. Θ. Δημαράς και ο Λ. Πολίτης, στους ποιητές της «παρακμής», της «διάλυσης», της «απιστίας», της «άρνησης περισσότερο παρά της θέσης».<sup>20</sup> Κατηγορήθηκαν για ηττοπάθεια,

---

<sup>17</sup> Ντουνιά (2012b) 61.

<sup>18</sup> Ντουνιά (2012b) 72.

<sup>19</sup> Ντουνιά (2012a) 237.

<sup>20</sup> Ντουνιά (2012b) 61.

παραίτηση και διάθεση φυγής από την πραγματικότητα, επικρίθηκαν για το ότι η ποίησή τους δεν εμπνέεται από μεγάλες ιδέες και δεν υποστηρίζει εθνικά οράματα.<sup>21</sup> Στο τελευταίο μέρος της *Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* που συγγράφει ο Κ. Θ. Δημαράς, το οποίο έχει τίτλο *Στην βαριά σκιά του Παλαμά*, ομαδοποιούνται, με κριτήριο εθνοκεντρικό όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα, υπό τον υπότιτλο *Αναζητήσεις*, οι ποιητές Λαπαθιώτης, Καρυωτάκης, Άγρας, Μπουφίδης, Δρίβας, Παπανικολάου, Πολυδούρη και η στάση τους συνοψίζεται από τον ιστορικό ως εξής: «Απιστία σημειώσαμε ότι είναι η κοινή στάση τους απέναντι στη ζωή. Καμία από τις αξίες, για τις οποίες είχε αγωνιστεί πρόσφατα ο ελληνισμός, δεν είχαν πια ζωντανή στην ψυχή τους».<sup>22</sup>

Η Χριστίνα Ντουνιά (2012b) ασχολήθηκε με αυτό που περιγράφεται από τους ιστορικούς και τους θεωρητικούς της τέχνης ως πνεύμα της «παρακμής». Διαπίστωσε ότι στην Ελλάδα η κριτική του πνεύματος της παρακμής διαμορφώθηκε με όρους παθογένειας, όπως άλλωστε συνέβαινε σε μεγάλο βαθμό και στην Ευρώπη, εξαιτίας του γεγονότος ότι η λογοτεχνία αυτή προσλαμβάνονταν για πολλά χρόνια διαμεσολαβημένη από την οπτική του Max Nordau στο βιβλίο του *Entartung* που εκδόθηκε το 1892, γνώρισε μεγάλη επιτυχία και μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες. Ο εβραϊκής καταγωγής γερμανόφωνος γιατρός και συγγραφέας αντιμετώπισε με όρους παθογένειας λογοτέχνες όπως ο Charles Baudelaire, ο Arthur Rimbaud, ο Paul Verlaine και ο Oscar Wilde, συσχετίζοντας την καλλιτεχνική παρακμή με την παραφροσύνη, την εγκληματικότητα, τη σωματική κατάπτωση και τη σεξουαλική «παρέκκλιση».<sup>23</sup> Η προσέγγιση αυτή επηρέασε σοβαρές κατοπινές μελέτες, ώστε ήδη από τα μέσα του 1880 ο χαρακτηρισμός ενός καλλιτέχνη ως παρακμιακού να προσλαμβάνεται αρνητικά από το αναγνωστικό κοινό. Η Χ. Ντουνιά (2012b: 65) επισημαίνει τον ορισμό της παρακμής από τον Philippe Winn:

«Με λίγα λόγια η παρακμή είναι η καλλιτεχνική έκφραση της αισθητικής, η οποία γεννημένη από έναν πεσιμισμό αναπτύσσεται στα τελευταία είκοσι χρόνια του 19<sup>ου</sup> αιώνα και της οποίας οι βασικές αρχές περιλαμβάνουν: άρνηση των κατεστημένων αξιών, αντίθεση στις παραδοσιακές αντιλήψεις για τη γυναίκα, την υγεία, τη φύση, εξύμνηση της νευροπάθειας, των ναρκωτικών, του ανδρόγυνου και κυρίως της τέχνης».

---

<sup>21</sup> Ντουνιά (2012b) 61.

<sup>22</sup> Δημαράς (2000) 601.

<sup>23</sup> Ντουνιά (2012b) 64.

Η κοινωνική αμφισβήτηση των ποιητών της γενιάς του Καρυωτάκη, ιδωμένη από το πλαίσιο της εποχής της – φρίκη πρώτου παγκοσμίου πολέμου, πόνος, απογοήτευση και ματαιώση από τη Μικρασιατική Καταστροφή και την προσφυγιά, ακραία πολιτική αστάθεια κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 – θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως ένα αναπόφευκτα φυσικό επακόλουθο των εξαιρετικά τραυματικών συλλογικών και ατομικών βιωμάτων και του πώς αυτά διηθήθηκαν στην ποιητική διάνοια. Κι όμως, το μεγαλύτερο μέρος της σύγχρονης τους κριτικής ερμήνευσε το κοινωνικό περιεχόμενο, τον εξομολογητικό τόνο, τον χαμηλόφωνο λυρισμό των ποιημάτων από τη μια μεριά και την απαισιοδοξία και την αντικοφορμιστική στάση των ποιητών από την άλλη ως πλήξη, αναίτια νοσταλγία, αίσθηση του κενού,<sup>24</sup> υπερκορεσμό από το κυνηγητό των συγκινήσεων,<sup>25</sup> άκρατο ατομικισμό,<sup>26</sup> έλλειψη πίστης στη ζωή<sup>27</sup> και τους «πέταξαν αστόχαστα τη ρετσινιά του παρακμίας».<sup>28</sup> Σύμφωνα με τη Χ. Ντουνιά (2012b: 66-7) «οι αρνητικές κρίσεις που συνοδεύουν [...] τους Έλληνες λογοτέχνες, τους θεωρούμενους ως εκφραστές της παρακμής, από τον Ναπολέοντα Λαπαθιώτη έως τον Κώστα Καρυωτάκη [...] επηρέασαν την αξιολόγηση του έργου τους». Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την απαξίωσή τους τόσο από τον αστικοφιλελεύθερο ιδεολογικό χώρο, όσο και από τον μαρξιστικό.<sup>29</sup>

Η απομόνωση των «ποιητών της παρακμής» ως ετεροτήτων έναντι των «κανονικών» ποιητικών φωνών που εκφράζουν τα εθνικά ιδανικά δείχνει ότι εθνοκεντρισμός και ετερότητα αποτελούν αξίες αλληλοαποκλειόμενες.<sup>30</sup> Την περίοδο του Μεσοπολέμου, το σοκ που προκάλεσε η Οκτωβριανή Επανάσταση και η εγκαθίδρυση του κομμουνιστικού συστήματος στη Ρωσία, αλλά και η εμφάνιση και ανάπτυξη του κομμουνιστικού κινήματος στη χώρα μας, δημιούργησαν έναν νέο *εσωτερικό εχθρό*, μία κατηγορία «επικίνδυνων πολιτών», έναν καινούριο πολιτικό αντίπαλο, τον οποίο ανέλαβαν να αντιμετωπίσουν και να εξουδετερώσουν

---

<sup>24</sup> Ντουνιά (2012b) 63.

<sup>25</sup> Ντουνιά (2012b) 64.

<sup>26</sup> Ντουνιά (2012b) 66.

<sup>27</sup> Ντουνιά (2012b) 66.

<sup>28</sup> Ντουνιά (2012b) 67.

<sup>29</sup> Στο Κορδάτος (1983), τ. Β', 658-62, ο Καρυωτάκης απαξιώνεται ως ποιητής με όρους βιογραφισμού και ψυχιατρικοποίησης, ενώ επισημαίνεται ότι «δεν υπάρχει ούτε ένα ποίημα μέσα στις τρεις συλλογές του που να εκφράζει τη χαρά της ζωής, που να δείχνει πως ο Καρυωτάκης οραματίζεται νέους ορίζοντες και νέα ιδανικά». Μέσω των κριτικών Βάσου Βαρίκα και Τίμου Μαλάνου, ωστόσο, αναγνωρίζεται ότι έγραψε και στίχους «όχι της αράδας».

<sup>30</sup> Για μια άλλη προσέγγιση του τρόπου με τον οποίο μια μη κυρίαρχη φωνή, που αμφισβητεί τις κατεστημένες αξίες, τίθεται απέναντι στο κυρίαρχο υποκείμενο, στοχοποιείται ως ετερότητα και απόκλιση από την κανονικότητα και αποκλείεται από τα εθνικά κανονικοποιητικά αφηγήματα στο μεσοπολεμικό κράτος μέσα από τη λογική της νεωτερικότητας, βλ. Τζανάκη, Δ. (2016) 283-4.

οι κρατικοί κατασταλτικοί μηχανισμοί.<sup>31</sup> Στο στόχαστρο της κρατικής καταστολής τέθηκε το κομμουνιστικό και το συνδεδεμένο με αυτό συνδικαλιστικό κίνημα. Ακραία κλιμάκωση σε επίπεδο κρατικής πολιτικής του αποκλεισμού των διαφορετικών φωνών και της αυταρχικής προστασίας του αστικού κράτους από τους αντιπάλους του, αποτέλεσε ο νόμος 4229 «περί μέτρων ασφαλείας του κοινωνικού καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών» που ψηφίστηκε το 1929, μετά από πρόταση της κυβέρνησης Βενιζέλου, γνωστός ως «Ιδιώνυμο». Ο εν λόγω νόμος προέβλεπε ποινή φυλάκισης τουλάχιστον έξι μηνών για όποιον «επιδιώκει την εφαρμογήν ιδεών εχουσών ως έκδηλον σκοπόν την διά βιαίων μέσων ανατροπήν του κρατούντος κοινωνικού συστήματος ή ενεργεί υπέρ της εφαρμογής αυτών προσηλυτισμόν...». Επί της ουσίας απαγόρευε τη δράση των κομμουνιστών. Οδηγούσε σε καταστολή των συνδικαλιστικών κινητοποιήσεων. Ποινικοποιούσε τις «ανατρεπτικές» ιδέες.<sup>32</sup>

Έτσι, τόσο στην πολιτική, όσο και στον πολιτισμό, από την άποψη της δυνατότητας δημιουργίας αδογμάτιστου κριτικού λόγου,<sup>33</sup> η συνθήκη της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας κατέστη ασφυκτική. Η ποιητική γενιά του 1920 μεταβόλισε την αντίφαση αστικής δημοκρατίας και ανελευθερίας σκέψης και έκφρασης σε κοινωνική κριτική.

### **3. Κ. Γ. Καρυωτάκης και αμφισβήτηση κυρίαρχων πολιτισμικών αναπαραστάσεων**

Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης γεννήθηκε στις 30 Οκτωβρίου 1896. Πήρε πτυχίο νομικής το 1917 και σταδιοδρόμησε ως δημόσιος υπάλληλος. Διορίστηκε υπουργικός γραμματέας Α' στη Νομαρχία Θεσσαλονίκης και τοποθετήθηκε σε διάφορες δημόσιες υπηρεσίες, μεταξύ των οποίων οι νομαρχίες Σύρου, Άρτας (όπου εκτελούσε χρέη Νομάρχη) και Αττικής. Στο τέλος του 1927 ασχολήθηκε ενεργά με το συνδικαλιστικό κίνημα των Δημοσίων Υπαλλήλων. Ως γενικός γραμματέας της Ένωσης Υπαλλήλων Αθηνών συνέταξε κείμενο με το οποίο υπερασπιζόταν το δικαίωμα στην απεργία, καθώς επίσης και το άρθρο «Ανάγκη χρηστότητας», ένα μαχητικό συνδικαλιστικό κείμενο, στην εφημερίδα *Ελληνική*. Οι υποψίες για τη διαρροή πληροφοριών στον τύπο σχετικά με διασπάθιση δημόσιου χρήματος και την τύχη του δανείου που προοριζόταν για την αποκατάσταση των προσφύγων στράφηκαν από ορισμένους κύκλους και κατά του συνδικαλιστή ποιητή. Κατόπιν σύγκρουσής του με την ηγεσία του υπουργείου

<sup>31</sup> Για την εμφάνιση του *εσωτερικού εχθρού* και τη μεσοπολεμική εγκαθίδρυση των «φακέλων» βλ. Καραμανωλάκης (2019) 79-86.

<sup>32</sup> Ντουνιά (2012a) 239.

<sup>33</sup> Βλ. Ντουνιά (2012a) 240.

Πρόνοιας πήρε απόσπαση για την Πάτρα. Στη συνέχεια με νέα τιμωρητική απόφαση του υπουργού μετατέθηκε στην Πρέβεζα. Στις 21 Ιουλίου 1928 αυτοκτόνησε. Το 1938 δημοσιεύτηκε η αποχαιρετιστήρια επιστολή του λογοκρίμενη. Τα σημεία που παραλείπονταν και ανακοινώθηκαν το 1986 παραπέμπουν, ενδεχομένως, στην οργάνωση κάποιας συκοφαντικής σκευωρίας σε βάρος του, εξαιτίας της ενοχλητικής συνδικαλιστικής του δράσης.<sup>34</sup>

Οι δύο πρώτες του ποιητικές συλλογές *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* και *Νηπενθή* κυκλοφόρησαν το 1919 και το 1921 αντίστοιχα. Τα θέματα που διατρέχουν τις συλλογές είναι το όνειρο, ο χρόνος, η απώλεια, η φθορά, το αίσθημα της νοσταλγίας, η σκιά της μελαγχολίας, η αγωνία του τέλους της ερωτικής σχέσης, αλλά και της ίδιας της ύπαρξης του ποιητικού υποκειμένου. Το 1927 κυκλοφορεί η τρίτη, τελευταία και αρτιότερη ποιητική συλλογή του Καρυωτάκη *Έλεγεια και Σάτιρες*. Ο τόνος στα ποιήματα αυτής της συλλογής είναι περισσότερο οργισμένος παρά μελαγχολικός. Θεματοποιούνται η κοινωνική πίεση που βιώνει ο ποιητής, η αστική υποκρισία, η θέση των γυναικών, η ματαιότητα της δημοσιοϋπαλληλικής ζωής, η τρέχουσα πολιτική κατάσταση, η διάσταση τέχνης και κοινωνίας, η κοινωνική κριτική σε θεσμούς όπως ο στρατός, σε κυρίαρχες ιδέες και μορφές εξουσίας. Με άλλα λόγια από τις πρώτες δύο συλλογές στην τρίτη πραγματοποιείται μια μετατόπιση από την εσωτερική περιπέτεια του ποιητικού υποκειμένου στην «έκφραση και την κριτική του *κοινωνικού είναι* της νεώτερης ελληνικής ποίησης».<sup>35</sup> Σύμφωνα με τον Βύρωνα Λεοντάρη (2001: 22), «κοινωνικός ποιητής ο Καρυωτάκης και συγχρόνως ποιητής της εσωτερικής προσωπικής περιπέτειας, ένωσε τις άκρες των δύο τάσεων, προκαλώντας την τρομερή ηλεκτρική κένωση στο σώμα της λογοτεχνίας μας».<sup>36</sup>

Όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα, η κατηγοριοποίηση του Καρυωτάκη ως ποιητή της παρακμής είχε ως αποτέλεσμα την αλλοίωση του κριτικού φίλτρου ως προς τη συμβολή του στο λογοτεχνικό πεδίο. Η συσκότιση της λογοτεχνικής αξίας του έργου του ήταν τέτοια, που χρειάστηκε να φθάσουμε στο 1955 για να αναγνωριστεί το κοινωνικό περιεχόμενο της ποίησής του. Σύμφωνα με τη Χ. Ντουσιά (2012b: 67-8), ένα από τα πιο σημαντικά βήματα στην ιστορία της ελληνικής κριτικής σκέψης ήταν η παρέμβαση του Μανόλη Λαμπρίδη στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: «Ο Καβάφης και ο Καρυωτάκης [...] δεν είναι ποιητές της ιδεολογίας των κλωνιζομένων κυριάρχων. [...] Εκφράζουν την παρακμή απέξω. Η στάση τους είναι

<sup>34</sup> Βλ. Ντουσιά (2005).

<sup>35</sup> Λεοντάρης (2001) 17-24.

<sup>36</sup> Λεοντάρης (2001) 22.

αποδοκιμασία, γλευασμός, μυκτηρισμός των “αξιών”, περιφρόνηση και αηδία. Δεν ανήκουν ηθικά στην άρχουσα τάξη και δεν την εκπροσωπούν καλλιτεχνικά. Βρίσκονται αντιμέτωποι της...». <sup>37</sup> Τα τελευταία χρόνια ο Γ. Αράγης αναγνώρισε τον Καρυωτάκη ως «κορυφαίο παράδειγμα κοινωνικού ποιητή», ενώ στην υποτιθέμενη παρακμιακή ατμόσφαιρα αντιπαραβάλλει τον πραγματισμό και την κοινωνική ευαισθησία του ποιητή. <sup>38</sup>

Ο κοινωνικός προβληματισμός, με άλλα λόγια, που εγγράφεται στην ποίηση του Καρυωτάκη αποκτά σημαίνουσα θέση, πλέον, στην κριτική του αποτίμηση. Στον πυρήνα της ποιητικής του αναγνωρίζεται η δυσαρμονία ανάμεσα στο υποκείμενο και την κοινωνία, η διάσταση ανάμεσα στην ατομική κοινωνική εμπειρία και στην από τα πάνω συγκρότηση συλλογικής ταυτότητας. Στο παρόν άρθρο διερευνώνται τρόποι με τους οποίους ο Καρυωτάκης ασκεί κοινωνική κριτική και αμφισβητεί τις κυρίαρχες ιδέες του ηρωισμού και της εθνικής ιστορικής συνέχειας. Επιλέχθηκαν η «Ηρωική Τριλογία» και η «Δελφική Εορτή» ως άμεσα σχετιζόμενα με την Εκατονταετηρίδα του 21. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Αγγελάτο (1994: 60) «τα τρία πεντασύλλαβα σονέτα (“Διάκος”, “Κανάρης”, “Byron”) της “Ηρωικής τριλογίας”, που συνδέονταν άμεσα με την επέτειο της εκατονταετηρίδας του 1821 και – κατά την πιθανότερη εκδοχή – δεν εντάσσονταν στα *Τραγούδια της πατρίδας* του Φιλαδελφείου Ποιητικού Διαγωνισμού, γράφτηκαν μετά την κυκλοφορία των *Νηπενθών*, ενδεχομένως και μετά την Μικρασιατική Καταστροφή του 1922». Το δε ποίημα «Δελφική Εορτή» «συνδέεται πραγματολογικά με την παράσταση της τραγωδίας του Αισχύλου *Προμηθεύς Δεσμώτης*, στο πλαίσιο της πρώτης από τις “Δελφικές Εορτές” που έλαβε χώρα στους Δελφούς τον Μάιο 1927, οργανωμένη από τον Άγγ. Σικελιανό και τη σύζυγό του Eva Palmer-Σικελιανού». <sup>39</sup>

### 3.1 «Ηρωική Τριλογία»

Κομβική σημασία στον εορτασμό της Εκατονταετηρίδας της επανάστασης έχει η αναπαράσταση των ηρώων της. Όπως στη Γαλλία μετά τη Γαλλική Επανάσταση και σε όλο το 19<sup>ο</sup> αιώνα η «κλατρεία των μεγάλων ανδρών», όπως εκπροσωπείται εμβληματικά από το Πάνθεον, <sup>40</sup> αποτελεί βασικό συστατικό της θεσμικής ιστορικής μνήμης, έτσι και στην Ελλάδα δίνεται ιδιαίτερη έμφαση αμέσως μετά την Επανάσταση, αλλά και κατά τη διάρκεια όλου του

<sup>37</sup> Παράθεμα στο Ντουνιά (2012b) 67-8.

<sup>38</sup> Ντουνιά (2012b) 67.

<sup>39</sup> Αγγελάτος (2020) 94.

<sup>40</sup> Κουλούρη (2020) 84-5.

19ου αιώνα σε διάφορες αναπαραστάσεις του βίου και της όψης των αγωνιστών. Βιογραφίες, απομνημονεύματα, ζωγραφικά πορτρέτα και ανδριάντες αποτελούν μέσα τόσο ιστορικής απομνημόνευσης, όσο και παραδειγματισμού και φρονηματισμού. Προτεραιότητα για μια θέση στην ιστορική πινακοθήκη είχαν οι πολεμικοί ήρωες, που είχαν διακριθεί για τις πολεμικές τους αρετές ή και είχαν θυσιαστεί στο πεδίο της μάχης, όπως ο Μπότσαρης και ο Καραϊσκάκης.<sup>41</sup> Τα ηρωικά ανδραγαθήματα των ηρώων έχουν να κάνουν με τον πόλεμο, το θάρρος και την ανδρεία.<sup>42</sup>

Η σημασία της αναπαράστασης των ηρώων φαίνεται να είναι κομβική και για τον Καρυωτάκη. Αυτό υποδηλώνεται από το γεγονός ότι στην τρίτη και τελευταία συλλογή του, *Έλεγεια και Σάτιρες* (1927), η «Ηρωική Τριλογία», που περιλαμβάνει τα ποιήματα «Διάκος», «Κανάρης» και «Byron», βρίσκεται ακριβώς στη μέση: πριν το πρώτο ποίημα της τριλογίας βρίσκονται 34 ποιήματα και το τρίτο αυτής διαδέχονται άλλα 34 ποιήματα. Ο Δ. Αγγελάτος επισημαίνει τον «ιδιάζ[οντα] – [...] στο μακροδομικό πλαίσιο της συλλογής – ρόλ[ο] της *διαλογικά* μεσολαβούσας, μεταξύ “Έλεγείων” και “Σατιρών”, ενότητας των τριών πεντασύλλαβων σονέτων της “Ηρωικής Τριλογίας”».<sup>43</sup>

Τα σονέτα συνδέονται με τρεις σημαντικές στιγμές της Επανάστασης: τον μαρτυρικό θάνατο του Αθανάσιου Διάκου τον Απρίλιο του 1821, την καταστροφή της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κ. Κανάρη τον Ιούνιο του 1822 και τον άδοξο θάνατο του Λόρδου Byron στο Μεσολόγγι τον Απρίλιο του 1824.<sup>44</sup> Παρακάτω θα δείξουμε τρόπους με τους οποίους ο Καρυωτάκης πραγματοποιεί αντι-ηρωικές αναπαραστάσεις των ηρώων, συνομιλώντας διακειμενικά με αντίστοιχες ηρωοποιητικές αναπαραστάσεις από ποιητές όπως ο Παλαμάς και ο Βαλαωρίτης για να τις υπονομεύσει.<sup>45</sup> Αναδεικνύεται έτσι σε κομβικό στοιχείο του ποιητικού στοχασμού αλλά και της αναγνωστικής πρόσληψης όχι ο ηρωισμός των ηρώων, αλλά οι διαδικασίες ηρωοποίησης από ποιητικές και άλλες πολιτισμικές επιτελέσεις και η αντίσταση σε αυτές.<sup>46</sup>

Οι τίτλοι των τριών ποιημάτων είναι μονολεκτικοί, αναφέρονται μόνο τα επώνυμα. Αποφεύγεται το πλήρες ονοματεπώνυμο, το οποίο θα έδινε περισσότερη επισημότητα στην

---

<sup>41</sup> Κουλούρη (2020) 84.

<sup>42</sup> Κουλούρη (2020) 84.

<sup>43</sup> Αγγελάτος (2020) 24.

<sup>44</sup> Αγγελάτος (1994) 60-1.

<sup>45</sup> Για τον συντονισμό της συλλογής *Έλεγεια και Σάτιρες* του Καρυωτάκη με παλαμικά δεδομένα βλ. Αγγελάτος (1994) 59.

<sup>46</sup> Για μια ανάλυση της καρυωτακικής ωδής «Εις Ανδρέαν Κάλβον», η οποία επίσης σχετίζεται με την Εκατονταετηρίδα, μέσω λέξεων που συνιστούν «θύλακες αντίστασης», καθώς φέρουν παρωδικό φορτίο και *διφωνική* αξία, βλ. Αγγελάτος (1994) 68-76.

τιτλοφόρηση του ποιήματος. Ειδικά στην περίπτωση του Μπαίρον, αποσιωπάται ο τίτλος ευγενείας «λόρδος» και η μεγαλοπρέπεια που αυτός θα έφερε.

Η στιχοποιία της τριλογίας είναι φτωχή. Αυτό επιτυγχάνεται με δυο, τουλάχιστον, τρόπους: τους πεντασύλλαβους στίχους και τη μορφή σονέτου σε «εκπεσμό».

Σχετικά με τον αριθμό συλλαβών των στίχων, σε ολόκληρη τη συλλογή «Έλεγεΐα και Σάτιρες» τα ποιήματα με τους πιο ολιγοσύλλαβους στίχους (με πέντε και τέσσερις συλλαβές) είναι αυτά της «Ηρωικής Τριλογίας» και το ποίημα με τον τίτλο «Παιδικό». Τόσο ο τίτλος του τελευταίου, όσο και η θεματική του παραπέμπουν πράγματι στην παιδική ηλικία. Το παιδί του ποιήματος «Παιδικό» είναι τόσο αθώο, που «ως άλλος Χριστός ή κλόουν»<sup>47</sup> δέχεται να προπηλακιστεί, να υποστεί τη σκληρότητα των ανθρώπων, να χτυπηθεί «μέχρι να γίνει στοιχείο της φύσης, να γίνει “καλός”, να πάψει δηλαδή να διαθέτει αντιστάσεις».<sup>48</sup> Στην παιδική αθωότητα, επίσης, παραπέμπει η προσωποποίηση της φύσης, που λαμβάνει χώρα τόσο στο ποίημα «Παιδικό» («Τώρα η βραδιά, / γλυκιά που φτάνει, / θα μου γλυκάνει και την καρδιά», όσο και στο «Διάκος» («γελούσε ο κάμπος / [...] / η φύση σάμπως / γλυκά να ομίλει». Η «Ηρωική Τριλογία», λοιπόν, συνομιλώντας με το ποίημα «Παιδικό» μέσω των όμοιων μορφικά πεντασύλλαβων «παιδικών» στίχων της, απηχεί την αθωότητα της παιδικής ηλικίας και επομένως την απουσία κάθε ηρωικής συνδήλωσης.

Όσον αφορά στη σχέση της τριλογίας με την ποιητική μορφή του σονέτου, τα ποιήματα της «Ηρωικής Τριλογίας» διατηρούν τους δεκατέσσερις στίχους του σονέτου (δύο τετράστιχες στροφές και δύο τρίστιχες), όμως ο ενδεκασύλλαβος του σονέτου εκπίπτει στο μισό, σε πεντασύλλαβους. Υποβάλλεται έτσι η αδυναμία, ως αμφισβήτηση, επίτευξης μιας ολοκληρωμένης παραδοσιακής ποιητικής μορφής, άρα και η αδυναμία επιτέλεσης μιας ηρωικής ρητορικής.

Τέλος, τα παραδοσιακά ιαμβικά μέτρα παρατονίζονται από τον Καρυωτάκη στους μισούς στίχους. Η κριτική της εποχής του αυτό το ερμήνευσε ως έλλειψη επιμέλειας στη γραφή.<sup>49</sup> Όμως υπό το πρίσμα της αμφισβήτησης των παραδεδομένων αξιών, τα παρατονισμένα μέτρα μπορούν να ερμηνευτούν ως ανάγκη οι αξίες αυτές να τεθούν υπό διερώτηση.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Ιερωνυμάκη (2019) 333.

<sup>48</sup> Ιερωνυμάκη (2019) 333.

<sup>49</sup> Δημαράς (2000) 588.

<sup>50</sup> Για μια αναλυτική μελέτη της μορφικής συγκρότησης των στίχων του Καρυωτάκη βλ. Παπάζογλου (1988).

### 3.1.1. Διάκος<sup>51</sup>

«Μέρα τοῦ Ἀπρίλη.  
Πράσινο λάμπος,  
γελοῦσε ὁ κάμπος  
μὲ τὸ τριφύλλι.

Ὡς τὴν ἐφίλει  
τὸ πρωινὸ θάμπος,  
ἢ φύση σάμπως  
γλυκὰ νὰ ὀμίλει.

Ἐκελαδοῦσαν  
πουλιά, πετώντας  
ὄλο πὶὸ πάνω.

Τ' ἄνθη εὐωδοῦσαν.  
Κ' εἶπε ἀπορώντας:  
«Πῶς νὰ πεθάνω;».

Μία από τις κειμενικές αναπαραστάσεις με την οποία φαίνεται να συνομιλεί το ποίημα του Καρυωτάκη είναι αυτή του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, «Αθανάσης Διάκος», μία μεγαλοπρεπής σύνθεση που αποτελείται από εκτενή Πρόλογο περίπου χιλίων λέξεων και ἑξὶ Ἀσματα, αριθμημένα από το ένα έως το ἑξί, πεντακοσίων εβδομήντα συνολικά στίχων ιαμβικών δεκαπεντασύλλαβων. Σε αυτή τη σύνθεση ο Καρυωτάκης αντιτάσσει το δεκατετράστιχο «Διάκος». Από τους δεκατέσσερις μάλιστα στίχους στον ήρωα αφιερώνει μόνο τους δύο τελευταίους. Οι δώδεκα πρώτοι αναλώνονται στην περιγραφή της ανοιξιιάτικης φύσης. Ενώ στον πρόλογό του ο Βαλαωρίτης επιδαψιλεύει στον Διάκο τους χαρακτηρισμούς «ο ήρωας, ο θεοσεβής αθλητής, το πρότυπον του ηθικού και φυσικού κάλλους, ο αληθής και γνήσιος γόνος του μεσαιωνικού αρματωλισμού, ο σεμνός μαχητής, ο απόστολος, ο μεγάλθυμος ήρωας», στους δύο τελευταίους στίχους του δικού του ποιήματος ο Καρυωτάκης απο-ηρωποιεί

---

<sup>51</sup> Καρυωτάκης (1992) 151.

με τη χρήση του ταπεινότερου δυνατού λεξιλογίου και της φτωχότερης δυνατής στιχοποιίας τα τελευταία πριν τον θάνατο λόγια του Διάκου:

«Κ' εἶπε ἀπορώντας:  
«Πῶς νὰ πεθάνω;».

Με τον τελευταίο στίχο («πῶς να πεθάνω;») διατυπώνεται η θεμελιώδης για την ανθρώπινη κατάσταση απορία-αγωνία σε ευθύ πρωτοπρόσωπο λόγο. Η αναταραχή του ιαμβικού μέτρου μέσω του τροχαϊκού «λακτίσματος» των δύο τελευταίων στίχων, σε συντονισμό και με τα υπόλοιπα τροχαϊκά «λακτίσματα» του ποιήματος («Μέρα», «Πράσινο», «όλο», «Τ' άνθη») μετατοπίζει την έμφαση από την ηρωική συνθήκη και τον ήρωα τον ίδιο σε ένα σπάραγμα του λόγου του («κ' είπε») και στη διαδικασία, στον τρόπο («πῶς») του θανάτου, αντί για το γεγονός αυτού. Η αφάνεια-απουσία του Διάκου ως ήρωα στο σώμα του ποιήματος, η απογύμνωσή του από κάθε ηρωική διάσταση, σηματοδοτείται και από το ότι στον προτελευταίο στίχο το ρήμα «κ' είπε» αποκτά υποκείμενο μόνο μέσω του τίτλου, αφού σε όλο το υπόλοιπο ποίημα δεν περιγράφεται τίποτε άλλο σχετικό με τον Διάκο παρά μόνο η φύση. Η ποιητική (παρ)ουσία του Διάκου συμπυκνώνεται στη ρηματική εκφορά της απορίας-αγωνίας του θανάτου.

Η εν λόγω απορία τοποθετείται ανατρεπτικά και ειρωνικά από τον Καρυωτάκη στη θέση του ιστορικά παραδεδομένου μέχρι και τη δική μας ακόμη εποχή λυρικοεπικού ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου που αποδίδεται στον Αθανάσιο Διάκο τις στιγμές πριν το θάνατό του:

«για ιδές καιρό που διάλεξεν ο χάρος να με πάρει  
τώρα π' ανθίζουν τα κλαδιά και βγάνει η γη χορτάρι».

Στον πρόλογο της προαναφερθείσας σύνθεσης ο Βαλαωρίτης αφιερώνει ένα σημαντικό μέρος όπου επιχειρηματολογεί πάνω στο ότι το εν λόγω δίστιχο δεν αποτελεί δημοτικό δημιούργημα αλλά προσωπικό, ατομικό του Διάκου, ότι το δίστιχο είναι έμπνευσης και εκφοράς του ίδιου του ήρωα. Αναφερόμενος στο δίστιχο, αποφαινεται:

«Το εύοσμον, το αιθαλές τούτο άνθος ομολογουμένως εβλάστησεν εκ των σπλάγγων του Αθανασίου Διάκου, ουχί διότι βεβαιούται παρά των ιστορικών (όρα Σπυρ. Τρικούπη, Ιστορία της Ελληνικής Επαναστάσεως, τόμος Α', σελίς 265.), ούτε διότι η κοινή συνείδησις επεκύρωσε την παράδοσιν, αλλά

διότι προς τους τα τοιαύτα μεμνημένους εν ταις ολίγαις εκείναις λέξεσι διασώζεται φωτογραφημένος ο ήρωας [...]

Η διάγνωσις αὐτῆ εἶναι ακράδαντος, ἵσταται δε υπεράνω τῆς μαρτυρίας τῶν χρονογράφων καὶ τοῦ κύρους τῆς κοινῆς γνώμης. Ἄλλως πρὸς τὰ ὄμματα ἐμοῦ οἱ δύο ἐκεῖνοι στίχοι, τεταγμένοι παραλλήλως, περιέχουσι τοσαύτην εὐωδίαν καὶ διεγείρουσιν ἐντυπώσεις τοσοῦτον θελκτικὰς, ὥστε οὐδὲν στρέφω ἐπ' αὐτοὺς τὸ βλέμμα, διακρίνω νοερῶς ἰχνογραφημένην τὴν λάρνακα, ἐνθα καθεῖδει ἡ καρδιά τοῦ τροπαιοφόρου μεγαλομάρτυρος.

Οὐδεμία λοιπὸν ἀμφιβολία περὶ τῆς γνησιότητος τοῦ βραχυτάτου, ἀλλ' ἀπεράντου ἐκείνου θρήνου. [...]

Ἀλλ' ὡς ἀναντίρρητον ὅτι ποιητὴς αὐτοσχέδιος τῆς μυροβλήτου στροφῆς ὑπῆρξεν ὁ Διάκος...». <sup>52</sup>

Ἡ πατρότητα τοῦ δίστιχου<sup>53</sup> ἀποτελεῖ σοβαρὸ διακύβευμα γιὰ τὸν ποιητὴ, πολιτικὸ καὶ υπέρμαχο τῆς Μεγάλῃς Ἰδέας, Βαλαωρίτη. Στὴν πολιτισμικὴ κατασκευὴ τοῦ μύθου ὅτι ὁ Διάκος ἐμπνεύστηκε ὁ ἴδιος καὶ ἀπήγγειλε τὸ δίστιχο αὐτὸ τὶς στιγμὲς πρὶν τὸ θάνατό του θὰ συμπράξουν ἡ ἱστοριογραφία, ἡ κοινὴ γνώμη, οἱ μαρτυρίαι τῶν χρονογράφων, ἀλλὰ πάνω ἀπὸ ὅλα οἱ «τα τοιαύτα μεμνημένοι», στοὺς ὁποίους συγκαταλέγει, προφανῶς, ὁ ποιητὴς καὶ τὸν εαυτὸ του.

Σε αὐτὴ τὴν οικειοποίηση τῆς ἱστορίας ἀπὸ τὰ ηγεμονικὰ πρόσωπα κύρους καὶ τὶς ἐλίτ διαχείρισις τοῦ πολιτισμικοῦ κεφαλαίου φαίνεται νὰ ἀντιστέκεται με τοὺς στίχους τοῦ Ὁ Καρυωτάκη. Ὁ δικὸς τοῦ Διάκος πεθαίνει ὄχι ἐκφράζοντας τὸ πρόωρο ἢ τὸ ἀδικο τοῦ θανάτου, οὔτε ἀντιπαραθέτοντας στὴ δικὴ του θνητότητα τὴν αἰωνιότητα τῆς φύσης. Ὁ Διάκος τοῦ Καρυωτάκη, με ἔσχατο λόγο ἐρωτηματικὸ, πεθαίνει ἐκφράζοντας ἀγνοία, ἀπορία, ἀγωνία. Μέσω τοῦ ἐν λόγῳ διστίχου, ὁ Καρυωτάκης φαίνεται νὰ προτείνει μιὰ πολιτισμικὴ ἀπομνημόνευση τοῦ Διάκου διερωτητικὴ καὶ, ἐπομένως, ἀνοιχτή.

Ἀν μάλιστα ἐπιπλέον ἀντιπαραβάλουμε τὴν πρόταση αὐτὴ με μιὰ ἀντίστοιχη τοῦ Κωστή Παλαμά, τότε θὰ διαπιστώσουμε ἐκ νέου τὴν ἀντίσταση τοῦ Καρυωτάκη στὴ στερεοτυπικὴ, κατασκευασμένη ἐκ τῶν ἄνω, θέαση τοῦ παρελθόντος:

«Στῆς Αλαμάνας ἡ Κλειὼ τὸ θρυλικὸ γιοφύρι  
τῆ δάφνη τὴν ἀμάραντη κατέβηκε νὰ σπείρει,  
κι ἡ Ἐλευθερία που τ' ἄστρο τῆς ἀνέσπερο στὴν πλάση

<sup>52</sup> Βαλαωρίτης (2006) 319.

<sup>53</sup> Γιὰ τὶς διαφορετικὲς ἱστοριογραφήσεις τῆς ἀπαγγελίας ἀπὸ πλευρὰς τοῦ Αθανάσιου Διάκου τοῦ ἐν λόγῳ διστίχου, ἀλλὰ καὶ τὴν καταγραφή του σε μοιρολόγια πολλῶν περιοχῶν τοῦ τόπου, βλ. Μπουκάλας (7/4/2019).

το Λεωνίδα ανάστησε στο Διάκο το Θανάση.

Και των ηρώων το καύχημα, στη δόξα του Κυρίου,  
Θανάση Διάκο, σ' έφερε ο δαρμός του μαρτυρίου,  
κι ενώ σου σπάραζε κακή φωτιά το τίμιο σώμα,  
τραγούδι, αγγελικό φιλί, σου μύρωνε το στόμα».<sup>54</sup>

Στους παραπάνω στίχους επιχειρείται από τον Κ. Παλαμά η σύνδεση και η συνέχεια του προσώπου του Διάκου τόσο με την αρχαιότητα, καθώς κατά τον ποιητή ο Λεωνίδας ανασταίνεται μέσω του Διάκου, όσο και με τον χριστιανισμό στη δεύτερη στροφή, καθώς με το μαρτυρικό θάνατο το «τίμιο σώμα» του Διάκου μετέχει της «δόξας του Κυρίου».

### 3.1.2. Κανάρης<sup>55</sup>

«Κάποιοι δαιμόνοι  
τόν είχαν στείλει.  
Έγινε άχείλι  
κόσμου πού έπόνει.

(Ήρωες χρόνοι!)  
Και πώς έμίλει  
μέ τò φιλίλι,  
μέ τò τρομπόνι!

Τò πέρασμά του,  
μήνυμα κρύο  
μαύρου θανάτου.

Κ' είχε τò θεϊο  
χέρι, πού φλόγα  
κράταε κ' εὐλόγα».

---

<sup>54</sup> Παλαμάς (31972) 454..

<sup>55</sup> Καρυωτάκης (1992) 153.

Ο Κανάρης αναπαρίσταται στο σονέτο αυτό από τον Καρυωτάκη αν όχι την κρισιμότερη στιγμή της ζωής του, τη στιγμή πάντως που έχει προσληφθεί ως η κρισιμότερη από τη σχετική ιστοριογραφία και τις σχετικές λογοτεχνικές αναπαραστάσεις: αυτήν που, νικητής, καταστρέφει την τουρκική ναυαρχίδα. Παρά τον θρίαμβο της νίκης του, στο ποίημα παρουσιάζεται σκοτεινός. Δεν απαρτίζει ενσώματη ολοκληρωμένη μορφή. Η σωματική του οντότητα παρουσιάζεται αποσπασματικά, μέσω ενός μόνο μέλους του σώματός του, το «χέρι». Η απροσδιόριστη σχέση του με «κάποιο[υς] δαιμόνο[υς]», καθώς επίσης και η λέξη «πέρασμ[α]» δημιουργούν την αίσθηση σκιάς περισσότερο και φαντάσματος, παρά της βαρύτητας ενός ήρωα.

