

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

**Ανιχνεύοντας τα μοντερνιστικά στοιχεία
στη διηγηματογραφία του Γιώργου Δέλιου:
«Μουσική δωματίου» (1947)
«Κασσανδρινή ακτή» (1967)**

**Επόπτης εργασίας: Ιωάννης Δημητρακάκης
Επιμέλεια εργασίας: Αναστασία Κοτζανάκη**

Ρέθυμνο 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ.....σελ. 3-5

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΛΙΟΣ: Ο ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ.....σελ. 6-20

Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος: οι θεματικοί άξονες του δοκιμίου

Ενότητα 1. Η ιερή αποστολή της τέχνης: η ευθύνη που φέρει ο λογοτέχνης.....σελ. 8

Ενότητα 2. Το «δράμα του λογοτέχνη»: Πώς να συλλάβεις και να εκφράσεις την αλήθεια μέσα σε ένα αντιφατικό κόσμο.....σελ. 9

Ενότητα 3. Η μοίρα του δημιουργού να καταλήγει στο ανολοκλήρωτο.....σελ. 10

Ενότητα 4. Η στροφή προς τον εσωτερικό κόσμο: Η αυτοσυγκέντρωση ως προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας.....σελ. 11

Ενότητα 5. Το ένστικτο υπερέχον του σχεδίου.....σελ. 11

Ενότητα 6. Η διαμάχη του «φαίνεσθαι» με το «είναι»: Η προσήλωση στην πραγματικότητα του εσωτερικού κι όχι του εξωτερικού κόσμου.....σελ. 12

Ενότητα 7. Ο ενεργός αναγνώστης.....σελ. 14

Ενότητα 8. Οι εκφραστικοί τρόποι του μοντέρνου μυθιστορήματος.....σελ. 16

Α' Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση.....σελ.16

Β' Η ρευστότητα του λογοτεχνικού προσώπου.....σελ. 17

Γ' Ο χρόνος.....σελ. 18

Δ' Η άρνηση της συμπαγούς μορφής.....σελ. 18

Ενότητα 9. Λογοτεχνία και κοινωνία.....σελ.19

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.....σελ. 21-26

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΚΑΘΡΕΠΤΕΣ ΚΑΙ ΕΙΔΩΛΑ.....σελ.27-33

Ενότητα 1. Η συμβατική φύση της γλώσσας.....σελ.28

Ενότητα 2. Η «εξασθένιση του νοήματος».....σελ.29

Ενότητα 3. Το «γίγνεσθαι της γραφής» σε πρώτο πλάνο.....σελ.31

Ενότητα 4. Τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας γραφής.....σελ.32

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΟΝΤΕΡΝΟ: ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΙΑ ΓΙΝΕΤΑΙ

ΠΡΑΞΗ;.....σελ. 34-68

Αφηγηματικά σχόλια: *Μουσική δωματίου*.....σελ.34

Αφηγηματικά σχόλια: *Κασσανδρινή ακτή*.....σελ.54

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ.....σελ.69

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....σελ.76

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ.77

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

«Μην επιβάλλεσαι στον συγγραφέα σου, αλλά προσπάθησε να μπεις στη θέση του. Να είσαι συνεργάτης και συνένοχός του. Αν είσαι διστακτικός και καχύποπτος και έχεις κριτική διάθεση από την αρχή, εμποδίζεις τον εαυτό σου να γευτεί τη μεγαλύτερη απόλαυση που σου δίνει αυτό που διαβάζεις. Αν όμως είσαι όσο το δυνατόν περισσότερο δεκτικός, τότε τα ίχνη και τα δείγματα μιας σχεδόν ανεπαίσθητης ομορφιάς μέσα από τις αντιθέσεις, ακόμα και από τις αρχικές προτάσεις, θα σου φανερώσουν την παρουσία μιας ξεχωριστής ανθρώπινης ύπαρξης. Πρέπει να βυθιστείς λοιπόν σε αυτό, να εξοικειωθείς μαζί του και σύντομα θα ανακαλύψεις πως ο συγγραφέας σου δίνει ή επιχειρεί να σου δώσει κάτι πάρα πολύ συγκεκριμένο».¹ Το παραπάνω απόσπασμα από τα *Δοκίμια* της Virginia Woolf αποδεικνύει την ιδιαίτερη έμφαση που δίνεται από τους μοντέρνους συγγραφείς στον ρόλο του αναγνώστη για την ανακάλυψη του βαθύτερου νοήματος του λογοτεχνικού κειμένου. Η αγγλίδα πεζογράφος υπογραμμίζει πως το κλειδί που ανοίγει τον δρόμο για την περιήγηση στο αληθινό νόημα της μυθιστορηματικής τέχνης, στη μαγεία του λογοτεχνήματος το έχει παραχωρήσει ο συγγραφέας αποκλειστικά στον αναγνώστη του.

Στην «καλή προαίρεση»² του αναγνώστη και στην «φιλική συνεργασία»³ στην οποία τον καλεί το έργο τέχνης αναφέρεται και ο Γ. Δέλιος σε ένα από τα δοκίμια του που φέρει τον τίτλο «Αυτοψία ως εν κατόπτρω» και συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή *Επιλογή· δοκίμια και μελετήματα*, την οποία εξέδωσε ο συγγραφέας το 1978. Στο δοκίμιο αυτό «μια ορμέφυτη ιδιοσυγκρασία, προικισμένη με φαντασμαγορικά σχήματα και στοχασμούς, μια αίσθηση που δεν παρακολουθεί το νου κι ένα πνεύμα που εκτρέπεται και ταλαντεύεται σα μεθυσμένο»,⁴ το εγώ δηλαδή του συγγραφέα, αναπτύσσει σε δέκα λόγους τις αντιλήψεις του για την τέχνη. Οι παραπάνω όροι με τους οποίους περιγράφεται η προσωπικότητα του δημιουργού χαρακτηρίζουν το πρόσωπο του αποστολέα, δηλαδή εκείνου, ο οποίος αν και επιλέγει, όπως περιπαιχτικά αναφέρει, να μη σημειώσει το όνομά του στον φάκελο, εντούτοις παραδέχεται πως το «γράμμα» όπου ξεδιπλώνονται οι παρακάτω γραμμές είναι «συστημένο».⁵ Ο τίτλος δε που χρησιμοποιεί για το συγκεκριμένο δοκίμιο είναι χαρακτηριστικός της διάθεσης του δημιουργού να αποκαλύψει τελικά την ταυτότητα του. Σε αυτόν γίνεται λόγος για «αυτοψία», κάτι που μας επιτρέπει να σκεφτούμε πως ο δημιουργός μέσα από τη γραφή του, την γραπτή έκφραση των σκέψεών του αισθάνεται πως αντικρίζει τον εαυτό του στον καθρέπτη («ως εν κατόπτρω»). Την ίδια στιγμή το είδωλο αυτού του καθρέπτη αποκαλύπτει στον αναγνώστη τις πεποιθήσεις του Γ. Δέλιου για την τέχνη, πεποιθήσεις οι οποίες βρίσκονται πολύ κοντά στα σχήματα που επικαλέστηκαν και χρησιμοποίησαν οι μοντέρνοι συγγραφείς για να διοχετεύσουν σε αυτά τις εμπνεύσεις τους.

Από την πρώτη μόλις στιγμή ο Δέλιος εκφράζει την αντίθεσή του στην επίμονη ενασχόληση ορισμένων συγγραφέων με ζητήματα τεχνικής και προβάλλει τη

¹ Virginia Woolf, *Δοκίμια*, μετάφραση: Αργυρώ Μαντόγλου, Επιμέλεια: Σπύρος Τσακνιάς, Scripta, Αθήνα, 1999, σελ. 19

² Γιώργος Δέλιος, *Επιλογή· δοκίμια και μελετήματα*, Εκδόσεις Νέας Πορείας, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 34

³ *Ο. π.*, σελ. 34

⁴ *Ο. π.*, σελ. 24

⁵ *Ο. π.*, σελ. 24

«φυσική έκφραση» ως προέχον συστατικό της αυθεντικής τέχνης.⁶ Παρουσιάζει τον λογοτέχνη ως «μυστικιστή θεωρό» που «αδιάφορος και ξένος προς τα έτοιμα σχήματα», «αγωνίζεται να συναντήσει τη λυτρωτική του ενότητα».⁷ Ο Δέλιος υπογραμμίζει πως «η αφηγηματική δοκιμή δεν είναι προγραμματισμός-δημιουργία εκτελούμενη πάνω σ' ένα μακροχρόνιο σχέδιο», αλλά «αποτέλεσμα ανάγκης», έκφραση των αντιδράσεων που λαμβάνουν χώρα στα κατάβαθα της ψυχής του καλλιτέχνη.⁸ Στα βάθη όμως της ψυχής, «εκεί» όπου «η συνείδηση γίνεται λαβύρινθος», «η ευθύγραμμη, η άμεση αφήγηση» «δεν φαίνεται επαρκής» να πλησιάσει, καθώς «τα όνειρα», «τα φανταστικά πλάσματα» οι «εμπνεύσεις» και οι «επινοήσεις» που κατοικούν εκεί, «παύουν να γίνονται λεία μιας φόρμας, ενός σχήματος».⁹ Απαιτείται επομένως ένας άλλος τρόπος από αυτόν του ρεαλιστικού αφηγήματος, ώστε να προσεγγιστούν αυτές οι «σκιές» και να αποδοθεί ο εσωτερικός κόσμος του ανθρώπου η περίπλοκη φύση του οποίου αποκαλύπτεται σε όλο της το μεγαλείο με την ανάδυση της επιστήμης της ψυχολογίας.¹⁰

Όσο δύσκολο όμως φαντάζει για τον μοντέρνο λογοτέχνη να αποδώσει αυτή την περίπλοκη πραγματικότητα, τη συνυφασμένη με την αντιφατικότητα του εξωτερικού κόσμου, την οποία μάλιστα κάθε άνθρωπος προσλαμβάνει και διαφορετικά,¹¹ άλλο τόσο δυσχερές προβάλλει και το έργο του σύγχρονου αναγνώστη. Ο Δέλιος κάνει λόγο για «προσεκτική ανάγνωση» που «πάει να ξανασυνθέσει το δημιουργημένο έργο»,¹² για «διασκελισμούς» και «κενά» τα οποία ως αναγνώστες καλούμαστε «με τις δικές μας δυνάμεις»¹³ να συμπληρώσουμε και για μια απαιτούμενη «ψυχική προετοιμασία»¹⁴ που θα οδηγήσει σε σταδιακή «εξοικείωση με το δύσκολο κείμενο».¹⁵ Αντιλαμβανόμαστε επομένως ότι ο Δέλιος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην υποκειμενική πρόσληψη του έργου τέχνης: «την αλήθεια των ανθρώπων ή των πραγμάτων καλείται να εκτιμήσει και να ολοκληρώσει στην φαντασία του ο αναγνώστης με τη δική του ελεύθερη κρίση. Ο δημιουργός θα δώσει αφορμή και προεκτάσεις», αναφέρει ο ίδιος χαρακτηριστικά.¹⁶ Έτσι, αν για το ρεαλιστικό αφήγημα υπάρχει μια από κοινού αποδεκτή από αναγνώστη και τον συγγραφέα πραγματικότητα την οποία εκείνο επιδιώκει να αναπαραστήσει,¹⁷ στην

⁶ Ο. π., σελ. 25

⁷ Γιώργος Δέλιος, *Επιλογή, δοκίμια και μελετήματα*, Εκδόσεις Νέας Πορείας, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 27

⁸ Ο. π., σελ. 25-26

⁹ Ο. π., σελ. 30-31

¹⁰ Χαρακτηριστικά αναφέρεται: «Το ρεαλιστικό και το εξόφθαλμα σχηματικό αφήγημα πέρασε στην ιστορία της παραδοσιακής του μορφής, έχασε έδαφος με την ψυχολογία και τις ανθρώπινες σχέσεις. Η ισορροπία της πραγματικότητας έχει τροποποιηθεί. Για κάθε πράγμα δεν υπάρχει μια μόνο εξήγηση. Ο καθένας μας τη δίνει από μια διαφορετική γωνία όψεως». Ο. π., σελ. 31

¹¹ Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, μετάφραση: Ιουλιέτα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα, 1982, σελ. 26

¹² Γιώργος Δέλιος, *Επιλογή, δοκίμια και μελετήματα*, Εκδόσεις Νέας Πορείας, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 33

¹³ Ο. π., σελ. 34

¹⁴ Ο. π., σελ. 35

¹⁵ Ο. π., σελ. 35

¹⁶ Ο. π., σελ. 36

¹⁷ Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, μετάφραση: Ιουλιέτα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα, 1982, σελ. 13: «Τα υποθετικά δεδομένα, τα αναφερόμενα στις διάφορες λογοτεχνικές μορφές, ήταν στενά δεμένα με μιαν ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στο συγγραφέα και στους αναγνώστες του -μια σταθερή σχέση που ωθούσε το συγγραφέα να πιστεύει σε μια κοινή στάση, σε μιαν έννοια της πραγματικότητας που τη συμμερίζονταν οι αναγνώστες του [...] Μ' όλο που οι μυθιστοριογράφοι

ιδεολογία του μοντέρνου λογοτεχνήματος η πραγματικότητα δεν προϋπάρχει του κειμένου, αντιθέτως χτίζεται όσο προχωρεί η ανάγνωση και για κάθε αναγνώστη με διαφορετικό τρόπο, φέρνοντας αντιμέτωπο τον μοντέρνο συγγραφέα με «το πρόβλημα της ενότητας».¹⁸

Τις αντιλήψεις του Δέλιου για τη μοντέρνα τέχνη, θα έχουμε την ευκαιρία να εξετάσουμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο, όπου θα παρουσιαστούν τα θεωρητικά πιστεύω του δημιουργού, όπως προκύπτουν μέσα από το δοκίμιό του *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος*.¹⁹ Κρίθηκε ωφέλιμο για το σκοπό της παρούσας εργασίας να εκτεθούν στη συνέχεια οι καλλιτεχνικές αντιλήψεις του Γ. Δέλιου, αφενός γιατί αποτελούν ένα σημαντικό μέρος της δημιουργικής του παραγωγής από την οποία δεν θα μπορούσαμε να εξαιρέσουμε την επίμονη ενασχόλησή του με τη μελέτη της μοντέρνας λογοτεχνίας κι αφετέρου γιατί με αυτόν τον τρόπο θα έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε, έχοντας πρώτα διαμορφώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα για τη σχέση του με τον μοντερνισμό, πώς και κατά πόσο υιοθετεί μοντερνιστικές τεχνοτροπίες στα έργα που θα εξετάσει παρακάτω η παρούσα μελέτη.

Ο Βάσος Βαρίκας σχολιάζοντας τα διηγήματα της «Κασσανδρινής ακτής» σε ένα άρθρο του το 1969, εντοπίζει τις αρετές τους και καταλήγει στην εξής διαπίστωση: «είναι τέτοια η εντύπωση που προκαλούν, που σε κάνουν να αναρωτιέσαι αν το σύντομο διήγημα δεν είναι το πλέον αρμόζον στην καλλιτεχνική ιδιοσυστασία του κ. Δέλιου λογοτεχνικό είδος».²⁰ Πράγματι στα διηγήματα παρατηρούμε τη δημιουργική ευαισθησία του συγκεκριμένου λογοτέχνη να αναπνέει πιο ελεύθερα, λες και η συντομία του είδους δεν αφήνει περιθώρια στην καλλιτεχνική σύλληψη που εναρμόνισε τις αντιφάσεις εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου εντοπίζοντας την ενότητά τους να ξεφύγει και να εξατμιστεί προτού γίνει καλλιτεχνική πράξη. Η διηγηματική φόρμα μοιάζει να υπαγορεύει την άμεση καταγραφή της καλλιτεχνικής σύλληψης ακριβώς τη στιγμή της ανάδυσής της έπειτα από την περιήγηση αυτής στους κόσμους της χαώδους εσωτερικής κι εξωτερικής πραγματικότητας.²¹ Αυτή ακριβώς η εντύπωση που αποκομίσαμε από την επαφή με τις συλλογές διηγημάτων του Δέλιου ήταν και η αιτία, ώστε η παρούσα εργασία να επιλέξει να προσανατολίσει την έρευνά της στην καλλιτεχνική εκείνη παραγωγή του Θεσσαλονικέα δημιουργού όπου η δημιουργική έμπνευσή του βρίσκεται «στην καλύτερή της ώρα», δηλαδή στη διηγηματική.

γνώριζαν πολύ καλά πόσο ποικίλες είναι οι ανθρώπινες εμπειρίες, [...] έπαιρναν σαν δεδομένο πως οι αναγνώστες τους συμμερίζονταν μια κοινή πραγματικότητα».

¹⁸ Peter Faulkner, *Μοντερνισμός, μετάφραση*: Ιουλιέτα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα, 1982, σελ. 26: «Η παραδοχή πως ο κόσμος είναι διαφορετικός για τον κάθε παρατηρητή, θέτει επείγοντα προβλήματα στον καλλιτέχνη που έργο του είναι η ενότητα. Πώς θα 'ταν άραγε δυνατό να ενοποιήσει όλα εκείνα τα αντιφατικά στοιχεία που, όπως ξέρει καλά, αποτελούν την ίδια τη ζωή – και ιδιαίτερα όταν έχει επίγνωση πως ο καθένας συνειδητοποιεί με διαφορετικό τρόπο τις εμπειρίες της ζωής;»

¹⁹ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις Νέας Πορείας, Θεσσαλονίκη, 1972

²⁰ Βάσος Βαρίκας, *Συγγραφείς και κείμενα Β' (1966-1968)*, Αθήνα, 1980, σελ. 183

²¹ Στο γεγονός ότι τα «περιορισμένα πλαίσια του διηγήματος [ως λογοτεχνικού είδους] επιτρέπουν την λογοτεχνικότερη επεξεργασία» αναφέρεται επίσης ο Λίνος Πολίτης (Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2007, σελ. 200)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΛΙΟΣ: Ο ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΣ

«Η μελέτη του θεωρητικού λόγου γύρω από τα λογοτεχνικά είδη μπορεί να οδηγήσει σε άλλου τύπου ιστορία, σε ένα νέο αφήγημα που να φωτίζει διαφορετικά και τη λογοτεχνία και την κριτική, θέτοντας το ζήτημα, αν ο θεωρητικός προβληματισμός συμβαδίζει πάντα με τη λογοτεχνική και κριτική πράξη», αναφέρει ο Δημήτρης Τζιόβας μελετώντας θεωρητικά κείμενα ελλήνων συγγραφέων, που αναφέρονται στο μυθιστόρημα.²² Στο τέλος της εν λόγω μελέτης ο ερευνητής επιλέγει να αφήσει ένα ερώτημα να αιωρείται στη σκέψη του αναγνώστη, εκθέτοντας τον παρακάτω προβληματισμό: «μήπως ο πολυσχιδής προβληματισμός γύρω από το μυθιστόρημα και την εξέλιξή του στην περίοδο 1939-1974, καίτοι δείχνει μεγαλύτερη εξοικείωση με τις νεωτερικές τάσεις και τις εξελίξεις στο μυθιστόρημα σε σχέση με κάθε άλλη προηγούμενη εποχή, παρέμεινε σε θεωρητικό επίπεδο και δεν μπόρεσε να βρει ισχυρή ανταπόκριση στην ίδια την ελληνική πεζογραφία [...]»;».²³

Με το ίδιο ακριβώς ερώτημα έρχεται αντιμέτωπος και ο αναγνώστης του λογοτεχνικού έργου του Γ. Δέλιου, ο οποίος να μεν εμφανίζεται στο θεωρητικό του έργο να προβάλλει και να υπερασπίζεται τις ανανεωτικές τάσεις του σύγχρονου αφηγηματικού λόγου, εντούτοις η λογοτεχνική μετουσίωση των θεωρητικών του αντιλήψεων παρουσιάζει μια διστακτικότητα ως προς την καινοτομία, αλλά και μια ποικιλομορφία στους τρόπους με τους οποίους αφομοιώνονται τα μοντερνιστικά στοιχεία από τα προγενέστερα στα μεταγενέστερα διηγήματά του, η οποία εγείρει το ενδιαφέρον. Προτού ωστόσο προχωρήσουμε στην ανίχνευση των μοντερνιστικών στοιχείων στην διηγηματογραφία του Γ. Δέλιου και στην εξέταση του τρόπου με τον οποίο αυτά σε κάθε περίπτωση λειτουργούν και αξιοποιούνται, προτού δηλαδή θέσουμε κι εμείς με τη σειρά μας το ερώτημα κατά πόσο μοντερνιστής εμφανίζεται ο Γ. Δέλιος στην πράξη, θα ήταν ωφέλιμο να σταθούμε και να παρουσιάσουμε αναλυτικότερα τις θεωρητικές αντιλήψεις του δημιουργού.

