

## Ο Σεφέρης και το μυθιστορηματικό είδος: προς μια ιστορική ποιητική του ημερολογίου

Δημήτρης Αγγελάτος

### I

ΘΑ ΠΡΕΠΕΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΗ να διευκρινιστεί ότι η πραγματέυση του θέματος μου δεν είναι αξιολογικά προσανατολισμένη· ό,τι κυρίως ενδιαφέρει εδώ, είναι η μελέτη της ειδολογικής σύστασης του μυθιστορήματος του Γ. Σεφέρη *Έξι νύχτες στην Αχρόπολη*<sup>1</sup>, και η λειτουργική ένταξη αυτού στο πλαίσιο της νεοελληνικής πεζογραφικής παραγωγής της μεσοπολεμικής περιόδου, ή ακριβέστερα στο γενικό ειδολογικό σύστημα που ορίζει αυτή η παραγωγή, μέρος της οποίας, ανάμεσα σε άλλα, είναι και το σύστημα του ημερολογιακού μυθιστορήματος.

Δεδομένου ωστόσο ότι η ένταξη του σεφερικού μυθιστορήματος στο παραπάνω σύστημα προϋποθέτει την (εκ των πραγμάτων αδύνατη στο πλαίσιο μιας ανακοίνωσης) ανάλυση όλων των ημερολογιακής υφής κειμένων της συγκεκριμένης περιόδου, θα περιοριστώ σε μερικές βασικές παρατηρήσεις, αφήνοντας ανοιχτό για περαιτέρω ανάπτυξη το εξαιρετικά απαιτητικό αυτό θέμα, αφού η μελέτη της εν ιστορία λειτουργίας των ειδολογικών συστημάτων οφείλει να λάβει υπόψη της όλες τις μορφοποιήσεις των ειδών, πέραν ορισμένης "προνομιακής" περιόδου.

Το ημερολογιακό μυθιστόρημα του Σεφέρη σε συνδυασμό με ορισμένα άλλα ημερολογιακής υφής κείμενα του μεσοπολέμου, θέτουν ευρύτερα ένα καίριο ζήτημα ποιητικής, που αφορά την ιδιαίτερη λειτουργική προοπτική των ειδών σε συγκεκριμένο πάντα ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο· το ζήτημα αυτό αποτέλεσε τον βασικό στόχο της ιστορικής ποι-

<sup>1</sup> Γ. Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Αχρόπολη*, Ερμής, Αθήνα 1978 [ανατύπωση της πρώτης έκδοσης 1974].

ητικής, το θεωρητικό υπόβαθρο της οποίας συνδέεται άρρηκτα με το έργο των Ρώσων φορμαλιστών<sup>2</sup>.

Σύμφωνα με τις θέσεις τόσο του Β. Tomachevski<sup>3</sup> όσο και του J. Τυπιανον<sup>4</sup>, τα είδη συγκροτούν συστήματα λειτουργιών, τα οποία εγγράφονται στο ευρύτερο πεδίο συστημάτων της λογοτεχνίας και της κοινωνικής εν γένει ζωής, έχοντας με αυτά σχέσεις αλληλεξάρτησης· στο πλαίσιο αυτό των αλληλεξαρτήσεων και αλληλοτροφοδοσίας, στοιχεία κάθε είδους διαφοροποιούνται στα κάθε φορά νέα ιστορικά τους συμφραζόμενα, αποκτώντας ανάλογα με την περίπτωση πρωτεύοντα (: η έννοια της δεσπόζουσας)<sup>5</sup> ή δευτερεύοντα ρόλο. Οι τροποποιητικές αυτές διαδικασίες που επιτελούνται με αργούς ρυθμούς, διαμορφώνουν τον (ενίοτε ταραχώδη) κύκλο ζωής κάθε είδους<sup>6</sup>.

Επιστρέφοντας τώρα στον Σεφέρη ως προς το γενικότερο θεωρητικό ενδιαφέροντος ζήτημα της επιτυχημένης ή αποτυχημένης (από καλλιτεχνική άποψη) πεζογραφικής στροφής σημαντικών ποιητών, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ποιότητα των πεζογραφικών "επιδόσεων" του έχει γίνει αντικείμενο ορισμένων οριακών αξιολογικών εκτιμήσεων.

<sup>2</sup> Βασικά κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών περιλαμβάνονται στην ανθολογία του Τ. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, Paris 1966· μεταφρασμένα από τα γαλλικά τα παραπάνω κείμενα στον τόμο: *Θεωρία λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*, μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, Οδυσσεύς, Αθήνα, 1995.

<sup>3</sup> Β. Tomachevski, «Θεματική» (1925): ό.π., σ. 280-325.

<sup>4</sup> J. Tynianov, «Για τη λογοτεχνική εξέλιξη» (1927), μτφρ. Αντ. Ζέρβας, *Ηριδανός* 2 (Οκτώβριος-Νοέμβριος 1975) 50-60· το κείμενο του Τυπιανον και στον τόμο: *Θεωρία λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών...*, σ. 136-153.

<sup>5</sup> Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινιστεί ότι οι Ρώσοι φορμαλιστές ενδιαφέρθηκαν κυρίως για τις τεχνικές που χαρακτήριζαν το κάθε είδος από την άποψη της δομικής οργάνωσής τους· βλ. όσα σημειώνει σχετικά ο Tomachevski: ό.π.

<sup>6</sup> «Τα είδη», υπογραμμίζει ο Tomachevski, «ζουν και εξελίσσονται [...]. Το είδος εμπλουτίζεται με νέα έργα τα οποία προστίθενται στα ήδη υπάρχοντα του συγκεκριμένου είδους. Η αιτία η οποία προκάλεσε τη δημιουργία ενός είδους μπορεί να μην ισχύει πλέον· τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του είδους μπορούν σιγά σιγά να μεταβληθούν, αλλά το είδος εξακολουθεί να υπάρχει ως κατηγορία, δηλαδή μέσα από τη συνηθισμένη προσάρτηση νέων έργων στα υπάρχοντα είδη. Το είδος γνωρίζει μια ορισμένη εξέλιξη και κάποτε μιαν απότομη επαναστάση. Παρ' όλα αυτά, εξαιτίας της συνηθισμένης προσάρτησης του έργου στα ήδη υπάρχοντα είδη, η ονομασία του διατηρείται, ακόμη κι αν σημειώνεται μια ριζική αλλαγή στο επίπεδο της κατασκευής των έργων τα οποία υπάγονται σ' αυτό»: ό.π., σ. 320.

Έτσι ενώ κατά την άποψη του Κ.Θ. Δημαρά (1978), ο ημερολογιακός λόγος του Σεφέρη έχει το κύριο βάρος στο συνολικό έργο του<sup>7</sup>, ο Ν. Βαγενάς θεωρεί ότι το σεφερικό μυθιστόρημα έχει αποτύχει, και τούτο εξαιτίας της ημερολογιακής του δομής, η οποία αναστέλλει την επίτευξη της «οργανικής μορφής», του αποφασιστικού, κατά τον Ν. Βαγενά, παράγοντα λογοτεχνικής δημιουργίας (1986)<sup>8</sup>. Από την άλλη πλευρά χαρακτηριστική είναι η ενδιάμεση θέση που διατυπώνει νωρίτερα ο Ν. Καχτίσης για το δοκίμιο —στην ουσία δεν είναι παρά το ημερολόγιο ενός αναγνώστη— που αφιέρωσε ο Σεφέρης στο *Μυθιστόρημα της Κυρίας Έρσης* του Ν.Γ. Πεντζίκη (1967/1973)<sup>9</sup>: «Η πρόζα σας», γράφει ο Καχτίσης σε επιστολή του (1968) προς τον Σεφέρη, «σαν τέτοια, παρουσιάζει το φαινόμενο που παρουσιάζει και η πρόζα όλων των μεγάλων ποιητών που έχουν πέσει στην αντίληψή μου τουλάχιστον<sup>10</sup>: έχει κάτι το “ανοργάνωτο”»<sup>11</sup>· όπως συνάγεται από τη διόλου αμήχανη διατύπωση του Καχτίση, ο Σεφέρης μπορεί να “δικαιολογεί” καλλιτεχνικά την ύπαρξη των «ανοργάνωτων» πεζών του κειμένων επειδή ακριβώς αυτά απορρέουν από έναν μεγάλο ποιητή (ό,τι αφήνει να εννοήσουμε εδώ ο Καχτίσης, είναι πως αυτό το δικαίωμα δεν το παραχωρεί στον πεζογράφο<sup>12</sup>).