Στον στίχο «Ηρωες χρόνοι!» αντηχεί η ομοιοκαταληξία του αμέσως προηγούμενου του «κόσμου που επόνει», αποδυναμώνοντας έτσι το όποιο ηρωικό του περιεχόμενο, αφού αντιπαραβάλλεται διαλογικά ο ηρωισμός στον πόνο. Σε διαλογική επίσης αντιπαράθεση τίθενται μέσω της ομοιοκαταληξίας οι στίχοι «έγινε αχείλι / κόσμου που επόνει» και «Και πώς εμίλει / [...] / με το τρομπόνι!»: Από τη μια πλευρά τίθεται η χαμηλόφωνη ομιλία, ο ψίθυρος, ο αναστεναγμός, το βογγητό που εκφέρει το «αχείλι» κάποιου που βιώνει πόνο. Από την άλλη, τίθεται ο μεγαλεπήβολος και θριαμβευτικός, αλλά μονότονος, στερούμενος κάθε δυνατότητας για αλλαγή τονικότητας, ήχος του μουσικού οργάνου. Μέσω της άκρως αντι-ποιητικής, έως και γελοιογραφικής, θα μπορούσαμε να πούμε, λέξης «τρομπόνι» ο ποιητής σχολιάζει ειρωνικά τον τρόπο δεξίωσης του Κανάρη από την έως τότε ποίηση.

Η απο-ουσιαστικοποίηση, εξάλλου, της λέξης «Ηρωες» και η μετατροπή της σε προσδιορισμό του «χρόνοι» αποσπά την ιδιότητα του ηρωισμού από το ίδιο το άτομο (του Κανάρη εν προκειμένω) και την αποδίδει στην ιστορική περίοδο που αυτός έζησε, επιτρέποντας τη *διφωνική* αναγνωστική πρόσληψη του στίχου ως έκφραση νοσταλγίας και αναίρεσής της, αφού τα ένδοξα χρόνια της Επανάστασης του 1821 ακολούθησε η άμεση διάψευση των ιδανικών εξαιτίας των εμφύλιων διενέξεων.<sup>56</sup> Ας σημειώσουμε, τέλος, τη συνήχηση της τελευταίας συλλαβής της λέξης «ήρωες» ακολουθούμενη από την πρώτη συλλαβή της λέξης «χρόνοι» με τη λέξη «αισχρό», ως έναν επιπλέον, ενδεχομένως, δείκτη γλωσσικής απο-ηρωοποίησης.

---

<sup>56</sup> Η αντινομία μεταξύ των ένδοξων χρόνων της Επανάστασης και της άμεσης διάψευσης των ιδανικών, άρα και η αντινομία μεταξύ του υψηλού ποιητικού ύφους της αναπαράστασης της Επανάστασης και της οικτρής πραγματικότητας που ακολούθησε θεματοποιείται στο ποίημα του Καρυωτάκη «Εις Ανδρέα Κάλβον», βλ. σχετική ανάλυση Αγγελάτος (1994) 68-76.

Ένα μέσο της «ταπεινής τέχνης χωρίς ύφος» του Καρυωτάκη για να αντιτεθεί στο δεσπόζον ηρωικό πνεύμα της εποχής των εορτασμών της Εκατονταετηρίδας είναι η στίξη: στον στίχο «Ήρωες χρόνοι!» ο ποιητής τοποθετεί τη φράση «Ήρωες χρόνοι» μέσα σε παρένθεση, υπονομεύοντας με αυτόν τον τρόπο τον ηρωισμό που η φράση δηλώνει, σαν να είναι κάτι συμπληρωματικό ή διευκρινιστικό του νοήματος. Η ειρωνεία της παρένθεσης επιτείνεται με τη συμπερίληψη εντός της του θαυμαστικού. Η επενέργεια της ειρωνείας του στίχου πολλαπλασιάζεται και περιπλέκεται περαιτέρω, με την παρατήρηση ότι σε πολλά άλλα ποιήματά του ο Καρυωτάκης τοποθετεί σε παρένθεση στίχους με ιδιαίτερη βαρύτητα,<sup>57</sup> υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι ο στίχος νοηματοδοτείται όχι μέσω του ηρωισμού που εγγράφει, αλλά μέσω της αναντιστοιχίας μεταξύ ηρωικών λόγων και πραγματικότητας. Το νόημα που διαφυλάσσεται μέσα στην παρένθεση είναι ότι, σε σχέση με τις μετέπειτα ιστορικές εξελίξεις, αλλά και την ιστορική παροντικότητα του ποιητή, ο ηρωισμός της Επανάστασης του 1821 δεν ήταν παρά μία παρένθεση.

Στο μελέτημα «Διαδρομές ενός ηρωικού συμβόλου: Ο Κανάρης του Victor Hugo και η ελληνική ποίηση του 19<sup>ου</sup> αιώνα»,<sup>58</sup> η Γ. Γκότση, διερευνώντας τη δεξίωση από πλευράς των Ελλήνων ποιητών του 19<sup>ου</sup> αιώνα των ποιητικών αναπαραστάσεων του Κανάρη από τον Hugo, διαπιστώνει τις εξής κινήσεις διακειμενικότητας: από τη μια πλευρά ο Hugo οικειώθηκε την εικόνα του Κανάρη ως του πυρφόρου επαναστάτη, του χριστιανού απογόνου των αρχαίων Ελλήνων που συνέτριψε τον παντοδύναμο Οθωμανό δυνάστη στο όνομα της ελευθερίας και του ηθικού δικαίου, ανταποκρινόμενος στον ορίζοντα προσδοκιών ενός ευρωπαϊκού κοινού το οποίο συντασσόταν με τα ρομαντικά και φιλελληνικά ιδεώδη.<sup>59</sup> Η εν λόγω οικείωση από έναν σημαντικό Ευρωπαϊό συγγραφέα και ένθερμο φιλέλληνα επιβεβαίωσε στους Έλληνες ποιητές το μέγεθος του εθνικού συμβόλου και της διεθνικής δυναμικής του. Έτσι οι Έλληνες ποιητές επανοικειώθηκαν το σύμβολο με όρους μιας ποιητικής στην οποία κυριαρχούν ζωηρές εικόνες οπτικοποίησης και θεαματικοποίησης της ηρωικής δράσης του Κανάρη.

Από την άλλη πλευρά, ο Hugo ανασηματοδότησε το καναρικό σύμβολο, απεθνικοποιώντας τον Έλληνα ήρωα, ώστε να εξυπηρετήσει το δικό του ρομαντικό ποιητικό πρόγραμμα, που περιλάμβανε, σύμφωνα με την Γκότση, τη συνύφανση του συμβόλου αυτού

---

<sup>57</sup> Πράγματι, ένα από τα πιο φορτισμένα με νόημα δίστιχα του Καρυωτάκη, για παράδειγμα, το «(Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος, / πόσο αργά δέχομαι το δίδαγμά σου!)» στο ποίημα «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο» τοποθετείται σε παρένθεση, προκειμένου να «διαφυλαχθεί» εκεί «μια στιγμή αποκάλυψης της ουσίας», βλ. Ιερωνυμάκη (2019) 338.

<sup>58</sup> Πρόκειται για ένα από τρία αυτοτελή μελετήματα που συγκεντρώνονται στο βιβλίο Γεωργία Γκότση (2010: 25-88), «Η διεθνοποίησης της φαντασίας».

<sup>59</sup> Γκότση (2010) 27.

με τη λατρεία της προηγούμενης ναπολεόντειας δόξας, αλλά και το πέρασμα του ποιητικού «εγώ» από την εξύμνηση του περασμένου ηρωικού μεγαλείου στον προσωπικό στοχασμό, μέσω ενός μακρινού, εξωτικού και οριενταλιστικού συμβόλου που δεν ανήκε στο γαλλικό παρελθόν.<sup>60</sup> Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι Έλληνες ποιητές να αμφισβητήσουν υπόρρητα ή/και να παρακάμψουν τις καναδικές αναπαραστάσεις του Hugo, καθώς αυτές δεν εγγράφονταν στον τοπικό, εθνικιστικά ιδεολογικοποιημένο ορίζοντα προσδοκιών<sup>61</sup> και δεν επέτρεπαν τη συγκρότηση ενός προτύπου γενναιότητας και εθνικο-θρησκευτικής πίστης, που να μπορεί να ανασύρεται σε στιγμές πατριωτικών εξάρσεων και εθνικών κρίσεων.<sup>62</sup>

Η διπλή αυτή κίνηση διακειμενικότητας από πλευράς των Ελλήνων ποιητών, δηλαδή σύγκλισης με το ουγκικό πρότυπο ως προς την εικονοποίηση, οπτικοποίηση, θεαματικοποίηση των άθλων του Κανάρη και απόκλισης από το ουγκικό πρότυπο ως προς την ανάσυρση του ήρωα από τη λησμονιά και την συγκρότησή του σε εθνικό πρότυπο φαίνεται, ενδεικτικά, σε δύο ποιήματα:<sup>63</sup> «Οι δύο Κανάρηδες»<sup>64</sup> (1901) του Κ. Παλαμά και «Η δάφνη και το αηδόνι»<sup>65</sup> (1857) του Α. Βαλαωρίτη. Στο πρώτο, το οποίο έγραψε ο Παλαμάς για το θάνατο του Μιλτιάδη Κανάρη, γιου του ήρωα, αφού γίνεται αναφορά στην ιστορική πυρπόληση («και μέσα στη μαυρίλα αστράψανε, / αστράψανε, μετέωρα του ολέθρου, / αστράψανε οι πυρσοί οι αρμαδοκαύτες»), παρουσιάζεται ο Κανάρης να βγαίνει από τον τάφο του («άνοιξε η πόρτα, να η χρυσόπορτα, / [...] / ίσκιος προσπέρασε θλιμμένος / και τράβηξε αργοπατητής») και να συνομιλεί με τον γιο του, ζητώντας να μάθει αν τα κατορθώματά του έφεραν καρπούς («Παιδί μου, τι έγινεν η φλόγα μου;», «πού είναι το κάρπισμα των έργων;»). Ο γιος του απαντά ότι η χώρα βρίσκεται σε κρίση («αργοπεθαίνει η χώρα από το φύσημα / κάποιου ολοζώντανου θανάτου»). Το ποίημα καταλήγει με την έκφραση πίστης ότι το άστρο του Κανάρη εξακολουθεί να φωτίζει («- Παιδί μου έν' άστρο στέκει απάνου σου / και σπέρνει φως ολόγυρά σου / - Πατέρα μου, είναι τ' όνομά σου!»). Στο δεύτερο ποίημα, το οποίο έγραψε ο Βαλαωρίτης για τον θάνατο του Σολωμού, με αφορμή την απουσία του αηδονιού και την αργοπορία της άνοιξης, γίνεται μία αναδρομή στις στιγμές που ακουγόταν το λάλημα του αηδονιού, που δεν ήταν άλλες από τις ένδοξες στιγμές της Επανάστασης. Όταν περιγράφεται μια στιγμή

<sup>60</sup> Γκότση (2010) 70.

<sup>61</sup> Γκότση (2010) 18.

<sup>62</sup> Γκότση (2010) 71.

<sup>63</sup> Για μια πιο αναλυτική εξέταση δεξίωσης του καναδικού συμβόλου υπό το φως των ουγκικών διακειμένων από Έλληνες ποιητές τον 19<sup>ο</sup> αι. και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., βλ. την ενότητα «Ο Κανάρης και οι Έλληνες ποιητές», Γκότση (2010) 71-88.

<sup>64</sup> Παλαμάς (1912) 44-5.

<sup>65</sup> Βαλαωρίτης (1907), τ. 2, 116-25.

θαλάσσιου αγώνα, ξυπνά από τη βοή ο Κανάρης, σηκώνεται από το μνήμα του («Εξύπνησε σα βάρυπνος / πετιέτ' από το μνήμα»), γίνεται ένα με το κύμα («και σαν ανταμωθήκανε / [...] / πλακώνει μαύρος θάνατος») και ενθαρρύνεται από το ποιητικό υποκείμενο να ξαναμπεί στον αγώνα («Κανάρη, μη δειλιάσεις, / θυμήσου τα Ψαρά»). Στην τελευταία στροφή, παρόλ' αυτά οι νεκροί αφήνονται στην ησυχία τους («οι πεθαμένοι ας απλωθούν, / στο μνήμα ας ησυχάσουν»), ενώ το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει άγνοια για το πότε θα ξαναυπάρξουν ένδοξες στιγμές («Ποιος ξεύρει πόσες άνοιξες / θα να διαβούν και χρόνοι / που δε θα ιδούν τ' αηδόνι / και την πρωτομαγιά!»).

Ο Καρυωτάκης από την πλευρά του, βρίσκεται σε διακειμενικό διάλογο τόσο με την ποίηση του Hugo σχετικά με τον Κανάρη,<sup>66</sup> όσο και με αυτή των Ελλήνων ομοτέχνων του, όπως των, εξοικειωμένων με το ουγκικό πρότυπο, Βαλαωρίτη και Παλαμά.<sup>67</sup> Το καρυωτακικό ποίημα επιτελεί την εν λόγω διακειμενικότητα σύμφωνα με το παρακάτω σχήμα συγκλίσεων και αποκλίσεων:

- απέχει κάθε εθνικιστικής κωδικοποίησης, συγκλίνοντας έτσι με την ποίηση του Hugo, αποκλίνοντας όμως από την εθνοκεντρική προσέγγιση των αναπαραστάσεων του Παλαμά και του Βαλαωρίτη.
- αποποιείται κάθε ποιητικής με όρους θεάματος / εικόνων / οπτικοποίησης, η οποία είναι δεσπόζουσα τόσο στον Hugo όσο και στους Παλαμά και Βαλαωρίτη.
- αναπαριστά την έκπτωση των ιδανικών της Επανάστασης όπως κάνουν και τα αντίστοιχα ποιήματα των Παλαμά, Βαλαωρίτη.
- αντιστέκεται όμως στη μεγαλόσχημη επιτελεστική ρητορική που επιδιώκει την αναβίωση του ηρωισμού στο παρόν, κατορθώνοντας μια ποιητική στην οποία υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ της απώλειας των ιδανικών και της γλωσσικής αναπαράστασής της.

Το ποιητικό υποκείμενο στο ποίημα του Καρυωτάκη χρησιμοποιώντας λόγο «χωρίς ύφος» αναπαριστά τον Κανάρη σαν σκιά, απογυμνωμένο από ηρωισμό, *αποφλοιωμένο*<sup>68</sup> από

<sup>66</sup> Ενδεικτικά βλ. σε αντιπαραβολή τους στίχους «Κάποιοι δαιμόνοι / τον είχαν στείλει» και «Κ' είχε το θείο / χέρι ...» με τους ουγκικούς στίχους «Où donc, démon des eaux, / Où donc était ta main hardie?», Hugo (1992) 604, καθώς επίσης και τον στίχο «Το πέρασμά του» με τον στίχο «Disait : — C'est Canaris qui passe!», Hugo (1992) 608.

<sup>67</sup> Για μια μετρική και συγκριτολογική ανάλυση των σονέτων του Καρυωτάκη, σύμφωνα με την οποία το σονέτο αντιμετωπίζεται ως κεντρικό όχημα μιας ποιητικής που υπονομεύει την ομογενοποιητική πρακτική και τη μορφολογική και ιδεολογική «ολοκλήρωση» του παλαμικού λογοτεχνικού καθεστώτος, βλ. Αθανασοπούλου (2011) 232-60. Η «Ηρωική Τριλογία», ωστόσο, δεν εξετάζεται στην εν λόγω ανάλυση.

<sup>68</sup> Σύμφωνα με το ερμηνευτικό σχήμα της *αποφλοιώσεως*, το οποίο προτείνεται στη μελέτη του Δ. Αγγελάτου (2020: 18) *Αποφλοιώση και Ακόνισμα, Ο ποιητής-γλύπτης: η ελεγεία στις «Σάτιρες» του Κ. Γ. Καρυωτάκη*, η «γλυπτικής τάξεως [...] καλλιτεχνική/ποιητική διεργασία υπομονετικής και επίμονης τριβής με τους υλικούς όρους της πραγματικότητας και τις κοινωνικές, πολιτικές, ηθικές κ.λπ. όψεις της» οδηγεί τον Καρυωτάκη σε μια

το περιττό «λίπος» οποιασδήποτε ηρωικής ποιητικής. Του επιτρέπει να εφησυχάσει στους «ήρωες χρόνους» στους οποίους εκείνος έζησε και έδρασε, δεν κάνει επίκληση στο όνομά του, δεν τον εγκαλεί, δεν τον σηκώνει από το μνήμα. Η σχέση που δημιουργεί το ποιητικό υποκείμενο με τον Κανάρη, καθώς επίσης και η σχέση που δημιουργεί μεταξύ των «ηρώων χρόνων» και της παροντικότητας της δεκαετίας του 1920, που παρότι στερημένη από κάθε ιδανικό κατασκευάζει εθνικά αφηγήματα μέσω των εορτασμών της εκατονταετηρίδας της Επανάστασης, είναι μια σχέση που αποκλείει κάθε μεγάλο αφήγημα, είτε περιεχομένου είτε μορφής. Αντίθετα, διανοίγει το παρόν στην αγωνία και την ευθύνη να διαχειριστούμε το (ηρωικό) παρελθόν αλλιώς.

### 3.1.3. Byron<sup>69</sup>

«Ένωσεν ότι  
του ήσαν οι σίχοι  
άχαρη τύχη  
καί ματαιότη.

Η όρμή του ή πρώτη  
πιά δέν άντήχει,  
άλλά, στα τείχη,  
ένδοξη νιότη.

Γίνονται οι γέροι  
γαῦροι. Θα όρμήσει  
άνδρων λουλούδι.

Κι ό Μπάιρον ζέρει  
πῶς νά τὸ ζήσει  
τὸ θεῖο Τραγούδι».

---

ποιητική τέχνη προσανατολισμένη «στην καίρια, οικονομημένη και πυκνή (εξού και η καλλιτεχνικά υπολογισμένη σύγκλιση σάτιρας και ελεγείας) διατύπωση, απαλλαγμένη από τον οιδηματικό όγκο των ετοιμοπαράδοτων υφολογικών ρεπερτορίων της εποχής του και ασφαλώς του ηγεμονικού πολιτισμικού κεφαλαίου τους».

<sup>69</sup> Καρυωτάκης (1992) 153.

Από τα τρία σονέτα της *Ηρωικής Τριλογίας* το «Byron» είναι το μόνο που δημοσιεύεται πριν εμφανιστεί στη συλλογή *Έλεγεια και Σάτιρες* το 1927. Ο Καρυωτάκης το δημοσιεύει ακριβώς στην επέτειο των εκατό χρόνων από τον θάνατο του Byron, τον Απρίλιο του 1924.<sup>70</sup> Όπως και στην περίπτωση του σονέτου «Διάκος», ο Καρυωτάκης αντιτίθεται στο δεσπόζον ηρωικό πνεύμα της εποχής, όπως το τονίζει ο Παλαμάς με την ίδια αφορμή στην «Ωδή προς τον Βύρωνα».<sup>71</sup>

Στην πρώτη στροφή του καρυωτακικού σονέτου απο-ηρωοποιείται η ποιητική ιδιότητα του Byron, μέσω της απο-ρομαντικοποίησης του προτύπου του ποιητή-πολεμιστή.<sup>72</sup> Ο Καρυωτάκης αποσυνδέει τις δύο αυτές ιδιότητες μεταξύ τους: ο ποιητής εγκαταλείπεται, σύμφωνα με την αναπαράσταση του Καρυωτάκη, από την ορμή των «άχαρων» και «μάταιων» στίχων. Στη συνέχεια ανακαλύπτει τον κόσμο των τειχών, των επαναστατημένων Ελλήνων και «ζει» πλέον το «θείο τραγούδι», αλλά μέσα από την πτώση του<sup>73</sup> και τον θάνατό του.

Η αντιηρωική απόδοση του Byron από τον Καρυωτάκη έγκειται στην ιχνογράφησή του με ανθρώπινες διαστάσεις.<sup>74</sup> Αντίθετα, σταχυολογώντας κάποιους από τους αντίστοιχους στίχους του Παλαμά, διαβάζουμε:

«Και τ' όνομά σου το φορεί κορόνα του ο καιρός σου.  
Για σε κι ο Αισχύλος Βρετανός τον έπαινο λαμπρό  
τονίζει· Δύση, Ανατολή, κάθε χορδή ψαλμός σου.  
Στ' αχνάρια σου των ποιητών πώς σέρνεις το χορό!

Σ' εσέ του Αρχίλοχου η χολή και της Σαπφώς η φλόγα,  
της βιβλικής σου χώρας ο οίστρος ο σαιξπηρικός,  
άμοιαστης Μούσας βύζαξες τρικυμισμένης ρώγα,  
στη γη μας ήρθες θεόσταλτος Τυρταίος ρομαντικός.

Δεν ήρθες με του τραγουδιού σου τον ωραίο θυμό·

---

<sup>70</sup> Αγγελάτος (1994) 61.

<sup>71</sup> Για μία αντιπαράθεση του ποιήματος «Byron» του Καρυωτάκη με την «Ωδή προς τον Βύρωνα» του Παλαμά, η οποία απαγγέλθηκε στην Αίθουσα Τελετών του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 17 Απριλίου 1924, βλ. Αγγελάτος (1994) 61-2.

<sup>72</sup> Το ρομαντικό πρότυπο του ποιητή-πολεμιστή το οποίο ενσάρκωσε ο Byron συγκροτήθηκε στη ρομαντική ποίηση. Για την περίπτωση του Victor Hugo, βλ. Γκότση (2010) 33.

<sup>73</sup> Αγγελάτος (1994) 61.

<sup>74</sup> Αγγελάτος (1994) 61.

ήρθες την ίδια σου ζωή στις ιερής θυσίας  
να φέρεις το βωμό,  
κι αν έζησες Διόνυσος, ξεψύχησες Μεσσίας». <sup>75</sup>

Στους παραπάνω στίχους σκιαγραφείται ένας Byron στον αντίποδα του αντίστοιχου ανθρώπινου καρυωτακικού προσώπου: “Υπερήρωας” ενός προγραμματικού «μεγάλου αφηγήματος» σε αδιαφοροποίητο χώρο και χρόνο, καθολική μορφή που εκτείνεται σε όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη («Δύση και Ανατολή»), «σέρνει το χορό των ποιητών» ενσωματώνοντας στο έργο του όλα τα εξέχοντα πολιτισμικά διακείμενα που έχουν προηγηθεί (Σαίξπηρ, Αισχύλος, Αρχίλοχος, Σαπφώ, Τυρταίος), συνενώνει αρχαίο ελληνικό πολιτισμό με χριστιανικό («έζησες Διόνυσος, ξεψύχησες Μεσσίας»).

Ο Byron του Καρυωτάκη, αφού αποδέχεται την υποχώρηση της νεανικής ποιητικής του ορμής στους πρώτους έξι στίχους του σονέτου, αφήνεται στην ορμή αυτή τη φορά του αγώνα στους επόμενους πέντε στίχους, για να «ζήσει», στους τρεις καταληκτικούς στίχους το «θείο Τραγούδι» μέσω της πτώσης και του θανάτου.

Εν κατακλείδι, η «Ηρωική Τριλογία» του Καρυωτάκη αναταράσσει τους παραδοσιακούς τρόπους ποιητικής αναπαράστασης των ηρώων της Επανάστασης του 1821 από καταξιωμένους, με συσσωρευμένο πολιτισμικό κεφάλαιο, ποιητές όπως ο Παλαμάς και ο Βαλαωρίτης. Η εν λόγω ποιητική ενότητα δημιουργεί έναν «θύλακα αντίστασης»<sup>76</sup> στο μεγαλοϊδεατικού ήθους θεσμικό λόγο της εποχής. Ο ίδιος ο υπέρτιτλος «Ηρωική τριλογία», υπό το φως των παραπάνω αναλυθέντων ποιητικών τρόπων απο-ηρωοποίησης των αγωνιστών της Επανάστασης, λειτουργεί ειρωνικά και υπονομευτικά. Η «Ηρωική Τριλογία» «δείχνει» προς την ελεγειακή κατεύθυνση της συλλογής *Έλεγεια και Σάτιρες* μέσω του «χαμηλού» ύφους που συνιστούν το ταπεινό λεξιλόγιο, η φτωχή στιχουργική, η αποδόμηση παραδεδομένων στιχουργικών μορφών όπως το σονέτο, οι μετρικοί παρατονισμοί, η μορφολογική ομοιότητα με το ποίημα «Παιδικό» των «Ελεγείων». Η «Ηρωική Τριλογία» «δείχνει» προς την σατιρική κατεύθυνση της συλλογής μέσω της αναντιστοιχίας μεταξύ της ανάγκης να αναπαρασταθεί ο ηρωισμός και της οικτρής πραγματικότητας που συνιστούν η έκρυθμη πολιτική ζωή της θυελλώδους δεκαετίας του 1920 και η κοινωνική διάλυση.

<sup>75</sup> Παλαμάς (1996) 23-5.

<sup>76</sup> Αγγελάτος (1994) 74.

### 3.2 «Δελφική Εορτή»

Στο οργανωτικό σχήμα του εορτασμού της Εκατονταετηρίδας εκτός από την Κεντρική Επιτροπή συμμετείχαν άλλες δεκαπέντε ειδικές επιτροπές. Από αυτές η Επιτροπή Εορτών και Αναπαραστάσεων, η Επιτροπή Εκδόσεων και η Επιτροπή Εικονογραφιών, Μεταλλίων, Γραμματοσήμων και Κινηματογραφήσεων ανέλαβαν το έργο των αναπαραστάσεων του ιστορικού παρελθόντος.<sup>77</sup> Κομβική επιδίωξη του εν λόγω έργου ήταν η κατάδειξη της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα έως την περίοδο του εορτασμού. Χαρακτηριστικές προτάσεις που συζητήθηκαν για ιστορική αναπαράσταση ήταν η Έξοδος του Μεσολογγίου, η μάχη στο Χάνι της Γραβιάς, ένας βυζαντινός Θρίαμβος και η πομπή των Παναθηναίων, με μεταφορά στην Ακρόπολη της ελληνικής σημαίας αντί για τον πέπλο της Αθηνάς. Στην επιτροπή αυτή ανήκε η κρίσιμη για τη διενέργεια του εορτασμού πρόταση να ενσωματωθούν στην αναπαράσταση της αρχαίας πομπής και βυζαντινά και νεότερα στοιχεία. Εκδηλώσεις με υψηλό συμβολισμό εθνικής ιστορικής συνέχειας ήταν εξάλλου και οι Δελφικές Εορτές που διοργάνωσαν ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού το 1927 και το 1930, με σκοπό τη συνύπαρξη στο ίδιο θέαμα στοιχείων αρχαίων, βυζαντινών και λαϊκής τέχνης.

Μια αμφισβήτηση του Καρυωτάκη του οράματος της εθνικής ιστορικής συνέχειας είναι το ποίημά του *Δελφική εορτή*.<sup>78</sup>

«Στους Δελφούς έμετρήθηκε τὸ πνεῦμα δύο Ἑλλάδων.  
Ὁ Αἰσχύλος πάλι ἐξύπνησε τὴν ἠχὴ τῶν Φαιδριάδων.  
Lorgnons, Kodaks, opérateurs, στοῦ Προμηθεά τὸν πόνο  
ἔδωσαν ἰδιαίτερο, γραφικότατο τόνο.  
Ἕνας λυγμὸς ἐκίνησε τ' ἀπίθανα αὐτὰ πλήθη.  
Κι ὅταν, χωρὶς νὰ πέσει αὐλαία, ἡ ὀμήγουρις διελύθη,  
τίποτε δὲν ἐτάρασσε τὴν ἱερὴ ἐκεῖ πέρα  
σιγή. Κάποιος γυπαετὸς ἔσχισε τὸν αἰθέρα... ».

Ο ποιητής μιλά ξεκάθαρα για δύο Ελλάδες. Το ποίημα περιλαμβάνει πλήθος διπλών ασύμβατων μεταξύ τους, καθένα από τα οποία είναι αδύνατον να συγκροτήσει ένα σύνολο ενιαίο. Το πνεύμα «εμετρήθηκε» σαν ποσοτική οντότητα, παρότι δεν είναι μετρήσιμο. Ο

<sup>77</sup> Τριανταφύλλου (2015) 60.

<sup>78</sup> Καρυωτάκης (1992) 169.

«πόνος» του Προμηθέα συνυπάρχει στον ίδιο στίχο με στοιχεία ξενόφερτα, που, γραμμένα με λατινικούς χαρακτήρες, μοιάζουν αλλότρια (Lorgnons, Kodaks, opérateurs). Το έργο του Αισχύλου παρουσιάζεται απογυμνωμένο από κάθε ουσιώδη πρόσληψη.<sup>79</sup> Η εκφορά του ποιητικού λόγου του έργου δεν μπορεί να έχει άλλη επένεργεια, παρά να δημιουργήσει (:«εξύπνησε») έναν αντίλαλο (:«την ηχώ»), να συναντήσει μόνο τις Φαιδριάδες πέτρες και να διασκορπιστεί χωρίς να αφήσει τίποτα πίσω του.<sup>80</sup> Η φευγαλέα συναισθηματική αντίδραση (:«έναν λυγμός») εξαφανίζεται, όταν βιαστικά, χωρίς δεύτερη σκέψη (:«χωρίς να πέσει αυλαία») η ετερόκλητη κοσμική παρέα (:«τ' απίθανα αυτά πλήθη») αποχωρεί (:«η ομήγουρις διελύθη»). Το «εκεί πέρα» του τοπίου, συμπαγές και επιβλητικό, που επιτονίζεται με τον διασκελισμό στο «πέρα»,<sup>81</sup> με το τέλος της παράστασης εφησυχάζει στον εαυτό του (:«τίποτε δεν ετάρασσε»), χωρίς να αλληλεπιδρά με το εδώ. Στον θόρυβο της επιφάνειας (κίνηση πλήθους, επιφωνήματα, μηχανές) αντιπαρατίθεται η ιερή σιγή, η οποία επιτονίζεται με τη μόνη στο ποίημα δυναμική εσωτερική παύση.<sup>82</sup> Στην καταληκτική εικόνα το ρήμα «έσχισε», με τον μόνο στο ποίημα τονισμό ένατης συλλαβής στίχου, επισφραγίζει την ασυνέχεια. Η μεγαλοπρεπής κίνηση του γυπαετού, που παραπέμπει, ενδεχομένως, στο ταξίδι του αισχυλικού μύθου ανά τους αιώνες, μένει μετέωρη χάρη στα αποσιωπητικά τού τέλους.

Τα «απίθανα αυτά πλήθη», η υψηλή αστική τάξη της Αθήνας και εκπρόσωποι μιας διεθνούς ελίτ του πνεύματος,<sup>83</sup> συνέρρευσαν στους Δελφούς το 1927 για να παρακολουθήσουν τη Δελφική Εορτή, μια συνθετική απόπειρα αναβίωσης, η οποία θεμελιωνόταν στις μυστικιστικές αναζητήσεις του Άγγελου Σικελιανού και στη νεορομαντική ελληνολατρία της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού.<sup>84</sup> Η ελιτίστικη αυτή ενοποιητική σύλληψη του ελληνικού πολιτισμού αντιμετωπίστηκε με επιφυλακτικότητα, ειρωνεία και αμφισβήτηση από μια μερίδα Ελλήνων διανοουμένων που εντάσσονταν στην Αριστερά.<sup>85</sup> Εντούτοις φαίνεται μακροπρόθεσμα ότι είχε απήχηση και κοινωνικό αντίκτυπο, καθώς, σύμφωνα με την Χριστίνα Κουλούρη (2020: 404), οι προτεινόμενες αισθητικές επιτελέσεις (κοστούμια, εξεζητημένη σκηνοθεσία, αντιγραφή κινήσεων αρχαίων αγγείων από χορεύτριες, χιτώνες που είχαν υφανθεί στον αργαλειό) τροφοδότησαν τη φαντασία της ελληνικής κοινωνίας. Επίσης οι γιορτές

<sup>79</sup> Αγγελάτος (2020) 96.

<sup>80</sup> Αγγελάτος (2020) 96.

<sup>81</sup> Αγγελάτος (2020) 98.

<sup>82</sup> Αγγελάτος (2020) 98.

<sup>83</sup> Κουλούρη (2020) 402.

<sup>84</sup> Κουλούρη (2020) 400.

<sup>85</sup> Κουλούρη (2020) 402.

αναπαρήχθησαν με πολύ μαζικότερη πρόσληψη ως σχετική ταινία, καρτ ποστάλ και φωτογραφίες.

Στο ποίημα όμως του Καρυωτάκη η αρχαία και η νεότερη μεσοπολεμική Ελλάδα δεν συνδέονται. Το όραμα του Άγγελου Σικελιανού να γίνουν οι Δελφοί κέντρο της γης και συμφιλίωσης όλων των λαών προβάλλεται στο ποίημα του Καρυωτάκη ως άδειο περιεχομένου κοσμικό θέαμα ευρείας κατανάλωσης, δρομολογημένο μέσα από τη διαφήμισή του (φυλλάδια, αφίσες, δημοσιεύματα), τις δημόσιες σχέσεις της κοσμικής Αθήνας και την υποστήριξη των τότε τεχνολογικών μέσων, τις φωτογραφικές (:«Kodaks») και τις κινηματογραφικές (:«opérateurs») λήψεις.<sup>86</sup>

#### **4. Συμπεράσματα**

Οι εορτασμοί της Εκατονταετηρίδας από την Επανάσταση του 1821, δεδομένης της αναβολής τους για το 1930 λόγω της Μικρασιατικής Εκστρατείας, πραγματοποιούνται, ωστόσο, αποσπασματικά καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920. Η κεντρική διαχείριση των εορτασμών δημιουργεί ένα είδος συσσώρευσης πολιτισμικού κεφαλαίου στις ελίτ, οι οποίες, μέσω της πολιτισμικής τους κυριαρχίας σε θεσμικές θέσεις-κλειδιά, το διαχέουν στο υπόλοιπο κοινωνικό σώμα μέσω της εκπαίδευσης και της διαχείρισης του δημοσίου χώρου. Στο παρόν άρθρο μελετήθηκαν δύο βασικές ιδεολογικές κωδικοποιήσεις των εορτασμών: η αναπαράσταση των αγωνιστών της Επανάστασης ως ηρώων και η αναπαράσταση της ιστορίας του ελληνισμού από την αρχαιότητα έως την υπό μελέτη δεκαετία ως συνεχούς. Η ιδεολογική ηγεμονία των δύο αυτών πολιτισμικών κωδικοποιήσεων φαίνεται από το γεγονός ότι αποτελούσαν κοινό τόπο τόσο στις σχεδιασμένες από το κράτος και τις ελίτ εορταστικές εκδηλώσεις, όσο και στις αντίστοιχες αναπαραστάσεις της λαϊκής κουλτούρας, όπως το θέατρο σκιών. Έτσι, οι επετειακοί εορτασμοί σχετίζονταν περισσότερο με το μυθολογικό απείκασμα του Αγώνα και την ιδεολογική χρήση της ιστορίας, παρά με την ιστορική αναπαράσταση του Αγώνα.

Στον αντίποδα των πανηγυρικών εορτασμών της Εκατονταετηρίδας η κοινωνία του ελληνικού Μεσοπολέμου βιώνει τον απόηχο του Α' παγκόσμιου πολέμου, τη Μικρασιατική Καταστροφή και τη συνεπακόλουθη επείγουσα ανάγκη για ενσωμάτωση των ελληνικών πληθυσμών εκτός της εθνικής επικράτειας, αλλά και την ακραία πολιτική αστάθεια, λόγω συνεχών αλλαγών των πολιτικών σχημάτων στην εξουσία. Τα συλλογικά βιώματα που

---

<sup>86</sup> Αγγελάτος (2020) 96.

προκύπτουν από τις τραυματικές αυτές κοινωνικές συνθήκες εσωτερικεύονται στην ποίηση της δεκαετίας του 1920 από τους ποιητές ως κοινωνική αμφισβήτηση. Το ρεύμα αυτό, με προεξάρχοντα τον Κ. Γ. Καρυωτάκη ερμηνεύεται από τους κριτικούς της εποχής ως αίσθηση του κενού, αναίτια νοσταλγία, έλλειψη οράματος, πλήξη και παρακμή. Η ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη απαξιώνεται μέχρι τη δεκαετία του 1960 τόσο από την αστικοφιλελεύθερη κριτική, όσο και από την αριστερά.

Την κρίσιμη δεκαετία του 1920 η ποίηση του Καρυωτάκη συνομιλεί απευθείας με τους πανηγυρισμούς των εορτασμών της Εκατονταετηρίδας. Στην παρούσα εργασία μελετώνται τέσσερα ποιήματα της τρίτης και τελευταίας ποιητικής συλλογής του Καρυωτάκη *Έλεγεία και Σάτιρες*: η «Ηρωική Τριλογία» («Διάκος», «Κανάρης», «Byron») και η «Δελφική Εορτή», ως προς τους τρόπους με τους οποίους αμφισβητείται η κυρίαρχη αναπαράσταση των αγωνιστών του Εικοσιένα ως ηρώων στα τρία πρώτα και της ιστορικής συνέχειας αρχαίου και σύγχρονου ελληνισμού στο τέταρτο. Αναλύσαμε μια ποικιλία ποιητικών μέσων, όπως αρχιτεκτονική ποιητικής συλλογής, θεματολογία, λεξιλόγιο, ύφος, μετρική, προσωδία, ομοιοκαταληξία, στίξη, τα οποία ο Καρυωτάκης χρησιμοποιεί με τρόπο που να αμφισβητεί τις παραδεδομένες ιστορικές αναπαραστάσεις της εποχής του. Έτσι, στην περίπτωση της «Ηρωικής Τριλογίας» δείξαμε ότι οι τρεις αγωνιστές, με «ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος», φτωχό λεξιλόγιο και αναστοχαστικό, αντί θριαμβευτικό, τόνο, αναπαρίστανται με τρόπο αντιηρωικό, στις ανθρώπινες διαστάσεις τους. Η τοποθέτηση της τριλογίας ακριβώς στο μέσον της συλλογής, μετά τα «Έλεγεία» και πριν τις «Σάτιρες» υποδηλώνει ότι οι «ήρωες» μετέχουν στον πόνο και την απώλεια (*Έλεγεία*) από τα οποία αφορμάται η «ηρωική» τους δράση και ταυτόχρονα ενσαρκώνουν την παρωδία (*Σάτιρες*), την απόσταση, δηλαδή, ανάμεσα στη βιωμένη πραγματικότητα και το εκ των υστέρων ιδεολόγημα. Στην περίπτωση της «Δελφικής Εορτής» δείξαμε ότι, κατά τον ποιητή, ο τρόπος με τον οποίο εκβάλλει το αρχαίο παρελθόν στο παρόν της δεκαετίας του 1920 είναι όχι τόσο ως υψηλό ιδανικό, όσο ως άδειο περιεχομένου θέαμα ευρείας κατανάλωσης. Ο «πόνος» του Προμηθέα δεν λειτουργεί ως κάθαρση για τους νέους Έλληνες, αλλά ως αφορμή για θέαμα, με «γραφικότατο», «συμπαθώς δηλαδή χαριτωμένο και εφησυχαστικό, πλην ουδόλως ερεθιστικό για σκέψη ή δράση, “τόνο”».<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Αγγελάτος (2020) 96.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ

- Βαλαωρίτης, Α. (1907), *Βίος και Έργα*, τόμ. 1-3, Αθήνα: Σακελλαρίου.
- Βαλαωρίτης, Α. (2006), *Ποιήματα και Πεζά* (επιμ.: Σαββίδης, Γ.Π. – Τσαντσάνογλου, Ε.), Αθήνα: Ίκαρος.
- Hugo, V. (1992), *Oeuvres poétiques*, vol. 1, Παρίσι: Gallimard.
- Καρυωτάκης, Κ. Γ. (1992), *Τα Ποιήματα (1913-1928)* (επιμ.: Σαββίδης, Γ.Π.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Παλαμάς, Κ. (1912), *Πολιτεία και Μοναξιά*, Αθήνα: Σιδέρης.
- Παλαμάς, Κ. (1972), *Άπαντα*, τ. 9, Αθήνα: Μπίρης.

### ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΗΣ

- Αγγελάτος, Δ. (1994), *Διάλογος και Ετερότητα: Η ποιητική διαμόρφωση του Κ.Γ. Καρυωτάκη*, Αθήνα: Σοκόλη.
- Αγγελάτος, Δ. (1996), «Ο Τέλλος Άγρας και η εξακολουθητική διάρκεια του έργου του Καρυωτάκη», *Αντί* 623: 65-9.
- Αγγελάτος, Δ. (2020), *Αποφλοίωση και Ακόνισμα, Ο ποιητής-γλύπτης: η ελεγεία στις "Σάτιρες" του Κ.Γ. Καρυωτάκη*, Αθήνα: Gutenberg.
- Αθανασοπούλου, Μ. (2011), *Το ελληνικό σονέτο (1895-1936): Μια μελέτη ποιητικής*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Γκότση, Γ. (2010), «*Η διεθνοποιήσις της φαντασίας*»: Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες τον 19ο αιώνα, Αθήνα: Gutenberg.
- Δημαράς, Κ. Θ. (2000), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση.
- Ιερωνυμάκη, Θ. (2019), *Ο Δανδής και ο Πιερότος: Μαλακάσης, Φιλύρας, Καρυωτάκης*, Αθήνα: Σμίλη.
- Καραμανωλάκης, Β. (2019), *Ανεπιθύμητο παρελθόν: Οι φάκελοι κοινωνικών φρονημάτων στον 20ο αι. και η καταστροφή τους*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Κορδάτος, Γ. (1983), *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Από το 1453 ως το 1961*, Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Κουλούρη, Χ. (2020), *Φουστανέλες και Χλαμούδες: Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Λεοντάρης, Β. (2001), *Κείμενα για την ποίηση*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Μπουκάλας, Π. (7/4/2019), «Ο Διάκος και το "Για δεσ καιρό που διάλεξε..."», *Καθημερινή*, <https://www.kathimerini.gr/opinion/1018104/o-diakos-kai-to-gia-des-kairo-poy-dialexe/> [ανακτήθηκε 30/5/2022].
- Ντουνιά, Χ. (1996), *Λογοτεχνία και πολιτική: Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ντουνιά, Χ. (2000), *Κ. Γ. Καρυωτάκης: Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα: Καστανιώτης.

- Ντουνιά, Χ. (2005), «Η αποχαιρετιστήρια επιστολή του Καρυωτάκη: μια νέα απόπειρα αποκρυπτογράφησης», *Κονδυλοφόρος* 4: 140-7.
- Ντουνιά, Χ. (2012a), «Βενιζελικοί και αντιβενιζελικοί λογοτέχνες: από τη φθίνουσα δεκαετία του 1920 στην ανερχόμενη δεκαετία του 1930», στο Θεοδώρου, Μ. - Σακελλαρόπουλος, Τ. - Βατσάκη, Α. (επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική, Πρακτικά Συμποσίου*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σσ. 231-243.
- Ντουνιά, Χ. (2012b), «Η δεκαετία του 1920: από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση», στο Καστρινάκη, Α. - Πολίτης, Α. - Τζιόβας, Δ. (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Προτάσεις Ανασυγκρότησης, Θέματα και Ρεύματα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 61-82.
- Παπάζογλου, Χ. (1988), *Παρατονισμένη Μουσική: Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα: Κέδρος.
- Τζανάκη, Δ. (2016), *Ιστορία της μη κανονικότητας*, Αθήνα: Ασίνη.
- Τριανταφύλλου, Χ. (2015), «Βενιζελισμός και εθνικό παρελθόν: το έργο της Κεντρικής Επιτροπής Εκατονταετηρίδος (1928-1933)», *Μνήμων* 34: 37-66.

Η ανεξάρτητη μουσική σκηνή ως κληρονόμος της καρυωτακικής ποίησης

Δημήτρης Γουσόπουλος

**Περίληψη.** Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η συμβολή των δισκογραφημένων μελοποιήσεων στην επιβίωση του έργου του Καρυωτάκη, και ειδικότερα επιχειρείται να καταδειχθεί ότι η καρυωτακική ποίηση και θεματολογία επηρέασε δραστικά την μουσική παραγωγή και κουλτούρα της λεγόμενης ανεξάρτητης (ροκ) σκηνής. Αρχικά γίνεται μικρή αναφορά στις πρώτες αδισκογράφητες μελοποιήσεις της λόγιας σύνθεσης και υποστηρίζεται ότι το ενδιαφέρον που επέδειξε για τον καρυωτακικό λόγο ήταν περιορισμένο. Στη συνέχεια καταγράφονται κριτικά οι πρώτες δισκογραφημένες μελοποιήσεις στη δεκαετία του 60 αλλά και οι τάσεις ανά δεκαετία μέχρι σήμερα. Στόχος να διαφανεί ότι η ροκ σύνθεση και ερμηνεία ανέκαθεν υπήρξε ο πιο πρόσφορος τρόπος για να μελοποιηθεί η καρυωτακική ποίηση. Ακολούθως, παρουσιάζονται οι ιδιαίτερες συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε το μουσικο-κοινωνικό ρεύμα που έμεινε γνωστό ως ανεξάρτητη (ροκ) σκηνή και γίνεται προσπάθεια να ερμηνευτεί η σταθερή προτίμηση που έδειξε και δείχνει στην καρυωτακική ποίηση. Όλα αυτά εξετάζονται παράλληλα αλλά και συνδέονται με την αναζωπύρωση της δημόσιας συζήτησης για τη ζωή και το έργο του Καρυωτάκη από την ποιητική γενιά του 70. Υποστηρίζεται ωστόσο ότι η ανεξάρτητη σκηνή διαφοροποιείται απ' τους ποιητές της γενιάς αυτής, καθώς δεν προσεγγίζει τον Καρυωτάκη παθητικά και μυθοπλαστικά, αλλά δίνοντας έμφαση κυρίως στο περιεχόμενο και την έκφραση, μεταπλάθει δημιουργικά το ποίημα σε τραγούδι και μελωδία. Με βάση τα παραπάνω, η εργασία καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η σύνδεση της ροκ μουσικής σύνθεσης με τον στίχο και τη θεματολογία της ποίησης του Καρυωτάκη, από τη μια κατέστησε το έργο του διαχρονικό και επίκαιρο, από την άλλη ανέδειξε την μουσική αυτή σκηνή ως έναν από τους βασικούς αποδέκτες της ποιητικής του κληρονομιάς.

**Λέξεις-κλειδιά:** Καρυωτάκης, δισκογραφία, μελοποίηση, ανεξάρτητη μουσική σκηνή, ποιητική γενιά του 70

### **Εισαγωγή**

Το έργο του Καρυωτάκη, παρά την αμφισβήτηση που δέχτηκε, επιδεικνύει μια αξιοσημείωτη αντοχή στο χρόνο, κι αυτό είναι κάτι που αποδεικνύεται μεταξύ άλλων και από την αποτύπωσή

του στην ελληνική δισκογραφία. Ποιήματά του μελοποιήθηκαν και εντάχθηκαν σε δίσκο ήδη από τα πρώτα χρόνια της ελληνικής δισκογραφίας (1960 και μετά), ενώ μέχρι και σήμερα παραμένει εξαιρετικά δημοφιλής. Από τις πρώτες ακόμη επιλογές των δημιουργών φάνηκε ότι η ροκ σύνθεση και ερμηνεία υπήρξε ο πιο πρόσφορος τρόπος για να μελοποιηθεί η καρυωτακική ποίηση, ενώ από τη δεκαετία του 1980 και μετά η ποίησή του συναντήθηκε και αγκαλιάστηκε από το μουσικο-κοινωνικό ρεύμα που έμεινε γνωστό ως ελληνική ανεξάρτητη σκηνή. Η συνάντηση αυτή, αν και σχετίζεται γενικότερα με την αναζωπύρωση της δημόσιας συζήτησης για τη ζωή του Καρυωτάκη από την ποιητική γενιά του 70, παράγει σαφώς διακριτά αποτελέσματα. Γιατί η ανεξάρτητη σκηνή, δεν προσεγγίζει τον Καρυωτάκη παθητικά, όπως οι ποιητές της γενιάς αυτής, αλλά δίνοντας έμφαση κυρίως στο περιεχόμενο και την έκφραση, μεταπλάθει δημιουργικά το ποίημα σε τραγούδι και μελωδία. Η αναντίρρηση, αυτούσια ή θεματική, ενσωμάτωση της ποίησης του Καρυωτάκη στη στιχουργική παραγωγή της ανεξάρτητης σκηνής από τη μια κατέστησε το έργο του διαχρονικό και επίκαιρο, από την άλλη ανέδειξε τη μουσική αυτή σκηνή ως έναν από τους βασικούς αποδέκτες της ποιητικής του κληρονομιάς.<sup>1</sup>

### 1. «Δὲν εἶναι πιά τραγούδι αὐτό, δὲν εἶναι ἀχὸς ἀνθρώπινος»

Ο Λεωνίδας Ζώρας στα 1925, πρώτος μεταξύ των Ελλήνων συνθετών, καταπιάστηκε με τον *Γύφτο*, τη μουσική σύνθεση της δέκατης στροφής από το εκτενές ποίημα «Στροφές» της δεύτερης ποιητικής συλλογής του Καρυωτάκη *Νηπενθή*. Η σύνθεση θα εκτελεστεί το 1927 και θα εκδοθεί το 1936 στη συλλογή *Σκίτσα*.<sup>2</sup> Την ίδια χρονιά, ο συνθέτης και ξάδελφος του ποιητή, Θεόδωρος Καρυωτάκης, εκδίδει έναν κύκλο πέντε τραγουδιών στη μνήμη του ξαδέλφου του.<sup>3</sup> Αυτές οι δυο εκδόσεις είναι και οι παλαιότερες καταγεγραμμένες μελοποιήσεις πάνω σε ποίηση Καρυωτάκη.<sup>4</sup> Υπάρχει άλλη μια αναφορά για μουσική σύνθεση του

---

\*Δημήτρης Γουσόπουλος, Εκπαιδευτικός. ΜΑ Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία (ΑΠΚΥ). Μεταπτυχιακός Φοιτητής: ΠΤΔΕ Δυτικής Μακεδονίας.

E-mail: dimigous@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.7304902

<sup>1</sup> Όλα τα στοιχεία, οι αναφορές και τα στατιστικά σχετικά με τις μελοποιήσεις παρατίθενται με βάση την αδημοσίευτη προσωπική εργασία με τίτλο: *Κατάλογος Μελοποιημένης Ποίησης (1960-2020)*.

<sup>2</sup> Βλ. αναλυτικότερα για την ιστορία της συγκεκριμένης σύνθεσης: Κοντώση (2009) 93-125.

<sup>3</sup> Θ. Καρυωτάκης, *Πέντε τραγούδια για φωνή και πιάνο σε στίχους Κ.Γ. Καρυωτάκη*, 1934. E.L.I.A. Music Scores Archive-M.I.E.

<sup>4</sup> Την πρόωμη εκείνη εποχή ενδεχομένως πρόθεση να μελοποιήσει ποιήματα του Καρυωτάκη είχε και ο κορυφαίος συνθέτης Δημήτρης Μητρόπουλος, βλ. Γαραντούδης (2021).

Αθανάσιου Κόκκινου τρία χρόνια αργότερα, αλλά δεν κατάφερα να τη διασταυρώσω.<sup>5</sup> Περίπου δέκα χρόνια μετά, ο Γιώργος Σισιλιάνος συνθέτει τα *Τραγούδια της εσπέρας* (1947-1949), ανάμεσά τους και ο *Μπρούτζινος γύφτος* του Καρυωτάκη. Το έργο παραμένει ανεκτέλεστο.<sup>6</sup> Ο Λεωνίδας Ζώρας επανέρχεται τη δεκαετία του 50 με μουσικές συνθέσεις πάνω σε ποίηση Καρυωτάκη με τίτλο *Νηπενθή και Σάτιρες*. Ενδιάμεσα, ο Θεόδωρος Αντωνίου περιλαμβάνει στη μουσική σύνθεση *Οκτώ μουσικές εικόνες* (1953) το ποίημα «Επίκλησις». Από τις συνθέσεις που ως τώρα αναφέρθηκαν καμία δεν έχει δισκογραφηθεί, εκτός από τον *Γύφτο* του Ζώρα, σε πολύ μεταγενέστερη περίοδο όμως. Σε γενικές γραμμές, βέβαια, η λόγια μουσική δημιουργία στέκεται μάλλον αδιάφορη απέναντι στο έργο του ποιητή. Οι συνθέτες της εποχής φαίνεται να ενδιαφέρονται περισσότερο για τον λόγιο και παραδοσιακό ποιητικό λόγο. Παλαμάς, Δροσίνη, Σολωμός, Βαλαωρίτης αλλά και δημοτικά τραγούδια κυριαρχούν στις προτιμήσεις της λόγιας σύνθεσης.<sup>7</sup> Ίσως σ' αυτό να συνέβαλε και η ιδιαιτερότητα της καρυωτακικής ποίησης. Μια ποίηση πρωτοποριακή, αταξινόμητη, ανατρεπτική που τη χαρακτηρίζει «η παρατονία, ο κλωνισμένος ρυθμός, ο παράταιρος ήχος».<sup>8</sup> Και μπορεί αυτό για τη λόγια μουσική να λειτούργησε αποτρεπτικά, για τους τραγουδοποιούς της ανεξάρτητης σκηνής θα αποτελέσει αργότερα πηγή έμπνευσης και πόλο έλξης.

## 2. «Κάνε τὸν πόνο σου ἄρπα καὶ πέ τονε τραγούδι»

Ο πρώτος που μελοποιεί και ηχογραφεί ποιήματα του Καρυωτάκη είναι ο Νίκος Μαμαγκάκης στα 1961, σε δύο συνθέσεις που ξαφνιάζουν, μία με τον Μανώλη Καναρίδη και μία με τον Γιάννη Βογιατζή. Τα τραγούδια κυκλοφόρησαν σε δίσκους 45 στροφών αλλά και EP από τη Fidelity της πολυεθνικής Philips. Όποιος γνωρίζει τον Μαμαγκάκη από τις μετέπειτα δουλειές του πραγματικά ξαφνιάζεται από τις ελαφρολαϊκές αυτές συνθέσεις.<sup>9</sup> Ακολουθούν οι Μίμης Πλέσσας (1966), Γιάννης Σπανός (1968), Θάνος Μικρούτσικος (1969). Η δεκαετία βέβαια κατά βάση κυριαρχείται από τις αλληπάλληλες εκτελέσεις και επανεκδόσεις του *Επιταφίου* και άλλων κύκλων πολιτικού και παραδοσιακού τραγουδιού. Γι' αυτό προφανώς και δεν είναι

<sup>5</sup> Ο Μονεμβασίτης (2008: 89) αναφέρει ότι ο συνθέτης Αθανάσιος Κόκκινος μελοποίησε το ποίημα «Ο μικρός τσοπάνος» στη μουσική συλλογή *Δεκατέσσερα τραγούδια* (1937) για φωνή και πιάνο. Το ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νουμάς* (τχ. 660, 30/11/1919, σ. 791) ως ένα από τα βραβευθέντα τραγούδια του ποιητικού διαγωνισμού που το ίδιο το περιοδικό είχε διοργανώσει με στόχο «νά μαζευτούνε πενήντα καλά τραγούδια γιά παιδιά ἔξη ὡς δέκα χρονῶνε» (*Νουμάς*, τχ. 632, 18/5/1919, σ. 335).

<sup>6</sup> Βλ. Χριστοπούλου (2009) 287-8.

<sup>7</sup> Ενδεικτικά, στον κατάλογο του Μονεμβασίτη οι συνθέσεις με καταγεγραμμένη χρονολογία ως το 1950 είναι για τον Παλαμά: 101, για τον Δροσίνη: 30 και για τον Καρυωτάκη: 2· πβ. και Λεμπέση (1988: 63-6), όπου στον κατάλογο συνθέσεων της παλαιότερης γενιάς συνθετών δεν υπάρχει ούτε μία καταχώριση σε ποίηση Καρυωτάκη.

<sup>8</sup> Παπάζογλου (1988) 71-2.

<sup>9</sup> Ο τίτλος του EP είναι χαρακτηριστικός: *Ο Μανώλης Καναρίδης σε 4 λαϊκά τραγούδια του Νίκου Μαμαγκάκη*.

τυχαίο ότι και τα ποιήματα του Καρυωτάκη που επιλέγονται για να μελοποιηθούν είναι λυρικά και ελληνότροπα, με περιορισμένη την πεισιθάνατη και απαισιόδοξη διάθεση («Κυριακή», «Μυγδαλιά», «Ένα σπιτάκι»), χωρίς να λείπουν βέβαια και κάποια πιο αντιπροσωπευτικά («Ο Μιχαλιός», «Τελευταίο ταξίδι», «Μόνο»).

Από τις αρχές της δεκαετίας του 70 αρχίζει να αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για τον Καρυωτάκη, μετά την έκδοση των ποιημάτων του από τον καθηγητή Γιώργο Σαββίδη (1965/1966) αλλά και την εξαιρετική εργασία του Κώστα Στεργιόπουλου, με την οποία έδειξε τη μοναδικότητα του ποιητή Καρυωτάκη, καθώς, αν και δέχτηκε πολλές επιδράσεις στο έργο του, κατάφερε να τις αφομοιώσει και να τις εξελίξει δημιουργικά.<sup>10</sup> Η μοναδικότητα αυτή και το ιδιαίτερο ύφος του Καρυωτάκη, μαζί με την πληθώρα των πληροφοριών για τη ζωή του που έρχονται στο προσκήνιο, επηρεάζουν καταλυτικά τους λογοτέχνες της εποχής, σε τέτοιο σημείο που να θεωρείται «ο μοναδικός Έλληνας ποιητής του οποίου όχι τόσο το ποιητικό έργο όσο η μυθοποιημένη μορφή αποτέλεσε για τη γενιά του 1970 πόλο έλξης και σημείο ρητής αναφοράς περισσότερο από τον Σολωμό, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό και κατά τέτοιον τρόπο ώστε να μπορεί να γίνει λόγος για φαινόμενο «νεοκαρυωτακισμού».<sup>11</sup> Αυτός ο «νεοκαρυωτακισμός» δεν άφησε ανεπηρέαστη και τη μουσική παραγωγή και έχει ενδιαφέρον ότι την περίοδο αυτή μελοποιούνται για πρώτη φορά τα καρυωτακικά ποιήματα που μιλούν καθαρά για αυτοκτονία. Θέλοντας όμως κι αυτή να εκφράσει την ανατρεπτικότητα του ποιητή, εγκαταλείπει το ελαφρό και μελωδικό ύφος, πειραματιζόμενη με πιο «σκληρές» συνθέσεις και ερμηνείες. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ το 1969 ο Θάνος Μικρούτσικος ανέθεσε την ερμηνεία των μελοποιήσεών του στη λυρική και τρυφερή φωνή της Βάσως Μεσηνέζη, τώρα, τρία χρόνια αργότερα, επανέρχεται στον Καρυωτάκη με πιο δυναμικές συνθέσεις, των οποίων την ερμηνεία αναθέτει στην εκρηκτική φωνή της Μαρίζας Κωχ. Στο ίδιο πνεύμα και οι συνθέσεις των Δήμου Μούτση (1975), Θανάση Γκαϊφύλλια (1975), Γιάννη Γλέζου (1979). Πιο μελωδικές οι συνθέσεις του Λουκά Θάνου (1978) αλλά και πάλι η ερμηνεία ανήκει στην «εμβληματική δωρική φωνή»<sup>12</sup> του Νίκου Ξυλούρη. Δειλά αλλά σταθερά η δεκαετία του 70 έδειξε ότι η ροκ σύνθεση και ερμηνεία είναι ο πιο πρόσφορος τρόπος για να μελοποιηθεί η καρυωτακική ποίηση.

Σχετικά με τις πρώτες μελοποιήσεις του Καρυωτάκη ας έχουμε υπόψη και ότι, μέχρι τη δεκαετία του 80, η νεοελληνική γραμματολογία αντιμετώπιζε με σκεπτικισμό το ποιητικό

---

<sup>10</sup> Στεργιόπουλος (1972).

<sup>11</sup> Γαραντούδης (1999) 178.

<sup>12</sup> Γαραντούδης (2021).

του έργου, ενώ η εικόνα που είχαν δημιουργήσει απόψεις, όπως αυτές των Δημαρά και Θεοτοκά, δεν είχε εντελώς ανατραπεί και το στίγμα της αυτοκτονίας εξακολουθούσε να συνοδεύει κάθε αναφορά που γινόταν.<sup>13</sup> Ενδεχομένως αυτά να επηρέασαν και τις επιλογές των καταξιωμένων συνθετών. Ο Θεοδωράκης άργησε πολύ να ασχοληθεί με την καρυωτακική ποίηση, ο Χατζιδάκις και ο Μαρκόπουλος δεν καταπιάστηκαν ποτέ. Είχαν περάσει ήδη δύο δεκαετίες από την έκρηξη της δισκογραφημένης μελοποίησης και ακόμη δεν υπήρχε δίσκος αφιερωμένος εξ ολοκλήρου στον Καρυωτάκη, τη στιγμή που ο Ρίτσος μετρούσε ήδη 22, ο Γκάτσος 18, ο Ελύτης 11. Γι' αυτό και ίσως δεν είναι τυχαίο ότι οι πρώτοι συνθέτες που μελοποίησαν και ηχογράφησαν Καρυωτάκη διένυαν την περίοδο των πρωτόλειων ή νεανικών δημιουργιών τους, όταν ακόμη η ροπή προς τον πειραματισμό και η ορμή της ηλικίας δεν άφηνε χώρο για σκεπτικισμούς αλλά αντίθετα θελγόταν από το αντισυμβατικό της ποίησής του.<sup>14</sup> Ακόμη και αυτοί όμως, θα έλεγε κανείς ότι έκαναν σχετικά ασφαλείς επιλογές, με τα ποιήματα που μελοποίησαν να κινούνται θεματικά σε συμβατά για την εποχή μοτίβα («Κυριακή», «Ο Μιχαλιός», «Ένα σπιτάκι»). Τα πιο συγκρουσιακά και αιρετικά ποιήματα άργησαν κάπως να βρουν τη μελοποίησή τους και μετατράπηκαν σε συνειδητή επιλογή μόνο όταν η ελληνική ροκ σκηνή βρήκε τον σταθερό προσανατολισμό της από τα τέλη της δεκαετίας του 80 και μετά.

Η δεκαετία του 80 ξεκινά και σημαδεύεται από την εμβληματική ροκ ερμηνεία του Βασίλη Παπακωνσταντίνου στο ποίημα «Πρέβεζα» (*Φοβάμαι*, Μίνος, 1982), το οποίο τρία χρόνια νωρίτερα είχε μελοποιήσει και τραγουδήσει ο Γιάννης Γλέζος. Η ερμηνεία του Παπακωνσταντίνου αποτελεί μέχρι και σήμερα ίσως την πιο αναγνωρίσιμη μελοποίηση καρυωτακικού ποιήματος. Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί και ο πρώτος δίσκος αφιερωμένος εξ ολοκλήρου στον Καρυωτάκη από την εναλλακτική συνθέτρια Λένα Πλάτωνος και ερμηνεύτρια τη Σαβίνα Γιαννάτου (*Καρυωτάκης: 13 τραγούδια*, Lyra, 1982). Η πρωτοεμφανιζόμενη τότε στη δισκογραφία Πλάτωνος πρωταγωνίστησε στην ηλεκτρονική σκηνή της δεκαετίας του 80 με την ευρεία χρήση για πρώτη φορά στην Ελλάδα του συνθεσάιζερ, ενώ το έργο της αποτέλεσε έμπνευση για Έλληνες μουσικούς της *electronica* τις

---

<sup>13</sup> Βλ. Δημαράς (1938): «Ο Καρυωτάκης δεν ήταν μεγάλος ποιητής· καλά-καλά εγώ πιστεύω πως δεν ήταν καν ποιητής, στην πλήρη σημασία που μπορούμε να δώσουμε στη λέξη», Θεοτοκάς (1938) 1: «Μελετώντας τον με ψύχραμο μάτι, είμαστε υποχρεωμένοι να παραδεχτούμε ότι δεν έγραψε ούτε ένα αληθινά καλό ποίημα». Για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκε το έργο του Καρυωτάκη, από την απόρριψη και τον χλευασμό ως την οριστική αναγνώρισή του, βλ. Ντουσιά (2000) και Τσιριμώκου (2001).

<sup>14</sup> Ο Νίκος Μαμαγκάκης ήταν μεν 32 χρόνων αλλά ουσιαστικά τότε περίπου ξεκινούσε την εργογραφία του. Ο Μίμης Πλέσσας ήταν 36 αλλά ενδιαφέρον έχει ότι την ίδια περίοδο κυκλοφορεί τον δίσκο *Greece Goes Modern* (1967), όπου πειραματίζεται με rock εκδοχές παραδοσιακών σκοπών (ανάμεσά τους και η *Καραγκούνα*). Ο Γιάννης Σπανός, στα 25 του, ήταν σαφώς σε πρώιμη περίοδο δημιουργίας. Ο Θάνος Μικρούτσικος ήταν 22 και οι μελοποιήσεις αυτές του Καρυωτάκη αποτελούν την πρώτη του δισκογραφική δουλειά.

επόμενες δεκαετίες. Τα τραγούδια του δίσκου, λυρικά και αισθαντικά, αποτυπώνουν με τρόπο ατμοσφαιρικό το ποιητικό σύμπαν του ποιητή και παραμένουν μέχρι και σήμερα αζεπέραστα για την ποιότητα και την ευστοχία τους. Δύο χρόνια αργότερα ο Θεοδωράκης, κι ενώ η εμπορική επιτυχία του Βασίλη Παπακωνσταντίνου με την *Πρέβεζα* του Γλέζου δεν είχε ακόμη κοπάσει, ηχογραφεί μαζί του τον δίσκο *Καρυωτάκης* (Minos, 1984), θέλοντας κι αυτός να κινηθεί σε ροκ ρυθμούς. Οι προθέσεις όμως πάντα δεν αρκούν. Ο δίσκος έδωσε συνθέσεις ελαφρές και βιαστικές, ενώ οι άχρωμες και αταίριαστες ενορχηστρώσεις του Γανωσέλη δείχνουν να μην ανταποκρίνονται στη χροιά της φωνής του ροκ ερμηνευτή. Στην ίδια δεκαετία κυκλοφορούν άλλοι δύο δίσκοι με τα μισά τραγούδια τους να είναι μελοποιήσεις καρυωτακικών ποιημάτων. Ο ένας ανήκει στον Αντώνη Πελεκάνο (*Μελοποιημένα ποιήματα Κωστή Παλαμά & Κώστα Καρυωτάκη*, Ορφεύς, 1985) και ο άλλος στον Φώτη Ιωαννάτο (*Ithaque*, Auvidis, 1988). Ο Πελεκάνος έδωσε μερικές ικανοποιητικές συνθέσεις και έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συνταιριάζει στον ίδιο δίσκο την παραδοσιακή και εθνική ποίηση του Παλαμά με την ανατρεπτικότητα και την αυτοαναφορικότητα του Καρυωτάκη, ίσως για να φωτιστεί περισσότερο η αγεφύρωτη απόσταση που χωρίζει τους δύο ποιητές.<sup>15</sup> Ο δίσκος του Ιωαννάτου κυκλοφόρησε στη Γαλλία και παραμένει ακόμη και σήμερα σχετικά άγνωστος. Ωστόσο, η τεράστια επιτυχία που γνώρισαν οι μελοποιήσεις τόσο του Παπακωνσταντίνου όσο και της Πλάτωνος έδειξαν καθαρά ότι η ποίηση του Καρυωτάκη δύσκολα μπορεί να υπακούσει στα καθιερωμένα μουσικά πρότυπα.<sup>16</sup>

Η δεκαετία του 90 χαρακτηρίζεται από πληθώρα ετερόκλητων συνθέσεων, κάτι που θα συνεχιστεί ως τις μέρες μας. Οι περισσότερες ηχογραφήσεις ανήκουν ως επί το πλείστον σε καλλιτέχνες που πρώτη φορά καταπιάνονται με τον Καρυωτάκη, με την πλειονότητά τους να προέρχεται από το χώρο της ροκ, η οποία έχει πλέον εισέλθει στην ώριμη περίοδό της και γνωρίζει τη δική της άνθηση. Οι απόπειρες μελοποίησης του καρυωτακικού λόγου από τη λόγια και παραδοσιακή μουσική φθίνουν δραστικά και η ροκ μουσική σκηνή, ξεπερνώντας τις αρχικές δυσκολίες και ενδοιασμούς, στρέφεται με έντονο ενδιαφέρον προς το ποιητικό έργο του αιρετικού ποιητή. Η αναπόφευκτη, θα έλεγε κανείς, προϊόντος του χρόνου ταύτιση της ροκ

<sup>15</sup> Για την πρώτη ποιητική συλλογή του Καρυωτάκη ο Παλαμάς είχε πει: «Ο τίτλος είναι πολύ βαρύς για ένα με κάπως φτωχό περιεχόμενο βιβλίο», βλ. Σαββίδης – Χατζηδάκη – Μητσού (1989) 56' πβ. Παπάζογλου (1988) 39: «Ο καμβάς της ποίησης του Παλαμά και του Σικελιανού με τα ελληνοκεντρικά ιδανικά, την ελληνοκεντρική παράδοση, τα ηρωικά σύμβολα, τα ηρωικά πεπρωμένα του έθνους ή της φυλής φαίνεται να μην αφορά καθόλου τον Καρυωτάκη».

<sup>16</sup> Ο Θάνος Μικρούτσικος το κατάλαβε και πάλι εγκαίρως. Μετά τις πρωτόλειες συνθέσεις της δεκαετίας του 70, όταν επανήλθε στον καρυωτακικό λόγο, προτίμησε τις απαγγελίες και όχι τις μελοποιήσεις, βλ. *Κάνε τον πόνο σου άρπα* (Minos-EMI, 2003). Ο Βασίλης Δημητρίου στα 12 τραγούδια του δίσκου *Η μουσική και τα τραγούδια της σειράς Κ.Γ. Καρυωτάκης* (Lyra, 2009) έχει μόνο 3 μελοποιήσεις τα υπόλοιπα είναι αναγνώσεις ή ορχηστρικά.

μουσικής σύνθεσης με τη θεματολογία της ποίησης του Καρυωτάκη είχε ως αποτέλεσμα να προβληθούν περισσότερο εκείνα τα ποιήματα που εκφράζουν το αδιέξοδο, την απογοήτευση, την απαισιοδοξία ή που ψυχολογικά παραπέμπουν στην αυτοκτονία του ποιητή, η οποία όμως ερμηνεύεται όχι ως παραίτηση αλλά ως πράξη έσχατης επαναστατικής αντίδρασης. Πολύ εύστοχα σημειώνει ο Μάνος Τασάκος: «Η αδυναμία του [Καρυωτάκη] να έβρει εναλλακτικές στο αδιέξοδο δεν τον κάμει αμέτοχο ή πεισιθάνατο – τον κάμει απλά μια αναρχική συνείδηση που δεν διακρίνει μονοπάτι εξόδου και προχωρά στην ύστατη αναρχική πράξη».<sup>17</sup>

Στις δύο δεκαετίες της νέας χιλιετίας, η ανεξάρτητη σκηνή, με τις όποιες προεκτάσεις έχει πλέον λάβει, κατέστησε ακόμη πιο σαφή την κυριαρχία της στη μελοποίηση του καρυωτακικού λόγου. Από το 2000 έως σήμερα 84 συνθέτες και τραγουδοποιοί έγραψαν πρωτότυπη μουσική για ποιήματα του Καρυωτάκη, και δισκογραφήθηκαν συνολικά 235 τραγούδια. 60 απ' αυτούς (ποσοστό: 72%) με 144 τραγούδια (ποσοστό: 61%) κινούνται στον χώρο της ανεξάρτητης σκηνής. Την ίδια περίοδο έχουν κυκλοφορήσει 10 δίσκοι αφιερωμένοι εξ ολοκλήρου στην ποίηση του Καρυωτάκη. Οι 7 προέρχονται από καλλιτέχνες της ανεξάρτητης σκηνής (ποσοστό: 70%). Για να φανεί η αλματώδης αύξηση του ενδιαφέροντος της ανεξάρτητης σκηνής για την ποίηση του Καρυωτάκη, αρκεί να εξετάσει κανείς τα ποσοστά της ανά δεκαετία σε σχέση με το σύνολο των δισκογραφημένων μελοποιήσεων: 1980: 2%, 1990: 32%, 2000: 47%, 2010: 73%.

### 3. «Μόνο μπορεί να μείνουνε κατόπι μας οί στίχοι»

Το «ελληνικό ροκ» μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 70 ποτέ δεν κατάφερε ουσιαστικά να αυτονομηθεί ως είδος και να αποτινάξει τη βαριά σκιά που έριχνε πάνω του η διεθνής μουσική σκηνή. Όλα σχεδόν τα σχήματα εκείνης της περιόδου, τα οποία περισσότερο λειτουργούσαν ως μουσικές ορχήστρες παρά ως συγκροτήματα, διασκευάζουν ξένες επιτυχίες και παντού κυριαρχεί το shake και η yanka. Η στιχουργική, απλοϊκή έως αφελής, συχνά περιοριζόταν σε ελάχιστα επιφωνήματα. Ο στίχος είναι αποκλειστικά αγγλικός, κατά μίμηση των ξένων προτύπων.<sup>18</sup> Προς τα τέλη της δεκαετίας του 60 μόνο δημιουργήθηκε ένας πυρήνας σχημάτων με ελληνικό στίχο, και πάλι όμως τα θέματα ήταν απλά έως ελαφρά, που υμνούσαν την αγάπη, τη φιλία, τη νεανικότητα και τον έρωτα, ενώ στις αρχές της δεκαετίας του 70 παρουσιάζονται τραγούδια με χίπικες και χριστιανικές επιρροές και αρκετά αντιπολεμικά μηνύματα. Στην

<sup>17</sup> Τασάκος (2015) 140-1.

<sup>18</sup> Βλ. Μποζίνης (2006) 200: «Η χρήση της αγγλικής γλώσσας είχε την έννοια ότι εμπειρίες που δεν υπήρχαν στην ελληνική πραγματικότητα δεν ήταν δυνατόν να αποδοθούν στην ελληνική γλώσσα».

περίοδο της Χούντας το “ελληνικό ροκ” αδυνατεί να ανταποκριθεί στα νέα δεδομένα που προέκυψαν από τις πολιτικές συγκυρίες και υπό την αυξανόμενη δημοφιλία του πολιτικού τραγουδιού τίθεται στο περιθώριο. Στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης τα περισσότερα ελληνικά ροκ σχήματα έχουν πια εξαφανιστεί. Άλλα συνεργάζονται με συνθέτες του πολιτικού τραγουδιού, ενώ νέα σχήματα δημιουργούνται που παντρεύουν το ροκ με τον παραδοσιακό ήχο και το έντεχνο.

Η δεκαετία του 80 αποτελεί σταθμό για τη διαμόρφωση και την εξέλιξη του ελληνικού ροκ, και αυτό για δύο κυρίως λόγους. Πρώτον, διότι αρχίζει πια να αφομοιώνει δημιουργικά τα ξενόφερτα στοιχεία και να επιχειρεί μια στροφή προς τις πρωτότυπες συνθέσεις και τις πιο απαιτητικές (ενίοτε ποιητικές) στιχουργίες. Δεύτερον, διότι αισθάνεται πλέον επιτακτική την ανάγκη, μηδενίζοντας τις επιλογές του παρελθόντος, να αποκτήσει πολιτική και κοινωνική ταυτότητα, παίρνοντας θέση απέναντι στις ιδεολογικές αναζητήσεις της εποχής. Έτσι, αρχίζει να αυτονομείται ως είδος και να αναδιαμορφώνει τη θολή εγχώρια μουσική πραγματικότητα, φέρνοντας στο προσκήνιο μια ανατρεπτική και ενίοτε αιρετική φωνή που χρόνια είχε κρατηθεί στο περιθώριο. Η σύγκριση είναι αναπόφευκτη: μερικές δεκαετίες νωρίτερα ήταν ο Καρυωτάκης που «αναζήτησε νέους ποιητικούς δρόμους και θέλησε να γίνει ο διαμορφωτής μιας ρηξικέλευθης ποιητικής φόρμας, ο ανανεωτής της ποίησης σε μια τελματική εποχή».<sup>19</sup>

Η νέα περίοδος του «ελληνικού ροκ» σηματοδοτείται από την εμφάνιση και στην Ελλάδα της punk σκηνής, στην πιο ωμή εκδοχή της (hardcore): δυναμισμός και έκρηξη, κοινωνική αμφισβήτηση, αναρχική, αντι-εξουσιαστική και αντιφασιστική ρητορική, στίχος κατά βάση ελληνικός, γεμάτος οργή όμως, λεκτικές ακροβασίες και αθυροστομία, θέλοντας και μη ακολούθησε τον δύσκολο δρόμο της μοναξιάς. Οι στίχοι έχουν αμεσότητα, προτρέπουν στη βία και την παραβατικότητα, οι περιγραφές είναι ωμές, μιλάνε για την αλήθεια της καθημερινότητας, όχι ως θεωρία όμως αλλά ως προσωπικό βίωμα και στάση ζωής του ερμηνευτή, την οποία ο καθένας καλείται να δεχτεί ή να απορρίψει. Είναι η μουσική του δρόμου, της αλάνας, του εξατομικευμένου βιώματος. Στο πλαίσιο αυτό δύσκολα χωρά η ποίηση. Όσο αληθοφανή κι αν είναι όσα περιγράφει ένα ποίημα, δεν παύουν να είναι ξένα βιώματα, και μάλιστα αντιμετωπίζονται ως εχθρικά και συστημικά. Άλλωστε, στον χώρο της punk, ποιήματα ονομάζονται τα λόγια των τραγουδιών που οι ίδιοι γράφουν.<sup>20</sup> Το ίδιο ισχύει

<sup>19</sup> Βηλαρά (2014) 26· πβ. Παπάζογλου (1988) 106: «Τα αποκλίνοντα αιρετικά αυτά στοιχεία, [...] στον Καρυωτάκη [...] αποσκοπούν να διαταράξουν με την παρουσία τους μια γενική, επιφανειακή αρμονία. [...] Μοιάζουν να προσπαθούν να αποτρέψουν τη γλωσσική, και κατ' επέκταση κοινωνική, ισοπέδωση, να ξεφύγουν έξω από τις παγιωμένες γλωσσικές κοινοτυπίες και, κατ' επέκταση, έξω από τα κοινωνικά καλούπια».

<sup>20</sup> Βλ. Ambrosch (2018) 92: «The lyrics written by punk rock and hardcore artists are the poetry of punk».

και για τη rap / hip hop / low bar σκηνή, η οποία αργότερα αντικατέστησε σε μεγάλο βαθμό την punk ως «μουσική του δρόμου».

Παράλληλα, υπάρχει ένα μεγάλο κομμάτι του «ελληνικού ροκ» που συνεχίζει με αγγλικό στίχο, σε πιο ώριμη φάση πια, προσπαθώντας από τη μια να αφουγκραστεί τις διεθνείς εξελίξεις και από την άλλη να στριμωχτεί στην ελληνική πραγματικότητα που ήθελε στο ράδιο να ακούγεται μόνο ελληνικός στίχος. Στιχουργικά τα αγγλόφωνα αυτά συγκροτήματα θέλουν να αρθρώσουν έναν πιο συγκροτημένο και πιο ποιητικό λόγο.<sup>21</sup> Προβάλλουν την αμφισβήτηση και την απογοήτευση, με τρόπο όμως λιγότερο επιθετικό σε σχέση με την punk, και κυρίως ως συλλογικό βίωμα και όχι ως εξατομικευμένη αντίδραση. Έτσι δημιουργείται χώρος για την πρόσληψη του ποιητικού λόγου. Αν και σε καμιά περίπτωση τα ελληνικά συγκροτήματα δεν ήθελαν να φτάσουν σε τέτοιο σημείο αλληλεξάρτησης, η δοκιμασμένη συνταγή της σύζευξης πολιτικού τραγουδιού και ποίησης δεν τα άφησε ασυγκίνητα. Άλλωστε και η διεθνής ροκ σκηνή είχε προ πολλού αγκαλιάσει την beat ποίηση και τον αιρετικό λόγο των «καταραμένων ποιητών». Υπήρχε όμως ένα σοβαρό πρόβλημα: μέχρι τα τέλη του 80, όπως ήδη αναφέρθηκε, στην πλειονότητά τους ήταν ακόμα αγγλόφωνα, κάτι που προφανώς απέκλειε την αυτούσια μελοποίηση. Έτσι, αρχικά στράφηκαν κι αυτά προς τους ξενόγλωσσους ποιητές της αμφισβήτησης, με τους Poe και Baudelaire να συγκεντρώνουν τις περισσότερες προτιμήσεις.<sup>22</sup>

Από τις αρχές της δεκαετίας του 90, ωστόσο, τα δεδομένα σταδιακά αλλάζουν: παρατηρείται μια στροφή στον ελληνικό στίχο και παράλληλα εμφανίζονται πολλές ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες, οι οποίες και δίνουν φωνή σε όλα αυτά τα – συχνά – παρειστικά μουσικά σχήματα. Η αμφισβήτηση και η οργή παραμένουν στη στιχουργική αλλά η νεανική έκρηξη της punk σταδιακά κοπάζει και η σκηνή περνά σε μια πιο ώριμη φάση. Από τις αγγλόφωνες μπάντες της δεκαετίας του 80, οι περισσότερες σταδιακά χάνονται ή στρέφονται προς τον ελληνικό στίχο. Οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στις διάφορες εκφάνσεις της ροκ ξεθωριάζουν και όλες συγκλίνουν σ' αυτό που έμεινε γνωστό ως ανεξάρτητη σκηνή (αλλιώς: indie, alternative).<sup>23</sup> Αν και η νεοφανεύσα αυτή σκηνή διέθετε στις

<sup>21</sup> Βλ. Αντώνογλου (2007) 17: «Τα θέματα της αγάπης και της ειρήνης τώρα έδειχναν αφελή, κι αντικαταστάθηκαν από εκείνα της αναρχίας, της απογοήτευσης, της αποξένωσης, της ανωνυμίας και του μηδενισμού».