Το πρώτο θεωρητικό δοκίμιο του Γ. Δέλιου, δημοσιεύεται το 1939, πέντε χρόνια δηλαδή μετά την πρώτη του απόπειρα για συγγραφή μυθιστορήματος, και φέρει τον τίτλο *Το σύγχρονο μυθιστόρημα*.²⁴ Πρόκειται, όπως αναφέρει ο Δ. Τζιόβας, για «το πρώτο «θεωρητικό» βιβλίο που δημοσιεύτηκε για το μυθιστόρημα στην Ελλάδα και φέρει στον τίτλο του τη λέξη «σύγχρονο»». ²⁵ Όπως διαπιστώνουμε από τα λεγόμενα του μελετητή ο Δέλιος σε αυτό το έργο παρουσιάζει και αναλύει τις αφηγηματικές επιλογές και τους εκφραστικούς τρόπους της Virginia Woolf με απώτερο στόχο «να αναδείξει», σύμφωνα με τον Τζιόβα, «τις μυστικές και απόκρυφες περιοχές του μυστικού ανθρώπινου σύμπαντος», όπως εκείνες αποκαλύπτονταν στον αναγνώστη μέσα από τις γραμμές των μοντερνιστικών

²² Δημήτρης Τζιόβας, «Από τον μοντερνισμό στο nouveau roman. Θεωρητικές αναζητήσεις και προβληματισμοί γύρω από το μυθιστόρημα στην Ελλάδα», *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, επιμέλεια: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Μουσείο Μπενάκη, Ηράκλειο, 2012, σελ. 210

²³ *Ο. π.*, σελ. 236

²⁴ Γιώργος Δέλιος, *Το σύγχρονο μυθιστόρημα*, Θεσσαλονίκη, 1939

²⁵ Δημήτρης Τζιόβας, «Από τον μοντερνισμό στο nouveau roman. Θεωρητικές αναζητήσεις και προβληματισμοί γύρω από το μυθιστόρημα στην Ελλάδα», *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, *ο. π.*, σελ. 210

μυθιστορημάτων της αγγλίδας πεζογράφου.²⁶ Αρκετά χρόνια αργότερα, το 1972 δημοσιεύεται ένα ακόμα δοκίμιο του Δέλιου, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος*.²⁷ Εδώ προσφέρεται μια αναλυτικότερη θέαση των θεωρητικών απόψεων του δημιουργού, καθώς ο ίδιος προβαίνει σε μια εκτενέστερη παρουσίαση των αφηγηματικών τρόπων του «σύγχρονου» μυθιστορήματος. Έχουν περάσει 33 χρόνια από την πρώτη προσπάθεια του Δέλιου να παρουσιάσει τις νέες τάσεις του μυθιστορηματικού λόγου κι έχει μεσολαβήσει η συγγραφή δυο διηγηματικών συλλογών και τριών μυθιστορημάτων,²⁸ πράγμα που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε γιατί ο θεωρητικός του λόγος στο παραπάνω δοκίμιο εμφανίζεται τώρα πιο ώριμος, πιο συνειδητοποιημένος και με μια βεβαιότητα που πηγάζει από την δια της λογοτεχνικής συγγραφής προσπάθεια εμπειρικής περιήγησης στις μοντερνιστικές τεχνολογίες που έως τώρα μονάχα θεωρητικά είχε προσεγγίσει.²⁹

Η αποστολή του λογοτέχνη, ο ρόλος του αναγνώστη, ο τρόπος με τον οποίο εργάζεται ο συγγραφέας, η σχέση του λογοτεχνικού έργου με την εξωτερική πραγματικότητα και το «εσωτερικό δράμα» του δημιουργού προβληματίζουν ιδιαίτερα τον δοκιμιογράφο, ο οποίος έρχεται να υπογραμμίσει την αξιολογική υπεροχή του εσωτερισμού έναντι των ρεαλιστικών συμβάσεων της παραδοσιακής αφήγησης. Καθώς όμως ο δοκιμιακός λόγος αφήνεται να ακολουθήσει πολλές φορές τη ροή της αυθόρμητης σκέψης, ή να παρασυρθεί κάποτε από τη γοητεία που ασκεί στον δημιουργό το φαινόμενο που επιδιώκει να αναλύσει, ακολουθεί μια δική του ανεξάρτητη από ένα συμπαγή λογικό ειρμό πορεία το περιεχόμενο της οποίας είναι ανάγκη να δομηθεί αναλόγως, ώστε να αποκαλυφθεί εναργέστερα αυτό που επιδιώκει να εκφράσει ο δημιουργός.

Αν η απόσταση που χωρίζει το μοντέρνο από το παραδοσιακό μυθιστόρημα, τους σύγχρονους από τους παραδοσιακούς τρόπους αφήγησης πηγάζει από τον τρόπο με τον οποίο αυτό αντιλαμβάνεται και επεξεργάζεται την εξωτερική πραγματικότητα, τότε η σχέση του μοντέρνου λογοτέχνη με την τελευταία και ο τρόπος που επιλέγει να την μετουσιώσει καλλιτεχνικά αποτελεί το κλειδί, ώστε παρακολουθώντας τις διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στον εσωτερικό κόσμο του δημιουργού να κατανοήσουμε το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα στο οποίο εκείνες οδηγούν. Η σκιαγράφηση του τρόπου με τον οποίο εργάζεται ο μοντέρνος συγγραφέας καταλαμβάνει σημαντικό χώρο στο δοκίμιο του Γ. Δέλιου που στόχο έχει ακριβώς να παρουσιάσει αυτή τη στροφή, αυτήν την αλλαγή στον τρόπο πλεύσης που εγκαινιάζει η μοντέρνα γραφή και την ικανότητα αυτής να συλλάβει πιο αυθεντικά από τη ρεαλιστική αφήγηση την ουσία της ζωής.

²⁶ Δημήτρης Τζιόβας, «Από τον μοντερνισμό στο nouveau roman. Θεωρητικές αναζητήσεις και προβληματισμοί γύρω από το μυθιστόρημα στην Ελλάδα», *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, ο. π., σελ. 212

²⁷ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972

²⁸ Το 1947 εκδίδεται η συλλογή διηγημάτων *Μουσική δωματίου*, το 1957 το μυθιστόρημα *Οικογένεια*, το 1965 το μυθιστόρημα *Ο ήλιος και τ' αστέρια*, το 1967 τη συλλογή διηγημάτων *Κασσανδρινή ακτή* και το 1969 το μυθιστόρημα *Δοκιμασία*.

²⁹ Ο ίδιος εξάλλου αναφέρει ότι για τη «μικρή» του «δοκίμη», «αφορμές μόνο δόθηκαν κατά διαστήματα [...] κινημένες από μιαν αναγκαιότητα να διατυπωθούν παρατηρήματα και αναλυτικοί στοχασμοί, παράλληλα προς μιαν άλλη άσκηση, την ενεργό άσκηση στο είδος αυτό του λόγου, το μυθιστόρημα». Βλ. Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 10

Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος: οι θεματικοί άξονες του δοκιμίου

Ενότητα 1: *Η ιερή αποστολή της τέχνης³⁰. η ευθύνη που φέρει ο λογοτέχνης*

Ήδη από τις πρώτες γραμμές του δοκιμίου καθίσταται σαφής η σοβαρότητα με την οποία αντιμετωπίζεται από τους δημιουργούς της η μοντέρνα τέχνη. Όταν «το ύφος δίνει το κλειδί [...] για την ανάπλαση του υλικού που κυοφορεί και ωριμάζει», όταν δηλαδή η έμφαση μετατοπίζεται από το περιεχόμενο στον τρόπο παρουσίασης αυτού του περιεχομένου, «τότε το μυθιστόρημα δεν μπορεί να αποτελεί μια απλή διασκέδαση ή μια απασχόληση λίγο ή πολύ διανοητική», αναφέρει ο Δέλιος.³¹ Αν, σύμφωνα με τον δοκιμογράφο, όλοι οι άνθρωποι «αναζητούμε» τον Θεό «που φέρνουμε μέσα μας», τότε εκείνος που σίγουρα τον αναζητά «πιο έντονα και πιο μεθοδικά» από τον καθένα, είναι ο συγγραφέας.³² Και αυτό το κάνει μέσα από το έργο του.³³ Αυτή η αναζήτηση μάλιστα αποβαίνει ιδιαίτερα επώδυνη για τον ίδιο. Το λογοτεχνικό έργο παρουσιάζεται ως «γέννημα ατομικής δοκιμασίας, πόνου, περιπέτειας»³⁴ και ο λογοτέχνης διαγράφεται ως «υπεύθυνος αποτιμητής της ζωής» που καταθέτοντας «το απόσταγμα της σοφίας του», στοχεύει «να ξαναδώσει με την τέχνη του ένα καινούριο όραμα του κόσμου».³⁵ Παρακάτω ο Δέλιος, αναφερόμενος στην ικανότητα του δημιουργού να πλάθει ανθρώπινους χαρακτήρες, σεμνά παραβάλλει την πρόθεσή του με εκείνη του «αθώρητου Πλάστη».³⁶ Προηγούμενος εξάλλου είχε αναφέρει ότι «εκείνο που αποτελεί την αιώνια απασχόληση του λογοτέχνη είναι ο άνθρωπος», και πως αν εκείνος καθίσταται «παιδαγωγός» και «οδηγητής», είναι γιατί την τύχη αυτού του ανθρώπου επιζητεί να βελτιώσει.³⁷ Εκφράζεται επομένως η άποψη ότι το λογοτέχνημα υπηρετεί ένα άκρως σημαντικό σκοπό και γι' αυτό ο δημιουργός του οφείλει να έχει πλήρη συναίσθηση της ευθύνης του ρόλου που διαδραματίζει.

³⁰ Στην «απόδοση ιερού χαρακτήρα στην [μοντέρνα] τέχνη» αναφέρεται ο Γιάννης Δημητρακάκης στο άρθρο του «Σημειώσεις για τη νεωτερική πεζογραφία» (Γιάννης Δημητρακάκης, «Σημειώσεις για τη νεωτερική πεζογραφία», *Νέα Εστία*, τ.χ 1765 (Μάρτιος 2004), σελ. 382-391. Ο μελετητής αναφερόμενος στο «φιλοσοφικό και αισθητικό ρεύμα που διατύπωσε για πρώτη φορά με τρόπο συγκροτημένο» τη θεωρία ότι «η τέχνη συνιστά μορφή ανώτερης και μάλιστα υπερβατικής γνώσης» (σ. 389), δηλαδή στον γερμανικό ρομαντισμό, συμπληρώνει ότι «ένα σημαντικό τμήμα της μοντέρνας τέχνης» επίσης έχει υιοθετήσει τη συγκεκριμένη θεωρία (σ.390). Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή «οι γνωστικές δυνατότητες της τέχνης υπερβαίνουν κατά πολύ τις αντίστοιχες των επιστημών. Η τέχνη αποτελεί γνώση εκστατική, μυστική, που παρέχει τη δυνατότητα πρόσβασης στο χώρο των υπερβατικών αληθειών. Η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί τη βασιλική οδό που οδηγεί πέρα από τον κόσμο των φαινομένων, στη σφαίρα του αόρατου, του υπεραισθητού, του θείου και του απόλυτου. Συνακόλουθα ο καλλιτέχνης υψώνεται ως μύστης, ιεροφάντης, προφήτης [...]» (σ.389) Όσον αφορά την επίδραση που άσκησε η παραπάνω θεωρία στη μοντέρνα τέχνη, ο μελετητής σημειώνει: «Σε μια αποθρησκευοποιημένη κοινωνία, η τέχνη ανέλαβε την αποστολή να γίνει φορέας της πνευματικότητας και του ιερού, αποστολή η οποία παραδοσιακά ανήκε στη δικαιοδοσία της θρησκείας» (σ.390).

³¹ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 11

³² *Ο.π*, σελ. 11

³³ *Ο.π*, σελ. 11

³⁴ *Ο.π*, σελ. 26

³⁵ *Ο.π*, σελ. 28

³⁶ *Ο.π*, σελ. 40-41

³⁷ *Ο.π*, σελ. 12

Ενότητα 2: «Το δράμα του λογοτέχνη»: Πώς να συλλάβεις και να εκφράσεις την αλήθεια μέσα σε ένα αντιφατικό κόσμο;³⁸

Σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Δέλιος η αποστολή του λογοτέχνη κρίνεται ακόμα πιο απαιτητική, αν συνυπολογίσουμε πως «πάντα τον άξονα της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας θ' αποτελεί μια κρίση ηθική».³⁹ «Σε μια τέτοια ατμόσφαιρα», παρατηρεί ο δοκιμογράφος, είναι δύσκολο να αναζητήσει κανείς «την απόλυτη αλήθεια του ατόμου και των καταστάσεων».⁴⁰ Μέσα σε ένα «ανήσυχο κλίμα, όπου κατ' αντανάκλαση των διεθνών ζυμώσεων και της απειλής των πυρηνικών όπλων πλανιέται η αμφιβολία για την αύριο» ο συγγραφέας φτάνει, καθώς διαβάζουμε, στο σημείο να αναρωτιέται «αν η προσπάθειά του βρίσκει σύνδρομο το κοινωνικό περιβάλλον [...] για να σημασιοδοτήσει μια σειρά ιδέες».⁴¹ Για αυτόν ακριβώς τον λόγο αισθάνεται την «ανάγκη να δημιουργήσει ένα σύμπαν υποκειμενικό».⁴² Τι συμβαίνει όμως όταν και ο ίδιος ο καλλιτέχνης αποτελεί αναπόφευκτα μέλος της παραπάνω ατμόσφαιρας; Τότε το έργο του φαντάζει ακόμα πιο δυσχερές, καθώς προσπαθεί «να συλλάβει και να εκφράσει την αλήθεια» «μεσ' από ένα περίγραμμα αντιφατικών συναισθηματικών καταστάσεων».⁴³ Ο δημιουργός προσπαθεί να διαχειριστεί «ένα πλήθος [...] από εσωτερικές διαθέσεις που πριν παρουσιαστούν στην αντίληψή μας σαν εξατομικευμένες ανθρώπινες καταστάσεις, πλαισιώνονται ή συγχέονται, συγκρούονται ή συγχωνεύονται την ίδια στιγμή μ' ένα άλλο πλήθος από τα πιο αντίθετα συναισθήματα».⁴⁴ Κατ' αυτόν τον τρόπο κάθε προσπάθεια του λογοτέχνη να φέρει εις πέρας την αποστολή του έρχεται να προσκρούσει αφενός «στο μεγάλο σκόπελο που αποτελεί ο εαυτός του»⁴⁵ κι αφετέρου στην ίδια τη ζωή που

³⁸ Βλ. επίσης: Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, ό.π., σελ. 35-36: «Όλοι οι μεγάλοι συγγραφείς, σε όποια εποχή κι αν ανήκαν, είχαν επίγνωση του περίπλοκου και ενσωμάτων στα έργα τους μια ευρύτατη αντίληψη της ζωής. Αλλά θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως ακόμα και οι πιο σκεπτικιστές, είχαν ορισμένες αναντίρρητες πεποιθήσεις που τις αντλούσαν από το κλίμα της εποχής τους [...]. Μερικοί συγγραφείς του εικοστού αιώνα διατηρούν πάντα το είδος αυτό της ακράδαντης πίστης, αλλά στην περίπτωση αυτή η ευαισθησία τους παύει να είναι "μοντερνιστική" [...]. Κι αυτό γιατί ο μοντέρνος δυτικός πολιτισμός είναι λιγότερο σίγουρος για τις αξίες του, απ' ό, τι ήταν οι προηγούμενοι γνωστοί σ' εμάς πολιτισμοί. Η σχετικότητα και η υποκειμενικότητα είναι δεδομένα της καθημερινής ζωής. Το μεγαλύτερο βάθος του μοντέρνου σκεπτικισμού, ή η μεγαλύτερη επίγνωση του περίπλοκου, αναφαίνεται ακόμα και στη σχέση του καλλιτέχνη με την τέχνη του [...]. Στον εικοστό αιώνα [...] όχι μονάχα ο μοντερνιστής καλλιτέχνης είναι αναγκασμένος να αντιμετωπίσει την άμετρη περιπλοκή της πραγματικότητας, αλλά και συνειδητοποιεί πως το ίδιο το μέσο της καλλιτεχνικής έκφρασής του αποτελεί ουσιαστικά μέρος του προβλήματος». Βλ. επίσης ό.π σελ. 26-27, όπου γίνεται αναφορά στο «πρόβλημα της ενότητας» που αντιμετωπίζει ο μοντέρνος λογοτέχνης. Σημ.: Για την εικόνα του μυθιστοριογράφου, όπως ανακλύπει μέσα από τον θεωρητικό λόγο του Δέλιου βλ. επίσης Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2005, σελ. 84-86

³⁹ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 28

⁴⁰ *Ο.π.*, σελ. 28

⁴¹ *Ο.π.*, σελ. 67

⁴² *Ο.π.*, σελ. 67

⁴³ *Ο.π.*, σελ. 32

⁴⁴ *Ο.π.*, σελ. 47

⁴⁵ *Ο.π.*, σελ. 47

«σαν σύνολο είναι κάτι άλλο, πιο τεράστιο, πιο αντίθετο και πιο ωραίο»,⁴⁶ από την μορφή με την οποία την προσλαμβάνουν τα ρεαλιστικά μυθιστορήματα. Εκεί έγκειται «το μυστικό και αθόρυβο εσωτερικό δράμα του λογοτέχνη, που αναζητεί [και μάλιστα κάτω από τις ιδιαίτερα αντίξοες συνθήκες της σχετικότητας της εποχής του] τις πολλαπλές [αυτές] αντιφάσεις να τις κρυσταλλώσει σε μιαν όσο μπορεί να γίνει μόνιμη μορφή του ανθρώπου».⁴⁷

Ενότητα 3: *Η μοίρα του δημιουργού να καταλήγει στο ανολοκλήρωτο*

«Μ' όλη [...] την ανάλωση του εσωτερικού του θησαυρίσματος δεν κατορθώνει ποτέ ο δημιουργός να ολοκληρώσει τις προθέσεις του. Είναι μοίρα του δημιουργού να καταλήγει στο ανολοκλήρωτο και το ασυμπλήρωτο», σημειώνει ο Δέλιος εξακολουθώντας να στοχάζεται πάνω στο «δράμα του λογοτέχνη».⁴⁸ Ο μοντέρνος λογοτέχνης μπορούμε να πούμε ότι ανακλύπει ως τραγική φιγούρα που παλεύει να ισορροπήσει ανάμεσα σε δυο εαυτούς. Θέτει υψηλούς στόχους με την τέχνη του την ίδια στιγμή που γνωρίζει πως είναι αδύνατον «να ολοκληρώσει τις προθέσεις του»: παλεύει να ανιχνεύσει το βαθύτερο εγώ του ανθρώπου, ενώ αισθάνεται τον κίνδυνο η προσπάθειά του να μην βρει ανταπόκριση στο κοινό.⁴⁹ Χαρακτηριστική δε είναι η εικόνα του δημιουργού, όπως την συλλαμβάνει ο Δέλιος, τη στιγμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας: «Τον βλέπουμε να εξακοντίζει τη φαντασία του ως τον παράδεισο κι ως την κόλαση. Μεταβάλλεται τότε σε δαίμονα και τότε σε άγγελο. Επιβάλλει στον εαυτό του τις πιο αντιφατικές προσωποποιήσεις, παίζει το ρόλο ανθρώπων με την πιο διάφορη υφή και ποιότητα. Δεν είναι σε κανένα από τα πρόσωπα αυτά κι όμως είναι μέσα σ' όλα», αναφέρει εκείνος θέτοντας στη συνέχεια το εξής ερώτημα: «Τί μένει λοιπόν απ' όλη αυτή τη δύναμη, που τον αποσυνθέτει και τον διαμελίζει που τον εξαφανίζει [...] αφού δεν παύει να επεξεργάζεται τα πλάσματα της φαντασίας του, κι όταν ακόμα δεν παράγει, κι όταν αναπολεί, κι όταν ησυχάζει, κι αναπαύεται;».⁵⁰ Πρόκειται για ένα ερώτημα που έχει ήδη απαντηθεί από τον ίδιο, αφού λίγο παραπάνω διαβάζουμε: «Είπαν πως «ο, τι εξυπηρετεί το έργο, συχνά σκοτώνει το συγγραφέα». Κ' είναι πολύ σωστό».⁵¹ Αυτή λοιπόν την κατάληξη έχει η

⁴⁶ *Ο.π.*, σελ. 48

⁴⁷ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 57

⁴⁸ *Ο.π.*, σελ. 29

⁴⁹ *Ο.π.*, σελ. 28: «Είναι ενδεχόμενο η τεχνοτροπία του, η φωνή του, άλλες φορές να βρίσκει την κατάφαση κι' άλλες πάλι φορές να προκαλεί αντιδράσεις, να γνωρίζει την άρνηση και την απόκρουση».