<sup>7</sup> «[...] η συμβολή του Σεφέρη στην πεζογραφία εστάθηκε πιο αποφασιστική από την προσφορά του στην ποίηση»: “Ημερολόγιο”, *Το Βήμα* (24 Φεβρουαρίου 1978).

<sup>8</sup> Ν. Βαγενάς, «*Εξι νύχτες στην Ακρόπολη: το ημερολόγιο ως μυθιστόρημα*», *Διαβάζω* 142 (Απρίλιος 1986) 79-84

<sup>9</sup> *Ιγνάτιος Τρελός, Οι Ώρες της «Κυρίας Έρσης»*, (επιμ. Γ.Π. Ευτυχίδης [= Γ.Π. Σαββίδης]), Ερμής, Αθήνα 1973.

<sup>10</sup> Σ’ αυτούς εντάσσει ο Καχτίσης, τον Dante (με το *Νέα Ζωή*), τον E. Pound και τον T.S. Eliot για τα δοκίμιά τους, και τέλος τον J. Joyce για όλο περίπου το έργο του· το “ασύνδετο” της πεζογραφίας του Joyce από αυστηρά ειδολογική σκοπιά κάνει τον Καχτίση να τον θεωρεί μάλλον ποιητή παρά πεζογράφο: «[...] το ίδιο [κάτι το “ασύνδετο” στο ζήτημα της πρόζας αυστηρά] και με τον Joyce τον οποίο εγώ θεωρώ πάντοτε μάλλον ποιητή παρά πεζογράφο, με εξαίρεση το γνωστό πρώτο του βιβλίο, με τα παραδοσιακά εκείνα διηγήματά του»: «Ένα γράμμα στον Γιώργο Σεφέρη»: ό.π., σ. 83-94· το παράθεμα: σ. 87.

<sup>11</sup> Ό.π., σ. 87.

<sup>12</sup> Ο πεζογράφος οφείλει κατά τον πλάγια δεοντολογικό τόνο του Καχτίση να δίδει “οργανωμένη” μορφή στα κείμενά του. Η απροσδόκητα “καθαρή” αυτή άποψη του Καχτίση μπορεί ασφαλώς να δικαιολογηθεί από την περίπτωση (: μια επιστολή στον Σεφέρη έθετε ορισμένες προϋποθέσεις), έχει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον να συσχετισθεί με το δικό του πεζογραφικό έργο και μάλιστα με τον τύπο “οργάνωσης” του μυθιστορήματος του *Ο Ηρώας της Γάνδης* (1967).

Ανεξάρτητα πάντως από το αν ο πεζογράφος Σεφέρης είναι ανώτερος του ποιητή, όπως προκλητικά υποστήριξε ο Κ.Θ. Δημαράς, ή αν το μυθιστοριογραφικό του έργο απέτυχε λόγω της ημερολογιακής του εμπλοκής (Ν. Βαγενάς), ή, τέλος, αν ο μεγάλος ποιητής είναι σε θέση να νομιμοποιεί τα αποκλίνοντα, λόγω του “ανοργάνωτου” χαρακτήρα τους, πεζά του κείμενα (Ν. Καχτίσης), το πεζογραφικό εν γένει έργο του ποιητή παρουσιάζει, όπως επισημαίνει ο Μ. Πιερής (1989-1990)<sup>13</sup>, σύνθετα ειδολογικά προβλήματα, λόγω του «μεικτού» χαρακτήρα του, όπως αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στα ημερολογιακά κείμενα<sup>14</sup>.

Η μακροσκοπική διερεύνηση της υφής και λειτουργίας του «μεικτού» αυτού πεζού λόγου, που θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο εκτενέστερης μελέτης, επιχειρείται εδώ μικροσκοπικά, στο ειδικότερο πεδίο της μυθιστορηματικής σύνθεσης, στην προοπτική μιας ιστορικής ποιητικής του ημερολογίου.

## II

Είναι γνωστές θέσεις του ίδιου του Σεφέρη για τη διαφορά ποίησης και πεζογραφίας, καρπός κυρίως της πολύχρονης ενασχόλησής του με την πεζογραφία του Μακρυγιάννη (: η ποίηση χορεύει, η πεζογραφία βαδίζει)<sup>15</sup>, οι οποίες απηχούν θεωρητικά τον P. Valéry<sup>16</sup>, ορκισμένο, αν μου επιτρέπεται η φράση, εχθρό της αφήγησης. Σύμφωνα με την αισθητική των ειδών του Valéry<sup>17</sup>, που στην ουσία στηρίζεται στις “καθαρές” θέσεις

βλ. σχετικά: Δ. Αγγελάτος, ...*λογόδειπνον... Παραθεματικές πρακτικές στο μυθιστόρημα*, Σμίλη, Αθήνα 1993, σ. 20-44.

<sup>13</sup> Μ. Πιερής, «Ο “πεζός” Σεφέρης», *Παλίμψηστον* 9/10 (Δεκεμβρ. 1989-Ιούν. 1990) 103-108

<sup>14</sup> Ό.π., σ. 105-106.

<sup>15</sup> Βλ. όσα σημειώνει σχετικά ο Σεφέρης στο δοκίμιό του για τον Μακρυγιάννη («Ένας Έλληνας-Ο Μακρυγιάννης», *Δοκίμες* (1936-1947), τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 1974<sup>3</sup>, σ. 228-263): «[...] η διάκριση ανάμεσα στον ποιητικό και τον πεζό λόγο [...] έγινε πιο ουσιαστική. Η ποίηση είναι ένα είδος χορού, η πρόζα είναι, και πρέπει να είναι, ένα βάδισμα που μας οδηγεί κάπου»: σ. 254.

<sup>16</sup> Βλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις του Ν. Βαγενά: *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 18-21.

<sup>17</sup> Βλ. τη σχετική μονογραφία της Dominique Combe: *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, José Corti, Paris 1989.

του S. Mallarmé για την ασυμβατότητα ποίησης και αφήγησης<sup>18</sup>, αφού η τελευταία είναι εκ φύσεως προσδεμένη στην περιγραφή και τον διδακτισμό, η πεζογραφία δεν μπορεί να διαθέτει τη σημασιολογική πυκνότητα της ποίησης· αυτό άλλωστε το επιβεβαιώνει αργότερα, (1948) υπέρ όμως της πεζογραφίας και δη του μυθιστορημάτος, η φαινομενολογική θεώρηση των ειδών του J.-P. Sartre<sup>19</sup>.