<sup>22</sup> Ενδεικτικά: *Statues In Motion - Virginia Glemm* (1983), *South Of No North - Annabel Lee* (1986), *Crazy Patatouf - Virginia Glemm* (1991), *Tenebrium - The valley of unrest* (1992), *Fear Condition, Le Revenant* (1986), *Necromantia, Les Litanies de Satan* (1993) κ.α.

<sup>23</sup> Ο όρος εναλλάσσονται και συνήθως χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν καθολικά τους μουσικούς που προέρχονται από την underground σκηνή και έλαβαν πιο ευρεία αναγνώριση, δισκογραφώντας σε μια ανεξάρτητη εταιρεία. Παρότι και σήμερα υπάρχουν αξιόλογες ανεξάρτητες δισκογραφικές, ο όρος ανεξάρτητη σκηνή πλέον χρησιμοποιείται καταχρηστικά, και στη συνείδηση του κοινού περισσότερο αναφέρεται σε μουσικές παραγωγές (όχι απαραίτητα ροκ) εκτός «εμπορικού ρεύματος». Στην παρούσα δημοσίευση, η φράση «ανεξάρτητη σκηνή»

τάξεις της πολλούς χαρισματικούς στιχουργούς με λόγο που άγγιζε τα όρια της ποίησης, δεν ήταν λίγες οι φορές που μια μάλιστα αναζήτησε τη στιχουργική της έκφραση στους ποιητές.<sup>24</sup> Εκείνη την περίοδο, βέβαια, η μελοποιημένη ποίηση γενικά ήταν υπόθεση της λόγιας και έντεχνης σύνθεσης. Όπως όμως γρήγορα φάνηκε, ο ποιητικός λόγος καθόλου παράταιρος δεν είναι με τον αδέσμευτο και επαναστατικό χαρακτήρα της ροκ μουσικής. Κι αυτό γιατί η ποίηση, κατά βάση πράξη επαναστατική, είναι η καλύτερη μέθοδος να περιγραφεί κάτι χωρίς να περιοριστεί.

Ο Καρυωτάκης δεν είναι ο πρώτος ποιητής του οποίου στίχοι μελοποιήθηκαν από καλλιτέχνες εκτός mainstream σκηνής. Ούτε είναι ο μόνος που τους ενέπνευσε συστηματικά. Είναι όμως αυτός που εξελίχθηκε σε βασική τους επιλογή, επηρεάζοντας στιχουργικά και θεματολογικά πλήθος τραγουδιών. Οι μάλιστα, απ' τη στιγμή που στην πλειονότητά τους πλέον τραγουδούν στα ελληνικά, επιλέγουν να εκφράσουν την παρακμή, τη διάλυση, τη φθορά, όχι με τους στίχους του Ροε ή του Baudelaire, αλλά με τους στίχους του γνησιότερου εκπροσώπου της «ελληνικής μελαγχολίας», τον δικό τους καταραμένο ποιητή. Η αυτοχειρία πάλι του Καρυωτάκη σε νεαρή ηλικία και ο πόλεμος που δέχτηκε από το λογοτεχνικό κατεστημένο, τον κατέστησαν στο νεανικό και ανήσυχο κοινό της μουσικής αυτής σκηνής φιγούρα των εφηβικών τους θρύλων και των υπαρξιακών τους επαναστάσεων. Καμία σχέση δεν έχει με τους θεωρούμενους συστημικούς και εθνοκεντρικούς ποιητές που τόσο απεχθάνονται.<sup>25</sup> Ο Καρυωτάκης γίνεται σύμβολο ανανέωσης και ανατροπής, συνειδητού μηδενισμού και γνήσιας μελαγχολίας. Και μαζί του ταυτίζεται μια εξαγριωμένη, «αναρχορόκ» αποκαλούμενη, νεολαία που αμφισβητεί τα πάντα, αμήχανα αναζητά τη θέση της μέσα στις νέες συνθήκες που διαμορφώθηκαν στη μεταπολιτευτική Ελλάδα και πια «[δ]ύσκολα μπορούσε να ικανοποιηθεί με τους καλλιτέχνες και τα μουσικά προϊόντα που (της) πρότεινε η καθιερωμένη μουσική βιομηχανία».<sup>26</sup>

---

χρησιμοποιείται συμβατικά για να δηλώσει οποιοδήποτε μουσικό άκουσμα κατά βάση δεν ανήκει στη λόγια (κλασική) μουσική ή στο ελληνικό παραδοσιακό (λαϊκό) και σύγχρονο (έντεχνο) τραγούδι.

<sup>24</sup> Καλλιτέχνες της ανεξάρτητης σκηνής που έχουν εκδώσει ποιητικές συλλογές ή λογοτεχνικά βιβλία είναι πολλοί. Ενδεικτικά: Γιάννης Αγγελάκας (*Τρύπες*), Γιώργος Τσίγκος (*Μαύροι Κύκλοι*), Θάνος Ανεστόπουλος (*Διάφανα Κρίνα*), Ευάγγελος Βαγενάς (*Χερουβείμ*), Παναγιώτης Ξηρουχάκης (*Pornostroika Dadaifi*), Μανώλης Παπούλιας (*Μοντάζ*), Τάσος Σαγρής (*Horror Vacui*), Χρήστος Τζιώκος (*Δώλαμα Δύο*) κ.α.

<sup>25</sup> Στον χώρο της ανεξάρτητης μουσικής σκηνής χαρακτηριστική είναι η απόρριψη της ελληνοκεντρικής και ηθικοπλαστικής ποίησης, πβ. Όρα Μηδέν (*Θάνατος στους ποιητές*, 1989): «Όλοι σε αυτή την χώρα γεννήθηκαν λεβέντες / όλοι καμώθηκαν με μάρμαρο και ήλιο / Θάνατος στους ποιητές, θάνατος σ' αυτούς / που τα σκατά τα κάνουν ήλιο και θάλασσα / Θάνατος σ' αυτούς / που συντηρούν τους σχολικούς μας μύθους». Οι αναφορές στην ποίηση του Ελύτη είναι σαφείς.

<sup>26</sup> Κατσάπης (2007) 370-1.

Την ίδια περίοδο, το ενδιαφέρον για τη ζωή και το έργο του Καρυωτάκη επανέρχεται δυναμικά στον δημόσιο διάλογο με την ποιητική γενιά του 70 να τον παρουσιάζει ως «ήρωα» και ίνδαλμα, και αυτό είχε ως αποτέλεσμα το κέντρο βάρους της πρόσληψης να μετατεθεί από το λογοτεχνικό έργο στο μυθοποιημένο πρόσωπο και στην ίντριγκα που προκαλούσε η παραφιλολογία για τη ζωή του, και κυρίως το τέλος της.<sup>27</sup> Η τάση αυτή πέρασε και στη mainstream δισκογραφία (την οποία συχνά τροφοδοτούσαν με στίχους οι ποιητές της γενιάς του 70), όπου τις περισσότερες φορές ο Καρυωτάκης είναι απλά ένας ποιητής που «ιδανικά» αυτοκτόνησε. Από το «Κώστας Καρυωτάκης γράφει κι η ταυτότητά σου» της Μαρίας Δημητριάδη, το οποίο και παραπέμπει στον αυτόχειρα αγωνιστή Κώστα Μίχο, και το «Και μόνο για την πράξη του αγαπώ τον Καρυωτάκη» της Σοφίας Βόσσου, μέχρι το «Φυγομάχησες καημένη Καρυωτάκη, με μια σφαίρα στη θλιμμένη σου καρδιά» της Αφροδίτης Μάνου και το «Το παιδί που γνώρισε ένα μεγάλο πάθος ξέρει τι είναι τάφος και ύστατη στιγμή» του Θάνου Μικρούτσικου.<sup>28</sup> Εμμονικά η mainstream στιχουργία και μουσική παραγωγή ξεχνούσε τον ποιητή Καρυωτάκη και ανάδευε διαρκώς τα πάθη και τις αδυναμίες του.<sup>29</sup> Το αρρωστημένο κλίμα περιγράφει χαρακτηριστικά η προτροπή του Σαββίδη: «Καιρός είναι να πάψει να μας απασχολεί η σπειροχαίτη του Καρυωτάκη (όπως δεν μας απασχολεί του Νίτσε ή του Βιζυηνού) και ακόμα λιγότερο η αυτοκτονία του (όπως δεν μας απασχολεί της Σύλβιας Πλαθ ή του Περικλή Γιαννόπουλου), και να στραφούμε προς τα ποιήματα και τα πεζογραφήματά του».<sup>30</sup>

Αυτό ακριβώς και έκανε η ανεξάρτητη μουσική σκηνή, δίνοντας έμφαση κυρίως στο περιεχόμενο και στον απόηχο των στίχων του, γιατί αυτοί είναι που στην πραγματικότητα καθορίζουν και τον βίο του.<sup>31</sup> Η αυτοχειρία του ποιητή, αν και σίγουρα ιντριγκάρει θεματολογικά, δεν αντιμετωπίζεται σαν ρεκλάμα ή επικοινωνιακό πυροτέχνημα, γι' αυτό και δεν μονοπωλεί το ενδιαφέρον. Δεν είναι τυχαίο ότι τα δυο κατεξοχόν ποιήματά του με

<sup>27</sup> Βλ. Γαρανούδης (1998) 197: «Στους νεότερους ποιητές δεν ασκούν έλξη τόσο τα ίδια τα καρυωτακικά κείμενα, όσο η αναγόμενη σε μυθιστορηματικό ήρωα μορφή του ποιητή-αρνητή των κοινωνικών ηθών και της λογοτεχνικής κοινότητας της εποχής του» πβ. Τασάκος (2015) 137: «Από τότε μέχρι σήμερα, επάνω στην αυτοκτονία του Καρυωτάκη ξεκίνησε ένα παιχνίδι προσωπικής προβολής και αντίδρασης του λογοτεχνικού κατεστημένου απέναντι σε μια ποίηση που εν πολλοίς διάβρωνε και ακύρωνε την ύπαρξή του».

<sup>28</sup> Θάνος Μικρούτσικος, *Κώστας Μίχος [Τροπάρια για φονιάδες]*, Lyra, 1977] (Ερμηνεία: Μαρία Δημητριάδη, Στίχοι: Μάνος Ελευθερίου). Σάκης Τσιλίκης, *Καρυωτάκης [Χωρίς αδιάβροχο]*, Ρυθμός, 1982] (Ερμηνεία: Σοφία Βόσσου, Στίχοι: Τούλα Καρώνη. Σπήλιος Μεντής, *Ρουτίνα [Σερενάτα χωρίς φεγγάρι]*, Lyra, 1992] (Ερμηνεία: Αφροδίτη Μάνου, Στίχοι: Σπήλιος Μεντής). Θάνος Μικρούτσικος, *Κώστας Καρυωτάκης [Ο Άμλετ της σελήνης]*, Μίνος-EMI, 2002] (Ερμηνεία: Θάνος Μικρούτσικος, Στίχοι: Γιώργος Κακουλίδης).

<sup>29</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα η όπερα του Μίκη Θεοδωράκη *Κώστας Καρυωτάκης (Οι μεταμορφώσεις του Διονύσου)* [πρώτη εκτέλεση: 1987, πρώτη ηχογράφιση: 1991, Seirios] που αρχίζει και τελειώνει με την αυτοκτονία του Καρυωτάκη βλ. και Γαλανάκης (2022).

<sup>30</sup> Σαββίδης (1972) ιη'.

<sup>31</sup> Πβ. Μενελάου (2018) 96: «Ο βιοματικός χαρακτήρας της ποίησής του επιτρέπει στον αναγνώστη να γνωρίσει όχι μόνο τον ποιητή Καρυωτάκη, αλλά και τον άνθρωπο Καρυωτάκη».

αυτοκτονικό περιεχόμενο («Ίδανικοί αυτόχειρες», «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο») μελοποιούνται μόνο 8 φορές σε σύνολο 160 μοναδικών δισκογραφημένων μελοποιήσεων. Γιατί ο Καρυωτάκης είναι σύμβολο, δεν είναι όμως μύθος. Είναι μια ποιητική μορφή προσιτή όμως και αποδεκτή που άφησε στους μεταγενέστερους ως παρακαταθήκη τον εκπεφρασμένο με τρόπο αυθεντικό και αληθινό πόνο ψυχής: «Δικά μου οί στίχοι, άπ' τὸ αἷμα μου, παιδιά». Ενδεχομένως υπάρχει «μια μακρινή αλλά υπόγεια και ισχυρή ιδιοσυγκρασιακή και ψυχοσυναισθηματική συγγένεια ανάμεσα στους σημερινούς μουσικούς της ροκ σκηνής και τους μεσοπολεμικούς νέους ποιητές του χαμηλού τόνου, της απαισιοδοξίας διάθεσης, του σπληνισμού και της κοινωνικής ανησυχίας και αντισυμβατικότητας».<sup>32</sup> Η προσέγγιση ωστόσο είναι διαμετρικά αντίθετη. Εκεί που η ποιητική γενιά του 70 είδε στην ποιητική κληρονομιά του Καρυωτάκη το άλλοθι για να διασκεδάσει τα ιδεολογικά της αδιέξοδα ή για να εκφράσει μια στείρα παραίτηση και μελαγχολία, η ανεξάρτητη σκηνή την αποδέχτηκε ευλαβικά και βιωματικά κάνοντάς την τραγούδι.

#### 4. «Κι ή ποίησις εἶναι τὸ καταφύγιο πὸν φθονοῦμε»

Δεν υπάρχει άλλος Έλληνας ποιητής που να επηρέασε τόσο δραστικά τη φιλοσοφία μιας μουσικής σκηνής δίνοντας φωνή στις ανησυχίες της. Μια φωνή γνήσια και αντιρωϊκή που «εξακολουθεί να τροφοδοτεί τη σκέψη και τη στάση ανθρώπων που ακολουθούν ανορθόδοξα μονοπάτια και συχνά τον χρειάζονται για να δηλώσουν τη δική τους διαφορά».<sup>33</sup> Η ανεξάρτητη μουσική σκηνή προσεγγίζει τον Καρυωτάκη διακριτικά, αθόρυβα, αληθινά. Δεν επιδιώκει να αντλήσει δοκιμασμένα και έτοιμα μοτίβα απαισιοδοξίας, ούτε να τα εκμεταλλευτεί επικοινωνιακά, αλλά με σεβασμό μπολιάζει τους στίχους του με τους δικούς της, τους ανανοηματοδοτεί και τους επικαιροποιεί. Πολλές φορές τους παραφράζει, τους τροποποιεί και τους αλλάζει, όχι όμως για να ταιριάζουν στη μελωδία του τραγουδιού, αλλά για να ταιριάζουν στην εξατομικευμένη ψυχολογία που εκφράζει. Άλλες φορές τους αφήνει ανυποψίαστα κάπου να κρύβονται ή απλά να εννοούνται. Γιατί πέρα από τις πολλές μελοποιήσεις αυτούσιων ποιημάτων, η ποίηση του Καρυωτάκη επηρεάζει δεκάδες άλλα τραγούδια και εμποτίζει τους στίχους τους. Παρέχει όλο το πρωτογενές και γνήσιο υλικό, το οποίο και μετασχηματίζεται είτε σε μουσική είτε σε νέα στιχουργία. Τις περισσότερες φορές, αρκεί να διαβάσει κανείς τους

---

<sup>32</sup> Γαραντούδης (2021).

<sup>33</sup> Δημηρούλης (2016) 27.

στίχους των τραγουδιών και εύκολα θα μπορέσει να βρει το ισοδύναμό τους σε κάποιο ποίημα του Καρυωτάκη ή να αφήσει αισθαντικά τη μελωδία του τραγουδιού να τον οδηγήσει εκεί.<sup>34</sup>

Εκεί που η σύγκλιση Καρυωτάκη και ανεξάρτητης μουσικής σκηνής γίνεται πρόδηλη είναι στο ύφος και τα ιδεολογικά συμφραζόμενα. Ενοχλητικός και αιρετικός ο Καρυωτάκης, διεκδίκησε μόνος του μια καταξίωση που ήταν πρώιμο αίτημα στην εποχή του και ανέδειξε ένα δικό του, καινούριο «εμείς», μια τιμή της δόξης προς τους «ποιητές άδοξοι πού 'ναι». Προτεραιότητά του ήταν η ειρωνική αντιπαραβολή του «ήσσονος» και του «μείζονος» με όρους σημαντικότητας («μικρόν έμέ κι έσας μεγάλο», θα πει περιπαικτικά στον Μαλακάση)<sup>35</sup> και η σάτιρα. Μια σάτιρα όμως που «έχει διαπαιδαγωγικό (όχι διδακτικό) ρόλο για τον αναγνώστη. Φιλοδοξεί να τον κάνει να συνειδητοποιήσει την κοινωνική του θέση, το παιχνίδι που παίζεται εις βάρος του, τη μοναξιά του μέσα στην κοινωνική λαίλαπα».<sup>36</sup> Η ανεξάρτητη μουσική σκηνή έπρεπε κι αυτή να επιβιώσει μόνη της μέσα σ' ένα σύστημα που σταθερά βρισκόταν σε πλήρη συνάρτηση με τη δημοφιλή κουλτούρα, να έρθει σε άμεση αντιπαράθεση με κάθε τι που θεωρείται κατεστημένο και να αποτινάξει την ταμπέλα του ξενόφερτου και του κοινωνικά απροσάρμοστου. Μια μουσική σκηνή που συνειδητά ήρθε σε ρήξη με τα καθιερωμένα ακούσματα όχι για να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη εναλλακτική πρόταση αλλά για να διεκδικήσει τη δική της αυτονόμηση και τη δική της πορεία. Από τη μια ο ποιητής της χαμηλής φωνής που προτίμησε να υμνήσει το ασήμαντο και το καθημερινό, και έδειξε την αδυναμία της παράδοσης να ανταποκριθεί στις αισθητικές ανάγκες της εποχής,<sup>37</sup> από την άλλη ένα μουσικο-κοινωνικό ρεύμα που ξεκίνησε από το περιθώριο και την απαξίωση και θέλησε να δείξει ότι ο ποιητικός λόγος δεν αποτελεί έκφραση της υψηλής κουλτούρας που προορίζεται για λίγους μνημένους.<sup>38</sup> Ποίηση και μουσική που δεν υποτάχθηκαν στο σύστημα και στα μέτρα του.

Ο Καρυωτάκης σίγουρα δεν είναι ο πιο μελοποιημένος ποιητής στην ελληνική δισκογραφία, οπωσδήποτε όμως είναι αυτός που μελοποιήθηκε με τόση προσήλωση από ένα

---

<sup>34</sup> Βλ. Γαραντούδης (2021): «Ο σύγχρονος rock ήχος [...] δε φαίνεται ανοίκειος για τη μουσική απόδοση ορισμένων ποιημάτων του, στον βαθμό που ο σκληρός αυτός ήχος συγχρονίζεται με την επικρατούσα σήμερα αντίληψή μας του Καρυωτάκη ως κοινωνικού, πολιτικού ή ακόμη και αμφισβητία ποιητή, ακόμα κι όταν οι μελοποιήσεις αφορούν ελεγειακά και όχι σατιρικά ποιήματά του».

<sup>35</sup> Ειρωνική φυσικά γιατί στο τέλος έχουμε αντιστροφή των αξιών. Ο Θανάσης Γκότοβος (1990: 201) γράφει: «Σε επίπεδο βάθους έχουμε την ασυμφωνία, που ενώ ονομάζεται “μικρή”, όπως αυτοαποκαλείται και ο γράφων, αναδεικνύεται έντεχνα σε μεγάλη, “εις Α μείζον”».

<sup>36</sup> Τζιόβας (1998) 111.

<sup>37</sup> Βλ. Βαρίκας (1978) 147.

<sup>38</sup> Βλ. Γαραντούδης (2021).

συγκεκριμένο μουσικό είδος. Το κατά βάση απαισιόδοξο ύφος των έργων του, καθώς και ο τρόπος ζωής του μέχρι και την αυτοκτονία του, ταίριαζαν πολύ με τις μελωδίες και τη φιλοσοφία της ελληνικής ροκ σκηνής, όπως αυτή σταδιακά διαμορφώθηκε από τα μέσα της δεκαετίας του 80 και μετά. Κάνοντας μια κριτική αποτίμηση των έως τότε μελοποιημένων συνθέσεων, ο Σιδεράς γράφει στα 1986: «Κάποτε δημιουργείται μάλιστα η εντύπωση πως η μελοποίηση δε συμβάλλει στο να γίνουν οι ποιητές γνωστότεροι χάρη των συνθετών, αλλά οι συνθέτες χάρη των ποιητών».<sup>39</sup> Η τοποθέτηση αυτή πράγματι κρύβει πολλές αλήθειες, αλλά μάλλον δεν ισχύει στην παρούσα συζήτηση. Γιατί η ποίηση του Καρυωτάκη προβάλλει μέσα από τα τραγούδια της ελληνικής ροκ μουσικής όχι ως μόδα και ρεκλάμα αλλά ως συναίσθημα βιωμένο στο παρόν και που κατά τύχη αγαθή είχε ήδη αποδοθεί σε λόγο ποιητικό πολλά χρόνια πριν. Για την ελληνική ανεξάρτητη σκηνή «ή ποιήσις» του Καρυωτάκη είναι το «καταφύγιο πού φθον[εί]».

---

<sup>39</sup> Σιδεράς (1986) 51.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ

- Καρυωτάκης, Κ. (1965), *Άπαντα τα ευρισκόμενα*, τ. Α', (επιμ.: Σαββίδης, Γ. Π.), Αθήνα: Ίκαρος.  
Καρυωτάκης, Κ. (1966), *Άπαντα τα ευρισκόμενα*, τ. Β', (επιμ.: Σαββίδης, Γ. Π.), Αθήνα: Ίκαρος.  
Καρυωτάκης, Κ. (1972), *Ποιήματα και Πεζά*, (επιμ.: Σαββίδης, Γ. Π.), Αθήνα: Ερμής.

### ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΗΣ

- Αντώνογλου, Ι. (2007), *Συγκρότηση εναλλακτικών κόσμων διαλόγου με την κοινωνική πραγματικότητα μέσα από την μουσική: Το παράδειγμα του κοινού ενός ελληνικού ροκ συγκροτήματος*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Ambrosch, G. (2018), *The poetry of punk: The meaning behind punk rock and hardcore lyrics*, New York: Routledge.
- Βαρίκας, Β. (1978), *Κώστας Βάρναλης. Κώστας Καρυωτάκης*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Βηλαρά, Μ. (2014), *Κριτική και ερμηνευτική προσέγγιση του Νεοελληνικού ποιητικού λόγου και στοχασμού: το παράδειγμα του Κ. Γ. Καρυωτάκη*, <https://tinyurl.com/2s3fxwr> [ανακτήθηκε: 15/06/2022].
- Γαλανάκης, Θ. (2022). «Η όπερα "Κώστας Καρυωτάκης" του Μίκη Θεοδωράκη. Μια κλασική περίπτωση βλάβης», *Πόρφυρας*, 177-178 (Ιανουάριος-Ιούλιος 2022).
- Γαραντούδης, Ε. (1998), «Η αναβίωση του καρυωτακισμού: Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης και η ποιητική γενιά του 1970», στο Στεφανοπούλου, Μ. (επιμ.), *Επιστημονικό Συμπόσιο: Καρυωτάκης και καρυωτακισμός (31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997)*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σσ. 195-258.
- Γαραντούδης, Ε. (1999), «Η μυθοποίηση της ποιητικής παράδοσης. Ο Σολωμός και η ποιητική γενιά του 1970», στο *Διονύσιος Σολωμός: "Κανών" νεοελληνικού πνευματικού βίου: Με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 200 χρόνων από τη γέννηση του ποιητή (30 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου 1997)*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σσ. 171-227.
- Γαραντούδης, Ε. (2021), «Οι «μελοποιημένοι» Κ. Γ. Καρυωτάκης και Μαρία Πολυδούρη», *Ο Αναγνώστης*, <https://tinyurl.com/mr73sxy8> [ανακτήθηκε: 10/08/2022].
- Γκότοβος, Θ. Ν. (1990), «Μια προσέγγιση στο ποίημα του Κ. Γ. Καρυωτάκη: Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον», στο Μελισσαράτου, Μ. (επιμ.), *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη (Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου)*, Ιωάννινα: Γ. Τσόλης, σσ. 197-202.
- Δημαράς, Κ. Θ., (21/2/1938), «Κ. Γ. Καρυωτάκης», *Ελεύθερον Βήμα*.
- Δημηρούλης, Δ. (2016), «Στο κατώφλι του Καρυωτάκη», *The Athens Review of Books* 79: 25-7.
- Θεοτοκάς, Γ. (1938), «Κ. Γ. Καρυωτάκης», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 68 (19/3/1938): 1-2.

- Κατσάπης, Κ. (2007), *Ηχοι και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας. Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς 45, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.).
- Κοντώση, Σ. (2009), *Λεωνίδα Ζώρας (1905-1907), Θεματικός κατάλογος έργων*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Λεμπέση, Λ. (1988), «Λογοτεχνία και μουσική», *Διαβάζω* 188: 62-9.
- Μενελάου, Ι. (2018), «Κώστας Καρυωτάκης: όταν το βίωμα γίνεται ποίηση», *Neograeca Bohemica* 18: 91-7.
- Μονεμβασίτης, Γ. – Διάκου, Έ. (2008), *Κατάλογος Μελοποιημένης Ποίησης, Φεστιβάλ Υμηττού*, Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Υμηττού.
- Μποζίνης, Ν. (2006), *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Ντουλιά, Χ. (2000), *Κ. Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ντουλιά, Χ. (2014), *Κώστας Καρυωτάκης: Με τ' όνειρο οι ψυχές και με το πάθος...*, Αθήνα: Καθημερινές Εκδόσεις Α.Ε.
- Παπάζογλου, Χ. (1988), *Παρατονισμένη Μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα: Κέδρος.
- Σαββίδης, Γ. Π. – Χατζηδάκη, Ν. Μ. – Μήτσου, Μ. (1989), *Χρονογραφία Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928)*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Σιδεράς, Α. (1986), «Η τραγουδισμένη ποίηση», στο Σκαρτσής, Σ. (επιμ.), *Πανεπιστήμιο Πατρών: Πρακτικά Πέμπτου Συμποσίου Ποίησης: Κοινωνία και ποίηση*, Αθήνα: Γνώση, σσ. 37-60.
- Στεργιόπουλος, Κ. (1972), *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Τασάκος, Μ. (2015), «Η σφαίρα της Πρέβεζας ακόμη ταξιδεύει», *Χίμαιρα* 1: 136-45.
- Τζιόβας, Δ. (1998), «Ποιητική μνήμη ή το φάσμα του καρνωτακισμού: Εμπειρικός, Κοντός, Γκανάς», στο Στεφανοπούλου, Μ. (επιμ.), *Επιστημονικό Συμπόσιο: Καρυωτάκης και καρνωτακισμός (31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997)*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ίδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σσ. 105-29.
- Τσιριμώκου, Λ. (24-03-2001), «Φάκελος Καρυωτάκη - Οι κριτικές και άλλες αναγνώσεις του έργου του αυτόχειρα ποιητή», *Το Βήμα*, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/fakelos-karywtaki/> [ανακτήθηκε: 09/08/2022].
- Χριστοπούλου, Σ. (2009), *Γιώργος Σισιλιάνος – Ζωή και έργο*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.

Η ποιητική ενός πεζογράφου στη δραματουργία.

Η περίπτωση του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* του Αλέξανδρου Κοτζιά

Μιχαήλ Καλαβρός

**Περίληψη.** Στο άρθρο επιχειρείται η εξέταση του —εν πολλοίς αγνοημένου από την Κριτική— θεατρικού έργου του Αλέξανδρου Κοτζιά *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* με άξονα την ποιητική του πεζογράφου, όπως αυτή συνάγεται από το πεζογραφικό, δοκιμιακό και κριτικό του έργο. Εκκινώντας από την υπόθεση εργασίας ότι στο εν λόγω έργο παρουσιάζονται —προσαρμοσμένα στις απαιτήσεις της δραματουργίας— τα κύρια χαρακτηριστικά του πεζογραφικού έργου του Κοτζιά, ως προς τη θεματική, τους χαρακτήρες («αρνητικοί» ήρωες, «εωσφορικό-αγγελικό» δίπολο· εν προκειμένω του εισβολέα Λάμπη και της δοκιμαζόμενης Κατερίνας) και την εν γένει τεχνική (ψευδορεαλισμός, χρήση motto, νοηματικός πυρήνας, αυξημένη βαρύτητα εναρκτήριας και καταληκτήριας σκηνής, καίριες λέξεις, σύμβολα), σκοπός του όλου εγχειρήματος είναι: α) η χαρακτηριστική μελέτη των προσώπων του δράματος (με βάση τη διάκριση σε στατικούς και εξελισσόμενους, αλλά και σε επίπεδους και σφαιρικούς χαρακτήρες), υποβοηθούμενη από τη διαμορφωμένη από το πεζογραφικό corpus κειμένων του συγγραφέα τυπολογία χαρακτήρων και β) η εξέταση του δραματικού αυτού έργου με αξιοποίηση των σταθερών που συνέχουν τα πεζογραφικά έργα του Κοτζιά και θεματοποιούνται σε διάφορα κριτικά του σχόλια για έργα άλλων, αλλά κυρίως στο δοκίμιό του «Αληθομανές χαλκείον: η ποιητική ενός πεζογράφου».

**Λέξεις-κλειδιά:** Κοτζιάς, Δραματουργία, Πεζογραφία, Χαρακτηρολογία, Ψευδορεαλισμός

Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς έχει καθιερωθεί στη συνείδηση κριτικών και αναγνωστών ως κατεξοχήν πεζογράφος.<sup>1</sup> Ωστόσο, η διαπίστωση εκ μέρους της κριτικής μιας ιδιαίτερης σχέσης

---

\*Μιχαήλ Καλαβρός, Μεταπτυχιακός Φοιτητής Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ.

E-mail: mkkalavros@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.7305482

<sup>1</sup> Βλ. Γιατρομανωλάκης (1990): 204: «Καθαρόαιμος λοιπόν πεζογράφος, ταγμένος με επιμονή και συνέπεια στη δύσκολη τέχνη της πεζογραφίας και ειδικά της μυθιστοριογραφίας». Ως πεζογράφος συστήνεται άλλωστε και ο ίδιος ο Κοτζιάς [βλ. Κοτζιάς (2004) 7-51]. επισημαίνεται ότι η χρονολογία αφορά στην επιμελημένη έκδοση του έργου *Αληθομανές Χαλκείον: Η ποιητική ενός πεζογράφου*, όπου περιλαμβάνεται — μαζί με άλλα δοκίμια του Κοτζιά — το ομότιτλο κείμενο, το οποίο ωστόσο αποτελεί ομιλία του συγγραφέα, πρωτοδημοσιευμένη στο περιοδικό *Γράμματα και Τέχνες* (τεύχος 64-65) τς 1992 και βασισμένη εν πολλοίς σε σημειώσεις του για

του λόγου των ηρώων του — στα μυθιστορήματα και τις νουβέλες — με τις επιταγές της «θεατρικότητας»,<sup>2</sup> καθιστά ερευνητικό desideratum τη μελέτη των ευάριθμων έργων<sup>3</sup> που συνιστούν τη δραματογραφία του. Επιπλέον, η έντονη επανεμφάνιση ορισμένης τυπολογίας χαρακτήρων, συγκεκριμένης θεματικής και σταθερού τρόπου διάρθρωσης της πλοκής στα μυθιστορήματα του Κοτζιά καθιστά εύλογη την αναζήτηση των προαναφερθέντων και στα θεατρικά του έργα, αλλά και τη μελέτη του τρόπου με τον οποίον αυτά προσαρμόζονται στους κανόνες και τις συμβάσεις της δραματοουργίας. Έχει, άλλωστε, επισημανθεί ήδη από τον Γ. Βαρβέρη πως «τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του συγγραφέα τον παρακολουθούν και στην καινούργια αυτή διάσταση [τη θεατρική], μόνο που διασταυρώνονται και εν πολλοίς υποτάσσονται στους κανόνες του είδους που προσωρινά τον φιλοξενεί».<sup>4</sup>

Εκκινώντας από αυτήν ακριβώς τη διαπίστωση — στη μοναδική ad hoc και σύντομη μελέτη του Βαρβέρη για το έργο —, αλλά και από εγκωμιαστικές κριτικές του Κοτζιά για εγχειρήματα συγγραφέων να υπερβούν τα εσκαμμένα των ειδών που θεραπεύουν,<sup>5</sup> επιχειρείται εδώ η εξέταση του πρώτου (και μοναδικού ευρέως γνωστού) δραματικού έργου του Κοτζιά, *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων*<sup>6</sup> με άξονα την ποιητική του πεζογράφου, όπως αυτή συνάγεται από το πεζογραφικό και κριτικό του έργο. Έτσι, η υπόθεση εργασίας στην οποία εδράζεται η εδώ πραγμάτευση του θέματος είναι ότι στο περί ου ο λόγος έργο μορφοποιούνται

---

σεμινάριο στο Institut Neohellenique του Πανεπιστημίου της Σορβόννης το 1980 [βλ. «Πρώτες δημοσιεύσεις» στο Κοτζιάς (2004): 293].

<sup>2</sup> Βλ. Πανσέληνος (1994): 114: «Εδώ πρέπει κανείς να μιλήσει για ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό της τέχνης του, το λόγο των ηρώων του. [...] Τίποτα δε λέγεται ολόκληρο. Δεν υπάρχει ίχνος θεατρικότητας — και ο Κοτζιάς αντικαθιστά τη σύμβαση του “τέλειου” θεατρικού λόγου με μια άλλη, τη σύμβαση του “ανάρθρου”. Γίνεται ο ίδιος ηθοποιός που αυτοσχεδιάζει τα λόγια του στη στιγμή, γνωρίζοντας μόνο ποιος είναι ο χαρακτήρας που υποδύεται και ποια η θέση του μέσα στον καμβά της ιστορίας που διηγείται» [Η αραιογράμμιση δική μου]. Για τον μονόλογο (ο οποίος, βέβαια, συνδέεται με τη δραματικότητα) στον Κοτζιά βλ. Ραυτόπουλος (1992): 24-6, Ζήρας (1994): 130-31· ιδίως: «Και δεν αναφερόμαστε μόνο στους μονολόγους ή στις μονολογικές ενότητες που υπάρχουν σε αφθονία στα τελευταία βιβλία του [...] αλλά και σ'αυτών προπάντων, τον Μονόλογο της Μαριάννας, που έχει γραφτεί από τον συγγραφέα ειδικά για το θέατρο, συγκεντρώνοντας όμως τα ειδοποιά στοιχεία, γλώσσας και τεχνικής, που έχουμε συναντήσει στα μυθιστορήματά του» [Η πλαιογράμμιση δική μου].

<sup>3</sup> Το *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* είναι το μοναδικό θεατρικό έργο του Κοτζιά που εκδόθηκε σε βιβλίο. Η ενασχόλησή του με το δράμα απέδωσε μόλις δύο άλλους καρπούς, τα έργα *Ο μονόλογος της Μαριάννας* (1982) και *Όρφείας και Εύρυδίκη* (1983), τα οποία αμφότερα εκδόθηκαν εκτός εμπορίου το έτος 1988 και μοιράστηκαν στον θεατρικό κόσμο και σε μερικούς φίλους από τον συγγραφέα. Όπως είναι φυσικό, τα τελευταία δύο έργα σχεδόν αγνοούνται από την κριτική· βλ. Γιατρομανωλάκης (1994): 203: «Απομένει μοναδικό ένα θεατρικό του έργο, *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* (1962)».

<sup>4</sup> Βαρβέρης (1994): 268. Βλ. επίσης Βαρβέρης (1992): 56: «Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις αξιόλογων ποιητών και πεζογράφων, οι οποίοι σε κάποια στάση της ηθικής τους στα γράμματα, αισθάνθηκαν μαγνητισμένοι από τη θεατρική εκδοχή. Είναι άλλωστε γεγονός πως η πρώτη ύλη του συγγραφέα μερικές φορές αρνείται να υπακούσει στην οικεία της φόρμα και διατύπωση. Έτσι, υπαγορεύεται ή μάλλον “εκβιάζεται” μια φόρμα διαφορετική».

<sup>5</sup> Βλ. χαρακτηριστικά την κριτική του για το *Μαουτχάουζεν* του κατεξοχήν θεατρικού συγγραφέα Ι. Καμπανέλλη: Κοτζιάς (1982): 141-7, αλλά και γενικότερα το μέρος «Πεζογραφήματα από ποιητές και άλλους» στις σελίδες 107-175.

<sup>6</sup> Κοτζιάς (1980).

— προσαρμοσμένα στις απαιτήσεις της δραματουργίας — τα κύρια χαρακτηριστικά που διαθέτει το πεζογραφικό έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά, ως προς τη θεματική, τους χαρακτήρες και την εν γένει αφηγηματική τεχνική.

Το εν λόγω δραματικό έργο «εκδόθηκε το 1962 και πρωτοανεβάστηκε από το “Ημικρατικό Θέατρο Πελοποννήσου” το 1980»,<sup>7</sup> ενώ προηγήθηκε και μια τηλεοπτική παράστασή του στο πλαίσιο της εκπομπής «Το θέατρο της Δευτέρας» τη Δευτέρα 1 Αυγούστου 1977.<sup>8</sup> Αποτελεί θεατρικό έργο διαρθρωμένο σε τρεις πράξεις, οι οποίες εν πρώτοις δημοσιεύτηκαν σε τρία αντιστοιχώς τεύχη του περιοδικού *Νέα Πορεία*.<sup>9</sup> Τα του δράματος πρόσωπα — εννέα εν συνόλω — προέρχονται ως επί το πλείστον από την ίδια οικογένεια (Νικόλας, Μαρία, Λέλα, Κατερίνα, Διονύσης και εξ αγχιστείας ο Πέτρος) και αντιμετωπίζουν κινδύνους από αμαρτίες του παρελθόντος, τελώντας ήδη εν παρακμή ή κατακρημνιζόμενοι κατά τη δραματική εξέλιξη. Καίριο ρόλο στην πλήρη καταστροφή της οικογένειας διαδραματίζει ο Λάμπης, ο μυστήριος και αιφνιδίως εμφανιζόμενος ενοικιαστής του αυτοσχέδιου δωματίου στο σπίτι της προρρηθείσας οικογένειας. Συγκριτικά μικρότερη, μα κρίσιμη είναι και η παρουσία της γυναίκας του Λάμπρου, Ίρμα, και του “φίλου” της οικογένειας, Θανάση, με τους οποίους συμπληρώνονται οι δραματικοί ήρωες.