⁵⁰ *Ο.π.*, σελ. 56

⁵¹ *Ο.π.*, σελ. 54

Την εικόνα του καλλιτέχνη, ο οποίος παρουσιάζεται να οδηγείται στον θάνατο από την τέχνη του, σχολιάζει η Λίζυ Τσιριμώκου, αναλύοντας το «πεζό ποίημα» του Μπωντλαίρ, «Ο πόθος για ζωγραφική». (βλ. Charles Baudelaire, *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, Μετάφραση, Σχόλια, Επίμετρο: Λίζυ Τσιριμώκου, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2000). Όπως αναφέρει η Τσιριμώκου, στο παραπάνω έργο διακρίνουμε «την επιθυμία» του δημιουργού «να ζωγραφίσει δια του λόγου το γέλιο καθεαυτό, ατόφιο· να ακινητοποιήσει τη στιγμή του γέλιου» (σελ. 65) «Με τί, με ποιόν, γιατί γελά αυτό το στόμα;» (σελ.66), που επιδιώκει να αναπαραστήσει ο Μπωντλαίρ, αναρωτιέται εκείνη, διαπιστώνοντας στη συνέχεια τα εξής: «Το ποίημα αρχίζει και τελειώνει με μια επιθυμία, έναν πόθο: τον πόθο για ζωγραφική, στον τίτλο, τον πόθο του θανάτου, στην καταληκτική φράση [...]. Ο πόθος του καλλιτέχνη για την τέχνη του τον ξεσχίζει, μας δηλώνεται εξαρχής και είναι αυτό που τον οδηγεί στον θάνατο, εφόσον αναμετράται με το ανέφικτο, την παρουσίαση της αδύνατης παρουσίας, αλλά γίνεται συνάμα και η χαρά του· η χαρά του να αργοσβήσει κάτω από το βλέμμα του δικού του δημιουργήματος, της ζωγραφικής του, που απεικονίζει την ανικανότητά του να αποδώσει το κάλλος. Το γυναικείο γέλιο βρίσκεται εμφανώς στο κέντρο όλης

εναγώνια προσπάθεια του λογοτέχνη να εκφράσει την ουσία της ζωής. Συμπυκνώνοντας το συλλογισμό του Δέλιου, μπορούμε να αναφέρουμε τα εξής: Η ζωή αποτελεί ένα φαινόμενο τόσο σύνθετο και αντιφατικό που αποδεικνύεται ιδιαίτερα δύσκολο το έργο της καλλιτεχνικής μετουσίωσής της. Αλλά και ως τον βαθμό που επιτυγχάνεται αυτό, παρά τον έντονο προσωπικό αγώνα του καλλιτέχνη, η προσπάθειά του είναι καταδικασμένη να μην οδηγήσει σε μια ολοκληρωτική σκιαγράφιση της ζωής. Αν επομένως η μοντέρνα καλλιτεχνική αντίληψη, που έχει συλλάβει την αντιφατικότητα αυτή της ζωής, μπορεί μονάχα μέχρι ένα σημείο να την "αναπαραστήσει", μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε πόσο μακριά τελικά από την ουσία της βρίσκεται το ρεαλιστικό έργο.

Ενότητα 4: *Η στροφή προς τον εσωτερικό κόσμο: Η αυτοσυγκέντρωση ως προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας*

Ο Δέλιος υποστηρίζει ότι προκειμένου να ανταποκριθεί ένας δημιουργός στις αξιώσεις της λογοτεχνίας, η οποία μάλιστα ορίζεται από τον Charles du Bos, καθώς αναφέρει, ως «η ζωή που αποχτάει συνείδηση του εαυτού της»,⁵² απαραίτητη προϋπόθεση είναι «ν' αποχτήσει» ο ίδιος «συνείδηση του εαυτού του».⁵³ Για να το επιτύχει αυτό, υποστηρίζει ο Δέλιος, «είναι απαραίτητο να στρέψει το νου και την προσοχή του προς τα μέσα».⁵⁴ Ο δοκιμογράφος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην έννοια της «απομόνωσης» του δημιουργού, στους πνευματικούς καρπούς που αποφέρει η αυτοσυγκέντρωση, η προσήλωση του καλλιτέχνη στον εαυτό του· «για τον μυθιστοριογράφο υπάρχει πάντα ένα κέντρο σιωπής, όπως θα υπάρχει και για κάθε καλλιτέχνη. Εκείνος που δεν ένιωσε την ανάγκη να καταφύγει σ' αυτό το «κέντρο σιωπής», θέλω να πω, εκείνος που αρνείται στον εαυτό του την υπομονή και τη θέληση της απομόνωσης και της αυτοσυγκέντρωσης, δεν πρόκειται να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης», αναφέρει χαρακτηριστικά.⁵⁵

Ενότητα 5: *Το ένστικτο υπερέχον του σχεδίου*

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, η αυτοσυγκέντρωση αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για να οδηγηθεί κανείς στην καλλιτεχνική δημιουργία. Το έργο τέχνης βέβαια που θα προκύψει από αυτή τη διαδικασία δεν αποτελεί προϊόν της υπακοής του συγγραφέα σε ένα προσχεδιασμένο πλάνο, το οποίο εφαρμόζοντας εκείνος καταλήγει στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα· «το βιβλίο», αναφέρει ο Δέλιος, «πρέπει να ακολουθεί έναν δρόμο υπόγειο πριν βγει στο αληθινό φως».⁵⁶ Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας ο μυθιστοριογράφος «εμπιστεύεται τα πάντα στο ένστικτό του· «αυτό είναι εκείνο που τον καθοδηγεί στην ανάπτυξη του οράματός του, στην

αυτής της διαδικασίας. Με τί γελά αυτό το γέλιο, τί απολαμβάνει αυτή η γυναίκα-γέλιο, το απόλυτο κάλλος, αν όχι τον θάνατο του καλλιτέχνη; [...]. Ο πόθος για ζωγραφική γίνεται πόθος της τέχνης να αφεθείς στην έκπληξη· την έκπληξη μιας ζωγραφικής ανεκτέλεστης ή ατελούς [...]. Η «ζωγραφική» γίνεται μια κοινή μεταφορά για την εν γένει «αναπαράσταση» στη γλώσσα, στη μουσική κλπ. Το γέλιο αυτού του «ζωγραφισμένου» στόματος έχει μια χάρη χυδαία, αγοραία. Είναι κατά κάποιον τρόπο, ένα γέλιο μοχθηρό, που επιχάρει για την εξουθένωση του καλλιτέχνη, ανίκανου να εικονίσει το απόλυτο ιδεώδες». (σελ. 67- 68)

⁵² Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 13

⁵³ *Ο.π.*, σελ. 14

⁵⁴ *Ο.π.*, σελ. 14

⁵⁵ *Ο.π.*, σελ. 14

⁵⁶ *Ο.π.*, σελ. 19

άρμωση και οικοδόμηση του έργου του [...]).⁵⁷ Ο Δέλιος, παρουσιάζει τον δημιουργό να «παλεύει με το μυστήριο» και να προσπαθεί να «σκιαγραφίσει τους ιστούς του κάθε ατόμου», επιθυμώντας να καταστήσει σαφές ότι η συγγραφή για τον μοντέρνο λογοτέχνη δεν αποτελεί μια παθητική εφαρμογή ενός προμελετημένου σχεδίου, αλλά «έρευνα» ζωντανή, ταυτόχρονη της δημιουργίας ανίχνευση κι ανακάλυψη του ανθρώπινου ψυχισμού.⁵⁸ Ο δημιουργός παρομοιάζεται με «ερευνητή» που «δοκιμάζει να συλλάβει τις αθέατες κινήσεις και ψυχικές καταστάσεις», που φτάνει «ως τις μυστικές κι απόκρυφες περιοχές του εσωτερικού σύμπαντος, για να ψηλαφίσει και να κατονομάσει το αόρατο και να φέρει ως την επιφάνεια, κρυσταλλωμένο κι αληθινό ο, τι υπάρχει άμορφο, παραμελημένο κι αμετουσίωτο».⁵⁹ Ακριβώς δε επειδή αφήνεται στο ένστικτό του να τον καθοδηγήσει, δεν γνωρίζει τίποτε για τους χαρακτήρες των λογοτεχνικών του προσώπων εκ των προτέρων· «τα πρόσωπα αποκαλύπτονται βαθμιαία σε αυτόν την ώρα που γράφεται η κάθε σελίδα του βιβλίου».⁶⁰ Έτσι, «αισθήματα», «ιδέες», «πρόσωπα», «φαινόμενα, και περιστατικά», όλα δηλαδή όσα «πριν αποφασίσει να εκφραστεί», «πλανιόνταν μέσα στο χάος και στην αοριστία», τώρα συγκεντρώνονται, μορφοποιούνται, μετουσιώνονται καλλιτεχνικά με τέτοιο τρόπο, ώστε να γίνεται λόγος για την «αποκάλυψή» τους, μια αποκάλυψη της βαθύτερης, της ουσιαστικής υπόστασης των πραγμάτων που παρέχει στον αναγνώστη «τη δυνατότητα να κοιτάξει προσεκτικότερα τον άνθρωπο».⁶¹

Ενότητα 6: *Η διαμάχη του «φαίνεσθαι» με το «είναι»: Η προσήλωση στην πραγματικότητα του εσωτερικού κι όχι του εξωτερικού κόσμου.*

Η επικέντρωση της μοντέρνας λογοτεχνίας στον εσωτερικό άνθρωπο και η σχέση της με την εξωτερική πραγματικότητα έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται και αξιοποιεί τον εξωτερικό κόσμο η ρεαλιστική αφήγηση. Εάν από την τελευταία δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην πιστή απόδοση της εξωτερικής πραγματικότητας, στην αισθητική του μοντερνισμού ο εξωτερικός κόσμος χρησιμεύει απλώς ως ικανός να «προκαλεί ερεθισμούς και δονήσεις» η «γονιμοποίηση» των οποίων γίνεται «μέσα μας».⁶² «Αυτή καθεαυτή η ζωή, δε μας δίνει, παρά τις γενικές γραμμές από ένα περίγραμμα ακαθόριστου κι' ασυγκρότητου μύθου. Οι συγκρούσεις, το δράμα που παρουσιάζει μια άθλια ζωή αποτελούν πενιχρές προσφορές στη νατουραλιστική τους πρόπλαση, είναι απλές αφετηρίες για τον δημιουργό», σημειώνει χαρακτηριστικά ο Δέλιος.⁶³ Η απόσταση επομένως που πρόκειται να διανύσει ο «οδηγητής»-δημιουργός μέχρι να καταλήξει στον τελικό του προορισμό, το λογοτέχνημα, είναι γενναία και ικανή, ώστε ο ίδιος να στραφεί «σε δικές του κατευθύνσεις», που αξιοποιούν στην προκειμένη περίπτωση όχι το εξωτερικό, το επιφανειακό, αλλά «ο, τι άφησε» εκείνος «να ωριμάσει μέσα του».⁶⁴ Ο λογοτέχνης στρέφοντας την προσοχή του προς τα έσω ανακαλύπτει «πράγματα που

⁵⁷ Ο.π., σελ. 66

⁵⁸ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 19

⁵⁹ Ο.π., σελ. 71

⁶⁰ Ο.π., σελ. 19

⁶¹ Ο.π., σελ. 31

⁶² Ο.π., σελ. 14

⁶³ Ο.π., σελ. 46

⁶⁴ Ο.π., σελ. 46

δεν παρουσιάζονται στα μάτια του κόσμου»,⁶⁵ ανιχνεύει όλες αυτές «τις ιδιαίτερες ροπές της ψυχής, όλη αυτή την ανήσυχη κίνηση της σκέψης» που μόνο ένας ανήσυχος καλλιτεχνικά νους μπορεί να εντοπίσει και να αποδώσει.⁶⁶ Δεν είναι «το πιο ομαλό, το πιο καθημερινό» εκείνο που επιδιώκει να εκφράσει ο μοντέρνος λογοτέχνης, υπογραμμίζει ο Δέλιος, αλλά «εκείνο που κινείται και λειτουργεί στο βάθος του εγώ».⁶⁷ «Το μέρος εκείνο του ανθρώπινου ενστίκτου το λιγότερο καθαρό και φανερό [...] που όλοι μας το αγνοούμε κι αποφεύγουμε να το εκφράσουμε, γιατί κι εμάς τους ίδιους μας τρομάζει», αυτό ακριβώς ανασύρει στην επιφάνεια ο μοντέρνος δημιουργός.⁶⁸ «Μέσα από αυτή την άβυσσο της ανθρώπινης ψυχής αντλούμε συχνά την έμπνευση και ιχνογραφούμε εξατομικευμένα πρόσωπα που ενσαρκώνουμε σε μυθιστορηματικούς τύπους», αναφέρει ο Δέλιος, ο οποίος χρησιμοποιώντας πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, εντάσσει τον εαυτό του στην παραπάνω κατηγορία λογοτεχνών.⁶⁹

Έχοντας παρακολουθήσει έως αυτό το σημείο πως διαγράφεται μέσα από τον δοκιμιακό λόγο του Δέλιου η φύση της εργασίας των μοντέρνων λογοτεχνών, είμαστε τώρα σε θέση να προσέξουμε τον τρόπο με τον οποίο περιγράφεται από τον ίδιο η μέθοδος εργασίας των δημιουργών εκείνων «που σκοπό έθεσαν να σταθούν στο έδαφος του φαινομένου».⁷⁰ Ο Δέλιος σημειώνει πως ακόμα κι εκείνοι «ζήτησαν άλλο πράγμα, από το να παρουσιάζουν ένα όσο μπορεί να γίνει πιστό αντίτυπο της καθημερινής ζωής, έστω και με την έννοια της αληθοφάνειας», συμπληρώνοντας πως κι αυτοί με τη σειρά τους «δεν μπόρεσαν ν' αρκестούν και να σταματήσουν στην ανάγλυφη αναπαράσταση», αλλά επιζητούσαν «να ξεπεράσουν την σκληρή πραγματικότητα και να φτάσουν στο όνειρο».⁷¹ Στην ουσία ο Δέλιος υποστηρίζει εδώ ότι μια ουσιαστική τέχνη δεν μπορεί να θέτει ως βάση της την πιστή αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας, προετοιμάζοντας τον αναγνώστη για την αυστηρή κριτική που θα ασκήσει σε αυτό το είδος τέχνης εκείνος στη συνέχεια. Παρακάτω ο δοκιμιογράφος δε διστάζει να ασκήσει αυστηρή κριτική στις πρακτικές της ηθογραφίας, κρίνοντας πως η άσκηση «στο είδος αυτό του λόγου [...] μαρτυρεί «φροντίδα που δείχνει μονάχα τη νεανικότητα μιας κοινωνίας με τις άδολες ακόμα χαρές της αυτάρκειας και του ναρκισσισμού».⁷²

Υποσκελίζοντας με έξυπνο τρόπο την προσφορά της ηθογραφίας στην οποία, όπως αναφέρει, αναγνωρίζει «μια όποια αξία»,⁷³ αναπτύσσει τους λόγους που το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος μειονεκτεί σε σχέση με την πεζογραφία του εσωτερισμού. Στην περίπτωση της ηθογραφίας, αναφέρει, «η προσωπική προσφορά του λογοτέχνη δε φτάνει παρά ως εκείνη τη δεξιοτεχνία που χρειάζεται για ν' αποδώσει πιστά μια πραγματικότητα, για να θέσει μιαν απλή ονομασία στα πράγματα και στα πρόσωπα πολύ συχνά αυτόματα σχηματισμένα», συμπεραίνοντας επομένως ότι η άσκηση στην ηθογραφική αφήγηση δεν προσφέρει στον συγγραφέα τη δυνατότητα να ξεδιπλώσει τη δημιουργικότητά του και τον περιορίζει στο «είδος

⁶⁵ *Ο.π.*, σελ. 14

⁶⁶ *Ο.π.*, σελ. 15

⁶⁷ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 19-20

⁶⁸ *Ο.π.*, σελ. 50

⁶⁹ *Ο.π.*, σελ. 50

⁷⁰ *Ο.π.*, σελ. 25

⁷¹ *Ο.π.*, σελ. 25

⁷² *Ο.π.*, σελ. 43

⁷³ *Ο.π.*, σελ. 43

αυτό του λόγου» που δεν μπορεί να έχει παρά μιαν ασθενή μορφοπλαστική αξία». ⁷⁴ Λίγο παρακάτω ο Δέλιος παρομοιάζει τις τεχνικές του ρεαλιστικού μυθιστορήματος με τις θεατρικές συμβάσεις που υπαγορεύουν την τοποθέτηση καθημερινών αντικειμένων στη σκηνή, με σκοπό να δημιουργήσουν στον θεατή την «ψευδαίσθηση» της πραγματικότητας. ⁷⁵ Την μέθοδο αυτή χαρακτηρίζει ως «μια καταφυγή στην ευκολία και στην κοινοτυπία ν' ανιστορούνται γεγονότα και να σκηνοθετούνται συγκρούσεις». ⁷⁶ Με λεπτή ειρωνεία μάλιστα σκιαγραφεί την προσπάθεια του ρεαλιστή συγγραφέα «να κατακτήσει την εμπιστοσύνη με την καθαρή γλώσσα [...], με τον ομαλό τρόπο ενός αφηγητή καλής πίστewος», για να καταλήξει στο συμπέρασμα πως αυτή η μέθοδος δεν φαίνεται να αποφέρει γόνιμους πνευματικά καρπούς. ⁷⁷ Στην πραγματικότητα το μόνο που κατορθώνει «η ζωγραφική αυτή διάθεση» περιγράφοντας «τη διακοσμητική παράσταση των πραγμάτων», είναι «ο ήχος της λέξης» να «καλύπτει την ουσία του πνεύματος». ⁷⁸ Αυτού του είδους η αφήγηση «άλλο δεν κάνει παρά να κινείται στην επιφάνεια, σα να θέτει φραγμό στο πνεύμα για μια βαθύτερη και ουσιαστικότερη αναζήτηση», συμπληρώνει χαρακτηριστικά ο δοκιμιογράφος. ⁷⁹

Ενότητα 7: *Ο ενεργός αναγνώστης*⁸⁰

Ένα από τα ερωτήματα που θέτει ο Δέλιος στο συγκεκριμένο δοκίμιο είναι το εξής: «Για ποιόν γράφουμε;». ⁸¹ Ο ίδιος μάλιστα στη συνέχεια σπεύδει να χαρακτηρίσει τη στάση όσων υποστηρίζουν πως γράφουν για τον εαυτό τους ως «καθαρή υποκρισία». ⁸² «Ο συγγραφέας δεν υπάρχει για τον αναγνώστη, αντίθετα ο αναγνώστης υπάρχει για τον συγγραφέα», είχε σημειώσει προηγουμένως. ⁸³ Για τον Δέλιο η ενέργεια της συγγραφής λοιπόν είναι απόλυτα συνυφασμένη με την ενέργεια της ανάγνωσης. ⁸⁴ Το λογοτεχνικό έργο αποκτά «ουσιαστική υπόσταση» «με την παρουσία του αναγνώστη», καθώς τον δικό του «ψυχικό, πνευματικό και συναισθηματικό κόσμο» επιδιώκει «να προεκτείνει [...] περ' από τις σελίδες του βιβλίου». ⁸⁵ Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, συμπληρώνει ο συγγραφέας, η ανάγνωση του λογοτεχνήματος, «δεν πρέπει να είναι μια ενέργεια τυχαία που γίνεται σ' οποιαδήποτε στιγμή». ⁸⁶ Στόχος είναι μέσα από αυτή να προβεί ο αναγνώστης «σε μια δική του αποκάλυψη εξίσου νέα με εκείνη που έκανε ο ποιητής». ⁸⁷ Η «αμοιβαία συνεργασία του ποιητή και του αναγνώστη», η «στενή διαλεκτική σχέση» που αναπτύσσεται μεταξύ τους, συνάδει με την ευθύνη που επιρρίπτει στον τελευταίο ο λογοτέχνης «να συμπληρώσει» με δική του φροντίδα ο, τι εκείνος επιθυμούσε να

⁷⁴ *Ο.π.*, σελ. 43

⁷⁵ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 63

⁷⁶ *Ο.π.*, σελ. 63

⁷⁷ *Ο.π.*, σελ. 64

⁷⁸ *Ο.π.*, σελ. 64

⁷⁹ *Ο.π.*, σελ. 64

⁸⁰ Για όσα αναφέρει ο Δέλιος στον θεωρητικό του λόγο σχετικά με τον ρόλο του αναγνώστη βλ. επίσης Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, *ο.π.*, σελ. 91-95