Στο κέντρο ενδιαφέροντος του Σεφέρη ως προς τη διάκριση ποίησης-πεζογραφίας βρίσκεται η στάση του δημιουργού· η σύνθεση της ποίησης ακολουθεί διαφορετικό δρόμο από αυτόν της πεζογραφίας: «Με την πρόζα που σας διαβάζω τώρα, προσπαθώ να σας οδηγήσω, περπατώντας στο πλάι σας, για να ιδείτε τι πράγμα είναι αυτός ο Μακρυγιάννης, όπως αν σας δεχόμουν σε μια άγνωστή σας πολιτεία. Αν είχα να γράψω ένα ποίημα που να εκφράζει τον Μακρυγιάννη δε θα ήταν διόλου το ίδιο. Θα κοίταζα να γράψω τρεις γραμμές ή τρεις σελίδες, συγκεντρώνοντας από την εμπειρία που έχω των εικόνων και των καημών του τόπου μου, τις λέξεις εκείνες που κατά το αίσθημά μου θα σας έδιναν τη συγκίνηση που μου έδωσε, χωρίς ίσως να το ονομάσω διόλου, αυτόν ή τα πράγματα που ονομάζει»<sup>20</sup>.

Ο ιδιαίτερος «βηματισμός» στη σύνθεση της ποίησης<sup>21</sup> στηρίζεται στη συστατική υφολογική μονάδα της, τη λέξη, που εδώ όμως μετατίθεται ερμηνευτικά σε οντολογικό επίπεδο, διαφοροποιούμενη από τη φράση, τη συστατική μονάδα της πεζογραφίας: «Η μονάδα στην ποίηση είναι η λέξη· η μονάδα στην πρόζα είναι η φράση, είναι η παράγραφος, είναι η σε-

<sup>18</sup> «Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu' à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains»: S. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Gallimard-«La Pléiade», Paris 1945, σ. 368.

<sup>19</sup> Βλ. σχετικά: «La prose est utilitaire par essence; je définirai volontiers le prosateur comme un homme qui se sert des mots. M. Jourdain faisait de la prose pour demander ses pantoufles et Hitler pour déclarer la guerre à la Pologne [...]. <La poésie> ne se sert pas des mots de la même manière; et même elle ne s'en sert pas du tout; je dirais plutôt qu'elle les sert. Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage»: J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, σ. 70 και 63.

<sup>20</sup> Γ. Σεφέρης, «Ένας Έλληνας...», σ. 254.

<sup>21</sup> «Στην ποίηση, το προηγούμενο βήμα δε χάνεται ποτέ μέσα στο επόμενο, απεναντίας μένει καρφωμένο στη μνήμη ως το τέλος και αχέραιο μέσα στο σύνολο του ποιήματος. Στην πρόζα, κάθε βήμα καταναλίσκεται μόλις τελειώσει ο προορισμός του, που είναι να προχωρήσουμε»: ό.π.

λίδα που γυρίζουμε σιωπηλά. Η μορφή της και ο ρυθμός της είναι ο δρόμος, καθώς τον ακολουθούμε· και το περιεχόμενό της, τα πράγματα που συνδυάζονται, καθώς τα βλέπουμε προχωρώντας. Γι' αυτό η πρόζα που πάει να χορέψει είναι άσκημη πρόζα —δεν υπάρχει χειρότερο πράγμα στον κόσμο από την πρόζα που λέγεται «ποιητική»— και όλο το ζήτημα δεν είναι να τη γράψει κανείς ωραία αλλά να τη γράψει σωστά. Και δεν μπορεί να τη γράψει σωστά αν δεν έχει ορισμένα πράγματα να δείξει, που πιστεύει πως είναι αξιόλογα. Αν δεν έχει ένα σημαντικό περιεχόμενο. Το περιεχόμενο της γραφής του Μακρυγιάννη είναι ο ατελείωτος και ο τραγικός αγώνας ενός ανθρώπου, που με όλα τα ένστικτα της φυλής του ριζωμένα βαθιά μέσα στα σπλάχνα του, αναζητά την ελευθερία, το δίκιο, την ανθρωπιά»<sup>22</sup>.

Ωστόσο παρά το γεγονός ότι ο Σεφέρης επιχειρεί ως ποιητής με αυτή τη σαφή, από ειδολογική άποψη, εκτίμησή του (: τα όρια ποίησης και πεζογραφίας δεν πρέπει να συγχέονται), που στηρίζεται σε ορισμένο οντολογικό υπόβαθρο, να «αποκαταστήσει» αξιολογικά την πεζογραφία, δεν αποδεσμεύεται από τη λογική των ιεραρχημένων σχέσεων, όπου τον πρώτο λόγο έχει η ποίηση: μόνο αυτή είναι σε θέση να χρησιμοποιήσει την πεζογραφία, ενώ το αντίστροφο, όπως συνάγεται από το προηγούμενο παράθεμα, φαίνεται προγραμματικά να απαγορεύεται.

Η πεζογραφία δεν πρέπει να είναι «ποιητική», δεν πρέπει να χρησιμοποιεί τους τρόπους της ποίησης (ουσιαστικά, να αποδίδει την ίδια έμφαση στη λέξη) για τους δικούς της σκοπούς· έχοντας σταθερά, διαφορετικό σε σχέση με την ποίηση, υφολογικό προσανατολισμό, το δικό της «βάδισμα» που συνδέει μεγαλύτερες (συντακτικές) ενότητες λόγου, τη δική της δηλαδή «μορφή» και το δικό της «ρυθμό» της αρκεί (πράγμα πολύ σημαντικό για τον Σεφέρη) να είναι «σωστή» από άποψη περιεχομένου, να έχει, όπως φαίνεται και στην περίπτωση του Μακρυγιάννη, κάτι σημαντικό να πει: το τελευταίο ισχύει βέβαια και για την ποίηση, αφού και αυτή δεν λείπει εξ ορισμού (επειδή είναι γραμμένη σε στίχους) σημαντικά πράγματα.

Το «σωστό» περιεχόμενο είναι η βασική προϋπόθεση και της ποίησης και της πεζογραφίας, η υφολογική όμως «συμμόρφωσή» τους σε ορισμένους κανόνες, που εγγυάται την επιτυχία, το καλλιτεχνικά άρτιο αποτέλεσμα, δεν είναι της ίδιας τάξεως.

Έτσι, ενώ η πεζογραφία περιορίζεται σε μια κατά το μάλλον ή ήττον

<sup>22</sup> Ό.π., σ. 254-255.

“καθαρή”, από υφολογική άποψη, ειδολογική περιοχή. η ποίηση μπορεί και πρέπει να εμπλουτίζει τους δικούς της πόρους, κινούμενη επιλεκτικά πέραν της οριοθετικής της γραμμής, εξ ου και η άμεση σύσταση προς τους ποιητές: «[...] <οι ποιητές> έμαθαν την ποίηση μόνο από την ποίηση που βρήκαν στη διάθεσή τους· κι αν υπήρχε κάποια πρόζα, το βρήκαν αντιποιητικό να ωφεληθούν απ' αυτή· εννοώ για σκοπούς ποιητικούς. Και θα ήταν ωφέλιμο αν μάθαιναν οι ποιητές μας να χρησιμοποιούν την πρόζα για σκοπούς ποιητικούς»<sup>21</sup>: όση προσοχή απαιτείται από τον πεζογράφο για να μην ξεφύγει από το «βάδισμα» που επιβάλλεται στο είδος του, άλλη τύση χρειάζεται και ο ποιητής για να αξιοποιήσει τις δυνατότητες της φράσης, είτε στα ποιήματά του είτε όταν αποφασίσει να εκφραστεί σε πεζό λόγο (και εδώ τα παραδείγματα νεοελλήνων ποιητών είναι κατά τον Σεφέρη αρκετά<sup>24</sup>, εξαιρουμένου του Δ. Σολωμού, της *Γυναίκας της Ζάκυθος* κυρίως, που «είναι πρώτης τάξεως πεζογράφος»<sup>25</sup>).

Η “επεκτατική” αυτή φορά της ποίησης συνδέεται ασφαλώς με τις ρομαντικές καταβολές όλων των “καθαρών” ειδολογικών θεωρήσεων, που επιδίδουν ιδιαίτερα στον 20ό αιώνα — αρκεί να αναφερθούμε εδώ στο παράδειγμα της Käte Hamburger<sup>26</sup>.

Η «σωστή» πεζογραφία, με «ρυθμό και ανθρωπιά», όπως υποστηρίζει και ο Στράτης στο *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, μιλώντας πάλι για τον Μακρυγιάννη<sup>27</sup>, μπορεί κατά συνέπεια μένοντας πιστή στις επιταγές του είδους και κατοχυρώνοντας με αυτό τον τρόπο την ενότητά της, να εξυπηρετήσει και (απώτερους) ποιητικούς στόχους, να αποτελέσει ενδεχομέ-

νως άξονα αναφοράς για έναν ποιητή· στο ερώτημα τώρα αν τα ημερολογιακά κείμενα είναι «σωστή» πεζογραφία, αν έχουν να δείξουν «αξιόλογα πράγματα», εδώ η σεφερική έμμεση απάντηση φαίνεται να είναι καταφατική<sup>28</sup>: ανιχνεύοντας βασανιστικά τον ατελή και «ερμαφρόδιτο» εαυτό σε όλα τα επίπεδα, εκείνη τη «σκοτεινή βλάστηση από αισθήματα και αισθήσεις, εξαγριωμένα»<sup>29</sup>, το εκφοβιστικό «μέσα», ο ημερολογιογράφος μπορεί από μέρα σε μέρα, αναγνώστης και συγγραφέας ταυτόχρονα, να συναντά διαρκώς το άλλο του πρόσωπο, κατακτώντας μια γνώση, που ξεπερνά την υποτιθέμενη αυτοτελή και συμπαγή ενότητα του προσώπου του και τον φέρνει κοντά σ' έναν σύμμαχο μελλοντικό αναγνώστη.

Το υπό μορφήν ημερολογίου μυθιστόρημα εκφράζει στην ουσία μια πορεία αγωγής διαμέσου του έρωτα και της γραφής, η οποία οδηγεί στην καθαρτική προσγείωση του ανθρώπου, στερεοποιώντας και, το κυριότερο, προσωποποιώντας τις σκιές, έτσι όπως άλλωστε προγραμματικά δηλώνει και η επιγραφή από το *Πουργατόριο* του Dante («... trattando l'ombra come cosa calda») στο *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, που ο ίδιος ο Σεφέρης είχε αποδώσει περιφραστικά ως εξής: «Για τον ποιητή όλο το ζήτημα είναι να μεταχειριστεί τον κόσμο των φαντασμάτων που τον περιστοιχίζουν, σαν να ήταν σώματα στερεά»<sup>30</sup>. εδώ ακριβώς έγκειται το «σωστό» περιεχόμενο της σεφερικής πεζογραφίας στο *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*.

### III

Το μυθιστόρημα γράφτηκε σε δύο φάσεις: άρχισε, κατά την πληροφορία του ίδιου του ποιητή, το καλοκαίρι του 1926, «συνεχίστηκε και έσβησε περί το 1930»<sup>31</sup>, ενώ η «δεύτερη γραφή»<sup>32</sup> τοποθετείται μεταξύ Ιανουαρίου και Αυγούστου του 1954· σημειώνει σχετικά ο Σεφέρης στο χειρό-

<sup>28</sup> Βλ. όσα σημειώνει ο Μ. Πιερής σχολιάζοντας τρία παραθέματα του ημερολογιογράφου Σεφέρη: «Ο “πεζός” Σεφέρης»..., σ. 113-114.

<sup>29</sup> Γ. Σεφέρης, *Έξι νύχτες*..., σ. 13.

<sup>30</sup> Βλ. το δοκίμιό του για τον Ερωτόκριτο: «Ερωτόκριτος» (1946): *Δοκίμια*, τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 1974<sup>3</sup>, σ. 268-323· το παράθεμα στη σ. 294.

<sup>31</sup> Γ. Σεφέρης, *Έξι νύχτες*..., σ. 256.

<sup>32</sup> Ο.π.

<sup>21</sup> Γ. Σεφέρης, *Μέρες, Ε' (1 Γενάρη 1945-19 Απρίλη 1951)*, Ίκαρος, Αθήνα 1986 [: ανατύπωση], σ. 138.

<sup>24</sup> «Πρόζα βαριά, πολτώδης» η *Ποιητική* του Κ. Παλαμά και «χειρότερη» του Κ. Χατζόπουλου (: η κριτική του για τους *Βιμούς* του Παλαμά), «ανυπόφορα μπασταρδεμένη από δημοσιογραφικές επιμειξίες»· από την άλλη ο Μαλακάσης που «ούτε μια γραμμή πρόζα δεν μπορούσε να σύρει»: ό.π.

<sup>25</sup> Ο.π.· Η *Γυναίκα της Ζάκυθος* ωστόσο του Σολωμού έθετε πολυπλοκότερα ειδολογικά ζητήματα σε όλα τα επίπεδα (μορφικό-αφηγηματικό-θεματικό) οργάνωσης του κειμένου. Για ό,τι αφορά την ιδιότυπη (συντακτική και τονική) οργάνωση του στίχου, βλ.: Dimitris Angelatos, «*La Femme de Zante*» (1826-1833). *Œuvre de Dionisios Solomos*, (Διδακτορική διατριβή, Université de Paris-Sorbonne), Paris 1986.

<sup>26</sup> Βλ. τη σημαντική σχετική μονογραφία της: *Logique des genres littéraires* (μτφρ.: P. Cadot) [το πρωτότυπο: *Die Logik der Dichtung*, 1957], Seuil, Paris 1986.

<sup>27</sup> Γ. Σεφέρης, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, σ. 230.

γραφο: «Η βάση είναι το '25-'26 και η έξοδος ως το '27. Υπάρχουν περιστατικά αργότερα, αλλά τίποτε μετά το '30. Οι ημερομηνίες, οι μέρες της εβδομάδας, και τα φεγγάρια είναι του '28. Η Μεγάλη Εβδομάδα τοποθετημένη αυθαίρετα (;). Η ψυχολογία μένει στα χρόνια '25-'28»<sup>37</sup>.

Παρά το γεγονός ότι το 1954 ο Σεφέρης φαίνεται να θεωρεί πως αυτό που κάποτε, το 1926-1928, ονόμαζε «μυθιστόρημα», δεν είναι παρά «κομμάτια από μια αφήγηση αρκετά προχωρημένη»<sup>38</sup>, εντούτοις, όπως σημειώνει ο Γ.Π. Σαββίδης, το *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* προοριζόταν για δημοσίευση, και αυτό γίνεται σαφές από τα δεδομένα τόσο του χειρογράφου όσο και των δύο δακτυλογράφων του κειμένου: ένα εκδοτικό άλλοτε ζητήμα που τον απασχολούσε, με μεγάλη βεβαίως σημασία για τον χαρακτήρα του κειμένου, ήταν αν θα δημοσιευόταν αυτόνομο ή ως «Επίμετρο» στα *Ημερολόγιά του*<sup>39</sup>.

Η οργάνωση του μυθιστορήματος του Σεφέρη στηρίζεται σε δύο άξονες: ο ένας αφορά δεδομένα που άπτονται της γενικότερης ειδολογικής κατηγορίας των τρόπων, και ο άλλος δεδομένα, τα οποία ανήκουν σ' ένα ιστορικά κατοχυρωμένο είδος (αναφέρομαι στη γνωστή διάκριση μεταξύ θεωρητικών και ιστορικών ειδών)<sup>40</sup>, στην αφήγηση δηλαδή και το ημερολόγιο: ο «μεικτός» χαρακτήρας γραφής, που συναντάται με ποικίλες όψεις σε όλο το πεζογραφικό έργο του Σεφέρη, οφείλεται ακριβώς σ' αυτό τον ειδολογικό συνδυασμό (εντός των ορίων πάντα της πεζογραφίας, για τον Σεφέρη).

Το φαινόμενο άλλωστε αυτό είναι συχνό με ποικίλες όψεις στον αυτοβιογραφικό γενικότερα τύπο λόγου, όπως αυτός διαμορφώνεται από τις τελευταίες ιδιαίτερα δεκαετίες του 18ου και αιώνα και εξής: δύο νεοελληνικά παραδείγματα αυτής της περιόδου (τέλος 18ου πρώτες δεκαετίες 19ου αιώνα) είναι αρκούντως χαρακτηριστικά για να διαπιστώσει κανείς τη συμπαρουσία και τη συλλειτουργία στο εσωτερικό αυτού του πολύμορφου τύπου λόγου στοιχείων από διαφορετικές ειδολογικές πε-

<sup>37</sup> Ο.π.

<sup>38</sup> Ο.π., σ. 255.

<sup>39</sup> Ο.π., σ. 260.

<sup>40</sup> Για τη διάκριση μεταξύ θεωρητικών και ιστορικών ειδών, βλ. κυρίως τη μελέτη του Τ. Τοδοπον για το «φανταστικό» είδος: *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, Οδυσσεάς, Αθήνα 1991, όπου και διατυπώνονται η άποψη ότι ο μεθοδολογικός συνδυασμός θεωρητικών και ιστορικών παραμέτρων έπρεπε να αποτελεί τον βασικό στόχο των ειδολογικά προσανατολισμένων μελετών.

ριοχές, τα ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά των οποίων αναλαμβάνουν νέο ρόλο στα νέα τους συμπραζόμενα<sup>41</sup>: έτσι, α) στις *Εφημερίδες* του Παναγ. Κοδρικιά<sup>42</sup> (όπου καλύπτεται η χρονική περίοδος 1786-1796) διασταυρώνονται τα απομνημονεύματα με ορισμένα είδη ημερολογίου, όπως το προσωπικό και το ταξιδιωτικό, τροποποιώντας την κατοχυρωμένη (από το δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνα) ταυτότητα του είδους, ενώ β) η εναλλαγή επιστολών και σελίδων προσωπικού ημερολογίου<sup>43</sup> ρευστοποιεί την ειδολογική συνοχή του στο επιστολικό μυθιστόρημα του Π. Σούτσου *Ο Λεάνδρος* (1834)<sup>44</sup>.

Περνώντας τώρα σε καθαρά αφηγηματικό επίπεδο, το *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* συγκροτείται από αφηγηματικά μέρη και ημερολογιακές εγγραφές, που εναλλάσσονται κανονικά, με τη μορφή ενοτήτων στο εσωτερικό έξι κεφαλαίων (τιτλοφορούνται: «Πρώτη νύχτα», «Δεύτερη νύχτα», κτλ.), βάσει του πίνακα ημερομηνιών και φεγγαριών του 1928, όπως αυτός βρίσκεται στο ένα δακτυλόγραφο<sup>45</sup>.

Ο αφηγητής, στον οποίο ανήκουν τα αφηγηματικά μέρη, μεταχειρίζεται λοιπόν για τη σύνθεσή του και ένα βοηθητικό, ως πούμε, «υλικό», ανεπεξέργαστο, εκ πρώτης όψεως, ως προς την αφήγηση και «καθαρό» στην ενότητά του, το ημερολόγιο του πρωταγωνιστή της ιστορίας, του Στράτη Θαλασσινού, το οποίο παραθέτει, χωρίς πουθενά να «εξηγεί» με κάποιο τρόπο πώς αυτό έφτασε στα χέρια του<sup>46</sup>: αυτό δεν εμποδίζει βέβαια τον αφηγητή να εγγυηθεί, εμμέσως πλην σαφώς, την ακεραιότητα της παρουσίας του ημερολογίου ήδη από την αρχή του κειμένου (: η πρώτη ενότητα ανήκει σ' αυτόν): «Ο Στράτης σηκώθηκε από το τραπέζι του

<sup>41</sup> Σχετικά με το ζήτημα αυτό, βλ. στη συνέχεια: σ. 160 κ.ε.

<sup>42</sup> Π. Κοδρικιάς, *Εφημερίδες*, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής-NEB, Αθήνα 1991.

<sup>43</sup> Για τις σύνθετες μορφές ημερολογίου βλ.: *Le journal intime et ses formes littéraires*, (επιμ. V. Del Litto), Droz, Genève 1978.

<sup>44</sup> Π. Σούτσος, *Ο Λεάνδρος*, (επιμ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ), Νεφέλη, Αθήνα 1996: βλ. για παράδειγμα τα «Αποσπάσματα των στοχασμών του Λεάνδρου» στο τέλος του μυθιστορήματος, που δικαιολογούν την απόφασή του ήρωα να αυτοκτονήσει: ό.π., σ. 179-184.

<sup>45</sup> Γ. Σεφέρης, *Έξι νύχτες...*, σ. 261, 269-270.

<sup>46</sup> Βλ. π.χ., κατ' αντίστιξη όσες διευκρινίσεις περί «υλικού» παρέχει στον πρόλογό του ο υποτιθέμενος εκδότης του *Ήρωα της Γάνδης* του Ν. Καχίτση (εκεί το ποικίλο υλικό απορροφάται από έναν αδηφάγο αφηγητή) για τη «συμπεριφορά» αυτή του αφηγητή, βλ. αναλυτικά: Δ. Αγγελάτος, *...λογόδειπνον...* σ. 20-44.

και στάθηκε στο παράθυρο. Ήταν απόγευμα, νωρίς. Ο άνεμος είχε κουρελιάσει τα σύννεφα. Ξανακάθισε και σημείωσε στο τετράδιο που είχε αφήσει ανοιχτό: «Τετάρτη, Μάρτης. — Σήμερα θυμήθηκα, πρώτη φορά στην Ελλάδα, τους ουρανοί του Δομήνικου του Κρητικού. Καθώς ξανασηκωνούνταν, το φυλτζάνι του καφέ, γεμάτο αποσίγαρα, έπεσε κι έσπασε»<sup>43</sup>.

Η ανάγκη του αφηγητή να προστρέξει στη βοήθεια ενός ξένου κειμένου, την ενότητα του οποίου σέβεται απόλυτα (σε αντίθετη περίπτωση, θα μπορούσε είτε πλαγιάζοντας είτε μετασχηματίζοντας τον λόγο αυτού του κειμένου, να το οικειοποιηθεί), σηματοδοτεί, σε ειδολογικό επίπεδο, μian ορισμένη κατάσταση πραγμάτων, στην οποία θα αναφερθούμε αμέσως παρακάτω.

Παράλληλα δε, θα πρέπει να σημειωθεί ότι είναι διαρκής (ενίοτε με τρόπο εμφατικό) η ευθεία ή πλάγια θεματοποίηση του ημερολογίου: έτσι, για παράδειγμα στη μία από τις δύο περιπτώσεις όπου στο πλαίσιο ορισμένης ημέρας έχουμε συνδυασμό αφηγηματικών μερών και ημερολογιακών εγγραφών, ο αφηγητής διακόπτει σχεδόν επιδεικτικά, με τη χρήση αποσιωπητικών, την αντιγραφή από το «τετράδιο» του Στράτη, για να πάρει ο ίδιος τον λόγο: «Καθόμασταν όλοι στο κεφαλόσκαλο του μεγάλου ναού [...]. Κανείς δε μιλούσε. [...] Κοιτάζαμε το στρογγυλό φεγγάρι κι ένα σωρό φωτάκια βουτημένα μέσα στη χρωματισμένη νύχτα όπως σε πράσινο οινόπνευμα. Πηγαίναμε ολοένα πιο βαθιά μέσα στη σιγή κι όλα θαμπώναν. Έλεγα πως ήμασταν όλοι ένα βουλιαγμένο καράβι που με την καταποντισμένη ζωή του επηρεάζει ακόμη την άνωθέ του επιφάνεια: [...] η Σαλώμη κατέβηκε και κάθισε κάτω στο πρώτο σκαλοπάτι. Κατάλαβα πως είχα πονοκέφαλο. Σήκωσα το κεφάλι μου· δεν το βάσταξα κι έπεσε ξανά πίσω, στην κολόνα· ένωσα το μάρμαρο υγρό. [...] Έβαλα όλη τη δύναμή μου, σύρθηκα όρθιος πάνω στην κολόνα όπου ήμουν ακουμπισμένος, και άρχισα να φλυαρώ... Ο Στράτης φώναξε δυνατά: — Σκότωσα τη μοναξιά μου και τώρα δεν ξέρω τι να την κάνω... [...]»<sup>44</sup>.

Το ημερολόγιο ωστόσο του Στράτη δεν είναι ούτε κι αυτό “καθαρό”, υπό την έννοια ότι προϋποθέτει (πράγμα που είναι ορατό σε μια πηλύ χαρακτηριστική περίπτωση)<sup>45</sup> προηγούμενες ημερολογιακές εγγραφές και άρα ορισμένη επεξεργασία, η οποία διατηρώντας το ημερολογιακό περιβλημά, μετασχηματίζει τον λόγο του ημερολογίου σε λόγο απομνημονεύ-

<sup>43</sup> Γ. Σεφέρης, *Έξι νύχτες...*, σ. 5.

<sup>44</sup> Ό.π., σ. 133-134.

<sup>45</sup> Ό.π., σ. 36-41.

ματος. Έτσι, μετά την εγγραφή του πρωινού της Κυριακής (25ης Μαρτίου), παρεμβαίνει ο αφηγητής για να δείξει πως ο Στράτης μετά από έρευνα στα συρτάρια του, επιλέγει παλαιότερο ημερολογιακό υλικό για να το χρησιμοποιήσει την ίδια μέρα το βράδυ στο «τετράδιό» του: «Η συγχομυδία του από αυτή την έρευνα ήταν καμιά δεκαριά μικροσκοπικά φύλλα μαυρισμένα με το μολύβι. Τα διάβασε και τ' αράδιασε μπροστά του πάνω στο τραπέζι σαν τραπουλόχαρτα. Έπειτα κάθισε κι έγραψε: Κυριακή, βράδυ. Λοιπόν, ήρθε η Σαλώμη. Να τα περασμένα μας· είναι αλαφριά: «Πέρσι, Ιούλιος, Κηφισιά. — Θα ήταν δυόμιση, έκανε δυνατή ζέστη. Το μπούσι, ένα ξεχαρβαλωμένο πράγμα, έμοιαζε χωρίς ελατήρια [...]»<sup>46</sup>. η εγγραφή της Κυριακής θα καλύψει τα σχετικά με τη γνωριμία και σχέση του Στράτη με τη Σαλώμη μέχρι τον Φεβρουάριο, δηλαδή λίγο πριν ξεκινήσει το ημερολόγιό του.

Το «τετράδιο» του Στράτη δεν συμπίπτει ούτε με το ίδιο το κείμενο, ούτε με εκείνο το εκ πρώτης όψεως αμφίσημο από ειδολογική άποψη «ημερολόγιο καταστρώματος», στο οποίο αναφέρεται ο Στράτης<sup>47</sup>, ούτε με το σχεδιασμένο «μυθιστόρημά» του· είναι περισσότερο ένας πλοηγός (θα προτιμούσα ωστόσο την εικόνα του παγοθραυστικού), που θα βοηθήσει τον συντάκτη του να αντιμετωπίσει δύο άλματα και βασανιστικά ερωτήματα, τα οποία περικυκλώνουν απειλητικά τη ζωή του: έναν ερμαφρόδιτο έρωτα (: η «ασύλληπτη», διπλή<sup>48</sup>, Σαλώμη-Μπιλιω, που θα βοηθήσει τον Στράτη να «πιστέψ<ει> στον άλλον άνθρωπο»<sup>49</sup>, και ο σύντροφός της Λάλα-Δόμνα, που θα διασταυρώσει το ερωτικό πάθος με τον αγοραίο έρωτα)<sup>50</sup>, και μια

<sup>46</sup> Ό.π., σ. 36-37.

<sup>47</sup> Ό.π., σ. 105.

<sup>48</sup> «Καθώς ο Καλλιγής μιλούσε, ο Στράτης κοίταζε τη Σαλώμη. Του φάνηκε να είναι ένα καινούργιο πρόσωπο· μια μικρότερη αδερφή της γυναίκας που έβλεπε με τη φαντασία του και τον βασάνιζε όλη την εβδομάδα. Προσπαθούσε να συναρμολογήσει τις δυο εικόνες. Η Σαλώμη απέναντί του αλλοιωνότανε, ξέφευγε, κι έμενε μόνος στριφογυρίζοντας μέσα στα δάχτυλά του τη ντάμα μιας τράπουλας· δυο πρόσωπα ίδια που δεν μπορούσαν να συναντηθούν [...]. Η Σαλώμη άλλαζε ολοένα· ασύλληπτη»: ό.π., σ. 129.

<sup>49</sup> «—Ξέρεις γιατί σ' αγαπώ; της είπε ακόμη. Γιατί με βοήθησες να πιστέψω στον άλλον άνθρωπο [...]. Κοντά σου έμαθα αυτό το ρυθμό: να χάνεται κανείς για να υπάρξει. Η Μπιλιω τον κοίταζε»: ό.π., σ. 228.

<sup>50</sup> «Όταν μας άδειασε ο Χλέπουρας, η Λάλα με πήρε από το χέρι. Την υπάκουα χωρίς θέληση. Άνοιξε την πόρτα του σπιτιού της, άναψε το φως, και μ' ανέβασε στην κάμαρά της. Με βοήθησε να πλαγιάσω προσεχτικά [...]. Ένωθα πως έπεφτα σιγά-σιγά· πως με κατέβαζαν σε μian αγχάλη που είχε το σχήμα του κορμιού της Λάλας, και η Μπιλιω ήταν εκεί, κι έλιωνα μαζί της, ολοένα πιο χα-

ερμαφρόδιτη γραφή (: από τη μια η ποίηση που πρέπει να κατέβει από την «ιδεατή καρέλλα» της, ώστε να μπορέσει να εκφράσει τη «συγκίνηση», έτσι όπως την ορίζει ο Στράτης από την αρχή του κειμένου<sup>51</sup>, και από την άλλη το δύσκολο γι' αυτόν μυθιστόρημα, μιας και, όπως σημειώνει, δεν ξέρει να «διηγηθεί», ούτε να «περιγράψει»).

Αλλά βέβαια η άποψη αυτή, λόγω ακριβώς της πραγματολογικής και ρητορικής υπερβολής της (: το μυθιστόρημα δεν ήταν ποτέ μόνον ή κυρίως υπόθεση περιγραφής, και η «διήγηση» είχε δείξει, αν μη τι άλλο από την Αναγέννηση και εξής, πολύτροπους δρόμους ανάπτυξης) θεματοποιεί πλαγίως την ιδιαίτερη σεφερική αναζήτηση στον χώρο της αφηγηματικής πεζογραφίας, που στηρίζεται στη σαφή υφολογική διαφορά της τελευταίας από την ποίηση<sup>52</sup>.

#### IV

Η εναλλαγή αφηγηματικών μερών και υλικού δείχνει, βάσει της ημερολογιακής της δομής, μια συγκεκριμένη επιλογή ως προς το συνθεσιακό ρόλο που αποδίδεται από τον αφηγητή στο «υλικό»: τα αφηγηματικά μέρη δεν κατευθύνουν, όπως ενδεχομένως θα περιμέναμε, την αφήγηση, αλλά «υποτάσσονται» στη λογική συγκρότησης ενός ημερολογίου, το οποίο έρχεται «απ' έξω» και αναλαμβάνει, γιατί έτσι αποφασίζει ο αφηγητής, πρωτεύοντα οργανωτικό — αφηγηματικό και ειδολογικό — ρόλο στο κείμενο, τη δεσπόζουσα λειτουργία.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην περίπτωση της διαμόρφωσης του επιστολικού μυθιστορήματος, για τη νεοελληνική εκδοχή του οποίου διαθέτουμε πλέον τη βασική σχετική μονογραφία του Π. Μουλλά<sup>53</sup>: οι επιστολές χάνουν τον από την αρχαιότητα κατοχυρωμένο χρηστικό χαρακτήρα τους, την εξυπηρέτηση της άμεσης επικοινωνίας, και μαζί την ειδολογική τους «καθαρότητα», από τη στιγμή που θα περάσουν το κατώ-

μηλά, και τίποτε άλλο. Ήταν αργά το πρωί σαν ξύπνησα [...]. Κατέβηκα [...]. Έξω, ορθή κάτω απ' την καρδιά, η Λάλα. — Καλημέρα, της είπα, πώς κοιμήθηκες; Πήγα και πουλήθηκα για ένα τάλιρο —δες το... [...]—... Τώρα μπορείς να με λες και Δόμνα...»: ό.π., σ. 250-251.

<sup>51</sup> Ό.π., σ. 7-9.

<sup>52</sup> Βλ. εδώ σ. 152-155.

<sup>53</sup> Π. Μουλλάς, *Ο Λόγος της απουσίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992· για το επιστολικό είδος βλ. γενικότερα: J. Rousset, «Une forme littéraire: Le roman par lettres»; στο *Forme et signification*, José Corti, Paris 1989, σ. 65-108.

φλι της λογοτεχνίας, στη συγκεκριμένη περίπτωση του μυθιστορήματος, είτε εξυπηρετώντας την πλοκή του, δηλαδή υποτασσόμενες στις προτεραιότητες της αφήγησης, είτε με το να γίνουν οι ίδιες το μυθιστόρημα.

Το ημερολόγιο που αναλαμβάνει κύριο οργανωτικό ρόλο στην αφήγηση και γίνεται το ίδιο μυθιστόρημα, ορίζεται μέσα στο πλαίσιο των ιστορικά διαμορφούμενων σχέσεων μεταξύ μυθιστορήματος και ημερολογίου, που στην περίπτωση μας εστιάζεται στα χρόνια του μεσοπολέμου.

Το ημερολογιακό μυθιστόρημα βρίσκεται λοιπόν μεταξύ των «καθαρών» μορφών των δύο ειδών: μεταξύ του ημερολογίου, είτε αυτό είναι προσωπικό, είτε ταξιδιωτικό, είτε ημερολόγιο αναγνώσεων ή μυθιστορήματος (όπως το *Ημερολόγιο της «Αργώς»* και του «*Δαιμονίου*», που δημοσιεύει το 1939 ο Γ. Θεοτοκάς), και του μυθιστορήματος, τουλάχιστον αυτού (γιατί τα πράγματα με το μυθιστόρημα είναι ούτως ή άλλως σύνθετα) στο οποίο δεν εγκιβωτίζονται άλλα γνωστά ιστορικά είδη· η απλή ύπαρξη άμεσων ή καλυμμένων ημερολογιακών εγγραφών σε κάποιο μυθιστόρημα, μεταξύ ενδεχομένως άλλων ειδολογικά καθορισμένων στοιχείων (π.χ., επιστολές κ.ά.), δεν είναι, εννοείται, αρκετή για να κατοχυρώσει τον πρωτεύοντα ρόλο της ημερολογιακής σκευής.

Το ημερολογιακό μυθιστόρημα εμφανίζεται στην περίοδο που μας ενδιαφέρει, με δύο τουλάχιστον μορφές, στις οποίες μπορούμε να προσθέσουμε και μια τρίτη, ενδιάμεση αυτή, του *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*.

Έχουμε έτσι μια «κανονική» ως πούμε, μορφή, όπως τη συναντούμε για παράδειγμα στα μυθιστορήματα του Στράτη Μυριβήλη, *Η Ζωή εν τάφω* (1924/1930) και του Κοσμά Πολίτη, *Λεμονοδάσος* (1930), όπου οι ημερολογιακές εγγραφές είναι το μυθιστόρημα, και μια άλλη, που τη βρίσκουμε στα δύο πρώτα μυθιστορήματα του Στ. Ξεφλούδα, *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* (1930) και *Εσωτερική συμφωνία* (1932): αυτή η δεύτερη είναι πολύπλοκότερη, αφού εδώ τα όρια των ημερολογιακών παραθεμάτων δεν είναι ευκρινή, παρά τη θεματοποίησή τους, πράγμα που οφείλεται στην έντονη αυτοαναφορικότητα και τον «ανοιχτό» χαρακτήρα αυτών των κειμένων: πρόκειται, θα λέγαμε, περισσότερο για τη διατύπωση ενός διαρκούς και έντονου προβληματισμού γύρω από το μυθιστόρημα και τις δυνατότητές του, παρά για μυθιστορήματα αυτά καθαυτά.

Έτσι, ήδη στις πρώτες σελίδες του *Εσωτερική συμφωνία*, και μέσα από τρεις παραγράφους στοχασμών, την ημερολογιακή υφή των οποίων —το γεγονός δηλαδή ότι προέρχονται από κάποιο ημερολόγιο— υποβάλλει η χρήση των αποσωπητικών και ενισχύει η επόμενη παράγραφος, θεματοποιείται η ύπαρξη ενός βιβλίου «δίχως γεγονότα, δίχως υπόθε-

ση»<sup>54</sup>, ενός διαφορετικού μυθιστορήματος από τα συνηθισμένα γιατί θα υποθέσει την έξοδο από τον εαυτό: «... Ένα βιβλίο δίχως γεγονότα, δίχως υπόθεση. Απόσταση και απομάκρυνση των προσώπων τού απ' την πραγματικότητα. Μετατόπιση σε μια πραγματικότητα νέα, που πρέπει να δημιουργήσουμε [...]. Σ' όλα τα αντικείμενα μια μορφή ανάλογη με τη διάθεση της ψυχής μας. Θα μπορούσαμε να πούμε, σύγχυση αδιάκοπη της ζωής και του ονειρώ. Ένα βιβλίο πολύ αγνό. Μυθιστόρημα; Για να γράψει κανείς ένα μυθιστόρημα, χρειάζεται να ξεχάσει τον εαυτό του. Το μυθιστόρημα δεν μπορεί να μην έχει γεγονότα, υπόθεση, μορφή. Μα για να γράψουμε ένα τέτοιο βιβλίο, είναι ανάγκη να βγούμε απ' τον εαυτό μας, να ζήσουμε τη ζωή των άλλων ανθρώπων πιο τέλεια απ' τη δική μας [...].»<sup>55</sup>.

Δεν είναι ωστόσο σαφές αν το ίδιο το κείμενο, η *Εσωτερική συμφωνία*, ταυτίζεται οπωσδήποτε με αυτό το βιβλίο ή εκείνο το ημερολόγιο, που αναφέρεται στην επόμενη παράγραφο: «Δεν ξέρω, αν πρέπει ν' αρχίσω μ' αυτό το ημερολόγιο που κρατώ σ' όλο το διάστημα που σχεδιάζω να γράψω αυτό το βιβλίο, ή αν πρέπει να σωπάσω ολωσδιόλου»<sup>56</sup>.

Όσα γράφει στο «σημειωματάριό» του<sup>57</sup> ο αφηγητής, εμφανίζονται στο κείμενο με τρόπο, που δημιουργεί συνήθως ασάφεια για τα όρια της ημερολογιακής εγγραφής<sup>58</sup>, πράγμα που ισχύει και για το πρώτο μυθιστόρημα του Σεφλούδα με τον εμφατικό, από ημερολογιακή άποψη τίτλο του, *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*<sup>59</sup>. Η παρουσία των όρων «τετράδια» ή «σημειώσεις» σε συνδυασμό με τη χρήση εισαγωγικών, που

<sup>54</sup> Στ. Σεφλούδας, *Εσωτερική συμφωνία*, Θεσσαλονίκη 1932, σ. 5.

<sup>55</sup> Ο.π.

<sup>56</sup> Ο.π., σ. 8.

<sup>57</sup> Ο.π., σ. 59.

<sup>58</sup> Έτσι δεν είναι ξεκάθαρο αν στο «σημειωματάριό» του γράφει από την αρχή την έκτη ενότητα του βιβλίου (: «Έμεινα πάλι μόνος μ' έναν κόσμο που έπαιρνε κάθε μορφή και έκφραση μέσα μου [...]. Τόσα πράγματα με βασανίζουν τη νυχτερινή αυτή ώρα σ' αυτό το σιωπηλό σπίτι που με πνίγει μέσα στους ψυχρούς τοίχους του»: ό.π., σ. 59) ή το αμέσως επόμενο τμήμα που διακρίνεται γραφηματικά από το προηγούμενο: «[...] που με πνίγει μέσα στους ψυχρούς τοίχους του. Γράφω στο σημειωματάριό μου, όπου έχω αρκετό καιρό να σημειώσω κάτι. Ο ήλιος πάνω απ' το νησί του Αγίου Λουδοβίκου δεν κρύβεται πίσω από κανένα σύννεφο [...]: ό.π.

<sup>59</sup> Στ. Σεφλούδας, *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, 1930· βλ. παράλληλα και την άποψη του Μ. Vittì σχετικά με τα ειδολογικά προβλήματα που παρουσιάζει το κείμενο: «Πρόκειται για ένα βιβλίο ασαφούς είδους όπου συμμετέχουν το λυρικό δοκίμιο, το ημερολόγιο, το πεζοτράγουδο, το αυτοβιογραφικό αφήγημα»: *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 280.

έπονται<sup>60</sup>, και η μνεία πραγμάτων από παλαιότερα σημειώματα<sup>61</sup>, παρέμπουν στην ύπαρξη προγενέστερου ημερολογιακού υλικού, το μεγαλύτερο ίσως μέρος του οποίου αφήνεται να πιστευτεί ότι λανθάνει μέσα στις σελίδες που διαβάζει ο αναγνώστης<sup>62</sup>. Το «αθέατο» αυτό υλικό φαίνεται ωστόσο να απειλεί άμεσα τη συνοχή του εγχειρήματος (οποιαδήποτε και να είναι η κατεύθυνσή του), γι' αυτό και στη μέση περίπου του βιβλίου ο αφηγητής σημειώνει ως προτροπή εις εαυτόν: «[...] οι σημειώσεις μου πρέπει να τελειώσουν. Αυτά είναι αρκετά»<sup>63</sup>.

Και στις δύο περιπτώσεις των κειμένων του Σεφλούδα, όλα φαίνεται να γράφονται ενόψει ενός άλλου σχεδιαζόμενου, πλην απραγματοποίητου, «βιβλίου»: «Μου φαίνεται», σημειώνει ο αυτοαναλυόμενος αφηγητής του *Εσωτερική συμφωνία*, «πως δεν μπορώ, παρά να μιλώ πιο πολύ για το έργο που δεν πραγματοποιείται»<sup>64</sup>.

Το μυθιστόρημα του Σεφέρη χωρίς από τη μια να είναι ολόκληρο ένα ημερολόγιο όπως συμβαίνει με την «κανονική» μορφή του είδους με την εξαίρεση ορισμένων προλογικών ή επιλογικών μερών, και χωρίς από την άλλη να αφήνει περιθώρια για μια ρευστότητα του τύπου των κειμένων του Σεφλούδα, είναι ασφαλέστερος δείκτης για να παρακολουθήσει κανείς την υπέρ του ημερολογιακού λόγου διαπλοκή (σωστότερο θα ήταν: σύγκρουση) μυθιστορήματος και ημερολογίου, το δεσπόζοντα, δηλαδή, σύμφωνα με τους Ρώσους φορμαλιστές<sup>65</sup>, ρόλο του ημερολογίου· από αυτή την άποψη οι *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, έχουν ιδιαίτερη θέση στη συγκρότηση του ειδολογικού συστήματος του ημερολογιακού μυθιστορήματος, όλες οι (σε διαφορετικές ιστορικές φάσεις) διαμορφούμενες πτυχές του οποίου απαιτούν, όπως εισαγωγικά σημειώθηκε, ιδιαίτερη έρευνα σε συνάρτηση ασφαλώς, γιατί αυτός είναι ο τελικός στόχος της ιστορικής ποιητικής, με το ευρύτερο ειδολογικό σύστημα της πεζογραφίας στην περίοδο του μεσοπολέμου.

#### ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ

<sup>60</sup> Βλ. για παράδειγμα: «Δεν έμοιαζαν με τους τύπους εκείνους, για τους οποίους έγραφα στα τετράδιά μου, διαβάζοντας κάποιο βιβλίο: Όλοι αυτοί οι νέοι [...]: ό.π., σ. 61.

<sup>61</sup> Ο.π., σ. 70.

<sup>62</sup> Βλ. π.χ. όσα χαρακτηριστικά σημειώνει ο αφηγητής: «Διάβαζα σήμερα το Ντοστογιέφσκυ. Παντού και κατά τη διάρκεια όλης μου της ζωής ξεπέρασα τα όρια». Νομίζω, έγραφα στα τετράδιά μου, πως μέσα στη φράση αυτή διακρίνω όλη την προσπάθεια που κάνει η ψυχή μου από τη στιγμή που βρήκα το δρόμο μου»: ό.π., σ. 72.

<sup>63</sup> Ο.π., σ. 98.

<sup>64</sup> Στ. Σεφλούδας, *Εσωτερική συμφωνία*, σ. 10.

<sup>65</sup> Βλ. εδώ σελ. 149-150.