Επί του πρακτέου, στο πρώτο μέρος του άρθρου εξετάζονται ένα προς ένα τα δραματικά πρόσωπα (ώστε να αποτυπωθεί τοιουτοτρόπως και η πλοκή του δράματος), ενώ επίσης διερευνάται το «έωσφορικό»<sup>10</sup> και “αγγελικό” δίπολο που σχηματίζουν ο Λάμπης και η Κατερίνα και γίνεται συσχετισμός με μυθιστορηματικούς ήρωες του Κοτζιά, στη βάση μιας

<sup>7</sup> Στεργιόπουλος (1994): 91· Για τους συντελεστές της παράστασης αυτής βλ. Κοτζιάς (1980): 6: «Τα πρόσωπα. Διονύσης: Γιώργος Παυλικανίδης, Μαρία: Ζωή Βουδούρη, Κατερίνα: Κική Διόγου, Πέτρος: Μάνος Χατζηγεωργίου, Λέλα: Τίνα Δημητρακοπούλου, Νικόλας: Μιχάλης Κωστόπουλος, Λάμπης: Ηλίας Σταματίου, Θανάσης: Ανέστης Σαρίδης, Ίρμα: Θεανώ Κρασσά. Σκηνοθεσία: Πέτρος Λαοκράτης. Σκηνογραφία: Μανώλης Μαριδάκης. Μουσική επιμέλεια: Ιφιγένεια Ευθυμιάτου. Βοηθός σκηνοθέτη: Γιώργος Παυλικανίδης».

<sup>8</sup> Βλ. [https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%95%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CE%AC%CE%B6%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9\\_%CE%B4%CF%89%CE%BC%CE%AC%CF%84%CE%B9%CE%BF%CE%BD\\_%CE%BC%CE%B5%CF%84%27\\_%CE%B5%CF%80%CE%AF%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BD\\_\(1977\)](https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%95%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%B9%CE%AC%CE%B6%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9_%CE%B4%CF%89%CE%BC%CE%AC%CF%84%CE%B9%CE%BF%CE%BD_%CE%BC%CE%B5%CF%84%27_%CE%B5%CF%80%CE%AF%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BD_(1977)). Τελευταία ανάκτηση: 22/05/2022.

<sup>9</sup> *Νέα Πορεία* 89-90 (Ιούλιος-Αύγουστος 1962): 270-283· *Νέα Πορεία* 91-92 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1962): 323-334· *Νέα Πορεία* 93 (Νοέμβριος 1962): 369-381. Οι σχετικές παραπομπές στο έργο θα γίνονται στο εξής στην πρώτη δημοσίευση [Κοτζιάς (1962a), (1962b), (1962c) και αριθμός σελίδας], καθότι είναι ψηφιακά προσβάσιμη σε όλους στην ιστοσελίδα [www.greek-language.gr](http://www.greek-language.gr) (εν αντιθέσει με τη δυσεύρετη έκδοση του 1980).

<sup>10</sup> Πρόκειται για μόνιμο δίπολο, άλλωστε «Ο Έωσφορος» είναι τίτλος έργου του Κοτζιά (1959) και συνάμα αναφέρεται συχνά από την κριτική ως επιθετικός προσδιορισμός για το έργο και τους χαρακτήρες του αντισυμβατικού με το αγγελικό-Καλό· βλ. ενδ.: Βαρβέρης (1994): 269: «Μέσα απ’ τη σατανικότητα της γοητείας του, [ο Μάνος] γίνεται ο “Έωσφορος” (θυμηθείτε το ομώνυμο μυθιστόρημα του Κοτζιά της περιόδου εκείνης) για το μόνο καταφατικό πρόσωπο της οικογένειας»· Τριανταφυλλόπουλος (2002) σε άρθρο του για τον Κοτζιά με τίτλο «Έωσφορικός».

διαμορφούμενης τυπολογίας «αρνητικών ηρώων»<sup>11</sup>. Αντίστοιχα, στο δεύτερο μέρος εντοπίζονται επί μέρους στοιχεία της ποιητικής του πεζογράφου, όπως προσαρμόζονται μορφοποιούμενα κατά τις συμβάσεις της δραματογραφίας.

Συνελόντι ειπείν, σκοπός του όλου εγχειρήματος είναι: α) η χαρακτηριστική μελέτη των προσώπων του δράματος υποβοηθούμενη από τη διαμορφωμένη από το πεζογραφικό corpus κειμένων του συγγραφέα τυπολογία χαρακτήρων και β) η εξέταση του θεατρικού έργου στον άξονα σταθερών που συνέχουν τα έργα του Κοτζιά και εκφράζονται στα ποιητολογικά αυτοσχόλια και τα πολυάριθμα<sup>12</sup> και σημαντικά<sup>13</sup> κριτικά του σχόλια για άλλα έργα.

### **I. “Εωσφόροι” και “άγγελος”: Μυθιστορηματικοί χαρακτήρες στη θεατρική σκηνή**

Επανειλημμένως έχει επισημανθεί η επιμονή του Κοτζιά να επανέρχεται στο συγγραφικό του έργο σε συγκεκριμένους προβληματισμούς και χαρακτήρες και ούτως πώς, αυτοί να συνιστούν ενιαίο σύνολο, επιμέρους μορφοποιημένο στα έργα του:

«[...] από τον Μηνά Παπαθανάση της *Πολιορκίας* ως τον Γιάννη του *Πυγμάχου* ο Αλέξανδρος Κοτζιάς δημιουργεί υπομονετικά, προσεκτικά αλλά και οιστρηλατημένα ένα αφηγηματικό σύμπαν ευρέος φάσματος, μια μυθιστορηματική τοιχογραφία που αποτελείται από επιμέρους ψηφίδες-βιβλία-ιστορίες που μας ανοίγουν θύρες ή ανοίγματα με τους ίδιους τύπους ανθρώπων ασχολούνται, τα ίδια ερωτήματα θέτουν και επαναθέτουν».<sup>14</sup>

Στο πλαίσιο αυτό — και πριν γίνει λόγος για τον κάθε χαρακτήρα του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ’ επίπλων* — κρίνεται σκόπιμη μια αδρομερής εννοιολογική διασαφήνιση γύρω από τον όρο «χαρακτήρας». Άλλωστε, ήδη από το *Περί Ποιητικής* έργο του Αριστοτέλη ως τον σημερινό θεωρητικό προβληματισμό, η έννοια του χαρακτήρα απασχολεί εξακολουθητικά τις λογοτεχνικές σπουδές και αποκτά πρωτεύουσα η δευτερεύουσα αξία εν σχέσει με την

<sup>11</sup> Για την σταθερή αναφορά της κριτικής στους «αρνητικούς ήρωες» του Κοτζιά βλ. ενδεικτικά: τον τίτλο «Η Λογοτεχνία των αρνητικών ηρώων» [Μπουκάλας (1994)]· Στεργιόπουλος (1994) 99· Πανσέληνος (1994) 118-120· Ζήρας (1994) 137.

<sup>12</sup> Βλ. Αράγης (1994): 258: «Ο τύπος της κριτικής που άσκησε, με εξαίρεση τις τελευταίες δοκιμές του, είναι εκείνος της βιβλιοκρισίας σε ημερήσια έντυπα (εφημερίδες *Μεσημβρινή*, *Το Βήμα*, *Η Καθημερινή*). Συνολικά ασχολήθηκε με την κριτική, με μεσοδιαστήματα αργίας, από το 1961 μέχρι το 1991. Τώρα τα κριτικά του κείμενα βρίσκονται συγκεντρωμένα σε τέσσερις τόμους. *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κέδρος, 1982. *Αφηγηματικά*, Κέδρος, 1984. *Δοκιμακά και άλλα*, Κέδρος 1985. *Τα αθηναϊκά διηγήματα - και δύο δοκίμια για το χρόνο*, Αθήνα, Νεφέλη, 1992».

<sup>13</sup> Δ. Δασκαλόπουλος – Μ. Ρώτα (1998): 12: «Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στον Αλέξανδρο Κοτζιά οφείλουμε όλοι μας τη λαμπρή περίοδο των φιλολογικών και λογοτεχνικών σελίδων της “Μεσημβρινής” και της “Καθημερινής”, που συνέβαλαν αποφασιστικά στη ζωντάνια και στις ζυμώσεις της προδικτατορικής και μεταπολιτευτικής εποχής, αντιστοίχως».

<sup>14</sup> Ζήρας (1994): 129.

πλοκή.<sup>15</sup> Από το «μυθιστόρημα χαρακτήρων» της Βικτωριανής εποχής στον θάνατο του λογοτεχνικού χαρακτήρα που διακήρυξε ο R. Barthes<sup>16</sup> και στην αντίστοιχη υπεράσπιση της επιβιώσής του, η έννοια του χαρακτήρα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στις προσεγγίσεις πεζογραφικών και δραματικών κειμένων. Ως χρησιμότερος για την εξέταση που επιχειρεί η παρούσα εργασία κρίνεται ο σχετικός ορισμός του G. Prince,<sup>17</sup> σύμφωνα με τον οποίον ο χαρακτήρας μπορεί να συνοψιστεί «ως ένα υπάρχον (existant) προικισμένο με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά και επιφορισμένο με ανθρωπομορφικές πράξεις, ως ένας δράστης (actor) με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά· αυτός ο δράστης αντιπροσωπεύεται από μια μονάδα ισοδύναμη με μια ονομαστική φράση και εξατομικεύεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να συγκροτεί μίαν αυτόνομη φιγούρα του αφηγηματικού κόσμου».<sup>18</sup> Οι ανθρωπόμορφοι, λοιπόν, αφηγηματικά αυτόνομοι χαρακτήρες και τα γνωρίσματα που αυτοί εκδηλώνουν κατά την εξέλιξη της πλοκής μπορούν να εντοπιστούν ακόμη πιο έκτυπα στη δραματογραφία, καθότι εκεί ο κειμενικός χαρακτήρας ενσαρκώνεται από ηθοποιό, δικαιώνοντας και την έτερη σημασία της αγγλικής λέξης actor.

Ειδικότερα, όσον αφορά στο έργο του Κοτζιά, ο ίδιος δηλώνει πως η θέση του πεζογράφου είναι ανάλογη με εκείνη ενός «μικρ[ού] θε[ού]»,<sup>19</sup> συνεπώς ενός δημιουργού αφηγηματικού σύμπαντος, στο οποίο κεντρική θέση κατέχουν — ως φορείς δράσης και ιδεών — οι χαρακτήρες. Χαρακτήρες με σταθερά γνωρίσματα που διέπουν τον λόγο και τη στάση τους:

Ταυτόχρονα με τις βασικές σκηνές, αναδύονται ένα ένα και τα κύρια πρόσωπα της ιστορίας. Εμφανίζονται και αυτά στο προσκήνιο, κατά κάποιο τρόπο αυτοσυστήνονται, ανοίγουν την καρδιά τους, καθώς ο συγγραφέας αρχίζει να διακρίνει, πρώτα αχνά, στη συνέχεια καθαρότερα, την προσωπικότητα καθενός και τις μεταξύ τους βαθύτερες σχέσεις και συγκρούσεις.

Αλλά και το μεγαλεπήβολο εγχείρημα του Κοτζιά να γράψει ισάριθμες με τα επτά μυθιστορήματα νουβέλες<sup>20</sup> επιβεβαιώνει τη δημιουργία στέρεων χαρακτήρων που εξελίσσονται αυτόνομα στο αφηγηματικό του σύμπαν, καθότι δευτερεύοντες χαρακτήρες των μυθιστορημάτων τίθενται στο επίκεντρο κάθε νουβέλας. Καθώς μάλιστα όλες τις νουβέλες

<sup>15</sup> Βλ. αναλυτικότερα: Αγάθος (2005): 13-41.

<sup>16</sup> Βλ. Barthes (1970): 94.

<sup>17</sup> 1987:12.

<sup>18</sup> Αναφέρεται στο Αγάθος (2005) 17.

<sup>19</sup> Κοτζιάς (2004): 12.

<sup>20</sup> Ο Κοτζιάς δεν πρόλαβε να περατώσει το έργο αυτό, εξαιτίας του αιφνίδιου θανάτου του. Γράφτηκαν οι τέσσερις από τις επτά νουβέλες. Βλ. Κοτζιάς (2018).

«τις συνέχει η ημερομηνία της 21ης Μαΐου 1958»,<sup>21</sup> οι εν λόγω ήρωες παρουσιάζονται πριν από ή μετά το αφηγηματικό παρόν των μυθιστορημάτων φέροντας — εν χρόνω — τα καίρια γνωρίσματά τους.

Εν προκειμένω, ο πλέον καθοριστικός χαρακτήρας για την εξέλιξη του εξεταζόμενου δραματικού έργου είναι — εμφανώς — ο Λάμπης, ο οποίος εντάσσεται στη χορεία των αρνητικών ηρώων<sup>22</sup> που «έχουν κυριευτεί μια κι έξω από την πίστη ότι δεν υπάρχει κοινωνική και ηθική τάξη άξια να υποταγεί κανείς σ' αυτήν».<sup>23</sup> Εκκινώντας από την εύστοχη παρατήρηση του Γ. Βαρβέρη για το όνομα του Λάμπη και τη σύνδεσή του με τον Εωσφόρο,<sup>24</sup> κρίνεται σκόπιμο να γίνει συνοπτική αναφορά στον ρόλο που διαδραματίζει ο συγκεκριμένος δραματικός χαρακτήρας. Ο Λάμπης, λοιπόν, είναι εκείνος που εντελώς αιφνίδια «εισβάλλει»<sup>25</sup> ως ενοικιαστής δωματίου στη σηπόμενη μικροαστική οικογένεια του Νικόλα. Οι πρώτες κουβέντες του χαρακτηρίζονται από μιαν αρχική συστολή, ενώ, αποφασίζοντας να διαμείνει στο προς ενοικίαση αυτοσχέδιο δωμάτιο,<sup>26</sup> δηλώνει πως επιθυμεί να παραμείνει εκεί απολύτως incognito. Η μυστικοπάθεια αυτή, σε συνδυασμό με την ξαφνική αδιαθεσία του εξαιτίας ενός περίεργου τραύματος στην καρδιά, αποτελούν προσημάνσεις για το ποιόν του Λάμπη, οι οποίες όμως νοηματοδοτούνται a posteriori στην εξέλιξη του έργου.

<sup>21</sup> Ρώτα (2018): 443.

<sup>22</sup> Βλ. Ζήρας (1994): 137: «Παρά τις επιμέρους διαφορές τους, ο Μηνάς Παπαθανάσης, ο Φίλιππος Πικιώτης, ο Γιάννης Γιαννόπουλος, ο Περικλής Περγικάρης και η Φραγκίσκα, ο Πέτρος Παπαλουκάς και ο Μένιος Κατσαντώνης, όπως και όσοι τους ακολούθησαν στα επόμενα βιβλία, διακρίνονται για ορισμένες ιδιότητές τους που τους κάνουν κατά βάθος συγγενείς».

<sup>23</sup> Ζήρας (1994): 137.

<sup>24</sup> Βλ. Βαρβέρη (1994): 269: «ο αστραφετός Λάμπης (δεν φαίνεται τυχαία η επιλογή του ονόματος)[...] γίνεται ο “Εωσφόρος” (θυμηθείτε το ομώνυμο μυθιστόρημα του Κοτζιά της περιόδου εκείνης)».

<sup>25</sup> Βλ. Μαντέλη (2014): 21-2: «“Εισβολέας” μπορεί να θεωρηθεί ο χαρακτήρας που εισβάλλει στον δραματικό χώρο, επεμβαίνει στη δραματική κατάσταση και συγκρούεται με τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Αποτελώντας στοιχείο ξένο, έτερο και αλλότριο, λειτουργεί ως ενδεχόμενη απειλή για τη δραματική τάξη πραγμάτων. Οι εισβολείς εισχωρούν στο δραματικό σύμπαν, παρεμβαίνουν στα σκηνικά δρώμενα και εισέρχονται σε διαλεκτικές σχέσεις με τα υπόλοιπα σκηνικά πρόσωπα. Μια εισβολή, επομένως, συνεπάγεται την αλληλεπίδραση μεταξύ των δραματικών χαρακτήρων, τη σύγκρουση και τη ρωγή στις σχέσεις ή στο πλαίσιο δράσης του και, άρα, την αλλαγή της δραματικής κατάστασης. [...] Οι εισβολείς [...] είναι συνήθως πρόσωπα ξένα και παρείσακτα μέσα στη δραματική κοινότητα του έργου. [...] η ταυτότητα και τα κίνητρό του (:του εισβολέα) παραμένουν άγνωστα ή, πάντως, σκοτεινά μέχρι το τέλος του έργου. Καθώς εξελίσσεται η πλοκή, ο εισβολέας μπορεί να γίνει το επίκεντρο του έργου, δίνοντας ώθηση στη δράση [...], ή να λειτουργήσει ως καταλύτης προκειμένου να φέρει στην επιφάνεια τις συγκρούσεις, τις διαφορές και τις απογοητεύσεις της κοινωνίας στην οποία έχει εισβάλει [...]. Συνεπώς, η δραματική λειτουργία του εισβολέα αφορά την επίδρασή του πάνω στους χαρακτήρες του δράματος και τις αλλαγές που επιφέρει στα πλαίσια μιας δεδομένης τάξης πραγμάτων» [πλαγιογράμμιση δική μου].

<sup>26</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962a): 279: «ΜΑΡ. Κοπιάστε... Συγύρισα κομμάτι. Έφραξα τὸ φεγγίτη μ' ἓνα τσουβάλι. Ἄν βουλευτεῖτε καὶ τὸ κρατήσετε, αὔριο θὰ σᾶς βάλω τζάμι. Εὐτυχῶς εἶχε πάνω ἓνα σομιέ. Στῶμα δὲ βρήκα ἀκόμα. Σᾶς ἔστρωσα μιὰ μπατανία διπλή. Αὔριο θὰ σᾶς ἀγοράσω καὶ μιὰ λαμπίτσα τοῦ πετρελαίου νὰ μὴν κάθεστε στὸ σκοτάδι».

Αρχικά, τα μέλη της οικογένειας τελούν εν αγνοία σχετικά με το πρόσωπο του Λάμπη<sup>27</sup> και την εν γένει (καλλιτεχνική) δραστηριότητά του, η οποία και αυτή προσημαίνεται στην πρώτη πράξη, τη στιγμή που αφηρημένος και κάπως μηχανικά «σκιτσάρει σ' ένα από τὰ χαρτιά πάνω στο τραπέζι».<sup>28</sup> Όπως γίνεται γνωστό προΐουσης της δράσης, ο Λάμπης είναι καταξιωμένος ζωγράφος και καταφεύγει στο σπίτι μετά το εξιτήριο του από νοσοκομείο, στο οποίο νοσηλευόταν ένεκα μιας αποτυχημένης απόπειρας αυτοκτονίας. Μάλιστα, πέρα από την απόπειρα αυτοχειρίας, καταστρέφει όλα τα έργα στο ατελιέ του, ενώ ως αιτία αυτών του των πράξεων προβάλλεται η υπέρμετρη φιλοδοξία του.<sup>29</sup> Ακριβώς αυτή η επιθυμία του Λάμπη να είναι υπεράνω ανθρώπων, αγγέλων αλλά και του ίδιου του Θεού είναι η αιτία και της πτώσης του Εωσφόρου,<sup>30</sup> συνεπώς ο παραλληλισμός του πρώτου με τον διάβολο<sup>31</sup> (<διαβάλλω: έτσι θα προσπαθήσει ο Λάμπης να διαβάλει τον χαρακτήρα της Κατερίνας) ενισχύεται ακόμη περισσότερο. Έχοντας συνάψει ερωτικές σχέσεις με τη Λέλα και την Κατερίνα, ο περί ου ο λόγος χαρακτήρας εξυφαίνει — κατά την προσφιλή τακτική του ίδιου το Κοτζιά για τους μυθιστορηματικούς του ήρωες —<sup>32</sup> ένα σχέδιο δοκιμασίας της ηθικής συνέπειας της Κατερίνας, στο οποίο συμμετέχουν — εκόντες άκοντες — σχεδόν όλοι και το οποίο ανακαλεί τις ζολαδικές αρχές περί πειραματικού μυθιστορήματος.<sup>33</sup> Τέλος, απαθής ο Λάμπης απέναντι

<sup>27</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962b): 324: «ΚΑΤΕΡ.: Καί τι ξέρουμε τάχα ἔμεϊς γιὰ λόγου του; Κοντεύει δεκαπέντε μέρες στὸ σπίτι μας, καί, καλὰ καλὰ, μήτε τ' ὄνομά του δὲ μάθαμε. Στὸ κάτω κάτω, ποιὸς εἶναι; Τί φτιάχνει; Τεμπέλης εἶναι; Πῶς ζεῖ;».

<sup>28</sup> Κοτζιάς (1962a): 277.

<sup>29</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962b): 333: «ΛΑΜΠ. [...] Ὁ καγχασμὸς ἔχει σκάψει, ἔχει φαρμακώσει βαθιά, ὡς τὶς ρίζες... Τώρα οἱ φιλοδοξίες μου εἶναι ἀπεριόριστες, ἀπροσμέτρητες... εἶμαι ἄπληστος! Κι' ἀφοῦ δὲν μπορῶ νὰ εἶμαι πιὸ πάνω ἀπ' ὄλους τοὺς ἀνθρώπους, πιὸ πάνω κι' ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους... κι' ἀπὸ τὸ Θεό... τότε, προτιμῶ νὰ μὴν εἶμαι τίποτα. Τίποτα!».

<sup>30</sup> Βλ. *Ἡσαΐας*, 14: 12-15: «πῶς ἐξέπεσεν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ὁ εὐσφόρος ὁ πρῶτὸς ἀνατέλλων; συνεντρίβη εἰς τὴν γῆν ὁ ἀποστέλλων πρὸς πάντα τὰ ἔθνη. σὺ δὲ εἶπας ἐν τῇ διανοίᾳ σου· εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβήσομαι, ἐπάνω τῶν ἀστέρων τοῦ οὐρανοῦ θήσω τὸν θρόνον μου, καθιῶ ἐν ὄρει ὑψηλῇ, ἐπὶ τὰ ὄρη τὰ ὑψηλὰ τὰ πρὸς Βορρᾶν, ἀναβήσομαι ἐπάνω τῶν νεφῶν, ἔσομαι ὅμοιος τῷ Ὑψίστῳ. νῦν δὲ εἰς ἄδην καταβήσῃ καὶ εἰς τὰ θεμέλια τῆς γῆς».

<sup>31</sup> Βλ. και Κοτζιάς (1962c): 372: «ΠΙΕΤΡ. [...] Γιατί [ὁ Λάμπης] εἶναι ἕνας θεοπάλαβος σατανᾶς».

<sup>32</sup> Βλ. Αποστολίδου (2013): 343-4: «Ἡ κυριότερη ἐκδήλωση τῆς ἐνδεχομενικότητας στὸν *Γενναῖο Τηλέμαχο* εἶναι τὰ ἀμέτρητα, διαδοχικά, βασανιστικά διλήμματα που ἀντιμετωπίζουν σχεδὸν ὅλοι οἱ ἥρωες [...]. Ταυτόχρονα, τὰ διλήμματα συνοδεύονται ἀπὸ ἀνελέητες συγκρούσεις που ἐκδηλώνονται με λεκτική και φυσική βία, ἐνῶ οἱ *ψυχολογικοὶ ἐκβιασμοί* και ἡ ἰδεολογική χειραγώγηση που ασκοῦν κάποιοι ἥρωες σε κάποιους ἄλλους εἶναι γκεμπελικὸ ἐπιπέδου και ἀφθαστης ρητορικής δεινότητας. *Τὰ διλήμματα αὐτὰ ἀναφέρονται στὴν προσωπική ζωὴ τῶν ἡρώων σε ὅλες τὶς ἐκφάνσεις τῆς και θα μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν ἠθικά, με τὴν ἐννοια ὅτι τὸ διακύβευμα εἶναι πάντα ἀν θα τηρηθοῦν κάποιες ἠθικές αρχές και ἀξίες ἢ θα υπερτερήσει τὸ ἐνοστικό τῆς ἐπιβίωσης, ἡ σεξουαλική ἐπιθυμία ἢ τὸ συμφέρον» [Ἡ πλαγιογράμμιση δική μου].*

<sup>33</sup> Βλ. Zola (1881). Στὰ ἐλληνικά δεδομένα, τὸ σχέδιο τοῦ Λάμπη παρουσιάζει ἀρκετές ομοιότητες με ἐκεῖνο τοῦ μυθιστορηματικοῦ ἥρωα Μάνου Τασάκου [Καραγάτσης (1956)]. Ἀμφότεροι καλλιτέχνες (ζωγράφος ο μεν, μυθιστορηματογράφος ο δε), χειρίζονται πειραματικά τὶς ζωές τῶν υπολοίπων για νὰ ἐξαγάγουν τὰ συμπεράσματά τους.

στον θάνατο της Κατερίνας, μαζεύει «τὸ πιστόλι ἀπὸ τὸ πάτωμα, τὸ χώνει στὴν τσέπη του καὶ φεύγει ἀργά».<sup>34</sup>

Στον αντίθετο πόλο βρίσκεται η Κατερίνα, η οποία ἄλλωστε πολλακίς αποκαλείται «ἄγγελος»<sup>35</sup> ἀπὸ τον αναγκεμένο πατέρα της. Η Κατερίνα ευθύς ἐξαρχῆς παρουσιάζεται ἐπὶ τῷ ἔργῳ, νὰ δουλεύει ἀκατάπαυστα πάνω ἀπὸ τὴ γραφομηχανή της, προσδοκώντας νὰ συλλέξει τὰ ἀπαραίτητα χρήματα καὶ νὰ σώσει τον πατέρα της ἀπὸ τον κίνδυνο της φυλάκισης. Δεδομένης της ἠθικῆς της ἀκεραιότητος καὶ της καιροσκοπικῆς συμπεριφορᾶς των ἀδελφῶν της (Λέλας καὶ Διονύση) λαμβάνει ἐνίοτε ρόλο τιμητῆ. Πιο συγκεκριμένα, ἀποκαλύπτει τὸ σχέδιο συγκάλυψης που ἐφάρμοσε ὁ Θανάσης, γιὰ νὰ τακτοποιήσει τὴν ἐγκυμονούσα ἀπὸ αὐτὸν Λέλα παντρεύοντάς τὴν με τον Πέτρο, κατηγορεῖ ὡς παθητικὸ ἀνθρωπάκι τον τελευταῖο καὶ μέμφεται τον ράθυμο καὶ ἀριβίστα Διονύση. Ακριβῶς αὐτὴ ἡ προσήλωσή της στον ἠθικὸ σκοπὸ της σωτηρίας του πατέρα καὶ ἡ κριτικὴ της στάση ὁδηγοῦν τὴ Λέλα νὰ ἀνατρέψει τὴν ἰσάγγελο εἰκόνα της ἀδελφῆς της.<sup>36</sup>

Τὴ μονότονη καὶ ἐπίμοχθη ζωὴ της Κατερίνας ταραξίζει ὁ ἐρωτᾶς της με τον Λάμπη, ὁ ὁποῖος ἀρχικὰ τὴν ἀπαλλάσσει ἀπὸ τὴν ἀνία της καθημερινότητος, ὁμως μετὰ τὴν ἀποκάλυψη του «πειράματός» του, τὴν ὠθεῖ στον θάνατο. Παρὰ τὴν ἀρχικὴ της παρουσίαση ὡς αὐστηρὰ προσηλωμένης στον σωτήριο στόχο της, ὁ ἐρωτᾶς της πρὸς τον Λάμπη διασαλεύει τὰ καίρια γνωρίσματα του χαρακτῆρα της (εμμονὴ με τὴν ἐργασία – στοχοπροσῆλωση γιὰ τὴ σωτηρία του πατέρα – ἀπουσία ἐρωτισμοῦ – δυναμισμός), καθὼς ὁ τελευταῖος θέτει τον πειρασμὸ της ἐγκατάλειψης του αυτοκαταστροφικοῦ ἀγῶνα της σωτηρίας των ἄλλων,<sup>37</sup> ἀμφισβητεῖ τὴν ἠθικὴ ἀκεραιότητά της<sup>38</sup> καὶ ἐν τέλει πετυχαίνει — παρὰ τὴν ἀντίστασή της κατὰ τὴν ἀπόπειρα χρηματισμοῦ — νὰ λυγίσει τὴν ἀρχικὴ σταθερότητα της στάσης της.<sup>39</sup> Ἡ μεταστροφή<sup>40</sup> αὐτῆς Κατερίνας — λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπόρριψη του αἰτήματός της ἀπὸ τον Λάμπη νὰ τὴν πάρει

<sup>34</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962c): 381.

<sup>35</sup> Βλ. χαρακτηριστικά: Κοτζιάς (1962a): 276-7: ΝΙΚΟΛ. «[...] ἡ Κατερινούλα μου... ὁ ἄγγελος τῆς ψυχῆς μου. Ἡ εὐλογία τοῦ Κυρίου ἐπὶ τῆς γῆς... ἐπὶ τῆς διψασμένης γῆς».

<sup>36</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962c): 376: «ΛΕΛΑ. [...] Ὁ ἄγγελος! Μὰ σὰν εἶχαν τέτοια μούτρα οἱ ἄγγελοι, χίλιες φορὲς καλύτεροι οἱ σατανάδες».

<sup>37</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962b): 330: «ΛΑΜΠΗΣ: Καὶ δὲ σκέφτηκες ποτέ σου νὰ τὸν ἀφήσεις;... Ποτέ;... Ποτέ; Σὲ τέσσερα χρόνια θάσαι πιά τριαντάρα... [...] Τσακισμένη ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸ σκύψιμο καὶ τὸ μόχθο. Μὲ μιὰ βαθεῖα ρυτίδα ἐδῶ, νὰ, ἐδῶ... (Τῆς ἀγγίζει τὸ πρόσωπο). Ἐνῶ ἄλλιῶς... Μήπως δὲν ἔχεις καὶ σὺ δικαίωμα στὴ ζωή;».

<sup>38</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962b): 330: «ΛΑΜΠΗΣ: Λοιπὸν, εἶσαι τόσο σίγουρη πὼς ἔχεις τὸ δικαίωμα νὰ τοὺς κρίνεις;».

<sup>39</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962c): 379: «ΚΑΤΕΡ. (Μὲ παραφορά.): Λάμπη... πάρε με κοντά σου... ὅπου κι ἂν πᾶς... πάρε με μαζί σου, νὰ φύγω νὰ φύγω ἀπὸ δῶ μέσα! Χάρισέ μου λίγη εὐτυχία ἀκόμα. —ΛΑΜΠ.: Κι ὁ πατέρας σου! Θὰ τὸν πιάσουν... —ΚΑΤΕΡ.: Τὸ ἴδιο μοῦ κάνει! Τὸ ἴδιο μοῦ κάνει! —ΛΑΜΠ.: Ὡστε... οὔτε αὐτὸν δὲν ἀγαπᾶς; Κανένα δὲν ἀγαπᾶς; Μονάχα τὴ ματαιοδοξία σου».

<sup>40</sup> Πρόκειται γιὰ μεταστροφή πρὸς τὴν πτώση — ἀντίστοιχη με ἐκείνην πολλῶν ἡρώων του Κοτζιά —, ἡ ὁποῖα καταδεικνύει τὴν κυριαρχία του Κακοῦ· βλ. Λίλλη (2016): 134-202, ἰδίως 134-141.

μαζί του, την επισήμανση εκ μέρους του της πτώσης της και την τελική της αυτοχειρία — εκπλήσσει με πειστικό τρόπο τους αναγνώστες/θεατές του έργου, καθώς έρχεται σε πλήρη και ενδιάθετη ρήξη με τις σταθερές που συγκροτούσαν έως εκείνη τη στιγμή τον χαρακτήρα της. Συνεπώς, κατατάσσεται στους κατά E. M. Forster *σφαιρικούς* χαρακτήρες<sup>41</sup> και πληροί και τις προϋποθέσεις του *εξελισσόμενου* (developing) χαρακτήρα, όπως τον όρισαν οι L. Altenbernd και L. L. Lewis,<sup>42</sup> δηλαδή ενός κεντρικού χαρακτήρα που αλλάζει κατά τι την προσωπικότητά του ή αποκτά μια νέα γνώση για τη ζωή.

Πέρα από τον αρνητικό (Λάμπης) και τον θετικό (Κατερίνα) πόλο του δράματος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο χαρακτήρας του Πέτρου, ο οποίος —παρότι φαινομενικά διαδραματίζει ρόλο ήσσονος σημασίας — παρουσιάζει και αυτός εξέλιξη στην πορεία της υπόθεσης. Πιο συγκεκριμένα, ο Πέτρος, σύζυγος της Λέλας, αρχικά παρουσιάζεται φιλήσυχος και ταπεινός να δέχεται τις προσβολές της γυναίκας του και όλης της υπόλοιπης οικογένειας,<sup>43</sup> ενώ προσπαθεί εμμονικά να επισκευάσει ένα ρολόι.<sup>44</sup> Ο γάμος του με τη Λέλα είναι μέρος του σχεδίου συγκάλυψης της παράνομης εγκυμοσύνης της τελευταίας από τον Θανάση και μάλιστα αμείβεται για να μεγαλώσει το παιδί τους σαν να ήταν δικό τους. Ο ίδιος είναι πράγματι ερωτευμένος με τη Λέλα και προσδοκά πως προϊόντος του χρόνου θα τον αγαπήσει και εκείνη. Η συσσώρευση καταπιεσμένων επιθυμιών τον οδηγεί εν τέλει σε παρασκηνιακές πράξεις, καθοριστικές όμως για την πλοκή του έργου. Είναι εκείνος, άλλωστε, που φέρνει στο σπίτι το φονικό όπλο, αγοράζοντάς το με τα τελευταία χρήματα που του έδωσε ο Θανάσης, για να τον πείσει να παντρευτεί τη Λέλα. Ακόμα, ο Πέτρος α) αντιλαμβάνεται το ερωτικό ειδύλλιο μεταξύ της γυναίκας του και του Λάμπη, εξαιτίας ενός μαντηλιού που βλέπει να κρατά ο τελευταίος,<sup>45</sup> β) φεύγει από το σπίτι επίτηδες, για να αφήσει μόνους τους την Κατερίνα με τον Λάμπη, έχοντας καταλάβει το αμοιβαίο τους ερωτικό ενδιαφέρον και προσδοκώντας ο Λάμπης να αφήσει τη Λέλα για την Κατερίνα και γ) είναι εκείνος, ο οποίος ειδοποιεί τη γυναίκα του

<sup>41</sup> Σχετικά με τον διαχωρισμό των ηρώων σε *επίπεδους* και *σφαιρικούς*, βλ. Forster (1990): 73-81.

<sup>42</sup> Βλ. Altenbernd – Lewis (1966): 58.

<sup>43</sup> Χαρακτηριστικές είναι οι περισσότερες εντός παρενθέσεως οδηγίες εκφοράς του λόγου του Πέτρου, οι οποίες φανερώνουν — τόσο στον αναγνώστη, όσο και στον ενδεχόμενο θεατή — έναν άνθρωπο ψοφοδεή. Ενδεικτικά αναφέρω τις εξής οδηγίες: «(Δειλά)» [Κοτζιάς (1962a): 271, 272]· «(Φοβισμένα)» [Κοτζιάς (1962a): 272]· «(Χαμηλώνει τὰ μάτια μπρὸς στὸ ἄγριο βλέμμα της)» [Κοτζιάς (1962a): 273]· «(Έντρομος)» [Κοτζιάς (1962a): 273].

<sup>44</sup> Βλ. αναλυτικότερα σχετικά με τον συμβολισμό του εν λόγω αντικειμένου στο δεύτερο μέρος του άρθρου.

<sup>45</sup> Στο σημείο αυτό φαίνεται να απηχείται ο *Οθέλλος* του W. Shakespeare, αφού και εκεί ένα μαντήλι αποτελεί το “πειστήριο” που προβάλλει ο Ιάγος για τη δήθεν απιστία της Δυσδαιμόνας με τον Κάσσιο. Η γνώση του σαιξπηρικού έργου και ο θαυμασμός του Κοτζιά για αυτό τεκμαίρεται και από εγκωμιαστική αναφορά του ίδιου· βλ. Κοτζιάς (1991): 4: «Για κραδασμό ανάλογο [με εκείνον που προκαλούν κορυφαίες στιγμές αρχαίων κλασικών] έπρεπε οι αιώνες να φέρουν τον Σαίξπηρ και τον Ντοστογιέφσκι μαζί».

Λάμπη, την Ίρμα, για την εκεί μυστική παρουσία του άνδρα της. Ωστόσο, οι δευτερεύουσες αυτές αλλά καθοριστικές κινήσεις του Λάμπη δεν σημαίνουν και τη λύτρωσή του από την παθητικότητα και την αβουλία που τον διέπουν.<sup>46</sup> Έτσι, ο Λάμπης δεν θα τολμήσει να σκοτώσει τους πάντες με το πιστόλι τη στιγμή που η Κατερίνα τον εξευτελίζει ενώπιον όλων, κάνοντας λόγο για τη συγκάλυψη του παράνομου παιδιού, αλλά ούτε στο τέλος θα βρει τη δύναμη να σκοτώσει τον Λάμπη για όσα έκανε, παίρνοντας εκδίκηση και για τον θάνατο της Κατερίνας.<sup>47</sup> Η παθητική του στάση και η μόνο με ήσσοнос σημασίας πράξεις προσπάθεια λύτρωσής του καθίστανται έκτυπες στον παρακάτω διάλογο:

«—ΚΑΤΕΡ. (Με οἶχτο και ἀποστροφή). Τὴν ἀγαπᾶς, λοιπόν...

—ΠΕΤΡ. Ἥλιπζα πάντα πὼς κάποτε θὰ μὲ λυπηθεῖ καὶ θὰ μοῦ πετάξει καὶ μένα ἓνα κόκκαλο. (Τινάζεται ἄγρια). Τοὺς ἄντρες ὅμως δὲν τοὺς λυποῦνται. Τοὺς τρέμουνε. Ναί, τὸ εἶδα σήμερα. (Κάνει μιὰ κίνηση σὰ νὰ μαχαιρώνει).

—ΚΑΤΕΡ. (Θυμωμένη, σαρκαστικά) Αὐτὸ μᾶς ἔλειπε τώρα...

—ΠΕΤΡ. Ὅχι, δὲν τὶς ἔφαγα ὅλες τὶς λίρες. Τὶς τελευταῖες εἴκοσι δὲν τὶς ἔφαγα.

—ΚΑΤΕΡ. (Εἰρωνικά). Τὶς ξανάβαλες στὸν τόπο;

—ΠΕΤΡ. (Στραβώνει τὸ στόμα). Τὶς πέταξα.

—ΚΑΤΕΡ. Τί!

—ΠΕΤΡ. Τὴ ντροπὴ μου, τὴν καταισχύνη μου, τὴν πέταξα στὸν ὑπόνομο. Ναί!».<sup>48</sup>

Εδώ, μάλιστα, η παθητικότητά του καθίσταται ακόμη πιο εμφανής, αντιπαραβαλλόμενη με τη δυναμική στάση των υπόλοιπων ανδρών στα σφαγεία (όπου εργάζεται ως γραμματέας), ενώ ακόμη και η απολυτρωτική πράξη της άρνησης αξιοποίησης των υπόλοιπων λιρών είναι μια πράξη δίχως πραγματικό αντίκτυπο —εκτός από την ηθική τρόπον τινά δικαίωση.

Προτού γίνει λόγος για τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, αξίζει να εξετασθεί ο χαρακτήρας της Ίρμα, συζύγου του Λάμπη και απροσδόκητης επισκέπτριας του σπιτιού. Το

<sup>46</sup> Ο ίδιος αντιλαμβάνεται πλήρως το πώς τον αντιμετωπίζουν όλοι οι υπόλοιποι, αλλά πιστεύει πως ενδόμυχα κρύβει έναν δυναμισμό. Βλ. χαρακτηριστικά Κοτζιάς (1962c): 370: «ΠΕΤΡΟΣ (Με μιὰ γκριμάτσα). Κάποτε ὅμως ἔδειξες πὼς ἔνωσες τὸ “φτωχὸ ἠλίθιο”. Πὼς τὸν καταλάβαινες ποιὸς εἶναι στὸ βάθος... ΚΑΤΕΡΙΝΑ (Τρομαγμένη). Τὶ θὲς νὰ πεῖς; ΠΕΤΡΟΣ (Με κακία) Τὸχεις διαβάσει στὰ μάτια μου πὼς θὰ τὸ σκότωνα ἂν δὲν πέθαινε... πὼς θὰ τὸπνιγα τὸ μούλικο».

<sup>47</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962c): 381: «ΠΕΤΡ. (Βγαίνει ἀφηνιασμένος κραδαίνοντας τὸ πιστόλι.) Εἶχε τὸ κουράγιο! Εἶχε τὸ κουράγιο! (Στὸ ΛΑΜΠΗ, μὲ μανία.) Ἐσύ... ἐσύ, παλιόσκυλο! Ἐσύ! (Σηκώνει τὸ πιστόλι καὶ τὸν σημαδεύει. Ἐνῶ ἀκούγονται μερικὰ ξεφωνητά, ὁ ΛΑΜΠΗΣ κλείνει τὰ μάτια καὶ σὰ νὰ καρτερεῖ μὲ λαχτάρα, ἀσάλυτος). Ἐκεῖνη ὅμως εἶχε τὸ κουράγιο. (Τὸ πιστόλι τοῦ πέφτει ἀπὸ τὸ χέρι. Μὲ παράπονο.) Ἐσύ... ἐσύ εἶσαι χειρότερος κι ἀπὸ μᾶς, τὰ σκοουλήκια. Ἐσύ ἴσαι χειρότερος κι ἀπὸ μένα ἀκόμα... (Κρύβει τὸ πρόσωπο καὶ τραβιέται.)».

<sup>48</sup> Κοτζιάς (1962c): 371.

γεγονός πως έρχεται απρόσμενα στο προσκήνιο καθώς και το ξενικό της όνομα<sup>49</sup> (το μόνο ξενικό όνομα στο έργο) εντείνουν την εντύπωση πως και αυτή “εισβάλλει” στον θεατρικό χώρο, με σκοπό να αλληλενεργήσει καθοριστικά με τους οικείους δραματικούς ήρωες, όπως ακριβώς ο Λάμπης. Ωστόσο, ο ρόλος της περιορίζεται στο να αποκαλύψει την πραγματική ταυτότητα του άνδρα της (περιώνυμος ζωγράφος) και να φωτίσει το πρόσφατο παρελθόν της αποτυχημένης απόπειρας αυτοκτονίας του. Η Ίρμα, λοιπόν, κατόπιν ενημέρωσης από τον Πέτρο, ψάχνει τον Λάμπη και επισκέπτεται δύο φορές το σπίτι, όπου αυτός διαμένει. Την πρώτη φορά τη διώχνει η Κατερίνα, ενώ τη δεύτερη κατορθώνει να συναντήσει τον άνδρα της, χωρίς όμως να καταφέρει να τον πάρει μαζί της.

Τα του δράματος πρόσωπα συμπληρώνονται — εκτός από τον Θανάση, για τον οποίον θα γίνει λόγος εμμέσως ενόσω σκιαγραφούνται οι λοιποί χαρακτήρες — με τον Νικόλα και τη Μαρία, τη Λέλα και τον Διονύση, δηλαδή τους γονείς και τα αδέρφια της Κατερίνας. Όλοι τους είναι στατικοί χαρακτήρες και συγκροτούν το οικογενειακό κλίμα μικροαστικής παρακμής που χαρακτηρίζει κάθε σκηνή του έργου και συναντάται σε πολλά άλλα έργα του Κοτζιά,<sup>50</sup> ενώ ο ίδιος το εντοπίζει ως «μια διηνεκ[ή] μικροαστική καθημερινότητα, βεβαρημένη με αρκετές αναθυμιάσεις του υποκόσμου»<sup>51</sup> στο έργο του Κ. Ταχτή.

Αναλυτικότερα, ο Νικόλας είναι η κύρια αιτία των προβλημάτων της οικογένειας, διότι απολύθηκε από τη θέση του δημοσίου υπαλλήλου λόγω υπεξαίρεσης χρημάτων και έκτοτε σπαταλά τα λιγοστά χρήματα της οικογένειας για να μεθά. Εξαιτίας των χρεών του κινδυνεύει να φυλακιστεί ο ίδιος ή να βγει σε πλειστηριασμό το σπίτι της οικογένειας. Η γυναίκα του, η Μαρία, απελπίζεται από την κατάσταση του Νικόλα και δείχνει να έχει αποδεχθεί τη μοίρα της, ενώ παράλληλα προσπαθεί — ανεπιτυχώς — να διατηρήσει τις οικογενειακές ισορροπίες.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο Διονύσης και η Λέλα. Ο πρώτος αποτελεί αρχετυπικό παράδειγμα αριβίστα που επιδιώκει την οικονομική και ταξική ανέλιξη παρασιτικό τω τρόπω, αφού ευελπιστεί να βοηθηθεί οικονομικά από τον Θανάση και να ανοίξει σινεμά συνεταιρικά με τον Λάμπη, ενώ εν τέλει — όταν πληροφορείται την αποχώρηση του τελευταίου — σκέφτεται να συνεχίσει να εκμεταλλεύεται το αυτοσχέδιο

---

<sup>49</sup> Το όνομα Ίρμα μάλιστα ανακαλεί πλήθος ομώνυμων θεατρικών ηρωίδων, όπως ενδεικτικά αυτές των έργων: Giraudoux (2020)· Genet (1999)· Ludlam (1989)· Το μιούζικαλ σε μουσική της Marguerite Monnot και λιμπρέτο του Alexandre Breffort, *Irma la douce* (1956).

<sup>50</sup> Βλ. Γιατρομανωλάκης (1994): 207: «Γνωρίζοντας πολύ καλά, όπως υποθέτω, την αριστοτελική συνταγή ότι η κάλλιστη τραγωδία συγκροτείται μόνον όταν τα μέλη ενός οίκου εμπλέκονται στην εμφύλια διαμάχη, ο Κοτζιάς συνθέτει τα έργα του μέσα σε τούτον τον σπαραγμένο οικογενειακό, φυλετικό χώρο [...] Και αυτό τελικά, όπως φαίνεται, είναι το απώτατο θέμα του, το τραγικό και το κωμικοτραγικό του νεότερου βίου μας».

<sup>51</sup> Κοτζιάς (1982): 154.

δωμάτιο, ενοικιάζοντάς το.<sup>52</sup> Ο Διονύσης έρχεται εξαρχής σε ρήξη με την Κατερίνα, καθώς ενσαρκώνει ακριβώς την αντίθετη συμπεριφορά από εκείνην που προστάζουν οι αξίες της εργατικότητας και του σεβασμού στους γονείς: αντί να αναζητήσει κάποια δουλειά άμεσα, ώστε να συμβάλει στον οικογενειακό κορβανά, ονειρεύεται η οικονομική σωτηρία να έρθει από τρίτους. Ακόμα, όχι μόνο δεν νοιάζεται για τον αναγκασμένο πατέρα του, αλλά στο τέλος τον εξαπατά κιόλας, αποσπώντας του με δόλιο τρόπο τα χρήματα, τα οποία προόριζε η Κατερίνα για τη σωτηρία του.

Η Λέλα, από την άλλη, δείχνει να μην αντέχει άλλο το κλίμα που επικρατεί στο σπίτι και είτε αδιαφορεί για όσα συμβαίνουν είτε βρίσκει τρόπους διαφυγής από το ασφυκτικό οικογενειακό περιβάλλον. Όπως γνωστοποιείται προς το τέλος του έργου, στο παρελθόν είχε προσπαθήσει ενεργά να βοηθήσει την οικογένεια — φτάνοντας στο σημείο ακόμα και να εκδίδεται —, αλλά πλέον θεωρεί μάταιη κάθε τέτοια προσπάθεια. Ως προς αυτό, μπορεί να εντοπισθεί κάποια αναλογία με την αδελφή της, αφού και αυτή προσπαθεί απεγνωσμένα να βοηθήσει την όλη κατάσταση, αλλά στο τέλος κάμπτεται προς στιγμήν από τον έρωτα του Λάμπη (βλ. υποσημείωση 36). Καθώς ο γάμος της με τον Πέτρο είναι προϊόν συμβιβασμού και απόπειρας συγκάλυψης της εγκυμοσύνης της από τον Θανάση, φέρεται στον άνδρα της υποτιμητικά και αυταρχικά, με αποκορύφωμα την παράνομη ερωτική σχέση της με τον Λάμπη. Τέλος, η Λέλα διαδραματίζει καίριο ρόλο στην εφαρμογή της μοιραίας πρότασης του Λάμπη σχετικά με την κλοπή των χρημάτων, η οποία θα οδηγήσει εν τέλει και στην αυτοχειρία της Κατερίνας.

Είτε *στατικοί* είτε *εξελισσόμενοι*, οι χαρακτήρες του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* ανακαλούν — μορφοποιημένα πάντοτε σύμφωνα με τις ειδολογικές επιταγές της δραματουργίας — βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα μυθιστορηματικών ηρώων στο έργο του Κοτζιά. Δοθείσης της εύστοχης παρατήρησης του Π. Μπουκάλα για «ήρωες “λερούς”, ασύλληπτα παρακατιανούς, πρόσωπα της απώλειας και του χαμού, τύπους κοινωνικά απόβλητους και μεμπτούς»,<sup>53</sup> οι οποίοι παρελαύνουν στα πεζογραφικά του έργα, καθίσταται δυνατός ο παραλληλισμός των περισσότερων χαρακτήρων του δράματος με τους «αρνητικούς» ήρωες των μυθιστορημάτων. Άλλωστε, έχει ήδη επισημανθεί πως οι «αρνητικοί» χαρακτήρες που προέρχονται από τη μορφή του Μηνά Παπαθανάση της

<sup>52</sup> Είναι αυτή του η ρήση άλλωστε που τιτλοφορεί και το έργο. Βλ. Κοτζιάς (1962c): 380: «ΔΙΟΝ.: Καί ξέρεις τί λέω; Σπουδαία φάμπρικα στρώσαμε. Έε, για σκέψου, μήτε το φανταζόμαστε. Θα πάρω ένα σανίδι καί θα σου σάξω ένα «Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων». Άμέ, στραβή δουλειά. Άκου λόγια!».

<sup>53</sup> Μπουκάλας (1994): 67.

Πολιορκίας (χαφιέδες, καταδότες, συνεργάτες των εχθρών) δίνουν στη συνέχεια τη θέση τους «σ’ άλλους “αρνητικούς” χαρακτήρες» που ο Κοτζιάς πλάθει «με στόχο τώρα να δείξει το κατάντημα και την εξαθλίωση της ελληνικής κοινωνίας στη μεταδικτατορική περίοδο, παραπέμποντας ξανά με τη γλώσσα στη λαϊκίστικη συμπεριφορά, στον ξεπεσμό των αξιών και την κατάπτωση».<sup>54</sup>

Πρόκειται ακριβώς για αυτήν τη — μεταπολεμική εδώ — ηθική παρακμή που αντικατοπτρίζεται στα λόγια και τις πράξεις των χαρακτήρων της οικογένειας του Νικόλα: Ο ξεπεσμένος δημόσιος υπάλληλος, ο αριβίστας και θεσιθήρας γιος, η δίχως ηθικούς φραγμούς και παραδοσιακές αξίες κόρη και ο τυπικός παθητικός μικροαστός γαμπρός συγκροτούν το ψηφιδωτό της μίζερης όσο και εξαθλιωμένης ελληνικής μικροαστικής οικογένειας, με την εξαίρεση της Κατερίνας, η οποία όμως θα δοκιμαστεί ως προς την ηθική της ακεραιότητα και προσήλωση από τον Λάμπη.

Όμως, οι χαρακτήρες και το γενικότερο κλίμα «αρνητικότητας» που απηχείται στις συνθήκες διαβίωσης στο σπίτι της οικογένειας (και οι τρεις πράξεις του δράματος άλλωστε διαδραματίζονται εκεί) δεν είναι τα μόνα γνώριμα χαρακτηριστικά της πεζογραφικής ποιητικής του Κοτζιά που εντοπίζονται στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, όπως θα γίνει ευκρινέστερα κατανοητό, με οδηγό — κυρίως — το «αποκαλυπτικό»<sup>55</sup> του δοκίμιο «Αληθομανές Χαλκείον: Η ποιητική ενός πεζογράφου».

## II. Από το “χαλκείον” στο θεατρικό σανίδι: πεζογραφικές σταθερές στη δραματουργία

Δεδομένης της δήλωσης του Κοτζιά πως «κάθε συγγραφέας διαμορφώνει, μάλλον βαθμιαία, μέσα από την προσωπική του πείρα, ένα δικό του σύστημα δουλειάς – το σύστημα εκείνο που, κατά την ιδιοσυγκρασία του, έχει πεισθεί ότι τον εξυπηρετεί αποδοτικότερα»,<sup>56</sup> αλλά και των πεζογραφικών σταθερών που διαστίζουν όλο το έργο του, προσφέροντας τα χαρακτηριστικά ενός συμπαγούς συγγραφικού σύμπαντος, καθίσταται δυνατή η διερεύνηση των επιμέρους στοιχείων αυτού του συστήματος γραφής καθώς και του κατά πόσον εν προκειμένω αυτά

<sup>54</sup> Στεργιόπουλος (1994): 99.

<sup>55</sup> Βλ. Σταυροπούλου (2002): 779: «Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς ανήκει στους δημιουργούς που ανοίγουν την πόρτα στο συγγραφικό τους εργαστήριο για να μας αφήσουν να ρίξουμε μια ματιά στον τρόπο με τον οποίον δουλεύουν. Μια ματιά, βέβαια, κατευθυνόμενη και προσδιορισμένη από τη διπλή ιδιότητά του, συγγραφική και κριτική. Πολύ σημαντικό από την άποψη αυτή είναι το εκτενές και αποκαλυπτικό κείμενό του, με τον τίτλο “Αληθομανές χαλκείον. Η ποιητική ενός πεζογράφου”».

<sup>56</sup> Κοτζιάς (2004): 7.

εφαρμόζονται πλήρως ή τροποποιούνται, για να εναρμονισθούν στις επιταγές του δραματουργίας.

Ως πρώτη παρατήρηση μπορεί να επισημανθεί ότι το πλέον χαρακτηριστικό πεζογραφικό γνώρισμα<sup>57</sup> στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* είναι το — παρακειμενικής τάξεως —<sup>58</sup> μότο που προτάσσεται. Άλλωστε, η τοποθέτηση μότο συνδέεται κατ' εξοχήν με πεζογραφικά ή ποιητικά έργα και λιγότερο με θεατρικά, καθώς αποτελεί στοιχείο που — κατά πάσα πιθανότητα — δεν αποδίδεται σκηνοθετικά στις αντίστοιχες θεατρικές παραστάσεις.<sup>59</sup> Παράλληλα, μάλιστα, η πρόταξη βιβλικών παραθεμάτων, τα οποία ανακαλούν τα αντίστοιχα κείμενα και προϊδεάζουν με τη λακωνικότητά τους για όσα ακολουθούν,<sup>60</sup> αποτελεί πάγια πρακτική του Κοτζιά.<sup>61</sup> Πρακτική που εφαρμόζεται και στην περίπτωση του θεατρικού έργου για το οποίο γίνεται λόγος, αφού το πρόταγμα «Καὶ ἤνοιξε τὸ φρέαρ τῆς ἀβύσσου» (*Αποκάλυψις*, 9:2) υποβάλλει την προσμονή μιας καταστροφικής αποκάλυψης και συμπυκνώνει την υπόθεση του θεατρικού έργου, η οποία δεν είναι άλλη από την ανάδυση — εξαιτίας των πράξεων του Λάμπη — της αβύσσου που κρύβεται στην οικία της οικογένειας.

Ακολούθως, θα μπορούσε να εντοπισθεί και στη δραματουργική πραγμάτωσή του εκείνο που ο Κοτζιάς ονομάζει «Κόκκο σινάπεως», δηλαδή ο «απειροελάχιστο[ς] πυρήνα[ς] — μία εικόνα, μία σκέψη, μία απροσδιόριστη [...] διάθεση» από τον οποίο εκκινεί κάθε έργο.<sup>62</sup> Έτσι, σύμφωνα και με τα παραδείγματα του ίδιου του συγγραφέα, ο πυρήνας του *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* είναι δυνατόν να νοηθεί ως εξής: Ένας ξεπεσμένος τέως δημοτικός

<sup>57</sup> Η παρατήρηση του Παγκουρέλη [(1992):58] ότι στον *Μονόλογο της Μαριάννας* «ακριβώς λόγω “μονολόγου” στο σκηνικό ύφος μολιάζονται και οι κατακτήσεις της πεζής γραφής», αν και ορθή, τίθεται αντιστικτικά με το «πρώιμο» *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων*, αδικώντας — ως προς αυτό το μπόλιασμα — του πρώτα χρονολογικά έργο, όπως αποπειράται να αποδείξει η εδώ πραγμάτευση του θέματος.

<sup>58</sup> Βλ. Genette (2018): 29-30.

<sup>59</sup> Το ενδιαφέρον του Κοτζιά για την κειμενική — πέρα από τη θεατρική — φύση των δραματικών έργων φανερώνεται και στην κρίση του για έργα του Αλέξανδρου Μάτσα. Βλ. Κοτζιάς (1986): 68: «Η σκηνική αξία της *Κλυταιμνήστρας*, που φαίνεται και θεατρικά κατά πολύ εντελέστερη, έχει ήδη δοκιμαστεί [...]. Αυτό όμως βρίσκεται πέρα από τις προθέσεις της παρούσας στήλης, που μέλημά της δεν είναι ο θεατής, αλλά αποκλειστικά ο αναγνώστης. Και ως κείμενα, που διαβάζονται ή απαγγέλλονται — οπότε η φαντασία λειτουργεί κατ' άλλη τάξη και σήνει δικό της δραματικό διάλογο, αδέσμευτη από τη θεία, αλλά τυραννική πραγματικότητα της σκηνής — οι δύο Τραγωδίες του Αλέξανδρου Μάτσα έχουν να χαρίσουν μεγάλη πνευματική απόλαυση» [Η πλαγιογράμμιση δική μου].

<sup>60</sup> Βλ. Τριανταφυλλόπουλος (2002): 757-8: «την πρόθεση και, προπάντων, την κρίση του συγγραφέα [=του Κοτζιά] υπεμφαίνουν τα μότο του μυθιστορήματος — και τα τέσσερα από τη Γραφή και κανένα τους ήξεις αφήξεις».

<sup>61</sup> Ενδεικτικά παραθέτω τα μότο από την *Απόπειρα* (1964): «καὶ ἐδόθη αὐτῷ πόλεμον ποιῆσαι μετὰ τῶν ἁγίων καὶ νικῆσαι αὐτούς, καὶ ἐδόθη αὐτῷ ἐξουσία ἐπὶ πᾶσαν φυλὴν καὶ λαὸν καὶ γλῶσσα καὶ ἔθνος» (*Αποκάλυψις*, 13:7), το μυθιστόρημα *Ὁ γενναῖος Τηλέμαχος* (1972): «καὶ ἔλαμψε τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος, τὰ δὲ ἱμάτιά αὐτοῦ ἐγένετο λευκὰ ὡς τὸ φῶς» (*Ματθαῖος*, 17:2), αλλά και τη νουβέλα *Ιαγουάρος* (1987): «ὅτι οὐκ εἰμι ὥσπερ οἱ λοιποὶ τῶν ἀνθρώπων» (*Λουκᾶς*, 18:11). Βλ. και Παπαδημητρακόπουλος (2000): 200-6.

<sup>62</sup> Βλ. Κοτζιάς (2004): 15-6.

υπάλλληλος φέρνει έναν αινιγματικό νοικάρη στο σπίτι που στεγάζει την οικογένειά του. Γύρω από αυτή την κεντρική ιδέα δομούνται σταδιακά και οι τρεις πράξεις του έργου.

Ακόμα, είναι αξιοσημείωτη η “βαρύτητα” την οποία δίνει ο Κοτζιάς στην αρχή κάθε έργου, θεωρώντας τή θεμελιακή και καθοδηγητική για όλη την εξέλιξη της πλοκής.<sup>63</sup> Όπως ο ίδιος σημειώνει, η αρχή είναι το ήμισυ του παντός και η διαδικασία της γραφής τροφοδοτεί αφ’ εαυτής τη συνέχειά της, αφού: «Μόνον καθώς γράφεται [...] η αρχή [...] ξανοίγει σιγά σιγά και το όλο τοπίο αντίκρου σου – βλέπεις, ακούς, ψηλαφείς, οσφραίνεσαι· και γράφεις. Και όσο γράφεις, τόσο περισσότερα βλέπεις, ακούς κτλ., τόσο ευκρινέστερα τα βλέπεις, τ’ ακούς κτλ. Έτσι, από μόνο του, μέσα από την αδιάκοπη δουλειά, σχηματίζεται το παρακάτω».<sup>64</sup> Εφαρμόζοντας τα ως άνω στη δραματογραφία, καθίσταται αντιληπτή η αυξημένη σημασία της πρώτης σκηνής του έργου, καθώς αφ’ ενός σε αυτήν εμπεριέχεται εν σπέρματι όλη η εξέλιξη και αφ’ ετέρου από τα όσα διαδραματίζονται σε αυτήν θα προκύψουν οι υπόλοιπες σκηνές.

Πράγματι, πριν αρθρωθεί λόγος για πρώτη φορά στο έργο, οι ασχολίες με τις οποίες παρουσιάζονται να καταπιάνονται τα πρόσωπα που βρίσκονται επί σκηνής (Διονύσης, Μαρία, Κατερίνα, Πέτρος) φανερώνουν εν πολλοίς τα βασικά τους γνωρίσματα και προϊδεάζουν για τη στάση που θα ακολουθήσει ο καθένας στη συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα, ο Διονύσης, ως ράθυμος άνθρωπος που προσμένει τη σωτηρία του έξωθεν, εμφανίζεται «ξαπλωμένος με τὰ ροῦχα στὸ κρεβάτι [νὰ] διαβάξει ἔφημερίδα»<sup>65</sup> και η μητέρα του, Μαρία, να «μαντάρει», αφού — ούσα μητέρα — προσπαθεί συμβολικῶ τω τρόπῳ να επαναφέρει σε μια κανονικότητα την εκτροχιασμένη κατάσταση της οικογένειας. Αντιστοίχως, η εργατική και πασχίζουσα να βοηθήσει τον ανήμπορο πατέρα της Κατερίνα «γράφει με πυρετὸ σὲ μιὰ σαραβαλιασμένη γραφομηχανή» και ο Πέτρος σκηνοθετείται «σκυμμένος με ἀφοσίωση [νὰ] ἐπισκευάζει ἕνα παλιὸ ἐκκρεμές».<sup>66</sup> Η γραφομηχανή μάλιστα και το εκκρεμές ανάγονται σε σύμβολα, καθώς εντός των κειμενικῶν συμφραζομένων αποκτούν ευρύτερο νόημα από εκείνο της πραγματολογικής τους υπόστασης.<sup>67</sup> Χαρακτηριστικό της καταλυτικής σημασίας της πρώτης σκηνής είναι το γεγονός πως σε αυτήν εμφανίζονται — ξεδιπλώνοντας τα βασικά χαρακτηριστικά τους — και τα υπόλοιπα πρόσωπα της οικογένειας, ἴτοι η Λέλα και ο Νικόλας. Επιπλέον, εισάγεται για πρώτη φορά στο σπίτι της οικογένειας ο Λάμπης και, κατά

<sup>63</sup> Βλ. Κοτζιάς (2004): 25: «Η πιο απόκρημνη ανηφοριά είναι απαρεγκλίτως τα πρώτα κεφάλαια. Κυριολεκτικά αποτελούν τα θεμέλια του μυθιστορήματος. Αν αυτά δε στεριώσουν, αδύνατον να προχωρήσει η δουλειά. Αδιέξοδο».

<sup>64</sup> Κοτζιάς (2004): 26.

<sup>65</sup> Κοτζιάς (1962a): 270.

<sup>66</sup> Κοτζιάς (1962a): 271.

<sup>67</sup> Αναλυτικότερα για τα λογοτεχνικά σύμβολα βλ. Tindall (1955).

την επίσκεψη του Θανάση, σημειώνεται το πρώτο επί σκηνής ρήγμα στις σχέσεις των μελών της οικογένειας, με τις αποκαλύψεις της Κατερίνας για το νεκρό μωρό (Αννούλα) της Λέλας, τη σχέση με τον Θανάση και τον γάμο με τον Πέτρο ως μέρος του σχεδίου συγκάλυψης της εξώγαμης εγκυμοσύνης.

Συνεπώς, ήδη στην πρώτη σκηνή α) εκτίθενται όλα τα πρόσωπα του έργου,<sup>68</sup> εκτός από την «άπροσδόκητη επισκέπτρια» Ίρμα, β) καθίστανται εμφανείς οι χαρακτηριστικοί πυρήνες των προσώπων και γ) θεματοποιείται η ανάδυση της οικογενειακής αβύσσου, όπως υπαινικτικά προεξαγγέλθηκε χάρη στο μότο από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννου.

Σταδιακά, από τη μήτρα αυτή της αρχής και τους βασικούς «οδοδείκτες»<sup>69</sup> που προκύπτουν, αναδύεται, σύμφωνα πάντοτε με την ποιητική του Κοτζιά, «μία κίνηση ή ένας λόγος, η κατακλείδα, που θα σφραγίσει τα όσα θα έχουν εν τω μεταξύ διαδραματιστεί».<sup>70</sup> Εν προκειμένω, επιλέγεται μια κίνηση με έντονο σημασιακό φορτίο, για να “ρίξει την αυλαία”: «(Ένῶ συνεχίζεται ὁ θρήνος, ὁ ΛΑΜΠΗΣ σκύβει, μαζεύει τὸ πιστόλι ἀπὸ τὸ πάτωμα, τὸ χώνει στὴν τσέπη του καὶ φεύγει ἀργά.)»<sup>71</sup> Συνεπώς, το έργο τελειώνει με τον ιθύνοντα νου του σχεδίου κλοπής του κουτιού των χρημάτων της Κατερίνας και ενορχηστρωτή του πειράματος που καταλήγει στην αυτοχειρία της τελευταίας, να παίρνει μαζί του το μοιραίο όπλο και να αποχωρεί ξαφνικά (ακόμη πιο ξαφνικά και από την είσοδό του) από το σπίτι.

Πέρα από τη με αυτούς τους όρους εξέταση της δομής του έργου, κομβική για την πληρέστερη κατανόηση της εργογραφίας του Κοτζιά είναι η έννοια του *ψευδορεαλισμού*, καθώς ο ίδιος δηλώνει συχνάκις *ψευδορεαλιστής*<sup>72</sup> και προβάλλει ευκαίρως ακαίρως τις αρχές που — κατά το *ψευδορεαλιστικό* πρότυπο —<sup>73</sup> πρέπει να διέπουν την απόδοση του χώρου, του χρόνου και των χαρακτήρων.

Τω όντι, η πραγμάτευση των χαρακτήρων του δραματικού έργου προηγουμένως και η ως τώρα παράθεση σημείων του έργου κατέστησαν εμφανές το ότι η δράση και ο εκφερόμενος

---

<sup>68</sup> Βλ. Κοτζιάς (2004): 22: «Ταυτόχρονα με τις βασικές σκηνές, αναδύονται ένα ένα και τα κύρια πρόσωπα της ιστορίας. Εμφανίζονται και αυτά στο προσκήνιο, κατά κάποιον τρόπο αυτοσυστήνονται, ανοίγουν την καρδιά τους, καθώς ο συγγραφέας αρχίζει να διακρίνει, πρώτα αχνά, στη συνέχεια καθαρότερα, την προσωπικότητα καθενός και τις μεταξύ τους βαθύτερες σχέσεις και συγκρούσεις».

<sup>69</sup> Βλ. Κοτζιάς (2004): 20-1.

<sup>70</sup> Κοτζιάς (2004): 22.

<sup>71</sup> Κοτζιάς (1962c): 381.

<sup>72</sup> Κοτζιάς (1992): 282-3, 286.

<sup>73</sup> Βλ. Λίλλη (2018): 49-62 και ειδικότερα 56-7: «Ο “ψευδορεαλιστικός” τρόπος γραφής προκύπτει ακριβώς από τη δραματική αντίληψη του χώρου και του χρόνου, γεγονός που υποχρεώνει τον συγγραφέα να παραβιάζει “ανεπιγνώστως τα desiderata του ρεαλισμού”. Με άλλα λόγια, ο “ψευδορεαλισμός” συνίσταται στη μερική και μελετημένη παραβίαση των βασικών κανόνων του ρεύματος του ρεαλισμού, ως προς την αντικειμενική και μη εξιδανικευμένη αναπαράσταση της σύγχρονης καθημερινότητας, κυριότατα σε ό,τι αφορά στα ζητήματα του χώρου και του χρόνου του μυθιστορήματος, ιδιαίτερα εφόσον τα έργα του Κοτζιά αφορούν ιστορικό χρόνο».

λόγος των προσώπων αντίστοιχα υπακούν στην αριστοτελική αρχή του *εϊκότος* και του *ἀναγκαίου*,<sup>74</sup> χωρίς ασφαλώς να απουσιάζουν οι «ζαβολιές».<sup>75</sup>

Ο χρόνος δεν καθορίζεται με ακρίβεια, καθώς το όλο έργο τοποθετείται — βάσει ενδοκειμενικών ενδείξεων — εν γένει στη μεταπολεμική περίοδο, ενώ κάθε μία από τις τρεις σκηνές αποτυπώνει μία μέρα: η πρώτη την ημέρα εισόδου του Λάμπρου ως ενοικιαστή στο σπίτι της οικογένειας, η δεύτερη την ημέρα κατά την οποία λαμβάνει χώρα η επίσκεψη της Ίρμα και εκδηλώνεται ο έρωτας της Κατερίνας προς τον Λάμπη και η τρίτη εγγράφει την ημέρα της αποκάλυψης της παράλληλης σχέσης του Λάμπρου με τη Λέλα, την κλοπή των οικονομικών της Κατερίνας και, εν τέλει, την αυτοκτονία της. Σύνολο, λοιπόν, — ως προς τη δραματική διάρκεια — τρεις ημέρες, που μάλλον οριοθετούν ένα διάστημα ενός ή και περισσότερων μηνών. Ο χρόνος αυτός αποκτά βαρύνουσα σημασία στην εξέταση της δραματογραφίας του Κοτζιά, ιδίως αν ληφθεί υπόψη η σύνδεσή του με τη δραματικότητα, καθώς ο ίδιος σημειώνει πως «ο πεζογράφος που μας απασχολεί εξ αρχής έχει δείξει μία κλίση προς τη δραματική ανάπτυξη των αφηγημάτων του. Ο χρόνος της ιστορίας στα βιβλία του είναι κατά κανόνα από περιορισμένος έως — ενσυνειδήτως — αντιρεαλιστικά “μπουκωμένος”».<sup>76</sup> Εξίσου συνήθη τακτική στην ποιητική του πεζογράφου αποτελεί το ότι «ο συμπυκνωμένος χρονικός πυρήνας του δράματος συνεχώς συνειρμικά απλώνεται στο χρόνο του παρελθόντος».<sup>77</sup> Ούτως πως, το χρονικό συνεχές από την άφιξη του Λάμπρου στο προς ενοικίαση δωμάτιο έως και την αυτοκτονία της Κατερίνας, διακόπτεται από ανακλήσεις του παρελθόντος, οι οποίες φανερώνουν την πτώση της οικογένειας ή βαθαίνουν το χάσμα μεταξύ των μελών της, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τις αποκαλύψεις για το νεκρό παιδί της Λέλας και την καταφυγή της για ένα διάστημα στην πορνεία, με σκοπό να βοηθήσει οικονομικά την καταρρέουσα οικογένεια.

<sup>74</sup> Βλ. Αριστοτέλους *Περὶ ποιητικῆς*, 1451a: «ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον».

<sup>75</sup> Βλ. Κοτζιάς (2004): 51: «Ο πεζογράφος είναι υποχρεωμένος [...] ακόμη και να καταφεύγει σε ζαβολιές περιγράφοντας τους κανόνες που ο ίδιος έχει αναδείξει ως κατευθυντήριους της τέχνης του [...]. Πάντοτε όμως με μια προϋπόθεση: οι καλπουζανιές του δε θα γίνουν αντιληπτές». Αυτή ακριβώς η “ζαβολιά” οδηγεί τον όχι απλό αναγνώστη, αλλά έμπειρο κριτικό θεάτρου και ποιητή Γιάννη Βαρβέρη [(1994):269-270] στην κριτική διχοστασία όσον αφορά τον Λάμπη: «Ο Λάμπης [...] εισβάλλει στο έντεχνα αποπνικτικό σκηνικό των μικροαστών όχι απλώς μ’ έναν τρόπο μυστηριώδη, αλλ’ ίσως και με μια “ανάρμοστη”, αφύσικη επιθετικότητα. Παρά ταύτα κατορθώνει, χάρη στο πάντρεμα ρεαλιστικού και εξωλογικού στοιχείου που συνταιριάζει ο συγγραφέας, να επιβάλει την παρουσία του». Αλλά λίγες αράδες παρακάτω: «Ένας Λάμπης νατουραλιστικά *charmeur* [...] που θα προερχόταν από την αμοραλιστική περιοχή και όχι από τη μεταφυσική, ίσως θα έδενε περισσότερο με το όλο κλίμα χωρίς να χάσει την καταλυτική αποτελεσματικότητά του μέσα στο δραματικό ιστό».

<sup>76</sup> Κοτζιάς (2004): 38.

<sup>77</sup> Κοτζιάς (2004): 39.

Σύμφωνα με τη διχοτόμηση του χρόνου σε «ουδέτερο» και «κρίσιμο», ο Κοτζιάς σημειώνει πως «ο πρώτος είναι, φυσικά, γεμάτος φανερές ή κρύφιε διεργασίες, που προετοιμάζουν την κρίσιμη ώρα και την καθιστούν αναπόφευκτη. Πλην, οι διεργασίες αυτές προσλαμβάνουν την πραγματική σημασία τους μόνο σε συνάρτηση με την *κορυφαία εκείνη ώρα*, με τον κρίσιμο χρόνο. Ξεκομμένες από την κρίση καταποντίζονται στο πέλαγος του ουδέτερου χρόνου, χάνονται. Και μόνον όταν ανακαλούνται την κρίσιμη ώρα, λογαριάζονται ουσιαστικά, βαραίνουν – ιδού το δράμα ή το δραματικής δομής αφήγημα». <sup>78</sup> Έτσι ακριβώς, ο ουδέτερος χρόνος στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* γέμει διεργασιών που σε δεύτερο επίπεδο προετοιμάζουν ενορχηστρωμένα τη δραματική κορύφωση της αυτοκτονίας, καθιστώντας τή σχεδόν νομοτελειακή: η παθογένεια της στάσης των υπόλοιπων μελών της οικογένειας, ο έρωτας της Κατερίνας με τον Λάμπη, η παράλληλη σχέση του Λάμπη με τη Λέλα, εν γένει οι κινήσεις του Πέτρου (φέρει το όπλο στο σπίτι, αντιλαμβάνεται τις ερωτικές σχέσεις του Λάμπη με αμφοτέρες τις αδελφές, προωθεί την εξέλιξη των γεγονότων αφήνοντας μόνους τον Λάμπη με την Κατερίνα, ειδοποιεί την Ίρμα για το πού βρίσκεται ο άνδρας της και κρύβει το διαβατήριο του Λάμπη, ελπίζοντας να κερδίσει κάποτε την αγάπη της Λέλας) και η κλοπή των χρημάτων που μάζευε λίγο-λίγο η Κατερίνα, αποτελούν πράξεις που συσσωρεύονται και οδηγούν στην κορυφαία δραματική στιγμή της αυτοκτονίας.

Αντίστοιχα, ο τόπος αποδίδεται με όρους *πιθανοφάνειας*, αφού «ο περί ου ο λόγος πεζογράφος είναι κατά κάποιο τρόπο ρεαλιστής. Ή οιονεί ρεαλιστής. Ή, όπως ο ίδιος χαρακτηρίζει τον εαυτό του, ψευδορεαλιστής. Για τον λόγο αυτό καταβάλλει προσπάθειες να έχουν τα έργα του αληθοφάνεια, να είναι πειστικά μέσα στα όρια της κοινώς αποδεκτής πραγματικότητας». <sup>79</sup> Ως ευρύτερη τοποθεσία νοείται η Αθήνα <sup>80</sup> με ρητές επιμέρους τοπογραφικές αναφορές μονάχα εκείνες που αφορούν την εκδρομή στο Σούνιο, τη βόλτα της Λέλας στα Πατήσια και τη δουλειά του Πέτρου στα Σφαγεία (στην περιοχή του Ταύρου). <sup>81</sup>

Επιπρόσθετα, είναι γνωστή η σχεδόν εμμονική προσήλωση του Κοτζιά στην ακριβή απόδοση του πραγματικού ή φανταστικού χώρου, η οποία αποδεικνύεται από την αυτοψία του

---

<sup>78</sup> Κοτζιάς (2004): 39.

<sup>79</sup> Κοτζιάς (2004): 31. Ο Κοτζιάς χρησιμοποιεί συχνά τον όρο *αληθοφάνεια*, εννοώντας την *πιθανοφάνεια* [βλ. και Ιακώβ (2004)] και όχι την *vraisemblance* του γαλλικού νεοκλασικισμού, που αφορά σε μια περιοριστική τυποποίηση της απόδοσης του ωραίου κατά τα κλασικά πρότυπα [βλ. Λίλλη (2018)].

<sup>80</sup> Βλ. Κοτζιάς (2004): 31: «Έτσι, μοναδικός βασικός τόπος σε όλα του τα έργα φαντασίας — μυθιστορήματα, νουβέλες και δράματα — είναι η Αθήνα».

<sup>81</sup> Την περιορισμένη τοπογραφία του άστεως σχολιάζει, αντίστοιχα, και ο ίδιος ο Κοτζιάς [(1992):50], κάνοντας λόγο για την Αθήνα του Παπαδιαμάντη: «Η Αθήνα [...] παραμένει στα διηγήματά του επί δεκαετίες αμετάβλητη μέσα στα όρια, που από το ένα διήγημα στο άλλο έχει χαράξει επακριβώς: Στάδιο, Δεξαμενή, Πευκάκια, Μεταξουργείο, Θησείο, Γαργαρέτα».

σε περιοχές που θα αξιοποιούσε συγγραφικά, αλλά και από τα σκίτσα και σχέδια φανταστικών εσωτερικών χώρων της μυθοπλασίας του. Όσον αφορά στα τελευταία, ο ψευδορεαλιστής συγγραφέας «σχεδιάζει εν κατόψει τα δωμάτια, τη σκάλα, το λουτροκαμπινέ, το διάδρομο, ώστε να παρακολουθεί σωστά πώς κινούνται τα πρόσωπά [τ]ου μέσα στο σπίτι ή σκιστάρει τα έπιπλα σε μια σαλοτραπεζαρία, ώστε να βλέπει πώς κάθονται εκεί ή τι αντικρίζει ο καθένας από τη μεριά του». <sup>82</sup> Όπως γίνεται εύκολα κατανοητό, μια τέτοια λεπτομερής σύλληψη του χώρου οικειοποιείται — *mutatis mutandis* — τη δουλειά του σκηνοθέτη σε μια θεατρική παράσταση, καθώς ορίζει με θαυμαστή ακρίβεια τη χωροθεσία, την επίπλωση και τη θέση των προσώπων. Πράγματι, η περιγραφή του σκηνικού στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' έπιπλων* είναι εξαντλητικά λεπτομερειακή και περιλαμβάνει πληροφορίες ευρέος φάσματος: από τη συνοικία στην οποία βρίσκεται το σπίτι έως και μικρά αντικείμενα εντός του:

«Σε παμπάλαιο τυπικό σπίτι μικροαστικής αθηναϊκής συνοικίας· δωμάτιο ευρύχωρο, με καταφανή τὰ ἴχνη τῆς ἐγκατάλειψης — σοφάδες ξεφτισμένοι, λεκέδες ὑγρασίας στοὺς τοίχους, ἐφημερίδες καὶ χαρτόνια στὴ θέση σπασμένων τζαμιῶν. Ακαταστασία τσαγγαναριοῦ. Ἀπὸ τὴ δίφυλλη ἀνοιχτὴ τζαμόπορτα, στὴν ἀριστερὴ μεριά τοῦ μεσαίου τοίχου, φαίνεται ἡ ἐξώπορτα κ' ἓνα δυὸ παράθυρα ἀπὸ τὸ χαγιάτι... κεῖ, σ' ἓνα σκοινάκι, κρέμονται θλιβερά ἀντρικὰ ἐσώρουχα καὶ μιὰ ὀλοκαίνουργια κομπινεζὸν νάυλον. Δεξιά, ντουλάπα ἐντειχισμένη καὶ δίπλα τῆς, κολλητὸ στὴ γωνιά τοῦ τοίχου, σιδερένιο κρεβάτι. Ἀριστερά, πόρτα ὀδηγεῖ σὲ ἄλλο δωμάτιο. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ τῆς, ἓνας ξεφλουδισμένος μαυρειδερὸς καθρέφτης κρέμεται πάνω ἀπὸ ἓνα ψάθινο τραπεζάκι πράσινο, ὅπου βρίσκεται κ' ἓνα τσαλαπατημένο ἀνθοδοχεῖο ἀρζαντὲ με κουρελιασμένα χάρτινα λουλούδια. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, πρὸς τὸ χαγιάτι, μιὰ ξεκοιλιασμένη ψάθινη πολυθρόνα πράσινη. Στὴ μέση τῆς κάμαρης, κάτω ἀπὸ ἓνα χάρτινο ἀμπαζούρ, μεγάλο τραπέζι κι ὀλόγουρά του δυὸ τρεῖς καρέκλες. Στοὺς τοίχους τεράστιες πατρογονικὲς φωτογραφίες, κεντητὰ «Καλημέρα» καὶ «Ἐχει ὁ Θεός», μιὰ κιθάρα με καινούργιο γαλάζιο φιόγκο καὶ σμήνη ἀπὸ σκεβρά, κιτρινιασμένα κάρτ — ποστάλ». <sup>83</sup>

Όπως η περιγραφή του σκηνικού, έτσι και οι διάφορες σκηνικές οδηγίες υπακούουν πλήρως στην επιθυμία του Κοτζιά για χωρική «ενάργεια, συνοχή, συνέπεια» <sup>84</sup> και, μαζί με τη μελετημένη απόδοση του χρόνου, συγκροτούν την “πραγματικότητα” που «βοηθάει τη φαντασία, την κινητοποιεί, την πειθαρχεί, την κατευθύνει, τη συγκρατεί να μην παραβιάζει τον κανόνα της αληθοφάνειας». <sup>85</sup>

<sup>82</sup> Κοτζιάς (2004): 35-6.

<sup>83</sup> Κοτζιάς (1962a): 270.

<sup>84</sup> Κοτζιάς (2004): 34.

<sup>85</sup> Κοτζιάς (2004): 35.

Ήδη στην ως άνω παράθεση των σκηνικών οδηγιών διαφάνηκε πλήθος χαρακτηριστικών αντικειμένων της μικροαστικής καθημερινότητας και συμβόλων της πτώσης και σήψης της οικογένειας.<sup>86</sup> Πέρα από την κακή κατάσταση της τοιχοποιίας και τις πρόχειρες επισκευαστικές λύσεις, που καθιστούν εμφανή την παράδοση του οικήματος στη φθορά, τα «κουρελιασμένα χάρτινα λουλούδια»,<sup>87</sup> η «ξεκοιλιασμένη ψάθινη πολυθρόνα», «οί τεράστιες πατρογονικές φωτογραφίες», τα «κεντητά “Καλημέρα” και “Έχει ο Θεός”» και τα «σμήνη από σκεβρά κιτρινασμένα κάρτ – ποστάλ» συμπυκνώνουν και οπτικοποιούν συμβολικώς τον τρόπο την περιρρέουσα κατάσταση στην οποία εγγράφεται το δράμα των πρωταγωνιστών. Η οικογένεια, λοιπόν, βιώνει τη φθοροποιό πάροδο του χρόνου — κατά τον τρόπο που την υφίστανται και τα πράγματα — και καταποντισμένη από το ένδοξο παρελθόν της, αποβλέπει παθητικά στην άνωθεν ή έξωθεν σωτηρία — πάντοτε όμως τη εξαιρέσει της Κατερίνας.

Συμβολική ισχύ αποκτούν, επίσης, η γραφομηχανή της Κατερίνας και το παλιό ρολόι που επισκευάζει ο Πέτρος. Η μεν πρώτη καθίσταται προέκταση της ίδιας της Κατερίνας, αφού εξαρχής και σε όλες τις σκηνές του έργου εκείνη παρουσιάζεται να πληκτρολογεί αδιάκοπα. Καθότι η γραφομηχανή αποτελεί μέσο απόκτησης των αναγκαίων χρημάτων για τη σωτηρία του πατέρα και της οικογένειας, η Κατερίνα τη μεταχειρίζεται με απόλυτη προσοχή,<sup>88</sup> ενώ άλλοτε προβάλλεται η ψυχική της κατάσταση στον τρόπο με τον οποίον τη χειρίζεται<sup>89</sup> και άλλοτε (όταν, για παράδειγμα, χάνονται με δόλιο τρόπο οι πέντε χιλιάδες δραχμές που μάζευε η Κατερίνα) η γραφομηχανή γίνεται σύμβολο της κοπιώδους εργασίας.<sup>90</sup> Τέλος, κατά τον τελικό “πειρασμό” της Κατερίνας από τον Λάμπη, η γραφομηχανή συγκεντρώνει μετωνυμικά όλη τη μέχρι τώρα ζωή της ηρωίδας και το ηθικό της χρέος, για αυτό και ο εωσφορικός ενοικιαστής κομπάζει για την ενδεχόμενη επιστροφή της Κατερίνας στη μίζερη βιοπάλη (η οποία καθίσταται συνώνυμη της μηχανής) και εκείνη, ενδίδοντας, είναι έτοιμη να την

---

<sup>86</sup> Κατά τον τρόπο που *mutatis mutandis* ο κριτικός Κοτζιάς επισημαίνει την αναγωγή της μύγας σε σύμβολο στον *Λοιμό* του Αντρέα Φραγκιά [Φραγκιάς (1972)]. Βλ. Κοτζιάς (1982): 180: «Όταν προς το τέλος του βιβλίου αρχίζουν επιδημικά τα κρούσματα της τρέλας, έρχονται τόσο φυσιολογικά, και τα δέχεσαι με τόση ανακούφιση. Είναι μια λύτρωση από ένα κόσμο ντροπής και αηδίας που μια ξεκοιλιασμένη μύγα είναι το πρόσφορο σύμβολό του».

<sup>87</sup> Τα χάρτινα λουλούδια φαίνεται άλλωστε να τα αποκωδικοποιεί συμβολικά και ο Λάμπης, όταν πρωτοξετάζει τον χώρο του σπιτιού, καθώς τα επεξεργάζεται και του προκαλούν τη θυμηδία [βλ. Κοτζιάς (1962a): 276].

<sup>88</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962a): 277: «ΚΑΤΕΡ. ([...] Σκύβοντας να κουκουλώσει τακτικά τη γραφομηχανή [...])».

<sup>89</sup> Βλ. ενδεικτικά Κοτζιάς (1962b): 324: «(Η ΚΑΤΕΡΙΝΑ δαγκώνει τα χείλια κι αρχίζει να χτυπά τη μηχανή της με μανία)».

<sup>90</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962c): 377: «ΚΑΤΕΡ. (Κουτάει τη μηχανή.) Μ’ ένα δίφραγκο τη σελίδα...».

πετάξει.<sup>91</sup> Αντίστοιχα, συμβολική αξία αποδίδεται στο ρολόι-εκκρεμές που μανικά προσπαθεί να επισκευάσει — και εν τέλει τα καταφέρνει — ο Πέτρος. Δεν είναι τυχαίο, μάλιστα, πως στην έναρξη και των τριών σκηνών εμφανίζεται η μεν Κατερίνα να γράφει στη μηχανή, ο δε Πέτρος να επισκευάζει το ρολόι.<sup>92</sup> Η εμμονή του Πέτρου να επαναφέρει σε λειτουργία το χαλασμένο ρολόι-εκκρεμές αντιστοιχεί με την προσπάθεια ανάκτησης της περασμένης αίγλης της οικίας και της οικογένειας, καθώς και με την επαναφορά μιας κανονικότητας.<sup>93</sup> Για αυτό και, κατά τραγικό τρόπο, τη στιγμή που επιτέλους το ρολόι τίθεται επιτυχώς ξανά σε λειτουργία και δείχνει να επανέρχεται μια — συμβολική έστω — τάξη στο σπίτι, ακούγεται ο πυροβολισμός:

«ΠΕΤΡ. (Αφήνει μιὰ κραυγή και πετάγεται ὀρθός.) Τῶφτιαξα! Τῶφτιαξα! Ακούτε!

ΔΙΟΝ. Χέ! Τὸ κρεμμύδι;

ΠΕΤΡ. Τὸ σπίτι μας ἔχει πάλι ρολοῖ! (Σηκώνει τὸ ἐκκρεμές και τὸ βάζει νὰ χτυπήσει τὶς ὄρες.)

Ακούστε!

(Ἀνάμεσα στὰ πρῶτα χτυπήματα ἀκούγεται ἀπὸ δίπλα μιὰ πιστολιά. Τινάζονται ὅλοι. Στὴν ἀρχὴ κοιτάζονται ἔντρομοι, μουδιασμένοι.)

ΠΕΤΡ. Τὸ πιστόλι μου! Τὸ πιστόλι μου! (Τρέχει πρῶτος μέσα.)».<sup>94</sup>

Τελευταίο χαρακτηριστικό της ποιητικής του πεζογράφου Κοτζιά το οποίο βρίσκει θέση και στη δραματογραφία του μπορεί να θεωρηθεί η προσεκτική επιλογή κάποιας καίριας λέξης η οποία έχει «ανυπολόγιστη αξία»<sup>95</sup> και επαναλαμβάνεται εμφaticά σύμφωνα με το κέλευσμα: «Μην παραλείπεις, λοιπόν, να επαναφέρεις στο μυθιστόρημά σου στοιχεία που έχουν προαναφερθεί. Παρέχεις ένα ακόμη ερέθισμα για να λειτουργήσει και μέσα στο κείμενο αναμνηστικά ο αναγνώστης [...]».<sup>96</sup> Μπορεί στο *Ἐνοικιάζεται δωμάτιον μετ' ἐπίπλων* να μην εντοπίζεται μια λέξη τόσο καίρια και σε τέτοιο βαθμό επαναφοράς, όπως για παράδειγμα η

<sup>91</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962c): 379: «ΛΑΜΠ. Ἀκριβὴ ἀνάμνηση τώρα ποὺ θὰ ξαναγυρίσεις στὴ μηχανὴ και στὸ μαγκανοπήγαδο τῆς μεγάλης ιδέας» και «ΚΑΤΕΡ. Δὲν θέλω νὰ σκέφτομαι τίποτα... δὲν βαστῶ! Χρόνια και χρόνια σὲ τούτη τὴ μούγλα... Μὲ τὸ βραχνά... Θέλω και ἐγὼ νὰ ζήσω. (Ἀρπάζει τὴ μηχανή, τὴ σηκώνει ψηλὰ γιὰ νὰ τὴ πετάξει.)».

<sup>92</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962a): 271: «[...] ἡ ΚΑΤΕΡΙΝΑ γράφει μὲ πυρετὸ σὲ μιὰ σαραβαλιασμένη γραφομηχανή. Στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ τοῦ τραπεζιοῦ, ὁ ΠΕΤΡΟΣ σκυμμένος μὲ ἀφοσίωση ἐπισκευάζει ἓνα παλιὸ ἐκκρεμές». Κοτζιάς (1962b): 323: «Στὸ δωμάτιο —κάπως πιὸ συγυρισμένο— μονάχῃ ἡ ΚΑΤΕΡΙΝΑ σκυμμένη στὴ μηχανή.» και «(Ἀπὸ τὴν κάμαρη ἀριστερὰ βγαίνει ὁ ΠΕΤΡΟΣ, μὲ γελέκο και παντόφλες, κουβαλώντας τὸ ρολοῖ)». Κοτζιάς (1962c): 369: «Ὁ ΠΕΤΡΟΣ μπροστὰ στὸ ἐκκρεμές δὲ δουλεύει. Τὸ ἴδιο και ἡ ΚΑΤΕΡΙΝΑ μπροστὰ στὴ γραφομηχανή».

<sup>93</sup> Βλ. Κοτζιάς (1962c): 369: «ΜΑΡ. [...] (Στὸν ΠΕΤΡΟ). Πότε θὰ τὸ διορθώσεις πιὰ και δαῦτο, νὰ ξέρουμε τι μᾶς γίνεται».

<sup>94</sup> Κοτζιάς (1962c) 380.

<sup>95</sup> Κοτζιάς (2004): 50.

<sup>96</sup> Κοτζιάς (2004): 50.

λέξη «ήλιθιε» στον *Γενναίο Τηλέμαχο*,<sup>97</sup> όμως υπάρχουν τέτοιας τάξεως χαρακτηριστικές λέξεις που προσδιορίζουν σχεδόν όλα τα του δράματος πρόσωπα, με κυριότερη εξ αυτών τη λέξη «άπληστία». Ήδη στην πρώτη σκηνή και σε διάλογο του Νικόλα με τον Λάμπη γίνεται εμφιατική αναφορά της λέξης αυτής ως αιτίας της οικογενειακής πτώσης:

«ΝΙΚΟΛ. Άχ! (ό ΛΑΜΠΗΣ δὲν τοῦ δίνει σημασία.) Ἐγώ... ἐγώ. Ἕνας πικραμένος πατέρας...

Άχ, ἡ ἀπληστία, παιδί μου.

ΛΑΜΠ. Ἡ ἀπληστία;

ΝΙΚΟΛ. (Ξεθαρρεμένος.) Ναί... μάλιστα, ἡ ἀπληστία! Ἄκου με μένα - ὅταν ὁ ξαποδὼς βάλθηκε νὰ βασιλέψει στὴν οἰκουμένη ξεγέλασε τὸν Παντοδύναμο καὶ φύτεψε στὴν καρδιά μας τὴν ἀπληστία.

ΛΑΜΠ. Τί λές! Ἐνδιαφέρουσα ἐκδοχή.

ΝΙΚΟΛ. Αὐτό... αὐτό, τὸ κεφαλάκι μου, ἄχ! Ναι, κύριε, εἴμουν φιλόδοξος.

ΛΑΜΠ. Φιλόδοξος; (Σαρκαστικά.) Μὴ μοῦ πεῖς... εἶχες φιλοδοξίες κι ἐσύ, μπαρμπα-Νικολή;

ΝΙΚΟΛ. Αφοῦ εἴμουν ἄπληστος;

[...]ΛΑΜΠ. Σωστά... (Συλλογισμένος.) Πολὺ σωστά... κ' ἡ φιλοδοξία κάτι σὰν ἀπληστία εἶναι».<sup>98</sup>

Ακολουθῶς, στη δεύτερη σκηνή, ο Λάμπης ανακαλεί την ως ἄνω ἀπόφανση του Νικόλα και την ἀνάγει σε πρωταρχική αιτία του υπαρξιακοῦ κακοῦ που εκπροσωπεῖ, λέγοντας στην Ἴρμα:

«ΛΑΜΠ. Δὲν ὠφελεῖ... Βλέπεις, στὴ ρίζα τοῦ κακοῦ βρίσκεται κάτι πολὺ πρακτικὰ ἀπλὸ καὶ ἀστεῖο. Τ' ἄκουσα πρὶν λίγο ἀπόνα σκουλήκι... ἓνα κακομοιριασμένο, ἐλεεινὸ σκουλήκι. Μὰ ἔχει κι' αὐτὸ τὴν ἀκόρεστη ἀπληστία του, ὅπως τὰ κάθε λογῆς μυρμήγκια καὶ μύγες καὶ ψύλλοι τοῦ καλοῦ Θεοῦ».<sup>99</sup>

Ἡ ἀπληστία, λοιπόν, εἶναι ἐκείνη που ποδηγετεῖ ρητῶς τόσο τον Νικόλα ὅσο και τον Λάμπρο στις καταστροφικές και εωσφορικές ἀντίστοιχα πράξεις τους. Ωστόσο, το ἴδιο αὐτὸ πάθος διακατέχει και τον Διονύση, καθότι επιθυμεῖ νὰ ζήσει με τὴν ἡσσονα προσπάθεια μια εὐπορη ζωῆ, ἀλλὰ και τὴ Λέλα, ἡ οποία ἀπατά κατ' ἐξακολούθηση τον Πέτρο, ἔχει καταφύγει στὴν πορνεία, για νὰ βγάλει χρήματα και εἶχε ἀποκτήσει παράνομο παιδί με τον Θανάση. Συνεπῶς, ἡ ἀπληστία ἀποτελεῖ πρωταίτιο πάθος που ἐπέφερε τὴν πτώση τῆς οικογένειας, λόγω

<sup>97</sup> Κοτζιάς (1972).

<sup>98</sup> Κοτζιάς (1962a) 326.

<sup>99</sup> Κοτζιάς (1962b) 332.

απάρνησης και καταστροφής του καλλιτεχνικού έργου του Λάμπη, αλλά και χαρακτηριστικό γνώρισμα των δύο εκ των τριών αδελφών της οικογένειας.<sup>100</sup> Επομένως, δικαίως μπορεί να χαρακτηριστεί καίρια λέξη, η οποία εσωκλείει στον νοηματικό της πυρήνα τη βασική συνθήκη που χαρακτηρίζει όλο το έργο και η οποία, εν τέλει, οδηγεί νομοτελειακά την Κατερίνα στην αυτοχειρία. Άλλωστε, το ίδιο το σπίτι της οικογένειας αποκαλείται συχνά «τάφος» παραπέμποντας αφ' ενός στις άθλιες συνθήκες διαβίωσης που επικρατούν —ως αποτέλεσμα της γενικότερης απληστίας— και αφ' ετέρου προσημαίνοντας<sup>101</sup> την κατάληξη της Κατερίνας, η οποία θα “πληρώσει” με αντίτιμο θανάτου την ερωτική της παρεκτροπή από το καθήκον της σωτηρίας του πατέρα της.

Ο θάνατός της, ο θάνατος δηλαδή του μοναδικού θετικά σημασμένου χαρακτήρα του έργου αποτελεί συντριβή του καλού, η οποία επιφέρει μια ιδιότυπη κάθαρση,<sup>102</sup> δικαιώνοντας πλήρως την παρατήρηση του Κ. Στεργιόπουλου πως η μεταφυσική του κακού αποτελεί κεντρικό θέμα της πεζογραφίας του Κοτζιά, ο οποίος «βλέπει [...] το κακό ως κυριαρχικό γνώρισμα της ζωής, και για τούτο η παρουσία του βαραίνει έτσι εφιαλτικά. Το ανθρώπινο και το θεϊκό στοιχείο είναι τόσο λίγο, ίσα-ίσα όσο χρειάζεται για να εκμηδενίζεται και, με τη συντριβή του, να 'ρχεται μια κάποια μερική κάθαρση».<sup>103</sup>

### III. Επιλογικά

Εξετάζοντας τους δραματικούς χαρακτήρες στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* του Κοτζιά, καθίσταται εμφανής η συνάφεια και συγγενείά τους με αντίστοιχους χαρακτήρες του

---

<sup>100</sup> Η ταύτιση αυτή του ξένου (καθότι «εισβολέα») Λάμπη με τους οικείους ως προς το καταστροφικό πάθος που μοιράζονται δικαιώνει την παρατήρηση ερμηνευτικής προσέγγισης της ετερότητας, η οποία σύμφωνα με τον Kearney [(2006):161-2] «προκρίνει ότι ο άλλος δεν είναι ούτε απολύτως υπερβατικός (transcendent) ούτε απολύτως ενδοκοσμικός (immanent), αλλά κάτι μεταξύ των δύο. Θεωρεί, επομένως, πως οι άλλοι, κατά το μεγαλύτερο μέρος, είναι εσωτερικά συμπλεγμένοι με τους εαυτούς μας, ώστε συγκροτούν κάποιες ηθικές σχέσεις αυτοδικαίως».

<sup>101</sup> Βλ. Παγκουρέλης (1997): 58: «Διαδρομές πλοκής των γεγονότων περίπλοκες, μελοδραματικές μερικές φορές, αλλά σε ένα στενό κλειστό σκηνικό χώρο, πράγμα που μεταφέρει την δράση από τα έξω στα μέσα, από τις πράξεις στις επιπτώσεις. (Η θυμαστική “αυλή”, που χαρακτήρισε την σημαντική στροφή του τότε ελληνικού θεάτρου, έχει αντικατασταθεί εδώ από ένα καταβυθισμένο σαλόνι, δωμάτιο κοινό, τόπο συνεύρεσης, συνδιαλλαγής και σύγκρουσης, σαν αρένα όπου χωρίς θεατές τα θύματα παίρνουν τον δρόμο της αναπότρεπτης σφαγής)».

<sup>102</sup> Βλ. Καραντώνης (1978): 245: «Μέσα του, καθώς βλέπουμε στα έργα του, ξετυλίγεται μια σπαραχτική πάλη, όπου τις περισσότερες φορές, φαίνεται να βγαίνει νικητής ο Διάβολος, αλλά χωρίς αυτό να σημαίνει πως ο νικημένος — η ηθική συνείδηση — είναι και υποταγμένος στον νικητή».

<sup>103</sup> Στεργιόπουλος (1994): 100 [Την ίδια ακριβώς διαπίστωση έχει κάνει ο Στεργιόπουλος ήδη στο άρθρο του «Αλέξανδρος Κοτζιάς» στην εφημερίδα *Η Βραδινή*, στις 14/01/1963]. Βλ. ακόμα Στεργιόπουλος (1994): 100: «Ανάμεσα στο πλήθος των αρνητικών ηρώων, υπάρχει πάντα κι ένα εξιλαστήριο θύμα στα βιβλία του, το πιο αδύναμο και το πιο ανυπεράσπιστο πλάσμα συνήθως, όπως η Χριστίνα στην *Πολιορκία*, η μικρή μαθήτριά στο *Μια σκοτεινή υπόθεση* ή ο Σάββας στη *Φανταστική περιπέτεια* κι άλλοι αλλού, που σηκώνουν στις πλάτες τους όλο το βάρος και τελικά συντρίβονται κάτω απ' την πίεση μεγαλύτερων δυνάμεων. Είναι και η μόνη φωτεινή αχτίνα, μέσα στο ζοφερό κατά τα άλλα κόσμο του συγγραφέα».

πεζογραφικού του έργου. Στοιχούμενοι στη χορεία των «αρνητικών» ηρώων που παρελαύνουν στα μυθιστορήματα και τις νουβέλες του Κοτζιά, σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες της οικογένειας αντιπροσωπεύουν με τις σκέψεις και τις πράξεις τους μια μεταπολεμική ηθική παρακμή και την επικράτηση του Κακού. Κορύφωση της παρουσίας του υπαρξιακού Κακού αποτελεί ο Λάμπης, ο οποίος εισβάλλει στην οικογένεια και με τη δράση και τον λόγο του περιπλέκει τις — ήδη τεταμένες — οικογενειακές σχέσεις. Είναι εκείνος που δρα καταλυτικά, απογυμνώνοντας τα μέλη της οικογένειας από κάθε φενάκη απόπειρας σωτηρίας και ερχόμενος σε αντιπαράθεση με την Κατερίνα. Οι δυο τους αποτελούν το κομβικό για την εξέλιξη της πλοκής δίπολο «έωσφόρος-ἄγγελος».

Κατά την περαιτέρω διερεύνηση των προσώπων του δράματος με βάση συγκεκριμένες θεωρητικές θέσεις περί της έννοιας του χαρακτήρα, οι δραματικοί ήρωες μπορούν να καταταχθούν σε χαρακτήρες *επίπεδους* και *σφαιρικούς* (Κατερίνα, Λάμπης και με τον δικό του τρόπο ο Πέτρος) και παρουσιάζονται αναλυτικότερα τα στοιχεία χάρη στα οποία ξεδιπλώνεται δραματικώ τω τρόπω, κατά την εξέλιξη του έργου, το ποιόν τους.

Τέλος, με άξονα την ποιητική του πεζογράφου, όπως αυτή συνάγεται από το δοκιμιακό, κριτικό και λοιπό πεζογραφικό έργο του Κοτζιά, γίνεται δυνατός ο εντοπισμός σταθερών πρακτικών που φωτίζουν πολύπλευρα το δραματικό έργο που μας απασχολεί. Πιο συγκεκριμένα, παρέχονται ερμηνευτικά κλειδιά, όπως η χρήση μότο, ο πυρήνας πάνω στον οποίο και μέσω του οποίου δομείται το έργο, η βαρύνουσα σημασία της πρώτης σκηνής και της καταληκτικής φράσης, η επάνοδος μιας κρίσιμης λέξης και οι επιταγές του *ψευδορεαλισμού* στην απόδοση του χώρου και του χρόνου. Όλα τα παραπάνω συναντώνται στο *Ένοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων* και, μαζί με την αναγωγή ορισμένων αντικειμένων σε σύμβολα, καθιστούν το θεατρικό αυτό έργο αναπόσπαστο μέρος του χαρακτηριστικού συγγραφικού σύμπαντος του Κοτζιά.

Μέσα από αυτό το πρίσμα — και παρά το έως τώρα μειωμένο ενδιαφέρον της έρευνας — αξίζει να εξετασθούν και να εκδοθούν και τα άλλα δύο θεατρικά έργα του Κοτζιά, ούτως ώστε να σχηματισθεί ακόμη ευκρινέστερη εικόνα των αλληλένδετων έργων που συγκροτούν το σύνθετο συγγραφικό του σύμπαν και να καταστεί ευχερέστερη η κατανόηση και η ερμηνεία τους. Στρέφοντας τον κριτικό λόγο του Κοτζιά προς τον ίδιο, θα μπορούσε κάλλιστα να ειπωθεί ό,τι εκείνος έγραψε για τη συλλογή πεζών του ποιητή Σταύρου Βαβούρη *Έν έρημίαις και σκολιαῖς*: «Τώρα, με το μικρό αυτό τόμο “πεζών κειμένων” για πρώτη φορά

ο Βαβούρης αποφασίζει να δοκιμάσει τις δυνάμεις του και σε ένα άλλο είδος. Μια απόφαση πολύ σωστή [...]».<sup>104</sup>

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ

- Genet, J. (1999), *Το Μπαλκόνι*, (μτφρ.: Δημητριάδης, Δ.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Giraudoux, J. (2020), *Η τρελή του Σαγιό*, (μτφρ.: Θηβαίος, Γ.), Αθήνα: Ηριδανός.
- Καραγάτσης, Μ. (2017<sup>23</sup>), *Ο κίτρινος φάκελος*, τ. Α' - Β', (εισ. Φραντζή, Α.), Αθήνα: Εστία [1<sup>η</sup> έκδ.:1956].
- Κοτζιάς, Α. (1964), *Η Απόπειρα*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1980<sup>2</sup>), *Ένοικιάζεται δωμάτιο μετ' επίπλων. Δράμα σε τρεις πράξεις*, Αθήνα: Κέδρος [1<sup>η</sup> έκδ.: Κοτζιάς, Α. (1962a), «Ένοικιάζεται δωμάτιο μετ' επίπλων. Πράξη Α'», *Νέα Πορεία* 89-90: 270-83· Κοτζιάς, Α. (1962b), «Ένοικιάζεται δωμάτιο μετ' επίπλων. Πράξη Β'», *Πορεία* 91-92: 323-34· Κοτζιάς, Α. (1962c), «Ένοικιάζεται δωμάτιο μετ' επίπλων. Πράξη Γ'», *Νέα Πορεία* 93: 369-81].
- Κοτζιάς, Α. (1986<sup>3</sup>), *Ο Έωσφόρος*, Αθήνα: Κέδρος [1<sup>η</sup> έκδ.:1954· 2<sup>η</sup> έκδ. αναθεωρημένη: 1963].
- Κοτζιάς, Α. (2014<sup>8</sup>), *Ο γενναῖος Τηλέμαχος*, Αθήνα: Κέδρος [1<sup>η</sup> έκδ.: 1972].
- Κοτζιάς, Α. (2018), *Τα παιδιά του Κρόνου: Νουβέλες*, (φιλ. επιμ. – επίμ. – υπομν.: Ρώτα, Μ.), Αθήνα: Πατάκης.
- Ludlam, C. (1989), «The mystery of Irma Verp», *The Complete Plays of Charles Ludlam*, (επιμ. Samuel, S.), New York: Harper & Row, 767-76.
- Rahlf, A. – Hanhart, R. (επιμ.) (2006), *Septuaginta. Η Παλαιά Διαθήκη κατά τούς Ἑβδομήκοντα*, Αθήνα: Ελληνική Βιβλική Εταιρία.
- Shakespeare, W. (2019<sup>2</sup>), *Οθέλλος. Ο μαύρος της Βενετίας*, (μτφρ.-επιμ.: Δημητριάδης, Δ.), Αθήνα: Νεφέλη, [1<sup>η</sup> έκδ.:1991: Εστία].

### ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΗΣ

Αριστοτέλης (1936), *Περὶ ποιητικῆς*, (μτφρ.: Μενάρδος, Σ., εισ. – κείμε. – ερμ.: Συκουτρής,

---

<sup>104</sup> Κοτζιάς (1984): 117.

- I.), Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Αγάθος, Θ. (2005), *Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Αράγης, Γ. (1994), «Η κατάληξη της κριτικής σκέψης του Αλέξανδρου Κοτζιά στο κριτήριο του χρόνου», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, Αθήνα: Κέδρος, 258-67.
- Αποστολίδου, Β. (2013), «Ο πολιτικός Αλέξανδρος Κοτζιάς»: *Νέα Εστία* 1859: 332-48.
- Altenbernd, L. – Lewis, L. L. (1966), *A Handbook for the Study of Fiction*, New York: Macmillan Publishing Co. Inc.
- Βαρβέρης Γ. (1992), «Εκδοχές για την Μαριάννα», *Γράμματα και τέχνες* 64-65: 56-7.
- Βαρβέρης, Γ. (1994), «Επίπλωση ενοίκου σε θεατρικό δωμάτιο», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 268-73.
- Barthes, R. (1970), *S/Z*, Paris: Seuil.
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (1994), «Αλέξανδρος Κοτζιάς: Ένας συγγραφέας ηθικός», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 202-12.
- Δασκαλόπουλος, Δ. – Ρώτα, Μ. (1998), «Πρόλογος» στο Δασκαλόπουλος Δ. – Ρώτα, Μ., *Βιβλιογραφία Αλέξανδρου Κοτζιά 1942-1997*, Αθήνα: Εταιρεία Συγγραφέων – Κέδρος, σσ. 11-4.
- Ζήρας, Α. (1994), «Ρεαλισμός και εξπρεσιονισμός: Η δαιμονική βίωση της ιστορίας στο έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 125-44.
- Forster, E. M. (1990), *Aspects of the Novel*, London: Penguin Books.
- Genette, G. (2018), *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, (μτφρ.: Πατσογιάννης, Β., επιμ.: Στεφανοπούλου, Μ. – Τσιριμώκου, Λ., εισ.: Τσιριμώκου, Λ.), Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Ιακώβ, Δ. Ι. (2004), *Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, Αθήνα: Στιγμή.
- Καραντώνης, Α. (1978), *24 Σύγχρονοι πεζογράφοι*, Αθήνα: Νικόδημος.
- Κοτζιάς, Α. (1982), *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι: Κριτικά κείμενα*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1984), *Αφηγηματικά: Κριτικά κείμενα Β'*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1986), *Δοκιμακά και άλλα: Κριτικά κείμενα Γ'*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτζιάς, Α. (1991), «Ένας σύγχρονος πεζογράφος και τ' αρχαία: Παλινωδία», *Γράμματα και Τέχνες* 63: 3-4.
- Κοτζιάς, Α. (1992a), *Τα αθηναϊκά διηγήματα: Και δύο δοκίμια για το χρόνο*, Αθήνα: Νεφέλη.

- Κοτζιάς, Α. (1992b), «Εύχομαι να πεθάνω σαν τον Μιχαήλ Άγγελο...» (Συζήτηση του Αλ. Κοτζιά με διδάσκοντες και φοιτητές του Πανεπιστημίου Κρήτης), *Σημείο* 1: 279-94.
- Κοτζιάς, Α. (2004), *Αληθομανές Χαλκείον: Η ποιητική ενός πεζογράφου. Δοκίμια*, (φιλ. επιμ.: Ρώτα, Μ.), Αθήνα: Κέδρος.
- Kearney, R. (2006), *Ξένοι, Θεοί και Τέρατα*, (μτφρ.: Κουφάκης, Ν., πρόλ.: Σεβαστάκης, Ν.Αλ.), Αθήνα: Ίνδικτος.
- Λίλλη, Α. (2016), *Η θεωρία του κριτικού ως ποιητική του πεζογράφου και αντίστροφα: Το κριτικό και μυθιστοριογραφικό έργο του Αλέξανδρου Κοτζιά*, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.
- Μαντέλη, Β. (2014), *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, Αθήνα: Πεδίο.
- Μπουκάλας, Π. (1994), «Η λογοτεχνία των αρνητικών ηρώων», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 66-70.
- Παγκουρέλης, Β. (1992), «Από το ορατό στο αόρατο: Νύξεις για το θέατρο του Αλέξανδρου Κοτζιά», *Γράμματα και τέχνες* 64-65: 57-8.
- Πανσέληνος, Α. (1994), «Αλέξανδρος Κοτζιάς. Ο μυθιστοριογράφος και η ιδεολογία», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 107-24.
- Παπαδημητρακόπουλος, Η. Χ. (2000), *Αποκείμενα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Prince, G. (1987), *Dictionary of Narratology*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Ραυτόπουλος, Δ. (1992), «Ένας συγγραφέας του καιρού μας. Σχόλια στη *Φανταστική περιπέτεια*», *Γράμματα και τέχνες* 64-65: 21-7.
- Ρώτα, Μ. (2018) «Επίμετρο» στο Κοτζιάς Α., *Τα παιδιά του Κρόνου: Νουβέλες*, ό.π., 443-94.
- Σταυροπούλου, Ε. (2002), «Από τον Γενναίο Τηλέμαχο στον Αλέξανδρο Καπάνταη: Οργάνωση και ανατροπή», *Νέα Εστία* 1751: 779-92.
- Στεργιόπουλος, Κ. (1994), «Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς και η *Πολιορκία*», *Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Κοτζιά*, ό.π., 89-101.
- Τριανταφυλλόπουλος, Ν. Δ. (2002), «Εωσφορικός;», *Νέα Εστία* 1751: 757-761.
- Tindall, W. Y. (1955), *The Literary Symbol*, New York: ColUP.
- Zola, É. (1881), *Le roman expérimental*, Paris: G. Gharpentie.

*Ζώντας εν διασπάσει:*

Το ημερολογιακό παλίμψηστο του Θανάση Βαλτινού  
(Ημερολόγιο 1836-2011)

Ιωάννης-Ελευθέριος Μωραΐτης

**Περίληψη.** Η καταγραφή των στοιχείων που προσιδιάζουν στην ιδιοτυπία του ημερολογιακού είδους από κοινού με την απόπειρα ανατροπής του τελευταίου στο *Ημερολόγιο 1836-2011* (2001) του Θανάση Βαλτινού συνιστούν τα κύρια υπό πραγμάτευση ζητήματα του παρόντος άρθρου. Στο εν λόγω πλαίσιο, μελετώνται η εξέλιξη του ημερολογιακού είδους και τα ειδοποιά γνωρίσματα αυτού, για να ακολουθήσει η ανάλυση του έργου επί τη βάσει ορισμένων θεμελιωδών αξόνων (ήρωες – τόπος – χρόνος – δίπολο έρωτα και θανάτου). Ο κατακερματισμένος λόγος του *Ημερολογίου*, η κατάργηση της παραδοσιακού τύπου αφήγησης, η ανάδυση των συνηθών *personae* του συγγραφέα και η διάρρηξη της χρονικής συνέχειας αναδεικνύονται, τέλος, σε προεξέχοντα αντικείμενα μελέτης, με σκοπό την αποσαφήνιση της διαλογικής συνάφειας που αυτό αναπτύσσει το τελικό έργο με το παραδοσιακό ημερολόγιο.

**Λέξεις-κλειδιά:** ημερολόγιο, Βαλτινός, μεταπολεμική πεζογραφία, μικρή φόρμα, πολυφωνικό μυθιστόρημα

Ιδωμένο ως ένα «μνημόνιο»,<sup>1</sup> μια συμφωνία μεταξύ του γράφοντος με τον εαυτό του στον άξονα του χώρου και του χρόνου, το ημερολογιακό είδος δύναται να προσαρτήσει πολλαπλές χρήσεις και λογοτεχνικές λειτουργίες. Η δυνατότητα προσωπικής έκφρασης που προσφέρεται με σκοπό τη συναισθηματική αποφόρτιση και επικοινωνία, η αντίδραση που προσλαμβάνεται ως αυτοανάλυση και εν τέλει απελευθέρωση του γράφοντος, το “πάγωμα” του χρόνου και η πνευματική ηδονή που κατακτάται μέσω του γραψίματος συνιστούν τους κύριους λόγους σύνθεσης ενός ημερολογίου, η

---

\* Ιωάννης-Ελευθέριος Μωραΐτης, Υποψήφιος Δρ. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ.

E-mail: giannismor@phil.uoa.gr

DOI: 10.5281/zenodo.7316568

<sup>1</sup> Blanchot (1994): 36-7.

ιδιαιτερότητα του οποίου συνίσταται, κατά τον Gerarld Prince, στην υλική μορφή του και τη διαλεκτική σχέση που αυτό αναπτύσσει με τον/την ημερολογιογράφο.<sup>2</sup> Επακόλουθα, το ημερολογιακό μυθιστόρημα, αποτελώντας είδος «υβριδικό»,<sup>3</sup> διατηρεί βασικά εξωκειμενικά λογοτεχνικά στοιχεία (τίτλο, εκδοτικό πρόλογο), γίνεται δε αυτή τη φορά αντιληπτό ως δημιούργημα με σαφές τέλος, η διαμόρφωση και ο έλεγχος του οποίου οριοθετούνται από τον ίδιο τον μυθιστοριογράφο.

Στην περίπτωση του *Ημερολογίου 1836-2011* του Θανάση Βαλτινού,<sup>4</sup> ενός από τα πλέον πειραματικά και ανατρεπτικά δημιουργήματα της νεοελληνικής πεζογραφίας, η έννοια του ημερολογίου μοιάζει να προσλαμβάνει καταρχήν μια διαφοροποιημένη εκδοχή. Στα «εξόχως ανθρωποκεντρικά σκηνικά»<sup>5</sup> που ο συγγραφέας συνθέτει, η αδιάλυτη συνύφανση μεταξύ των προσώπων και της ιστορικής μνήμης προβάλλεται ως ένα *continuum* που συνίσταται από μεμονωμένες αποκρυσταλλωμένες στιγμές κατά την πάροδο εκατόν εβδομήντα επτά ολόκληρων χρόνων. Συγκεκριμένα, η ριζοσπαστικής μορφής αναθεώρηση που επιχειρείται αναφορικά με την ανάδυση πολλαπλών προσώπων συνεπάγεται στην περίπτωση του υπό εξέταση έργου την άρση της συνήθους μονοφωνικής<sup>6</sup> έκφρασης, η οποία χαρακτηρίζει τις ημερολογιακές εγγραφές. Σύμφωνα με τον Γρήγορη Πασχαλίδη, το προσωπικό ημερολόγιο, σε άμεση συνάρτηση με την αυτοβιογραφία, το προσωπικό δοκίμιο και άλλα συναφή με αυτό κείμενα, εντάσσεται στο *αυτομμμητικό γένος*,<sup>7</sup> όπου «ο συγγραφέας αυτό-προσδιορίζεται ως υποκείμενο της εκφώνησης». Πρόκειται για το γνωστό *συμβόλαιο ανάγνωσης*,<sup>8</sup> κατά το οποίο η ταύτιση μεταξύ συγγραφέα, αφηγητή ή/και ήρωα προβάλλεται ως προϋπόθεση της λεγόμενης *αυτοβιογραφικής συνθήκης*.

Στο *Ημερολόγιο 1836-2011*, η μονοφωνική αυτή διάσταση μοιάζει να διαλύεται στα εξών συνετέθη, με αποτέλεσμα την υπέρβαση των ειδολογικών σταθερών του ημερολογίου. Στρατιώτες του μικρασιατικού μετώπου πριν και μετά την καταστροφή,<sup>9</sup>

---

<sup>2</sup> Prince (1975): 480.

<sup>3</sup> Lejeune (2009): 200-10.

<sup>4</sup> Βαλτινός (2001). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το έργο και τις κριτικές του συγγραφέα, βλ. Δανόπουλος (2013).

<sup>5</sup> Πυλαρινός (2003): 13.

<sup>6</sup> Βλ. Bakhtin (1995-1996): 229-34, όπου γίνεται λόγος για το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Dostoevsky και τους εμπειριχόμενους σε αυτό υφολογικούς άξονες. Επίσης: Bakhtin (2000): 9-73.

<sup>7</sup> Πασχαλίδης (1993): 39-41.

<sup>8</sup> Lejeune (1983): 416-34.

<sup>9</sup> Για τις περιβαλλόμενες από έναν «παράδοξο» ερωτισμό μαρτυρίες της μικρασιατικής εκστρατείας, βλ. την εγγραφή «Πρός Σαλιχλί, 28 Αυγούστου 1922», Βαλτινός (2001): 172: «Πίσω από κάτι παλιές

Πελοποννήσιοι αγρότες στα χρόνια του μεσοπολέμου, αντάρτες του εμφυλίου<sup>10</sup> και πολιτικοί εξόριστοι των πρώτων μεταπολεμικών ετών<sup>11</sup> περιδιαβαίνουν τις εκατόν εβδομήντα επτά εγγραφές του ημερολογίου, όπου συναντώνται και πρόσωπα γνωστά. Η εμφάνιση των Πούσκιν,<sup>12</sup> Paula Becker<sup>13</sup> και Νικήτα Ράντου<sup>14</sup> εντάσσεται αξεχώριστα στο συνολικό corpus των αποσπασμάτων, ενώ ο υπαινιγμός στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη,<sup>15</sup> που διατρέχει ολόκληρο το έργο, εναρμονίζεται με την περίπτωση ενός πνευματικά και σωματικά καταβεβλημένου γηραιού άνδρα της πρώτης δεκαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Ο τελευταίος, πιθανότατα ο ίδιος που συνδέεται στο παρελθόν με πλήθος ερωτικών συντρόφων, παραμένοντας ανώνυμος καθ' όλη την έκταση του «μυθιστορήματος», βιώνει το τέλος της γεροντικής ηλικίας, και μάταια επιχειρεί να προσδώσει ένα νόημα στη ζωή του. Η Δωροθέα,<sup>16</sup> η Ελ.<sup>17</sup> η Μαρία και η Άννα Η., λίγες μόνο από τις γυναίκες που στιγμάτισαν την πολυτάραχη ζωή του, συχνά μονοπωλούν τη θύμησή του, τη στιγμή που τα πρόσφατα νέα πολλών εξ αυτών διαταράσσουν την ανία και το άγχος της καθημερινότητας.<sup>18</sup> Με τις αντικρουόμενες αυτές αναφορές, ο συγγραφέας μοιάζει να διαρρηγνύει την όποια σχέση του με τις καταβολές του ημερολογιακού είδους και προτείνει ο ίδιος μια προσωπική θέαση της πραγματικότητας, που εδράζεται στη σύμβαση μιας κατακερματισμένης, αλλά συνάμα

---

στοιβαγμένες τραβέρσες παρουσιάζονται δύο κολλημένα σκυλιά. Ή θέα τους μέ έρεθίζει. Μās έρεθίζει όλους. Ό λογίας τους πετάει μιά πέτρα. Πόσο καιρό έχω νά κοιμηθώ μέ γυναίκα;».

<sup>10</sup> «Θά μεθύσουν τά βουανά από τό αίμα τους, Άπρίλιος 1947», Βαλτινός (2001): 100.

<sup>11</sup> Βλ. την επιστολή της Άννας, με ημερομηνία «Άστροπαλιά, 12.8.1949», Βαλτινός (2001): 124.

<sup>12</sup> Η εγγραφή «12.12.1836», Βαλτινός (2001): 99 γραμμένη από τον ίδιο τον ποιητή, συνιστά το χρονικό αυτό σημείο από το οποίο ξεκινά η πρώτη «αφήγηση» του μυθιστορήματος. Ο Πούσκιν συγκρούεται με το σύγγαμπρό του Νταντές για την τύχη της Ναταλίας [Γκοντσάροβα], για να πυροβοληθεί από τον τελευταίο στο στομάχι ένα μήνα αργότερα [«27 Ίανουαρίου 1836», Βαλτινός (2001): 105]. Η διαλογική σχέση μεταξύ των δύο εγγραφών καθίσταται χαρακτηριστική, καθώς στη δεύτερη ο αφηγητής ανακαλύπτει, εκατό χρόνια αργότερα [«Δυτικό Βερολίνο, 1986»], το παλιό ημερολόγιο του ποιητή που «πιθανότατα είναι πλαστό».

<sup>13</sup> Γερμανίδα ζωγράφος (1876-1907), εξέχουσα εκπρόσωπος του πρώιμου εξπρεσιονισμού, που πεθαίνει απρόσμενα πάνω στη γέννα του πρώτου της παιδιού, σε ηλικία 31 ετών. Βλ. Βαλτινός (2001): 88, 99.

<sup>14</sup> Νικήτας Ράντος ή Νίκος Καλαμάρης ή Ν. Calas: Ίδιαίτερη μορφή της μεσοπολεμικής μοντερνιστικής ποίησης, ο Ράντος υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελληνικού υπερρεαλισμού, αλλά γρήγορα όμως αποσύρθηκε από τα λογοτεχνικά πράγματα και έζησε μέχρι το θάνατό του στο εξωτερικό. Βλ. Αργυρίου (2000): 56-73.

<sup>15</sup> Η εγγραφή «3 Ίανουαρίου 2011», Βαλτινός (2001): 185, όπου ένας ηλικιωμένος άντρας καταλήγει στο συμπέρασμα πως είναι αμαρτωλός («Είμαι ένας γέρος αμαρτωλός»), παραλληλίζεται με το θάνατο του Αλ. Παπαδιαμάντη 100 χρόνια νωρίτερα, την ίδια ημέρα. Βλ. Τριανταφυλλόπουλος (1981): λστ'.

<sup>16</sup> Βλ. Βαλτινός (2001): 62-3, 102-3, 127, 137-8, 191.

<sup>17</sup> Βλ. Βαλτινός (2001): 23, 31, 51, 62-3, 76, 128, 144.

<sup>18</sup> «Άπό τή Χλόη Λίντμπεργκ μαθαίνω τηλεφωνικά, και μέ καθυστέρηση πέντε περίπου μηνών, τόν θάνατο τής Δωροθέας. Θύμα τροχαίου στήν Άργεντινή, τελευταίο πόστο τοῦ συζύγου. Καί οί δύο έπιτόπου, παραμονή Πρωτοχρονιάς. Τή σκέφτομαι ὄλο τό ἀπόγευμα, σχεδόν χωρίς συγκίνηση. Τή σκέφτομαι ὅμως. Τήν εἶδα τελευταῖα φορᾶ τό 1988, μερικές ἡμέρες πρίν τήν ὀριστική της ἀναχώρηση» [«8.5.2009», Βαλτινός (2001): 191].

συλλογικής, ματιάς πάνω στα πράγματα. Συνακόλουθα, καταφέρνει να συντελέσει στην ανατροπή του τίτλου του έργου του και να δημιουργήσει ένα πραγματικά πολυφωνικό μυθιστόρημα, το οποίο συνδιαλέγεται, σχεδόν ειρωνικά, με το ημερολογιακό είδος και εν γένει την ίδια τη λογοτεχνία.

Σε επίπεδο αφήγησης, οι περισσότεροι λόγοι των προσώπων φαίνεται να ταυτίζονται με αναδρομές σε συμβάντα παλαιά και στιγμές που εκ νέου αντιμετωπίζονται και αξιολογούνται από πλευράς των τελευταίων. Η εν λόγω ασυμφωνία μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφήγησης συντελεί στην πρόκληση *αναλήψεων*,<sup>19</sup> αναδρομικών δηλαδή αφηγήσεων κατά την τυπολογία του Genette, οι οποίες επιτείνουν την ανάδυση της μνήμης. Οι πρωταγωνιστές στο *Ημερολόγιο*, “λαβωμένοι” τις περισσότερες φορές από το πέρασμα του χρόνου, εκδύονται επιδεικτικά τις ταυτότητές τους και συμπεριφέρονται ως «σώματα που δεν έχουν εθνικότητα».<sup>20</sup> Στο πλαίσιο αυτό, κι αν ληφθεί υπόψη η κρίση του Jörn Rüsen πως «η αφήγηση παράγει από το χρόνο νόημα»,<sup>21</sup> ο διάλογος που συγκροτείται μεταξύ των επιμέρους αφηγητών καθιστά το έργο ένα πολυδιάστατο αμάλγαμα, απαρτιζόμενο από ψηφίδες πολλαπλών ταυτοτήτων και χρονικών περιόδων.

Μερικές φορές, μάλιστα, η προσήλωση στα περασμένα είναι τέτοια που οι πρωτοπρόσωπες, κατά κύριο λόγο *εσωτερικής εστίασης*, αφηγήσεις μοιάζουν να μην έχουν παρόν. Οι *αυτοαφηγημένοι* αυτοί μονόλογοι,<sup>22</sup> κατά την ορολογία της Dorit Kohn, που συγκροτούνται από πρόσωπα, τα οποία εμμένουν στο παρελθόν, εγκαταλείποντας την προνομιακή θέση του παρόντος και ταυτιζόμενα με τους παλιούς εαυτούς τους, συνιστούν τεχνική που, μολονότι δεν συναντάται σε ολόκληρο το έργο, προσδίνει εν τούτοις σε αυτό την αίσθηση μιας μνήμης τραυματικής. Οι ανιστορήσεις περασμένων ερωτικών συννευρέσεων,<sup>23</sup> διαποτισμένες από μια ιδέα θνητότητας και μάταιης αναζήτησης του ιδανικού, έρχονται σε εμφανή σύγκρουση με τα επεισόδια, όπου αισθητοποιείται με τρόπο δραματικό η παρακμή του άτεγκτου γήρατος<sup>24</sup> και το

---

<sup>19</sup> Genette (2007): 95-142.

<sup>20</sup> Αράγης (2001): 446-51.

<sup>21</sup> Rüsen (1990): 157.

<sup>22</sup> Kohn (2011): 222-5.

<sup>23</sup> Βλ. Βαλτινός (2001): 33, 36, 39, 62-3, 99, 127, 163-4, 173, 177.

<sup>24</sup> «Στήν κλινική του βάζανε μπέϊμπι λίνο. Καί τό νερό απαγορευόταν. Γενικῶς τά ὑγρά. - Διψάω, μοῦ εἶπε, καί ὄνειρεύομαι τόν Τάνο. Πίνω, πίνω... Αὐτό τό περήφανο, κάποτε, λιοντάρι» [«18.7.1983», Βαλτινός (2001): 64].

ολέθριο πέρας της ύπαρξης<sup>25</sup> με την έλευση του θανάτου. Στην περίπτωση αυτή, διαρρηγνύεται άδοξα η «τάση επιστροφής σε παρελθοντικά ωραιοποιημένα σχήματα»,<sup>26</sup> η ανάδυση του υπαρξιακού άγχους προσλαμβάνει μορφή ηθικο-πνευματικής κρίσης και η περιδιάβαση των ηρώων “σκοντάφτει” εν πολλοίς στην πεζότητα και ωμότητα πολλών καθημερινών επεισοδίων.

Παράλληλα, η γεωγραφική διάσπαση του *Ημερολογίου*, που καθιστά τους χώρους δράσης των εμφανιζόμενων σε αυτό προσώπων “ψηφίδες” ενός ευρύτερου πολυδιάστατου συνόλου, κρίνεται ως μία επιδιωκόμενη από πλευράς του συγγραφέα απόπειρα να προσδώσει στο έργο του την απαιτούμενη καθολικότητα. Στο σημείο αυτό, εξίσου σημαντικός λογίζεται ο ετερόκλητος χωρικός προσδιορισμός, που σχετίζεται με τα ημερολογιακά αποσπάσματα, τα οποία δύνανται να χαρακτηριστούν «τρίμματα μιας διαχρονικής συλλογικής εμπειρίας».<sup>27</sup> Από τον Πειραιά (13) και τη Μικρασία (14, 25, 70, 148, 172, 177) μέχρι το δάσος του Σείχ Σου (33) και την Αγία Πετρούπολη (99, 105), η μετάβαση του αναγνώστη σε μέρη μακρινά και πολλές φορές εξωτικά έρχεται σε αντίθεση με τη θέαση του ελληνικού τοπίου, του συνδεδεμένου με τον στενό γεωγραφικό ορίζοντα και τη στασιμότητα της αγροτικής ζωής,<sup>28</sup> τις δεισιδαιμονίες και το ανυπόφορο άλγος του νεοελληνικού βίου.<sup>29</sup>

Βέβαια, η συνολική ρήξη με το ημερολογιακό είδος επιτυγχάνεται και κατά την χρονική αποτίμηση των σπαραγμάτων του ημερολογίου. Το εύρος των εκατόν εβδομήντα πέντε ετών, ασύνδετο με τις περιορισμένες δυνατότητες που προσφέρει ο ανθρώπινος βίος προς συγγραφή και καταγραφή μεμονομένων στιγμών και επεισοδίων, συντελεί στην υπέρβαση μιας γραμμικής πρόσληψης του ιστορικού χρόνου και επιτρέπει την κατανόηση της ολότητας μιας εποχής. Εξάλλου, όπως έχει ήδη διατυπωθεί, το έργο του Θανάση Βαλτινού συνιστά στο σύνολό του μια περιδιάβαση στις τόσο σημαντικές για την Ελλάδα δεκαετίες του ταραγμένου 20ού αιώνα.<sup>30</sup> Οι περιπέτειες ενός Έλληνα μετανάστη στην Αμερική κατά τη χαραυγή του

<sup>25</sup> «Η Χάνα πεθαμένη από τή Δευτέρα. Τόσες μέρες στή μοναξιά της. Ταξίδευε από τό Αλγέρι, σφραγισμένη στό κύτος ενός άεροπλάνου. Θά τήν κηδέσουν αύριο στίς 4 μ.μ., στό Α΄ Νεκροταφείο, Τμήμα Έτεροδόξων. Θά ήσυχάσει έπιτέλους» [«16.5.1998», Βαλτινός (2001): 28].

<sup>26</sup> Πυλαρινός (2003): 65.

<sup>27</sup> Χατζηβασιλείου (2001).

<sup>28</sup> «Τί κάνω έγώ; Έκδικούμαι τή γή» [«Άγρότης τής Άνδρου», 19.3.1929», Βαλτινός (2001): 35].

<sup>29</sup> «Τή Δεύτερη μέρα γυρίσαμε νά θάψουμε τούς πεθαμένους. Ό βρυγμός καί ό άλαλαγμός. Όλοι μεθυσμένοι από τόν πόνο.» [«Δίστομο, 22 Ιουνίου 1944», Βαλτινός (2001): 89]. Επίσης: «Θά μεθύσουν τά βουνά από τό αίμα τους» [«Απρίλιος 1947», Βαλτινός (2001): 100].

<sup>30</sup> Κουβαράς (2000): 123-5.

αιώνα (*Συναξάρι του Αντρέα Κορδοπάτη*, 1972), τα βίαια γεγονότα του πρώτου εμφυλίου πολέμου στην Πελοπόννησο (*Ορθοκωστά*, 1994), τα “ψήγματα” ζωής της δεκαετίας του ‘60 (*Στοιχεία για τη δεκαετία του ‘60*, 1989) και οι καταστάσεις υπαρξιακής αγωνίας κατοίκων του άστεως στα χρόνια της μεταπολίτευσης (*Μπλε Βαθύ σχεδόν μαύρο*, 1985) συμβάλλουν στη σύνθεση ενός υπέρ-μυθιστορήματος κατά τα πρότυπα της συγγενούς παραγωγής συγγραφέων, όπως ο Günter Grass.<sup>31</sup>

Η διάρρηξη, στην περίπτωση του *Ημερολογίου 1836-2011*, μιας ομαλής και συμβατής με τις επιταγές του ημερολογιακού είδους χρονικής ευθυγράμμισης, καθίσταται θεμελιώδης δομικός άξονας του υπό εξέταση έργου, άξονας που καθ’ όλα προσιδιάζει στο ανατρεπτικό εγχείρημα του συγγραφέα Θανάση Βαλτινού. Ειδικότερα, η διακεκομμένη γραφή που χρησιμοποιείται, σε άμεση συνάρτηση με την αποσπασματικότητα των καταγραφών και την ως εκ τούτου επιδιωκόμενη αποδόμηση των συνηθών ειδολογικών σταθερών, συντελεί στην επίταση της κατακερματισμένης θέασης των αποσπασμάτων, τα οποία δύνανται να χαρακτηριστούν θραύσματα μιας εξόχως «ανθρώπινης» συλλογικής προσω-πικότητας κατά την προβαλλόμενη άποψη του Trevor Field. Σύμφωνα με τον τελευταίο, η ανάδυση διαφορετικών εκφάνσεων της ταυτότητας του γράφοντος μέσα από τα εκάστοτε ημερολογιακά αποσπάσματα συνεπάγεται την πολυμορφία του ημερολογίου, το σε κάθε περίπτωση υποκείμενο του οποίου εξελίσσεται και μεταβάλλεται ποικιλοτρόπως με την πάροδο του χρόνου και την ηλικιακή του ωρίμανση.<sup>32</sup>

Συγκεκριμένα, στην περίπτωση του *Ημερολογίου*, η στοιχειοθέτηση του ιστορικού γίνεσθαι, το οποίο προσεγγίζεται με τρόπο αποσπασματικό και κατακερματισμένο από τον συγγραφέα, δύναται να επιτευχθεί επί τη βάση της άρσης της χρονικής ακολουθίας.<sup>33</sup> Στο σύνολο των εγγραφών, -με εναρκτήρια ημερομηνία

<sup>31</sup> Γερμανός νομπελίστας συγγραφέας (1927-2015), στο έργο του οποίου κυριαρχεί η αίσθηση της ιστορικής μνήμης και η σύνδεση αυτής με τις ποικίλες εκφάνσεις του κοινωνικοπολιτικού γίνεσθαι. Στο βραβευμένο μυθιστόρημά του *Mein Jahrhundert (Ο Αιώνας μου)*, η οριοθέτηση του 20ού αιώνα, όπως ποικιλοτρόπως τον ζει χρόνο με χρόνο ένα διαφορετικό «εγώ», καθίσταται μοναδική μαρτυρία του τρόπου με τον οποίο συγκροτείται η ιστορία.

<sup>32</sup> Field (1989): 34.

<sup>33</sup> Ο Γιώργος Αριστηνός σημειώνει χαρακτηριστικά για το σύνολο του έργου του συγγραφέα: «Στο πνεύμα μιας φανταστικής λογοτεχνίας που διεκδικεί την αυτοδυναμία της ή την αναπαραστατική αυτοτέλειά της, ο ιστορικός Βαλτινός θα έστεργε στον γνωστό αφορισμό του Borges: «Το να είχε αντιγράψει η Ιστορία την Ιστορία ήταν ήδη εκπληκτικό. Το να αντιγράψει η Ιστορία τη λογοτεχνία είναι αδιανόητο. Στο τόξο αυτής της μεταμοντερνιστικής μυθοπλασίας, ας προσθέσει κανείς και την παρωδιακή μίμηση.». Βλ. Αριστηνός (2015): 11-42, 16-17. Επίσης βλ. Χατζηβασιλείου (2002): 151-173.

την «Αγία Πετρούπολη, 12.12.1836» (99) και καταληκτική καταγραφή στις «3 Ιανουαρίου 2011» (185)- «που απλώνονται παράλληλα με τον πραγματικό χρόνο»<sup>34</sup> η ομαλή χρονική σειρά διαρρηγνύεται ολοκληρωτικά, με αποτέλεσμα το αναδυόμενο έργο να καθίσταται πλέον «αύρα ενός ονείρου που τρέχει να αποδράσει και να χαθεί από το οπτικό μας πεδίο».<sup>35</sup> Οι εννέα εγγραφές<sup>36</sup> που χρονολογούνται πριν το 1920 (με προεξέχουσα αυτή του πλαστού προπολεμικού ημερολογίου του Ρώσου ποιητή Πούσκιν) δίνουν τη θέση τους στις πέντε της Μικρασιατικής Καταστροφής, οι οποίες με τη σειρά τους ακολουθούνται από δεκαέξι, χρονολογούμενες στα χρόνια του Μεσοπολέμου και συσχετιζόμενες, κατά πάσα πιθανότητα, με τη ζωή ενός Πελοποννήσιου χωροφύλακα.<sup>37</sup> Στη συνέχεια, η περίοδος της Γερμανικής Κατοχής καταλαμβάνει μόνον τρεις εγγραφές, των οποίων έπονται πέντε –σχεδόν σπαράγματα– αναφερόμενες στα δύσκολα χρόνια του εμφυλίου σπαραγμού, που αποτελεί σύνηθες θεματικό μοτίβο στο έργο του Βαλτινού. Από την άλλη, στις μετεμφυλιακές εγγραφές, έξι μικρά αποσπάσματα, αισθητοποιείται η δεινή πολιτική συγκυρία και αποδίδεται με τρόπο γλαφυρό η περίπτωση όσων ανθρώπων βρέθηκαν στο “στρατόπεδο” των ηττημένων κατά τα επόμενα χρόνια. Οι τελευταίες αυτές ακολουθούνται από τις πολλές περισσότερες –ογδόντα τρεις στον αριθμό– ημερολογιακές καταγραφές της μεταπολεμικής περιόδου, οι οποίες προσεγγίζουν το σήμερα, δημιουργώντας κενά και ερωτηματικά που αναζητούν απάντηση. Στο εν λόγω σημείο, αξίζει να σημειωθεί πως η συγγραφή του *Ημερολογίου* συνεχίζεται μέσα στον χρόνο και διανοίγεται στο μέλλον, ακόμη και πέρα από το όριο που συμβατικά τίθεται ως τέρμα, τη χρονολογία δηλαδή έκδοσης του υπό εξέταση έργου (2001). Η περίοδος 2001-2011, με τις δεκατέσσερις εγγραφές που τοποθετούνται σε αυτή, σηματοδοτεί το σημείο υπέρβασης του παρόντος και ανάδυσης ενός άγνωστου μέλλοντος.

Στο πλαίσιο αυτό, φαίνεται πως η χρονολογική “αταξία” που χαρακτηρίζει τα ημερολογιακά αποσπάσματα στο *Ημερολόγιο 1836-2011* συγκροτεί μian επισφαλή πολυχρονικότητα,<sup>38</sup> η οποία σε ορισμένες περιπτώσεις οξύνει τη σύγκυση του αναγνώστη και καθιστά δυσχερή την ανάγνωση. Παρ’ όλα αυτά, η συμβολή του

<sup>34</sup> Τσιαμπούσης (2001): 106-9.

<sup>35</sup> Χατζηβασιλείου (2001): 3.

<sup>36</sup> Για πληροφορίες σχετικά με την κατηγοριοποίηση των εμφανιζόμενων στο *Ημερολόγιο* καταγραφών, βλ. Τσιαμπούσης (2001).

<sup>37</sup> Θεοδοσοπούλου (2001).

<sup>38</sup> Bakhtin (2014): 32, 39, 36, 244.

Βαλτινού έγκειται σε άλλο σημείο. Μέσα από τα θραύσματα λόγου που ο συγγραφέας προσφέρει στους αποδέκτες του, η χρονολογική απογύμνωση των γεγονότων καταδεικνύει το καθολικά ανθρώπινο και διαχρονικό, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπεται ο ανοιχτός διάλογος με το ιστορικό βίωμα και εμπειρία.<sup>39</sup> Ο σχολιασμός του δίπολου *έρωτας – θάνατος*, η κυριαρχία του οποίου προσδίδει στο *Ημερολόγιο* έναν σαφώς και προσεκτικά καθορισμένο ιδεολογικό χαρακτήρα, εμπίπτει στην ομάδα των θεμελιωδών αυτών ζητημάτων που τίθενται κατά την ερευνητική διαδικασία. Προς την εν λόγω κατεύθυνση, η συνειδητοποίηση από πλευράς του αναγνώστη ενός είδους έρωτα που ταυτίζεται με τη μάχη,<sup>40</sup> και ως εκ τούτου την πάλη για διεκδίκηση και κατάκτηση νέων εμπειριών, συχνά προσκρούει σε ένα ανηλεές αίσθημα θνητότητας, το οποίο επιφέρει η σύλληψη του χρόνου στην *πληρότητά* του.<sup>41</sup> Οι εμφανιζόμενοι στις ερωτικού χαρακτήρα ημερολογιακές καταγραφές, τις περισσότερες φορές προσανατολισμένοι σε ένα απώτατο ωραιοποιημένο παρελθόν,<sup>42</sup> μοιάζουν να αντιλαμβάνονται το αντικείμενο του πόθου τους, καθώς και τη διαδικασία της ερωτικής συνεύρεσης, με τρόπο εξίσου εξιδανικευτικό.

Οι ήρωες του Βαλτινού, άλλοτε πληγωμένοι από τις σχέσεις τους με τους υπόλοιπους ανθρώπους και άλλοτε κινούμενοι σε μια σφαίρα αισθητικής απόλαυσης και ηδονικής ωραιοποίησης της πραγματικότητας, καταλήγουν πάντοτε στο ίδιο τραγικό συμπέρασμα: η βίαιη αφύπνιση από μια “ ανέφελη ” και γεμάτη ηδονικούς καρπούς νεότητα συγκρούεται με το φθοροποιό τέλμα του γήρατος, το οποίο προσλαμβάνεται στην πλέον δραματική του υπόσταση, την τελική επέλαση του θανάτου. Η ερωτική αυτή, όπως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, παθογένεια συχνά

---

<sup>39</sup> Ο Γιώργος Κεντρωτής, αναφερόμενος στα συναφή *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ο Βαλτινός, έχοντας συλλέξει το ιστορικό υλικό του και έχοντας διανύσει όλη τη διαδρομή του ιστορικού σκεπτικισμού από την αρχή μέχρι το τέλος, μας προτείνει χωρίς ψιμύθια και ακριτομυθίες το πόρισμά του [...] ότι η ιστορία, με τον τρόπο που συνηθίζουν να την αφηγούνται οι ιστορικοί και οι μυθιστοριογράφοι, δεν είναι παρά μύθος που τον έχουν συνυφάνει οι γνώμες και τα πάθη των ανθρώπων· γι' αυτό και η επιστροφή στην καθαρή αναπαραγωγή, στην απλή ανατύπωση των ιστορικών ντοκουμέντων, όπου δεν εισάγεται κανένα υποκειμενικό ή αξιολογικό, είναι η μέθοδος ασφαλούς διατυπώσεως και διδασκαλίας του νέου ιστορικού μυθιστορήματος. Βλ. Κεντρωτής (2003): 138.

<sup>40</sup> Πυλαρινός (2003): 64.

<sup>41</sup> Κατά τον Mikhail Bakhtin, ο χρόνος γίνεται αντιληπτός στην πληρότητά του, εάν έχει ήδη προηγηθεί μια κατανόηση της «συγχρονίας» ως μέρους, όπου λανθάνει μια ιστορική «πολυχρονικότητα». Βλ. Bakhtin (2014): 32 και 48.

<sup>42</sup> «Αυτόν τόν πρασινομάτη από τόν Πειραιά πώς τόν λέγαμε; Βαβάση. Τάκη Βαβάση. Τόν είδα στό θέατρο, μέ κοίταζε. Έψαξα νά τόν βρω έπειτα, νά τοῦ πῶ, ἐγώ εἶμαι. Ἀλλά τόν ἔχασα μέσα στόν κόσμο. Ἀπό τό 1952 πᾶνε τώρα τριάντα ἔξι χρόνια. Ροζίτα, νά τοῦ πῶ.» [«27 Νοεμβρίου 1988», Βαλτινός (2001): 13].

διακόπτεται από σύντομες “ανάσες” αδιάσειστου ερωτισμού και ηδονικής πρόσληψης της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, όπου οι προβαλλόμενες στιγμές της ερωτικής παθολογίας –πολλές φορές παρεισφρέουν ακόμη και κραυγές- δίνονται συχνά με ένα ύφος αγοραίο,<sup>43</sup> η εμφάνιση του οποίου στο συνολικό έργο του συγγραφέα κρίνεται μάλλον σπάνια. Στο πλαίσιο αυτό, οι λεπτομερείς περιγραφές της σεξουαλικής διαδικασίας και εμπειρίας,<sup>44</sup> οι ιδιαίτερες προτιμήσεις των εραστών,<sup>45</sup> πολλές φορές στην πλέον υπαινικτική τους μορφή,<sup>46</sup> ακόμη και οι καταστάσεις εκτροπής, ενός ερωτισμού διεστραμμένου, συνηγορούν στον χαρακτηρισμό του μυθιστορήματος ως ενός ερωτικού εγχειριδίου, η σύνθεση του οποίου έγκειται, όπως θα μπορούσε να υποστηριχθεί, στην αναζήτηση μιας μεταφυσικής του έρωτα.<sup>47</sup> Διάσπαρτα μέσα στο έργο και σε άμεση διαλογική συνάφεια με τα παραπάνω, τα παραδείγματα όπου αισθητοποιείται το βίαιο πέρασμα του θανάτου<sup>48</sup> και η φθοροποιά επενέργεια του γήρατος<sup>49</sup> αναπτύσσουν μια σχέση αλληλοσυμπλήρωσης και επαναπροσδιορισμού των σταθερών του *Ημερολογίου*. Οι συχνές αναφορές σε νεκρούς νέους ανθρώπους, παρηκμασμένους γέροντες και ζοφερές χρονικές περιόδους τίθενται συχνά δίπλα σε προκλητικές ερωτικές αφηγήσεις –μεταξύ δύο τέτοιων διηγήσεων, στις σελίδες 163-4 και 167 αντίστοιχα, ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με ένα νεκρικό επεισόδιο, στη σελίδα 166- και ανατρέπονται από την υπόνοια, που τελικά γιγαντώνεται σε διακαή απαίτηση, της ελπίδας για ανάσταση. Στο πλαίσιο αυτό, η ειδωλολατρικού τύπου πρόσληψη του θανάτου, όπως αυτή πραγματώνεται στην

<sup>43</sup> Βλ. «Σείχ Σου, 13.8.1953», Βαλτινός (2001): 33. Πρόκειται για τη μικρότερη σε έκταση –μόλις τριών λέξεων- εγγραφή του *Ημερολογίου*.

<sup>44</sup> Βλ. Βαλτινός (2001): 30, 39, 62, 65, 71, 72, 90-1, 96, 99, 102-3, 137-8, 163-4, 172.

<sup>45</sup> Βλ. Βαλτινός (2001): 16, 31, 127.

<sup>46</sup> «Ύστερα είδα την Πόπη. Έβγαλε την μπλούζα της και οι θηλές της ήταν μελαχρινές και σαρκώδεις, σαν μούρα» [«1.6.1973», Βαλτινός (2001): 27]. Επίσης: «Τοπίο άμμοληψίας και τά κόκαλά μου γυμνά και ξασπρισμένα δίπλα στα βουρλα της ήβης της» [«Ιούλιος 1973», Βαλτινός (2001) 48]. Τέλος: «Σέ σταμάτησε εκείνος - και τώρα μου λές ότι τό άρωμά της έχει μείνει στά ρούχα σου πάρ' όλο πού τά έπλυνες σέ τρεχούμενο νερό» [«21.5.1939», Βαλτινός (2001): 49].

<sup>47</sup> «Γυναικολόγοι και όδοντίατροι: βάζουν τά χέρια τους μέσα σου, σέ ψάχνουν. Τό ιερό σώμα» [«24.8.1957», Βαλτινός (2001): 24]. Επίσης: «Σάν Χασάντ Μοχάμεντ. Είκοσι χρονών. Είχε ένα άραιό γενάκι, σαν εκείνα τά φαγιούμ, τά πορτραίτα» [«11 Δεκεμβρίου 1993», Βαλτινός (2001): 84] και «Η Έλ. Διακρίνει όμοφλοφιλική χροιά στην έπιγραφή» [«11.4.1992, Λευκωσία», Βαλτινός (2001): 128]. Τέλος: «Τά άραβικά επίσης μέ βοηθάνε νά διακρίνω τόν ειδωλολατρικό χαρακτήρα αυτών των έγκομίων. Υπάρχει ένα σώμα πού ένταφιάζεται και θά άναστηθεϊ. Η διαδικασία είναι καθαρά έρωτική. Ό τριαντάρης, περιτετημένος Ήσοϋς σέ ύπτια στάση και ή Φαϊρούς σκυμμένη από πάνω του» [«29.4.1994, Μεγάλη Παρασκευή», Βαλτινός (2001): 129-31].

<sup>48</sup> Βλ. Βαλτινός (2001): 18, 28, 45, 61, 82-4, 87, 89, 95, 142-3, 151-2, 166.

<sup>49</sup> Βλ. Βαλτινός (2001): 37, 38, 74, 86, 165.

εγγραφή «29.4.1994, Μεγάλη Παρασκευή», καταδεικνύει, αγγίζοντας τα όρια της βλασφημίας, τη συμβολική ανάταση της φύσης και του ανθρώπου.

Από όλα τα παραπάνω, καθίσταται κατανοητό πως «τα μικρά κείμενα που συχνά εμπίπτουν στη μορφή και το περιεχόμενο ενός εγκυκλοπαιδικού λήμματος, ενός δημοσιογραφικού αποσπάσματος, μιας ετυμολογικής ερμηνείας και ενός ονομαστικού καταλόγου»<sup>50</sup> αισθητοποιούν την επιδιωκόμενη από πλευράς του γράφοντος διαχρονικού τύπου ανασύνθεση της ομαδικής ψυχής και παράγουν τελικά ένα παλίμψηστο, μωσαϊκό δηλαδή παραθεμάτων, τα οποία από κοινού συντελούν στη σύνθεση ενός νέου κειμένου. Κατά τον Αγγελάτο,<sup>51</sup> η διαλογική σχέση που αναπτύσσεται στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* (1989) -συγγενή με το *Ημερολόγιο 1836-2011-*, μεταξύ του «κενού» λευκού χώρου του μυθιστορήματος και των κειμένων που αξεχώριστα εντάσσονται σε αυτό, «επαναδημιουργεί» το αναφερόμενο έργο, το οποίο ανανεώνεται και τελικά προσλαμβάνει μια νέα μορφή. Σύμφωνα με την εν λόγω πρακτική, η διάρθρωση του *Ημερολογίου* συντελεί στην ανάδειξη ενός «πολυδιασπασμένου και υποτιμημένου μύθου»,<sup>52</sup> η ανασύνθεση του οποίου ανάγεται σε κύριο μέλημα του αναγνώστη που καλείται να διακρίνει την κατάργηση του παντογνώστη αφηγητή και να διασαφήσει τον ρόλο των «ηρώων – μαριονετών».

Συμπερασματικά, η ανατροπή των κυριών συνιστωσών που προσιδιάζουν στη ρηξικέλευθη “ματιά” του Βαλτινού συντελεί, στην περίπτωση του *Ημερολογίου 1836-2011*, στην αποσαφήνιση της διαλογικής συνάφειας που αυτό αναπτύσσει με το παραδοσιακό ημερολόγιο. Ο κατακερματισμένος λόγος του τελευταίου, η κατάργηση της παραδοσιακού τύπου αφήγησης, η ανάδυση των συνηθών *personae* του συγγραφέα και η διάρρηξη της χρονικής συνέχειας αναδεικνύονται σε λίγα μόνο από τα ειδοποιά γνωρίσματα του νέου ημερολογιακού είδους όπου ο αναγνώστης καλείται να αναπτύξει έναν ρόλο καθόλα ενεργό. Τα μικρά ημερολογιακά αποσπάσματα καθίστανται έτσι θραύσματα μιας απώτατης μνήμης που παρατίθενται απλά, χωρίς την πρόθεση, πάντοτε, της διδαχής, συντελούν ωστόσο στην αναδιάρθρωση της συλλογικής εμπειρίας διαμέσου της ατομικής.<sup>53</sup> Η αφηγηματικού τύπου υπονόμηση του

<sup>50</sup> Πυλαρινός (2003): 63.

<sup>51</sup> Αγγελάτος (1993): 92.

<sup>52</sup> Πυλαρινός (2003): 36.

<sup>53</sup> Βλ. Αρσενίου (2003): 33-4. Ο Βαλτινός συγκαταλέγεται, σύμφωνα με τη συγγραφέα, στην «ονομαζόμενη “οργισμένη” γενιά», τα μέλη της οποίας «επεκτείνουν τον υποκειμενισμό στη λογοτεχνία στρεφόμενα στο ατομικό βίωμα, την προσωπική εμπειρία και τη γραφή του παραλόγου».

ημερολογιακού είδους και η μη γραμμική αναπαράσταση του χρόνου αναδεικνύονται σε αυτή την περίπτωση σε θεμελιώδεις πρακτικές του συγγραφέα, με σκοπό την αναζήτηση μιας βαθύτερης αλήθειας, ή καλύτερα την ανασύνθεση πολλαπλών αληθειών που εδράζονται στον πυρήνα της ύπαρξης.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ

Βαλτινός, Θ. (2001), *Ημερολόγιο 1836-2011*, Αθήνα: Ωκεανίδα.

### ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΗΣ

Αγγελάτος, Δ., (1993) *...λογόδειπνον... (Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα – Ν. Καχτίσης, Γ. Πάνου, Αλ. Κοτζιάς, Θ. Βαλτινός, Γ. Αριστηνός)*, Αθήνα: Σμίλη.

Αράγης, Γ. (2001), «Θανάσης Βαλτινός, Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη», *Νέα Εστία* 1732: 446-51.

Αργυρίου, Α. (2000), *Η Ελληνική Ποίηση (Ανθολογία – Γραμματολογία)*, Αθήνα: Σοκόλης.

Αριστηνός Γ., (2015), *Τρία Δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Αρσενίου, Ε. (2003), *Νοσταλγοί και πλαστουργοί. Έντυπα κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα: Παραφερνάλια – Τυπωθήτω.

Bakhtin, M. M. (2000), *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου), Αθήνα: Πόλις.

\_\_\_\_\_ (1995-1996), «Προς μια μεθοδολογία των ανθρωπιστικών επιστημών» (1974), (μτφρ.: Μαρία Γνησίου – Δ. Αγγελάτος), *Σημείο* 3: 229-34.

\_\_\_\_\_ (2014), *Δοκίμια Ποιητικής* ( μτφρ: Γ. Πινακούλας), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Blanchot, M. (1994), *Ο χώρος της λογοτεχνίας* (μτφρ.: Δ. Δημητριάδης), Αθήνα: Εξάντας.

Δανόπουλος, Κ. (2013), *Βιβλιογραφία Θανάση Βαλτινού (1958-2004). Με συμπλήρωμα ως το 2013 για τις αυτοτελείς εκδόσεις*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Field, T. (1989), *Form and Fiction in the Diary Novel*, London: Macmillan Press.

Genette, G. (2007), *Σχήματα III* (1972) (μτφρ: Μπ. Λυκούδης), Αθήνα: Πατάκης.

Θεοδοσοπούλου, Μ., (17/06/2001), «Απομεινάρια των ημερών», *Το Βήμα*.

Κεντρωτής, Γ. (2003), «Η Αφήγηση ως Μίμηση του Ιστορικού Γίγνεσθαι και το Δίχτυ

- της Γλωσσοκρατούμενης Ιστορίας. Διαδοχικές προσεγγίσεις στο έργο του Θανάση Βαλτινού» στο *Πόσα χουνέρια και τι πλεκτάνες! (Μυθοψίες και Ιστοριοδιφήσεις στον τόπο της νεοελληνικής λογοτεχνίας)*, Αθήνα: Τυπωθήτω, 129-47.
- Kohn, Dorit (2011), *Διαφανή Πρόσωπα* (μτφρ.: Δήμητρα Μπεχλικούδη), Αθήνα: Παπαζήση.
- Κουβαράς, Γ. (2000), «Ιστορίας ανάβασις ή κάθοδος των δεκαετιών», *Εντευκτήριο* 51: 123-5.
- Lejeune, P. (2009), *On Diary*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Lejeune, P. (1983), «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique* 56: 416-34.
- Πασχαλίδης, Γ. (1993), *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, Αθήνα: Σμίλη.
- Prince, G. (1975), «The Diary Novel», *Neophilologus* 39: 447-81.
- Πυλαρινός, Θ. (2003), *Για τον Βαλτινό*, Λευκωσία: Αιγαίον.
- Rüsen, J. (1990), *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Frankfurt am Mein: Fisher.
- Τριανταφυλλόπουλος, Ν.Δ. (1981), *Άπαντα Παπαδιαμάντη*, τόμος 1<sup>ος</sup>, Αθήνα: Δόμος.
- Τσιαμπούσης, Β. (2001), «Μαργαριτάρια στο πανέρι», *Εντευκτήριο* 54: 106-9.
- Χατζηβασιλείου, Β., (1/6/2001), «Πολιτικό – ιστορικό και γλωσσικό παλίμψηστο», *Ελευθεροτυπία*.
- \_\_\_\_\_ (2002), «Από τον μοντερνισμό προς το μεταμοντέρνο. Κάποιες πρώτες εξηγήσεις για την πορεία και τις μεταμορφώσεις της ελληνικής πεζογραφίας στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα», στο Σπυροπούλου, Α. – Τσιμπούκη, Θ. (επιμ.), *Σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Διεθνείς προσανατολισμοί και διασταυρώσεις*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 151-73.