⁸¹ *Ο.π.*, σελ. 35

⁸² *Ο.π.*, σελ. 35

⁸³ *Ο.π.*, σελ. 21

⁸⁴ *Ο.π.*, σελ. 33

⁸⁵ *Ο.π.*, σελ. 33

⁸⁶ *Ο.π.*, σελ. 33

⁸⁷ *Ο.π.*, σελ. 33-34

εκφράσει στο έργο του.⁸⁸ «Το αληθινό έργο δεν βρίσκει την τελειώσή του, παρά με την προσεκτική ανάγνωση»,⁸⁹ σημειώνει ο Δέλιος, καθιστώντας σαφές τι ακριβώς εννοούσε πρωτύτερα κάνοντας λόγο για «μετάσταση του εγώ του συγγραφέα στο εγώ του αναγνώστη».⁹⁰

Η στροφή των μοντέρνων λογοτεχνών στον εσωτερικό κόσμο του ατόμου και η ταυτόχρονη αντίθεσή τους προς την τέχνη εκείνη που, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, «περιγράφει τη διακοσμητική παράσταση των πραγμάτων» συνδέεται επομένως με τις αξιώσεις που έχει η μοντέρνα λογοτεχνία από τον αναγνώστη. Ο τελευταίος καλείται «να ολοκληρώσει στη φαντασία του» τα πρόσωπα που εμφανίζονται στις σελίδες του βιβλίου, δηλώνει χαρακτηριστικά ο Δέλιος.⁹¹ Ο δοκιμιογράφος διαφωνεί με όσους υποστηρίζουν ότι «σκοπός του μυθιστοριογράφου είναι να *αναπαραστήσει* την απλότητα της ζωής»,⁹² γιατί ακριβώς θεωρεί πως ο ρόλος του μέσα στις συνθήκες ενός διαφορετικού πλέον κόσμου,⁹³ δεν είναι «να φέρει κοντά στον αναγνώστη τις βαθμιαίες κατακτήσεις του περιορίζοντας τη δική του πείρα», δηλαδή καθιστώντας τον παθητικό αποδέκτη των εικόνων που ο ίδιος προβάλλει, αλλά να «θέσει σε ενέργεια το εσωτερικό δράμα» που εκείνος ζει και το οποίο «δεν είναι σε θέση» ο ίδιος «να το εκφράσει».⁹⁴

«Αντίθετα από την επιδίωξη της τέχνης ν' αντιγράψει και να φωτογραφίσει έμψυχες ή άψυχες εξωτερικές παραστάσεις, για να μας αφήσει έτσι την εντύπωση πως προεκτείνει ως την πραγματικότητα αυτή την ζωική υπόσταση των προσώπων της φαντασίας», το μοντέρνο μυθιστόρημα, παρατηρεί ο Δέλιος, επιδιώκει να προσεγγίσει το πραγματικό, την ουσία του αληθινού με τρόπο πιο αυθεντικό· όχι μέσα από την προσαρμογή του σε κάθε είδους εφήμερη πραγματικότητα, αλλά κατορθώνοντας να συλλάβει το φαινόμενο της ζωής με τρόπο πιο καθολικό, πιο σφαιρικό έτσι που κάθε άνθρωπος να αναγνωρίζει σε αυτό κομμάτια του ψυχισμού του.⁹⁵ «Το πνεύμα άλλωστε της τέχνης είναι αυτό», σημειώνει εκείνος χαρακτηριστικά, «να μπορούμε ν' ανακαλύψουμε στο έργο, αναλογίες και ομοιότητες του εαυτού μας [...]».⁹⁶ Με αυτόν τον τρόπο το μοντέρνο μυθιστόρημα επιτυγχάνει να υψώσει τον –ευμενώς διακεείμενο– αναγνώστη «ως τη σφαίρα της πνευματικότητας»,⁹⁷ σε αντίθεση με το ρεαλιστικό αφήγημα που «ακινητεί τη σκέψη και περιορίζει τη φροντίδα [εκείνου] στο να βλέπει καθρεφτισμένα τα ήθη του, τις καθημερινές του ασχολίες, τα πρόσωπα και τα πράγματα της γύρω του ζωής [...]».⁹⁸ Ο Δέλιος φαίνεται να έχει μάλιστα πλήρη επίγνωση του γεγονότος ότι «ο συγγραφέας [...] που δεν απαιτεί από τον αναγνώστη καμιά προσπάθεια, που δεν τον υποχρεώνει

⁸⁸ *Ο.π.*, σελ. 34

⁸⁹ *Ο.π.*, σελ. 34

⁹⁰ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 18

⁹¹ *Ο.π.*, σελ. 32

⁹² *Ο.π.*, σελ. 17

⁹³ Την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο κόσμος αυτός, μέσα στον οποίο εντάσσεται και ο λογοτέχνης, περιγράφει ο Δέλιος στις σελ. 38-39 του ίδιου δοκιμίου: «Ουδέποτε άλλοτε όσο σήμερα η θέση του συγγραφέα στάθηκε τόσο παράδοξη [...]. Δε λησμονεί κανείς πως βγήκαμε εδώ και λίγα χρόνια, από μια θύελλα που ξεθεμέλιωσε τον κόσμο και πως και τώρα ακόμα νιώθουμε στην ψυχή μας το άγχος της αύριον».

⁹⁴ *Ο.π.*, σελ. 17

⁹⁵ *Ο.π.*, σελ. 45

⁹⁶ *Ο.π.*, σελ. 45

⁹⁷ *Ο.π.*, σελ. 18

⁹⁸ *Ο.π.*, σελ. 43

να σκεφτεί [...] αναμφισβήτητα θα έχει επιτυχία εύκολη».⁹⁹ Παρατηρώντας πως «η πρωτοποριακή γραμμή που εγκαινιάζει η τέχνη [...] συναντά αντιδράσεις»,¹⁰⁰ ο Δέλιος τάσσεται στο πλευρό όσων «αναλαμβάνουν με θάρρος και τιμότητα να υπηρετήσουν την τέχνη».¹⁰¹ Πρόκειται για εκείνους που «προτιμούν να φτάσουν σε ριζική σύγκρουση με το αναγνωστικό κοινό, να μείνουν έστω άγνωστοι από την πλατύτερη μάζα παρά να κινούνται μέσα σ' ένα περίγραμμα πνευματικών κατακτήσεων που συντελούν απλώς στην εύκολη πέψη...».¹⁰²

Ενότητα 8: *Οι εκφραστικοί τρόποι του μοντέρνου μυθιστορήματος*¹⁰³

Η προσπάθεια ωστόσο του σύγχρονου λογοτέχνη να διερευνήσει τις εσωτερικές ροπές του ιδιόρρυθμου ανθρώπινου ψυχισμού συνάδει με την υιοθέτηση από μέρους του των αντίστοιχων εκφραστικών τρόπων και αφηγηματικών μεθόδων που δύνανται να αποδώσουν πιο αυθεντικά όσα εκείνος επιθυμεί. Εφόσον το μοντέρνο μυθιστόρημα επιδιώκει να εκφράσει τη συνείδηση του ανθρώπου, η οποία χαρακτηρίζεται ως «ανεξάρτητη» κι εμπεριέχουσα «πλήθος σκέψεις» που «συγχωνεύονται η μια με την άλλη», οφείλει να εναρμονιστεί με τους ρυθμούς της συνείδησης που επιδιώκει να αναπαραστήσει.¹⁰⁴ Το μοντέρνο μυθιστόρημα αισθάνεται αναπόφευκτη την ανάγκη να "μιλήσει" σε μια νέα γλώσσα που αντιβαίνει τις γλωσσικές συμβάσεις του ρεαλιστικού μυθιστορήματος: δημιουργεί νέους κανόνες και επινοεί καινούριες τεχνικές, στις οποίες φυσικά ο Δέλιος δεν παραλείπει να αναφερθεί στο συγκεκριμένο δοκίμιο.

A) Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση

Μια από τις τεχνικές που αξιοποίησε το μοντέρνο μυθιστόρημα είναι η αντικατάσταση της τριτοπρόσωπης με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση.¹⁰⁵ «Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο», όπως αναφέρει ο Δέλιος, «πέτυχε να εξαφανίσει το άτομο και να το υποκαταστήσει με ένα «εγώ» απρόσωπο και απόλυτο [...] σε βαθμόν ώστε η φωνή του δημιουργού να μην αναγνωρίζεται, να χάνεται».¹⁰⁶ «Κι όσο λιγότερο γίνεται αισθητή η παρουσία του συγγραφέα», συμπληρώνει ο ίδιος, «τόσο ο μύθος μοιάζει αυτογένητος και πιο αληθινός».¹⁰⁷ Στην περίπτωση αυτή ο αναγνώστης δεν αγωνιά να γνωρίσει την κατάληξη της υπόθεσης, αντιθέτως *αναρωτιέται*, προβληματίζεται γύρω από τη συμπεριφορά των ηρώων του μυθιστορήματος για την εξήγηση της οποίας δεν αφήνεται στα χέρια ενός έμπειρου αφηγητή να τον

⁹⁹ *Ο.π.*, σελ. 65

¹⁰⁰ *Ο.π.*, σελ. 36

¹⁰¹ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 37

¹⁰² *Ο.π.*, σελ. 37

¹⁰³ Για όσα αναφέρει ο Δέλιος στον θεωρητικό του λόγο σχετικά με τα χαρακτηριστικά του μοντέρνου μυθιστορήματος βλ. επίσης Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, *ο.π.*, σελ. 89-91

¹⁰⁴ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 20

¹⁰⁵ *Ο.π.*, σελ. 21

¹⁰⁶ *Ο.π.*, σελ. 22

¹⁰⁷ *Ο.π.*, σελ. 27

οδηγήσει.¹⁰⁸ Ο αναγνώστης τώρα εμπιστεύεται τη δική του διαίσθηση, καλείται να απαντήσει ο ίδιος στα ερωτήματα που προκύπτουν, αφού ο δημιουργός δεν έχει καμία πρόθεση να τον καθοδηγήσει με έναν παντογνώστη αφηγητή· αντιθέτως αυτό που συνειδητά επιλέγει είναι να «αφήσει τα ίδια τα πράγματα να υποβάλλουν στην αίσθησή [του] την αιτιότητά τους [...]».¹⁰⁹ Ο δοκιμογράφος παρακάτω δεν παραλείπει μάλιστα να αναφερθεί στην αφηγηματική τεχνική του εσωτερικού μονολόγου,¹¹⁰ ο οποίος υιοθετώντας «μια τάση ιδεαλιστική, για να 'ναι πιο αληθινός, μα ταυτόχρονα και [...] μια ροπή ιδεαλιστική, για να 'ναι ακέραιος», κατόρθωσε να αποτελέσει, καθώς διαβάζουμε, «το στεφάνωμα της υποκειμενικής τακτικής».¹¹¹

B) Η ρευστότητα του λογοτεχνικού προσώπου

Την προσωπική πλοήγηση του αναγνώστη στους κόσμους του μοντέρνου μυθιστορήματος, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω, ενθαρρύνουν κι άλλα στοιχεία, όπως για παράδειγμα ο τρόπος με τον οποίο διαγράφονται τα λογοτεχνικά πρόσωπα. Σχετικά με τους ήρωες του μοντέρνου μυθιστορήματος διαβάζουμε πως «άλλες φορές κινούνται σ' ορισμένο τόπο και σ' ορισμένο χρόνο και άλλες πάλι ακολουθούν τη ροή του ασταμάτητου χρόνου και του ανώνυμου τόπου».¹¹² Πρόκειται για εκείνα ακριβώς τα πρόσωπα «τον χαρακτήρα» των οποίων ο δημιουργός φροντίζει «να φωτίζει από μέσα», προσφέροντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να τα αισθανθεί πιο κοντά του. Με αυτόν τον τρόπο ανάμεσα σε αυτά και τον αναγνώστη «δημιουργείται ένας μυστικός δεσμός», αναπτύσσεται «ένα μυστήριο άγνωστο και στον ίδιο τον λογοτέχνη σα δημιουργό».¹¹³ Ο δεσμός αυτός προκύπτει από το γεγονός ότι «ο αναγνώστης ανακαλύπτει στα πρόσωπα αυτά δικές του ανησυχίες», μεταβάλλοντάς τα μάλιστα σταδιακά «σε μικρά σύμβολα».¹¹⁴ Για τον λογοτέχνη «δεν έχει καμιά απολύτως σημασία, αν δεν έφτασαν τα πρόσωπα αυτά στο σημείο να λάβουν μian ολοκλήρωση, η αν δεν μπόρεσαν ν' αποκτήσουν μια γενικότερη και σταθερότερη υπόσταση», σημειώνει χαρακτηριστικά ο Δέλιος· γι' αυτόν «αρκεί ότι τα πρόσωπα αυτά στάθηκαν για μια στιγμή, σαν αφορμή για να ταραξουν την ήρεμη συνείδηση» του αναγνώστη.¹¹⁵ Ο δοκιμογράφος υποστηρίζει πως δεν πρέπει κανείς να αιφνιδιάζεται από το γεγονός ότι «δεν είναι ορατό μέσ' από τις γραμμές του έργου ένα λογοτεχνικό πρόσωπο σαν αυτοτελής κι ευδιάκριτη σιλουέτα, με το χρώμα των μαλλιών του, με την έκφραση των ματιών του, με τη μια ή την άλλη εμφάνισή του [...]».¹¹⁶ Όλα αυτά ο ίδιος τα χαρακτηρίζει ως «πρόσθετα στολίδια» και «χρώματα που ξεθωιάζουν».¹¹⁷ Παρακάτω κρίνει την πεποίθηση που

¹⁰⁸ *Ο.π.*, σελ. 65: «Στη μια περίπτωση διψούμε να μάθουμε τι θα γίνει έπειτα, παρακάτω, πού θα μας οδηγήσει ο αφηγητής· και στην άλλη περίπτωση θα προβάλλουμε το ερώτημα, γιατί και πώς αυτή η στροφή, η μετάπτωση· τι προηγήθηκε και τι δικαιολογεί αυτήν ή την άλλη λύση».

¹⁰⁹ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 64

¹¹⁰ Για όσα αναφέρει ο Γιώργος Δέλιος στο θεωρητικό του λόγο σχετικά με τον εσωτερικό μονόλογο βλ. επίσης Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, *ο.π.*, σελ. 97

¹¹¹ *Ο.π.*, σελ. 37-38

¹¹² Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 15

¹¹³ *Ο.π.*, σελ. 49

¹¹⁴ *Ο.π.*, σελ. 50

¹¹⁵ *Ο.π.*, σελ. 50

¹¹⁶ *Ο.π.*, σελ. 49

¹¹⁷ *Ο.π.*, σελ. 49

καλλιέργησε ο ρεαλισμός για τη δυνατότητα ενός λογοτεχνικού έργου να παρουσιάσει ολοκληρωμένα πρόσωπα ως «αυταπάτη», υποστηρίζοντας πως η ολοκλήρωση των μυθιστορηματικών προσώπων επιτυγχάνεται μόνο «στη φαντασία» του αναγνώστη.¹¹⁸ Την αιτία που οι λογοτέχνες επιλέγουν να δημιουργούν ανολοκλήρωτους χαρακτήρες εκθέτει μάλιστα ο Δέλιος στη συνέχεια, αποδίδοντας αυτή την τάση «στους πυρηνικούς καιρούς» κατά τους οποίους «το «εγώ» έχει θρυμματιστεί», ώστε να μην προσφέρεται η δυνατότητα στον δημιουργό να αντικρίσει σαν μια ολότητα τον άνθρωπο.¹¹⁹

Γ) Ο χρόνος

Στο δοκίμιό του ο Δέλιος αναφέρεται σε ένα ακόμα στοιχείο που διαφοροποιεί αισθητά το μοντέρνο από το παραδοσιακό μυθιστόρημα. Πρόκειται για τον χρόνο που «ως πρόβλημα και ως τεχνική αρχίζει με το θρυμματίσμα του μύθου» με την ανάδυση, θα προσθέταμε του μοντέρνου μυθιστορήματος.¹²⁰ «Με το θρυμματίσμα του μύθου, με την κονιορτοποίηση του ατόμου σαν ύπαρξης και σαν χαρακτήρος δίχως ταυτότητα και δίχως μητρώο... ηρωικών κατορθωμάτων»,¹²¹ με όλες αυτές τις αλλαγές που επιφέρει σε περιεχόμενο και σε μορφή το μοντέρνο μυθιστόρημα, συμβαδίζει και ο χρόνος ο οποίος απομακρύνεται από την «υλικότητα του ωρολογιακού δείκτη»¹²² γίνεται «ατμόσφαιρα»,¹²³ αποδίδεται ανάλογα με τον τρόπο που βιώνεται από το ανθρώπινο υποκείμενο. Συμβαίνει συχνά μάλιστα, όπως αναφέρει ο Δέλιος, στο μοντέρνο μυθιστόρημα «ο μαθηματικός και ο ψυχολογικός χρόνος να παρουσιάζουν την πιο έντονη αντίθεση».¹²⁴ Προκειμένου να διευκρινίσει τον τρόπο με τον οποίο υφίσταται ο χρόνος στο μοντέρνο μυθιστόρημα, ο Δέλιος φέρνει ως παράδειγμα τον τρόπο με τον οποίο τον χειρίζεται ο ίδιος στο έργο του *Ο ήλιος και τα αστέρια*. Εκεί, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, «η ζωική διάρκεια δεν ξεπερνάει τα όρια της μιας ημέρας», καθώς ο χρόνος «εξαϋλώνεται με την ανάμνηση και μεταμορφώνεται σε παρελθόν».¹²⁵

Δ) Η άρνηση της συμπαγούς μορφής

Συνοψίζοντας τις μεθόδους που χρησιμοποιεί το μοντέρνο μυθιστόρημα για να εκφραστεί, ο Δέλιος σπεύδει να σημειώσει πως «ούτε ρυθμοί, ούτε συμμετρίες, ούτε φυσιγνωμίες και μορφές στερεές, ούτε ακόμα και σύνθεση συγκεκριμένη και σφιχτοδεμένη πρέπει να θεωρείται απαραίτητη κι επιβεβλημένη».¹²⁶ Παρακάτω μάλιστα εκφράζει την πεποίθησή του ότι η συμπαγής μορφή ενός λογοτεχνικού έργου δεν θα πρέπει να αποτελεί κριτήριο για την αξία του· «όχι μόνο πρόσωπα, τοπία ή ψυχολογικές καταστάσεις, αλλά και κάθε είδους σκέψη, μεταφορά, αλληλουχία, σχέση που θέτει το πνεύμα σε διαρκή δόνηση και κίνηση», νομιμοποιείται, κατά τον δοκιμιογράφο, να συμπεριληφθεί στις σελίδες του, αφού, όπως υποστηρίζει, το

¹¹⁸ Ο.π., σελ. 72

¹¹⁹ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 72

¹²⁰ Ο.π., σελ. 74

¹²¹ Ο.π., σελ. 74

¹²² Ο.π., σελ. 74

¹²³ Ο.π., σελ. 75

¹²⁴ Ο.π., σελ. 23

¹²⁵ Ο.π., σελ. 75

¹²⁶ Ο.π., σελ. 16

μυθιστόρημα είναι εκείνο που «περισσότερο από κάθε άλλη μορφή του έντεχνου λόγου συγγενεύει τόσο πολύ με το όνειρο», στο οποίο επίσης «ανήκουν όλοι οι χώροι».¹²⁷ Παρακάτω μάλιστα επανέρχεται στο ίδιο ζήτημα, σημειώνοντας πως το μυθιστόρημα «σήμερα πάει να περιλάβει στις σελίδες του το καθετί: το ιστορικό δεδομένο και την αφηρημένη ιδέα, την πολιτική και την θρησκεία, την ποίηση».¹²⁸

Ενότητα 9: *Λογοτεχνία και κοινωνία*

Ο Δέλιος αναλύοντας τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη εκθέτει την άποψή του σχετικά με τη στάση που πρέπει να τηρεί ο συγγραφέας απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του. Αφού πρώτα αναγνωρίσει την ανάγκη του αναγνωστικού κοινού να αντικρίσει μέσα στο εκάστοτε έργο «εκφραζόμενη την εποχή του»,¹²⁹ παρουσιάζει στη συνέχεια την προσωπική του αντίληψη για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διαχειρίζεται ο συγγραφέας την κοινωνική πραγματικότητα εντός της οποίας γεννιέται το έργο του. Αυτό που δεν πρέπει να λησμονεί όποιος αποφασίζει να προβληματιστεί γύρω από το συγκεκριμένο ζήτημα, κατά τον Δέλιο, είναι ότι ο συγγραφέας δεν παύει να είναι άνθρωπος· και «σαν άνθρωπος αγαπάει και μισεί, θαυμάζει κι αποστρέφεται».¹³⁰ Αποτελεί με λίγα λόγια, «σαν άνθρωπος» που είναι, φορέα υποκειμενικών αντιλήψεων από τις οποίες δεν μπορεί τόσο εύκολα να αποστασιοποιηθεί. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο λογοτέχνης «είτε το θέλει, είτε δεν το θέλει, από τη στιγμή που αποφασίζει να γράψει, στρατεύεται» με την έννοια ότι εκφράζει κάτι συγκεκριμένο και προσωπικό.¹³¹ Η "στράτευση" του ωστόσο δεν πρέπει να ξεπερνά τα παραπάνω όρια· ο λογοτέχνης δεν νομιμοποιείται να παρασύρεται «από δογματισμούς, από φανατισμούς ιδεολογικούς».¹³² Το καλλιτεχνικό έργο με λίγα λόγια οφείλει να «αποτελεί» το ίδιο τον «σκοπό» κι όχι να λειτουργεί ως μέσο για την εξυπηρέτηση άλλων στόχων· να μαρτυρεί τις όσο το δυνατόν πιο «αντικειμενικές διαθέσεις» του δημιουργού, υποστηρίζει ο Δέλιος.¹³³

Βέβαια ο συγγραφέας, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αισθάνεται την ανάγκη να νιώσει πως το έργο του βρίσκει ανταπόκριση στον συναισθηματικό κόσμο του αναγνώστη. Αυτό όμως πολλές φορές φαντάζει ιδιαίτερα εύκολο, αν το έργο δεν ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του αναγνωστικού κοινού οι οποίες, όπως προείπαμε, ταυτίζονται με την τάση του να «αναζητήσει στο λογοτέχνημα ο, τι σχετίζεται με τη ζωή του, με την ιστορία [...]».¹³⁴ Τι συμβαίνει όμως όταν «ένας νέος που δοκιμάζει να γράψει, δεν αισθάνεται την ανάγκη να ταχθεί αλληλέγγυος με το άμεσο περιβάλλον»,¹³⁵ και αποφασίζει να ξεπεράσει «το επίπεδο της πληροφορίας για χάρη της απλής επικοινωνίας, [...] την εφήμερη επιτυχία της δημοσιογραφίας»;¹³⁶ Τι συμβαίνει όταν ο δημιουργός αποστρέφεται τα καθιερωμένα και απομακρύνεται από τους ευρέως αποδεκτούς τρόπους γραφής; Τότε η «πρωτοποριακή γραμμή που εγκαινιάζει η τέχνη του [...] συναντά αντιδράσεις ή τουλάχιστον δε βρίσκει πρόθυμο

¹²⁷ *Ο.π.*, σελ. 17

¹²⁸ *Ο.π.*, σελ. 66

¹²⁹ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 34

¹³⁰ *Ο.π.*, σελ. 32

¹³¹ *Ο.π.*, σελ. 35

¹³² *Ο.π.*, σελ. 34

¹³³ *Ο.π.*, σελ. 34

¹³⁴ *Ο.π.*, σελ. 35

¹³⁵ *Ο.π.*, σελ. 37

¹³⁶ *Ο.π.*, σελ. 36

το αναγνωστικό κοινό της εποχής». ¹³⁷ Σε αυτή την περίπτωση, σύμφωνα με τον δοκιμιογράφο, ο λογοτέχνης οφείλει να μένει ανεπηρέαστος και να φροντίζει ώστε η τέχνη του να «ξεπερνάει τον επικαιρικό χαρακτήρα του φαινομένου [...] τηρώντας μια στάση στοχαστική, κριτική πιο πολύ». ¹³⁸ Ο Δέλιος τονίζει για ακόμα μια φορά πως τα βιβλία «αποτελούν επίκληση προς τον αναγνώστη», διευκρινίζοντας όμως πως αυτή η επίκληση γίνεται «προς τον *ελεύθερο* αναγνώστη». ¹³⁹ Είναι ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο να παρατηρήσουμε με ποιον ακριβώς τρόπο θεωρεί ο ίδιος πως ένας συγγραφέας εκπληρώνει το «κοινωνικό καθήκον» του ως δημιουργός και πότε αισθάνεται ότι η τέχνη υπηρετεί ουσιαστικά την κοινωνία. Εξηγεί στην ουσία πως η τέχνη δίνει το παρόν, όταν συνειδητά ξεχνά να αναφερθεί σε αυτό. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε: «Ο συγγραφέας υψώνεται πάνω από το πλήθος [...] στέκεται σαν συνείδηση δίχως χρονολογία, μέσα στον τόπο του, έτσι απλώς σαν άνθρωπος. Η λογοτεχνία [...] είναι μια κίνηση με την οποία κάθε στιγμή ο άνθρωπος ελευθερώνεται από το παρόν [...]. Εκείνοι που αναλαμβάνουν με θάρρος και με τιμότητα να υπηρετήσουν την τέχνη, προτιμούν να φτάσουν σε ριζική σύγκρουση με το αναγνωστικό τους κοινό, να μείνουν έστω άγνωστοι από την πλατύτερη μάζα παρά να κινούνται μέσα σ' ένα περίγραμμα πνευματικών κατακτήσεων που συντελούν στην εύκολη πέψη». ¹⁴⁰ Λίγο παρακάτω επίσης ο Δέλιος σημειώνει ότι η λογοτεχνία «θα ναι κοντά σε κάθε κοινωνική τάξη, θα νιώσει τις λαχτάρες της, τα δικαιώματά της, όμως δεν θ' αποστερηθεί την πρωτοβουλία να ελέγχει και να εκφράζεται ελεύθερα», διευκρινίζοντας προς αποφυγήν πάσης παρεξηγήσεως ότι «γράφοντας» κανείς «δε σημαίνει πως αποσπάται από τη ζωή για να θαυμάσει πλατωνικά, αλλά ότι ασκεί ένα λειτούργημα που απαιτεί μόχθο διανοητικό, συνεχή κατεργασία και επαγγελματική συναίσθηση της ευθύνης». ¹⁴¹ Και η ευθύνη του λογοτέχνη είναι να εκφράζεται ελεύθερα, γιατί έτσι υπηρετεί τις αληθινές – και συνεπώς μη επικαιρικές- ανάγκες της κοινωνίας.

¹³⁷ *Ο.π.*, σελ. 36

¹³⁸ *Ο.π.*, σελ. 37

¹³⁹ Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις της «Νέας Πορείας», Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 37

¹⁴⁰ *Ο.π.*, σελ. 37

¹⁴¹ *Ο.π.*, σελ. 38

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ

Αν στο παραπάνω κεφάλαιο έγινε λόγος για τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας τέχνης, όπως εκείνα εμφανίζονται στο κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος με το οποίο εκείνη εκφράστηκε, δηλαδή στο μυθιστόρημα, δεδομένου ότι η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στις μοντερνιστικές τάσεις που ανιχνεύονται όχι στη μυθιστοριογραφία, αλλά στη διηγηματογραφία του Γ. Δέλιου, εύλογα δημιουργείται στο συγκεκριμένο σημείο, το ερώτημα ποιά μπορεί να είναι η σχέση του μοντερνισμού με το διήγημα. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο κρίνεται απαραίτητο να προβούμε σε μια σύντομη επισκόπηση της πορείας του νεοελληνικού διηγήματος, ώστε να παρακολουθήσουμε πώς από τη γένεσή του και την ακμή του μέσα στα στενά ηθογραφικά πλαίσια προχωρά στην ενηλικίωσή του με την υιοθέτηση μοντερνιστικών τεχνοτροπιών ήδη από την περίοδο του μεσοπολέμου,¹⁴² δηλαδή λίγα μόλις χρόνια πριν την έκδοση της πρώτης συλλογής διηγημάτων του Γ. Δέλιου. Με αυτόν τον τρόπο θα κατανοήσουμε επίσης πώς τα διαφορετικά σε κάθε περίπτωση ιστορικά συμφραζόμενα γεννούν τις εκάστοτε λογοτεχνικές –και εν γένει καλλιτεχνικές– κατευθύνσεις και με ποια μορφή ανιχνεύονται εκείνες στα λογοτεχνικά έργα.¹⁴³ Εν προκειμένω παρακολουθώντας τα μοντερνιστικά ανοίγματα που παρατηρούνται στη διηγηματογραφία του μεσοπολέμου, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε πληρέστερα σε ποιο βαθμό υιοθετούνται εκείνα από το έργο του Γ. Δέλιου, πώς εφαρμόζονται κι αν παρατηρείται κάποια εξέλιξη, όσον αφορά τους τρόπους αφομοίωσής τους από τη μια διηγηματική συλλογή στην άλλη.

Η περίοδος που αποτελεί ορόσημο για της ιστορία του νεοελληνικού διηγήματος, καθώς θα θέσει τα θεμέλια για την εδραίωση της νεοελληνικής ηθογραφίας με την οποία εκείνο για πολλά χρόνια θα βρίσκεται ταυτισμένο, είναι η δεκαετία του 1880. Ο Λίνος Πολίτης χαρακτηρίζει την αλλαγή που σηματοδοτεί το 1880 ως «ένα φαινόμενο πνευματικό γενικότερο» και συγκεκριμενοποιώντας τη σκέψη του σημειώνει: «η ελληνική κοινωνία, ύστερ' από τη ρομαντική της περίοδο, προσγειωνόταν τώρα και έτασσε στον εαυτό της απαιτήσεις ρεαλιστικότερες· η προοδευτική της μερίδα και μια καινούρια φωτισμένη αστική τάξη επιζητούσε μια καλύτερη οργάνωση κρατική και ξεκαθάριζε την πίστη της προς τον κοινοβουλευτισμό και τις δημοκρατικές αρχές».¹⁴⁴ Ο Πολίτης δεν παραλείπει φυσικά να αναφερθεί στις εξελίξεις όσον αφορά τη γλώσσα, αναφέροντας: «Έντονη θα είναι και η προώθηση στο γλωσσικό ζήτημα», όπου ο Ψυχάρης [...] θα χαράξει εντελώς νέους δρόμους και λύσεις επαναστατικές. Παράλληλα και η φιλολογική επιστήμη

¹⁴² Για την εξέλιξη του νεοελληνικού διηγήματος κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου Βλ. Αθηνά Κορούλη, «Μετά την ηθογραφία: οι νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας (1920-1940)». Το άρθρο αυτό διατίθεται σε ηλεκτρονική μορφή στην ιστοσελίδα της «Ευρωπαϊκής Εταιρίας Νεοελληνικών Σπουδών»: www.eens.org/EENS_congresses/2014/korouli_athina.pdf

¹⁴³ Ο Ζ. Ι. Σιαφλέκας αναφερόμενος «στα όρια των λογοτεχνικών μορφών» στα πλαίσια της εμφάνισης του μοντερνισμού, σημειώνει: «Η δημιουργία των λογοτεχνικών γενών δεν είναι μόνον το αποτέλεσμα φιλολογικών συνθηκών και αισθητικών θεωριών. Είναι επίσης προϊόν κοινωνικών όρων που διαμορφώνουν το πλαίσιο της λογοτεχνικής δημιουργίας μιας συγκεκριμένης εποχής [...] τα περιεχόμενά τους βρίσκονται σε συνάρτηση περισσότερο ή λιγότερο με αντίστοιχα κοινωνικά περιέχοντα. Η εμφάνιση μιας λογοτεχνικής μορφής δεν είναι ένα αυθύπαρκτο γεγονός, αλλά σχεδόν πάντα το αποτέλεσμα μιας διαλεκτικής διαδικασίας στην οποία επιδρούν αφενός το κοινωνικό περιέχον και αφετέρου η ιδιοσυστασία της λογοτεχνικής δημιουργίας», βλ. Ζ. Ι. Σιαφλέκας, «Στα όρια των λογοτεχνικών μορφών. Διήγημα, αφήγημα, ποίημα και επιταγές του Μοντερνισμού», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, επιμέλεια Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα, 2009, σ. 127-128

¹⁴⁴ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2007, σελ. 189

[...] θ' αναζητήσει τις ρίζες της εθνότητας στο μεσαιωνικό παρελθόν και στη λαϊκή παράδοση [...] ο Ν. Γ. Πολίτης θα ιδρύσει τις λαογραφικές σπουδές για τη συστηματική μελέτη της λαϊκής παράδοσης και δημιουργίας». ¹⁴⁵ Μέσα σε αυτό το κλίμα θα αναπτυχθεί το νεοελληνικό διήγημα, ένα «είδος γραμματολογικών νέων», που αναδεικνύεται μέσα από τις στήλες του περιοδικού της *Εστίας* που το 1883 θα προκηρύξει τον πρώτο διαγωνισμό διηγήματος. ¹⁴⁶ «Η υπόθεση του διηγήματος είναι ελληνική, τουτέστι θα συνίσταται εις περιγραφήν σκηνών του βίου του ελληνικού λαού εν οιαδήποτε των περιόδων της ιστορίας αυτού ή εις εξιστόρησιν επεισοδίου τινός της ελληνικής ιστορίας», αναφέρουν ρητά οι διοργανωτές. ¹⁴⁷

«Οι ζωτικές ανάγκες του παρόντος», ¹⁴⁸ δηλαδή οι ανάγκες ανάπτυξης «ενός νέου αμυντικού συστήματος [...] μπροστά στην αυξανόμενη επίθεση των ξένων ηθών» και στην "απειλή" του Falmerayer είναι αυτές που υπαγορεύουν την επικέντρωση της λογοτεχνικής δημιουργίας στην παράδοση του τόπου της και του λαού της. ¹⁴⁹ Το λαογραφικό κίνημα στόχο έχει να προβάλλει την άρρηκτη σύνθεση μεταξύ αρχαίου και νεότερου νεοελληνικού πολιτισμού, μεταφέροντας «στο παρόν τις αξίες που ως τώρα αναζητούνταν στο παρελθόν και στα κατορθώματα των προγόνων». ¹⁵⁰ Κατά συνέπεια η έως τότε επικρατούσα λογοτεχνική μορφή, το ιστορικό μυθιστόρημα «με την εκτόξευσή του στο παρελθόν, με τις εξάρσεις του και με τις δραματικές του συγκρούσεις, με τα πάθη, τις περιπέτειες και τις αδιάκοπες μετακινήσεις των ηρώων του» φαίνεται ανεπαρκές να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις των σύγχρονων καιρών. ¹⁵¹ Ο, τι ζητείται τώρα από τη λογοτεχνία είναι «ν' αποδραματοποιηθεί [...] με τον εξοβελισμό της φαντασίας και την επιβολή της παρατήρησης· να υποχωρήσουν οι μεγάλες συνθέσεις μπροστά στα καθημερινά στιγμιότυπα της αγροτικής ζωής· ν' αντικατασταθεί το μοναδικό και το σπάνιο με το αληθοφανές, το πραγματικό, το επαναλαμβανόμενο· να επισημανθούν τα ιδιαίτερα στοιχεία του εθνικού χαρακτήρα· να εξοστρακιστεί η διαχρονική κινητικότητα που υποβάλλει τη μεταβολή και στη θέση της να προβάλλει, μέσα από τις διεργασίες αναπαραγωγής του παραδοσιακού πολιτισμού, η σταθερότητα μιας κοινωνίας που έχει εγγυημένη τη διάρκειά της». ¹⁵² Με τις παραπάνω αξιώσεις έρχεται να επιβληθεί στην λογοτεχνική πραγματικότητα το ηθογραφικό διήγημα. Έτσι μέσα από τα «περιορισμένα πλαίσιά του», τα οποία «επιτρέπουν και τη λογοτεχνικότερη επεξεργασία», θα γνωρίσει ο αναγνώστης «την ελληνική ύπαιθρο, το ελληνικό χωριό

¹⁴⁵ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2007, σελ. 189

¹⁴⁶ Παναγιώτης Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», εισαγωγή στο: *Γ. Μ. Βιζυηνός, Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμέλεια: Παν. Μουλλάς, Εστία, 1994, σελ. 36. Σημ.: Η Σοφία Ντενίση ωστόσο στην εισαγωγή της στη μελέτη *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες* μεταφέρει την άποψη ορισμένων μελετητών –την οποία και ασπάζεται– οι οποίοι, όπως αναφέρει, «έγκαιρα αμφισβήτησαν την «παντοδυναμία» του διαγωνισμού της *Εστίας*, υποστηρίζοντας ότι μπορεί να ευνόησε ή και να προκάλεσε μαζική παραγωγή διηγημάτων, αλλά συγκεκριμένων προδιαγραφών, που τελικά ανέστειλαν την ομαλή εξέλιξη του ελληνικού διηγήματος προς έναν πραγματικό και όχι νοθευμένο ρεαλισμό, με την πρωτοδότηση μιας ειδυλλιακής και ελάχιστα ρεαλιστικής ηθογραφίας». *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, επιμέλεια Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, 2009, σ.17

¹⁴⁷ Παναγιώτης Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», εισαγωγή στο: *Γ. Μ. Βιζυηνός, Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμέλεια: Παν. Μουλλάς, Εστία, 1994, σελ. 36-37

¹⁴⁸ *Ο.π.*, σελ. 34

¹⁴⁹ *Ο.π.*, σελ. 33

¹⁵⁰ *Ο.π.*, σελ. 33

¹⁵¹ *Ο.π.*, σελ. 34

¹⁵² *Ο.π.*, σελ. 34

και τους απλοϊκούς κατοίκους», γενικότερα τη λαϊκή παράδοση του τόπου του.¹⁵³ Στη συνειδητοποίηση και την οικειοποίηση αυτής της παράδοσης χάρη στην οποία διαμορφώνεται η εθνική συνείδηση κάθε λαού, στοχεύει η ηθογραφική παραγωγή.

Όταν ωστόσο το κλίμα που ευνοεί ή επιβάλλει την ανάπτυξη ενός συγκεκριμένου λογοτεχνικού είδους, λόγω των ιδιαίτερων κάθε φορά κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, διαφοροποιείται, τότε αυτομάτως οι πνευματικές αναζητήσεις της εκάστοτε κοινωνίας προσανατολίζονται σε εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης ικανούς να ανταποκριθούν στις ψυχολογικές ανάγκες που οι νέες συνθήκες δημιουργούν.¹⁵⁴ Εφόσον στις αρχές του 20ου αιώνα τα δεδομένα που εκκόλαψαν την ηθογραφία έχουν ήδη ανατραπεί και πλέον κινούμαστε σε εντελώς διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα, είναι επόμενο οι παλαιότερες φόρμες, που ζήτησαν να εκφράσουν τις ανάγκες εκείνης της εποχής, τώρα να θεωρούνται ξεπερασμένες ή ακόμα να κατακρίνονται ως φορείς οπισθοδρομικών αντιλήψεων.

Κατά όμοιο τρόπο στην Ελλάδα των τελών του 19^{ου} αιώνα «οι παλιές ιδέες [...] γίνονταν υπεύθυνες για την εθνική παρακμή» όσο «η έφεση για το καινούριο δυνάμωνε» κουβαλώντας μαζί της «ένα ισχυρότερο συναίσθημα ευθύνης, συνδυασμένο με μια σοβαρότητα στο αντίκρισμα των προβλημάτων».¹⁵⁵ Ο «άτυχος πόλεμος και η ήττα του 1897», οι αγώνες για τη διεκδίκηση της Μακεδονίας, οι Βαλκανικοί πόλεμοι, ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος και ο εθνικός διχασμός· η μικρασιατική καταστροφή που ακολούθησε συνθέτουν τον αιματηρό καμβά από τα γεγονότα που σημάδεψαν τη χώρα τις δυο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα.¹⁵⁶ Δεν είναι τυχαίο ότι την ίδια περίοδο δυο τάσεις εμφανίζονται να «τροφοδοτούν» τη λογοτεχνική δημιουργία: «δεν είναι μόνο το προοδευτικό-αναγεννητικό και το ελληνοκεντρικό ιδανικό που τροφοδοτούν τη λογοτεχνία στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα», σημειώνει ο Λίνος Πολίτης, ο οποίος φωτογραφίζοντας τη λογοτεχνική πραγματικότητα, όπως έχει αρχίσει να διαμορφώνεται στην Ελλάδα εκείνης της εποχής, συμπληρώνει στη συνέχεια: «Λόγιοι και λογοτέχνες που έχουν περισσότερη επαφή με τις λογοτεχνικές εξελίξεις στη δυτική Ευρώπη, επηρεάζονται από αυτές και προχωρούν πέρα από τον συμβολισμό και τον μετασυμβολισμό, όχι μόνο στην ποίηση, αλλά και στην πεζογραφία».¹⁵⁷

Η ανακάλυψη των ευρωπαϊκών ρευμάτων από τους Έλληνες δημιουργούς θα συνδεθεί με το αίτημα για «ανανέωση» ο κατεξοχήν φορέας του οποίου θεωρήθηκε το μυθιστόρημα.¹⁵⁸ Η «αναβάθμιση» ωστόσο του μυθιστορήματος εκείνη την εποχή συνεπάγεται την «υποβάθμιση» του σύντομου διηγήματος.¹⁵⁹ Η Αθηνά Κορούλη, μελετώντας τον κριτικό λόγο της περιόδου του Μεσοπολέμου, παρατηρεί ότι αυτή η υποβάθμιση οφείλεται στο γεγονός ότι το διήγημα «σχεδόν ταυτίστηκε με τον όρο «ηθογραφία», όρος ο οποίος είχε πια αποκτήσει αρνητικές συνδηλώσεις.¹⁶⁰ Το διήγημα χαρακτηριζόμενο «ως λαογραφικό πορτραίτο της νεοελληνικής υπαίθρου,

¹⁵³ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2007, σελ. 200

¹⁵⁴ Βλ. ο.π., Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Στα όρια των λογοτεχνικών μορφών. Διήγημα, αφήγημα, ποίημα και οι επιταγές του μοντερνισμού», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, ο.π., σελ. 127-128

¹⁵⁵ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2007, σελ. 251

¹⁵⁶ Ο.π., σελ. 251-252

¹⁵⁷ Ο.π., σελ. 255-256

¹⁵⁸ Αθηνά Κορούλη, «Μετά την ηθογραφία: οι νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας (1920-1940)», σελ. 3 Το κείμενο διατίθεται στην ηλεκτρονική διεύθυνση: www.eens.org/EENS_congresses/2014/korouli_athina.pdf

¹⁵⁹ Ο.π., σελ. 1

¹⁶⁰ Ο.π., σελ. 2-3

της λαϊκής ζωής και του μόχθου [...] συνιστούσε πλέον μια παρωχημένη πεζογραφική πρακτική» και κατακρινόταν ως αδύνατο να υπερβεί «τον φωτογραφικό ρεαλισμό», «επιβαρυνόμενο» καθώς ήταν «με προβλήματα, όπως η προχειρότητα της μορφής και η τυποποιημένη θεματολογία».¹⁶¹ Καθώς λοιπόν η καλλιέργεια του μυθιστορήματος «ταυτίζεται με τον συγχρονισμό της νεοελληνικής πεζογραφίας με την ευρωπαϊκή», απαραίτητο βήμα για τον εκσυγχρονισμό της εγχώριας λογοτεχνίας θεωρείται «η υπέρβαση της ηθογραφίας ως ευρύτερης λογοτεχνικής κουλτούρας».¹⁶² Έτσι, τα χρόνια αυτά που το μυθιστόρημα «συσχετίζεται με τα καινούρια ιδανικά που προβάλλονται ως προϋποθέσεις ανανέωσης: τον πολιτισμό, την Ευρώπη, το μέλλον και την επική περίοδο της λογοτεχνικής πεζογραφίας, τη μοντέρνα τέχνη», το διήγημα βρίσκεται συνυφασμένο «με παθογένειες της νεοελληνικής πεζογραφικής παράδοσης, όπως η γραφικότητα, η εθιμογραφία, η θεματολογική μονομέρεια, η αδυναμία ψυχολογικής διαγραφής των χαρακτήρων, η στατικότητα, η επιφανειακή προσέγγιση και η απουσία κριτικής ανάγνωσης της ζωής, παθογένειες εγγενώς συνδεδεμένες», όπως διαβάζουμε, «με το αμαρτωλό περιβάλλον της ηθογραφίας».¹⁶³ «Η αυστηρή κριτική στον όρο ηθογραφία», συνοψίζει η Κορούλη «συνδέει το νεοελληνικό διήγημα με τη μιζέρια του στενού τοπικισμού, του φολκλόρ λαογραφισμού, τη φωτογραφική αναπαράσταση της πραγματικότητας και της ηττοπαθούς ιδιοσυγκρασίας της πνευματικής της ατμόσφαιρας και επιπλέον με την προχειρότητα της μορφής».¹⁶⁴

Έχοντας καταστήσει σαφή την καχυποψία με την οποία αντιμετωπίζεται το διήγημα από τη σύγχρονη λογοτεχνική κριτική στη συνέχεια η μελετήτρια θέτει το ερώτημα αν τελικά εκείνο «υπερέβη τα αδιέξοδα που χρέωνε σε αυτό η κριτική», κι αν όντως συνέβη κάτι τέτοιο, «ποιες κατευθύνσεις συνδέθηκαν με αυτή την υπέρβαση».¹⁶⁵ «Τα κριτικά κείμενα της περιόδου», σημειώνει η Κορούλη, «δίνουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσει κανείς και μian αντίρροπη τάση που φανερώνει, σε ένα παράλληλο, αν και λιγότερο προφανές επίπεδο με αυτό των επικρίσεων, τη χαρτογράφηση μιας δυναμικής υπέρβασης των αδιεξόδων».¹⁶⁶ Συγκεκριμενοποιώντας τον συλλογισμό της υποστηρίζει παρακάτω ότι «παράλληλα με τη συστηματική διατύπωση ενστάσεων για το διήγημα και τη στροφή προς τη μεγάλη συνθετική φόρμα του μυθιστορήματος, υπήρχαν ενδείξεις πως το διήγημα είχε ήδη εκδηλώσει και αυτό με τη σειρά του μια στροφή».¹⁶⁷ Εστιάζοντας την προσοχή της και πάλι στα κριτικά κείμενα της περιόδου ανακαλύπτει «την ανάδειξη ενός ‘καινούριου λεξιλογίου’» που χρησιμοποιείται σε αυτά προκειμένου να περιγράψει «αλλαγές στη μορφή, στους εκφραστικούς τρόπους, στον ψυχικό τόνο και στη μέθοδο προσέγγισης των καταστάσεων και των χαρακτήρων».¹⁶⁸ Οι παραπάνω παρατηρήσεις την οδηγούν μάλιστα στο συμπέρασμα πως «το διήγημα αναγνωρίζεται ως είδος απαιτητικό και σε επίπεδο ποιητικής, όσο και αναγνωστικής πρόσληψης».¹⁶⁹ Προσέχοντας δε τον τρόπο με τον οποίο σχολιάζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του διηγήματος, η Κορούλη εντοπίζει μια μετακίνηση από τις συνήθεις αναφορές στην «οργανωμένη ενότητά»

¹⁶¹ Αθηνά Κορούλη, «Μετά την ηθογραφία: οι νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας (1920-1940)», *ο.π.*, σελ. 2-3

¹⁶² *Ο.π.*, σελ. 3

¹⁶³ *Ο.π.*, σελ. 3

¹⁶⁴ *Ο.π.*, σελ. 5-6

¹⁶⁵ *Ο.π.*, σελ. 6

¹⁶⁶ *Ο.π.*, σελ. 6

¹⁶⁷ *Ο.π.*, σελ. 6

¹⁶⁸ *Ο.π.*, σελ. 6

¹⁶⁹ *Ο.π.*, σελ. 6

του, ή στη «συμμετρία του σχεδίου» σε αναφορές «σε αισθητικούς κώδικες που φανερώνουν τον συντονισμό τους με τις σύγχρονες για την εποχή ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές τάσεις». ¹⁷⁰ «Το ενδιαφέρον» πλέον «μετατοπίζεται από τη δράση στην ατμόσφαιρα, από την εξωτερική στην εσωτερική (ψυχική) περιπέτεια»⁷, δηλώνει χαρακτηριστικά εκείνη. ¹⁷¹ Η στροφή που στην παρούσα φάση συντελείται στο διήγημα «προς τα βάθη της συνείδησης, τις μυστικές πλευρές της ζωής, τον κόσμο των υποκειμενικών εντυπώσεων» διαφαίνεται ξεκάθαρα στον κριτικό λόγο της εποχής που μεταξύ άλλων επισημαίνει πως μέσα από τις σελίδες του μεσοπολεμικού διηγήματος αρχίζει να διαγράφεται «η υποχώρηση της εξωτερικής δράσης, η δυσπιστία προς τον κανόνα της ενότητας και της συνοχής, η αξιοποίηση της υποβολής και των προεκτάσεων μέσα από την παράλειψη, η σκοτεινότητα της έκφρασης και οι μυστικές σχέσεις ανάμεσα σε αντικείμενα, ιδέες, συναισθήματα, το στοχαστικότερο [εν ολίγοις] κοίταγμα της ζωής». ¹⁷²

Η Κορούλη στη συνέχεια παραθέτει τους χαρακτηρισμούς που χρησιμοποίησαν οι σύγχρονοι τότε κριτικοί και λογοτέχνες στην προσπάθειά τους να σκιαγραφήσουν τις τεχνοτροπίες που φαίνεται να υιοθετεί η διηγηματογραφία του μεσοπολέμου· «ο Ι. Μ Παναγιωτόπουλος κάνει λόγο για «καινούρια ορμή» που πήρε η παράδοση του διηγήματος [...], ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος για «νέο ξεκίνημα» [...] ο Άγγελος Τερζάκης για «αποφασιστική στροφή προς ορίζοντες νέους», αναφέρει χαρακτηριστικά η συγγραφέας, επισημαίνοντας πως στα κείμενα αυτά όροι όπως «σύγχρονο, μοντέρνο, σπάσιμο κανόνων, εσωτερική ζωή» αποτελούν πια κοινούς τόπους. ¹⁷³ Οι προσδοκίες δε των κριτικών από το ανανεωμένο πλέον διηγηματικό είδος αποδεικνύουν εξίσου πειστικά την προσαρμογή του στις λογοτεχνικές εξελίξεις: «η κριτική στρέφει την προσοχή της προς τη «μουσική σύνθεση» και τις συμβολικές προεκτάσεις, υποβαθμίζει τη σημασία της παραδοσιακής πλοκής κι αναδεικνύει ως εμβληματική τροπικότητα του είδους την υποβλητική δύναμη της αποσιώπησης και του υπαινιγμού», συμπληρώνει η Κορούλη. ¹⁷⁴

Δεδομένου λοιπόν ότι το διήγημα αρχίζει να αλλάζει κατεύθυνση και να διαποτίζεται σταδιακά με την πνοή των ευρωπαϊκών ρευμάτων που την ίδια στιγμή

¹⁷⁰ Αθηνά Κορούλη, «Μετά την ηθογραφία: οι νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας (1920-1940)», σελ. 6-7

¹⁷¹ Ο.π., σελ. 7

¹⁷² Ο.π., σελ. 7

¹⁷³ Ο.π., σελ. 7-8

¹⁷⁴ Ο.π., σελ. 7 Σημ.: Ενδιαφέρον είναι σε αυτό το σημείο να ρίξουμε μια πανοραμική ματιά εξετάζοντας τις –ανταγωνιστικές– σχέσεις διηγήματος– μυθιστορήματος καθ’ όλη τη διάρκεια του αιώνα. Έχουμε λοιπόν να παρατηρήσουμε ότι αν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα το μυθιστόρημα ήταν εκείνο που ταυτίστηκε με την ανανέωση του λογοτεχνικού λόγου, ως προϊόν ενός «κινήματος που εξεγέρθηκε ενάντια στον παραδοσιακό αστικό πολιτισμό» («Μοντερνισμός», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ.1460), του κινήματος του Μοντερνισμού αργότερα, προς τα τέλη του αιώνα, αντίστοιχο ρόλο έρχεται να διαδραματίσει το διήγημα. Όπως αναφέρει ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος, (βλ.: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Για μια ασκητική της αφήγησης. Ο αφηγηματικός μιμιταλισμός και το διήγημα», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, Επιμέλεια Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα, 2009, σελ. 150-163) «σημαντική αναθέμανση του θεωρητικού ενδιαφέροντος για το διήγημα παρατηρείται τη δεκαετία του 1960, που υπήρξε εποχή ευημερίας των δυτικών κοινωνιών, η οποία οδήγησε στην αμφισβήτηση πολλών κοινωνικών αξιών και στην αναζήτηση εναλλακτικών μορφών κουλτούρας. Αυτό ευνόησε τη διηγηματογραφία, επειδή το διήγημα είχε ταυτιστεί περισσότερο με την έκφραση οριακών εμπειριών ή και με την εκπροσώπηση του εναλλακτικού ή περιθωριακού- αντίθετα προς το μυθιστόρημα που λειτούργησε περισσότερο προς την κοινωνική και ιδεολογική ομογενοποίηση». (σ.159) Έτσι το μυθιστόρημα τώρα φαντάζει λιγότερο πρωτοποριακό σε σχέση με το διήγημα, λόγω της διαφοροποίησης των κοινωνικών συνθηκών.

τροφοδοτούν το σύγχρονό του μυθιστόρημα, επόμενο είναι να παρατηρείται σε αυτό και μια αλλαγή ως προς τις αξιώσεις που φαίνεται να έχει από τον αναγνώστη: «η δυσκολία της σύνθεσης συνίσταται τώρα στις ερμηνευτικές προεκτάσεις των φαινομενικά ασήμαντων και τυχαίων λεπτομερειών της ζωής και στον ρόλο του αναγνώστη να συνθέσει την ιστορία ή τις ιστορίες που υποφώσκουν στο βάθος της περιορισμένης αφηγηματικής επιφάνειας», αναφέρεται χαρακτηριστικά.¹⁷⁵

Παρακάτω η Κορούλη ξεχωρίζει ένα ιδιαίτερο στοιχείο το οποίο χαρακτηρίζει το εσωτερικό κλίμα του μεσοπολεμικού διηγήματος. Πρόκειται για τη «διάθεση για φυγή», που αναπτύσσεται μέσα από τις γραμμές του.¹⁷⁶ Η διάθεση αυτή, όπως υποστηρίζει η συγγραφέας, εκδηλώνεται «ως αντίδραση προς την επιφανειακή στατικότητα της λογοτεχνικής αναπαράστασης με την οποία ταυτίστηκε στο μεσοπόλεμο η ηθογραφική πεζογραφία» και εκφράζεται είτε «με την εσωτερικότητα [...] που υιοθετούσε τον τρόπο του συμβολισμού για να διεισδύσει στον εσωτερικό άνθρωπο», είτε με την «κοσμοπολίτικη εξωστρέφεια».¹⁷⁷ Αναφερόμενη στην «κοσμοπολίτικη εξωστρέφεια» η Κορούλη έχει να παρατηρήσει ότι άλλοτε εκείνη εκδηλώνεται πιο επιφανειακά, δηλαδή «ως μια γραφική σκηνοθεσία της μοντέρνας κοινωνικής ζωής των ευρωπαϊκών μητροπόλεων» κι άλλοτε πάλι «ως επιδίωξη μιας νέας αφηγηματικής σύνθεσης, κατάλληλης ως μορφής να ανταποκριθεί σε καινούριο αφηγηματικό υλικό», συμπληρώνοντας πως και οι δυο αυτές μορφές ενδέχεται να συνυπάρχουν στο ίδιο κείμενο.¹⁷⁸

Η μελετήτρια στο τέλος καταλήγει στη διαπίστωση ότι «εξαιτίας ακριβώς των ειδικών λειτουργιών που φαίνεται να αποτελούν τον πυρήνα της ποιητικής του είδους», δηλαδή «της παράλειψης, της τάσης αναγωγής από το μερικό στο καθολικό, της επιμονής στη σημαντική λεπτομέρεια ή στο φαινομενικά τυχαίο και ασήμαντο, της εστίασης στον ψυχολογικό και όχι στον βιογραφικό χρόνο» κατόρθωσε επάξια «να αντλήσει «καινούρια ορμή» στα χρόνια του μεσοπολέμου [...] και μάλιστα μέσα από «σοβαρές και συστηματικές απόπειρες».¹⁷⁹

¹⁷⁵ Αθηνά Κορούλη, «Μετά την ηθογραφία: οι νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας (1920-1940)», σελ. 7

¹⁷⁶ *Ο.π.*, σελ. 8

¹⁷⁷ *Ο.π.*, σελ. 8

¹⁷⁸ *Ο.π.*, σελ. 8

¹⁷⁹ *Ο.π.*, σελ. 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΚΑΘΡΕΠΤΕΣ ΚΑΙ ΕΙΔΩΛΑ

Μέχρι το σημείο αυτό ένας από τους στόχους της εργασίας ήταν να παρουσιάσει ολοκληρωμένα τις θεωρητικές απόψεις του Γ. Δέλιου γύρω από τη λογοτεχνία. Το ζήτημα αυτό ετέθη ως στόχος, καθώς κρίθηκε ωφέλιμο ο αναγνώστης να έχει διαμορφώσει μια σφαιρική εικόνα των αισθητικών πιστεύω του δημιουργού, ώστε να κατανοήσει πώς αντιλαμβάνεται εκείνος τον μοντερνισμό, προτού ανακαλύψει στη συνέχεια της μελέτης αν και σε ποιο βαθμό αυτός ο ευμενής θεωρητικός προβληματισμός του Δέλιου οδηγεί σε μια γόνιμη εφαρμογή των μοντερνιστικών τεχνοτροπιών στο λογοτεχνικό (διηγηματικό) του έργο. Κατά την πορεία της συγγραφής, με δεδομένο ότι απουσιάζει από την ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας μια αυτοτελής μελέτη πάνω στην ιστορία του νεοελληνικού διηγήματος,¹⁸⁰ η οποία θα φώτιζε εν προκειμένω την εξέλιξη του είδους μετά το πέρασμά του από το ηθογραφικό στάδιο και θα ερευνούσε τους εκφραστικούς τρόπους που υιοθέτησε εκείνο στα μεταγενέστερα χρόνια, δημιουργήθηκε η ανάγκη απόκτησης μιας σαφούς εικόνας της πορείας που διέγραψε το νεοελληνικό διήγημα, όταν άρχισε να απομακρύνεται από την ηθογραφία. Κατατοπιστική σε αυτή τη φάση της έρευνας αποδείχτηκε η εργασία της Αθηνάς Κορούλη, της οποίας οι παρατηρήσεις και διαπιστώσεις σχετικά με τις «νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας», που παρουσιάστηκαν αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο, συνέβαλαν αποφασιστικά στην κατανόηση των συνθηκών κάτω από τις οποίες αρχίζουν να αναπτύσσονται οι μοντερνιστικές τάσεις στο διήγημα εκείνη την εποχή.

Σε αυτό το σημείο επομένως, ο αναγνώστης, έχοντας αποκτήσει μια διαυγή εικόνα των αλλαγών που εντοπίζονται στον χώρο της νεοελληνικής διηγηματογραφίας κατά τον μεσοπόλεμο, δύναται να παρακολουθήσει συστηματικότερα την ανίχνευση και ανάλυση των μοντερνιστικών χαρακτηριστικών της διηγηματογραφίας του Γ. Δέλιου, που αποτελεί αντικείμενο του αμέσως επόμενου κεφαλαίου. Πριν ωστόσο από τον εντοπισμό και τον σχολιασμό των σημείων εκείνων όπου η λογοτεχνική γραφή του θεσσαλονικέα δημιουργού αποκτά μοντερνιστικό χαρακτήρα, κρίνεται απαραίτητο να προχωρήσουμε σε μια συνοπτική έκθεση των λογοτεχνικών τρόπων με τους οποίους εκφράστηκε ο μοντερνισμός σε παγκόσμιο επίπεδο στην πεζογραφία και σε μια αναλυτικότερη παρουσίαση των ιδεών που εκφράζουν οι τρόποι αυτοί σχετικά με το πώς αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει ο μοντερνισμός την πραγματικότητα και τον κόσμο γύρω του.

Ο μοντερνισμός ως λογοτεχνικό κίνημα τοποθετείται στην ανάπτυξη του στις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα.¹⁸¹ Ως «κίνημα διεθνές», «εξεγέρθηκε

¹⁸⁰ Σχετικά με τις μελέτες πάνω στο διήγημα η Σοφία Ντενίση παρατηρεί: «παρά το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν για τους μελετητές οι εγγενείς δυσκολίες σε θέματα ορισμού του είδους, παρά τον σημαντικό αριθμό μεγάλης λογοτεχνικής αξίας διηγημάτων [...] παρά το συνεχιζόμενο έως τις μέρες μας ενδιαφέρον για το διήγημα που οδήγησε στις πρόσφατες εξελίξεις του, το είδος σε σχέση με το μυθιστόρημα, τον επιφανή συγγενή του, έχει προσελκύσει πολύ λιγότερο το ενδιαφέρον της κριτικής. Σε επίπεδο διεθνούς κριτικής υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός μελετών, κυρίως αγγλοσαξονικών, ο οποίος, όμως, αναμφισβήτητα είναι κατά πολύ υποπολλαπλάσιος από τον αντίστοιχο των μελετών οι οποίες σχετίζονται με το μυθιστόρημα. Όσον αφορά την ελληνική πραγματικότητα, τα πράγματα δεν θα μπορούσαν να είναι διαφορετικά απ' ό,τι είναι διεθνώς. Μέσα στη σπανιότητα των ειδικών μελετών για το διηγηματικό είδος στη χώρα μας, αξίζει να μνημονεύσουμε το ενδιαφέρον το οποίο έχει επιδείξει η κριτική από τη δεκαετία του 1990 και έπειτα, κυρίως μέσα στο πλαίσιο της αναθεώρησης της παλαιότερης πεζογραφίας μας, για τα σύντομα μυθοπλαστικά πεζογραφήματα του ελληνικού ρομαντισμού, πρωτότυπα και μεταφρασμένα». Βλ.: *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, επιμέλεια-εισαγωγή: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα, 2009, σελ.12

¹⁸¹ «Μοντερνισμός», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ. 1460

ενάντια στον παραδοσιακό αστικό πολιτισμό. Αμφισβήτησε τις παραδοσιακές αξίες και επιχείρησε να καταργήσει τους καθιερωμένους κανόνες [...], ενώ έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην υποκειμενική συνείδηση του ατόμου και στην αλλοτρίωσή της».¹⁸² «Πηγή έμπνευσης για την τέχνη του μοντερνισμού αποτέλεσαν οι τελευταίες εξελίξεις «στον χώρο των επιστημών του ανθρώπου»: η φιλοσοφία του Νίτσε και του Bergson, οι ψυχαναλυτικές θεωρίες του Freud» και οι νέες γλωσσολογικές κατευθύνσεις των αρχών του αιώνα τον επηρέασαν άμεσα και εμπότισαν την έκφρασή του.¹⁸³ Προκειμένου να κατανοήσουμε επομένως τη λειτουργία των εκφραστικών τρόπων και των αφηγηματικών μεθόδων που εντοπίζονται στα μοντερνιστικά κείμενα, θα ήταν ωφέλιμο, προτού καταγράψουμε τις τεχνικές που εκείνα αξιοποιούν, να γνωρίσουμε τη φιλοσοφία από την οποία αυτές πηγάζουν. Με αυτόν τον τρόπο θα κατανοήσουμε πληρέστερα την κοσμοαντίληψη του μοντερνισμού, δηλαδή το πώς αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα και πώς ερμηνεύει τον εξωτερικό κόσμο αιτιολογώντας επαρκέστερα συνεπώς γιατί επιλέγει να εκφραστεί με τον συγκεκριμένο τρόπο. Για να πλησιάσουμε τον παραπάνω στόχο θα απέβαινε άκρως βοηθητική η μελέτη των φροϋδικών θεωριών, καθώς και της γλωσσολογίας του Ferdinand de Saussure που, όπως θα ανακαλύψουμε στη συνέχεια, αμφότερες επηρέασαν αισθητά τη μοντέρνα λογοτεχνία.

Ενότητα 1: Η συμβατική φύση της γλώσσας

«Η μοντέρνα λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία κατάγεται από τη γλωσσολογία του 20^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα από το δημιουργικό έργο του Ελβετού γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure».¹⁸⁴ Ο Saussure ήταν εκείνος που επεσήμανε την «συμβατική, τη μη αναφορική φύση της γλωσσικής επικοινωνίας»,¹⁸⁵ υποστηρίζοντας ότι το γλωσσικό σημείο είναι αυθαίρετο, καθώς δεν αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο στον εξωτερικό κόσμο, αλλά στην ιδέα αυτού του αντικειμένου.¹⁸⁶ Ο Saussure αντίκρισε το γλωσσικό σημείο σαν ένα νόμισμα με δυο όψεις, ως ένα συμβατικά καθιερωμένο συνδυασμό ανάμεσα σε σημαίνον και σημαινόμενο.¹⁸⁷ Σύμφωνα με τον συλλογισμό του, αν στην αγγλική χρησιμοποιούμε τη λέξη «tree» για να δηλώσουμε το δέντρο, αυτό δεν οφείλεται στο γεγονός ότι η παραπάνω λέξη αντιστοιχεί κυριολεκτικά σε συγκεκριμένα «δενδρικά» αντικείμενα, αλλά στο γεγονός ότι το σημαίνον «tree» συνδέεται με μια συγκεκριμένη ιδέα, την ίδια ιδέα μάλιστα που σε μια άλλη γλώσσα θα εκφερόταν με διαφορετικό σημαίνον (στα λατινικά η ίδια λέξη εκφέρεται με το σημαίνον «arbor»)¹⁸⁸ Συμπερασματικά λοιπόν τα σημεία έχουν νόημα όχι εξαιτίας της αναφορικής λειτουργίας τους, αλλά εξαιτίας της λειτουργίας τους μέσα σε ένα συμβατικό σύνολο κανόνων, στο γλωσσικό σύστημα.¹⁸⁹ Έτσι, «ο, τι κάνει κάθε στοιχείο μιας γλώσσας να είναι αυτό που είναι, ο, τι του δίνει την ταυτότητά του, είναι οι αντιθέσεις του με τα άλλα στοιχεία που

¹⁸² «Μοντερνισμός», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ. 1460

¹⁸³ *Ο. π.*, σελ. 1460

¹⁸⁴ Graham Allen, *Intertextuality*, London, 2000, σελ. 2 Παραθέτουμε το αγγλικό απόσπασμα: «Intertextuality, like modern literary and cultural theory itself, can be said to have its origins in twentieth-century linguistics, particularly in the seminal work of the Swiss linguist Ferdinand de Saussure».

¹⁸⁵ *Ο. π.*, σελ. 9

¹⁸⁶ *Ο. π.*, σελ. 8

¹⁸⁷ *Ο. π.*, σελ. 8

¹⁸⁸ *Ο. π.*, σελ. 8

¹⁸⁹ *Ο. π.*, σελ. 8

υπάρχουν μέσα στο σύστημα της γλώσσας».¹⁹⁰ «Όπως αναφέρει ο Saussure σχετικά με το γλωσσικό σημείο, «το πιο αλάθευτο χαρακτηριστικό του συνίσταται στο ότι είναι ο, τι δεν είναι τα άλλα σημεία». Με ανάλογο τρόπο, το γράμμα β μπορεί να γραφτεί με άπειρους διαφορετικούς τρόπους αρκεί μόνο να μη συγγέεται με άλλα γράμματα [...], αφού καθοριστικής σημασίας δεν είναι κάποια ιδιαίτερη μορφή ή κάποιο ιδιαίτερο περιεχόμενο του σημείου, αλλά οι διαφορές, οι οποίες του παρέχουν τη δυνατότητα να σημαίνει».¹⁹¹

Η μοντέρνα γλωσσολογική θεωρία επομένως έρχεται να συμπεράνει ότι «η γλώσσα και η πραγματικότητα δεν είναι τόσο ομαλά συγχρονισμένες», ότι η γλώσσα δηλαδή δεν αποτελεί τον καθρέπτη της πραγματικότητας, μιας και η σύνδεση σημαίνοντος και σημαινόμενου, όπως είδαμε παραπάνω, είναι αυθαίρετη.¹⁹² Τη σχέση γλώσσας και πραγματικότητας, όπως την αντίκρισε η γλωσσολογία του 20ου αιώνα, θα έχουμε τη δυνατότητα να κατανοήσουμε πληρέστερα, αν τη συσχετίσουμε με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Lacan, το έργο του οποίου αποτέλεσε «μια εκπληκτικά πρωτότυπη προσπάθεια να καταγραφεί ο φροϋδισμός κατά τρόπο που αφορά όλους εκείνους που ενδιαφέρονται για το ζήτημα του ανθρώπινου υποκειμένου, τη θέση του στην κοινωνία και πάνω απ' όλα για τη σχέση του με τη γλώσσα».¹⁹³ Και η σχέση του ανθρώπινου υποκειμένου με τη γλώσσα απασχολεί έντονα τον μοντερνισμό.

Ενότητα 2: «Η 'εξασθένιση του νοήματος'»¹⁹⁴

Ο Lacan χρησιμοποίησε αρχικά τους όρους σημαίνον και σημαινόμενο για να περιγράψει μια άλλου είδους σχέση και συγκεκριμένα αυτήν που αναπτύσσεται ανάμεσα στο εγώ και στον εαυτό του, στο αποκαλούμενο «στάδιο του καθρέπτη».¹⁹⁵ Όπως υποστηρίζει, η στιγμή που το παιδί «αρχίζει για πρώτη φορά να αναπτύσσει ένα εγώ, μια ολοκληρωμένη εικόνα του εαυτού του», έρχεται όταν αντικρίσει τον εαυτό του στον καθρέπτη.¹⁹⁶ Σύμφωνα με το παραπάνω σχήμα «μπορούμε να θεωρήσουμε το παιδί [...] ένα είδος σημαίνοντος [...] και την εικόνα που βλέπει στον καθρέπτη ένα είδος σημαινόμενου», στο οποίο εκείνο βρίσκει μια πληρότητα [...] αφού «κανένα χάσμα δεν έχει ανοίξει ακόμη ανάμεσά τους, ανάμεσα στο υποκείμενο και στον κόσμο».¹⁹⁷ Το είδωλο ωστόσο που αντικρίζει το παιδί, σύμφωνα με τον Lacan, δεν είναι ο εαυτός του· πρόκειται για μια «αλλοτριωμένη εικόνα» με την οποία εκείνο ταυτίζεται.¹⁹⁸ Η ταύτιση αυτή συμβαίνει, διότι το παιδί «βρίσκει στη εικόνα [του καθρέπτη] μια ευχάριστη ενότητα την οποία δεν βιώνει στην πραγματικότητα στο σώμα του».¹⁹⁹ Τέτοιου είδους ταυτίσεις μάλιστα θα συνεχίσει να δημιουργεί κατά τη διάρκεια της ζωής του, καθώς μέσω αυτών θα διαμορφώσει το ενιαίο εγώ του, μια «ψευδή» φυσικά «αίσθηση ενιαίας ατομικότητας».²⁰⁰ Με την είσοδο του πατέρα η

¹⁹⁰ Jonathan Culler, *Λογοτεχνική θεωρία, μια συνοπτική εισαγωγή*, Μετάφραση: Καίτη Διαμαντάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 77

¹⁹¹ *Ο.π.*, σελ. 78

¹⁹² Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, 1996, σελ. 247

¹⁹³ *Ο.π.*, σελ. 243

¹⁹⁴ *Ο.π.*, σελ. 250

¹⁹⁵ *Ο.π.*, σελ. 246

¹⁹⁶ *Ο.π.*, σελ. 244

¹⁹⁷ *Ο.π.*, σελ. 246-247

¹⁹⁸ *Ο.π.*, σελ. 245

¹⁹⁹ *Ο.π.*, σελ. 245

²⁰⁰ *Ο.π.*, σελ. 245

αντίληψη που έχει το παιδί για τον εαυτό του αλλάζει, καθώς «η παρουσία του διδάσκει το παιδί ότι πρέπει να αναλάβει μια θέση στην οικογένεια που ορίζεται από τη διαφορά των φύλων».²⁰¹ Έτσι «το παιδί φτάνει στο σημείο να αντιληφθεί ότι η ταυτότητά του ως υποκειμένου συνίσταται από τις σχέσεις διαφοράς και ομοιότητάς του με τα άλλα υποκείμενα γύρω του».²⁰² Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η ανακάλυψη της διαφοράς των φύλων από το παιδί συμπίπτει με την ανακάλυψη από μέρους του της γλώσσας.²⁰³ «Τώρα θα πρέπει να κατανοήσει την άποψη του Saussure ότι η ταυτότητα συγκροτείται μόνο ως αποτέλεσμα της διαφοράς»,²⁰⁴ κάτι το οποίο επιτυγχάνεται αφού «αποκτώντας πρόσβαση στη γλώσσα το παιδί μαθαίνει ασύνειδα ότι ένα σημείο έχει νόημα μόνο χάρη στη διαφορά του από άλλα σημεία [...], ότι «η γλώσσα αντικαθιστά τα αντικείμενα» ότι «είναι κατά κάποιο τρόπο μεταφορική».²⁰⁵ «Το παιδί πρέπει τώρα να αποδεχθεί το γεγονός ότι δεν μπορεί να έχει ποτέ κάποια άμεση πρόσβαση στην πραγματικότητα, καθώς «ο «μεταφορικός» κόσμος του καθρέπτη έχει υποχωρήσει μπροστά στο «μετωνυμικό» κόσμο της γλώσσας».²⁰⁶ Σύμφωνα με τον Lacan «η είσοδός μας στη γλώσσα σημαίνει ότι αποκοπτόμαστε [...] από το «πραγματικό», εκείνη την απροσπέλαστη περιοχή όπου δεν μπορεί ποτέ να φτάσει η σημασιολόγηση».²⁰⁷ Έτσι μοιραία καταλήγουμε να «κινούμαστε ανάμεσα σε υποκατάστατα υποκαταστάτων, μεταφορές μεταφορών, χωρίς να μπορούμε ποτέ να ανακτήσουμε την καθαρή (αν και πλαστή) ταυτότητα του εαυτού μας και την πληρότητα που γνωρίσαμε στο φανταστικό [στο στάδιο δηλαδή του καθρέπτη]».²⁰⁸

Αυτός ο προβληματισμός του Lacan πάνω στο φαινόμενο της γλώσσας καταλήγει στη διαπίστωση ότι ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να μη μπορεί να αποδώσει *αυτό ακριβώς* που σκέφτεται ή αισθάνεται μέσω της γλώσσας,²⁰⁹ καθώς, όπως προαναφέρθηκε, εκείνη δεν δύναται να αποτυπώσει την πραγματικότητα (εσωτερική ή εξωτερική) με τον τρόπο που το επιτυγχάνει αυτό ένας καθρέπτης. Ο Lacan παρομοιάζει τον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένο το ασύνειδο με τον τρόπο που είναι δομημένη η γλώσσα, φέρνοντας ως παράδειγμα τα όνειρα.²¹⁰ Συνεπώς λοιπόν όπως μια εικόνα που τυχαίνει να δούμε στο όνειρό μας «δεν έχει καθορισμένο σημασιόμοιο, αλλά [...] μπορεί να αποδοθεί σε πολλά διαφορετικά», κατά όμοιο τρόπο τα γλωσσικά σημεία επιδέχονται ποικίλα σημασιόμοια.²¹¹ Επειδή όμως τα σημασιόμοια των ονειρικών εικόνων «είναι συχνά απρόσιτα σε εμάς», «ο Lacan χαρακτηρίζει το ασύνειδο [...] συνεχή εξασθένιση και εξάτμιση του νοήματος», «αλλόκοτο» δυσπρόσιτο στην ερμηνεία «μοντερνιστικό κείμενο».²¹² «Αν η διαδικασία της γλώσσας είναι τόσο ολισθηρή και αμφίσημη, όσο υπαινίσσεται ο Lacan, τότε δεν μπορούμε ποτέ να εννοούμε ακριβώς αυτά που λέμε και δεν μπορούμε ποτέ να πούμε αυτά ακριβώς που εννοούμε. Το νόημα είναι πάντα μια προσέγγιση, μια παραλίγο επιτυχία, μια μερική αποτυχία».²¹³ Σύμφωνα με την

²⁰¹ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, 1996, σελ. 247-248

²⁰² *Ο. π.*, σελ. 248

²⁰³ *Ο. π.*, σελ. 247

²⁰⁴ *Ο. π.*, σελ. 247

²⁰⁵ *Ο. π.*, σελ. 247

²⁰⁶ *Ο. π.*, σελ. 248

²⁰⁷ *Ο. π.*, σελ. 249

²⁰⁸ *Ο. π.*, σελ. 249

²⁰⁹ *Ο. π.*, σελ. 251

²¹⁰ *Ο. π.*, σελ. 250

²¹¹ *Ο. π.*, σελ. 250

²¹² *Ο. π.*, σελ. 250

²¹³ *Ο. π.*, σελ. 250-251

λακανική λογική «είναι σαφές» επομένως «ότι δεν μπορούμε ποτέ να πούμε την αλήθεια με κάποιο καθάρο άμεσο τρόπο».²¹⁴ Εφόσον «το υποκείμενο της πράξης της εκφοράς», το πραγματικό ομιλών ή γράφον πρόσωπο δεν μπορεί ποτέ να «αντιπροσωπεύσει» πλήρως τον εαυτό του», «κάθε απόπειρα μετάδοσης ενός πλήρους, άψογου νοήματος με την ομιλία ή τα γραπτά είναι προ-φρουδική αυταπάτη».²¹⁵

Ενότητα 3: *Το «γίγνεσθαι της γραφής»*²¹⁶ σε πρώτο πλάνο

Ο Τέρι Ήγκλετον έχοντας προσφέρει παραπάνω μια σαφή εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύει ο Lacan τη γλώσσα μέσω της ψυχανάλυσης, εντοπίζει «μια ενδιαφέρουσα αναλογία» μεταξύ των διαπιστώσεών του και του ζητήματος της λογοτεχνικής γραφής καθώς κι εκείνη με τη σειρά της αποτελεί μια «πράξη εκφοράς».²¹⁷ Αναφερόμενος συγκεκριμένα στη ρεαλιστική πεζογραφία ο Ήγκλετον έχει να παρατηρήσει τα εξής: «Σε μερικά λογοτεχνικά έργα, και ειδικότερα στη ρεαλιστική μυθιστοριογραφία, η προσοχή μας ως αναγνωστών συγκεντρώνεται όχι στην «πράξη του εκφέρειν», στο πώς λέγεται κάτι, από ποια θέση και για ποιο σκοπό, αλλά απλώς στο τι λέγεται, στην ίδια την εκφορά».²¹⁸ «Κάθε τέτοια «ανώνυμη» εκφορά», συμπληρώνει, «είναι πιθανό να έχει περισσότερο κύρος, να αποσπά ευκολότερα τη συναίνεσή μας από μια εκφορά η οποία εφελκύει την προσοχή μας στον τρόπο με τον οποίο δομείται».²¹⁹ Παρακάτω ο ίδιος αναλύει το πώς λειτουργεί ένα κλασικό ρεαλιστικό κείμενο παρατηρώντας ότι εκείνο «δεν επιτρέπει στον αναγνώστη να αντιληφθεί με ποιο τρόπο επιλέχθηκαν τα στοιχεία που περιέχει, τι αποκλείστηκε, γιατί τα στοιχεία αυτά οργανώθηκαν με αυτό τον συγκεκριμένο τρόπο, ποιες προϋποθέσεις καθόρισαν αυτή τη διαδικασία, ποιες μορφές εργασίας χρησιμοποιήθηκαν στη δημιουργία του κειμένου και πώς όλα αυτά θα μπορούσαν να είναι διαφορετικά».²²⁰ Ο Ήγκλετον αναφερόμενος με αυτόν τον τρόπο στο πλήθος των στοιχείων που δεν αποκαλύπτει ένα τέτοιο κείμενο εμφaticά επισημαίνει ότι τα ρεαλιστικά έργα οφείλουν την αποδοχή τους από το κοινό «στην απόκρυψη των τρόπων παραγωγής τους» με την ιδιότητά τους να «παρουσιάζουν μια περίεργη ομοιότητα με τη ζωή του ανθρώπινου εγώ, το οποίο ευδοκιμεί αποσιωπώντας τη διαδικασία της δημιουργίας του», τα εν λόγω κείμενα δεν φαίνεται να διατρέχουν τον κίνδυνο της απόρριψής τους από τους αναγνώστες.²²¹

Στην απέναντι πλευρά βρίσκονται, καθώς αναφέρει, «τα μοντερνιστικά λογοτεχνικά έργα» που «καθιστούν την «πράξη του εκφέρειν», τη διαδικασία παραγωγής τους μέρος του πραγματικού «περιεχομένου» τους [...] αποκαλύπτοντας «το τέχνασμα της σύνθεσής τους».²²² Όπως υποστηρίζει ο Ήγκλετον, τα

²¹⁴ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, 1996, σελ. 251

²¹⁵ *Ο. π.*, σ.251

²¹⁶ Τη συγκεκριμένη έκφραση χρησιμοποιεί η Τζίνα Καλογήρου περιγράφοντας τις λειτουργίες της διακειμενικότητας. Βλ. Τζίνα Καλογήρου, «Στον ιστό των κειμένων: Η αξιοποίηση της διακειμενικότητας στην διδακτική προσέγγιση της λογοτεχνίας», σελ. 2 Το κείμενο διατίθεται στην ηλεκτρονική διεύθυνση: www.pi.ac/synedriodidaktikislogotexnias2011/index.php

²¹⁷ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, 1996, σελ. 252

²¹⁸ *Ο. π.*, σελ. 252

²¹⁹ *Ο. π.*, σελ. 252

²²⁰ *Ο. π.*, σελ. 252

²²¹ *Ο. π.*, σελ. 252

²²² *Ο. π.*, σελ. 253

συγκεκριμένα έργα προβαίνουν σε αυτές τις επιλογές «για να μην τα εκλάβουμε λανθασμένα ως την απόλυτη αλήθεια – για να ενθαρρυνθεί ο αναγνώστης να συλλογιστεί κριτικά τους μεροληπτικούς συγκεκριμένους τρόπους με τους οποίους κατασκευάζουν την πραγματικότητα και έτσι να αναγνωρίσει πως όλα θα μπορούσαν να είχαν συμβεί διαφορετικά».²²³

Επομένως η τακτική των μοντερνιστικών κειμένων να αποκαλύπτουν την κατασκευή τους συνάδει αφενός με μια συγκεκριμένη πεποίθηση που έχουν διαμορφώσει για τη φύση της πραγματικότητας οι μοντέρνοι συγγραφείς κι αφετέρου με την αντίληψη που τρέφουν για τον χαρακτήρα της γλώσσας. Όπως είδαμε παραπάνω, οι δημιουργοί αυτοί έχουν πλήρη επίγνωση του γεγονότος ότι η γλώσσα, εξαιτίας του συμβατικού χαρακτήρα της, δεν δύναται να αποδώσει με διαυγή τρόπο την πραγματικότητα.²²⁴

Ενότητα 4: Τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας γραφής

Δεδομένου λοιπόν ότι η μοντέρνα γραφή αντιλαμβάνεται με αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο τον κόσμο, «το νόημα δεν αναζητείται πλέον στη σχέση του λογοτεχνικού έργου με την εξωτερική πραγματικότητα».²²⁵ Ας μην ξεχνάμε ότι η μοντερνιστική πεζογραφία αναπτύσσεται μέσα σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα και καλλιεργείται σε ένα κλίμα διαφορετικό από εκείνο που εκκόλαψε την ρεαλιστική λογοτεχνία. Εφόσον επομένως τα δεδομένα που συνθέτουν την πραγματικότητα κάθε εποχής ανατρέπονται, η τέχνη ως ο πιο ευαίσθητος δέκτης των μεταβολών που επιφέρουν οι εκάστοτε αλλαγές στην ψυχολογία του ανθρώπου, ασυνείδητα και αναπόφευκτα έρχεται να εκφράσει την διαφορετική σε κάθε περίπτωση ψυχοσύνθεση του ατόμου, όπως εκείνη έχει διαμορφωθεί μέσα στις νέες συνθήκες.²²⁶ Όταν όμως η πραγματικότητα που επιδιώκει να αποτυπώσει μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική έκφραση είναι «περίπλοκη», «η απόδοσή της [...] απαιτεί αυτόματα νέες καλλιτεχνικές μορφές» ικανές να ανταποκριθούν στον παραπάνω σκοπό.²²⁷ Έτσι λοιπόν οι μοντέρνοι συγγραφείς αναζητούν νέους τρόπους έκφρασης. «Χωρίς να εγκαταλείψουν την προσπάθεια να κατανοήσουν [...] τον εξωλογοτεχνικό κόσμο, αμφισβητούν την αληθοφάνεια ως κριτήριο για την αξία του λογοτεχνικού πεζού λόγου», ενώ «στην επιθυμία αντικειμενικότητας του ρεαλισμού αντιπαραθέτουν την υποκειμενική συνείδηση».²²⁸

Η διάθεση των συγγραφέων του μοντερνισμού να προβάλλουν την υποκειμενική υφή μιας πολυσύνθετης πραγματικότητας και να επισημάνουν ότι η συμβατική φύση της γλώσσας δεν αποτελεί σύμμαχο σε μια τέτοια προσπάθεια, εκδηλώνεται μέσα από τους εκφραστικούς τρόπους, τις αφηγηματικές τεχνικές και τις τεχνοτροπίες που χρησιμοποιούν στο λογοτεχνικό τους έργο. «Το μοντερνιστικό μυθιστόρημα εγκαθιδρύει την προτεραιότητα του εσωτερικού κόσμου του ατόμου [...]· η καλλιέργεια του εσωτερικού μονολόγου και η κυριαρχία των ελεύθερων συνειρμών συνιστούν ενδεικτικό παράδειγμα των νέων προσανατολισμών του

²²³ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, 1996, σελ. 253

²²⁴ Βλ. *ο.π.*, σελ. 247 και 250-251

²²⁵ «Μοντερνισμός», *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ.1461

²²⁶ Βλ. σχετικά με αυτό το ζήτημα όσα αναφέρει ο Σιαφλέκης: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Στα όρια των λογοτεχνικών μορφών. Διήγημα, αφήγημα, ποίημα και οι επιταγές του μοντερνισμού», *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, *ό.π.*, σελ. 127

²²⁷ «Μοντερνισμός», *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ.1461

²²⁸ *Ο.π.*, σελ. 1461

μυθιστορήματος».²²⁹ Και σε αυτή την περίπτωση «τα εξωτερικά συμβάντα δεν απουσιάζουν· εκείνο, όμως, που κυρίως ενδιαφέρει είναι η υποκειμενική τους πρόσληψη».²³⁰ «Οι διαφανείς αφηγηματικές φόρμες υποκαθίστανται από τη θεματοποίηση της ίδιας της διαδικασίας σύνθεσης και παραγωγής που αποκαλύπτουν την τεχνητή φύση του λογοτεχνικού κειμένου και γενικά της τέχνης. Η πλοκή χάνει τη συνοχή της και σε ορισμένες περιπτώσεις εκλείπει εντελώς. Η διαδοχή των γεγονότων δεν είναι αιτιολογική, αλλά αυθαίρετη, ασυνεχής αντιφατική, γεμάτη χάσματα και κενά».²³¹ «Η άρνηση του αναφορικού χαρακτήρα της λογοτεχνίας σε συνδυασμό με την αμφισβήτηση της πλοκής, συνεπάγεται και την υποχώρηση της περιγραφής του κοινωνικού και ιστορικού περίγυρου μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται η πλοκή».²³² Σε αντίθεση με το ρεαλιστικό πρότυπο λογοτεχνικών χαρακτήρων, «οι ήρωες του μοντερνισμού δεν διαθέτουν ολοκληρωμένη ή σταθερή ταυτότητα, είναι έρμαια του τυχαίου, του άλογου και του ενστίκτου, με κατακερματισμένη εσωτερική ζωή. Παράλληλα ο παντογνώστης αφηγητής του 19ου αιώνα παραχωρεί πλέον τη θέση του στον αφηγητή με μεροληπτική, αβέβαιη, σχετική γνώση: κυριαρχεί η περιορισμένη οπτική γωνία ή η αφήγηση από διαφορετικές (συχνά αντικρουόμενες) σκοπιές. Ακόμα και ο χρόνος διαθλάται μέσα από τη συνείδηση των προσώπων, παραμορφώνεται, αλλοιώνεται, χάνει την αντικειμενική του διάσταση και γίνεται ψυχολογικός, συνειρμικός, ενώ θρυμματίζεται σε ποικίλους βιωματικούς χρόνους. Τα γεγονότα δεν παρουσιάζονται πλέον με βάση τη γραμμική χρονική ακολουθία τους, αλλά διασπώνται και ανασυγκροτούνται μέσα στη ροή της συνείδησης».²³³

²²⁹ «Μοντερνισμός», *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ. 1461

²³⁰ *Ο.π.*, σελ. 1461

²³¹ *Ο.π.*, σελ. 1461

²³² *Ο.π.*, σελ. 1461

²³³ *Ο.π.*, σελ. 1461

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ: ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΙΑ ΓΙΝΕΤΑΙ ΠΡΑΞΗ;

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ²³⁴: «ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΩΜΑΤΙΟΥ»

Σύντομη εισαγωγή

Έχοντας κατανοήσει στο προηγούμενο κεφάλαιο τους λόγους εξαιτίας των οποίων τα μοντερνιστικά έργα προβαίνουν σε τρόπους αποκάλυψης της κατασκευής τους, λόγοι οι οποίοι συνάδουν με την πλήρη επίγνωσή τους ότι η γλώσσα δεν δύναται, λόγω του συμβατικού χαρακτήρα της, να αποδώσει την πραγματικότητα,²³⁵ είμαστε έτοιμοι σε αυτό το κεφάλαιο να προχωρήσουμε στην ανίχνευση των στοιχείων που υπάρχουν στη διηγηματογραφία του Δέλιου για να υπογραμμίζουν την τεχνητή φύση του λογοτεχνικού κειμένου. Καθώς τα μοντέρνα κείμενα, σε αντίθεση με τα ρεαλιστικά, δεν έχουν πρόθεση να δημιουργήσουν στον αναγνώστη την (ψευδ)αίσθηση ότι αυτό που διαβάζει είναι πραγματικό,²³⁶ «η ίδια η συγγραφική δραστηριότητα καθίσταται συχνά το κεντρικό θέμα» τους.²³⁷ Το μοντερνιστικό μυθιστόρημα «σε αρκετές περιπτώσεις παύει ξαφνικά να αφηγείται μια ιστορία και μετατρέπεται σε εξιστόρηση των δυσκολιών και των εμποδίων που συναντά η ίδια η αφήγηση».²³⁸ «Σύμφωνα με την περίφημη φράση του Γάλλου μυθιστοριογράφου Jean Ricardou, ενώ η παραδοσιακή μυθοπλασία ταυτίζεται με την αφήγηση μιας περιπέτειας, το μοντέρνο μυθιστόρημα μπορεί να οριστεί ως η περιπέτεια της αφήγησης».²³⁹

Αυτήν ακριβώς την «περιπέτεια της αφήγησης» στη διηγηματογραφία του Δέλιου πρόκειται να παρακολουθήσουμε στο παρόν κεφάλαιο. Τα αφηγηματικά σχόλια²⁴⁰ τα οποία διακόπτουν τη ροή της αφήγησης και εντοπίζουμε ενσωματωμένα στη διηγηματική συλλογή *Μουσική δωματίου* θα αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης του παρόντος κεφαλαίου. Το πώς εκείνα εισάγονται στην αφήγηση και συνδέονται - αν συνδέονται - νοηματικά με το περιεχόμενο, τι εκφράζει σε κάθε περίπτωση το περιεχόμενό τους και αν παρατηρείται κάποια εξέλιξη στην ποσότητα, αλλά και στην ποιότητά τους από τη μια διηγηματική συλλογή στην άλλη - δεδομένου μάλιστα ότι οι συλλογές χρονικά απέχουν αρκετά μεταξύ τους - είναι μερικά από τα ερωτήματα που φιλοδοξούν να απαντηθούν στις ακόλουθες γραμμές.

²³⁴ Τη φράση αυτή χρησιμοποιεί η Δήμητρα Μπεχλικούδη Βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νέου ελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 348

²³⁵ Βλ. ειδικότερα Κεφάλαιο 3, ενότητες 1, 3

²³⁶ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, 1996, σελ. 253

²³⁷ «Μοντερνισμός», *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ. 1462

²³⁸ Ο.π., σελ. 1462

²³⁹ Ο.π., σελ. 1462

²⁴⁰ Τα αφηγηματικά σχόλια στα έργα του Δέλιου εντοπίζει και σχολιάζει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη. Βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2005

Τα διηγήματα

«Φύλλα δίχως ημερομηνία»

Στο διήγημα που αισθανόμαστε για πρώτη φορά να σπάει η κυρίως αφήγηση για να διεισδύσουν στο κείμενο οι περί τέχνης απόψεις του δημιουργού, είναι τα «Φύλλα δίχως ημερομηνία» από τη συλλογή *Μουσική δωματίου*.²⁴¹ «Το αδιάκοπο και βροντερό ροχαλητό»²⁴² μέσα στον θάλαμο, «ο χτύποι της καρδιάς» που «γίνονται δυνατότεροι τη στιγμή που ακούεται [...] παλμώδης, συγκομμένος, πιο έντονος ο βόμβος του εχθρικού βομβαρδιστικού»²⁴³ και «ο ρυθμικός κρότος του τυμπάνου της στρατιωτικής μπάντας με τα κράνη και το βαρύ βήμα»²⁴⁴ συνθέτουν τη μουσική του παρόντος διηγήματος που ηχεί σε τόνους μελαγχολικούς απηχώντας το κλίμα του πολέμου, το οποίο είναι διάχυτο σε όλη τη συλλογή.²⁴⁵ Η ζωή του ήρωα, όπως εκείνη έχει διαμορφωθεί μέσα στη δεινή ιστορική συγκυρία, αποτελεί αντικείμενο της πρωτοπρόσωπης αφήγησής του. Εκεί όπου ο χρόνος κυλά ανυπόφορα αργά, στην ατμόσφαιρα του καταφυγίου και στο περιβάλλον του θαλάμου, κινείται η μνήμη του αφηγητή. «Προσπαθώ να ξεκαθαρίσω τις εντυπώσεις μου με την παρουσία των εικόνων που διατήρησα στη μνήμη μου»,²⁴⁶ εξομολογείται στην αρχή της διήγησης, για να κλείσει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, προβληματιζόμενος αυτή τη φορά πάνω στη λειτουργία της μνήμης. Συγκεκριμένα παραθέτουμε:

«Στην πραγματικότητα τίποτε δεν ξεχωρίζει που να σταθεί μονάχο του σαν εξατομικευμένη οντότητα και ανάμνηση. Χρειάζεται ένα περίσσειμα από αισθήσεις για να συντεθεί η εξαφανισμένη ψυχική μαγεία με τις όψεις και τις εικόνες που διαδέχονται στη μνήμη μας η μια την άλλη, σαν η μια να σβήνει και να παίρνει τη θέση της άλλης. Φορές και ώρες πάλι, από κάποιον ασύνειδον ερεθισμό, έχουμε την αίσθηση πως ο εαυτός μας είναι πλημμυρισμένος από οράματα και σκέψεις ασχημάτιστες κι ασυμπλήρωτες, μόλις βιώσιμες ή θνησιγενείς, που προσπαθούμε να τις μεταβάλλουμε σε μια νοητή βεβαιότητα. Είναι σα να ερχόμαστε στη θέση της ακρογιαλιάς με τη στρωτή, τη λαχαριστή αμμουδιά όλο άπλα και χάδι, όπου το ανάλαφρο κύμα πάει κ' έρχεται σ' ένα αδιάκοπο αναφιλητό, σβήνει μονομιάς τα σχήματα και τις γραμμές που χάραξε το άλλο και ξανασχεδιάζει με τους άπειρους υγρούς μαιάνδρους, άλλες γραμμές και άλλα σχήματα σε τρόπο που τίποτα να μη φαίνεται οριστικό και τελειωμένο καθ' εαυτό, τίποτα που, όμοια με την ίδια την πραγματικότητα, να μη δίνει την εντύπωση του αντιφατικού ή να μην έχει ανάγκη να συμπληρωθεί από κάτι άλλο.

Δεν είναι τέχνη μόνο η προσωποποιία κ' η κρυστάλλωση –με την αναπόφευκτη πάντα μεγέθυνση- χαρακτηριστικών ιδιοτήτων και γνωρισμάτων της ανθρώπινης ψυχής. Πρέπει να θεωρούμε σα μιαν επίσης αληθινή ύπαρξη κ' εκείνη με τις φευγαλέες διαθέσεις της που κινούνται και σαλεύουν

²⁴¹ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947

²⁴² *Ο.π.*, σελ. 12

²⁴³ *Ο.π.*, σελ. 16

²⁴⁴ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 17

²⁴⁵ Στη συλλογή αυτή το πολεμικό κλίμα μεταδίδεται στον αναγνώστη όχι άμεσα, καθώς οποιαδήποτε αναφορά σε πολεμικά γεγονότα απουσιάζει, αλλά έμμεσα. Περισσότερο δηλαδή γίνεται αισθητό μέσα από τη μελαγχολική διάθεση που καταλαμβάνει τους ήρωες. Σημ.: Ο Πέτρος Χάρης σχετικά με αυτό σχολιάζει: «Η «Μουσική δωματίου» του κ. Γιώργου Δέλιου –σελίδες ζωής της πολεμικής περιόδου- στην αρχή μας ξαφνιάζει. Μπορεί λοιπόν, να υπάρχει τόσο ηρεμία και τόσο πολιτισμένη έκφραση σε αφηγήματα που βγήκαν από τη φωτιά και την παραζάλη; [...]. Η «Μουσική δωματίου» είναι το πρώτο ήρεμο βιβλίο που διαβάζω έπειτ' από τον πόλεμο και προσπαθώ να μετρήσω την αξία της εκφραστικής αυτής ομαλότητας με την αντοχή της ανάμεσα στις κραυγές της εποχής [...]. Επιμένω κι εγώ στην πεζογραφία αυτή, που είναι αληθινός φορέας πολιτισμού και που, δεν το κρύβω, στέκει τόσο κοντά στις προτιμήσεις μου, και προσπαθώ να την τοποθετήσω στην εποχή μας. Φωνές άγριες και απειλητικές την αποδιώχνουν. Άλλες όμως φωνές, δειλές και πονεμένες, την ικετεύουν να πλησιάσει» (Πέτρος Χάρης, «Γιώργου Δέλιου: 'Μουσική δωματίου'», *Σαράντα χρόνια κριτικής ελληνικού πεζού λόγου*, Τόμος Β' (1950-1956), Ε. Λ. Ι. Α, Αθήνα, 1981, σελ. 71-72)

²⁴⁶ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 10

στο μεταξύ μιας αναπόλησης, μιας ρέμβης, που πλημμυρίζει τη συνείδησή μας και μας αναγκάζει ν' ακολουθήσουμε τις εικόνες [...].²⁴⁷

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα θίγεται μεταξύ άλλων η δυσκολία που ενέχει το εγχείρημα της συγγραφής,²⁴⁸ η προσπάθεια δηλαδή, όπως σκιαγραφείται παραπάνω, να μεταβάλει κανείς τις «ασχημάτιστες, ασυμπλήρωτες, μόλις βιώσιμες ή θνησιγενείς σκέψεις» από τις οποίες «είναι πλημμυρισμένος», «σε μια νοητή βεβαιότητα». Ο αφηγητής, προκειμένου να αποδώσει παραστατικά τον αγώνα που λαμβάνει χώρα στην ψυχή του καλλιτέχνη, παρομοιάζει τη σκέψη του, απ' όπου περνούν χιλιάδες ιδέες, με αμμουδιά που δέχεται τα τόσα σχήματα και τις γραμμές που χαράσσουν τα κύματα. Ό, τι ακριβώς συμβαίνει στην αμμουδιά όπου είναι αδύνατον να παραμείνουν σταθερά πάνω της τα σχέδια που χαράσσει το κάθε κύμα, γιατί έρχεται το επόμενο ν' αποτυπώσει καινούρια, το ίδιο συμβαίνει και στη σκέψη του συγγραφέα, όπου η κάθε ιδέα, συμπεριφερόμενη σαν κύμα «σβήνει και παίρνει τη θέση της άλλης». Γι' αυτό εξάλλου οι ιδέες χαρακτηρίζονται «θνησιγενείς». Η παραπάνω παρομοίωση θυμίζει τον λακανικό παραλληλισμό της δομής της γλώσσας με τη δομή του ασύνειδου, η οποία περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο²⁴⁹ και οδηγούσε τον μελετητή στο συμπέρασμα πως «αν η διαδικασία της γλώσσας είναι τόσο ολισθηρή και αμφίσημη, όσο υπαινίσσεται ο Lacan, τότε δεν μπορούμε να εννοούμε ακριβώς αυτά που λέμε και δεν μπορούμε ποτέ να πούμε αυτά ακριβώς που εννοούμε».²⁵⁰ Θα μπορούσαμε επομένως να θεωρήσουμε ότι ο αφηγητής αναφέρεται σε αυτήν ακριβώς την «ολισθηρή» υφή της γλώσσας, παρομοιάζοντας την ενέργεια της γραφής με μια προσπάθεια να συγκροτήσεις «νοητές βεβαιότητες» σε ένα κόσμο –αυτόν της γλώσσας προφανώς– που συμπεριφέρεται στη διάθεση του δημιουργού να κρυσταλλώσει πραγματικότητες, όπως συμπεριφέρονται τα κύματα στη θέληση της αμμουδιάς να συγκρατήσει τα σχήματά που εκείνα χαράσσουν πάνω της.

Η συμπεριφορά της γλώσσας εν προκειμένω διαμορφώνει μια κατάσταση «σε τρόπο που τίποτα να μη φαίνεται οριστικό και τελειωμένο», κάτι το οποίο μας παραπέμπει στην αξίωση πολλών μοντερνιστικών κειμένων να ζητούν τη συμπλήρωση του νοήματός τους από τον αναγνώστη.²⁵¹ Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τα έργα αυτά αρνούνται να δεχτούν την πραγματικότητα ως μια και συγκεκριμένη· υποστηρίζουν αντίθετα ότι είναι πολυδιάστατη κι ότι προσλαμβάνεται από καθένα διαφορετικά, γι' αυτό και αποποιούνται τις ρεαλιστικές αξιώσεις περί αντικειμενικών αναπαραστάσεων.²⁵² