

Přednášky
České společnosti novořeckých studií



Přednášky
České společnosti novořeckých studií

(6)

Brno 2006

Sborník vznikl a byl vydán díky finanční podpoře Akademie věd ČR
(projekt *Cyklus přednášek o novořecké kultuře a historii*).

*Na obálce obraz Nikose Engonopulose
Théseus a Mινόtauros, olej na plátně, 1961.*

*Εικόνα εξώφυλλου: Ο πίνακας του Νίκου Εγγονόπουλου
Θησεύς και Μινώταυρος, λάδι σε μουσαμά, 1961.*

Obsah

Kostas Tsi vos,	
<i>Πάβελ Χράντετσκι (30. 10. 1938–17. 6. 2006)</i>	5
<i>Pavel Hradečnǎj (30. 10. 1938–17. 6. 2006)</i>	9
Chrysoula Ma no u,	
<i>Η «θαλασινή ποίηση» του Ν. Καββαδία</i>	11
Fragiski A m p a t z o p o u l o u,	
<i>Ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα</i>	33
<i>Surrealismus v Ěecku</i>	49
Linos P o l i t i s,	
<i>Prosa und Dichtung in den letzten dreißig Jahren</i>	63
<i>Próza a básnictví v posledních třiceti letech</i>	73
Růžena D o s t á l o v á,	
<i>Vivian Avramidu-Plumbi: Až spadne černý závěs</i>	81
<i>Βίβιαν Αβρααμίδου-Πλούμπη: Όταν θα πέσουν τα μαύρα</i>	85
Markéta K u l h á n k o v á,	
<i>Konference Evropské společnosti novořeckých studií</i>	89
<i>Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών</i>	91

Πάβελ Χράντετσνι (30. 10. 1938–17. 6. 2006)

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΙΒΟΣ

Στα μέσα Ιουνίου η επιστημονική κοινότητα της Τσεχίας και ο κύκλος των φιλελλήνων έχασαν ένα από τα πλέον εξέχοντα μέλη τους. Μετά από μακροχρόνια ασθένεια έφυγε για πάντα από κοντά μας, σε ηλικία 68 ετών, ο διακεκριμένος ιστορικός και βαλκανολόγος Πάβελ Χράντετσνι. Δεν υπάρχει ιστορικός στην Τσεχία που να μην γνωρίζει το έργο του Πάβελ Χράντετσνι για τη νεότερη Ελλάδα και για τα Βαλκάνια. Στον τομέα αυτό αφιέρωσε όλη την επιστημονική του καριέρα κληροδοτώντας μας μια σειρά αξιόλογων συγγραμμάτων που αποτελούν τη βάση για τη διδασκαλία της ελληνικής ιστορίας στην Τσεχία.

Ο Πάβελ γεννήθηκε στο Μπρνο όπου τελείωσε το Γυμνάσιο. Στη συνέχεια αποφοίτησε τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Μάσαρυκ. Εκεί ανέπτυξε το ενδιαφέρον του για τη σύγχρονη ιστορία των Βαλκανίων, ενδιαφέρον που θα καλλιεργήσει καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Τον γνωρίσαμε ως καλό γνώστη της ελληνικής γλώσσας και ακόμα καλύτερο γνώστη της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Παράλληλα ο Πάβελ Χράντετσνι υπήρξε διακεκριμένος αλβανολόγος. Οι σπουδές του στα Τίρανα και στην Πρίστινα στη δεκαετία του '60 του επέτρεψαν να κατανοήσει τη σύνθετη πραγματικότητα των νοτίων Βαλκανίων. Παράλληλα η άριστη γνώση της αλβανικής γλώσσας, και σε μικρότερο βαθμό της τουρκικής και της βουλγαρικής, τον ανέδειξαν σε έναν εξαιρετικό ερευνητή και γνώστη των πολύπλοκων διαβαλκανικών σχέσεων.

Στα δύσκολα χρόνια της «ομαλοποίησης» ο Πάβελ Χράντετσνι διατήρησε ανέπαφη όχι μόνο την αξιοπρέπειά του αλλά και την εγκυρότητα του έργου του. Κατά τη διάρκεια της εικοσαετίας 1969–1989 συνέγραψε και εξέδωσε περίπου δέκα επιστημονικές και εκλαϊκευτικές μονογραφίες για διάφορες πλευρές της ιστορίας των Νοτίων Βαλκανίων και για τις σχέσεις τους με την Τσεχοσλοβακία.

Μετά την αλλαγή του 1989 το επίκεντρο του επιστημονικού του ενδιαφέροντος μετατοπίστηκε στην Ελλάδα. Υπενθυμίζουμε ότι υπήρξε ο συντονιστής της τετραμελούς επιστημονικής ομάδας που συνέγραψε τον εξαιρετικό τόμο «*Ιστορία της Ελλάδας*» ο οποίος εκδόθηκε το 1998 από το εκδοτικό Λίντοβε Νοβίνου και ελκύει μέχρι σήμερα το ενδιαφέρον χιλιάδων Τσέχων αναγνωστών. Ο Πάβελ Χράντετσνι συνέγραψε με αξιοζήλευτη επιστημονική ακρίβεια και αντικειμενικότητα τα κεφάλαια που αφορούν τη σύγχρονη ελληνική ιστορία, κεφάλαια που συνθέτουν τον κορμό του συγγράμματος.

Ένα χρόνο αργότερα ο Πάβελ Χράντετσνι εξέδωσε τη μοναδική, για τα τσεχικά δεδομένα, μονογραφία για τις ελληνοτουρκικές σχέσεις υπό τον τίτλο

«Έλληνες και Τούρκοι: Εχθροί ή σύμμαχοι;» όπου με ακρίβεια και λεπτότητα εξιστορεί τις σύνθετες σχέσεις Τούρκων και Ελλήνων από το μεσαίωνα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '90, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην εξέταση του Κυπριακού.

Ιδιαίτερη σημασία για τους Έλληνες της Τσεχίας έχει η μονογραφία του για τον ερχομό και την εγκατάσταση των Ελλήνων προσφύγων στην τότε Τσεχοσλοβακία. Το έργο του υπό τον τίτλο «*Η Ελληνική Κοινότητα στην Τσεχοσλοβακία (1948–1954)*» εκδόθηκε το 2000 από το Ίδρυμα Σύγχρονης Ιστορίας (ÚSD), δυστυχώς μόνο σε 80 αντίτυπα. Το κενό αυτό έρχεται να αναπληρώσει η προγραμματισμένη για φέτος έκδοση της ως άνω μελέτης στην ελληνική γλώσσα από το Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου Αίμου (IMXA), με το οποίο ο Πάβελ διατηρούσε τακτική συνεργασία.

Υπενθυμίζουμε πως ο Πάβελ Χράντετσνι ασχολήθηκε και με επιμέρους ζητήματα της ελληνικής ιστορίας όπως η άφιξη των παιδιών των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων στην Τσεχοσλοβακία, η ιστορία των Ελλήνων Εβραίων κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η στρατιωτική βοήθεια που χορήγησε η Τσεχοσλοβακία στην «Κυβέρνηση του Βουνού» κλπ. Για τα ως άνω θέματα ο Πάβελ Χράντετσνι αρθρογραφούσε τακτικά σε ιστορικά περιοδικά ή παρουσίαζε εισηγήσεις σε σχετικά επιστημονικά συνέδρια. Χρημάτισε επίσης μέλος της Επιτροπής Βαλκανολόγων της Τσεχίας καθώς και μέλος συντακτικής επιτροπής σε διάφορα ιστορικά περιοδικά.

Ο Πάβελ Χράντετσνι αποτελούσε τακτικό σχολιαστή των εξελίξεων στην περιοχή των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου όχι μόνο σε έγκριτα τσεχικά περιοδικά αλλά και σε τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές τσεχικών και ξένων σταθμών όπως π.χ. στο BBC. Υπήρξε ο κύριος επιμορφωτής της τσεχικής στρατιωτικής αποστολής στο Κόσοβο (KFOR) καθώς και ο επίσημος μεταφραστής του τότε Προέδρου Βάτσλαβ Χάβελ στις επαφές που είχε με Αλβανούς αξιωματούχους. Σημειώνουμε ότι η αλβανική κυβέρνηση δεν παρέλειψε να τον τιμήσει ακόμη εν ζωή αναγνωρίζοντας την μεγάλη επιστημονική του συνεισφορά. Δυστυχώς ο πρόωρος θάνατός του δεν του επέτρεψε να ολοκληρώσει τη συγγραφή της «*Ιστορίας της Αλβανίας*» η οποία επρόκειτο να εκδοθεί στο τέλος του 2006 από το εκδοτικό Λίντοβε Νοβίνου. Για τον ίδιο λόγο έμεινε επίσης ανολοκλήρωτη η επιστημονική του έρευνα για τις διπλωματικές σχέσεις Ελλάδας–Τσεχοσλοβακίας την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου.

Ο Πάβελ Χράντετσνι δεν ήταν ούτε κλειστός άνθρωπος ούτε «στεγνός» επιστήμονας. Υπήρξε φιλικός και διακριτικός με τους Έλληνες και όλους τους Βαλκάνιους. Υπερασπιζόταν με πάθος τις απόψεις του χωρίς να καταφεύγει σε εύκολους αφορισμούς ούτε σε προσβλητικούς χαρακτηρισμούς ακόμα και όταν ο ίδιος γινόταν δέκτης απρεπούς συμπεριφοράς, σε μερικές περιπτώσεις,

Πάβελ Χράντετσνι (30. 10. 1938–17. 6. 2006)

δυστυχώς και από ορισμένους στενοκέφαλους συμπατριώτες μας. Με μεγάλο κουράγιο και αξιοπρέπεια αντιμετώπισε τη μακροχρόνια, επάρατη ασθένεια. Ας ελπίσουμε ότι το έργο και το προσωπικό παράδειγμα του Πάβελ Χράντετσνι θα εμπνεύσει νέους ιστορικούς στην προσπάθεια να καλυφθεί το τεράστιο κενό που άφησε στην τσεχική βαλκανολογία ο πρόωρος χαμός.

Pavel Hradečný (30. 10. 1938–17. 6. 2006)

KOSTAS TSIVOS

Uprostřed června přišla česká odborná veřejnost i přátelé Řecka o jednoho z nejvýznamnějších členů. Po dlouhé nemoci nás ve věku 68 let navždy opustil významný historik a balkanista Pavel Hradečný. V Česku bychom asi nenašli historika, který by neznal jeho práce o současném Řecku a Balkánu. Této oblasti zasvětil celou svou vědeckou kariéru a zanechal nám řadu hodnotných prací, které jsou základem pro vyučování řeckých dějin v Česku.

Pavel Hradečný se narodil v Brně a tam také vystudoval gymnázium i Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity. Tam se rozvinul jeho zájem o moderní historii Balkánu, které se pak profesionálně věnoval po celý svůj život. Dobře ovládal řecký jazyk a byl vynikajícím odborníkem na současnou řeckou dějiny. Zároveň byl znamenitým albanistou. Studium v Tiraně a v Prištině v 60. letech 20. století mu pomohlo porozumět současné realitě jižního Balkánu. Taktéž mu výborná znalost albánského jazyka a orientace v turečtině a bulharštině umožnily stát se znalcem složitých vztahů mezi balkánskými národy a badatelsky v této oblasti vyniknout.

Ve složitém období normalizace Pavel Hradečný dokázal udržet nedotčenou nejen svou lidskou důstojnost, ale i odborné kvality své práce. Mezi lety 1969 a 1989 sepsal a vydal kolem deseti vědeckých i populárních monografií o různých stránkách historie jižního Balkánu a o vztazích této oblasti s Československem.

Po změně politického uspořádání v roce 1989 se jeho vědecký zájem koncentroval na Řecko. Připomeňme, že byl hlavou čtyřčlenného vědeckého týmu autorů výborné publikace *Dějiny Řecka*, již vydalo v roce 1998 nakladatelství Lidové noviny a jež přitahuje dodnes zájem českých čtenářů. Pavel Hradečný sepsal s obdivuhodnou vědeckou akribií a objektivitou kapitoly týkající se moderní řecké historie. Tyto části představují jádro publikace.

O rok později vydal v českém kontextu jedinečné pojednání o řecko-tureckých vztazích nazvané *Řekové a Turci: Nepřátelé nebo spojenci?*, v němž přesně a detailně popisuje složité vztahy mezi Turky a Řeky od středověku až do konce 90. let 20. století, a to s důrazem na analýzu kyperského problému.

Obzvláštní význam pro Řeky žijící v České republice má Hradečného monografie o příchodu a zakotvení řeckých uprchlíků v tehdejší Československu. Toto dílo s názvem *Řecká komunita v Československu v letech 1948–1954* bylo vydáno v roce 2000 Ústavem soudobých dějin, bohužel jen v 80 výtiscích. Tento dluh snad vyrovná na letošek plánované vydání zmí-

něné studie v řečtině Institutem studií Balkánského poloostrova (IMXA), s nímž Pavel Hradečný udržoval pravidelnou spolupráci.

Připomeňme, že se Pavel Hradečný zabýval i problematikou příchodu dětí řeckých politických uprchlíků do Československa, historie řeckých Židů za druhé světové války či vojenské pomoci, již poskytlo Československo „horské vládě“ atd. O zmíněných otázkách zveřejňoval pravidelně články v historických časopisech nebo přednášel na vědeckých konferencích. Byl též členem českého balkanistického komitétu a členem redakčních rad několika historických časopisů.

Pavel Hradečný pravidelně komentoval vývoj v oblasti Balkánu a východního Středomoří nejen v uznávaných českých časopisech, ale i v televizních a rozhlasových pořadech českých i zahraničních stanic, například BBC. Byl hlavním poradcem české vojenské mise v Kosovu (KFOR) a oficiálním překladatelem tehdejšího prezidenta Václava Havla při jeho kontaktech s albánskými představiteli. Albánská vláda jej ještě za jeho života vyznamenala, a ocenila tak jeho obrovský vědecký přínos. Bohužel mu předčasná smrt nedovolila dokončit *Dějiny Albánie*, jež měly být vydány na konci roku 2006 v nakladatelství Lidové noviny. Ze stejného důvodu zůstalo nezavršené jeho bádání v oblasti diplomatických vztahů Řecka a Československa v období řecké občanské války.

Pavel Hradečný nebyl ani uzavřený člověk, ani „suchý“ vědec. Byl přátelský a ohleduplný k Řekům i ostatním obyvatelům Balkánu. Zapáleně obhajoval své názory a neuchyloval se k jednoduchým odsudkům ani urážlivým vyjádřením, přestože on sám se občas stával terčem nemístného chování, v některých případech bohužel i od jistých našich úzkoprsých spoluobčanů. Odvážně a důstojně čelil dlouhé těžké nemoci. Doufejme, že jeho dílo i jeho osobní příklad budou inspirovat mladé historiky ve snaze zaplnit obrovské prázdno, které předčasný odchod Pavla Hradečného v české balkanistice zanechal.

(Přeložila Markéta Kulhánková.)

Η «θαλασινή ποίηση» του Ν. Καββαδία

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΜΑΝΟΥ

Ο Ν. Καββαδίας, ο «Μαραμπού» για τους αναγνώστες του και τους γνωστούς του, ο «Κόλιας» για τους φίλους του ή ο «Μαυρήξ» για τους οικείους του γεννήθηκε στις 11 Ιανουαρίου του 1910 στο Νικόλσκι Ουσουρίσκι, μια μικρή επαρχιακή πόλη της Μαντζουρίας, στην περιοχή του Χαρμπίν από γονείς Κεφαλλονίτες¹. Ο ποιητής, του οποίου η ζωή ταυτίστηκε από πολύ νωρίς με το υγρό στοιχείο, ο πρώτος «καταραμένος ποιητής» κατά το Βάρναλη², εξέπληττε, όσους τον γνώριζαν με την καθ' όλα διαφορετική εμφάνιση του απ' αυτή, που θα περίμεναν οι αναγνώστες των ποιημάτων του. Κανένας «γιγαντώσωμος» στη θέση του «ναυτικός, άντρακλας που έδερνε στα μπαρ, έσερνε τις γυναικές και δάμαζε τις τρικυμίες»³. Ο Καββαδίας είχε μια απελπιστικά κοινότυπη φιγούρα, που δε θύμιζε σε τίποτα διανοούμενο, ένας κοντόχοντρος αστός, άσκημος, μελαχρινός με μεγάλο κεφάλι και τεράστια αυτιά, το μόνο, ίσως, ωραίο πάνω του ήταν τα γεμάτα εκφραστικότητα μάτια του και το ιδιαίτερα διαπεραστικό βλέμμα του⁴. Κι όμως, πίσω απ' αυτή τη μετριότητα

¹ Ο πατέρας του Καββαδία ασχολούνταν με το εμπόριο σιτηρών στο Νικόλσκι Ουσουρίσκι, μετά την επανάσταση όμως στο Σετσουάν και την έκρυθμη κατάσταση, που θα επακολοθίσει στην Μαντζουρία, θα αναγκαστεί να εγκαταλείψει το 1914 μαζί με την οικογένεια του την περιοχή. Για κάποιο διάστημα η οικογένεια θα εγκατασταθεί στην Κεφαλλονιά, αργότερα, και συγκεκριμένα το 1921, θα μετακομίσει στον Πειραιά. Ο ποιητής είναι το τρίτο παιδί του Χαριλάου και της Δωροθέας Καββαδία τα άλλα παιδιά της οικογένειας είναι η Ευγενία-Τζένια ένα πρώιμο λογοτεχνικό ταλέντο και η πρώτη αναγνώστρια των έργων του ποιητή και ο Δημήτριος-Μίκιας. Βλ. Φ. Φιλίππου: *Νίκος Καββαδίας*, Εφημερίδα «Καθημερινή» (Αφιέρωμα στο Νίκο Καββαδία), 28-2-1999, σελ. 2, επίσης βλ. του ίδιου συγγραφέα μια πλήρη μελέτη γύρω από τη ζωή του Καββαδία, Φ. Φιλίππου: *Ο πολιτικός Νίκος Καββαδίας*, Αθήνα Εκδόσεις Άγγρα, 1996 ακόμη βλ. Γ. Ζεβελάκη: *Ο «άλλος» Νίκος Καββαδίας*, Περιοδικό «Διαβάζω» τευχ. 437, Αθήνα 2003, σελ. 76, και Γ. Δεληγιάννη: *Ο ναυτικός και το πρόβλημα της μοναξιάς στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*, Αθήνα 2002, σελ. 9-21.

² Βλ. Κ. Βάρναλη: «Ο Μαραμπού», *Αισθητικά-Κριτικά Β'*, σ. 282.

³ Βλ. Ν. Δήμου: *Αναμνήσεις από τον Μαραμπού*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 780.

⁴ Ενδιαφέρουσες πληροφορίες και πληθώρα ανεκδότων γύρω από τη ζωή και κυρίως τη γνωριμία τους με τον ποιητή αναφέρουν πολλοί διανοούμενοι, αλλά και φίλοι του, άνθρωποι συχνά του επαγγελματικού του χώρου. Από τις πλέον σημαντικές εργασίες του είδους είναι αυτές του Τ. Κόρφη φίλου και παρόμοια ναυτικού όπως ο ποιητής. Βλ. Τ. Κόρφη: *Νίκος Καββαδίας*, Αθήνα 1994 όπως και οι μαγνητοφωνημένες δημοσιευμένες πλέον αφηγήσεις του Ν. Καββαδία στον φίλο Μ. Κασόλα, βλ. Μ. Κασόλας: *Ν. Καββαδίας*, Αθήνα 2004. Ενδεικτικά, επίσης, βλ. Δ. Νικορέτζου: *Ν. Καββαδίας. Ο τελευταίος αμαρτωλός*. Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 765, Κ. Γεωργουσόπουλου: *Μια βραδιά με τον Κόλια*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 754-756 και Κ. Κύρου: *Το ταβερνάκι. Σημείο αναφοράς στη φιλία μου με τον Νίκο Καββαδία*, Περ.

εξωτερική εμφάνιση κρύβεται ένας άνθρωπος, που η ζωή του υπήρξε ένα η-
θελημένο διαρκές μάρκο⁵, μια ατέλειωτη αλυσίδα από ταξίδια «του χαμού»,
«τρομακτικά» ταξίδια, που ξεκίνησε να κάνει ο ποιητής μέσα σε εμπορικά. Σε
γαζάδικα μα και σε επιβατικά πλοία από τα πρώτα κιόλας νεανικά του χρόνια⁶.
«*Η ποίηση του Ν. Καββαδία*», γράφει ο Κ. Στεργιόπουλος, στην προσπάθεια
του να τον διακρίνει από άλλες περιπτώσεις ποιητών, που είχαν παρόμοια για
αντικείμενο τους τη θάλασσα, αλλά και θέλοντας να τονίσει την γνησιότητα
της σχέσης του μ' αυτήν, «είναι ποίηση θαλασσινή γραμμένη από άνθρωπο
εξοικειωμένο με τις σκληρές συνθήκες της ζωής στα καράβια»⁷. Δεν πρόκει-
ται, ωστόσο, για μια διαπίστωση, στην οποία θα κατέληγε κάποιος έχοντας
υπόψη του απλώς και μόνο την προσωπική του ζωή, ο ίδιος ο ποιητής έρχεται
με άμπολλες αναφορές μέσα στο έργο του να μας μιλήσει, για το τι σημαίνει η
θάλασσα για αυτόν και το πόσο τον έχει σημαδέψει. Στο ποίημα *Η πλώρη μας*
από την πρώτη του ποιητική συλλογή *Μαραμπού*⁸ διαβάζουμε εν είδει εξομολό-

«Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 759-762. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν, τα όσα
μαρτυρούν για τις σχέσεις του ποιητή με τους νέους οι δυο σπουδαστές, που τον συνάντη-
σαν με αφορμή μια συνέντευξη μαζί του για το περιοδικό «Πανσπουδαστική», λίγο πριν
την δικτατορία του '67. Βλ. Γ. Καούνη: *Με αφορμή μια συνέντευξη*, Εφ. «Καθημερινή»,
28-2-1999, σελ. 20-21.

⁵ Για το περιεχόμενο της έννοιας ταξίδι και για τη συγκεκριμένη άποψη του όσον αφορά
το «μεταφορικό» ταξίδι του ποιητή, ένα διαρκές ταξίδι, βλ. Α. Φραντζή: *Το μεταφορικό
ταξίδι του Καββαδία*, Εφ. «Καθημερινή», 28-2-1999, σελ. 13. Γύρω από το ίδιο θέμα
βλ. επίσης, Δ. Φερούση: *Η βάρδια της θαλασσινής μοναξιάς*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702,
Αθήνα 1998, σελ. 782 και Α. Παππά: *Ο Νίκος Καββαδίας. Ο εραστής των οριζόντων*,
Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 776-777.

⁶ Ο ποιητής πρωτομπαρκάει στα 1929 μετά το θάνατο του πατέρα του ως ναύτης στο
φορτηγό «Άγιος Νικόλαος», από το 1930 ταξιδεύει με το ατμόπλοιο «Πολικός» μέ-
χρι το 1939, οπότε παίρνει το δίπλωμα του Ασυρματιστή Β'. Το 1940 στρατεύεται και
φεύγει για το μέτωπο της Αλβανίας, ενώ τα επόμενα τέσσερα χρόνια (1941-44) μένει
ξέμπαρκος στην κατεχόμενη Αθήνα. Ξαναμπαρκάει το 1945 ως ασυρματιστής στο επι-
βατικό «Κορινθία», όπου θα μείνει μέχρι το 1949, το ίδιο έτος αναλαμβάνει καθήκοντα
υπεύθυνου ασυρματιστή στο επιβατικό «Κυρήνεια». Το 1953 θα πάρει το δίπλωμα του
Ασυρματιστή Α' και θα συνεχίσει να ταξιδεύει με κάποια διαλείμματα μέχρι το τέλος
σχεδόν της ζωής του. Το 1974 ξεμπαρκάει για τελευταία φορά από το επιβατηγό «Α-
κουάριους», πεθαίνει το 1975. Βλ. Φ. Φιλίππου: *Νίκος Καββαδίας: Χρονολόγιο*, Περ.
«Διαβάζω» τευχ. 437, Αθήνα 2003, σελ. 72-75 και Τ. Κόρφης: *Βιοχρονολόγιο Νίκου
Καββαδία*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 738-40. Περισσότερες πληρο-
φορίες γύρω από τα ταξίδια του ποιητή δίνει ο Τ. Κόρφης, ο οποίος παραθέτει στοιχεία
από το ναυτικό φυλλάδιο του. Βλ. όπ. π. Τ. Κόρφης: *Νίκος Καββαδίας*, σελ. 175.

⁷ Βλ. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, Περ. «Εστία»
τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 741.

⁸ Ο τίτλος της συλλογής Μαραμπού έχει αντληθεί από τα αντίστοιχα άσχημα και κακό-
φωνα τροπικά πουλιά της Ισημερινής Αφρικής, που μοιάζουν με πελαργούς. Ο ίδιος, ο
Καββαδίας δεν φαίνεται να είχε συναντήσει αυτό το πουλί στο φυσικό του περιβάλλον. Η
απάντηση, για το από πού το έμαθε, βρίσκεται κατά τον Γ. Ζεβελάκη στη γνωριμία του
με τη Μαρία Βοναπάρτη, σύζυγο του πρίγκιπα Γεωργίου της Κρήτης, ψυχαναλύτρια και

γησης: «Στην πλώρη αυτή κατὰστροφεψα τον ήρεμον εαυτό μου / και σκότωσα την τρυφερή παιδιάτικη ψυχή. / Όμως ποτέ δε μ' άφησε το επίμονο όνειρο μου / και πάντα η θάλασσα πολλά μου λέει όταν αχείς»⁹. Ένα επίμονο όνειρο, λοιπόν, προέγραψε τη ζωή του ποιητή από παιδί, που αν και το βλέπουμε να διατυπώνεται σαν στόχος ανεκπλήρωτος ζωής, «Θα μείνω πάντα ιδανικός κι ανάξιος εραστής / των μακρυσμένων ταξιδιών και των γαλάζιων πόντων», «σαν λόξα νεανική» στο *Mal du départ* ένα άλλο ποίημα της ίδιας συλλογής, θα εκπληρωθεί τελικά για αυτόν, μια και του έμελλε να περάσει περισσότερα από σαράντα χρόνια πάνω σ' ένα καράβι¹⁰. Μόνο μέσα από την κατανόηση αυτής της ιδιότυπης σχέσης του Καββαδία με τη θάλασσα μπορούμε να αντιληφθούμε τον τρόπο, με τον οποίο τελικά αντιμετώπιζε τους ανθρώπους, τις ιδέες, τα πράγματα¹¹.

Ο ποιητής από πρώιμη κιόλας ηλικία αρχίζει να εκδηλώνει την κλίση του για το γράψιμο, είναι η εποχή, που η οικογένεια του μετά από μια σειρά περιπέτειες εγκαθίσταται τελικά στον Πειραιά. Εδώ, θα τελειώσει ο μικρός Νίκος τις δημοτικές και γυμνασιακές του σπουδές¹². Ως μαθητής του Δημοτικού Σχολείου αλλά και του Γυμνασίου σκαρώνει στίχους και εκδίδει με την οικονομική ενίσχυση φίλων και συγγενών τρία τεύχη του τετρασέλιδου σατιρικού φυλλαδίου *Σχολικός Σάτυρος*, ενώ γράφει και στη *Διάπλαση των Παιδών* με το ψευδώνυμο *Ο μικρός ποιητής*. Είναι ακόμη μαθητής, όταν δημοσιεύει το 1928 το πρώτο του ποίημα με τον τίτλο *Ο Θάνατος της παιδούλας* με το ψευδώνυμο *Πέτρος Βαλχάλας*. Την επόμενη χρονιά τελειώνει το Γυμνάσιο και γράφεται στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, την οποία, ωστόσο, θα εγκαταλείψει, για να εργασθεί στο ναυτικό γραφείο του Ζωγράφου¹³. Το διάστημα

μαθήτρια του Φρόνιτ, η οποία σε ένα δοκίμιο της το 1926 το αναφέρει ως ψυχαναλυτικό σύμβολο, από κει πιθανότατα το μετέφερε ο Καββαδίας στο ποιητικό του σύμπαν. Βλ. όπ. π. Γ. Ζεβελάκη: *Ο «άλλος» Νίκος Καββαδίας*, σελ. 77-78.

⁹ Βλ. Ν. Καββαδίας: *Μαραμπού*, εκδόσεις Άγγρα, Αθήνα 1990, σελ. 44.

¹⁰ Βλ. όπ. π. Ν. Καββαδίας: *Μαραμπού*, σελ. 41.

¹¹ Η αγάπη για τη θάλασσα του Ν. Καββαδία κατά τον Γ. Τραπάλη είναι μια αγάπη με προσωπικό, πολύ ιδιαίτερο περιεχόμενο και μπορεί να γίνει κατανοητό το περιεχόμενο της, μόνο αν γίνει κατανοητή η αντιπάθεια του προς τη στεριά και τη ζωή των στεριανών. Βλ. Γ. Τραπάλη: *Στεριανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη Βάρδια*, Περ. «Διαβάζω» τευχ. 437, Αθήνα 2003, σελ. 98-99 και Γ. Σωνιέ: «*Βάρδια*»: *Ταξίδι στην εξομολόγηση*, Εφ. «Καθημερινή», 28-2-1999, σελ. 12.

¹² Ο Ν. Καββαδίας σε ηλικία έντεκα χρονών γράφεται στο Δημοτικό σχολείο των αδελφών Μπάρδη, όπου έχει ως συμμαθητή του τον γνωστό ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη. Αργότερα επισκέπτεται το γυμνάσιο του Πειραιά με συμμαθητή του αυτή τη φορά το γιό του Π. Νιρβάνα. Ο γνωστός συγγραφέας θα γίνει ο πρώτος δάσκαλος του στη λογοτεχνία. Βλ. Φ. Φιλίππου: *Νίκος Καββαδίας*, Εφ. «Καθημερινή», 28-2-1999, σελ. 2.

¹³ Στην επιλογή του Καββαδία όσον αφορά την εργασία του, αφότου διέκοψε τις σπουδές της ιατρικής, έπαιξε κάποιο ρόλο, σίγουρα όχι το σημαντικότερο, το ότι από την πλευρά της μητέρας του κατάγεται από οικογένεια εφοπλιστών ναυτικών. Η παράδοση

αυτό διευρύνεται ο κύκλος των γνωριμιών του με πνευματικούς ανθρώπους του Πειραιά και δημοσιεύει συνεργασίες του στο περιοδικό *Διανοούμενος*. Σύμφωνα, όμως, όλα θα αλλάξουν για τον ποιητή, με το θάνατο του πατέρα του το 1929 θα αναγκασθεί να πρωτοπαρκάει για λόγους βιοποριστικούς. Το μεγάλο ταξίδι αρχίζει πλέον για το Ν. Καββαδία.

Στα επόμενα τρία χρόνια και, ενώ ταξιδεύει, θα δημοσιεύσει το ποίημα *Τραγούδια* (1931) στο περιοδικό *Ναυτική Ελλάς*, εντυπώσεις από τα ταξίδια του στην εφημερίδα *Πειραιϊκόν Βήμα*, το αφήγημα *Η απίστευτη περιπέτεια του λοστρόμου Νακαχαμόκο* σε συνέχειες και τα πρώτα ποιήματα του στο περιοδικό του Πειραιά *Ρυθμός* υπογράφοντας ως Ν. Καββαδίας. Πρώτος, μεγάλος σταθμός στην ενασχόληση του με την συγγραφή είναι η δημοσίευση τον Ιούνιο του 1933 της πρώτης του ποιητικής συλλογής με τον τίτλο *Μαραμπού*¹⁴ και με εισαγωγικό σημείωμα του ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ. Το βιβλίο τυπώθηκε σε 245 αντίτυπα στο τυπογραφείο του περιοδικού *ο Κύκλος* με έξοδα του ιδίου. Κριτική για το έργο του θα γράψει ο Δ. Μπόγρης στη *Ναυτική Ελλάδα*, ενώ ο Φώτος Πολίτης θα εκφρασθεί ιδιαίτερα θετικά για την ποίηση του στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας *Πρωία*, γεγονός που θα τον καθιερώσει ως πρωτοεμφανιζόμενο ποιητή¹⁵. Το 1938 θα δημοσιευτούν ποιήματα του στη *Νέα Εστία*. Είναι προστάτης πολύτεκνης οικογένειας και γι' αυτό απαλλάσσεται σύμφωνα με το νόμο από τη στρατιωτική του θητεία, παρόλα αυτά επιστρατεύεται το 1940 με την ειδικότητα του ημιονηγού, χρεώνεται, συγκεκρωμένα, ένα μουλάρι

της θάλασσας είναι δεδομένη στην ευρύτερη οικογένεια, στις οικογενειακές μάλιστα επιχειρήσεις δούλεψε ως ναυτικός και ο πρόωρα χαμένος αδελφός του ποιητή, Αργύρης. Βλ. όπ. π. Φ. Φιλίππου: *Νίκος Καββαδίας: Χρονολόγιο*, σελ. 72-75.

¹⁴ Το *Μαραμπού* πρωτοδημοσιεύτηκε χωρίς τα τελευταία τρία ποιήματα *Καφάρ*, *Coaliers* και *Μαύρη λίστα* που τα βρισκόμαστε σε όλες τις επόμενες εκδόσεις και τα οποία αποτελούν κατά κάποιο τρόπο, μεταβατικό στάδιο για το πέρασμα από το *Μαραμπού* στο *Πούσι*. Βλ. Δ. Καλοκύρη: *Μαραμπού-Πούσι-Βάρδια-Τραβέρσο*, Εφ. «Καθημερινή», 28-2-1999, σελ. 10.

¹⁵ Πιο συγκεκριμένα κατά τον Φ. Πολίτη «... Τα ποιήματα του (Καββαδία) δεν έχουν καθόλου τα γνωρίσματα των ποιητικών συλλογών των τελευταίων χρόνων. Ούτε φόρμα επιμελημένη, ούτε υποκειμενικά αισθήματα, ούτε πλούτο γλώσσας. Μια στιγμιαία παρατήρηση είναι το κυριότερο χαρακτηριστικό τους. Και κάτω από διαυγή εικόνα των πραγμάτων μια βαθύτερη ανθρωπιά, ένας καθάριος ανθρώπινος παλμός μια γαλήνια έφεση για δικαίωση του ξένου ατόμου, είτε άνθρωπος είναι, είτε ζώο ... Τέτοιοι νέοι είναι τα πρώτα θεμέλια ενός πολιτισμού μελλοντικού, που θα ανανεώσει τις ηθικές ανθρώπινες αξίες». Βλ. Φώτου Πολίτη: «Ένας νέος ποιητής», εφ. *Πρωία*, 15.12.1933. Οι περισσότερες κριτικές για το έργο του πρωτοεμφανιζόμενου και όχι μόνον Ν. Καββαδία έχουν συγκεντρωθεί από τον Τ. Κόρφη, βλ. ό. π. Τ. Κόρφη: *Νίκος Καββαδίας*, σελ. 105-162, επίσης βλ. όπ. π. Γ. Δεληγιάννη: *Ο ναυτικός και το πρόβλημα της μοναξιάς στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*, σελ. 14-16 και Μ. Παλλάντιου: «*Μνήμαι αγήρατοι*», Περ. «*Εστία*» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 746.

και στέλνεται στο μέτωπο της Αλβανίας¹⁶. Σαν στρατιώτης συνεργάζεται με το περιοδικό *Λόγχη*, που βγάζουν στρατιώτες της τρίτης Μεραρχίας, στο οποίο και δημοσιεύει το πεζογράφημα του *Στο άλογο μου*. Μετά την κατάρρευση του μετώπου επιστρέφει στην Αθήνα και παίρνει μέρος στην Αντίσταση μέσα από τις γραμμές του ΕΑΜ και του ΚΚΕ. Στα χρόνια που θ' ακολουθήσουν μέχρι και το τέλος της γερμανικής κατοχής (1945), θα γράψει το ποίημα *Αθήνα 1943* στο παράνομο περιοδικό *Πρωτοπόροι* με το ψευδώνυμο Α. Ταπεινός, ενώ το 1944 θα μεταφράσει μαζί με τον Β. Νικολόπουλο για τις εκδόσεις Καραβία *Τα ταξίδια του γυρισμού* του Ε. Ο'Νιλ. Το επόμενο έτος θα δημοσιεύσει στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* τα ποιήματα *Federico Garcia Lorca* και *Αντίσταση* καθώς και τη μετάφραση του ποιήματος του Αμερικανού Φορντ Μάντοξ *Τα παλιά σπίτια της Φλάνδρας*. Επόμενος μεγάλος σταθμός στην συγγραφική του πορεία είναι η έκδοση της δεύτερης συλλογής του με τίτλο *Πούσι τον Ιανουάριο* του 1947, πέντε χρόνια αργότερα θα αρχίσει να γράφει το πεζό του *Βάρδια*, το οποίο θα κυκλοφορήσει τον Μάρτιο του 1954 από τις εκδόσεις και πάλι του Θανάση Καραβία. Δεν θα ξαναεκδόσει τίποτα μέχρι το θάνατο του. Μια ημέρα, ωστόσο, πριν να πεθάνει στις 8 Φεβρουαρίου του 1975, θα παραδώσει τα ποιήματα της τελευταίας του ποιητικής συλλογής με τίτλο *Τραβέρσο* στη Νανά Καλλιανέση του εκδοτικού οίκου *Κέδρος*, όπου και θα εκδοθούν μετά το θάνατο του.

Κάτι, που διαπιστώνει κανείς ευθύς εξ αρχής, καθώς μελετά το έργο του Ν. Καββαδία ποιητικό και πεζογραφικό, είναι η περιορισμένη έκταση του παρά την μακρά παρουσία του στο χώρο των γραμμάτων. Από το 1928, που θα πρωτοεμφανιστεί στη λογοτεχνική σκηνή μέχρι το θάνατο του το 1975, θα μεσολαβήσουν σαράντα επτά συνολικά χρόνια. Πολύ μεγάλο, πράγματι, διάστημα για ένα λιγοστό αριθμό έργων, 69 ποιήματα από τα οποία τα 52 εντάχθηκαν σε τρεις συλλογές και οκτώ πεζά κείμενα. Κι όμως, αυτό το τόσο μικρής έκτασης έργο έκανε και κάνει ιδιαίτερη εντύπωση, ο πιο αξιόπιστος, μάλιστα, μάρτυρας για αυτό είναι τα όσα ισχύουν γύρω από τις εκδόσεις του. Κανένας άλλος Έλληνας συγγραφέας, δεν υπάρχει κατά τα λεγόμενα των εκδόσεων Άγρα, του οποίου όλα τα έργα να ανατυπώνονται με τέτοια συχνότητα, κάθε δέκα μήνες πάνω κάτω επανεκδίδονται όλοι οι τίτλοι του από 3.000 αντίτυπα κάθε φορά.¹⁷ Πρόκειται για ένα φαινόμενο, που δεν εξηγείται, παρά μόνον εάν ληφθεί υπόψη και συνεκτιμηθεί η μεγάλη πρωτίστως απήχηση της ποίησης του

¹⁶ Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από την εμπειρία του ποιητή στην Αλβανία και τα όσα συνέβησαν στη ζωή του κατά τη διάρκεια της κατοχής και του εμφυλίου πολέμου, όπως και για την αντιστασιακή του δράση και τα πολιτικά του πιστεύω βλ. όπ. π. στο Φ. Φιλίππου: *Ο πολιτικός Νίκος Καββαδίας*, Αθήνα 1996.

¹⁷ Βλ. Σ. Πετσόπουλου: *Καββαδίας: ένα εκδοτικό θαύμα*, Εφ. «Καθημερινή», 28-2-1999, σελ. 24-25.

Καββαδία στους αναγνώστες του, ανεξάρτητα από τη μικρότερη ή μεγαλύτερη προώθηση της μέσω της υποστήριξης του ίδιου από τους κριτικούς¹⁸.

Μια προσπάθεια ένταξης της διάσημης «καββαδιακής» ποίησης στα πλαίσια γενικότερα της νεότερης ποίησης, εύκολα θα μας επέτρεπε, εφόσον μείνουμε στα βασικά χαρακτηριστικά της, αλλά και στα θέματα που απασχολούν τον ποιητή, να την τοποθετήσουμε στο χώρο της ποίησης του κοσμοπολιτισμού και του εξωτισμού στη περίοδο του μεσοπολέμου¹⁹. Στην πρώτη κιόλας συλλογή του Καββαδία, το *Μαραμπού* εντοπίζει κανείς πολλά μοτίβα, ιδιαίτερα γνώριμα και αγαπητά στην ποίηση αυτού του είδους, όπως η τάση φυγής σε τόπους άγνωστους, παράξενους και διαφορετικούς, μακριά οπωσδήποτε από μίαν πεζή πραγματικότητα. Πρόκειται για ένα είδος λογοτεχνικής γραφής και έκφρασης, που ακολουθούν πιστά αυτό το διάστημα οι Ουράνης και Πορφύρας, έστω κι αν λείπει από το έργο τους το στοιχείο της αμεσότητας, που προσδίδει στην ποίηση του Καββαδία το γεγονός της βιωμένης εμπειρίας. Ο Ουράνης, ειδικότερα, είναι ο πρώτος λογοτέχνης στα νεοελληνικά γράμματα, που ασχολείται με την ποίηση του εξωτισμού. Με την ποιητική του συλλογή *Νοσταλγίες*, την οποία είχε υπόψη του ο ποιητής από τη νεαρή του ηλικία και η οποία, όπως δήλωνε, τον είχε γοητεύσει,²⁰ φαίνεται να τον επηρέασε ουσιαστικά. Επίδραση, όμως, έχει δεχτεί κι από τον Καρυωτάκη, το έργο του οποίου γνώριζε πολύ καλά, ενώ μεγάλος ήταν ο θαυμασμός του και για τον αδικοχαμένο Καίσαρα Εμμανουήλ. Υπάρχει μια ομάδα ποιημάτων στο σύνολο της ποίησης του Καββαδία, όπου ο προσωπικός ιδιαίτερα χαρακτήρας τους είναι εξαιρετικά δηλωτικός, τείνει να γίνει θα λέγαμε εξομολογητικός σε σχέση με τα υπόλοιπα²¹. Σ' αυτά τα ποιήματα μπορούμε πολύ πιο άμεσα να διαβάσουμε τα βαθύτερα πιστεύω του, να αποκρυπτογραφήσουμε τον ψυχικό του κόσμο και, εφόσον γνωρίζουμε τα λογοτεχνικά του ενδιαφέροντα να φτάσουμε μέχρις εκείνους τους ποιητές,

¹⁸ Βλ. Κ. Ντελόπουλου: *Νίκος Καββαδίας. Βιβλιογραφία 1928–1982*, Ε.Λ.Ι.Α, Αθήνα 1983. Ο Ντελόπουλος στο συγκεκριμένο έργο του, το οποίο αποτελεί έναν βασικό πλοηγό στη μελέτη της ποίησης του Καββαδία, υποστηρίζει, πως τόσο τα δημοσιεύματα, που αναφέρονται στη ζωή του, όσο και στο έργο του, δεν είναι αρκετά. Αντίθετα κατά τον Γ. Ζεβελάκη έχουν εκδοθεί πολλά βιβλία, έχουν δημοσιευτεί πολλά άρθρα και βιβλιογραφίες, παρόλα αυτά ο ίδιος ο Καββαδίας, ως ποιητική προσωπικότητα, όπως και το έργο του, κρύβουν ακόμη πολλά μυστικά, βλ. ό.π. Γ. Ζεβελάκη: *Ο «άλλος» Νίκος Καββαδίας*, σελ. 76.

¹⁹ Βλ. ό.π. Κ. Στεργιόπουλος: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 741 και επίσης Α. Αργυρίου: *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, τόμος Β', Αθήνα 2002, σελ. 874–886.

²⁰ Σαν ένδειξη του θαυμασμού του και της αγάπης του προς τον ποιητή Ουράνη ο Καββαδίας θα του αφιερώσει το ποίημα του, *Ο πλοίαρχος Φλέτσερ*. Βλ. ό.π. Ν. Καββαδίας: *Μαραμπού*, εκδόσεις Άγγρα, Αθήνα 1990, σελ. 37.

²¹ Ένα θέμα εξαιρετικά ενδιαφέρον αλλά και αποκλειστικά «καββαδιακό» είναι αυτό της εξομολόγησης και της ενοχής στα πεζά ειδικότερα αλλά και στα ποιητικά κείμενα του Καββαδία, που δεν το συναντάμε σε κανέναν από τους συνοδοιπόρους του. Βλ. ό.π. Γ. Σωμιέ: *«Βάρδια»: Ταξίδι στην εξομολόγηση*, σελ. 12–13.

που τον επηρέασαν με τρόπο εμφανή και ουσιαστικό. Σε μια τέτοιου είδους αναζήτηση βοηθάνε σημαντικά, οι ονομαστικές αναφορές για παράδειγμα στην περίπτωση των ποιημάτων του Μαραμπού στους ποιητές πρότυπα του, οι οποίες δεν δηλώνουν μόνον εγγύτητα σε ζητήματα πιθανών τεχνοτροπικών προτιμήσεων γύρω από το χειρισμό του ποιητικού υλικού, συχνά μαρτυρούν συγγένεια στις ιδέες, παρεμφερή θέαση του κόσμου, αλλά και την ίδια μ' αυτούς άλλοτε σε μικρότερο και άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό εσωτερική του αγωνία. «Γνωρίζω κάτι» θα εξομολογηθεί στον Καίσαρα Εμμανουήλ²², «που θα μπορούσε, βέβαια, να σας σώσει. Εγώ που δε σας γνώρισα ποτέ ... Σκεφτείτε ... Εγώ. Ένα καράβι ... Να σας πάρει, Καίσαρ ... Να μας πάρει ... Ένα καράβι, που πολύ μακριά θα τ' οδηγώ. Μακριά, πολύ μακριά να ταξιδεύουμε, κι ο ήλιος πάντα μόνους να μας βρίσκει. Εσείς τσιγάρα «Κάμελ» να καπνίζετε, κι εγώ σε μια γωνιά να πίνω ούισκι». Αλλού, στο πολυσχολιασμένο *Mal du départ* βλέπουμε να ξεπροβάλλει η ψυχοσύνθεση του, το αίσθημα της μοναξιάς και η ανάγκη του για φυγή, πριν να γίνει η ζωή του ένα με τη θάλασσα, πριν να βρεθεί κάποιος βράδυ μόνος σε ένα καράβι, κάπου μακριά, μπροστά στην πρόκληση να σακάρωσε «ένα τραγούδι σε στιλ μπωντλαιρικό», όπως μας εξομολογείται στο *Gabrielle Didot*²³. Στο Μποντλέρ ανάγει την καταγωγή της ποίησης του Ν. Καββαδία, την ιδιάζουσα καθώς λέει γοητεία της και ο ποιητής Ντ. Χριστιανόπουλος²⁴. Δεν είναι, ωστόσο, ο μόνος Γάλλος ποιητής, που φαίνεται, να τον επηρέασε, είναι πολλοί οι σχολιαστές του έργου του, που παραλληλίζουν την ποίηση του με αυτή των Γάλλων «*poètes maudits*», όταν μιλάνε για ξένες επιρροές και μ' αυτή του Ουράνη, κυρίως, όταν μιλάνε για ελληνικές²⁵. Ανε-

²² Ειδικότερα για τη σχέση του Καββαδία με τον ποιητή Κ. Εμμανουήλ βλ. Παν. Χρ. Χατζηγάκη: *Η αμεσότητα της επικοινωνίας με την ποίηση του Νίκου Καββαδία*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 775

²³ Ιδιαίτερα κατατοπιστική είναι η αναφορά σ' αυτό το σημείο του Γ. Δεληγιάννη, ο οποίος προχωράει και στον εντοπισμό των κοινών σημείων της ποίησης του Καββαδία με ορισμένους Γάλλους ποιητές. Βλ. όπ. π. Γ. Δεληγιάννη: *Ο ναυτικός και το πρόβλημα της μοναξιάς στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*, σελ. 55–63. Για επιπλέον πληροφορίες γύρω από τις επιρροές του Ν. Καββαδία από Γάλλους ποιητές και κυρίως από τους Κορμπιέρ και Μποντλέρ βλ. όπ. π. Γ. Τραπάλη: *Στεριανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη Βάρδια*, σελ. 98–99, επίσης όπ. π. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 742 και όπ. π. Παν. Χρ. Χατζηγάκη: *Η αμεσότητα της επικοινωνίας με την ποίηση του Νίκου Καββαδία*, σελ. 775.

²⁴ Βλ. Ντ. Χριστιανόπουλου: *Ο Γάλλος ποιητής Η. J. Levet και η επίδραση του στο Νίκο Καββαδία*, Αθήνα 1982, σελ. 71–73.

²⁵ Όσον αφορά τις επιρροές της θαλασσινής ποίησης του Καββαδία από μέρους των Ελλήνων ποιητών και ιδιαίτερα των εκπροσώπων της Γενιάς του Τριάντα βλ. τα σχετικά για την αντίθεση της στην περίπτωση του Ο. Ελύτη, στον Δ. Καλοκύρη: *Μαραμπού-Πούσι-Βάρδια-Τραβέρσο*, Εφ. «Καθημερινή», 28-2-1999, σελ. 8. Ο ίδιος συγγραφέας και ποιητής στο έργο του, *Χρυσόσκονη στα γένια του Μαγγελάνου-Νίκος Καββαδίας*, Αθήνα 2004, σελ. 12–13 επιχειρεί μια σύγκριση ανάμεσα στον Καβάφη και τον Καββαδία, ότι σημαίνει για τον πρώτο ή Αλεξάνδρεια για τον δεύτερο σημαίνει η θάλασσα.

ζάρτητα, πάντως, από τις ομοιότητες, που μπορούν να εντοπιστούν ανάμεσα στον Καββαδία και σ' όλους, όσους με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τον έχουν επηρεάσει, τα χαρακτηριστικά της ποίησης του είναι τόσο έντονα, ώστε να τη διαφοροποιούν, απ' ότι θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πρότυπο της.

Με στόχο ακριβώς, την ανάδειξη της διαφορετικότητας της ποίησης του θα επιχειρήσουμε στο παρόν πόνημα μια βαθύτερη προσέγγιση σε ζητήματα, που άπτονται του προσωπικού χαρακτήρα της, της θεματολογίας της αλλά και κάποιων τεχνοτροπικών ιδιορρυθμιών της, ακολουθώντας τη χρονολογική σειρά εμφάνισης των έργων του ποιητή. Μπορούμε, λοιπόν, αρχίζοντας από τα είκοσι δυο συνολικά ποιήματα του Μαραμπού και εφόσον θεωρήσουμε ως χώρο αναφοράς τους τη ζωή του ποιητή-ναυτικού, να επιχειρήσουμε μια κατάταξη τους σε δυο θεματικές ενότητες. Η πρώτη έχει να κάνει με ποιήματα, όπου καταγράφονται εμπειρίες, που έχει βιώσει με τρόπο λίγο πολύ άμεσα ο ίδιος ο ποιητής. Δεκαέξι συνολικά ποιήματα από τα είκοσι δυο της συλλογής τα: 1) *Μαραμπού* 2) *Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου* 3) *Ένα μαχαίρι* 4) *Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ* 5) *Έχω μια πίπα* 6) *Η μαϊμού του Ινδικού λιμανιού* 7) *Gabrielle Didot* 8) *A bord de l' «Aspasia»* 9) *Γράμμα από τη Μαρσίλια* 10) *Γράμμα ενός αρρώστου* 11) *Mal du départ* 12) *Η πλώρη μας* 13) *Καφάρ* 14) *Ένας νέγρος θερμαστής από το Τσιμπουτί* 15) *Μαύρη λίστα* και 16) *Παραλληλισμοί* θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν εδώ. Στη δεύτερη ενότητα ανήκουν τα υπόλοιπα έξι ποιήματα του Μαραμπού. Στα τέσσερα από αυτά: 1) *Ο πιλότος Νάγκελ* 2) *Coaliers* 3) *Ο πλοίαρχος Φλέτσερ* και 4) *William George Allum*, βλέπουμε να γίνεται λόγος για ακούσματα ή αλλιώς για εμπειρίες από δεύτερο χέρι του ποιητή, μια και αφορούν σε εμπειρίες άλλων ναυτικών. Τέλος, στα δυο ποιήματα 1) *Οι γάτες των φορτηγών* και 2) *Οι προσευχές των ναυτικών*, τα οποία θα μπορούσαν να εκληφθούν και ως υποομάδα της δεύτερης ενότητας γίνεται λόγος, για εμπειρίες και στιγμιότυπα από τη ναυτική ζωή σε ένα γενικότερο αυτή τη φορά επίπεδο. Στα ποιήματα αυτά μπορεί να μην ενυπάρχει μια απ' ευθείας βιωματική εμπειρία του ποιητή, τα όσα όμως αναφέρονται, τον αφορούν άμεσα ως μέλος της κοινότητας των ναυτικών. Μια διάκριση όπως η παραπάνω είναι προφανές, πως αφήνει να διαφανεί σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό η παρουσία του ποιητή στα ποιήματα της πρώτης του συλλογής, δεν σηματοδοτεί όμως αυστηρά οριοθετημένες γραμμές στο σύνολο τους ούτε και αποκλείει άλλους τρόπους προσέγγισης του συγκεκριμένου ζητήματος.

Ενδιαφέρον θα είχε στο σημείο αυτό, προκειμένου για τον εντοπισμό των θεμάτων αυτή τη φορά, που απασχολούν τον Καββαδία, αλλά και για την καλύτερη κατανόηση και εξοικείωση με τον κόσμο της ποίησης του μια προσπάθεια

κατηγοριοποίησης των προσώπων²⁶, που κινούνται μέσα στο Μαραμπού. Μια τέτοια κίνηση θα μας βοηθούσε να δούμε πιο καθαρά, από τι συντίθεται ο ιδιόρρυθμος κατά κοινή ομολογία κόσμος της καββαδιακής ποίησης, από την άποψη, σε πρώτη φάση, της ανθρώπινης παρουσίας και δράσης²⁷. Ακόμη μέσα από τη σύγκριση των δεδομένων μας με τα αντίστοιχα των επόμενων συλλογών του ποιητή μπορούμε να φτάσουμε σε κάποια συμπεράσματα, που να αφορούν για παράδειγμα στην αλλαγή ή όχι αυτού του κόσμου, όπως, επίσης και, στην πιθανή μετατόπιση της οπτικής γωνίας απ' την οποία τον παρακολουθεί κάθε φορά και μας τον δίνει σ' όλη τη διάρκεια της λογοτεχνικής του δραστηριότητας ο ναυτικός Καββαδίας. Από το πρώτο κιόλας ποίημα, που φέρει το όνομα της συλλογής Μαραμπού, μπορεί να εντοπίσει κάποιος μια κατηγορία προσώπων από τις βασικότερες και ίσως την πολυπληθέστερη στην ποίηση του Καββαδία, αυτή των γυναικών²⁸. Ιδιαίτερα η κοινή γυναίκα υπάρχει ως βασική πηγή έμπνευσης εμφανώς στο ποίημα *Gabrielle Didot*, διαπερνά ωστόσο και μια σειρά άλλων ποιημάτων, που αναφέρονται γενικότερα στην ζωή του ποιητή πάνω στο καράβι ή έξω απ' αυτό, στη στεριά. Ο έρωτας²⁹ μαζί της εμπεριέχεται στην εμπειρία του ταξιδιού για τον ναυτικό και για τον Καββαδία κατ' επέκταση, πλαισιώνει την καθημερινότητα του σαν ανάμνηση περισσότερο στο καράβι ή σαν απτή παρουσία στις εναλλαγές του ταξιδιού στο λιμάνι³⁰. Έτσι, στο *Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου* βλέπουμε «μια μικρήν Αράπισσα που εχόρευε γυμνή» σε κάποιο λιμάνι κάπου στο Αλγέρι και κάποια άλλη, επίσης, κοινή γυναίκα στο Σάντα Φε, που κέρδιζε λεφτά από την «αισχρήν δουλειάν της», στο *Ένα μαχαίρι* πληροφορούμαστε για την απιστία της «Δόνιας Τζούλιας» και για το θάνατο της «μικρής ερωμένης» ενός ζηλιά-

²⁶ Για την ικανότητα του Καββαδία ως πορτρατίστα βλ. όπ. π. Γ. Ζεβελάκη: *Ο «άλλος» Νίκος Καββαδίας*, σελ. 78, βλ. επίσης του ίδιου *Ο «πορτρατίστας» Καββαδίας*, Εφ. «Καθημερινή», 28-2-1999, σελ. 28-29

²⁷ Βλ. όπ. π. Γ. Ζεβελάκη: *Ο «άλλος» Νίκος Καββαδίας*, σελ. 78.

²⁸ Και κατά τον Γ. Δεληγιάννη η γυναίκα ανήκει στα βασικά θέματα της ποίησης του Καββαδία, έχει, μάλιστα, τρεις όψεις αυτή της μάνας, της φίλης συντρόφισσας ή αδελφής και της γυναίκας ερωμένης. Βλ. όπ. π. Γ. Δεληγιάννη: *Ο ναυτικός και το πρόβλημα της μοναξιάς στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*, σελ. 26-31.

²⁹ Το λεξιλόγιο του Καββαδία είναι κατά τον Γ. Δεληγιάννη πέρα για πέρα ερωτικό, σε κάθε ποίημα του υπάρχει αναφορά είτε στο ερωτικό συναίσθημα είτε στην ερωτική πράξη. Διακρίνει τρεις περιπτώσεις έρωτα, τον έρωτα με τις γυναίκες των πορνείων, τον έρωτα στην ομοφυλόφιλη έκφραση του και τον έρωτα στην απόλυτη ένταση του βλ. όπ. π. Γ. Δεληγιάννη: *Ο ναυτικός και το πρόβλημα της μοναξιάς στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*, σελ. 31-32.

³⁰ Για το συναίσθημα της ενοχής ως κύριο στοιχείο σ' όλες τις ποιητικές συλλογές του Καββαδία εξαιτίας ενός αμαρτωλού κατ' αρχήν ερωτισμού, που ωστόσο γίνεται αποδεκτός στο τέλος βλ. όπ. π. Γ. Τράπαλη: *Στεριανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη Βάρδια*, σελ. 104 και Κ. Γ. Παπαγεωργίου: *Για το αφήγημα του πολέμου του Νίκου Καββαδία*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 771.

ρη Αράπη, στο *H μαϊμού του Ινδικού λιμανιού* πίσω από τη συμπεριφορά της μαϊμούς αναγνωρίζουμε μαζί με τον ποιητή «την ύπουλη καρδιά μιας γυναικός». Συνεχίζοντας, διαπιστώνουμε την παρουσία των κοινών γυναικών και στο *Οι γάτες των φορτηγών*, όπου ταυτίζεται η γάτα του καραβιού με μια «θερμή γυναίκα αγαπητή», ενώ στο *William George Allum* βλέπουμε «μια άγρια καλλονή, μια αναίσθητη γυναίκα και κοινή», το ανεξίτηλο στίγμα ενός παράξενου Εγγλέζου θερμαστή «που κάποια βραδιά μ' ένα μικρό τον βρήκανε στα στήθια του σπαθί», όταν θέλησε να το σβήσει από πάνω του και τέλος στο *Καφάρ* διαβάζουμε πως: «Οι Γιαπωνέζες, τα κορίτσια στη Χιλή / κι οι μαύρες του Μαρόκου που πουλάνε μέλι / έχουν σαν όλες τις γυναίκες τα ίδια σκέλη / και δίνουν με τον ίδιο τρόπο το φιλί». Δίπλα στις κοινές γυναίκες, τις άπιστες, αισχρές και παραδόπιστες βλέπουμε να υπάρχει στη ζωή των ναυτικών, σε πολύ μικρότερη βέβαια αναλογία και η μορφή της μάνας, όπως και κάποιας γυναικας διαφορετικής, που η αγάπη τους, όμως, γι' αυτήν ποτέ δεν είναι τόσο δυνατή, ώστε να τους αποσπάσει από τη θάλασσα. Στο *Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου* ο δόκιμος, που θαλασσοπνίγεται, «μια μάνα» δηλώνει «μόνο σκέφτομαι στυγνή και σκυθρωπή, / που χρόνια τώρα και καιρούς το γιο της περιμένει» και στο *Mal du départ* η μάνα είναι που θα σκεφτεί, πως ευτυχώς για το γιο της τα μακρινά ταξίδια «ήταν μια λόξα νεανική, μα τώρα έχει περάσει». Όσο για τη γυναίκα της καρδιάς είναι κι αυτή ξεχωριστή με τον τρόπο της, στο *A bord de l' Aspasia* για παράδειγμα βαδίζει κι αυτή προς το θάνατο, ίσως μάλιστα για αυτό να σκέπτεται ο ποιητής, πως θα μπορούσε να την αγαπήσει, αυτός «που μόνον την υγρήν έκταση αγάπης».

Εκτός από τις γυναίκες, που βλέπουμε να κινούνται στα περισσότερα από τα ποιήματα του Καββαδία, υπάρχει και ένα πλήθος από ανώνυμους παράλληλα ναύτες, λοστρόμους, θερμαστές, ασυρματιστές και πλοιάρχους, εργάτες του καραβιού, που κάνουν διακριτή την παρουσία τους μέσα από γεγονότα, συχνά, γεμάτα ένταση. Είναι οι πρωταγωνιστές του καββαδιακού κόσμου, ενός κόσμου γεμάτου από καυγάδες, αρρώστιες φοβερές, φονικά και ναυάγια, που σημαδεύουν τη μοναχική σκληρή ζωή των ναυτικών, απ' την οποία ωστόσο δεν λείπουν τα αισθήματα αλληλεγγύης και κατανόησης³¹. Κάποιοι ανάμεσα σ' όλους αυτούς διακρίνονται, είναι πρόσωπα, που όπως ο Γουίλι στο *Ένας νέγρος θερμαστής από το Τσιμπουτί* τα γνώρισε ο ποιητής, για κάποιους άλλους άκουσε να γίνεται λόγος, γιατί γύρω από τη ζωή τους είχε δημιουργηθεί ένας μύθος, όπως συμβαίνει με τους πρωταγωνιστές των *επωνύμων*³² ποιημά-

³¹ Στα ποιήματα του Καββαδία μπορεί να εντοπίσει κανείς κυρίως μέσα στα διάφορα επεισόδια, που αφηγείται, προσωπεία θανάτου. Βλ. όπ. π. Γ. Δεληγιάννη: *Ο ναυτικός και το πρόβλημα της μοναξιάς στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*, σελ. 32-35.

³² Ο Γ. Ζεβελάκης αναφέρεται σε πορτρέτα που φιλοτέχνησε και στις τρεις συλλογές του ο Καββαδίας. Μια φόρμα γραφής, που τριάζει απόλυτα στην ιδιοσυγκρασία του. Βλ. όπ. π. Γ. Ζεβελάκη: *Ο «πορτραίτας» Καββαδίας*, Εφ. «Καθημερινή» 28-2-1999, σελ. 28.

των του: Ο πιλότος Νάγκελ, Ο πλοίαρχος Φλέτσερ και William George Allum. Κάτι, που θα πρέπει, επίσης, να ειπωθεί στο σημείο αυτό σχετικά με τη θεματολογία του Μαραμπού, είναι ότι σε αρκετά από τα ποιήματα της συλλογής ο ποιητής με τρόπο ξεκάθαρο και χωρίς περιστροφές αναφέρεται σ' ένα ζήτημα άγνωστο για τα μέχρι τότε δεδομένα της ελληνικής ποίησης. Πρόκειται για τις ναρκωτικές ουσίες και τη χρήση τους, μια πρωτοτυπία του Καββαδία, που σχολίασαν από πολύ νωρίς οι κριτικοί του έργου του³³. Το χασίσι, η λευκή σκόνη (ηρωίνη) και το κοκό (κοκαΐνη) είναι χαρακτηριστικά αναπόσπαστα εκτός του αλκοόλ και του τσιγάρου για τους ναυτικούς του, τα βρίσκουμε στα ποιήματα, Ένας νέγρος θερμαστής από το Τσιμπουτί και Καφάρ. Τελικά, θέματα απαγορευμένα και πρόσωπα αιρετικά μέσα σ' ένα γνήσια θαλασσινό περιβάλλον συνθέτουν κατά κύριο λόγο το προφίλ της «αμαρτωλής» καββαδιακής ποίησης και του κόσμου της στα περισσότερα από τα ποιήματα του Μαραμπού, με το θάνατο να παραμονεύει το ίδιο για όλους τους ναυτικούς, όπως φαίνεται στο *Οι προσευχές των ναυτικών* ή στα τελευταία λόγια του δόκιμου στο *Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου*, όταν το θηρίο βρυχάται έτοιμο να καταπιεί τους πάντες και η μόνη πια παρηγοριά είναι η καταφυγή στο Θεό. «Θεέ μου! Είμαι μοναχά δεκαεννιά χρονών / κι έχω σε μέρη μακρινά πολλές φορές γυρίσει. / Θεέ μου! Έχω μια άκακη, μια παιδική καρδιά, / αλλά πολύ έχω πλανηθεί, κι έχω πολύ αμαρτήσει. / Συχώρεσε με...».

Μια άποψη, με ιδιαίτερη ανταπόκριση γύρω από το έργο του Καββαδία είναι αυτή του Κ. Στεργιόπουλου σύμφωνα με την οποία, η ποίηση του διακρίνεται «από ένα μέγμα λαϊκότητας, εκλεκτισμού και νεορομαντικής γραφής με έντονα στοιχεία ρεαλιστικά, ενώ πραγματώνεται μέσα από τη χρήση μιας ιδιοματικής ναυτικής γλώσσας»³⁴. Πρόκειται για κάποια χαρακτηριστικά, που δεν διακρίνουν, όπως εύκολα μπορεί να καταλάβει κανείς, την καββαδιακή ποίηση από τα υποτιθεμένα μόνον πρότυπα της, παράλληλα της εξασφαλίζουν και μια ίδια ταυτότητα και φυσιογνωμία. Πάντως, ανεξάρτητα από τα όσα γενικά υποστηρίζει για το έργο του Καββαδία ο γνωστός κριτικός, καθώς περνάει σε ειδικότερα στη συνέχεια ζητήματα, δεν διαφεύγει της προσοχής του η εμμονή του ποιητή σε συγκεκριμένα θέματα, όσον αφορά τη θεματολογία του³⁵. Ο ποιητής κινείται πράγματι απ' ότι βλέπουμε μέχρι στιγμής στο Μαραμπού στον

³³ Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από την συχνή αναφορά των ναρκωτικών ουσιών στα ποιήματα του Ν. Καββαδία και το κατά πόσον αυτό έχει να κάνει με κάποιο μοτίβο, που δείχνει τη συγγένεια του με τον Μποντλέρ, την άποψη του για αυτά, καθώς την πιθανή ή όχι χρήση τους από τον ίδιο βλ. Φ. Φιλίππου: *Ο Ν. Καββαδίας και οι ναρκωτικές ουσίες*, Περ. «Διαβάζω» τευχ. 437, Αθήνα 2003, σελ. 105–109.

³⁴ Βλ. όπ. π. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στημιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 743.

³⁵ Για τις συνεχείς και συστηματικές αναφορές του Καββαδία στο κοινωνικό περιβάριο και για τις αντιδράσεις, που είχε αυτό από μέρους των φιλήσυχων πολιτών αλλά και κάποιων

ίδιο χώρο, το υλικό του παραμένει η θάλασσα³⁶ και η ζωή του καραβιού. Τα πρόσωπα του, επίσης, εννοούμενα ως προσωπικότητες με αντίστοιχες δυνατότητες δράσης έχουν λίγο πολύ το ίδιο προφίλ μέσα στα ποιήματα του, ενώ η συμπεριφορά τους προδιαγράφεται κάθε φορά. Υπάρχει κάτι όμως σ' αυτή την ποίηση, που τη διαφοροποιεί από οποιαδήποτε άλλη παρόμοια δίνοντας της έναν τόνο ακριβώς ρεαλιστικό πέρα από το πολυδουλεμένο ποιητικό της αντικείμενο, είναι η γλώσσα της³⁷, αυτή η παράξενη καββαδιακή, μουσική γλώσσα που αρθρώνεται από πρόσωπα γνήσια και ζωντανά αποδίδοντας εν τέλει έναν κόσμο πολύχρωμο, εξωτικό μα και εφιαλτικό χαμιά φορά³⁸. Ο κόσμος αυτός έχει γοητέψει ανεπανόρθωτα τον ποιητή, τον έχει κερδίζει όχι εκ του μακρόθεν αλλά μέσα από μια παραδοχή-επιλογή της απόλυτης μοναξιάς, που συνεπάγεται η ζωή του ως ναυτικού σε πλήρη αντιδιαστολή με τον αριστοκρατισμό και την πλήξη του Ουράνη³⁹.

Κάτι που ισχύει, για να περάσουμε σε χαρακτηριστικά τεχνικής της πρώτης ποιητικής συλλογής του Καββαδία και, που έχει σχολιασθεί αρνητικά ως δείγμα παραδοσιακής γραφής, είναι η ανάπτυξη του θέματος των ποιημάτων της μέσα από μια παραθετική σειρά *εικόνων-στιγμιότυπων* αντίστοιχα ιστοριών,

στρατευμένων στην Αριστερά ναυτεργατών βλ. όπ. π. Φ. Φιλίππου: *Ο Ν. Καββαδίας και οι ναρκαδικές ουσίες*, σελ. 109.

³⁶ Βλ. όπ. π. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 741. Ενδιαφέρουσα είναι στο σημείο αυτό η άποψη του Γ. Τράπαλη σύμφωνα με την οποία ο Καββαδίας έχει δημιουργήσει τη δική του θάλασσα και τη δική του «θαλάσσια πανίδα», που περισσότερο παραπέμπει σε μεσαιωνικούς δυτικοευρωπαϊκούς μύθους και όχι στην ελληνική παράδοση. Βλ. όπ. π. Γ. Τράπαλη: *Στεριανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη Βάρδια*, σελ. 99.

³⁷ Για την προσπάθεια να λεξιλογηθεί ο Καββαδίας από τους μελετητές του βλ. σχετικά όπ. π. Α. Φραντζή: *Το μεταφορικό ταξίδι του Καββαδία*, σελ. 15 επίσης βλ. Κ. Πλαστήρας: *Γλωσσάρι για το Μαραμπού και το Πούσι του Ν. Καββαδία* στο έργο του Τ. Κόρφης: *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, Αθήνα 1991, σελ. 177–195, επίσης βλ. Γ. Τράπαλη: *Γλωσσάρι στο έργο του Ν. Καββαδία*, Αθήνα 1992 και Γ. Λυκιαρδόπουλου: *Μύθος και ποιητική του «ταξιδιού»*, Αθήνα 1990, σελ. 43.

³⁸ Το έργο, στο οποίο ο Καββαδίας αναφέρεται με έναν συνταρακτικό τρόπο στις δυσκολίες και ιδιαίτερα στις αρρώστιες, που έπλητταν τους ναυτικούς, είναι το πεζό του *Βάρδια*, αναφορές ωστόσο σχετικές θα βρούμε και στο ποιητικό του έργο. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Γ. Ρηγάτου: *Φύκια και ροδάνθη-αμφίβια μοίρα*, Περ. «Διαβάζω» τευχ. 437, Αθήνα 2003, σελ. 88–97.

³⁹ Για τις διαφορές του Καββαδία με τους Ουράνη και Κ. Εμμανουήλ ο Δ. Καλοκύρης στο έργο του: *Ο Ν. Καββαδίας άφησε ένα έργο προφορικό*, Περ. «Διαβάζω» τευχ. 437, Αθήνα 2003, σελ. 84, γράφει: «ο Καββαδίας ήταν εξ ορισμού άνθρωπος του πλοίου και της θάλασσας... τα ποιήματα του είχαν λιγότερο το χαρακτήρα της λογοτεχνίας και περισσότερο της βιογραφίας... Δεν είναι μόνο στοχασμός, μελαγχολία, αναπόληση καταστάσεων». Επίσης, για το ίδιο θέμα βλ. όπ. π. Γ. Τράπαλη: *Στεριανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη Βάρδια*, σελ. 98, επίσης Δ. Σιατόπουλου: *Ο Καββαδίας του λυρισμού και του μόχθου της θάλασσας*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 752 και όπ. π. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 742.

που καταλήγουν ομαλά χωρίς εκπλήξεις. Ωστόσο, «αυτό δεν σημαίνει» κατά τον Γ. Ζεβελάκη, «ότι έχουμε να κάνουμε με μια εύκολη ποίηση, αν πλησιάσουμε περισσότερο θα δούμε λεπτολόγο υλικό εξαντλητικά δουλεμένο, που κρύβει συχνά πολλές σκοτεινές περιοχές κρυμμένου νοήματος»⁴⁰. Είναι γεγονός, ότι στα περισσότερα από τα ποιήματα του Μαραμπού, μας δίνεται η εντύπωση, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για άμεσες εμπειρίες του ποιητή, πως τα όσα παρατίθενται, έχουν έντονο περιγραφικό χαρακτήρα. Το στοιχείο, ακριβώς, της περιγραφικότητας⁴¹ απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό τους μελετητές του ποιητή, πολλοί μάλιστα το αξιολόγησαν ως δείγμα πεζογραφικών καταβολών. Πρόκειται για έξω-ποιητικό κυρίως στοιχείο, που δεν παύει να συμβάλλει ουσιαστικά στο ποιητικό αποτέλεσμα, καθώς λειτουργεί σαν στοιχείο βασικό στη δημιουργία ενός έντονου συχνά σκηνικού διάκοσμου, προβάλλοντας πιο καθαρά αυτό που επιδιώκει ο ποιητής⁴². Σ' αυτήν την περίπτωση βλέπουμε αναμφίβολα ένα λεπτολόγο εξαντλητικά δουλεμένο υλικό, στην πραγματικότητα, όμως η παρουσία του ποιητή υποβαθμίζεται συχνά για τον αναγνώστη μέσα από το βάρος ενός περίγυρου από ενδιαφέροντα στοιχεία εξωτικού χαρακτήρα, τα οποία συχνά επισκιάζουν τις αντιδράσεις του, τοποθετώντας τον σε δεύτερη μοίρα.

Τελικά, μπορεί να δίνεται η εντύπωση, πως η ποίηση του Καββαδία είναι εύκολη, προπάντων αυτή του Μαραμπού να φαίνεται, ότι δεν φέρνει κάτι καινούργιο, τα δεδομένα, ωστόσο, αλλάζουν στη δεύτερη συλλογή του το Πούσι⁴³, στην οποία εντοπίζεται εξέλιξη της ποιητικής του τέχνης. Στο Πούσι⁴⁴ έχουμε έναν πιο έντονο προσωπικό χαρακτήρα, που δεν έχει να κάνει τόσο με την αμεσότητα των εμπειριών και με την ύπαρξη των ίδιων λίγο πολύ θεμάτων όπως αυτά του Μαραμπού, όσο με την αίσθηση, ότι εδώ ο ποιητής γράφει για έναν κόσμο, με τον οποίο έχει ολοκληρωθεί η ταύτιση του, η εξοικείωση μαζί του είναι δεδομένη και οι εμπειρίες του πια φέρουν τη σφραγίδα της πείρας κάποιου, που έχει μάθει να ισορροπεί σε ένα σκληρό περιβάλλον. Ο Καββαδίας στο σημείο αυτό, χωρίς να έχει πάψει να είναι, όσον αφορά την ψυχοσύνθεσή του, «ο ανάξιος και ιδανικός εραστής των μακρυσμένων ταξιδιών και των

⁴⁰ Βλ. όπ. π. *Ο «πορτραίσιτας» Καββαδίας*, Εφ. «Καθημερινή» 28-2-1999, σελ. 28.

⁴¹ Βλ. όπ. π. *Ο «πορτραίσιτας» Καββαδίας*, Εφ. «Καθημερινή» 28-2-1999, σελ. 28, επίσης βλ. Δ. Σιατόπουλου: *Ο Καββαδίας του λυρισμού και του μόχθου της θάλασσας*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 752 και όπ. π. Κ. Γ. Παπαγεωργίου: *Για το αφήγημα του πολέμου του Νίκου Καββαδία*, σελ. 770.

⁴² Βλ. Π. Λευκαδίτη: *Τ' Άλμπανος του Μποντιέρ και τα «Μαραμπού» του Καββαδία*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 757.

⁴³ Πούσι σημαίνει πρωινή ομίχλη καταχνιά. Βλ. όπ. π., Τ. Κόρφη: *Νίκος Καββαδίας*, 186.

⁴⁴ Βλ. όπ. π. Δ. Καλοκύρη: *Μαραμπού-Πούσι-Βάρδια-Τραβέρσο*, Εφ. «Καθημερινή» 28-2-1999, σελ. 10.

γαλάζιων πόντων», είναι πλέον ένας ναυτικός, που έχει πίσω του δεκαπέντε χρόνια ζωής στη θάλασσα.

Το *Πούσι* αποτελείται από δεκατέσσερα ποιήματα, που συμπληρώθηκαν το 1947. Για την ολοκλήρωση του ο ποιητής χρειάστηκε δεκαπέντε χρόνια — ανάμεσα σ' αυτά είναι και τα χρόνια του πολέμου της κατοχής αλλά και του εμφυλίου⁴⁵. Μια διάκριση των δεκατριών ποιημάτων της συλλογής: 1) *Πούσι* 2) *Kuro Siwo* 3) *Στεργιανή ζάλη* 4) *Camay's water* 5) *Αρμίδα* 6) *Black and white* 7) *Εσμεράλδα* 8) *Καραντί* 9) *Θαλασσία πανίς* 10) *Federico Garcia Lorca* 11) *Θεσσαλονίκη* 12) *Σταυρός του νότου* 13) *Μαρέα* 14) *Λύχνος του Αλαδδινού*, όπως στην περίπτωση του *Μαραμπού*, με βάση την αμεσότητα ή όχι της βιωμένης εμπειρίας, που μας περνάει κάθε φορά ο ποιητής, δεν ενδείκνυται εδώ. Ο έντονος προσωπικός χαρακτήρας υπάρχει το ίδιο σε όλα τα ποιήματα της συλλογής, μόνο που θα πρέπει κανείς να ψάξει πίσω από μισόλογα και ανοκλήρωτες συχνά σκέψεις για να τον ανακαλύψει. Το προσωπικό βίωμα έχει γίνει πείραξη στο *Πούσι* και μας δίνεται με έναν πολύ πιο καλλιτεχνικό τρόπο απ' ότι στην πρώτη συλλογή. Και στο *Πούσι* εντοπίζουμε την ίδια θεματογραφία με το *Μαραμπού*, παρότι το περιεχόμενο του προσεγγίζεται πιο δύσκολα εξαιτίας της ποιητικής γραφής, που έχει εξελίξει ο ποιητής, καθώς αναφέρεται συχνά στα θέματα του με έναν λόγο ιδιαίτερα υπαινικτικό. Η γυναίκα, για παράδειγμα, είναι παρούσα στα περισσότερα από τα ποιήματα της συλλογής, πίσω από την μορφή της, όμως, υποδηλώνεται με έναν τρόπο παραβολικό σε αρκετά σημεία η θάλασσα, μ' αυτήν ταυτίζει ο Καββαδίας τη γυναίκα ακόμη και την ίδια τη ζωή του. Έτσι, τη γυναίκα με τα πολλά πρόσωπα τη βρίσκουμε στο *Kuro Siwo* σαν μιαν ανάμνηση «που ούτε στιγμή δεν ελησμόνησες τα λόγια της», στα πρόσωπα πολλών κοινών γυναικών τη συναντούμε στη *Στεργιανή ζάλη*, σαν αίσθηση απουσίας και εγκατάλειψης, «ούτε φουστάνι στη στεριά κι ούτε μαντήλι» την εντοπίζουμε στο *Camay's water*, «πλωριά Γοργόνα, που πήδησε στον πόντο μεθυσμένη» κάτω από την επήρεια ουσιών τη βλέπουμε να είναι στην *Αρμίδα*, «οι μαθήτριες που σχόλασαν από το ωδείο» και η επώνυμη «Fanny» του Λονδίνου δηλώνουν την παρουσία της στο *Black and white*, σαν ανάμνηση που χάθηκε μαζί με τη ζωή «για πάντα στα βαθιά» ζει στο *Καραντί*, «κατάστιχτη, πελεκημένη από σπαθιά», στο *Θαλασσία πανίς* είναι η «Katherine, που τούτη τη στιγμή, χιλιάδες μίλια ... βγάνει τη ντάμα με το ρήγα σταυρωτά», ενώ το θάνατο υπαινίσσεται η παρουσία της ανεμίζοντας «το μπολερό και το βαθύ

⁴⁵ Μια από τις σοβαρότερες αρνητικές κριτικές, που αντιμετώπισε ο Καββαδίας με την έκδοση του *Πούσι*, είναι το πώς εν μέσω τόσο συνταρακτικών γεγονότων, όπως ακριβώς η κατοχή κι ο πόλεμος, ο ίδιος τα κατάφερε και έμεινε στο δικό του κόσμο παρατηρώντας τα τεκτονόμενα εκ του μακρόθεν, κάτι τέτοιο, βέβαια, δεν ισχύει. Βλ. Δ. Σιατόπουλου: *Ο Καββαδίας του λυρισμού του μόχθου και της θάλασσας*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 753. Για τις πολιτικές γενικότερα πεποιθήσεις και τη δράση του Καββαδία βλ. ό. π. Φ. Φιλίππου: *Ο πολιτικός Νίκος Καββαδίας*.

πορτοκαλί μεσοφύρι της» μαζί με τις κοπέλες από το Δίστομο στο *Federico Garcia Lorca*, ένα «τατού που δε λέει να σβήσει» δείχνει την παρουσία της στο *Σταυρός του νότου* και τέλος στη Θεσσαλονίκη σαν μια επώδυνη ανάμνηση της επώνυμης «*Σμαρώς*» από την Καλαμαριά ακολουθεί βασιανιστικά τον ποιητή. Σ' αυτά τα ποιήματα είναι πιο εύκολος ο εντοπισμός αλλά και το περιεχόμενο της γυναικείας μορφής, περισσότερο προβληματική φαίνεται να είναι η ανίχνευση της στα ποιήματα της συλλογής *Εσμεράλδα, Μαρέα και Λύχνος του Αλαδδινού*. Πρόκειται για ποιήματα, που είτε υπαινίσσονται είτε αφορούν ναυάγια και που το περιεχόμενο τους αναπτύσσεται σε ένα σκηνικό έντονα θαλασσινό, εδώ ακριβώς πίσω από την «*ξύλινη Γοργόνα*», που όλοι αγαπήσαμε ή πίσω από το «*Άστρο της Ανατολής*» κρύβεται η ιδεατή μορφή της θάλασσας δοσμένης ως γυναίκας. Και στο *Πούσι* έχουμε κάποια αναφορά στο ζήτημα των ναρκωτικών, που είδαμε να απασχολεί τον ποιητή στο *Μαραμπού*, θα το δούμε να θίγεται στην *Αρμίδα*, ενώ σε όλη τη συλλογή υπάρχει μόνον ένα επώνυμο ποίημα το *Federico Garcia Lorca* με έντονο αντιστασιακό περιεχόμενο. Η δεύτερη συλλογή του Καββαδία αποτελεί αναμφίβολα την οξύτερη και την πιο ακραία επίτευξη στο σύνολο της ποιητικής δημιουργίας του⁴⁶, τα εξωτερικά της στοιχεία δεν θυμίζουν παρά ανεπαίσθητα την ποίηση του Ουράνης, ενώ φαίνεται, πως αρκετά από αυτά αντικαθίστανται. Πλησιάζοντας κειμενικό υλικό των δύο ποιητών και ειδικότερα την πρώτη και την τρίτη στροφή του ομώνυμου με τον τίτλο της πρώτης συλλογής ποιήματος *Μαραμπού*, «*Λένε για μένα οι ναυτικοί που εζήσαμε μαζί / πως είμαι κακοτράχαλο τομάρι διεστραμμένο, / πως τις γυναίκες μ' ένα τρόπον ύπουλο μισώ / κι ότι μ' αυτές να κοιμηθώ ποτέ μου δεν πηγαίνω — Ακόμα, λένε πράγματα φρικτά πάρα πολύ, / που είν' όμως ψέματα χοντρά και κατασκευασμένα, / κι αυτό που εστοίχισε σε με πληγές θανατερές / κανείς δεν το 'μαθε, γιατί δεν το 'πα σε κανένα*», βλέπουμε να μην επηρεάζουν τα νέα ποιητικά ρεύματα την καθ' όλα παραδοσιακή φόρμα της ποίησης του Καββαδία. Οι στίχοι του είναι προφανές, πως δεν είναι νεόκοποι όπως και οι εκφραστικοί του τρόποι⁴⁷, υπάρχει ομοιοκαταληξία και στροφικό σύστημα — ισόμετρες τετράστιχες στροφές, ενώ κρίνεται και η πρωτοτυπία του, αφού τόσο στα θέματα όσο και στο ιδιαίτερο εξωτικό του κλίμα προηγήθηκε ο Ουράνης.

⁴⁶ Βλ. όπ. π. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 745.

⁴⁷ Οι αδυναμίες της στιχουργικής του Καββαδία αποδίδονται από τον Δ. Καλοκύρη στο γεγονός, ότι άφησε ένα έργο προφορικό. Στα ποιήματα του δεν έχουμε την τυπική στιχουργική, που χρησιμοποιούσαν οι στιλίστες της εποχής, έτσι, μπορεί στο τυπωμένο κείμενο αυτό να ενοχλεί, όταν όμως αυτό απαγγέλλεται οι χασμωδίες δεν ενοχλούν, έχει κανείς την εντύπωση, κατά τον Καλοκύρη πάντα, ότι ο Καββαδίας δεν γράφει τα ποιήματα του, τα λέει, τα συνθέτει προφορικά με το αφτί. Βλ. Κ. Καλοκύρη: *Ο Ν. Καββαδίας άφησε ένα έργο προφορικό*, σελ. 84, επίσης βλ. Θ. Μικρούτσικου: *Ένας νέος για τον Ν. Καββαδία*, Περ. «*Εστία*» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 763.

Το πόσο εμφανείς είναι οι ομοιότητες μεταξύ των δυο ποιητών, ακόμη και στη σύλληψη των θεμάτων, το βλέπει κανείς διαβάζοντας το ποίημα *Ασέλγεια* από τη συλλογή *Νοσταλγίες* του Ουράνη, που κυκλοφόρησε δεκατρία χρόνια πριν το *Μαραμπού*, κάποιιο από τους στίχους του θα μπορούσαν να ήταν κάλλιστα του Καββαδία⁴⁸: «Κάποτες, σ' ένα καπελειό της γκριζας της Αμβέρσας, / γιομάτο ναύτες, τον καπνό που εμάσασαγαν κι' επάναν / και που σε γλώσσες ξενικές μαλλώνοντας, με μία / γροθιά χτηνώδη τα πιοτά τριγύρω τους εχύναν, / είδα μια νέα Αράπισσα, γυμνή και μεθυσμένη...». Ο παραδοσιακός, ωστόσο, χαρακτήρας του *Μαραμπού* και η εξάρτηση από τον Ουράνη υποχωρεί στο *Πούσι* αλλά και στο *Τραβέρσο*, την τρίτη συλλογή του Καββαδία. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα όχι τόσο στην ύπαρξη της ομοιοκαταληξίας, την οποία δουλεύει με ένα προσωπικό τρόπο ο ποιητής χωρίς να την εγκαταλείπει ποτέ, όσο στη χρήση της. Έτσι, παρατηρούμε, πως στο *Μαραμπού* υπάρχει ομοιοκαταληξία μόνο στο δεύτερο και τον τέταρτο στίχο κάθε στροφής, ενώ ο πρώτος και ο τρίτος είναι ελεύθερος, για παράδειγμα η πρώτη και η δεύτερη στροφή από το *Ένας νέγρος θερμαστής από το Τσιμπουτί*: α) *Ο Γουίλλη, ο μαύρος θερμαστής από το Τσιμπουτί / όταν από τη βάρδια του τη βραδινή σχολούσε / στην κάμαρα μου ερχότανε, γελώντας να με βρει, / κι ώρες πολλές για πράγματα περίεργα μου μιλούσε.* β) *Μου 'λεγε πως καπνίζουνε στο Αλγέρι το χασίς / και στο Άντεν πως, χορεύοντας, πίνουν την άσπρη σκόνη, / κι έπειτα πως φωνάζουνε και πως μονολογούν, / όταν η ζάλη μ' όνειρα περίεργα τους κυκλώνει.* Αντίθετα στο *Πούσι* και στο *Τραβέρσο* υπάρχει ομοιοκαταληξία μέσα στο ίδιο συχνά ποίημα, που εναλλάσσεται ελεύθερα χωρίς συγκεκριμένο τρόπο, για παράδειγμα η πρώτη και η τρίτη στροφή του ποιήματος *Θαλασσία πανίς* από το *Πούσι*. Πρώτη στροφή: α) *Ένα κοχύλι σκουλαρίκι έχεις στ' αυτί / και στα μαλλιά θαλασσινό πράσινο αστέρα / Tropical stormy — In Madras area cholera, / και στα νησιά του Lakha-diwa πυρετοί.* Τρίτη στροφή: *Το «Union Jack» και το σπασμένο τουρκετί / κι ο Γιαπωνέζος στην παντιέρα — μαύρη μπάλλα. / Η αφή της όμοια με το περσικό γατί / που 'χες ψωνίσει πριν τρεις μήνες στη Βομβάλλα.* Η ποίηση εδώ, απ' ό,τι φαίνεται, δεν λειτουργεί με τον παλιό πειθαρχημένο λογικό ειρμό της παραδοσιακής ποίησης, ο στίχος γίνεται πιο πυκνός, πιο ουσιαστικός και πιο ευκίνητος. Βέβαια ο ποιητής κρατάει όπως και στο *Μαραμπού* τις ισόμετρες τετράστιχες στροφές, μια καινούργια όμως δύναμη διαπνέει τους στίχους του στο *Πούσι*, όπου οι αλλαγές στην τεχνική αλλά και στην οπτική γωνία θέασης του ποιητικού υλικού είναι εμφανείς. Στα ποιήματα αυτής της συλλογής δεν έχουμε απλώς μιαν ιδιότυπη διαδοχή συνηθισμένων και ασυνήθιστων εικόνων, που δημιουργεί κάποιες φορές μια παράξενη

⁴⁸ Βλ. όπ. π. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στημιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 742.

αίσθησή⁴⁹. Πολλές φορές καταργείται ο παραδοσιακός τρόπος της αφήγησης, σπάει η αυστηρή λογική αλληλουχία και υπονομεύεται η ορθόδοξη αφηγηματική γραμμή, έτσι ώστε να μπορούμε να μιλούμε για ελλειπτική γραφή. Δεν είναι βέβαια ο Καββαδίας σουρεαλιστής, αν και στο *Πούσι* υπάρχουν λογικές ανατροπές όπως και ένας εσωτερικός ρυθμός, που έκανε ορισμένους να μιλήσουν για συγγένεια του με το σουρεαλισμό⁵⁰. Είναι, πάντως, γεγονός, πως ο ποιητής σ' αυτή τη συλλογή διακρίνεται από μια εκφραστική τόλμη, καθώς η γραφή του γίνεται πιο φανταζίστικη και πιο κρυπτική απ' ό,τι στο *Μαραμπού*⁵¹. Μια πολύ συνηθισμένη τεχνική, όσον αφορά ακριβώς την εκφραστική τόλμη του και την διάθεση του να αυτενεργήσει, είναι η ταυτόχρονη ύπαρξη δύο διαφορετικών πλάνων σε αρκετά από τα ποιήματα του, σαν να αποτελούν συνέχεια στον ίδιο χώρο⁵². Ένα παράδειγμα και πάλι από το *Θαλασσία πανίς*. Πρώτη στροφή του ποιήματος: Πλάνο α) *Ένα κοχύλι σκουλαρίκι έχεις στ' αυτί / και στα μαλλιά θαλασσινό πράσινο αστέρα*. Πλάνο β) *Tropical stormy — In Madras area cholera, / και στα νησιά του Lakha-diwa πυρετοί*. Δεύτερη στροφή του ποιήματος: Πλάνο α) *Το 'να σου χέρι ανάλαφρο φύκια κρατά / και το ζερβί σου το λειψό σάπια καβύλλια*. Πλάνο β) *Η Katherine τούτη τη στιγμή, χιλιάδες μιλια... / βγάνει τη ντάμα με το ρήγα σταυρωτά*. Η μετάβαση σ' αυτήν την περίπτωση από το ένα στο άλλο πλάνο και η εμπλοκή δύο επιπέδων αναφοράς από μέρους του ποιητή, υπερτονίζει αναμφίβολα την παρουσία του, μια και είναι ο μόνος που κινεί τα νήματα στην όλη εξέλιξη της αφήγησης, συσκοτίζει από την άλλη, όμως, πλευρά τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των θεμάτων του, έτσι όπως είχαν ορισθεί στο *Μαραμπού*.

Αναφέρθηκε ήδη, πως στο *Πούσι* δεν έχουμε να κάνουμε απλά «με έναν ανάξιο και ιδανικό εραστή των μακρυσμένων ταξιδιών», εδώ ο Καββαδίας απέχει πολύ από το να είναι ένας παθητικός νοσταλγός και ονειροπόλος του ταξιδιού και της θαλασσινής πλάνης. Αν και εραστής ανεπιτήδευτος στην αρχή του απέραντου γαλάζιου ψυχής τε και σώματι προσπάθησε να το κατακτήσει και τα κατάφερε. Ο ρεαλισμός του στο *Πούσι* είναι περισσότερο από κάθε άλλη φορά υπαρκτός, οι ιστορίες του καθώς χαρακτηρίζονται από την αυθεντικότητα της άμεσης εμπειρίας και του γνήσιου βιώματος αποπνέουν θάρρος, μια λεπτή συχνά μελαγχολία και μια βαθύτερη σοφία, έτσι, όπως αυτή αποκρυσταλλώνεται μέσα από μια διαρκή αναζήτηση και μια προσπάθεια εξορισμού

⁴⁹ Βλ. Θ. Μικρούτσικου: *Από τους μεγαλύτερους παραμυθιάδες του κόσμου*, Περ. «Διαβάζω» τευχ. 437, Αθήνα 2003, σελ. 85 και επίσης βλ. Π. Χάρη: *Η «βάρδια» του Νίκου Καββαδία*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 748.

⁵⁰ Βλ. όπ. π. Α. Αργυρίου: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, τομος Β', σελ. 884.

⁵¹ Βλ. όπ. π. Κ. Στεργιόπουλος: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 744.

⁵² Βλ. όπ. π. Κ. Στεργιόπουλος: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 744.

της μοναξιάς του ανθρώπου της θάλασσας. Πρόκειται για αισθήματα-δείγματα της ωριμότητας του ποιητή, που θα τα εντοπίσουμε και στο *Τραβέρσο*⁵³ στην τρίτη και τελευταία του συλλογή με κάποια μεγαλύτερη σε ορισμένες περιπτώσεις έμφαση. Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει τα ακόλουθα δεκατρία ποιήματα⁵⁴: 1) *Μουσώνας* 2) *Fresco* 3) *Γυναίκα* 4) *Yara Yara* 5) *Οι εφτά νάνοι στο s/s Cyrenia* 6) *Κοσμά του Ινδιοκελευστή* 7) *Guevara* 8) *Θεσσαλονίκη II* 9) *Fata Morgana* 10) *Αντινομία* 11) *Cocos Islands* 12) *Σπουδή θαλάσσης* και 13) *Πικρία*. Το *Τραβέρσο* εκδίδεται το 1975, έχουν περάσει από την έκδοση του Πούσι (1947) είκοσι οχτώ χρόνια, θα περίμενε, λοιπόν, κανείς μια αλλαγή γενικότερη στον μέχρι τώρα τρόπο γραφής του ποιητή. Παρόλα αυτά, «αν και προσπαθεί», κατά τον Κ. Στεργιόπουλο ο Καββαδίας, «να ξαναφρεσκαριστεί, ξαναγυρίζοντας στον δεκαπεντασύλλαβο και τον δεκατρισύλλαβο, δύσκολα ακεραιοίωει μονάδες», ενώ «έχει φανερά τα ίχνη της κόπωσης και της δυστοκίας, φτάνοντας ως την εκζήτηση και την επανάληψη»⁵⁵. Ο ποιητής, πράγματι, γυρίζει μ' αυτή του τη συλλογή σε προηγούμενα στοιχεία της τεχνικής του, τόσο σε σχέση με τον στίχο και τις στροφές (τετράστιχες) όσο και με την ομοιοκαταληξία (ζευγαρωτή ή πλεχτή) αποδεικνύοντας, πως δεν έχει επιτύχει κάποια ανανέωση τουλάχιστον σ' αυτό το επίπεδο, για παράδειγμα η πρώτη και η όγδοη στροφή από το *Fata Morgana*⁵⁶. α) *Θα μεταλάβω με νερό θαλασσινό / στάλα τη στάλα συναγμένο απ' το κορμί σου / σε τάσι αρχαίο, μπακιρένιο αλγερινό, / που κοινωνούσαν πειρατές πριν πολεμήσουν. θ) Πουθ' έρχεσαι; Απ' τη Βαβυλώνα. / Που πας; Στο μάτι του κυκλώνα. / Ποιόν αγαπάς; Κάποια τσιγγάνα. / Πώς τη λένε; Φάτα Μοργκάνα*. Πρόκειται για μια αχαμψία και μια έλλειψη γενικότερα διάθεσης αυτοσχεδιασμού, που δεν θα μπορούσε να ξεπερασθεί από τον ποιητή, μια και δεν αλλάζει η θεματολογία ούτε και ο κόσμος του, η οποιαδήποτε μετακίνηση του θα σήμαινε εξάλλου ότι και κείνος εσωτερικά έχει σε κάποιο βαθμό μετακινηθεί⁵⁷, κάτι που δεν έχει γίνει. Έτσι, προσεγγίζοντας σ' αυτό το σημείο τη θεματολογία του *Τραβέρσο* ξαναβρίσκουμε και πάλι τα

⁵³ *Τραβέρσο* σημαίνει πορεία κόντρα στον καιρό, που παίρνουν τα καράβια μ' όλη την ισχύ των μηχανών τους, για να κρατηθούν και να σωθούν σε σφοδρή θαλασσοταραχή, όταν κάθε άλλη πλεύση είναι επικίνδυνη. Βλ. ό.π. π. Τ. Κόρφης: *Νίκος Καββαδίας*, σελ. 188.

⁵⁴ Στη συλλογή αυτή προστέθηκαν από τις εκδόσεις Κέδρος και τρία ποιήματα, τα *Νανούρισμα*, *Marco Polo* και *Παιδεία* υπό τον τίτλο *Τα παραμύθια του Φίλιππου*. Πρόκειται για ποιήματα, που έγραψε ο Καββαδίας για τον αγαπημένο του Φίλιππο, γιο της ανεψιάς του Έλγκας. Βλ. Ν. Καββαδία: *Τραβέρσο*, εκδόσεις Άγγρα, Αθήνα 1990, σελ. 41-47.

⁵⁵ Βλ. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, Περ. «Εστία» τευχ. 1702, Αθήνα 1998, σελ. 745.

⁵⁶ Βλ. ό.π. π. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 745.

⁵⁷ Κατά τον Γ. Μαρκόπουλο το *Τραβέρσο* περιέχει ποιήματα «κατά το μεγαλύτερο μέρος επαρκώς επεξεργασμένα», μια και εδώ κατά την άποψη του ένας εμφανής εσωτερικός πανικός, μια απογοήτευση και μια προσγείωση του ονείρου δεν άφηνε όλες τις φορές τα

ίδια θέματα, που απασχόλησαν τον ποιητή και στις προηγούμενες συλλογές του. Τα πρόσωπα, που κινούνται και εδώ, είναι πρόσωπα, που σχετίζονται με τη ζωή του καραβιού, οι ίδιοι πάντα ναυτικοί, δοσμένοι μέσα στο ίδιο σκληρό μιας εχθρικής αλλά και πλάνας θάλασσας, που τους κρατάει δέσμιους στα νερά της με όλες τις συνέπειες, που συνεπάγεται αυτό για τη ζωή τους. Ανάμεσα τους δεσπόζει και πάλι η μορφή της γυναίκας, με μια προσεκτικότερη μάλιστα χειμενική μελέτη του ποιητικού υλικού μπορούμε να διαπιστώσουμε, πως συνθέτει την εικόνα της. Ξεκινώντας από το *Fresco* έχουμε μιαν ανάμνηση γυναίκας είτε εγκαταλελειμμένης πίσω από την παραβολική μορφή της *Αριάδνης* είτε κάποιας που έπαψε να περιμένει σ' αντίθεση με τη *Θιακιά* (Πηνελόπη). Στο *Γυναίκα* ίσως έχουμε την πιο πολυσύνθετη, πολύπλευρη, φαντασμαγορική και πολυσήμαντη εικόνα της γυναίκας στην ποίηση του Καββαδία, «... αλλού σε λέγανε Γιουδήθ, εδώ Μαρία... / Βαμμένη. Να σε φέγγει κόκκινο φανάρι. / Γιομάτη φύκια και ροδάνθη, αμφίβια Μοίρα... / Βαμμένη. Να σε φέγγει φως αρρωστημένο. / Διψάς χρυσάφι. Πάρε, ψάξε, μέτρα. / Εδώ κοντά σου, χρόνια ασάλευτος να μένω / ως να μου γίνεις Μοίρα, Θάνατος και πέτρα». Η κοινή γυναίκα, αγαπημένη γυναίκα, η θάλασσα γυναίκα κοινή, άπιαστη και άπιστη για τον ποιητή, η θάλασσα ζωή και μοίρα που στέκει απέναντι της απόλυτα και αθεράπευτα μόνος⁵⁸. Μια ανάμνηση κάποιας γυναίκας προφανώς κοινής βλέπουμε στο *Yara Yara* και στο *Οι εφτά νάνοι στο s/s Cyrenia*, ενώ στο *Κοσμά του Ινδιοκελευστή* με ειρωνεία και χιούμορ αντιμετωπίζεται από τον ποιητή η προσκόλληση στη *Δέσποινα τη Γαλακτοτροφούσα* του ναυτικού, που έκλεισε ο κύκλος του. Την πρόκληση θα δούμε, που έμεινε αναπάντητη από κάποια γυναίκα, αγαπημένη κάποτε, να απαρνηθεί τη θάλασσα για χάρη της στο *Θεσσαλονίκη II* και στη *Fata Morgana* την μορφή μιας τσιγγάνας άπιαστης, μιας αυταπάτης, που κέρδισε τελικά την ψυχή του. Στην *Αντινομία* ο έρωτας του ποιητή δεν είναι παρά η «θαλασσοκόρη του Ποσειδώνα την κέρδισε στο ζάρι», μόνο που αυτή άλλον προσμένει «το γητευτή τον απελάτη». Βαθειά εξομολογητικός, ο ποιητής προχωρά σε κάποιου είδους απολογισμό σε πάρα πολλά από τα ποιήματα του *Τραβέρσο*, τα περισσότερα απ' τα οποία έχουν αποδέκτες, με αρκετές, μάλιστα, γυναίκες μεταξύ τους. Αυτό, που τον βαραίνει πια, δεν είναι παρά η μοναξιά κι ένα αίσθημα προδοσίας από το ατέλειωτο ταξίδι-κυνήγι της γαλάζιας χίμαιρας. Τίποτα δεν μένει στο τέλος, ίσως μόνον ο γυρισμός στη *Σπουδή θαλάσσης*, «σε κείνη την απίθανη σ' όλο τον κόσμο χώρα που τα κορίτσια το 'χουνε στα δίπλα ή λοζά». Αυτοσαρκασμός και ειρωνεία απ' την οποία

περιθώρια στο δημιουργό τους για μια πιο αυστηρή επιλογή. Βλ. Γ. Μαρκόπουλου: Ο Καββαδίας πέρα από τη θάλασσα, Εφ. «Καθημερινή» 28-2-1999, σελ. 19.

⁵⁸ «Η γυναίκα για τον Καββαδία ήταν» κατά τον Θ. Βαλτινό «ένα ζητούμενο. Πάντα. Υπήρχε ένα στοιχείο μοναξιάς στον τρόπο που τις έβλεπε.» Βλ. Θ. Βαλτινού: *Αχ! Αυτά τα μάτια!*, Περ. «Διαβάζω» τευχ. 437, Αθήνα 2003, σελ. 83, και βλ. όπ. π. Γ. Τράπαλη: *Στεριανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη Βάρδια*, σελ. 98.

σώζεται και δεν σώζεται το ταξίδι του αμετανόητου εραστή των γαλάζιων πόντων, «*όλον τον κόσμο γύρισες και τίποτα δεν είδες*» θα πει σε κάποια στιγμή. *Πικρία* τιτλοφορείται το τελευταίο ποίημα της συλλογής και το τελευταίο που έγραψε ο ποιητής, θα έλεγε κανείς, πως γράφτηκε κάτω από τη διαίσθηση του επερχόμενου θανάτου του. Συνομιλεί εδώ με την άορατη θεά του, καταθέτει την ψυχή του καθώς όλη του η ζωή δεν ήταν παρά μια θυσία στην παντοδυναμία, που ασκούσε πάνω του: «*Ότι αγαπούσα αρνήθηκα για το πικρό σου αχνίλι: / τον τρόπο που δοκίμαζα πηδώντας το κατάρτι, / το μπούσουλα, τη βάρδια μου και την πορεία στο χάρτη, / για ένα δυσεύρετο μικρό θαλασσινό κοχύλι.*» Υπάρχει σε ολόκληρη τη συλλογή ένα μόνον επώνυμο ποίημα το *Guevara*, ένας ύμνος γενικότερα από την πλευρά του ναύτη στον γνωστό αγωνιστή αλλά και σε άλλες μορφές επαναστατικές, που είχαν γοητεύσει τον Καββαδία. Ένα από τα ωραιότερα, τέλος, ποιήματα του *Τραβέρσο* είναι το *Cocos Islands*, γραμμένο το 1975 χρονιά του θανάτου του ποιητή, σ' αυτό μας εκμυστηρεύεται, πως βλέπει «*συχνά στον ύπνο του έναν άσπρο καρχαρία*» και ακριβώς διερωτάται και πάλι με πνεύμα ειρωνείας, ξορκίζοντας προφανώς το κακό «*με περιμένει νηστικός ή εγώ τον περιμένω;*» Δεν υπάρχει σίγουρα κάποια ανανέωση στη θεματολογία⁵⁹ ούτε και στην τεχνική του Καββαδία στο *Τραβέρσο*, αν κάτι θα μπορούσαμε να πούμε στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι, πως σ' αυτή τη συλλογή του ο ποιητής ώριμος πια, μπορεί να μας παρουσιάζεται κουρασμένος και απολογητικός, τα βασικά χαρακτηριστικά του ψυχισμού του όμως, οι ιδέες του και τα πιστεύω του παραμένουν τα ίδια, μόνη εξαίρεση είναι η έντονη ειρωνική διάθεση του και το κατά πολύ εμφανέστερο δραματικό στοιχείο απ' ότι στα προηγούμενα έργα του⁶⁰. Ανακεφαλαιώνοντας γύρω από την ποίηση του Καββαδία, σ' αυτό που θα μπορούσαμε να σταθούμε, είναι η απλότητα και η αμεσότητα της, οι άνθρωποι που κινούνται στα ποιήματα του είναι ξεχωριστοί, ασυμβίβαστοι μα και χαμένοι μέσα στην ανία της επαναλαμβανόμενης καθημερινότητας της θαλασσινής ζωής, όπως και ο ίδιος ο ποιητής, ο οποίος πέτυχε να κάνει τη ζωή και το επάγγελμα του ποίηση. Στην περίπτωση του δεν έχουμε να κάνουμε με μια έντονη ίσως και επιπόλαιη, εφηβική διάθεση για φυγή στο άγνωστο, ο οποιοσδήποτε κοσμοπολιτισμός, που εντοπίζεται στο έργο του, δεν έχει ως σημείο αναφοράς του την αναχωρητική manía. Στον Καββαδία αυτή ακριβώς η διάθεση έχει μεταλλαχθεί με τον καιρό σε βίωμα και πάθος αληθινό

⁵⁹ Ειδικότερα τα ποιήματα του *Τραβέρσο*: Μουσώνας, *Fresco*, *Γυναίκα*, *Yara Yara* και *Οι εφτά Νάνοι* στο *s/s Cyrenia*, αν και το θέμα τους δεν είναι το ίδιο, αντιμετωπίζονται ως η «*αυστραλιανή*» περίοδος της θαλασσινής περιπέτειας του Καββαδία, επειδή κινούνται όλα σε ένα περιβάλλον σχετικό με την Αυστραλία. Βλ. Μ. Α. Σοφοκλέους: *Σχέση μετουσιωμένη σε ποίηση*, Εφ. «*Καθημερινή*» 28-2-1999, σελ. 26-27.

⁶⁰ Για το στοιχείο του αυτοσαρκασμού στο *Τραβέρσο* βλ. ό. π. Γ. Μαρκόπουλου: *Ο Καββαδίας πέρα από τη θάλασσα*, σελ. 19, επίσης, βλ. Δ. Καλοκύρη: *Μαραμπού-Πούσι-Βάρδια-Τραβέρσο*, Εφ. «*Καθημερινή*» 28-2-1999, σελ. 11.

για τη θάλασσα, για το ταξίδι. Η κυριαρχική επίδραση, εάν αναφερθούμε σε ζητήματα τεχνικής κυρίως στο *Μαραμπού* από μέρους του Ουράνη, εγκαταλείπεται σε ικανοποιητικό βαθμό στις επόμενες συλλογές του. Έτσι, μπορεί ο στίχος του ποιητή να διατηρεί παραδοσιακά στοιχεία από την αρχή ως το τέλος, καθώς προχωράμε, όμως, βρισκόμαστε μπροστά στη διάθεση ανανέωσης της γραφής του, ιδιαίτερα στο *Πούσι*. Οι στιχουργικές του περιπλανήσεις άλλωστε θα πρέπει να ιδωθούν στα πλαίσια μια γενικότερης πνευματικής αναζήτησης της ελευθερίας, που χαρακτήριζε τον άνθρωπο Καββαδία και στο θέμα της έκφρασης. Οι εικόνες⁶¹ του ασύνδετες πολλές φορές, τοπικά και χρονικά, έτσι ακριβώς όπως συμβαίνει πολλές φορές στη μνήμη του, συνδέονται άναρχα, συγκλίνοντας, ωστόσο, στην ολοκλήρωση των συγγραφικών στόχων του. Γενικότερα, αν και τα εκφραστικά μέσα του Καββαδία παρέμειναν πιστά στις επιλογές της ανανεωμένης ποιητικής παράδοσης, είχαν ως άμεσο αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας εντελώς ιδιότυπης ατομικής περίπτωσης ποίησης⁶². Ο ατομικός μάλιστα χαρακτήρας της ενισχύεται ακόμη περισσότερο από τη διαπίστωση του Μ. Καραγάτση⁶³ ο οποίος τονίζει πως είναι τόσο στενή, σχεδόν ταυτόσημη η σχέση της ποιητικής με την πεζογραφική λειτουργία στο έργο του ποιητή, ώστε δικαίως θα μπορούσε κάποιος να ισχυρισθεί, πως ο Καββαδίας είναι ο μόνος Έλληνας, που γράφει πρόζα μ' όλους τους κανόνες της ποίησης και ποίηση με όλους τους κανόνες της πρόζας.

Θα ήθελα να κλείσω με ένα θέμα, που αφορά στον ιδιαίτερα δημοφιλή χαρακτήρα της ποίησης του Καββαδία κυρίως μεταξύ των νέων. Το ενδιαφέρον για το έργο του ποιητή επιβεβαιώνεται τις τελευταίες δεκαετίες όχι μόνον μέσα από τις πολλές εκδόσεις των ποιημάτων του αλλά και μέσα από τις πολλές προσπάθειες να μελοποιηθεί⁶⁴. Δεν υπάρχει αμφιβολία, πως στη βάση της επιτυχίας της καββαδιακής ποίησης βρίσκεται η αμεσότητα της επικοινωνίας της με το δέκτη της. Τι είναι ωστόσο αυτό που δημιούργησε την αμεσότητα αυτής

⁶¹ Μια σύντομη αλλά εξαιρετικά πρωτότυπη δουλειά γύρω από τα χρώματα και τις εικονοποιήσεις, που εμπιέρονται και ενσωματώνονται στη «Βάρδια» του Καββαδία, με αναφορές και στην ποίηση του, βλέπουμε στη μελέτη της Μ. Μικέ: Η «βάρδια» του Ν. Καββαδία, Αθήνα 1994.

⁶² Ο Καββαδίας κατάφερε, πράγματι, να δημιουργήσει μια μοναδική ατομική ποίηση με θεμελιακό γνώρισμα της έναν αποκλειστικά βιωματικό-εμπειρικό πυρήνα, που εξακτινώνεται σε έναν απολύτως περιορισμένο προσωπικό χώρο. Βλ. Α. Αργυρίου: Μικρή συμβολή σ' ένα αφιέρωμα για τον Ν. Καββαδία στο «Επτά κείμενα», σελ. 64, επίσης βλ. όπ. π. Κ. Γ. Παπαγεωργίου: *Για το αφήγημα του πολέμου του Νίκου Καββαδία*, σελ. 770 και όπ. π. Κ. Στεργιόπουλου: *Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία*, σελ. 745.

⁶³ Βλ. όπ. π. Κ. Γ. Παπαγεωργίου: *Για το αφήγημα του πολέμου του Νίκου Καββαδία*, σελ. 771.

⁶⁴ Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από την μελοποίηση ποιημάτων του Ν. Καββαδία βλ. Π. Μπουκάλα: *Η αυταξία του Ν. Καββαδία*, Εφ. «Καθημερινή» 28-2-1999, σελ. 16-17 και επίσης Β. Αγγελικόπουλου: *Ο Καββαδίας μελοποιημένος*, Εφ. «Καθημερινή» 28-2-1999, σελ. 22-23.

της επικοινωνίας στην περίπτωση των νέων; Κατά τον Π. Χατζηγάκη⁶⁵ είναι αρχικά η προσωπική έκφραση μιας νοσταλγικής ποίησης των απόμακρων λιμανιών, το εξωτικό στοιχείο, η σκληρή ζωή των ναυτικών και κατά δεύτερον η νεανική ορμή, η παράφορη επιθυμία, το αχαλίνωτο πάθος της φυγής και της αποδημίας, το σύνδρομο του Οδυσσέα. Γεγονός είναι, πως ο Καββαδίας έχει για τους φίλους του μια παιδική καρδιά, με καλοσύνη απέραντη και ένα χαρακτηριστικά παιχνιδιάρικο, αλλά κάποτε μελαγχολικό, που εύκολα παραδίνεται στις μακρινές αναπολήσεις. Γεννημένος για τα δύσκολα, για τα ατέλειωτα ταξίδια ο Καββαδίας, δεν μας ταξιδεύει μόνο, μας αλλάζει μέσα από τη διαδικασία της μοναξιάς, που είναι το καμίνι, όπου χαλκεύεται η ανθρωπίνη αντοχή⁶⁶. Σε μια συνέντευξη του έχει πει: «η μοναξιά είναι ίδια παντού, παντού τριγύρω μας το σκοτάδι των Πυραμίδων, το αίνιγμα της Σφίγγας, η κακία του σκορπιού»⁶⁷. Παρ' όλα αυτά ασίγαστο πάθος έμεινε μέχρι την τελευταία του πνοή η αναζήτηση μιας άλλης ζωής. Για τον ίδιο ήταν η ζωή μέσα στα καράβια, που κάθε άλλο παρά σήμαινε μια κοσμοπολίτικη κρουαζιέρα, ήταν μια συνεχής δοκιμασία, μια ατέλειωτη κάποιες φορές μοναξιά, μια μορφή αυτοτιμωρίας και αυτοεξορίας. «Τη θάλασσα» έλεγε «την έζησα, τη χάρηκα, τη σιχάθηκα, τη μίσησα, τη χόρτασα κι ύστερα την αγάπησα και κατάλαβα πώς να ζήσω άλλη ζωή, μια στεριανή ζωή δεν γινόταν»⁶⁸. Πάνω απ' όλα λοιπόν η αναζήτηση μιας άλλης ζωής, αυτής που μας ταιριάζει, ο χορός πάνω στο φτερό του καρχαρία κι όλα αυτά ειπωμένα απλά και ειλικρινά από τον ποιητή της θάλασσας.

⁶⁵ Βλ. όπ. π. Παν. Χρ. Χατζηγάκη: *Η αμεσότητα της επικοινωνίας με την ποίηση του Νίκου Καββαδία*, σελ. 775.

⁶⁶ Βλ. όπ. π. Δ. Φερούση: *Η βάρδια της θαλασσινής μοναξιάς*, σελ. 783.

⁶⁷ Βλ. Περιοδικό, «Γυναίκα», τευχ. 736, 29 Μαρτίου – 11 Απριλίου 1978, σελ. 38–42.

⁶⁸ Βλ. όπ. π. Α. Παππά: *Ο Νίκος Καββαδίας. Ο εραστής των οριζόντων*, σελ. 780.

Ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα

ΦΡΑΓΚΙΣΚΗ ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Θέμα του σεμιναρίου είναι ο υπερρεαλισμός, που γνωρίσαμε στην Ελλάδα κυρίως μέσα από το έργο των δυο πρωτεργατών του, του Ανδρέα Εμπειρίκου και του Νίκου Εγγονόπουλου.

Πριν επιχειρήσουμε μια ιστορική αναδρομή της μεταφύτευσης του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι ο υπερρεαλισμός δεν ήταν μια καλλιτεχνική «σχολή», αλλά ένα επαναστατικό καλλιτεχνικό κίνημα, μια «πρωτοπορία», που ιδρύθηκε το 1924 στο Παρίσι από τον Γάλλο ποιητή André Breton, ο οποίος, με τα θεωρητικά του κείμενα προσέδωσε στο κίνημα μια θεωρία και μια πρακτική, δηλαδή μια φιλοσοφία κι ένα πρόγραμμα δράσης.

Με τη λέξη πρωτοπορία μεταφράζουμε τη λέξη «avant-garde». Όμως πιο σωστή απόδοση του όρου είναι η λέξη εμπροσθοφυλακή. Στην πραγματικότητα, avant-garde είναι ένας όρος της πολεμικής τέχνης, και γενικότερα της επανάστασης ή της εξέγερσης. Άλλωστε έτσι πρωτοχρησιμοποιήθηκε η έννοια από τους ανθρώπους του 19ου αιώνα, οπαδούς επαναστατικών κινήματων όσο και καλλιτέχνες, ως πόλεμος του καινούργιου εναντίον του παλιού. Μάλιστα, και πολλές άλλες λέξεις που χρησιμοποιούμε όταν μιλάμε για τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, και που χρησιμοποίησαν και οι ίδιοι οι υπερρεαλιστές, είναι συναφείς με τις πρακτικές μιας επανάστασης: «υπονόμευση», «ανατροπή», «έκρηξη».

Η διαφορά ανάμεσα στα πρωτοποριακά κινήματα που άνησαν στις αρχές του 20ού αιώνα —φουτουρισμός, ιταλικός και ρωσικός, εξπρεσιονισμός, ντανταϊσμός και υπερρεαλισμός— και τις καλλιτεχνικές σχολές, ήταν ότι οι στόχοι και οι δραστηριότητες των κινήματων αυτών δεν περιορίζονταν αποκλειστικά στη σφαίρα της τέχνης. Σκοπός τους ήταν να «αλλάξουν» όχι μόνο την τέχνη αλλά και τη ζωή: να υπονομεύσουν και να ανατρέψουν τις παλιές αξίες, να ελευθερώσουν τον άνθρωπο από τις συμβατικότητες της αστικής ιδεολογίας, να δώσουν νέα αξία στη φαντασία και στις καταπιεσμένες επιθυμίες —με δυο λόγια, να επαναστατικοποιήσουν τη σχέση μέσα από μια ρηξικέλευστη τέχνη. Τα παραπάνω επεδίωξε πιο συστηματικά και οργανωμένα από άλλα πρωτοποριακά ο υπερρεαλισμός, που υπήρξε το σημαντικότερο πρωτοποριακό κίνημα του 20ού αιώνα.

Το πρόγραμμα του υπερρεαλισμού: Ποίηση και Πράξη

Αυτό που διακρίνει τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, και τον υπερρεαλισμό, από τις «σχολές», είναι ο έντονα πειραματικός χαρακτήρας τους. Στο «πρόγραμμα» δράσης του υπερρεαλισμού: ο υπερρεαλισμός δεν έθεσε «αισθητικές» αρ-

χές, όπως άλλες καλλιτεχνικές σχολές. Και είναι λάθος να θεωρούμε ότι η «αυτόματη γραφή», η οποία θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, ήταν μια τέτοια αρχή. Το υπερρεαλιστικό κίνημα πρότεινε μια διαφορετική αντίληψη όχι μόνο για την τέχνη αλλά και για τη ζωή: Σύμφωνα με τα λόγια του Ανδρέα Εμπειρίκου, «δεν περιορίστη μόνον ο υπερρεαλιστής εις το να γράφει αυτόματα, αλλά και να ζει κατά κάποιον τρόπον διαφορετικόν. Δηλαδή αφήνων περισσότερον, ευρύτερον πεδίων εις ό, τι εκ βαθέων προέρχεται από κάθε άνθρωπον, αλλά και απωθείται... Δεν πρόκειται περί σχολής. Πρόκειται περί διοχετεύσεως αυτής της ζωτικής ενεργείας η οποία είναι συνυφασμένη με την ποιητικήν».

Αυτός ο «διαφορετικός τρόπος» ζωής προϋπέθετε βαθειές τομές στην προσωπική κοσμοαντίληψη, αλλά και ανάλογη στάση ζωής από τον καλλιτέχνη: οι πρωτεργάτες του υπερρεαλιστικού κινήματος, André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamin Péret, και πάρα πολλοί άλλοι, δεν περιορίστηκαν στην έκδοση βιβλίων ή στην παρουσίαση εκθέσεων ζωγραφικής, ούτε έδιναν αυστηρά ατομικό χαρακτήρα στο έργο τους, όπως οι άλλοι νεοτερικοί ποιητές της εποχής τους, αλλά δρούσαν —και συχνά έγραφαν— ομαδικά, κυκλοφορούσαν μανιφέστα και φυλλάδια για ποικίλα ζητήματα, κοινωνικά, φιλοσοφικά και πολιτικά, εξέδιδαν περιοδικά με ποικίλη ύλη για να διαδώσουν τη φιλοσοφία του κινήματος, οργάνωναν δημόσιες συγκεντρώσεις και διαδηλώσεις. Χάρη σ' αυτόν τον τρόπο δράσης και διάδοσης το υπερρεαλιστικό κίνημα απέκτησε οπαδούς σε πάρα πολλές χώρες της Ευρώπης, καθώς και στις Η.Π.Α.

Οι ξένοι μελετητές του υπερρεαλισμού έχουν τονίσει, πολύ ορθά, ότι το υπερρεαλιστικό κίνημα, με την ακραία του ορμητικότητα και αμφισβήτηση, ήταν ένα γνήσιο παιδί του ρομαντισμού. Η πολύπλευρη δράση του έφερε στο προσκήνιο ένα παλαιότερο αίτημα των ρομαντικών, όπως το διατύπωσε ο Νοβάλις: «η Ποίηση να γίνει Πράξη». Η ιδέα αυτή παρέμενε κυρίαρχη σε πολλούς ποιητές που συνέχισαν να εκφράζουν το πνεύμα του ρομαντισμού, ακόμη και στις αρχές του 20ού αιώνα. Ένας χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του πνεύματος αυτού στην Ελλάδα είναι ο Άγγελος Σικελιανός, ο οποίος δεν περιορίστηκε στη συγγραφή ποιημάτων αλλά συνέλαβε τη «δελφική ιδέα» και ανέλαβε την οργάνωση των δελφικών εορτών, με σκοπό να προσδώσει στην ίδια τη ζωή μια ποιητική διάσταση, ή αλλιώς μια «ποιητικότητα», που εδώ είχε τη σημασία της πραγμάτωσης ενός μεγάλου οράματος και της εξύψωσης του πνεύματος.

Το αίτημα για τη συνένωση Ποίησης και Πράξης, ή για την «ποιητικότητα», οι υπερρεαλιστές το εξέφρασαν με ποικίλους τρόπους. Αυτό ακριβώς φανερώνει και το ενδιαφέρον τους για την πολιτική. Τα μέλη του υπερρεαλιστικού κινήματος για ένα διάστημα, μέχρι το 1933, τάχθηκαν στις γραμμές του Κ. Κ. Γαλλίας, και ορισμένοι, όπως ο Louis Aragon και ο Paul Eluard, παρέμειναν σ' αυτό. Είναι χαρακτηριστικό ότι ενώ το πρώτο περιοδικό τους το ονόμασαν

La révolution Surréaliste (Η Υπερρεαλιστική Επανάσταση), το δεύτερο το ονόμασαν *Le Surréalisme au service de la Révolution (Ο Υπερρεαλισμός στην υπηρεσία της Επανάστασης)*. Ο ίδιος ο André Breton το 1938 επεδίωξε να γνωρίσει τον Τρότσκι, που τότε ήταν εξόριστος στο Μεξικό, και να συνεργαστεί μαζί του, ενώ θαυμαστής του Τρότσκι ήταν και ο Ανδρέας Εμπειρίκος, καθώς και ο ποιητής Νικόλαος Κάλας, μια επίσης σημαντική προσωπικότητα των γραμμάτων μας που έχει συνδεθεί με την εμφάνιση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα.

Όμως η κοινωνική επανάσταση δεν ήταν το κυριότερο μέλημα των υπερρεαλιστών. Το πρώτο και πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον τους ήταν η διεύρυνση της συνείδησης, που δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί παρά μόνο μέσα από τη διερεύνηση του εαυτού και την ανάδυση των βαθύτερων, κρυμμένων πτυχών του ψυχισμού.

Εδώ ακριβώς ο André Breton επικαλέσθηκε τον Freud και τη θεωρία του για τα όνειρα και το ασυνείδητο. Άλλωστε και ο ίδιος είχε κάνει σπουδές ιατρικής και είχε εργαστεί σε στρατιωτική ψυχιατρική κλινική στη διάρκεια του Α΄ παγκόσμιου πολέμου, και ήταν πολύ εξοικειωμένος με τις θεωρίες για τις ψυχικές και νοητικές διαταραχές. Όμως αυτό που τον ενδιέφερε δεν ήταν η θεραπευτική πλευρά αυτών των θεωριών, όσο το ότι η παρέκκλιση από το «λογικό» και το «φυσιολογικό», και από τις συμπεριφορές που προωθεί και επιβραβεύει το κοινωνικό κατεστημένο, μας βοηθά να προσεγγίσουμε και να σκεφτούμε αλλιώς τον άνθρωπο, πιο συνολικά, και κυρίως χωρίς τα δεσμά του ορθολογισμού.

Υπερρεαλισμός και ψυχανάλυση

Μια από τις πρώτες μεθόδους που εφάρμοσαν οι υπερρεαλιστές —πάντα με την καθοδήγηση του André Breton— ήταν η «αυτόματη γραφή», που θύμιζε την ψυχαναλυτική θεωρία για τους ελεύθερους συνειρμούς. Σκοπός της αυτόματης γραφής ήταν να γραφούν ποιήματα που αποκαλύπτουν τις δυνάμεις του ασυνείδητου. Η μέθοδος, όμως, δεν επέτυχε και εγκαταλείφθηκε.

Θα πρέπει στο σημείο αυτό να τονίσουμε ότι υπάρχει μεγάλη διάσταση ανάμεσα στον υπερρεαλισμό και την ψυχανάλυση: ο Breton δεν αποσκοπούσε σε μια θεραπευτική, ούτε έβλεπε τις πρακτικές της ψυχανάλυσης από μια σκοπιά θετικιστική, όπως ο Freud. Αντίθετα, ο στόχος του ήταν η ίδρυση μιας αντιλογοκρατικής επιστήμης, και προς αυτή την κατεύθυνση χρησιμοποιούσε τις λέξεις «science», «scientifique», «recherche», που επανέρχονται σταθερά στα θεωρητικά κείμενά του.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η ομάδα των υπερρεαλιστών είχε ιδρύσει ένα «Γραφείο υπερρεαλιστικών ερευνών» που λειτούργησε το 1925 στη οδό Γκρενέλ, στο οποίο τα μέλη της έκαναν πειράματα ύπνωσης και διάφορα παιχνίδια με

ελεύθερους συνειρμούς, όχι για να υπηρετήσουν μια θετικιστική, λογοκρατούμενη αντίληψη για τον άνθρωπο, αλλά για να δημιουργήσουν μια αντι-επιστήμη. Άλλωστε πολλά μέλη της ομάδας ήταν επιστήμονες, γιατροί, φυσικοί, κλπ. Σκοπός βεβαίως ήταν η δημιουργία έργων τέχνης που να συγκλονίζουν το κοινό και να του ανοίγουν νέους ορίζοντες για να συλλάβει τη σχέση εαυτού και κόσμου, μέσα από νέες και ρηξικέλευθες μορφές, είτε στην ποίηση είτε στις εικαστικές τέχνες.

Η ψυχανάλυση για τον υπερρεαλισμό δεν ήταν λοιπόν μονάχα μια θεωρία που άνοιγε τους δρόμους στο ασυνείδητο, αλλά και ένας δρόμος που θα μπορούσε να κάνει την τέχνη δραστική, αποτελεσματική για την αλλαγή και τη απελευθέρωση των ανθρώπων. Αυτό γίνεται φανερό εάν εξετάσει κανείς τη ρητορική των θεωρητικών κειμένων του André Breton, αλλά και μελετητών-οπαδών του, όπως ο Michel Carrouges, ο οποίος μιλά για «μια επιστήμη νέου τύπου».¹

Η μεταφορική απόκλιση

Οι υπερρεαλιστές δεν έθεσαν ποτέ αισθητικούς κανόνες, όπως έκαναν άλλες σχολές. Η μόνη επιταγή ήταν ότι το έργο τέχνης έπρεπε να λειτουργεί ανατρεπτικά, να μην κολακεύει τις αισθητικές μας συνήθειες, αλλά να αιφνιδιάζει και έτσι να διευρύνει τη σημασία των λέξεων και να ανανεώνει δραστικά τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις μας. Αυτό το αποτέλεσμα οι υπερρεαλιστές το επεδίωκαν κατά πρώτο λόγο με την ανατροπή των λεκτικών συνηθειών με τη χρήση εικόνων και μεταφορών στις οποίες συνδυάζονταν λέξεις από διαφορετικά σημασιολογικά πεδία. Πρόκειται για αυτό που ονομάζουμε, στη φιλολογική γλώσσα, «μεταφορική απόκλιση». Τέτοιες εικόνες βρίσκουμε κατά κόρον στα πρώτα ποιήματα του Εμπειρικού. Ενδεικτικά αναφέρω τα εξής:

«Ωστόσο το πένθος θα χαθεί. . . Τότε θα πέσει για πάντα ο σάπιος μακαράς και θα σηκωθεί ο γδούπος του όπως σηκώνεται το κεφάλι μιας ραπτομηχανής ή το κεφάλι ενός κριού βατεύοντος εντός δενδροστοιχίας» («Η φυγή του νήματος», σ. 27).

«Τότε οι τηρηταί των νόμων συνελθόντες απεφάσισαν να σκοτώσουν την σιγή μια για πάντα και να στήσουν ακριβώς στο ίδιο σημείο το άγαλμα της γαλήνης των ματιών της» («Συμπλήρωσις φορτηγού ατμοπλοίου», σ. 10).

«Με την ορμή του πυρετού επιτεθείς κατέλυσε την τυραννίδα των απορρώγων βράχων. Η βοή του ερειπωθέντος συρφετού κρεμάστηκε στα σύρματα και οι εγχέφαλοι που διεργάγησαν εκοίταξαν εκστατικά τον ολισθαίνοντα φόνο προς το έλκος του βαράθρου. . . Οι φυσιολάτραι εψήφισαν υπέρ της καταργήσεως της υποταγής και ο κρουρός ενός εκάστου κατήντησε το προσκύνημα των

¹ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Idées Gallimard 1950, σ. 300.

λεπρών καθώς και των υγιεστέρων μονάδων. Στην κορυφή του ενδοξότερου λόφου ιδρύθη αμμωνιούχογον αιλουροκομείον και εις το κυλικείον του επετράπη η είσοδος σε όλους τους καιρούς. . . » («Τα σύρματα των αισθημάτων», σ. 11).

«. . . Κατόπιν ήλθε ο σωφρονιστής. Η λεπίς ανδρώθηκε και οι γόοι δεν ακούονται πια παρά μέσα στα πράσινα ποτήρια των ερωτευμένων πουλαριών. . . » («Όταν στεγάζονται οι κακώσεις», σ. 26).

Ανάλογα δείγματα βρίσκουμε και στον Εγγονόπουλο:

«Βρυκόλακες αλαλάζοντες και σιδηροπαγείς αύραι μου έφεραν χτες, περί το μεσονύχτιον, μεσουρανούντος του ηλίου της δικαιοσύνης, το μήνυμα του Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτη, του Isidore Ducasse και του Παναγή του Κουταλιανού. Η πίκρα μου στάθηκε μεγάλη! Μέχρι της στιγμής εκείνης είστευα εις τα προφητικά οράματα των τορναδόρων, πρόσμενα τους χρησμούς των αλλοφρόνων ιππέων, προσδοκούσα τας μεταφυσικάς επεμβάσεις των αγαλμάτων. . . » («Πολυξένη»).

Την μεταφορική απόκλιση χρησιμοποίησε κυρίως στα πρώτα του ποιήματα, της συλλογής *Προσανατολισμοί*, (1945) και ο Οδυσσέας Ελύτης:

«Μια μέρα θα' ρθει που ο φελλός θα μιμηθεί την άγκυρα και θα κλέψει τη γεύση του βυθού / Μια μέρα θα' ρθει που ο διπλός εαυτός τους θα ενωθεί / Πιο πάνω ή πιο κάτω από τις κορυφές που εράγισε το αποψινό τραγούδι» (Οι κλεψύδρες του αγνώστου).

Το «μαύρο χιούμορ»

Δεύτερο στοιχείο της υπερρεαλιστικής ποίησης είναι η χρήση του «μαύρου χιούμορ», που ήταν άλλο ένα δάνειο από τους Γερμανούς ρομαντικούς. Το «μαύρο χιούμορ» εμφανίζεται με τη μορφή παραωδίας, απόκλισης από τις επίσημες εκδοχές απεικόνισης της πραγματικότητας, ή από τις καθιερωμένες αφηγήσεις, της ιστορίας, της μυθολογίας κλπ. Πρόκειται για ένα χιούμορ που μας αποκαλύπτει, όπως η ειρωνεία του Σωκράτη, το άπειρο, το κενό, την άβυσσο, την προέκταση του πεπερασμένου στο άπειρο, το άνοιγμα της άπειρης πιθανότητας. Το μαύρο χιούμορ δραστηριοποιεί στο έπακρο τη μεταφορική απόκλιση και την προσανατολίζει διαφορετικά, στους αντίποδες μιας μυθαγωγικής αφήγησης. Το «μαύρο χιούμορ» ο André Breton χρησιμοποίησε ως τίτλο σε μια ανθολογία παλαιότερων πεζογράφων, επιδιώκοντας να ορίσει κατά κάποιο τρόπο τους προγόνους του υπερρεαλισμού. Στην ανθολογία περιλαμβάνονταν κείμενα των Lautréamont, Poe, Swift, Sade, Lichtenmerg, Kafka κα., με κοινό γνώρισμα το «παράδοξο», το «αινιγματικό», την αντινομία ανάμεσα στον εαυτό και τον κόσμο, κι ακόμη μια προκλητική στάση απέναντι στην πραγματικότητα.

Το «μαύρο χιούμορ» κυριαρχεί στα ποιήματα του Νικόλαου Κάλας, που πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα με το ψευδώνυμο Νικήτας Ράντος, ενώ ως

κριτικός υπέγραφε Νίκος Σπιέρρος. Ένα τέτοιο δείγμα έχουμε μάλιστα σε ποίημά του δημοσιευμένο το 1933, με τίτλο «Ακρόπολη». Όμως στο ίδιο ποίημα επίσης διακρίνουμε μια στάση βαθειά ανατρεπτική σε σχέση με τον μύθο της κλασικής αρχαιότητας και την ανάγνωση του μύθου αυτού από την θετικιστική σκέψη του 19ου αιώνα —είναι σαφής ο υπαινιγμός στην «Προσευχή στην Ακρόπολη» του Ρενάν— την οποία ο Κάλας συσχετίζει με τα «κανόνια» του Μοροζίνη αλλά και αυτά της μοντέρνας τεχνολογίας και Α΄ παγκόσμιου πολέμου, που «κάθε μέρα γκρεμίζουν ακρόπολες».

Στο πρώτο πλάνο
ο Παρθενός
ο δηλητηριασμένος με ψυχαρική μελάνη
ο σκοτωμένος με φακό σε πλούσιο χαρτί
από τον Μπουασονά
νεκροθάπτη της Ελλάδας—
για φόντο χέρια σταυρωμένα

στα δάκτυλα για δαχτυλίδια
σύρματα ηλεκτρικά
που τρεμοσβούν τη λέξη

Ρενάν

—ο επίσημος της ακρόπολης
κανδηλανάφτης
πάνου στα μάρμαρα
πόδια κοιλιά στήθια χέρια
της Νταλιλάς...

κυλινδρικά επίσης οι λέξεις ετούτες
ζουμερά πέφτουν
λέξεις εμπνευσμένες
από τη φρίκη που μας προξενούν
οι κανονιές του Μοροζίνη—
τα κανόνια κι αυτά κυλινδρικά
κάθε μέρα γκρεμίζουν τις ακρόπολες...»

Το «μαύρο χιούμορ» κυριαρχεί επίσης στα πεζά του Ανδρέα Εμπειρίκου, όπως στο *Αργώ ή Πλους αεροστάτου* (1964–1965), καθώς και στο «ερωτογράφημα» του *Μέγας Ανατολικός*, που δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό του. Όμως το «μαύρο χιούμορ» καλλιέργησε κυρίως ένας από τους πλέον σημαντικούς

δημιουργούς των γραμμάτων μας, που διατήρησε μια καθαρά ατομική πορεία εκτός υπερρεαλισμού, ο Ε. Χ. Γονατάς, στα βιβλία του *Αγελάδες* (1963), *Το βάραθρο* (1963) και *Ο φιλόξενος καρδινάλιος* (1986).

Άλλα γνωρίσματα της υπερρεαλιστικής ποίησης είναι η χρήση της συνειρμικής γραφής, η απουσία νοηματικής αλληλουχίας, κι ακόμη η αξιοποίηση στο έπακρο πολλών στοιχείων της ρομαντικής κληρονομιάς, όπως η διασάλευση των ορίων μεταξύ ποίησης και πρόζας και η καταγραφή του υλικού των ονείρων. Τα παραπάνω προϋπήρξαν εν σπέρματι στο έργο άλλων ποιητών που δεν είχαν σχέση με τον υπερρεαλισμό, όπως ο Γιώργος Σαραντάρης, ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, η Μέλπω Αζιώτη, αλλά χρησιμοποιήθηκαν συστηματικά κυρίως από τους υπερρεαλιστές.

Ο ελληνικός υπερρεαλισμός

Ας περάσουμε τώρα στον αντίτυπο του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα. Έχω αλλού υποστηρίζει ότι στη χώρα μας ο υπερρεαλισμός δεν μπόρεσε ποτέ να πάρει τη μορφή κινήματος με ευρύτερο κοινωνικό αντίτυπο. Δεν βοήθούσαν σ' αυτό οι συνθήκες και η πνευματική ατμόσφαιρα της δεκαετίας του '30. Άλλα ήσαν τα τρέχοντα προβλήματα για την Ελλάδα, σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, και, από το 1936, η δικτατορία του Μεταξά εμπόδιζε την όποια δημόσια επαναστατική δράση. Το κυριότερο, η αστική ελληνική —ή, καλύτερα, αθηναϊκή— κοινωνία ελάχιστα ενδιαφέρον μπορούσε να δείξει για τολμηρούς πειραματισμούς στην τέχνη. Το πεδίο εξακολούθουσε να κυριαρχείται από την παρουσία του Κωστή Παλαμά και του Άγγελου Σικελιανού, ενώ είχαν ήδη εμφανιστεί οι πρώτες ποιητικές συλλογές του Γιώργου Σεφέρη, η *Στροφή* (1931), *Η στέρνα* (1932) και το *Μυθιστόρημα* (1935) που διεκδικούσαν τη νεοτερικότητα χάρη στη μορφή τους, που έκανε χρήση του ελεύθερου στίχου, αλλά και στο στοιχείο του «σκοτεινού».

Η εισαγωγή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα έγινε, θα λέγαμε, χωρίς τυμπανοχρουσίες: το 1935 ο Ανδρέας Εμπειρικός δημοσίευσε την υπερρεαλιστική συλλογή του *Υψικάμινος* —ενώ την ίδια χρονιά άρχισε να ασκεί την ψυχανάλυση—, και η δημόσια «υπερρεαλιστική» δράση του περιορίστηκε σε μια διάλεξη, μια συνέντευξη και μια έκθεση ζωγραφικής ξένων υπερρεαλιστών. Ακολούθησε το 1938 μια έκθεση ζωγραφικής έργων του Νίκου Εγγονόπουλου με τη βοήθεια του Νικόλαου Κάλας, η δημοσίευση της ποιητικής του συλλογής *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*, και μια έκδοση με τίτλο *Υπερρεαλισμός* (εκδ. Γκοβόστη), στην οποία Έλληνες ποιητές προσκείμενοι στον υπερρεαλισμό μετέφραζαν τους Γάλλους υπερρεαλιστές καθώς και σελίδες από το υπερρεαλιστικό μανιφέστο του *Breton*.

Αναμφίβολα, λοιπόν, στην Ελλάδα δεν είχαμε ένα υπερρεαλιστικό κίνημα, αλλά μόνο ποιητές που ακολούθησαν το μάθημα του υπερρεαλισμού. Ωστόσο

είναι βέβαιο ότι οι δυο κορυφαίοι εκπρόσωποι του ελληνικού υπερρεαλισμού, ο Ανδρέας Εμπειρικός και ο Νίκος Εγγονόπουλος, με την τολμηρότητα και την προκλητικότητα της τέχνης τους αντιτάχθηκαν στο ελληνικό κατεστημένο της πνευματικής ζωής και ότι αυτό ήταν σαφώς ένα είδος στράτευσης στην ιδέα ενός πρωτοποριακού κινήματος. Άλλωστε και ο πόλεμος που ξέσπασε εναντίον τους, και η προσπάθεια γελιοποίησής τους ακόμη και από τη θεατρική σκηνή μιας επιθεώρησης, δείχνει ότι είχαν καταφέρει να κάνουν μια τομή στο κατεστημένο.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός και ο Νίκος Εγγονόπουλος, οι δυο μεγάλες φυσιογνωμίες του ελληνικού υπερρεαλισμού, έδωσαν ένα έργο στο οποίο αναγνωρίζουμε τις βασικές αρχές του επαναστατικού αυτού κινήματος στην πιο ευτυχή τους πραγμάτωση. Σ' αυτούς λοιπόν θα πρέπει κυρίως να σταθούμε, και να δώσουμε περισσότερα στοιχεία, γιατί αυτοί ακολούθησαν τη γραμμή του υπερρεαλισμού μέχρι το τέλος της ζωής τους, ενώ άλλοι σύγχρονοί τους, όπως ο Οδυσσέας Ελύτης και ο Νικήτας Ράντος ή Νικόλαος Κάλας δέχθηκαν μια γόνιμη επίδραση στο ξεκίνημά τους αλλά προτίμησαν να ακολουθήσουν έναν προσωπικό δρόμο. Ειδικότερα ο Νικόλαος Κάλας, που είχε δημοσιέψει ένα βιβλίο στα γαλλικά *Foyers d' Incendie* (Εστίες πυρκαγιάς), που είχε εκτιμήσει ιδιαίτερα ο André Breton, διαχώρισε αργότερα τη θέση του από τους υπερρεαλιστές.

Ανδρέας Εμπειρικός

Ο Ανδρέας Εμπειρικός (1901–1975) γεννήθηκε στην Βραΐλα της Ρουμανίας, γόνος μεγάλης οικογένειας εφοπλιστών καταγόμενων από την Άνδρο, μεγάλωσε στην Αθήνα κι εκεί άρχισε σπουδές φιλολογίας. Συνέχισε τις σπουδές του στη Λωζάνη αντικείμενο αυτή τη φορά, σχετικό με τις επιχειρήσεις του πατέρα του, και μετά στο Λονδίνο, όπου σπούδασε φιλολογία και φιλοσοφία. Όμως το 1925 πήγε στο Παρίσι κι εκεί έκανε μια μεγάλη στροφή, πρώτα προς την ψυχανάλυση, με καθηγητή τον σημαντικό ψυχαναλυτή René Laforgue, και έπειτα προς τον υπερρεαλισμό. Μια καθοριστική χρονιά στη ζωή του, αλλά και στην πνευματική ζωή του τόπου μας γενικότερα, ήταν το 1935, χρονιά που ο Εμπειρικός δημοσίεψε την πρώτη υπερρεαλιστική ποιητική συλλογή του *Υψικάμνος*, ενώ την ίδια χρονιά άρχισε να ασχέι την ψυχανάλυση. Το 1951 σταμάτησε την ψυχαναλυτική του εργασία και έφυγε στο Παρίσι. Γύρισε στην Ελλάδα ξανά το 1953 και μέχρι το θάνατό του έζησε ανάμεσα στην Αθήνα και την Άνδρο. Ένα από τα βασικότερα έργα του, το πολύτομο μυθιστόρημα *Ο Μέγας Ανατολικός* δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό του. (Βλ. Βιογραφικά του στο Λεύκωμα *Άνευ ορίων, άνευ όρων... Ανδρέας Εμπειρικός*, 2001, έκδοση Υπουργείου Πολιτισμού, Ε.ΚΕ.ΒΙ, από τον Ιάκωβο Βούρτση).

Ο Ανδρέας Εμπειρικός ανδρώθηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όταν ακόμη το όραμα της επανάστασης μπορούσε να βρίσκει κοινούς στόχους με διαφορετικούς τρόπους έκφρασης στην πολιτική και την τέχνη. Με αυτή τη βούληση αυτός ο θαυμαστής του Μάρξ, ο οπαδός του Φρόυντ, ο φίλος του Αντρέ Μπρετόν και της Μαρίας Βοναπάρτη, μπήκε στην πνευματική ζωή του τόπου μας με τη σκευή του ποιητή, του ψυχαναλυτή, του υπερρεαλιστή. Αμφισβητήθηκε για όλα αυτά, και παρέμεινε στο προσκήνιο της πνευματικής μας ζωής για όλα αυτά.

Ο Εμπειρικός συνέδεσε ολόκληρη τη συγγραφική του δραστηριότητα και την πνευματική στάση του με τον υπερρεαλισμό. Εκφράστηκε με όλα τα είδη του λόγου, ποιητικού και πεζού, και κυρίως με ένα είδος παλιό, το ρητορικό ποίημα-κήρυγμα, το οποίο αναβάθμισε σε ποίημα-μανιφέστο, με τους όρους της υπερρεαλιστικής επανάστασης. Το είδος αυτό το αναγνωρίζουμε τόσο στην πρώτη ποιητική του συλλογή, την *Υψικάμνο*, όσο και στην τελευταία και μεταθανάτια συλλογή του, την *Οκτάνα*: Στην *Υψικάμνο* θα διακηρύξει: «Σκοπός της ζωής μας δεν είναι η χαμέρπεια... Σκοπός της ζωής μας είναι η αγάπη» και στην *Οκτάνα*: «Οκτάνα θα πει, όχι πολιτικής μα ψυχικής ενότητος Παγκόσμιος Πολιτεία (πιθανώς ομοσπονδία) με ανέπαφες τις πνευματικές και εθνικές ιδιομορφίες εκάστης εθνικής ολότητας, εις μίαν πλήρη και αρραγή αδελφосύνην εθνών, λαών και ατόμων, με πλήρη σεβασμόν εκάστου».

Το 1935 ο Εμπειρικός, όπως ήδη αναφέραμε, προσπάθησε να κάνει γνωστό τον υπερρεαλισμό στην Αθήνα με μια διάλεξη κι επίσης γνωρίστηκε με διάφορους ανθρώπους της τέχνης καθώς και νέους ποιητές, όπως ο Οδυσσέας Ελύτης και ο Νικόλαος Κάλας. Την ίδια εποχή γνωρίστηκε και με τον Νίκο Εγγονόπουλο, ο οποίος ήταν τότε περίπου 26 χρονών και σπούδαζε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών κοντά στον Παρθένη, ενώ παράλληλα θήτευε και στον Κόντογλου.

Η προσωπικότητα του Εμπειρικού, αποσταγμένη με τεράστια τόλμη στο πολυσχιδές και, κυρίως, προβληματικό στην ταξινόμηση έργο του, δημιούργησε μια μυθολογία. Οι φίλοι του, σύγχρονοι και μεταγενέστεροι, τους οποίους εμπήρε στον υπερρεαλισμό, τον λάτρευαν. Όμως και στα μεταδικτατορικά χρόνια μπορεί να τον επικαλείται ένας αγωνιστής της αριστεράς, ο Χρόνης Μίσσιος, στο αυτοβιογραφικό του αφήγημα *Καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, για να στιγματίσει τους ανθρωποφύλακες του και να υμνήσει εκείνους που «έχαμαν οίστρο της ζωής τον φόβο του θανάτου», όπως γράφει ο Εμπειρικός στο περίφημο ποίημά του «Εις την οδόν των Φιλελλήνων».

Το κυριότερο είναι ότι άφησε ένα έργο που από την αρχή αποτέλεσε σκάνδαλο και συνεχίζει να αποτελεί σκάνδαλο, παρά το γεγονός ότι πέρασε πάνω από μισό αιώνα από τη συγγραφή του. Και, προπάντων, είναι βέβαιο, ότι χωρίς αυτόν η πνευματική ζωή μας θα ήταν εντελώς διαφορετική.

Ο Εμπειρικός, ένας απόδημος Έλληνας και μόνιμος εσωτερικός μετανάστης, κυρίως έγραψε για το πρόβλημα των ματιών, σύμφυτο με το πρόβλημα της κατασκευής της ταυτότητας, χτίζοντας με τον τρόπο των ομηρικών ηρώων καράβια και πόλεις, και γράφοντας με τον τρόπο του Ρήγα Φεραίου την Χάρτα της Νέας Πόλης του, με το ποίημα «Όχι Μπραζιλια μα Οκτάνα». Δεν είναι διόλου απίθανο οι νεότεροι να βρουν στο έργο του αρετές που εμείς δεν μπορούμε να προβλέψουμε. Ίσως την επιστροφή στην Εδέμ να τη δουν από μίαν άλλη σκοπιά, πιο «οικολογική», γιατί στον Εμπειρικό η λατρεία του σώματος είναι γενικότερα λατρεία της φύσης, ως μυστηριακής δύναμης που υπερβαίνει τη γνώση μας.

Την ποίηση, σύμφωνα με τον Εμπειρικό, θα πρέπει να τη δούμε «όχι ως μέσον εκφράσεως μόνον, μα ακόμη ως λειτουργία του πνεύματος διηνεκή». Αυτόν τον αλλιώςτικο ορισμό για την ποίηση έδωσε ο Ανδρέας Εμπειρικός, «από κορφής έως ονύχων ένας αλλιώςτικός άνθρωπος και ένας αλλιώςτικός ποιητής», όπως έγραψε γι' αυτόν ο Δ. Π. Παπαδίτσας. Κι αυτό το «αλλιώςτικός» γίνεται αισθητό όχι μόνο όταν διαβάζουμε το ρηξικέλευθο, πολύπλευρο και πολυσήμαντο έργο του, αλλά και όταν αντιμετωπίζουμε άλλα ζητήματα της έρευνας, όπως αυτό της επίδρασης που άσκησε στους σύγχρονους και νεότερους ποιητές.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός όρισε την ποίηση ως «ανάπτυξη στίλβοντος ποδηλάτου», διόλου μακριά από τα φτερωτά άλογα του μύθου και τα άτια της λαϊκής μας παράδοσης. Μας άφησε επίσης και κάποιες φράσεις που μπορούν να λειτουργήσουν σαν ξόρκι, όπως «πάρε τη λέξη μου, δως μου το χέρι σου». Προπάντων έθεσε ερωτήματα, ίσως προορισμένα να μείνουν ανοιχτά και απρόσιτα, όπως η ουτοπική «Οκτάνα».

Αναμφίβολα ο Εμπειρικός αξιοποίησε στο έπακρο την ποιητική φιλοσοφία του υπερρεαλισμού, με την εξής όμως σπουδαία ιδιαιτερότητα, η οποία από όσο γνωρίζω ισχύει ειδικά για την Ελλάδα, ότι το υπερρεαλιστικό μάθημα της ανατροπή των παραδοσιακών ποιητικών μορφών ο Εμπειρικός δεν το εφάρμοσε μόνο στο ζήτημα της εικονοποιίας αλλά το επέκτεινε σε μια ριζικά «αλλιώςτική» χρήση της νεοελληνικής γλώσσας, σ' αυτό το αναπάντεχο κράμα δημοτικής και καθαρεύουσας. Έτσι έφτασε να δώσει αυτό το πρωτείο, εκθαμβωτικό έργο, με το οποίο, όπως παρατηρεί ο Δ. Π. Παπαδίτσας, «πρώτος αυτός έδωσε τα τελευταία πενήντα χρόνια μια άλλη διάσταση στην ελληνική γλώσσα. Την ανάσυρε με ανεμοστροβιλική ορμή μέσα από τα επικαλύμματα της φθοράς της». Νομίζω ότι σ' αυτήν ακριβώς τη χρήση της γλώσσας οφείλεται η καταλυτική γοητεία που άσκησε, και όχι μόνο σε μια ποίηση των ελεύθερων συνειρμών ή της «αυτόματης γραφής». Και αυτή η γλώσσα απέκτησε την εκπληκτική της γοητεία, επειδή χρησιμοποιήθηκε σε ένα ποιητικό πρόγραμμα κατ' εξοχήν ειρωνικό, που έθεσε ως στόχο την εκβάρων διασάλευση του οπλοστασίου των

γνωστών και δόκιμων ποιητικών θεμάτων και μοτίβων, υποβάλλοντάς τα σε μια συστηματική δοκιμασία ανατροπής, θέσης και άρσης που οδηγεί σε μια νέα απροσδόκητη σύνθεση. Αρκεί η απλή αναφορά τίτλων ποιημάτων όπως «Παρουσία αγγέλων εντός ατμομηχανής», ή «Λέοντες ωρυόμενοι επί του στήθους παρθένου».

Νίκος Εγγονόπουλος

Ο Νίκος Εγγονόπουλος γεννήθηκε το 1910 στην Αθήνα. Καταγόταν από παλιά αθηναϊκή οικογένεια με ρίζες στην Κωνσταντινούπολη, την Ύδρα και την Ήπειρο. Μεγάλωσε στην Αθήνα και από τα δεκά μέχρι τα δεκαοχτώ του φοίτησε σε λύκειο στο Παρίσι. Το 1928 επέστρεψε στην Ελλάδα. Αναγκάστηκε να εργαστεί σε δημόσια υπηρεσία για βιοπορισμό ενώ παράλληλα άρχισε σπουδές ζωγραφικής. Το 1938 παρουσίασε πίνακές του και δημοσίεψε τα πρώτα του ποιήματα στο περιοδικό *Κύκλος* και την πρώτη ποιητική του συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*. Χάρη σε ενέργειες του Δ. Πικιώνη αποσπάστηκε στην αρχιτεκτονική σχολή του Μετσόβειου και εκεί διδάξε ιστορία τέχνης ως βοηθός και από το 1956 ως επιμελητής. Τέλος τον Ιανουάριο του 1967 έγινε καθηγητής Ιστορίας τέχνης στην έδρα της Αρχιτεκτονικής σχολής του Μετσόβειου. Ο Νίκος Εγγονόπουλος εκπροσώπησε την Ελλάδα στην Μπιεννάλε της Βενετίας το 1954, αλλά απέφευγε να εκθέσει έργα του στην Αθήνα, και η πρώτη ατομική του έκθεση έγινε το 1963. Το 1979 τιμήθηκε με το πρώτο κρατικό βραβείο ποίησης. (Για λεπτομερή βιογραφικά βλ. αφιέρωμα στο περ. *Χάρτης* 25–26, 1988).

Πολλοί υποστηρίζουν ότι ο Εγγονόπουλος είναι σημαντικότερος ως ποιητής παρά ως ζωγράφος. Προσωπικά πιστεύω ότι τα ποιήματά του και οι πίνακές του αλληλοσυμπληρώνονται θαυμαστά, και μας βοηθούν να τα κατανοήσουμε καλύτερα. Ο Εγγονόπουλος συχνά χρησιμοποιεί κοινά θέματα και στις δυο περιπτώσεις, αλλά πάντα με παράξενους συνδυασμούς —ήρωες της ελληνικής επανάστασης πλάι σε αγάλματα και αντικείμενα καθημερινής χρήσης, γυναίκες που διακρίνονται για το ερωτισμό τους με παράξενες αμφιέσεις από διάφορες εποχές, και πάντα σε συνθέσεις ετερόκλητων πραγμάτων, που αιφνιδιάζουν, τέρπουν, αλλά και δρουν διεγερτικά στη σκέψη χάρη στο «μαύρο χιούμορ» που τις διαπνέει.

Αυτά τα στοιχεία της ποιητικής του τα αναγνωρίζουμε σε όλα τα βιβλία του, από το *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* (1938) και *Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής* (1939) μέχρι την τελευταία του συλλογή *Στη κοιλάδα με τους ροδώνες* (1978), και ασφαλώς στο αριστούργημά του, *Μπολιβάρ* (1944), που θεωρώ ένα από τα σημαντικότερα ποιήματα της ελληνικής ποίησης.

Ο Νίκος Εγγονόπουλος δεν διαχώρισε ποτέ την τέχνη από τη ζωή. Στις συνεντεύξεις του που δημοσιεύθηκαν μετά τον θάνατό με τίτλο «Οι άγγελοι

στον παράδεισο μιλούν ελληνικά. . . » (1999), διαβάζουμε φράσεις που μας αποκαλύπτουν την θεωρία του για την τέχνη: «Δεν γράφω, ζω. Τα ποιήματα γράφονται με τη ζωή μας». Κι αλλού: «Η Τέχνη είναι συνδυασμός ελάχιστων στοιχείων; και η ζωή, είναι αγάπη και ελευθερία. Ο ορθολογισμός δεν βοηθάει σε τίποτα. Η ζωή είναι ασυνάρτητη. Αυτή είναι η πραγματικότητα που δεν καταλαβαίνουν οι ορθολογιστές. Τη βαθιά αντίληψη της ζωής τη βλέπουμε στο μειδίαμα των κούρων, το γεμάτο μειλίχια, λεπτή ειρωνεία. . . ».

Με αυτή τη «βαθιά αντίληψη» ο Εγγονόπουλος έφτιαξε ένα έργο ασύλληπτης τόλμης, ένα έργο-παρέμβαση στην εποχή του, και διαμόρφωσε μια «ποιητική» στάση ζωής.

Τι ήταν αλήθεια ο υπερρεαλισμός για τον Εγγονόπουλο; Το ζήτημα επανέρχεται στις συνεντεύξεις, και όσοι θέλουν να σχηματίσουν μια ιδέα θα βρουν σίγουρα πλούσιο υλικό. Άλλωστε παντού στο βιβλίο είναι διάχυτο το πνεύμα της υπερρεαλιστικής ανατροπής, της παρωδίας, του μαύρου χιούμορ. Εγώ συγκρατώ τούτη τη φράση: «Αρέσκομαι να λέω ότι οι υπερρεαλισταί ποιηταί είναι οι καλύτεροι, αλλά τέτοιοι ποιηταί ήταν κι ο Όμηρος κι ο Πίνδαρος κι ο Σολωμός. Αυτοί για μένα είναι υπερρεαλισταί, γιατί αν οι ποιητικές σχολές είναι πολλές, η ποίηση —το ξαναλέω— είναι μία». Διαβάζω μian ακόμη: «Προσωπικά δεν πιστεύω στον συρρεαλισμό σαν σχολή. Όμως μου ταιριάζει. Εκείνο που προσπάθησα να κάνω, είναι να τον ανανεώσω με ελληνικά στοιχεία, να προσθέσω σ' αυτόν την ελληνική μεταφυσική, να τον ανεβάσω από τον απλό μορφασμό, όπου τον έχουν σταματήσει οι Φράγκοι. Νομίζω πως ο συρρεαλισμός σήμερα σημαίνει το κάθε τι που βλέπει κανείς με πάθος».

Ο Νίκος Εγγονόπουλος κρατήθηκε πάντα μακριά από τη δημοσιότητα. «Ο καλλιτέχνης πρέπει να ανυψωθεί, αλλά ο άνθρωπος πρέπει να μένει στη σκιά», έλεγε. Οι περισσότερες συνεντεύξεις που δημοσιεύονται στο βιβλίο έχουν δοθεί με την ευκαιρία των λιγοστών άλλωστε παρουσιάσεων του έργου του στο ευρύτερο κοινό. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Εγγονόπουλος απέφευγε να εκθέτει έργα του καθώς και να πουλά τους πίνακές του, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Γιατί με την τέχνη του ζητούσε την αληθινή, τη βαθύτερη επικοινωνία με τους «συνοδίτες» του, όχι το βόμβο και τη φήμη. «Για τον άνθρωπο δημιουργούμε. . . Για να του δώσουμε διέξοδο από τη μοναξιά του. Δύναμη, να καταργήσει τη μόνωσή του. Επικοινωνία. Αυτό είναι ό,τι προσφέρει η τέχνη. . . ».

Ο Εγγονόπουλος λάτρευε το ελληνικό φως, αυτή «τη σπατάλη φύσεως και ήλιου», και «την ανθρωπιά που υπάρχει στο Ρωμίο, από τους Αρχαίους μέχρι το Εικοσιένα». Αισθανόταν όμως βαθιά και την παγκοσμιότητα των ανθρώπων: «Τα χρόνια, λέω, μας διδάσκουν πως όσο μια τέχνη έχει πιο τοπικό χαρακτήρα τόσο και πιο παγκοσμίου ενδιαφέροντος είναι. Πώς όσο είναι πιο προσωπική τόσο κι έχει μια πανανθρώπινη σημασία. Κι όσο είναι

περισσότερο του καιρού της τόσο και το περιεχόμενό της είναι πιο αιώνιο. Γι' αυτό κι ένα αιγυπτιακό άγαλμα, ένας αρχαίος κούρος, μια χαλκογραφία του Ντύρερ, μια εικόνα του Πικασσό, θα συγκινούν βαθιά, παντού και πάντοτε τον άνθρωπο».

Αυτή την παγκοσμιότητα αναζήτησε ο Εγγονόπουλος, με μια ματιά γοητευμένη, μαγεμένη, μια ματιά επιθυμίας για τον κόσμο, και πιστεύω πως αυτήν ήθελε να μεταγγίσει στο έργο του, και μ' αυτήν να θεραπεύσει τη βάσανο της «αφόρητης μοναξιάς». Έτσι ζωγράφισε και έγραψε τα «τραγούδια» του, όπως ονόμαζε τα ποιήματά του, βλέποντας στην τέχνη έναν παραμυθητικό δεσμό ανάμεσα στους ανθρώπους.

Η υποδοχή του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα

Η εμφάνιση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα συνάντησε μεγάλη εχθρότητα από την πλευρά της κριτικής. Ήδη από το 1933 οι αριστεροί κριτικοί είχαν εκφράσει την έντονη επιφύλαξή τους για την ιδεολογία του γαλλικού υπερρεαλιστικού κινήματος από τις σελίδες του περιοδικού Νέοι Πρωτοπόροι, εκφράζοντας την αμέριστη προτίμησή τους για τον ρεαλισμό και την προλεταριακή τέχνη. Βασικά ήταν η εποχή της σύγκρουσης μεταξύ του Breton και του Κ. Κ. Γαλλίας. Θα λέγαμε μάλιστα ότι γενικά η εμφάνιση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα βρήκε πολύ κακή υποδοχή και αργότερα από την αριστερή κριτική, με προεξέρχοντα τον Μάρκο Αυγέρη. Βεβαίως πολλοί αριστεροί ποιητές όπως ο Μανόλης Αναγνωστάκης και ο Άρης Αλεξάνδρου υπερασπίστηκαν τον υπερρεαλισμό. Την έντονη επιφύλαξή τους για την ιδεολογία του υπερρεαλισμού διατύπωσαν μεταπολεμικά ποιητές και κριτικοί, και κυρίως ο Τάκης Σινόπουλος, αν και ο ίδιος έκανε χρήση υπερρεαλιστικών στοιχείων σε παλιότερά του ποιήματα.

Τον έντονο σκεπτικισμό του εξέφρασε και ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, επισημαίνοντας την ύπαρξη «μιας ιδιάζουσας Ποιητικής Ρητορικής» στο έργο των δυο ορθόδοξων υπερρεαλιστών μας, του Εμπερίκου και του Εγγονόπουλου, την οποία αναγνώρισε στη χρήση γραμματικών χαρακτήρων τυπικά ρητορικών και ενδεικτικών στόμφου, όπως η κλητική προσφώνηση, η θριαμβική κατάληξη του ποιήματος, η διδακτική προστακτική, η επαναφορά λέξεων και εκφράσεων, η πληθωρική συχνότητα του επιθέτου. Αυτή η ρητορική έκρινε ότι «θα έπρεπε να ελεγχθεί ως προς την ιδεολογική επιβάρυνση του ποιήματος» προκειμένου να προχωρήσουμε σε «διδειδυτικότερα ερωτήματα» όπως την πιθανή σχέση αυτής της «ποιητικής ρητορικής» με στοιχεία που «προσανατολίζουν την ποιητική σύνθεση προς τον τύπο του πατριωτικού ή του εθνικού ποιήματος» (*Πίσω Μπρος*, Στιγμή 1986, σ. 141 και 143). Ασφαλώς ο τύπος ενός τέτοιου ποιήματος αντίκειται προς τον επαναστατικό χαρακτήρα που ευαγγελίζονται οι υπερρεαλιστές. Ωστόσο ο οξυδερκής κριτικός προτρέπει να διερευνήσουμε την πιθανή παρουσία ενός «ειρωνικού τόνου» που μετριάξει αυτή τη ρητορική.

Εδώ χρειάζεται μια διευκρίνιση: πράγματι υπάρχει «στόμφορ» και «ρητορεία», αλλά συνοδεύονται από την ανατροπή των γνωστών πατριωτικών «τόπων» Αυτή η καταστρατήγηση των «τόπων» και η συνύπαρξή της με στοιχεία της «ρητορείας» λειτουργεί ειρωνικά και δημιουργεί το κλίμα του υπερρεαλιστικού «μαύρο χιούμορ».

Η μεταπολεμική γενιά και οι επίγονοι

Η μαγεία αυτής της γλώσσας, που κυριολεκτικά έδωσε νέα δυναμική σε λέξεις τετριμμένες, ενώ ανέσυρε άλλες από την αχρηστία, είναι πιστεύω αυτή στην οποία οφείλεται σε μεγάλο βαθμό η απήχηση του εμπειρικού υπερρεαλισμού σε παλιότερους και νεότερους. Αυτή ξάφνιασε, τάραξε, θορύβησε, προβληματίσε, και σε συνδυασμό με την τολμηρή εικονοποιία του και την αντιθετική άρθρωση του λόγου του, βασισμένη σε απολύτως απροσδόκητους συνδυασμούς υλικών πραγμάτων με αφηρημένες έννοιες, οδήγησε σε μια αισθητική επανάσταση, που απαντούσε στο ιδιαίτερο ελληνικό πρόβλημα του γλωσσικού ζητήματος.

Τα παραπάνω, που αποτέλεσαν το υπερρεαλιστικό μάθημα του Ανδρέα Εμπειρικού, τα υιοθέτησαν με ποικίλους τρόπους κατ' αρχήν οι ποιητές που υπήρξαν φίλοι του, Νίκος Εγγονόπουλος, Οδυσσέας Ελύτης, Μάτση Χατζηλαζάρου, Νικόλαος Κάλας.

Όμως ο υπερρεαλισμός βρήκε μεγάλη απήχηση κυρίως στην πρώτη μεταπολεμική γενιά, που βγήκε μέσα από τα συντρίμια του β' παγκοσμίου πολέμου, και ιδιαίτερα στους Μίλτο Σαχτούρη, Ελένη Βακαλό, Νίκο Γκάτσο, Δημήτρη Παπαδίτσα, Έκτορα Κακναβάτο, Μαντώ Αραβαντινού, Γιώργο Λίκο. Στη φάση αυτή ο υπερρεαλισμός ανταποκρινόταν πλέον σε ουσιαστικές ανάγκες για ριζική ανανέωση και εντέλει απεδείχθη ότι ήταν «το μόνο λυτρωτικό στοιχείο» που προσέφερε η λογοτεχνία, όπως προφητικά είχε γράψει ο Τέλλος Άγρας το 1930. Όμως, εδώ ο υπερρεαλισμός δεν ήταν αυτός του André Breton, του οποίου ελάχιστα ποιήματα ήταν γνωστά από μεταφράσεις στη δεκαετία του '30 —ας σημειωθεί ότι ακόμη και τα μανιφέστα του υπερρεαλισμού μόνο στη δεκαετία του '70 μεταφράστηκαν στα ελληνικά.

Σ' αυτούς θα πρέπει να προστεθούν πολλοί νεότεροι που επικαλούνται τον Εμπειρικό με ποικίλους τρόπους, αναφερόμενοι στο έργο του ή αφιερώνοντάς του ποιήματα, όπως οι Δημήτρης Καλοκύρης, Μ. Φ. Δραγούμης, Ντίνος Σιώτης, Δ. Παγουλάτος, Θανάσης Τζούλης, Γιώργος Κακουλίδης, Γιάννης Βαρβέρης, Σπύρος Κανιούρας, και πολλοί άλλοι. Αν τώρα σ' αυτούς περιλάβουμε τους «νεοϋπερρεαλιστές» ή και τους «μεταϋπερρεαλιστές», βλέπουμε να σχηματίζεται ένας εξαιρετικά μακρύς κατάλογος, αφού, όπως παρατηρεί ο Αλεξ. Αργυρίου, συστηματικός μελετητής των Ελλήνων υπερρεαλιστών, στους «μεταϋπερρεαλιστές» θα μπορούσαν να περιληφθούν «λίγο πολύ σχεδόν όλοι

οι αξιόλογοι της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς» (*Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, σ. 245). Σ' αυτούς θα έπρεπε να προστεθούν και πολλοί ποιητές της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς. Όσο για τους νεότερους, τη γενιά του '70, ο Κώστας Παπαγεωργίου παρατηρεί ότι «ο υπερρεαλισμός εντοπίζεται, σποραδικώς, στην ποίηση αρκετών, αν όχι όλων των ποιητών της γενιάς του '70, ποικιλοτρόπως» (*Η γενιά του '70*, σ. 91).

Πιστεύω ότι η απήχηση και η γοητεία που άσκησε στην Ελλάδα ο υπερρεαλισμός, και έδρασε ως καταλύτης στα λογοτεχνικά μας πράγματα, οφείλεται στο ποιητικό πρόγραμμα που υπηρέτησαν οι δυο πρωτεργάτες του, ο Ανδρέας Εμπειρικός και ο Νίκος Εγγονόπουλος, στο οποίο αχρογωνιαίος λίθος ήταν η ελληνική γλώσσα στο σύνολό της, δημοτική και καθαρεύουσα, εμπλουτισμένη με νέο πρωτογενή δυναμισμό και ενδεδυμένη με μιαν εσθήτα απaráμιλλου μεταφορικού πλούτου.

Επιλογή βιβλιογραφίας

- ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ, Φραγκίσκη, «Επεισόδια μιας περιπέτειας: Ιστορική θεώρηση του ελληνικού υπερρεαλισμού», περ. *Ηριδανός* 4 (1976), σ. 34–50.
- ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ, Φραγκίσκη, «Δεν άνησαν ματαίως», *Ανθολογία Υπερρεαλισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 1980.
- ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ, Φραγκίσκη, *Νίκος Εγγονόπουλος. Η ποίηση στον καιρό «του τραβήγματος της ψηλής σκάλας»*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1987.
- ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, Διαμάντη, *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρικού*, Ύψιλον, 1990.
- ΑΡΓΥΡΙΟΥ, Αλεξ., *Νεωτερισμοί ποιητές του μεσοπολέμου*, Ανθολογία, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1979.
- ΑΡΓΥΡΙΟΥ, Αλεξ., *Διαδοχικές αναγνώσεις Ελλήνων υπερρεαλιστών*, Γνώση, Αθήνα 1983.
- ΒΑΛΛΑΩΡΙΤΗΣ, Νάνος, *Ανδρέας Εμπειρικός*, Ύψιλον 1989.
- ΒΑΛΛΑΩΡΙΤΗΣ, Νάνος, *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.
- ΒΑΛΛΑΩΡΙΤΗΣ, Νάνος, *Για μια θεωρία της Γραφής*, Εξάντας, Αθήνα 1990.
- ΒΟΥΡΤΣΗΣ, Ιάκωβος, «Σύντομος βιογραφία του ζωγράφου και ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου (1907–1985), Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο, περ. *Χάρτης* 25/26 (1998).
- ΒΟΥΡΤΣΗΣ, Ιάκωβος, *Βιβλιογραφία Ανδρέα Εμπειρικού (1935–1984)*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1984.
- ΒΟΥΤΟΥΡΗΣ, Παντελής, *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρικού*, Καστανιώτης, 1997.

- ΠΑΤΡΟΜΑΝΩΛΑΚΗΣ, Γιώργης (επιμ.), *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας* (εννέα μελέτες), Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, Αθήνα 1996.
- ΠΑΤΡΟΜΑΝΩΛΑΚΗΣ, Γιώργης, *Ανδρέας Εμπειρικός, ο ποιητής του έρωτα και του νόστου*, Κέδρος, Αθήνα 1983.
- ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Νίκος, «Οι άγγελοι στον παράδεισο μιλούν ελληνικά...». *Συνεκτεύξεις, σχόλια και γνώμες*, Ύψιλον, Αθήνα 1999.
- ΕΛΥΤΗΣ, Οδυσσέας, *Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρικό*, Εγνατία, 1978.
- ΕΛΥΤΗΣ, Οδυσσέας, *Ανοιχτά χαρτιά*, Αστερίας, Αθήνα 1974.
- ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ, Ανδρέας, «Συζήτηση στη Θεσσαλονίκη, 22. 5. 1973. Σειρά εκδηλώσεων "Ποιητικό εργαστήρι"», *Αφιέρωμα στον Ανδρέα Εμπειρικό*, περ. *Χάρτης*, 17-18 (1985), σ. 631.
- ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ, Ανδρέας, *Συνέντευξη στη Μάχη Σκαρπαλέζου τον Γενάρη του 1967 στην Αθήνα*, περ. *Ηριδανός* 4 (1976), σ. 15.
- ΖΑΜΑΡΟΥ, Ρένα, *Ο Ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος, Επίσκεψη Τόπων και προσώπων*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.
- ΙΒΑΝΟΒΙΤΣ, Βίκτωρ, *Υπερρεαλισμός και «Υπερρεαλισμοί». Ελλάδα-Ρουμανία-Ισπανόφωνες χώρες*, Εκδόσεις Πολύτυπο, Αθήνα 1996.
- ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, Γιώργος, «*Εις την οδόν των Φιλελλήνων*» του Ανδρέα Εμπειρικού. *Μια ανάγνωση*, Πολύτυπο, Αθήνα 1984.
- ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, Γιώργος, «*Αι λέξεις*». *Μορφολογία του μύθου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1987.
- ΛΟΪΖΙΔΗ, Νίκη, *Ο υπερρεαλισμός στη Νεοελληνική τέχνη*, Νεφέλη, Αθήνα 1984.
- ΜΙΧΑΗΛ, Σάββας, *Πλους και κατάπλους του «Μεγάλου Ανατολικού»*, Άγρα, Αθήνα 1995.
- Μνήμη Ανδρέα Εμπειρικού. Εκδηλώσεις στην Άνδρο για τα δέκα χρόνια από τον θάνατό του* (10-11. 8. 1985), Αθήνα, Ύψιλον 1987.
- ΜΠΡΕΤΟΝ, Αντρέ, *Μαιφέστα του Σουρρεαλισμού*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ελένη Μοσχονά, Δωδώνη, Αθήνα 1972.
- ΝΑΝΤΩ, Μωρίς, *Η ιστορία του σουρρεαλισμού*, Πιλέθρον, Αθήνα 1978.
- ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ, Ζ. Ι., *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα γεγονός. Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989.
- ΣΩΝΙΕ, Γκυ (Μισέλ), *Ανδρέας Εμπειρικός. Μυθολογία και ποιητική*, Δοκίμια, Άγρα, Αθήνα 2001.
- ΤΖΑΒΑΡΑΣ, Θανάσης, «Ο Ανδρέας Εμπειρικός και η ψυχανάλυση», περ. *Χάρτης* 17/18 (1985), 566-577.
- ΤΡΙΒΙΖΑΣ, Σωτήρης, *Το σουρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, 1996.

Surrealismus v Řecku

FRAGISKI AMPATZOPOULOU

Tématem našeho semináře je surrealistické hnutí, které řeckým čtenářům přiblížila především díla dvou jeho průkopníků Andrease Embirikose a Nikose Engonopulose.

Dříve než se pokusíme o historickou retrospekci „přenesení“ surrealismu do řeckého prostředí, je potřeba zdůraznit, že surrealismus nebyl uměleckou „školou“, ale uměleckou revoltou, avantgardním směrem, který r. 1924 založil francouzský básník André Breton. Ten svými teoretickými texty poskytl hnutí základ pro jeho teorii i praxi a stal se tvůrcem jeho filozofie i programu.

Jako „průkopnické hnutí“ překládáme¹ termín „avant-garde“. Přesný význam tohoto francouzského slova je předvoj, tedy termín z oblasti vojenství, revoluce a povstání. Ostatně v tomto smyslu byl tento výraz poprvé použit v 19. st., a to jak příznivci povstaleckých hnutí, tak umělci, kteří jím chtěli vyjádřit boj nového proti starému. Samozřejmě i mnoho dalších slov, která používáme v souvislosti s avantgardními uměleckými směry a která použili i samotní surrealisté, vychází z revoluční terminologie: „rozvracení“, „převrat“, „vzplanutí“.

Avantgardní hnutí z počátku 20. st. — futurismus, italský i ruský, expresionismus, dadaismus a surrealismus — se lišily od uměleckých škol tím, že jejich cíle a aktivity se neomezovaly výhradně na uměleckou sféru. Jejich stoupenci chtěli dosáhnout „změny“ nejen v umění, ale i v životě: zpochybnit a rozvrátit stávající systém hodnot, osvobodit člověka od konvencí měšťácké ideologie a dát fantazii a potlačeným touhám novou hodnotu — krátce řečeno, vzbouřit myšlení prostřednictvím odvážného, převratného umění. O tyto cíle systematictěji a organizovaněji usiloval právě surrealismus, nejvýznamnější avantgardní hnutí.

Surrealistický program: Poezie a Praxe

Uměleckou avantgardu a surrealismus odlišuje od „uměleckých škol“ jejich výrazně experimentální charakter. Surrealistické hnutí v rámci svého programu nikdy nepředložilo žádné „estetické“ zásady, tak jako to udělaly jiné umělecké školy, a bylo by nesprávné domnívat se, že „automatické psaní“, kterým se budeme dále zabývat, bylo jednou z takových zásad. Surrealismus nabídl odlišný způsob vnímání nejen umění, ale i života: Podle slov Andrease

¹ Řecký termín πρωτοπορία má obecný význam *průkopnické hnutí* i konkrétní význam *avantgarda*, pozn. překl.

Embirikose „se surrealista neomezuje pouze na automatické psaní, ale celý jeho způsob života je v podstatě odlišný. Tedy, dopřává většího prostoru tomu, co vychází z nitra každého člověka a co současně bývá potlačováno. . . Nejedná se o školu. Jedná se o šíření této životní energie, která je těsně spjata s básnickým uměním“.

Předpokladem tohoto „odlišného způsobu“ života jsou zásadní změny v osobním vnímání světa a také odpovídající životní postoj umělce: Průkopníci surrealistického hnutí André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamin Péret a mnozí další se nespokojili pouze s vydáváním knih a pořádáním uměleckých výstav, jejich díla ani neměla přísně individuální charakter, tak jako tomu bylo u jiných moderních autorů té doby, ale jednali — a často také psali — kolektivně. Šířili filozofii hnutí také vydáváním manifestů a letáků s různou tematikou, společenskou, filozofickou i politickou, časopisů s rozmanitým obsahem a organizovali shromáždění a manifestace. Díky takovému způsobu činnosti a propagace surrealistických ideí získalo hnutí příznivce v mnoha zemích Evropy i ve Spojených státech.

Cizí badatelé zabývající se surrealismem velmi správně upozornili na skutečnost, že surrealistické hnutí se svou nesmírnou živelností a zpochybňováním stávajících hodnot bylo pravým potomkem romantismu. Jeho aktivity byly mnohostranné a na scéně se opět objevil původní požadavek romantiků tak, jak ho formuloval Novalis: „Poezie se má stát praxí“. Zastánci této myšlenky byla řada básníků tvořících ještě na začátku 20. století v duchu romantismu. Charakteristickým představitelem tohoto směru v Řecku je Angelos Sikelianos, který svou činnost neomezil pouze na básnickou tvorbu, ale byl také autorem „delfské myšlenky“ a organizátorem delfských slavností. Jeho záměrem bylo dodat samotnému životu básnický rozměr, jinými slovy určitou „poetičnost“, která v tomto případě měla podobu uskutečnění velkého snu a povznesení lidského ducha.

Surrealisté žádali propojení poezie a praxe, tedy uvedenou „poetičnost“, a tento svůj požadavek vyjadřovali různými způsoby. To dokládá i jejich zájem o politiku. Členové surrealistického hnutí byli po určitou dobu, do roku 1933, členy Komunistické strany Francie a někteří, např. Louis Aragon a Paul Eluard, jejími členy zůstali. Charakteristické je, že zatímco svůj první časopis nazvali *Le révolution Surréaliste* (*Surrealistická revoluce*), druhý má název *Le Surréalisme au service de la Révolution* (*Surrealismus ve službách revoluce*). André Breton se r. 1938 seznámil a spolupracoval s Trockým, který byl tehdy ve vyhnanství v Mexiku. Obdivovatelem Trockého byl také Andreas Embirikos i básník Nikolaos Kalas, další významná osobnost naší literatury, která se podílela na uvedení surrealismu do Řeka.

Ale společenská revoluce nebyla hlavním cílem surrealistů. Jejich prvořadým zájmem bylo rozšíření hranic lidského vědomí a k tomu měla vést jediná cesta: zkoumání vlastního nitra a objevení nehlubších, skrytých míst lidské duše.

A právě tady se André Breton odvolává na Freudovu teorii o snech a nevědomí. Sám také vystudoval medicínu, během 1. světové války působil na vojenské psychiatrické klinice a velice dobře znal teorie o psychických a mentálních poruchách. Nezajímala jej však terapeutická stránka těchto teorií, ale skutečnost, že každé odchýlení od toho, co je „logické“ a „fyziologické“, chování, které je v rozporu s danými společenskými normami, nám napomáhá podívat se na člověka jiným způsobem, tak abychom bez racionalistických omezení viděli všechny aspekty lidské podstaty.

Surrealismus a psychoanalýza

Jednou z prvních metod, kterou pod vedením André Bretona surrealisté použili, bylo „automatické psaní“, metoda připomínající psychoanalytickou teorii volných asociací. Cílem automatického psaní byly básně, které by odkrývaly možnosti nevědomí. Metoda ale nebyla úspěšná a surrealisté ji později opuslili.

Na tomto místě je třeba zdůraznit velký rozdíl mezi surrealismem a psychoanalýzou: Breton neusiloval o terapeutickou metodu, ani nepohlížel na psychoanalytickou praxi z pozitivistického pohledu tak jako Freud. Naopak, jeho cílem bylo založení antiracionální vědní disciplíny, která nevychází z logického chápání světa. V tomto významu také ve svých textech opakovaně používal slova jako „science“, „scientifique“, „recherche“.

Je důležité zmínit, že surrealisté založili „Úřad pro surrealistické výzkumy“ v ulici Grenelle v Paříži, kde během roku 1925 prováděli pokusy s hypnózou a různé hry s volnými asociacemi. Nechtěli tak sloužit pozitivistickému racionálnímu pohledu na člověka, ale založit svou antivědu. Mnozí členové skupiny byli vědci — lékaři, fyzici atd. Jejich cílem bylo vytvořit výtvarná díla, která otřesou veřejností a otevřou před ní nové možnosti spojení vlastního „já“ a vnějšího světa, a to prostřednictvím nových převratných forem, básnických i výtvarných.

Psychoanalýza tedy nebyla pro surrealisty jen teorií otevírající cestu k nevědomí. Byla pro ně metodou, díky které se umění může stát působivějším a účinněji napomáhat změně a osvobození lidstva. Tento postoj k psychoanalýze zřetelně vyplývá i z argumentace Bretonových teoretických článků,

ale i z textů jeho přívrženců-vědců, např. Michela Carrougese, ten se zmiňuje o „novém druhu vědy“.²

Technika nonsensu

Surrealisté nikdy nestanovili žádná estetická pravidla, tak jako jiné umělecké školy. Jediným jejich požadavkem bylo, aby umělecké dílo rušilo stávající normy, aby se nepodobělo zaběhlým estetickým pravidlům, aby překvapovalo, rozšiřovalo význam slov a podněcovalo novým způsobem obrazotvornost. Tohoto cíle surrealisté dosahovali především změnou vyjadřovacích zvyklostí, tzn. používáním obrazů a metafor, které spojovaly slova z rozdílných sémantických rovin. Filologie v tomto případě mluví o technice nonsensu. Takové obrazy nacházíme v hojně míře v prvních básních Andrease Embirikose. Na ukázkou uvádím:

„Avšak smutek se vytratí. . . Kotouč příze je prohnílý, jeho konečný pád způsobí hřmot, jako když pozvedá hlavu šicí stroj nebo beran pářící se ve stromové aleji.“ (*I figi tu nimatos*, s. 27)³

„Tehdy se probudili strážci zákonů a rozhodli se zabít ticho jednou provždy a přesně na tom stejném místě postavit sochu pokoje jejich očí.“ (*Symblirosis fortigu atmopliu*, s. 10)

Černý humor

Dalším znakem surrealistické poezie, opět přejatým od německých romantiků, je „černý humor“. Objevuje se v podobě parodie, a liší se tak od formálních způsobů zobrazování skutečnosti, zavedených metod vyprávění.

Je to humor, který nám, tak jako Sokratova ironie, odkrývá nekonečno, prázdnotu, bezednou propast, přesah konečného do nekonečna, nekonečné množství možností. Ve vrcholné míře využívá techniku nonsensu a směřuje ji jinam, ke kořenům mytického vyprávění. Když André Breton vydal výbor z děl starších prozaiků pod názvem *Antologie černého humoru*, snažil se v podstatě stanovit předchůdce surrealismu. Do antologie byly zahrnuty texty Lautréamonta, Poea, Swifta, Sadeho, Lichtenmerga, Kafky aj., jejichž společným znakem je „paradox“, „záhadnost“, protiklad mezi vlastním „já“ a okolním světem a dále vyzývavý postoj vůči skutečnosti.

„Černý humor“ dominuje v básních Nikolaose Kalase, který se poprvé objevuje v řecké literatuře pod pseudonymem Nikitas Randos a jako literární

² Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Idées Gallimard 1950, s. 300.

³ Andreas Embirikos, *Ypsikaminos*, Agra, Atény 1980, pozn. překl.

kritik pod pseudonymem Nikos Spierros. Příkladem může být báseň publikovaná v r. 1933 pod názvem *Akropole*. Ve své básni boří Randos mýtus antiky a pojmání tohoto mýtu pozitivistickým 19. stoletím. Odkaz na Renanovu *Modlitbu k Akropoli* je zcela zřejmý. Kalas tuto báseň přirovnává k dělům Morosiniho i k moderním zbraním 1. světové války, které „každý den boří akropole“.

„V popředí
Parthenón
otrávený psycharijským inkoustem
na drahém papíře zabitý objektivem
Bouasonry
toho hrobníka Řecku —
a v pozadí sepjaté ruce

na prstech místo prstenů
elektrické dráty
rozechvívají slova

Renan

— oficiální kostelník akropole
v mramorech vytesané
nohy, břicho, prsa a ruce
Dalily . . .

válcovitým pohybem
zvučně padají slova
slova vyvolaná
hrůzou
z Morosiniho kanonád —
tato děla mají také válcovitý tvar
a každý den boří akropole. . .“

Černý humor dále dominuje i v prózách Andrease Embirikose, např. V *Argo i plus aerostatu* (1964–1965, *Argo neboli let balónem*), stejně jako v jeho „erotické“ próze *Megas Anatolikos (Velká východní)*, vydané až po autorově smrti. Černý humor je však charakteristický zejména pro díla jednoho z našich nejvýznamnějších autorů, E. Ch. Gonatase, tvůrce, který šel svou vlastní cestou nezávisle na surrealismu. Jedná se např. o jeho prózy *Agelades*

(1963, *Krávy*), *To varathro* (1963, *Propast*) a *O filoksenos kardinalios* (1986, *Pohostinný kardinál*).

Dalšími znaky surrealistické poezie je asociativní psaní, absence myšlenkové návaznosti a také maximální využití řady prvků dědictví romantismu, jako je narušení hranic mezi poezií a prózou a zaznamenávání obsahu snů. Do určité míry se s nimi setkáváme i v dílech dalších básníků nepatřících do surrealistického okruhu, např. u Jorgose Sarandarise, Nikose Gavriila Penzikise, Melpo Aksioti, ale systematicky je využívali především surrealisté.

Řecký surrealismus

Přejdeme nyní k odrazu surrealistického hnutí v Řecku. Na jiném místě uvádím, že vzhledem k situaci v naší zemi nemohl surrealismus nikdy získat podobu hnutí se širším společenským dopadem. Nepřály tomu podmínky a duchovní atmosféra 30. let 20.st. Řecko se soustředilo na své tehdejší společenské a politické problémy a od r. 1936 Metaxasova diktatura bránila jakékoli veřejné revoltě. A hlavně řecká — tedy spíše athénská — střední vrstva neměla mnoho příležitostí projevit zájem o odvážné umělecké pokusy. Literární sféru stále ovládali Kostis Palamas a Angelos Sikelianos, objevily se také první básnické sbírky Jorgose Seferise, *Strofi* (1931, *Obrat*), *I sterna* (1932, *Studna*) a *Mythistorima* (1935, *Román*), díla novátorská z pohledu formy, tedy užití volného verše, ale také „temného“ prvku.

Můžeme říct, že uvedení surrealismu do Řecka proběhlo bez doprovodu fanfár: roku 1935 Andreas Embirikos vydává svou surrealistickou sbírku *Ypsikaminos* (*Vysoká pec*) — ve stejném roce začíná praktikovat psychoanalýzu — a jeho veřejná surrealistická činnost se omezuje pouze na jednu přednášku, jedno interview a jednu výstavu obrazů zahraničních surrealistů. Roku 1938 následuje výstava obrazů Nikose Engonopulose, za přispění Nikose Kalase, a vydání jeho básnické sbírky *Min omilite is ton odigon* (*Nemluwte s řidičem*). Dále vychází sborník *Yperrealismos* (*Surrealismus*, vyd. Govotsi), ve kterém řečtí básníci ovlivnění surrealismem překládají francouzské surrealisty a také části z Bretonova surrealistického manifestu.

Nepochybně se tedy v Řecku nesetkáváme se surrealistickým hnutím, ale pouze s básníky, kteří následovali surrealistický program. Přesto je zřejmé, že odvážná díla dvou čelních představitelů řeckého surrealismu, Andream Embirikose a Nikose Engonopulose, byla výzvou a nezapadala do rámce daného stávajícími kulturními proudy v Řecku. Oba autoři se tak stali průkopníky nového hnutí. Boj, který byl proti nim zahájen, a snaha zesměšnit je, na které se podílela i jedna divadelní revue, to vše dokládá, že se jim skutečně podařilo hluboce zasáhnout status quo řecké kulturní scény.

Andreas Embirikos a Nikos Engonopoulos, dvě významné osobnosti řeckého surrealismu, uplatnili ve svém díle tím nejlepším způsobem základní principy této umělecké revolty. Zastavíme se tedy především u těchto autorů, protože pouze oni šli cestou surrealismu až do konce svého života, zatímco pro jejich současníky, Odyssease Elytise, Nikitase Randose nebo Nikolaose Kalase, byl surrealismus plodnou inspirací v počátcích jejich tvorby, dále však sledovali svou vlastní cestu. Především Nikolaos Kalas, autor francouzsky psané knihy *Foyers d' Incendie (Ohniska požáru)*, zvláště oceněné Bretonem, se později od surrealistů odklonil.

Andreas Embirikos

Andreas Embirikos (1901–1975) se narodil v rumunské Braile jako potomek významné rodiny loďařů pocházejících z ostrova Andros, vyrostl v Athénách, kde také začal studovat filologii. Dále studoval v Lausanne, tentokrát obor související s podnikáním jeho otce, a později v Londýně pokračoval ve studiu filologie a filozofie. Podstatný pro něj byl odchod do Paříže roku 1925. Tady se pod vedením významného psychoanalytika René Laforguea začíná věnovat nejprve psychoanalýze, a poté jej zaujme i surrealismus. Zásadní význam v jeho životě a současně v duchovním životě naší země měl rok 1935. V tomto roce Embirikos vydává svou první surrealistickou sbírku básní *Ypsikaminos (Vysoká pec)* a v tomtéž roce zahajuje svou psychoanalytickou praxi. Tuto praxi ukončí roku 1951, kdy také odchází do Paříže. Do Řecka se vrací roku 1953 a až do své smrti pobývá v Athénách a na ostrově Andros. Jedno z jeho nejvýznamnějších děl, mnohosvazkový román *Megas Anatolikos (Velká východní)*, bylo vydáno až posmrtně. (Životopisné údaje viz publikace *Anef orion, anef oron... Andreas Embirikos*, 2001, vyd. ministersva kultury, EKEVI, s texty I. Vurtsise).

Andreas Embirikos dospěl v prvních desetiletích 20. století, v době, kdy revoluční vize ještě mohly najít společné cíle s jinými formami projevu v politice i umění. S takovou představou také vstoupil tento obdivovatel Marxe a stoupenec Freuda, přítel Bretona a Marie Bonaparte do duchovního života naší země jako básník, psychoanalytik a surrealista. Proto byl zavrhován, ale proto také zůstal v popředí naší kulturní scény.

Embirikos se surrealismem spojil veškerou svou spisovatelskou činnost i své osobní postoje. Vyjádřil své myšlenky všemi literárními druhy, básnickými i prozaickými, především využíval jeden starší literární druh, báseň-kázání, kterou povýšil na báseň-manifest, v terminologii surrealistické revoluce. Tento literární druh se objevuje jak v jeho první sbírce *Ypsikaminos*, tak ve sbírce poslední, vydané až po jeho smrti s názvem *Oktana*. Ve sbírce *Ypsikaminos* hlásá: „Cílem našeho života není přizemnost... Cílem našeho

života je láska.“ A v *Oktaně*: „Oktana znamená nikoli politicky, ale duchovně jednotný světový stát (nejspíše federací), kde nebude dotčena duchovní a národnostní osobitost jednotlivých národních celků, a který přesto bude postaven na úplném nezlomném bratrství ras, národů a jednotlivců a bude plně ctít každého z nich.“

Jak jsme již uvedli, roku 1935 Embirikos uspořádal přednášku, kde se pokusil představit surrealismus v athénském prostředí. Tehdy se také seznámil s mnoha umělci a mladými básníky, např. O. Elytisem a N. Kalasem. Ve stejné době poznal tehdy šestadvacetiletého Nikose Engonopolose, který studoval malířství na Vysoké škole výtvarných umění u K. Parthenise a současně byl žákem F. Kondoglu.

V Embirikosově mnohostranném díle, tak těžce zařaditelném do některé z žánrových škatulek, se výrazně odrážela jeho osobnost, která se postupně stala téměř mýtem. Jeho přátelé, současníci i mladší autoři, které zasvětil do surrealismu, jej zbožňovali. Ale i v době po Metaxasově diktatuře jeden z bojovníků levice Chronis Missios ve svém autobiografickém díle *Kala, esy skotothikes noris* usvědčuje své pronásledovatele a opěvuje ty, kterým „se strach ze smrti stal podnětem k životu“, vrací se tak ke slovům nádherné Embirikosovi básně *Is tin odon Filellinon (Na ulici Filhellénů)*.

Podstatné je, že dílo, které Embirikos zanechal, od začátku provokovalo a provokuje stále, a to i přesto, že uplynulo půl století od doby, kdy bylo napsáno. A dále je jisté, že bez něj by náš duchovní život byl naprosto odlišný.

Embirikos, Řek diaspory, věčný vnitřní exulant, psal zejména o problematice našeho vnímání světa, problematice úzce související s budováním vlastní identity. Tak jako homérští hrdinové budoval lodi a města, jako Rigas Ferreos vytvořil Mapu svého Nového města v básni *Ochi Brazília ma Oktana (Nikoli Brazílie, ale Oktana)*. Je dost dobře možné, že mladší generace najdou v jeho díle hodnoty, které my teď nevidíme. Snad pro ně návrat do Ráje, bude mít jiný, více „ekologický“ smysl. Však také v Embirikosově pojetí má kult těla širší rozměr, odpovídá kultu přírody jako mystické síly, která překračuje naše poznání.

Embirikos chápe poezii „nejen jako vyjadřovací prostředek, ale jako nekončnou duchovní činnost“. Takto „osobitě“ definuje poezii Andreas Embirikos, sám „ve všech směrech osobitý člověk i osobitý básník“, jak o něm napsal D. P. Papaditsas. O jeho „osobitosti“ svědčí nejen odvážné, mnohostranné a mnohoznačné dílo, ale také vliv, který měl na současné i pozdější básníky.

Embirikos dále řekl o poezii, že je „cestou na zářícím velocipédu“, a vede nás tak až k okřídleným mytickým koním a ořům naší lidové tradice. Jiné jeho výroky působí jako zaklínadla: „vezmi si mé slovo a dej mi svou ruku“. Především však Embirikos položil otázky, které jsou možná předurčeny k tomu,

aby zůstaly otevřeny a nezodpovězeny. Takovou nezodpovězenou otázkou zůstává obraz jeho utopického města „Oktány“.

Embirikos bezpochyby nejvyšší možnou měrou zhodnotil básnickou filozofii surrealismu, jeho dílo však představuje jeden specifický přínos, který, pokud je mi známo, platí pouze pro Řecko: Surrealistické učení o zásadní změně tradičních básnických forem Embirikos neaplikoval pouze v oblasti obrazotvornosti, ale také zcela „odlišným“ způsobem využil možností řeckého jazyka a vytvořil překvapující spojení dimotiki a katharevusy.⁴ Vytvořil tak proteovské fascinující dílo, a jak podotýká D. P. Papaditsas, „byl to především on, kdo za posledních padesát let dal řeckému jazyku nový rozměr a jako větrná smršť jej osvobodil od nánosů, které jej znehodnocovaly“. Podle mého názoru katalytický účinek a přitažlivost Embirikosových básní nespočívá pouze ve skutečnosti, že psal poezii volných asociací, nebo v tom, že uplatňoval metodu „automatického psaní“, ale vychází právě ze způsobu, jakým užíval jazyka. A tento jazyk si získal svou úžasnou přitažlivost zejména proto, že byl využit v básnickém programu s výraznými prvky ironie. Cílem takového programu bylo otrást „arzenálem“ známých a ověřených básnických témat a motivů, podrobit je systematickým snahám o změnu, neustálým tezí a antitezí, které vedou k nové nečekané syntéze. Postačí, když uvedu názvy některých básní jako „Zjevení andělů v parním stroji“ nebo „Lvi řvoucí na prsou panny“.

Nikos Engonopulos

Nikos Engonopulos se narodil r. 1910 v Athénách. Pocházel ze staré athénské rodiny s kořeny v Konstantinopoli, na Hydře a Epiru. Vyrostl v Athénách a od desíti do osmnácti let studoval gymnázium v Paříži. R. 1928 se vrátil do Řecka. Byl nucen pracovat jako státní zaměstnanec, aby si zajistil prostředky k životu, a současně začal studovat malířství. V r. 1938 poprvé vystavil své obrazy a vydal své první básně v časopise *Kyklos* a také svou první básnickou sbírku *Min omilite is ton odigon*. Díky působení D. Pikionise byl přeložen na fakultu architektury na Ethniko Metsovio Polytechnio,⁵ kde vyučoval dějiny umění jako odborný asistent a od r. 1956 jako docent. V r. 1967 se na této fakultě stal profesorem dějin umění. Zastupoval Řecko na bienále v Benátkách r. 1954, ale odmítal vystavovat v Athénách, a to až do r. 1963, kdy se uskutečnila jeho první samostatná výstava. V r. 1979 získal státní cenu za poezii. (Podrobné životopisné údaje viz časopis *Chartis* 25–26, 1988, věnovaný N. Engonopulosovi).

⁴ Dimotiki: obecný jazyk, živá novořečtina, katharevusa: „očištěný“ archaizující jazyk, pozn. překl.

⁵ Vysoké učení technické v Athénách, pozn. překl.

Mnozí zastávají názor, že Engonopulos je především významným básníkem a až poté malířem. Osobně jsem přesvědčená, že jeho básně a obrazy se obdivuhodně doplňují a pomáhají nám lépe porozumět jednomu i druhému. Engonopulos v obou případech často využívá stejné náměty, ale vždy ve zvláštních spojeních — hrdinové řeckého povstání vedle soch a předmětů denní potřeby, ženy vyzářující erotikou vášeň v podivných oděvech z různých období a vždy jako součást syntézy různorodých předmětů, která udivuje, baví, ale současně dráždí mysl svým černým humorem.

Tyto znaky jeho poetiky objevujeme ve všech jeho knihách, od *Min omilite is ton odigon* (1938, *Nemluvejte s řidičem*) a *Ta klidokymvala tis siopis* (1939, *Piana ticha*) až po jeho poslední sbírku *Stin kilada me tous rodones* (1978, *V údolí růžových sadů*), a nepochybně v jeho nejlepším díle *Bolívar* (1944, *Bolívar*), které považuji za jedno z nejvýznamnějších děl řecké poezie.

Nikos Engonopulos nikdy neodděloval umění od života. V rozhovorech, které byly zveřejněny po jeho smrti pod názvem *I angeli ston paradiso milun ellinika...* (1999, *Andělé v ráji mluví řecky...*), vyjádřil svoji teorii umění: „Nepíšu, žiji. Básně jsou psány naším životem.“ A na jiném místě: „Umění je spojením nemnoha prvků; a život, to je láska a svoboda. Racionalismus ničemu nepomáhá. Život nemůžeme pochopit. To je pravda, které racionalisté nerozumějí. Hluboké pochopení života najdeme v úsměvu kúrů plném vlídnosti a jemné ironie...“

S tímto „hlubokým pochopením“ Engonopulos vytvořil neuvěřitelně odvážné dílo, které zasáhlo svou dobu, a formoval svoje „básnické“ pojetí života.

Čím ve skutečnosti byl surrealismus pro Engonopulose? Tato otázka se opakovaně objevuje v rozhovorech, které poskytl, a ti, kdo si chtějí utvořit určitou představu, najdou bohatý materiál. Ostatně celé jeho dílo prostupuje duch surrealistické přeměny, rozvratu, parodie, černého humoru. Utkvěly mi tyto věty: „Rád říkám, že surrealističtí básníci jsou těmi nejlepšími, ale takovými básníky jsou i Homér, Pindaros a Solomos. To jsou pro mě surrealisté, protože je-li básnických škol mnoho, poezie je — znovu to opakuji — jen jedna.“ A dále: „Osobně nevěřím v surrealismus jako školu. Ale je mi velmi blízký. To, o co jsem se pokusil, bylo oživení surrealismu řeckými prvky, jeho obohacení o řecký metafyzický rozměr, pozvednutí od pouhé grimasy, u které zůstali západní autoři. Myslím, že surrealismus je dnes vše, na co se díváme s vášní.“

Nikos Engonopulos se vždy vyhýbal publicitě. Říkal, že „umělec má být vyzdvižen, ale člověk musí zůstat ve stínu“. Většina publikovaných rozhovorů se uskutečnila u příležitosti nemnoha veřejných představení jeho díla. Je potřeba uvést, že Engonopulos se vyhýbal i vystavování svých děl a prodeji obrazů, výjimek nebylo mnoho. Umění pro něj představovalo možnost

opravdové, nejhlubší komunikace s „těmi, kdo jdou stejnou cestou“, nemělo být cestou k popularitě a slávě. „Tvoříme pro člověka. . . Abychom mu poskytlí východisko z jeho samoty. Sílu, aby překonal svou osamocenost. Komunikaci. To je to, co nabízí umění. . .“

Engonopulos miloval řecké světlo, tu „marnotratnost slunce a přírody“ a také „lidskost, kterou má v sobě každý Řek, od starověku až po povstání roku 1821“. Současně však hluboce vnímal celosvětovou jednotu lidstva: „Čas nás učí, že čím intenzivněji vychází umění z místní tradice, tím stoupá jeho zajímavost z celosvětového hlediska. Čím osobnější je umění, tím stoupá jeho všelidský smysl. A čím aktuálnější je, tím více je nadčasové. Proto také egyptská socha, starověký kúros, Dürerova rytina, Picassův obraz budou vždy a všude člověka hluboce dojímat.“

Engonopulos, okouzlený, uchvácený světem okolo sebe, chtěl svým dílem vyjádřit právě tuto jednotu, v ní viděl lék na bolest „nesnesitelné samoty“. Umění pro něj bylo útěchou a poutem mezi lidmi a taktó také maloval a psal své „písně“, jak své básně nazýval.

Přijetí surrealismu v Řecku

Řecká kritika se k surrealismu v době jeho prvních projevů na řecké půdě stavěla velmi nepřátelsky. Už od r. 1933 vyjadřovala levicová kritika na stránkách časopise *Nei Protoporí* své výhrady k ideologii hnutí a jednoznačně se stavěla na stranu realismu a proletářského umění. Byla to doba názorových střetů mezi Bretonem a Komunistickou stranou Francie. Obecně lze říci, že surrealismus se setkal s velice negativním přijetím, později především ze strany levicové kritiky vedené Markosem Avgerisem. Přesto mnozí levicoví básníci jako Manolis Anagnostakis a Aris Alexandru surrealismus obhajovali. Pochybnosti však zaznívaly i v poválečném období z úst básníků i kritiků. Předním odpůrcem byl Takis Sinopulos, který sám ve svých starších básních využil surrealistické prvky.

Svou skepsi vyjádřál i D. N. Maronitis, když v dílech dvou ortodoxních řeckých surrealistů Embirikose a Engonopulose zdůraznil „svěráznou básnickou rétoriku“ projevující se gramatickými prvky typickými pro rétorické „nabubřelé“ projevy: jedná se o vokativní oslovení, triumfální zakončení básní, didaktický imperativ, anaforické opakování slov i vět, pleonastické užívání adjektiv. Podle Maronitise je potřeba Embirikosovu rétoriku „prověřit a zjistit, nakolik souvisí s ideologickým zatížením básní“, a posléze přejít k specifitějším otázkám, jako je souvislost této „básnické rétoriky“ s prvky „básní vlasteneckých a národních“ (*Piso Bros*, Stigmi 1986, s. 141 a 143). Je zřejmé, že takový typ básně je v rozporu s buňičským charakterem surrea-

listické poezie, avšak tento pohotový kritik nás přivádí ke zkoumání možné přítomnosti „ironického tónu“, který rétoričnost básní zmírňuje.

Na tomto místě je potřeba upřesnění: „nabubřelost“ a „rétoričnost“ se zde opravdu objevují, avšak pojmy vyjadřující vlastenecké cítění mění svou hodnotu a tohle spojení pak působí ironicky a vytváří vhodné prostředí pro surrealistický „černý humor“.

Poválečná generace a následovníci

Embirikosův jazyk dodal novou dynamiku slovům již „otřepaným“, jiná zapomenutá znovu objevil a právě díky jeho kouzlu našel embirikovský surrealismus takovou odezvu u starších i mladších generací. Tento jazyk udivoval, zneklidňoval, pobuřoval a nutil přemýšlet a společně s odvážnou obrazností a alogickým členěním textu, založeném na zcela nečekaných spojeních hmotných předmětů s abstraktními pojmy, dospěl až k „estetické revoluci“, která byla odpovědí na problém tzv. diglosie v Řecku.

Na těchto prvcích stálo surrealistické učení Andrease Embirikose. Rozmanitými způsoby si je osvojili především básníci z okruhu jeho přátel: Nikos Engonopulos, Odysseas Elytis, Matsis Chatzilazaru, Nikolaos Kalas.

Surrealismus však našel velkou odezvu především u tzv. první poválečné generace formující se na troskách 2. sv. války. Zvláště to byli tito básníci: Miltos Sachturis, Eleni Vakalo, Nikos Gatsos, Dimitris Papaditsas, Ektor Kaknavatos, Manto Arvanitu, Jorgos Likos. V této fázi byl navíc surrealismus odpovědí na základní potřebu radikálního obrození a nakonec se ukázal jako jediný vykupitelský prvek, který poezie byla schopna nabídnout, jak prorokoval už roku 1930 Tellos Agras. Ale nejednalo se již o surrealismus André Bretona, ostatně jen pár jeho básní bylo ve třicátých letech známo v překladech, surrealistické manifesty byly do řečtiny přeloženy dokonce až v letech sedmdesátých.

K těmto autorům je třeba připojit i mnohé mladší spisovatele, kteří se na Embirikose odvolávají různými způsoby, vyjadřují se k jeho dílům a věnují mu své básně, jako Dimitris Kalokyris, M. F. Dragumis, Dinos Siotis, D. Pagulatos, Thanasis Tzulis, Jorgos Kakulidis, Jannis Varveris, Spyros Kaniuras ad.

Když k nim nyní připočítáme neosurrealistické, případně i postsurrealistické, autory, formuje se před námi výjimečně dlouhý seznam. Však také podle Alexandra Argyriu, který se systematicky zabývá řeckými surrealisty, patří mezi postsurrealisty „téměř všichni významní autoři první poválečné generace“ (*Diadochikes anagnosis Ellinon yperrealiston*, s. 245). K nim by měli být přiřazeni také mnozí básníci druhé poválečné generace. Co se týče

Surrealismus v Řecku

pozdějších autorů, generace let sedmdesátých, Kostas Papageorgiu poznamenává, že „surrealistické prvky se sporadicky objevují v poezii mnohých, ne-li všech, básníků generace sedmdesátých let, a to v různých podobách“ (*I genia tu '70*, s. 91).

Věřím, že odezva a okouzlení, které surrealismus v Řecku vyvolal, a také jeho katalytický účinek na vývoj řecké literatury vyplývají z básnického programu dvou průkopníků tohoto hnutí, Andream Embirikose a Nikose Engonopulose. Základním kamenem byl řecký jazyk v jeho celkové podobě, tedy zahrnující dimotiki i katharevusu, obohacený originální dynamičností a vyznačující se bohatstvím nepřekonatelných metaforických obrazů.

(Přeložila Nicole Votavová-Sumelidu.)

Prosa und Dichtung in den letzten dreißig Jahren

LINOS POLITIS

Wie in allen Ländern Europas hat der Erste Weltkrieg auch in Griechenland tiefgehende Umwandlungen und Umstürze verursacht. In den ersten Jahren des Krieges neutral, sah sich Griechenland schlussendlich gezwungen, am Weltkonflikt auf der Seite der Entente teilzunehmen; sein Schicksal aber war es, die Waffen nach deren Stillstand 1918 nicht niederlegen zu können, sondern für weitere vier Jahre in Kleinasien zu kämpfen. Dieser Kampf endete mit der furchtbaren Katastrophe vom September 1922, die im Weiteren einen Bevölkerungsaustausch zur Folge hatte. Anderthalb Millionen Griechen aus Kleinasien fanden innerhalb des griechischen Staates eine neue Heimat; diese außerordentliche Tragik der Entwurzelung eines ganzen Stammes aus dem seit mehr als zweitausend Jahren eigenen Boden, scheinen die anderen Völker Europas in ihrer geschichtlichen Bedeutung nie richtig beurteilt zu haben. Bei uns bezeichnet diese neue Völkerwanderung die Grenze zweier Welten und zweier Zeiten. Das neue Griechenland verlässt nach 1922 das frohe Jugendalter und erlangt die Reife der Männlichkeit.

Diese neue Reife kennzeichnet natürlich auch das geistige und literarische Leben. Unter den Soldaten in Kleinasien und unter den Flüchtlingen gab es begabte junge Leute, die die neue Wirklichkeit mit dem Wort oder dem Vers im Bereich der Phantasie nachzuerleben vermochten. Dichtung und Prosa erlangen eine neue Schwere, die sich besonders um 1930 geltend macht. Diese neue Generation mit einer Fülle begabter Vertreter hat der Literatur der letzten 30 Jahre ein besonderes Gepräge gegeben; eben darüber möchte ich heute sprechen.

Das Verlangen nach Sachlichkeit und Gegenständlichkeit führte die jungen Schriftsteller vor allem der Prosa zu. Im 19. Jahrhundert, nach einer Vorherrschaft des meist flachen und abenteuerlichen historischen Romans hat der Erneuerungswille der Generation um 1880 zur knapperen und intimeren Ausdrucksform der Novelle geführt; die letzten 20 Jahre des Jahrhunderts sind von einer Blüte der sittenbeschreibenden kurzen Erzählung gekennzeichnet: Papadiamantis, der das bunte, einfache Leben auf seiner kleinen Heimatinsel Skiathos beschreibt, Karkavitsas, kräftiger sowohl in der psychologischen Analyse als auch in der Kunst der Erzählung, Eftaliotis, mehr zarter und idyllischer Natur, sind die bedeutendsten Namen. Der Anfang des 20. Jahrhunderts sah die Versuche des Sittenromans, besonders in den an sozialen Problemen reichen Werken eines Konstantinos Chatzopoulos und Konstantinos Theotokis, wie auch des Bürgerromans; in letzterem zeichneten

sich der bekannte Führer der Volkssprachepartei und in Paris lebende Linguist Psycharis aus, dessen umfangreiche Werke aber einer ursprünglichen künstlerischen Kraft entbehren, und der Polygraph Gregorios Xenopoulos, dessen unleugbare Begabung sehr oft durch nachlässiges, sich den niedrigeren Wünschen des Publikums anpassendes Schreiben verdeckt wird.

In den 20er Jahren macht sich nicht nur in der Prosa, sondern im Allgemeinen eine Ermattung bemerkbar. Nach dem emporsteigenden Drang der Zeit bis zu den Balkankriegen erlahmt nach dem Weltkrieg die schöpferische Kraft; es ist eine Zeit der Ermüdung und der Auflösung, die so oft den Perioden einer neuen Synthese vorangeht. Demosthenes Voutyras taucht seine zahlreichen Erzählungen in eine trübe, pessimistische Atmosphäre; seine Figuren haben das geistige Gleichgewicht verloren, sie leben im Rahmen der Gesellschaft, von Zersetzung heimgesucht und führen ein elendes Leben in Vorstadtkneipen. Es scheint, dass dieses deprimierende, für uns heute unausstehliche Milieu der allgemeinen Stimmung jener Zeit vollkommen entsprochen hat. Die Erzählungen Voutyras' wurden damals viel gelesen und hoch geschätzt; in späteren Jahren — und Voutyras schrieb ununterbrochen bis zu seinem Tode vor kurzem — bedeuteten sie jedoch nur ein Überbleibsel aus der Vergangenheit. Von dieser ermatteten Auflösung versucht sich die neue Generation frei zu machen. Um 1930 werden zwei längere Erzählungen veröffentlicht, durch die frisches Blut zu strömen scheint. Es sind *Das Leben im Grabe* von Stratis Myrivilis und *Nummer 31328* von Ilias Venezis.

Stratis Myrivilis gehört eigentlich nicht der jüngeren Generation an; 1892 auf Lesbos geboren, näherte er sich 1930 seinem 40. Lebensjahr. Er hat als Offizier im Kleinasienkrieg gedient; sein Roman mit dem aus einem Kirchengesang entlehnten Titel ist eben, wie er selbst notiert, „das Buch vom Kriege“. Es ist als Tagebuch eines Unteroffiziers verfasst, doch unter der parataktischen Aufzählung der Kriegsereignisse macht sich stets eine tiefe Lebensauffassung und wesentliche Lebenserfahrung kund. Das Werk ist ein ausgesprochenes Antikriegs-Buch. Es entspringt der selben Ideenwelt wie die Bücher von Barbusse, Latzko und Remarque; doch vor diesem Hintergrund hebt sich ein humanistischer Glaube und eine Lebensbejahung ab, weiter ein fröhliches Naturempfinden verbunden mit einer sarkastischen Gesinnung gegenüber den fürchterlichen Kriegsereignissen.

Der zweite Roman von Myrivilis, *Die Lehrerin mit den goldenen Augen*, bildet in gewissem Sinne die Fortsetzung des ersten. Er schildert das Leben in der Heimat gleich nach dem Krieg, dessen Schatten noch immer auf dem Schicksal der Menschen liegt, in gleicher Weise wie die Erinnerung an den im Krieg verstorbenen Mann, die die aufblühende Liebe der Witwe zu dem Freund belastet; die schließliche Erfüllung ihrer Liebe bedeutet gleichsam die

Überwindung des Vergangenen und den Willen zu einem neuen glücklichen Leben. Mit sicherer Kunst versteht es Myrivilis, eine lebensfrische, idyllische Beschreibung seiner Heimatinsel in die Erzählung einzuflechten, die dem ganzen Roman einen erfreulichen, optimistischen Grundton verleiht.

Von den weiteren Werken des reichen Talents von Myrivilis sei hier nur seine Novelle *Basilis Arvanitis* erwähnt, die trotz ihrer verhältnismäßigen Kürze die erstaunliche Persönlichkeit des Helden in trefflicher Weise wiedergibt: ein Mann aus dem Volk, voll urtümlicher physischer Kraft und selbstloser, unverstellter und unbändiger Tapferkeit.

Der Verfasser der anderen, oben erwähnten Erzählung, Ilias Venezis, ist viel jünger; 1904 in einer griechischen Küstenstadt Kleinasiens geboren, hat er als Kind alle bittere Erfahrung des kleinasiatischen Griechentums erlebt und erzählt nun in erster Person die Geschichte seiner eigenen Gefangenschaft; er war einer von den als Geiseln ins hintere Kleinasien verschleppten Griechen, unter der *Nummer 31.328* — was sich im Titel der Erzählung widerspiegelt. Das Buch erwächst also aus eigenem Erlebten; neben der breiteren Synthese des Kriegsromans von Myrivilis bietet jenes die Schilderung eines drastisch herausgehobenen Einzelschicksals.

Venezis' zweites Buch *Die Stille*, das bereits die Breite eines Romans erreicht, schildert — wie bei Myrivilis — die Anpassung an das neue Leben nach der Gefangenschaft und der Entwurzelung. Wir folgen dem mühseligen Versuch einer bürgerlichen kleinasiatischen Familie, in einem kleinen Küstenort Attikas eine neue Heimat zu finden. Eine Sehnsucht nach dem ewig verlorenen Land durchzieht hier die Erzählung, bald ermattend, bald in schöpferischem Antrieb mitreißend. Die Rosen, die der Arzt Venos in den salzigen Boden der neuen Heimat zu pflanzen nicht müde wird, sind ein allzu durchsichtiges Symbol.

Von dieser Sehnsucht nach der verlorenen Heimat erfüllt ist auch der vielgelesene, in viele Sprachen übersetzte, breit erdachte Roman *Äolische Erde*, 1943 erstmalig veröffentlicht. Es handelt sich möglicherweise um keinen echten Roman, sondern um Erinnerungen aus den Kinderjahren und von Kleinasien, die zwischen Märchen und Traum schweben. Der Verfasser zeigt uns eine patriarchalische Familie — seine eigene — verwurzelt in orientalischem Boden, er sieht sie mit den Augen eines Kindes, das voller Entzücken und Schauern auf das Wunder des Lebens blickt. Diese zarte, kindliche Wiedergabe der Wirklichkeit bildet auch den Reiz des Romans, der unübertroffen vor den späteren Werken seines Schöpfers steht.

Um 1930 begann auch ein anderer Schriftsteller seine Tätigkeit, Georgios Theotokas. Ohne die kräftige Ausdrucksfähigkeit eines Myrivilis, auch ohne die Zartheit, die sich zwar bisweilen bis zur Weichheit verflacht, aber bei

Venezis Stärke und Schwäche bildet, ordnet Theotokas sein Material auf einer rationellen Basis, die er seiner französischen Schule und Vorliebe für Descartes' Philosophie verdankt. Ein oder zwei Jahre jünger als Venezis, hat Theotokas in seinen Romanen, z. B. *Argo*, *Leonis*, u. a. versucht, aus eigener Erfahrung die geistigen Konflikte der Jugend in den Jahrzehnten zwischen beiden Kriegen zu schildern. Erst kürzlich schreitet er in seinem Roman *Die heilige Straße*, zu einer breiteren Synthese mit der Behandlung einer Episode aus dem kurzen, aber doch für den Feind fatalen deutsch-griechischen Krieg von 1941.

Eine Reihe der Erzähler und Roman-Schriftsteller der letzten 30 Jahre wäre zu lang, es hat keinen Sinn, Namen aufzuzählen. Kosmas Politis verdanken wir viele qualitätsvolle Werke, unter denen *Eroica* eine besondere Stelle einnimmt; es ist, wie man gesagt hat, ein reizvolles, idyllisches und suggestives Gedicht vom jugendlichen Verlangen. Thanos Petsalis hat mit seinen *Mavrolikoï* eine breitangelegte Synthese entworfen, worin die geschichtlichen Schicksale des Griechentums während der türkischen Herrschaft in den fortlaufenden Episoden innerhalb einer Familie ihren Niederschlag finden. M. Karagatsis ist vielleicht der schöpferischste unter allen; sein Stil hat einen leichten Fluss, er ist auch einer der wenigen, der nicht aus eigener Erinnerung schreibt, sondern eine unleugbare, kräftige Kombinationsphantasie besitzt; doch eben dieses „leichte Schreiben“, verbunden mit einem übermäßigen und als unangenehm empfundenen erotischen Element sowie einem unerfreulichen, sarkastischen Ton bildet den schwächeren Teil innerhalb seines Œuvre.

Einer der jüngeren, Tassos Athanassiadis, hat Zeugnis über ein kräftiges, mit allen Eigenschaften eines richtigen Romanschriftstellers begabtes Talent in seinem „roman fleuve“ über die Pantheoi abgelegt, einer Familie, deren Schicksal er im Laufe vieler Jahre verfolgt, während die geschichtlichen Ereignisse dieser Jahren als Hintergrund die Erzählung beleben. Und auf dem Gebiet der Romanbiographie (der „vie romancée“) hat er die Lebensschilderung des ersten griechischen Staatsoberhauptes Ioannis Kapodistrias, und vor kurzem das tragische Leben von Dostojevskij in ausgezeichneter erzählerischer Form widergegeben.

Eine ganz besondere Stelle hat Anghelos Terzakis von Anfang an mit seinem Werk eingenommen. Er war noch nicht 30 Jahre alt, als man ein Drama von ihm im Nationaltheater aufführte. Er hat Dramen, Romane, Erzählungen, auch wohldurchdachte kritische Artikel geschrieben, die eine phantasiereiche künstlerische, aber zugleich scharfsinnige und geistreiche Persönlichkeit verraten. Unter seinen Werken bleibt bisher der historische Roman *Prinzessin Ysabeau* das bedeutendste. Auch sonst fand Terzakis sei-

ne Eingebung in der byzantinischen Vergangenheit. Hier entwirft er eine große historische Tafel, die die fränkische Herrschaft auf der Peloponnes des 13. Jahrhunderts ganz lebendig und treu wiederbelebt. Die Handlung kreist um die zwei Haupthelden, die fränkische Prinzessin Ysabeau, erhaben und schön, aber zermürbt von Langeweile und Verdruss, und den griechischen Führer der unterjochten Leibeigenen, voller Energie und kräftigem Willen. Die Liebeserlebnisse beider Helden bedeuten zugleich eine Auseinandersetzung zwischen zwei Nationen und zwei Klassen, von denen sich die eine im Sinken, die andere im Aufsteigen befindet. Das ganze wird mit echt literarischen, der Erzählung eigenen Mitteln zusammengesetzt und entzückt mit der einfachen und soliden Weise des Ausdrucks.

Während in den 30er Jahren, wie wir bereits erwähnten, versucht wurde, die jüngsten Erlebnisse des kleinasiatischen Krieges und der Flüchtlinge nachzuerzählen, so fehlte es in den beiden letzten Jahrzehnten nicht an Versuchen, den unvergesslichen Aufschwung des albanischen Krieges in dauerhaftem Kunstausdruck zu fassen. In den meisten Fällen haben diese Versuche den persönlichen Charakter eines Selbstbekenntnisses nicht zu überschreiten vermocht. Vielleicht steht uns das historische Ereignis noch allzu nahe, oder es sind die Schicksale der Nation in der Nachkriegszeit so schwer und so enttäuschend gewesen, dass man sich nur schwer in die fröhliche, die Gesamtheit der Nation umfassende Atmosphäre jener Tage wieder hineinleben kann? Es sei doch ein Roman, *Die Bewaffneten* von Loukis Akritas, erwähnt, der ein zusammenfassendes Bild und ein abgerundetes Ganzes gegenüber den anderen bietet.

In einer Würdigung des literarischen Schaffens der letzten 30 Jahre darf nicht der jetzt allgemein bekannte Name des Nikos Kazantzakis fehlen. Er gehört allerdings dieser jüngeren Generation nicht an; in ungefähr demselben Alter wie Sikelianos tritt er mit der Fülle seiner Persönlichkeit in den ersten Jahren des Jahrhunderts hervor. Die Breite seines Schaffens ist erstaunlich: er schreibt Gedichte, Dramen, Tragödien, philosophische Essays, er übersetzt die größten Werke der Weltliteratur wie die *Ilias*, die *Göttliche Komödie*, den *Faust*, er wandert durch die ganze Welt und beschreibt seine Reiseeindrücke, er kennt die indische Philosophie und die byzantinische Mystik und war ein Mann von ungeheurer Belesenheit und ausgewogener Weisheit. Aus diesem erstaunlichen Schaffen heben die Kritiker zwei Texte besonders hervor als diejenigen, in denen er am ausgeprägtesten formuliert, was er seinen Zeitgenossen mitzuteilen hatte. Der erste Text ist *Askese*, zunächst unter dem Titel *Salvatores Dei* veröffentlicht, ein tiefes, unmittelbares Bekenntnis seiner Lebensauffassung. Der zweite ist die *Odysee*, ein langes, sich über 33333 Verse erstreckendes philosophisches Gedicht, das 1938 in ei-

nem schwierigen, nur mühevoll fassbaren Band erschien, und damals nur von einem eingeschränkten Kreis Eingeweihter gewürdigt werden konnte.

Der Roman als Ausdrucksform wurde von Kazantzakis nicht bevorzugt. Bis zum Zweiten Weltkrieg hatte er nur einen einzigen Roman geschrieben, *Alexis Zorbas*. Erst in der Nachkriegszeit, als er außerhalb Griechenlands in Antibes an der Côte d'Azur lebte, erschienen seine Romane einer nach dem anderen, die meisten zunächst übersetzt in fremde Sprachen. Auf diese Weise wurde Kazantzakis einem breiten Publikum in aller Welt bekannt und gewürdigt. Einige von den Kritikern behaupten, diese letzte Romanproduktion von Kazantzakis bedeutete einen Kompromiss für ihn; er habe die allgemein anerkannte Form des Romans ausgewählt, um der Welt das, was er bereits in seiner *Odysee* oder der *Askese* gesagt hat, verständlicher zu machen.

In der Tat sind die Romane von Kazantzakis eher wegen ihres Inhalts als wegen ihrer künstlerischen Form von Bedeutung. Es handelt sich um eine unablässige und unstillbare Problematik und Dialektik, um eine metaphysische Daseinsangst und ein Verlangen nach absoluter, außerhalb des Wirklichen liegender Freiheit, das bisweilen ad absurdum führt. „Freiheit oder Tod“ sagt Kapitän Michalis: „Nein: Meine Devise ist: Freiheit und Tod“.

Diese Bejahung und Verneinung zu gleicher Zeit, diese aufs äußerste vorangetriebene Intensität geben den Romanhelden bei Kazantzakis eine gedankenreiche und lebendige Persönlichkeit und trotz der rationalen Konzeption eine bunte und frische Menschlichkeit. Abgesehen von *Alexis Zorbas*, wo die Hauptperson, primitiv, aber deswegen einfühlsamer und originärer im Gegensatz zum Kulturmenschen dargestellt wird, sind seine wichtigsten Romane: *Christus wird wieder gekreuzigt*, *Der letzte Versuch*, *Kapitän Michalis*. In den meisten Romanen wird das von Kazantzakis so heißgeliebte Kreta, seine Heimat, und die eigenartige, rätselhafte Welt seiner Einwohner beschrieben, was seinen Werken den besonderen und ihnen eigenen Charakter gibt.

Es ist nicht nur die Prosa, die in den drei letzten Jahrzehnten neue Wege erschlossen hat, es ist auch die Versdichtung. In den 20er Jahren herrscht auch hier die Stimmung der Auflösung und des Verfalls. Der begabteste Dichter jener Generation, Kostas Uranis, betitelt seine Dichtsammlung *Heimweh*; das Fremdwort „Spleen“ kommt in seinen Gedichten und in denen seiner Nachahmer oft vor.

Im Jahre 1931 veröffentlichte ein bis dahin unbekannter Dichter, Georg Seferis, eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Strophe*. Das Wort bedeutet im Griechischen sowohl die Versstrophe als auch die Wendung, die Umkehrung. Wollte der Titel eine solche Anspielung machen? In der Tat unterschied sich die Gedichtsammlung von allen bisher Bekannten erheblich; es war eine neue

Schwere da, ein Reichtum an neugeprägten und nicht abgenützten Bildern, kühne dichterische Ausdrücke und eine innere bis dato unbekannte Melodie.

Seferis ist ohne Zweifel die stärkste und repräsentativste dichterische Stimme innerhalb der neuen Generation geblieben. In den späteren Gedichtsammlungen *Mythistorie*, *Gymnopaideia*, *Tagebuch der Decks* verließ er den Vers der Überlieferung und drückte sich in einer äußerst dichten und präzisen Form aus, die jede Spur des Überflüssigen vermeidet. An der Schwelle des Jahrhunderts im kleinasiatischen Smyrna geboren, hat er im Jugendalter die Zerstörung von 1922 erlebt, was seiner Dichtung, mit der Tragik des einsamen Menschen verbunden, einen schweren, pessimistischen Grundton verleiht.

Seferis hat den ersten Stoß getan, die erste Bresche geschlagen. Der Weg für weitere Experimente war frei. Um 1935 wird aus Frankreich der Surrealismus eingeführt. Die ersten Vertreter sind der Lehre der neuen Schule des *écriture automatique* gläubig gefolgt und wurden natürlich von allen vernünftigen Leuten ausgelacht. Doch fand die „moderne“ Dichtung ihre Adepten, sei es in unversöhnlicher Orthodoxie oder abgemildert, deren Kreis sich allmählich vergrößerte. Heute schreibt niemand mehr in der veralteten Ausdrucksform; und es werden — leider! — viele Verse geschrieben. In dieser Fülle der modernen Dichter gibt es natürlich einige, die sich vor den anderen auszeichnen. Es hat wiederum keinen Sinn, bloße Namen zu nennen; trotzdem kann ich nicht die Orthodoxie des Surrealismus, A. Embiricos und N. Engonopoulos, unerwähnt lassen, die zarte Lyrik des J. Ritsos und die reichere des N. Vrettakos, schließlich G. Themelis aus Saloniki. Ich will mich aber auf einen Namen beschränken, der neben Seferis etwas Neues darstellt. Odysseus Elytis macht seine ersten Versuche in derselben, für die junge Generation so bedeutenden Mitte der 30er Jahre. Elf Jahre jünger als Seferis hat er mit seinen Altersgenossen die kleinasiatische Katastrophe als Kind noch erlebt. Neben der Besonnenheit und der Schwermut eines Seferis hat Elytis in seinen ersten Dichtungen mit leuchtenden Farben die Sonne Griechenlands, seine Felder, das ägäische Meer besungen. Diese bekannten und vielbesungenen Bereiche erlangen bei Elytis eine vollkommen neue, jugendliche Frische:

Ich habe mit dem Schnee am Chelmos gespielt,
ich wurde schwarz von der Sonne in Lesbos' Ölbaumgärten,
habe weiße Kieselsteine in ein Myrtoisches Meer geworfen,
hab grüne Haare geflochten auf Ätoliens Bergrücken.

1940 hat Elytis als junger Offizier den albanischen Krieg mitgemacht. Die Erinnerung jener Tage beglückt ihn während der folgenden schweren Zeit; er arbeitet an einem langen Gedicht, das schon 1945 gleich nach dem Frie-

den fertig ist: dem *Helden- und Trauergesang für den in Albanien gefallenen Unterleutnant*. Es war das erste Gedicht, in dem die Stimmung dieses Krieges in lyrische Ausdrucksform umgewandelt wird — es ist auch das einzige geblieben.

Der Dichter des Lichtes und der Fröhlichkeit beginnt hier in schweren Tönen gleich einer langsamen Einleitung: der Krieg, Griechenland von seinen Feinden angegriffen. Das Gedicht beklagt dann in lyrischer Ergriffenheit den Tod des jungen Leutnants, um allmählich auf strahlende, verklärte Töne umgestimmt zu werden: Der Trauergesang wird zum Heldengesang:

Jetzt pocht noch schneller der Traum im Blut,
es schlägt die eigenste Stunde der Welt:

Freiheit,
Griechen in Finsternis zeigen den Weg

FREIHEIT

Für dich wird die Sonne aus Freude Tränen weinen.

Hier scheinen Licht und Vorahnung nicht mehr von dieser Welt zu sein. Das Ganze atmet eine höhere Sphäre, in kristalliner Reinheit und Götternähe:

Mit morgendlichem Schritt auf sprießenden Gras
unaufhörlich steigt er empor;

jetzt strahlen die Begierden um ihn, die einmal
verloren waren in der Einsamkeit der Sünde;
es brennen die Begierden, Nachbarn seines Herzens;

Vögel begrüßen ihn, scheinen Brüder,
Menschen rufen ihn, scheinen Gefährten.

„Vögel, gute Vögel, hier endet der Tod!
Gefährten, gute Gefährten, hier fängt das Leben an.“

Ein Reif von himmlischer Schönheit erglänzt auf seinen Haaren.

In der Ferne läuten Glocken aus Kristall

morgen, morgen, morgen: des Gottes Osterfest!

Diese erhabene Dichtung hat keine Fortsetzung gefunden. Auch Elytis selbst gab in den letzten zehn Jahren nur spärliche Zeichen seiner Begabung. Im Gegenteil hat die Strenge von Seferis immer wieder die Gelegenheit gehabt, sich in neuen Formen auszudrücken. Seine letzte vor ungefähr zwei Jahren erschienene Gedichtsammlung trägt den Titel *Kypros, wo es mir verkündet war*. . . Es ist ein Satz aus der *Helena* des Euripides, gesprochen von Teukros, Aias' Bruder, der nach der Einnahme von Troia von Apollon gebeten wurde, auf Zypern zu wohnen. Seferis hat die griechische Insel besucht, und wie für seinen Helden Teukros bedeutet auch für ihn diese neue Erkenntnis eine Art von Wunder; die üppige, südliche Atmosphäre, die warmen klaren Nächte auf

der Insel mit dem Gesang der Nachtigallen verschmelzen in der Erinnerung mit dem Kampf der Menschen um ihr Recht und mit der Enttäuschung einer ganzen Nation, mit der Erschütterung ihres Glaubens an die Ideale, für die sie einst bitter gekämpft hat. In ausgeprägter Weise findet diese ganze Stimmung in *Helena*, dem bedeutendsten Gedicht der Sammlung, Ausdruck.

Teukros (Seferis folgt hier Euripides) ist auf den Weg nach Kypros Helena begegnet; von ihr erfuhr er, dass sie während der ganzen Zeit des Krieges um Troia in Ägypten saß.

Und in Troia?

Nichts in Troia — nur ein Trugbild.

So wollten es die Götter.

Und Paris legte sich mit einem
Schatten nieder als wäre er ein

lebendiges Wesen;

und wir schlachteten uns für

Helena zehn Jahre.

Ein großer Schmerz war auf Griechenland gefallen.

So viele Leiber geschleudert

in den Rachen des Meeres, in den Rachen der Erde;

so viele Seelen

den Mühlsteinen gegeben, wie Getreide.

Und die Flüsse bliesen im Schlamm das Blut

für ein Leinen-Schleier, für ein Nebel,

das Flattern eines Schmetterlings,

den Flaum eines Schwanes

für eine leere Hülle, für eine Helena.

Ich will nicht mit diesem Ruf der Verzweiflung enden. Übrigens mildert sich das Gedicht am Schluss mit einer schwachen Hoffnung, dass die Menschen „die alte List der Götter nicht noch einmal aufnehmen sollen“, und dass schließlich „so viel des Schmerzes, so viel des Lebens“ nicht in den Abgrund gingen, „für eine leere Hülle, für eine Helena“.

Meine Damen und Herren, ich danke Ihnen allen für die große Ehre, die Sie mir mit Ihrer Anwesenheit erwiesen haben und für Ihre Geduld, mit der Sie meinen Vorträgen gefolgt sind. Ich habe versucht, die Stimme unserer Schriftsteller und Dichter, also die Stimme einer ganzen Nation Ihnen möglichst unverfälscht zu übermitteln. Das Unternehmen war gewagt, die Verantwortung allzugroß. Ich werde froh sein, wenn Sie diese Stimme aus fernem Land manchmal als eine verwandte, der eigenen nicht ungleiche, empfunden haben.

Próza a básnictví v posledních třiceti letech

LINOS POLITIS

Jako i v ostatních zemích Evropy, byla i v Řecku první světová válka příčinou dalekosáhlých převratů a změn. Řecko, které bylo v prvních letech války neutrální, bylo nakonec přinuceno zúčastnit se světového konfliktu na straně Dohody. Osud mu však nedovolil složit zbraně ani po období klidu v roce 1918, ale muselo po další čtyři roky bojovat v Malé Asii. Tento boj skončil v září 1922 velkou katastrofou, jejímž dalším důsledkem byla výměna obyvatelstva: jeden a půl miliónu Řeků z Malé Asie našlo novou vlast uvnitř řeckého státu. Zdá se, že tuto mimořádnou tragédii, při které byl celý národ vykořeněn z území, které mu bylo vlastní po více než dvě tisíciletí, ostatní národy Evropy nikdy správně neposoudily v jejím dějinném významu. Pro nás představuje toto nové stěhování národů hranici dvou světů a dvou časů. Nové Řecko přechází po roce 1922 z období radostného mládí do věku zralého mužství.

Novou zralostí se vyznačuje přirozeně také duševní a literární život. Mezi vojáky v Malé Asii a mezi uprchlíky se objevili mladí lidé, kteří byli schopni ve své fantazii slovem nebo veršem znovu prožít události, které sami zažili. Básnictví a próza dosáhly nové síly, která se projevila zvláště okolo roku 1930. Nová generace, zastoupená množstvím nadaných představitelů, dala literatuře posledních třiceti let zvláštní ráz; a právě o tom bych chtěl dnes mluvit.

Touha po objektivitě a věcnosti vedla mladé spisovatele zejména k próze. V devatenáctém století, po nadvládě povrchního dobrodružného historického románu, přivedla touha po změně generaci okolo roku 1880 ke stručnější a osobnější formě vyjádření, k novele. Posledních dvacet let století bylo poznamenáno rozkvětem krátké povídky, jejímž obsahem byl popis národních zvyků a mravů. Nejdůležitějšími jmény v této oblasti jsou: Papadiamantis, který popisoval pestrý a jednoduchý život na svém malém rodném ostrově Skiathu, Karkavitsas, zdatný jak v psychologické analýze, tak ve vypravěčském umění, a Eftaliotis, jemnější a idyličtější povahy. Na začátku dvacátého století spatřily světlo světa pokusy o společenský a mravoličný román. V mravoličném románu vynikly romány Konstantina Chatzopolose, bohaté na sociální problematiku, a Konstantina Theotokise. Ve společenském románu se prosadili známý vůdce strany propagující lidový jazyk a v Paříži žijící jazykovědec Psycharis, jehož rozsáhlá díla ale postrádají původní uměleckou sílu, a plodný Grigorios Xenopulos, jehož nepochybné nadání bylo

velmi často zastřeno psaním nedbalým, přizpůsobeným nízkým požadavkům publika.

Ve dvacátých letech bylo patrné ochabnutí nejen v próze, ale také v obecné rovině. Čas dohnal události k balkánským válkám a také po světové válce umdlévá tvůrčí síla. Nacházíme se v čase únavy a rozkladu, který tak často předchází období nového sjednocení. Dimosthenis Vutyras noří své četné povídky do pošmourné pesimistické atmosféry. Jeho postavy ztratily duševní vyrovnanost, žijí uvnitř společnosti stíženě úpadkem a vedou bídný život v hospodách na předměstí. Zdá se, že toto deprimující, pro nás dnes nepředstavitelné prostředí naprosto odpovídalo všeobecné náladě tehdejší doby. Vutyrasovy povídky byly tehdy hodně čteny a oceňovány. V pozdějších letech — a Vutyras psal bez přestávky až do své nedávné smrti — znamenaly již jen přežitek minulosti. Nová generace se snaží osvobodit od tohoto unaveného pesimismu. Okolo roku 1930 jsou uveřejněny dvě delší povídky, kterými jako by proudila svěží síla. Jsou to *Život v hrobě* Stratise Myrivilise a *Číslo 31 328* Iliase Venezise.

Stratis Myrivilis nenáleží vlastně k mladší generaci. Narodil se roku 1892 na ostrově Lesbos, v roce 1930 se blížil již ke čtyřicítce. Války se zúčastnil jako důstojník v Malé Asii. Jeho román s titulem převzatým z jednoho chrámového zpěvu je přesně dle jeho slov „knihou války“. Je koncipován jako deník jednoho poddůstojníka, a přece pod výčtem po sobě jdoucích válečných příhod je zjevné hluboké pochopení života a velká životní zkušenost. Dílo má jasné protiválečné zaměření. Pramení ze stejného světa idejí jako knihy Barbusse, Latzka a Remarqua. Přece však se z tohoto pozadí zvedá humanistická víra, přitakání životu a radostný cit k přírodě spojený se sarkastickým rozjímáním nad hroznými válečnými zážitky.

Druhý Myrivilisův román, *Učitelka se zlatýma očima*, tvoří v určitém smyslu pokračování předchozího. Líčí život ve vlasti hned po válce, jejíž stín se stále ještě vznáší nad osudem lidí, podobně jako vzkvétající láska vdovy k novému příteli je zatěžována vzpomínkami na padlého manžela. Konečné naplnění jejich lásky znamená jakoby překonání minulého a vůli k novému šťastnému životu. S jistou lehkostí umí Myrivilis вплést do vyprávění rozpuštěný a idylický popis svého rodného ostrova, který propůjčuje románu radostný a optimistický odstín.

Z dalších děl Myriviliseva bohatého talentu budiž zde zmíněna jeho novela *Vasilis Arvanitis*, která přes svou relativní stručnost znázorňuje velmi přesným způsobem podivuhodnou osobnost hrdiny: člověka z lidu, plného prvotní fyzické síly a nezištné, upřímné a nesmírné statečnosti.

Autor dalšího již zmíněného vyprávění Ilias Venezis je mnohem mladší: narodil se roku 1904 v jednom řeckém pobřežním městě v Malé Asii. Jako dítě

prožil všechny hořké zkušenosti maloasijských Řeků a vypráví v první osobě historii svého vlastního zajetí. Byl jedním z Řeků odvezených do zadní Malé Asie jako rukojmí pod číslem 31 328 — což právě dává povídce název. Kniha tedy vzniká na základě vlastního prožitku. Oproti širší syntéze Myriviliseova válečného románu představuje toto dílo krutý osud jednoho člověka.

Venezisova druhá kniha *Ticho*, která svou délkou odpovídá románu, líčí jako v případě Myrivilise přizpůsobení se novému životu po zajetí a vykořeneání. Sledujeme namáhavý pokus měšťanské maloasijské rodiny najít novou vlast v malém pobřežním místě v Attice. Její touha po navždy ztracené zemi prochází vyprávěním, které je chvílemi zdlouhavé, chvílemi však strženo tvůrčím popudem. Dostí jasným symbolem jsou zde růže, pro jejichž pěstování ve slané půdě nové vlasti nelituje lékař Venos námahy.

Plný touhy po ztracené vlasti je také velmi čtený, do mnoha cizích jazyků přeložený, široce koncipovaný román *Aiolská země*, poprvé uveřejněný roku 1943. Nejedná se o pravý román, nýbrž o vzpomínky z dětských let prožitých v Malé Asii, které se pohybují mezi pohádkou a snem. Autor nám ukazuje patriarchální rodinu, svou vlastní, zakořeněnou ve východní půdě, vidí ji očima malého dítěte, které plně zanícení a děsu hledí na zázrak života. Tato něžná, dětská reprodukce reality tvoří také kouzlo románu, který zůstává nepřekonaný pozdějšími díly svého tvůrce.

Kolem roku 1930 začíná svou činnost jiný spisovatel, Georgios Theotokas. Aniž by byl vybaven mocnou vyjadřovací schopností Myrivilise a také jemností, která sice u Venezise občas sklouzává k měkkosti a představuje tak silná i slabá místa, seřazuje Theotokas svůj materiál na racionálním základě, za který vděčí francouzskému vzdělání a zálibě v Descartově filozofii. Byl o rok či dva mladší než Venezis a ve svých románech, např. *Argo*, *Leonis* se pokusil na základě vlastní zkušenosti vylíčit duševní konflikty mladých lidí v desetiletích mezi oběma světovými válkami. Před nedávnem, ve svém románu *Svatá cesta*, pokročil k širší syntéze vylíčením jedné epizody z německo-řecké války z roku 1941, která byla sice krátká, ale pro nepřítelé osudová.

Řada autorů povídek a románů posledních třiceti let je příliš dlouhá a nemá smysl vypočítávat jména jedno za druhým. Kosmasovi Politisovi vděčíme za mnoho hodnotných děl, mezi nimiž zaujímá zvláštní místo *Eroica*. Je to, jak již bylo řečeno, půvabná idylická báseň plná podmanivých tónů o mladické touze. Thanos Petsalis předložil svým románem *Mavrolykové* syntézu založenou na širokých základech, ve které jsou vypsány historické osudy řeckého národa během turecké nadvlády, a to v nepřetržitých epizodách odehrávajících se v jedné rodině. M. Karagatsis snad nejvíce oplývá tvůrčí silou. Jeho psaní má lehký spád. Je také jedním z mála, kteří nepíší své vzpomínky,

ale je obdařen nepopíratelnou a mocnou fantazií. Ale i tak lehké psaní představuje slabinu jeho tvorby, neboť je spojené s nadbytkem erotického prvku a neradostného sarkastického tónu, což je vnímáno jako nepříjemné.

Jeden z mladších, Thasos Athanasiadis, svědčí o mocném, všemi vlastnostmi pravého románového spisovatele obdařeném talentu. Ve svém „románu řeč“ o rodině Pantheových sleduje její osudy po dobu mnoha let, zatímco historické události tvoří pozadí vyprávění. V oblasti románové biografie (vše romancée) vylíčil skvělou vypravěčskou formou životní osudy prvního vůdce řeckého státu Joana Kapodistriase a nedávno také tragický život Dostojevského.

Zcela zvláštní místo zaujal svým dílem hned od začátku Angelos Terzakis. Ještě mu nebylo ani třicet let, když Národní divadlo uvedlo jeho divadelní hru. Psal dramata, romány, povídky a také smyšlené kritické články, které prozrazovaly uměleckou, fantazie plnou a zároveň bystrou a oduševnělou osobnost. Z jeho děl zůstává nejdůležitější historický román *Princezna Izabo*. Také v jiných dílech našel Terzakis inspiraci v byzantské minulosti. Zde načrtává velký historický obraz, který zcela živě a věrně oživuje francké panství na Peloponnésu ve 13. století. Děj se točí okolo dvou hlavních hrdinů, francké princezny Izabo, vznešené a krásné, ale trápené nudou a rozmrzelostí, a řeckého vůdce podmaněných nevolníků, plného energie a silné vůle. Milostné zážitky obou hrdinů znamenají zároveň rozpor mezi dvěma národy a dvěma třídami, z nichž jedna se nachází v úpadku, druhá na vzestupu. Celek je spojen opravdovou literární, vyprávění vlastní metodou a uchvacuje jednoduchou a pevnou formou výrazu.

Zatímco ve třicátých letech, jak jsem se již zmínil, se spisovatelé pokoušeli znovu vyprávět čerstvé zážitky uprchlíků z maloasijské války, tak v obou posledních desetiletích nechyběly pokusy vyjádřit pevným uměleckým výrazem nezapomenutelný vzestup albánské války. Ve většině případů tyto pokusy nebyly s to překročit osobní charakter vlastního doznání. Snad je tato historická událost ještě příliš blízko, nebo byly osudy národa v poválečné době tak obtížné a přinesly tolik zklamání, že se člověk může jen těžko znovu vžít do radostné každodenní atmosféry. Budiž zmíněn román *Lidé ve zbrani* Lukise Akritise, který nabízí na rozdíl od ostatních souhrnný obraz a vyvážený celek.

Při hodnocení literárního díla posledních třiceti let nesmí chybět nyní tak všeobecně známé jméno Nikose Kazantzakise. Ten ovšem nenáleží k oné mladší generaci; v prvních letech století, přibližně ve stejném věku jako Sikelianos, se projevuje v plnosti své osobnosti. Záběr jeho díla je podivuhodný: píše básně, divadelní hry, tragédie, filozofické eseje, překládá největší díla světové literatury jako *Ilias*, *Božskou komedii* a *Fausta*, cestuje po celém

světě, líčí svoje cestovatelské dojmy, poznává indickou filozofii a byzantskou mystiku. Byl nesmírně sečtělý a vyrovnaně moudrý. Z jeho podivuhodného díla kritikové obzvláště vyzdvihují dva texty jakožto ty, ve kterých nejzřetelněji formuloval poselství svým současníkům. Prvním textem je *Askeze*, nejprve uveřejněná pod názvem *Spasitelé boží*, hluboké bezprostřední vyznání vlastního pojetí života. Druhý je *Odysea*, dlouhá filozofická báseň o 33 333 verších, která vyšla roku 1938 v obtížném, jen s námahou uchopitelném svazku a tehdy byla doceněna vlastně jen úzkým kruhem zasvěcených.

Román jakožto výrazovou formu Kazantzakis neupřednostňoval. Do druhé světové války napsal pouze jeden román, *Alexis Zorbas*. Teprve v poválečné době, kdy žil mimo Řecko ve městě Antibes v jižní Francii, vycházejí jeho romány jeden za druhým, většina byla nejprve přeložena do cizího jazyka. Tímto způsobem se stal Kazantzakis známým a ceněným u širšího publika na celém světě. Někteří z kritiků se domnívají, že poslední románová tvorba znamená pro Kazantzakise kompromis: vybral si všeobecně osvědčenou formu románu, aby srozumitelněji představil světu to, co již řekl ve své *Odyseji* nebo *Askezi*.

Ve skutečnosti jsou Kazantzakisovy romány významné spíše pro svůj obsah než pro uměleckou formu. Jedná se o neustálou a neutuchající problematiku a dialektiku, o metafyzický strach z existence a touhu po absolutní, mimo skutečnost ležící pravdě, která ale občas vede k absurdnu. „Svoboda nebo smrt,“ říká kapitán Michalis, „ne, mým heslem je: svoboda a smrt.“

Přisvědčení a souhlas době, tato síla ženoucí vpřed, dává Kazantzakisovým románovým hrdinům myšlenkově bohatou a živou osobnost a i přes racionální koncepci pestrá a svěží lidskost. Kromě románu *Alexis Zorbas*, ve kterém je hlavní hrdina, prostý, a proto citlivý a opravdový člověk, představován v protikladu ke vzdělanému člověku, jsou jeho důležitější romány: *Kristus znovu ukřižovaný*, *Poslední pokušení*, *Kapitán Michalis*. Ve většině románů popisuje Kazantzakis svou tak vroucně milovanou Krétu, svou vlast, a jedinečný tajemný svět jejích obyvatel, což dává jeho dílům zvláštní a jedinečný charakter.

Není to jen próza, která v posledních třiceti letech odhalila nové cesty, je to také básnictví. Ve dvacátých letech převládá i zde nálada destrukce a úpadku. Nejnadanější básník oné generace, Kostas Uranis, dává své básnické sbírce název *Stesk po domově*; cizí slovo „splín“ se v jeho básních a v básních jeho napodobitelů vyskytuje často.

V roce 1931 uveřejnil svou sbírku básní s názvem *Strofi* do té doby neznámý básník Jorgos Seferis. Slovo „strofi“ má význam jednak „veršová sloka“, jednak také „obrat, zvrát“. Chtěl název vyvolat takové narážky? Ve skutečnosti se tato sbírka značně odlišuje ode všech dosud známých sbírek; před-

stavuje novou sílu, bohatství nově utvořených a nepoužitých obrazů, smělé básnické výrazy a vnitřní, dosud neznámou melodii.

Seferis zůstal nejsilnějším a nejrepresentativnějším básnickým hlasem mezi novou generací. V pozdějších básnických sbírkách *Legenda*, *Bosonohé tance* a *Palubní deník* opouští tradiční verš a vyjadřuje se nanejvýš hutnou a přesnou formou, která se vyhýbá jakékoli stopě nadbytečnosti. Narodil se na prahu století v maloasijské Smyrně a v mladém věku zažil katastrofu roku 1922, což dává jeho básnictví, které je spojeno s tragikou osamělého člověka, těžký a pesimistický základní tón.

Seferis zasadil první úder, dosáhl prvního úspěchu. Cestu pro další experimenty měl volnou. Okolo roku 1935 byl z Francie do Řecka uveden surrealismus. První zástupci následovali věrně učení nové školy, takzvané automatické psaní, a všichni rozumní lidé se jim přirozeně vysmívali. Přece však našlo moderní básnictví, v nesmiřitelné pravověrnosti poněkud zmírněné, své adepty, jejichž okruh se pozvolna rozrůstal. Dnes již nikdo nepíše zastaralou výrazovou formou; a to se píšou — bohužel — mnohé verše. V množství moderních básníků se ovšem najdou někteří, kteří vynikají nad ostatní. Nemá opět žádný smysl vyjmenovávat pouhá jména. Přesto nemohu pominout pravověrné surrealisty A. Embirikose a N. Engonopulose, něžnou lyriku J. Ritsose, bohatou lyriku N. Vrettakose, konečně pak G. Themelise ze Soluně. Chci se ovšem omezit na jedno jméno, které představuje vedle Seferise něco nového. Odysseus Elytis činí své první pokusy v první polovině třicátých let, která jsou pro mladou generaci tak důležitá. Byl o jedenáct let mladší než Seferis a se svými vrstevníky zažil jako dítě maloasijskou katastrofu. Vedle Seferisovy uvážlivosti a zámčivosti Elytis ve svých básnických dílech opěvoval zářivými barvami řecké slunce, pole a Egejské moře. Tato známá a častokrát opěvovaná témata dosahují u Elytise zcela nové mladické svěžesti:

Hrál jsem si se sněhem na hoře Chelmos
sluncem jsem zčernal v olivovém sadu na ostrově Lesbos
házel jsem křemínky do Myrtoiského moře
splétal si jsem zelené vlasy na aitolském horském hřbetu.

Roku 1940 se Elytis zúčastnil jako mladý důstojník albánské války. Každodenní vzpomínky jej obšťastňují během následujícího těžkého období; pracuje na dlouhé básni *Hrdinský a žalostný zpěv o poručíkovi padlém v Albánii*, která je hotová již roku 1945, ihned po uzavření míru. Byla to první báseň, ve které atmosféra války byla přetvořena do lyrické výrazové formy — a také jedinou zůstala.

Básník světla a radosti zde začíná pomalým úvodem v těžkých tónech: válka, Řecko napadené nepřítelem. Báseň pak opěvuje v lyrickém zanícení

smrt mladého poručíka, aby se postupně přeladila na zářivé a rozjasněné tóny: žalozpěv se stává hrdinským zpěvem.

Teď rychleji sen tepe v žilách
V té veliké chvíli světa zní hlas zvonu
Svobodo

Řekové v temnotách ti ukazují cestu
SVOBODO

Radostí nad tebou teď slunce pláče.

Zde se zdá, že světlo a tušení už nejsou z tohoto světa. Celek dýchá vyšší sférou v krystalické čistotě a boží blízkosti.

Jitřním krokem v houstnoucí trávě

Teď kráčí sám:

A kolem něho září někdejší touhy

Ztracené v opuštěnosti hříchu

Tam hluboko v srdci žhnou jeho touhy

Zdraví ho ptáci, maličcí bratři

Lidé naň volají, stali se jeho druhy

„Ptáčci, vy dobří ptáčci, zde končí Smrt!“

„Druzí, mí dobří druzí, zde začíná Život!“

Teď rosa nebeské krásy mu ozářila vlas

Tam v dáli už bije křišťálový zvon

Zítř, zítra, zítra: Vzkříšení Páně!

Tato vznešená báseň nenalezla další pokračování. Také sám Elytis jevil v posledních deseti letech jen skrovné známky svého nadání. Naopak Seferisova síla měla stále příležitost vyjádřit se v nových formách. Jeho poslední básnická sbírka, která vyšla přibližně před dvěma roky, nese název *Na Kypru, kde mi bylo zvěstováno*. . . Jde o verš z Eurípidovy tragédie *Helena*, pronesený Teukrem, Aiantovým bratrem, kterého po dobytí Tróje požádal Apollón, aby bydlel na Kypru. Seferis tento řecký ostrov navštívil a stejně jako pro hrdinu Teukra znamenalo i pro něj toto nové poznání druh zázraku; bujná jižní atmosféra a jasné teplé noci ostrova se zpěvem slavíků se ve vzpomínce slévají s bojem člověka za jeho práva a se zklamáním celého národa, s otřesením víry v ideály, za které kdysi hořce bojoval. Vyhraněným způsobem nachází celá tato nálada výraz v Heleně, nejdůležitější básni sbírky.

Teukros (Seferis se zde drží Eurípidova mýtu) se při své cestě na Kypr shledal s Helenou; od ní se dověděl, že během celé trójské války pobývala v Egyptě.

A v Tróji?

V Tróji nic — jen přelud.

Tak to chtěli bohové.

A Paris uléhal se stínem, jako by to byla
živá bytost;

A my jsme se deset let pro Helenu zabíjeli.

Velká bolest dopadla na Řecko.

Tolik těl bylo vrženo

do chřtánu moře, do jícnu země;

tolika duším

byl uvázán mlýnský kámen jako obilí.

Řeky foukaly v blátě krev

pro lněnou roušku, pro oblak,

pro motýlí mávnutí, pro labutí peříčko,

pro prázdnou schránku, pro jednu Helenu.

Nechci končit tímto výkřikem zoufalství. Ostatně báseň se na konci zmírňuje ve slabé naději, že lidé „už ani jednou nesmí přijmout lest bohů“ a že koneckonců „tak mnoho bolesti, tak mnoho života“ došlo do záhuby „pro prázdnou roušku, pro jednu Helenu“.

Dámy a pánové,

děkuji vám všem za tuto velkou čest, kterou jste mi svou přítomností prokázali, a za vaši trpělivost, kterou jste projevili mým přednáškám. Pokusil jsem se vám co možná nejvěrněji zprostředkovat hlasy našich spisovatelů a básníků, tj. hlasy celého národa. K této věci bylo zapotřebí odvahy, neboť zodpovědnost je příliš veliká. Budu rád, pokud jste tyto hlasy z cizí země pocítili jako příbuzné, vašim vlastním ne nepodobné.

(Přeložila Jana Steklá.)

Vivian Avramidu-Plumbi: Až spadne černý závěs

RŮŽENA DOSTÁLOVÁ

Kniha vyšla na Kypru, ale napsána byla v Praze, tím spíše se cítíme povinni napsat o ní alespoň krátkou zprávu. Autorka, kyperská rodačka, paní Avramidu-Plumbi žije se svým manželem od r. 1997 v Praze a ještě se jí v našem občas dost zamračeném městě po Kypru stýská. Proto se alespoň ve vzpomínkách ve volných chvílích vrátila do svého mládí v Ammochóstu (u nás známější pod jménem Famagesta), které zpočátku bylo radostné, později však bylo postiženo těžkým osudem ostrova, který za svou strategickou polohu ve východním Středomoří platil i nesvobodou a podřízeností různým pánům ze Západu i z Východu. Od r. 1571 byl podřízen osmanským Turkům a po první světové válce Britům. R. 1960 získal ostrov zčásti i díky povstalecké organizaci EOKA – A na V. Británii nezávislost.

Děj románu paní Avramidu-Plumbi je zasazen do dalšího období, kdy se kyperský prezident Makarios snažil zachovat samostatnost ostrova. Cílem jeho odpůrců, sdružených později v organizaci EOKA – B vedené generálem Grivasem byla *henósis*, sjednocení ostrova s Řeckem, kde v té době vládla vojenská junta.

Hlavní postavou románu je Maró, mladá průvodkyně turistů, kteří na Kypr za sluncem a památkami přilétají z celého světa, zvláště z Anglie, která tu má ještě dvě vojenské základny. Hned na počátku románu překvapí Maró ve skupině anglických turistů mladý muž, který ji osloví řecky. Představí se jako Peter Johnson, jeho babička prý byla Kypřanka, která se vystěhovala do Anglie, ale se svým vnukem vždy mluvila řecky a učila ho, aby byl hrdý na svůj řecký původ. „Petros“ se pak stal nejpozornějším posluchačem průvodkyně Maró a brzy se spolu sblížili.

Právě povolání Maró umožňuje autorce seznámit čtenáře s pamětihodnostmi Kypru, s jeho starou i novou historií, ale i se složitou politickou situací ostrova. Autorka tu také ústy své hrdinky vyjadřuje názor na kyperský jazyk a vyzdvihuje jeho nárok na nezávislost na řečtině: „*Oficiální státní jazyk je řečtina. Kyperská prý je jen dialekt, který nemá psanou podobu, nevyučuje se jím ve škole a nemá ani gramatická pravidla. . . . Ale čím se liší osud kyperského jazyka od doby, kdy se ve škole učila katharevusa jako jediný správný řecký jazyk? . . . Jsme samozřejmě Řekové*“ — říká Maró v diskusi s otcem — „*ale kyperská Řekové, proč máme pohřbívat svůj jazyk a své tradice?*“

Přestože Maró a „Petros“ stráví spolu jen dva dny, sblíží se a Maró se do „Petra“ zamiluje.

Autorka nám líčí i život v tradiční široké řecké rodině s rodiči, sourozenci, strýci, tetami, bratrance a sestřenicemi a ukazuje i změny zvláště v životě mladých žen, které už se nechtějí věnovat jen rodině, ale i studovat a budovat vlastní kariéru. S postavou jednoho z bratranců prožíváme i studentské bouře v Athénách, odpor mládeže proti juntě v r. 1973 (Polytechnio).

Zamilovaná Maró „Petra“, jehož odpověď na svůj dopis marně čeká, navštíví v Londýně pod záminkou návštěvy přítelkyně. Zklame ji tehdy jeho chudý pronajatý pokoj, ale uklidní se, když jí „Petros“ slíbí brzký sňatek. Má snad jeho slib „*Přijdu brzy!*“ už v sobě znamení něčeho zlého? To čtenář ještě netuší. I otec Maró má nedůvěru k cizinci, kterého na Kypru nikdo nezná, a této nedůvěry se zcela nezbaví, ani když „Petros“ uzavře s Maró církevní sňatek, na němž otec trvá.

Politická situace rozděluje národ i rodiny. Mladá sestřenice Maró se pod vlivem svého přítele Jorgose stává členkou grivasovské organizace mládeže, svou lásku však nemůže prožívat v klidu, protože Jorgos odchází do ilegality, a když později pozná, že se v grivasovcích mýlil, informuje o jejich činnosti policii, obává se zase pomsty svých dřívějších druhů a po puči proti Makariovi (1974) prchá do Řecka.

Další špatnou předzvěstí je obraz Doriana Graye na výstavě, kterou Maró a „Petros“ spolu navštíví, i když ona tehdy ještě netuší, čím je a co předpovídá ten zlověstný proměnlivý obraz.

Krátké manželství Maró s „Petrem“ není klidné. „Petros“ nechce dítě, Maró neví proč, on občas odchází z domova a ona neví kam, nemluví s ní nikdy o své práci, kterou mu obstaral tchán. Jednoho dne, aniž co doma oznámí, si „Petros“ vezme dva týdny dovolené, zmizí nikdo neví kam a už se domů nevrátí. Dochází k puči, o Makariovi je vydána zpráva, že je mrtev, která se sice ukáže jako nepravdivá, vlády se na sedm dnů ujímá Nikos Sampson z EOKA – B, čehož využije Turecko k vpádu na ostrov.

Ukáže se, že „Petros“ byl Turek, pracovník turecké tajné služby jménem Ismail Kioglu. Byl o vpádu předem informován a své soukmenovce varoval, aby z vojensky ohrožených míst včas odešli.

Nešťastná Maró zešílí, její mysl se vrací do dětských let a do „*města snů*“ Ammochóstu, které už pro ni neexistuje.

Ještě dlouho bude trvat, než nastane Vzkříšení a „*spadne černý závěs*“, aby se radostně odhalily tváře světů, jak tuto scénu kdysi prožili o Velikonocích při velkopátečním půlnočním obřadu.

Bude se potom moci mladý Turek svobodně zamilovat do řecké dívky nebo ona do Turka a nikdo z nich by se nemusel přetvařovat? Vždyť román ukazuje, že taková láska by byla možná, kdyby do života obyčejných lidí přestaly zasahovat strategické a politické zájmy. Ale „kyperská otázka“, το

Vivian Avramidu-Plumbi: Až spadne černý závěs

κυπριακό není dosud rozřešen, ostrov je dosud rozdělen, ačkoli jeho řecká část je členem Evropské unie.

Četbu románu paní Avramidu-Plumbi doporučuji každému (i v řečtině, která se velmi pěkně čte), kdo se chce s Kyprem a jeho historií seznámit nejen podle průvodce.

Vivian Avramidu-Plumbi, Otan tha pesun ta mavra (Až spadne černý závěs), Ekd. Epifaniu, Lefkosia 2004, 312 str.

Βίβιαν Αβρααμίδου-Πλούμπη: Όταν θα πέσουν τα μαύρα

RŪŽENA DOSTÁLOVÁ

Το βιβλίο εκδόθηκε στην Κύπρο, αλλά γράφτηκε στην Πράγα κι έτσι, για ένα λόγο περισσότερο, αισθανόμαστε την ανάγκη να γράψουμε μια μικρή είδηση. Η συγγραφέας κ. Αβρααμίδου-Πλούμπη, Κύπρια στην καταγωγή, ζει από το 1997 με το σύζυγό της στην Πράγα και οπωσδήποτε πού και πού θα νοσταλγεί, στην τόσο συννεφιασμένη πόλη μας, την Κύπρο. Έτσι στον ελεύθερό της χρόνο επιστρέφει νοερά στα νεανικά της χρόνια στην Αμμόχωστο που αρχικά ήταν χαρούμενα αργότερα όμως χτυπήθηκαν από την κακή μοίρα του νησιού που πληρώνει τη στρατηγική θέση του στην Ανατολική Μεσόγειο με σκλαβιά και υποδούλωση σε διάφορους κατακτητές από τη Δύση και την Ανατολή. Από το 1571 υπάγονταν στους Τούρκους Οθωμανούς και μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο στους Βρετανούς. Από το 1960 απόκτησε το νησί την ανεξαρτησία του από τους Βρετανούς μερικώς και χάρη στην επαναστατική οργάνωση ΕΟΚΑ – Α.

Η υπόθεση του μυθιστορήματος της κ. Αβρααμίδου-Πλούμπη εξελίσσεται στην περίοδο όπου ο Κύπριος Πρόεδρος Μακάριος προσπάθησε να κρατήσει την αυτοτέλεια του νησιού. Σκοπός των αντιπάλων του που αργότερα σχημάτισαν την οργάνωση ΕΟΚΑ – Β υπό την αρχηγία του στρατηγού Γρίβα ήταν η ένωση με την Ελλάδα, η οποία αυτή την περίοδο κυβερνιόνταν από τη στρατιωτική Χούντα.

Κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος είναι η Μάρα, νεαρή ξεναγός τουριστών από όλο τον κόσμο που επισκέπτονται την Κύπρο για τον ήλιο και τα μνημεία της κυρίως όμως από την Αγγλία που διαθέτει και σήμερα ακόμα δύο βάσεις στο νησί. Αμέσως από την αρχή του μυθιστορήματος τη Μάρα εντυπωσιάζει ένας νεαρός άντρας μιας ομάδας Άγγλων τουριστών που της μιλάει ελληνικά. Της παρουσιάζεται με το όνομα Πήτερ Τζόνσον, η γιαγιά του ήταν Κύπρια που μετακόμισε στην Αγγλία αλλά που με τον εγγονό της πάντα μιλούσε δήθεν ελληνικά ενώ του έμαθε να είναι υπερήφανος για την ελληνική του καταγωγή. Ο «Πέτρος» γίνεται στη συνέχεια ο πιο προσεκτικός ακροατής της ξεναγού Μάρας και σύντομα πλησιάζει ο ένας τον άλλο.

Ακριβώς το επάγγελμα της Μάρας δίνει τη δυνατότητα στη συγγραφέα να γνωρίσει στους αναγνώστες τα μνημεία της Κύπρου, τη νεώτερη και αρχαία ιστορία της αλλά και την περίπλοκη πολιτική κατάσταση του νησιού. Επίσης η συγγραφέας με το στόμα της ηρωίδας της εκφέρει τη γνώμη της για την κυπριακή γλώσσα που θεωρεί ότι έχει δικαίωμα να είναι ανεξάρτητη από την ελληνική γλώσσα, «*Επίσημη γλώσσα του κράτους είναι τα ελληνικά. Τα κυπριακά απο-*

τελούν μόνο διάλεκτο που δεν γράφεται δεν τους διδάσκεται στα σχολεία δεν διέπεται από κανόνες γραμματικής. ... Αλλά σε τι διαφέρει η γλώσσα από την εποχή που στα σχολεία διδάσκονταν η καθαρεύουσα σαν μόνη σωστή έκφραση των ελληνικών; ... Είμαστε αναμφισβήτητοι Έλληνες» —λέει η Μάρα στη συζήτηση με τον πατέρα της— «Κύπριοι Έλληνες γιατί πρέπει να θάβουμε καθημερινά τη γλώσσα μας ακόμα και τις παραδόσεις μας;»

Αν και η Μάρα και ο «Πέτρος» περνούν μαζί μόνο δύο ημέρες πλησιάζει ένας τον άλλο και η Μάρα ερωτεύεται τον «Πέτρο».

Η συγγραφέας μας περιγράφει και τη ζωή στις μεγάλες παραδοσιακές ελληνικές οικογένειες με τους γονείς, τα αδέρφια, θείους, θείες, ξαδέλφους και ξαδέλφες και μας δείχνει και τις αλλαγές ιδιαίτερα στη ζωή των νεαρών γυναικών που αρνούνται να ασχοληθούν μόνο με την οικογένεια αλλά θέλουν να σπουδάσουν και να δημιουργήσουν δική τους καριέρα. Στο πρόσωπο ενός από τους ξαδέλφους της ζούμε τις φοιτητικές αναταραχές στην Αθήνα και την αντίσταση της νεολαίας κατά της Χούντας το 1973 (Πολυτεχνείο).

Η ερωτευμένη Μάρα περιμένει μάταια την απάντηση του «Πέτρου» στο γράμμα της, τον επισκέπτεται στο Λονδίνο με πρόσχημα μια φίλη. Απογοητεύεται από το φτωχό ενοικιαζόμενο δωμάτιο του «Πέτρου» αλλά ησυχάζει όταν ο «Πέτρος» της υπόσχεται πως θα παντρευτούν σύντομα. Μήπως η υπόσχεσή του «θα έρθω γρήγορα» προμηνύει κάτι κακό; Αυτό ακόμα ο αναγνώστης μας δεν το μαντεύει. Ο πατέρας της Μάρας δεν εμπιστεύεται τον ξένο που κανένας δεν τον γνωρίζει στην Κύπρο, αν και ο «Πέτρος» κάνει θρησκευτικό γάμο.

Η πολιτική κατάσταση διαιρεί το έθνος και τις οικογένειες. Η νεαρή ξαδέλφη της Μάρας γίνεται μέλος της οργάνωσης της νεολαίας του Γρίβα όμως δεν απολαμβάνει την αγάπη της με ησυχία γιατί ο Γιώργος μπαίνει στην παρανομία και όταν αργότερα αναγνωρίζει ότι έκανε λάθος για τους οπαδούς του Γρίβα ενημερώνει για τη δραστηριότητά τους την αστυνομία, όμως φοβάται την εκδίκηση των πρώην συντρόφων του και μετά το πραξικόπημα εναντίον του Μακαρίου (1974) φεύγει για στην Ελλάδα.

Άλλη άσχημη προφητεία είναι το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ στην έκθεση που η Μάρα και ο «Πέτρος» επισκέπτονται μαζί αν και αυτή ακόμα δεν υποπτεύεται τίποσ είναι και τι δείχνει το πορτραίτο.

Ο σύντομος γάμος της Μάρας με τον «Πέτρο» δεν είναι ήρεμος. Ο «Πέτρος» δεν θέλει παιδί, η Μάρα δεν γνωρίζει την αιτία, αυτός πότε πότε φεύγει από το σπίτι και αυτή δεν ξέρει πού πάει, ποτέ δεν της μιλάει για τη δουλειά του που του εξασφάλισε ο πεθερός του. Μια μέρα χωρίς καν να το ανακοινώσει στο σπίτι ο «Πέτρος» δεν επιστρέφει στο σπίτι παίρνει άδεια 15 ημέρες, εξαφανίζεται και κανένας δεν ξέρει πού πήγε. Γίνεται το πραξικόπημα, εναντίον του Μακαρίου και κυκλοφορεί η είδηση ότι είναι νεκρός που αποδεικνύεται όμως

ότι δεν είναι αληθινή. Για 7 ημέρες αναλαμβάνει την κυβέρνηση ο Νίκος Σαμψών της ΕΟΚΑ – Β, πράγμα που εκμεταλλεύεται η Τουρκία για να εισβάλλει στο νησί.

Αποδεικνύεται ότι ο «Πέτρος» ήταν Τούρκος, δρούσε για τις μυστικές τουρκικές υπηρεσίες με το όνομα Ισμαήλ Κιογλού. Εκ των προτέρων ήταν πληροφορημένος για την εισβολή και προειδοποίησε τους ομοφύλους του να εγκαταλείψουν τις στρατιωτικές θέσεις.

Δυστυχησμένη Μάρα παραφρονεί, η σκέψη της γυρνάει στα παιδικά της χρόνια και στην «*πόλη των ονείρων της*» την Αμμόχωστο που γι' αυτήν δεν υπάρχει πια.

Θα περάσει πολύς χρόνος ώσπου να γίνει η Ανάσταση και «*να πέσουν τα μαύρα*» ώστε να φανούν τα πρόσωπα των μαρτύρων έτσι όπως φαίνεται στη σκηνή της Ανάστασης το Μεγάλο Σάββατο στη λειτουργία του μεσονυχτίου;

Όταν ο νεαρός Τούρκος θα μπορέσει ελεύθερα να ερωτευθεί μια Ελληνίδα κοπέλα και αυτή να αγαπήσει έναν Τούρκο και κανένας τους να μην πρέπει να μεταμφιεσθεί αφού το μυθιστόρημα δείχνει ότι μια παρόμοια αγάπη θα ήταν δυνατή εάν στη ζωή των απλών ανθρώπων έπαυαν να επεμβαίνουν στρατιωτικά και πολιτικά συμφέροντα. Αλλά «*το κυπριακό*» παραμένει άλυτο, το νησί σήμερα είναι διηρημένο, αν και το ελληνικό του τμήμα είναι μέλος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας.

Συνιστώ την ανάγνωση του μυθιστορήματος της κ. Αβρααμίδου-Πλούμπη (και στα ελληνικά διαβάζεται πολύ άνετα) σε όσους θέλουν να γνωρίσουν την Κύπρο και την ιστορία της, όχι μόνον από τον τουριστικό οδηγό.

(Μετέφρασε Αικ. Φρανκ-Σγουρδαίου.)

Konference Evropské společnosti novořeckých studií (Bukurešť 2.–4. června 2006)

MARKÉTA KULHÁNKOVÁ

Po Berlíně (srpen 1998) a Rethymnu na Krétě (květen 2002) hostila na počátku června letošního roku třetí mezinárodní setkání neogrecistů rumunská metropole. Chodby a učebny tamní fakulty historie na tři dny zaplnily přes dvě stovky neogrecistů různého věku i postavení, od akademických „embryí“ dosud bez doktorského titulu až po profesory světoznámých jmen, jako je třeba Brit Peter Mackridge či Francouz Henri Tonnet. Přítomni byli nejen členové jednotlivých národních sekcí Evropské společnosti novořeckých studií, ale i vědci z evropských zemí, jež dosud své zastoupení v evropské společnosti nemají (Ukrajina, Lotyšsko). Do Bukurešti však přicestovali i hosté z Austrálie či Severní Ameriky a početnou skupinu účastníků přirozeně tvořili též neogrecisté z Řecka.

Tematické rozpětí letošní konference bylo značně široké — její podtitul byl *Řecký svět mezi osvícenstvím a dvacátým stoletím*. Přednášky zněly paralelně v šesti sálech. Dvacetiminutové příspěvky byly rozděleny do následujících tematických celků: antropologie, knihy a rukopisy, lingvistika, ženská literatura, církevní historie, řecká diaspora, řecká literatura a jiná umění, řecko-rumunské vztahy, divadlo, teorie literatury, historie 18. století, historie 19. a 20. století, „kavafisovská“ studia, literatura a multimédia, literatura 19. století, literatura 20. století, překlady, vztahy řecké kultury k jiným kulturám, a konečně jazyková otázka.

Celou konferenci uzavřela valná hromada společnosti, jež zvolila nové představenstvo. Mandát k vedení společnosti dostal na další čtyři roky dosavadní předseda profesor Konstantinos Dimadis z Freie Universität v Berlíně. Na valné hromadě zazněly též návrhy na změny pro příští konferenci, která se bude konat opět za čtyři roky. Téma by mělo být pro příště poněkud užší a měl by se též snížit počet přednášejících ve prospěch počtu „pouhých“ posluchačů.

Většina příspěvků, jež byly na konferenci předneseny, je zveřejněna na internetových stránkách Evropské společnosti novořeckých studií na adrese www.eens-congress.eu, stejně jako podrobný program konference. Přípravují se rovněž tištěná praktika z konference, s jejich vydáním se počítá na léto příštího roku.

Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Βουκουρέστι 2.–4. Ιουνίου 2006)

MARKÉTA KULHÁNKOVÁ

Μετά από το Βερολίνο (Αύγουστος 1998) και το Ρέθυμνο της Κρήτης (Μάιος 2002), η ρουμανική πρωτεύουσα φιλοξένησε στην αρχή του προηγούμενου καλοκαιριού την τρίτη διεθνή συνάντηση νεοελληνιστών από όλη την Ευρώπη. Οι διάδρομοι και οι αίθουσες της Ιστορικής σχολής του Πανεπιστημίου του Βουκουρεστίου γέμισαν για τρεις μέρες με περισσότερους από 200 νεοελληνιστές διάφορων ηλικιών και επιπέδων. Έλαβαν μέρος τόσο πολύ νέοι επιστήμονες —ακόμα φοιτητές—, όσο και γνωστοί καθηγητές όπως ο Άγγλος Peter Mac-
kridge και ο Henri Tonnet από τη Γαλλία. Στο συνέδριο παρουσιάστηκαν όχι μόνο μέλη των εθνικών εταιριών νεοελληνικών σπουδών, αλλά και επιστήμονες από τα ευρωπαϊκά κράτη, τα οποία δεν έχουν ιδρύσει ακόμα την εθνική εταιρεία νεοελληνικών σπουδών (Ουκρανία, Λετονία). Στο Βουκουρέστι έφτασαν επίσης συνέδριοι από την Αυστραλία και τη Βόρεια Αμερική και αρκετοί νεοελληνιστές από την Ελλάδα.

Το θέμα του συνεδρίου ήταν ευρύ — *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του διαφωτισμού και στον 20ο αιώνα*. Οι ανακοινώσεις πραγματοποιούνταν παράλληλα σε έξι αίθουσες με τα εξής θέματα: Ανθρωπολογία, Βιβλία και χειρόγραφα, Γλωσσολογία, Γυναικεία λογοτεχνία, Εκκλησιαστική ιστορία, Ελληνική διασπορά, Ελληνική λογοτεχνία — Άλλες τέχνες, Ελληνορουμανικές σχέσεις, Θέατρο, Θεωρία της λογοτεχνίας, Ιστορία του 18ου αιώνα, Ιστορία του 19ου και 20ου αιώνα, Καβαφικές μελέτες, Λογοτεχνία και πολυμέσα, Λογοτεχνία του 19ου αιώνα, Λογοτεχνία του 20ού αιώνα, Μεταφράσεις, Σχέσεις του ελληνικού πολιτισμού με άλλους πολιτισμούς και Το γλωσσικό ζήτημα.

Στο τέλος του συνεδρίου έγινε η γενική συνέλευση της Εταιρείας, στην οποία εκλέχθηκε το καινούργιο διοικητικό συμβούλιο. Ως πρόεδρος της εταιρείας θα συνεχίσει και τα επόμενα τέσσερα χρόνια ο καθηγητής κ. Κ. Δημάδης από το Freie Universität του Βερολίνου. Στη γενική συνέλευση ακούστηκαν επίσης προτάσεις για αλλαγές για το επόμενο συνέδριο, το οποίο πρόκειται να πραγματοποιηθεί πάλι σε τέσσερα χρόνια. Το θέμα πρέπει να είναι πιο συγκεκριμένο, ο αριθμός των ανακοινώσεων να είναι μικρότερος, από την άλλη πλευρά οι ακροατές να είναι περισσότεροι.

Οι περισσότερες ανακοινώσεις που ακούστηκαν στο συνέδριο είναι δημοσιευμένες στην ιστοσελίδα της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών — σύνδεσμος www.eens-congress.eu, όπου βρίσκεται επίσης το αναλυτικό πρόγραμμα του συνεδρίου. Προετοιμάζονται επίσης τα πρακτικά του συνεδρίου, η έκδοση των οποίων πρόκειται να γίνει το καλοκαίρι 2007.

Přednášky
České společnosti novořeckých studií

Jazykovou korekturu češtiny
provedla Markéta Kulhánková,
sazbu systémem T_EX
zhotovil Tomáš Hlavička.

Vydala Česká společnost novořeckých studií,
Arna Nováka 1, 660 88 Brno.
Výtiskla MSD, spol. s r. o.,
Lidická 23, 602 00 Brno.
Náklad 100 výtisků.
Počet stran 92.
Brno 2006.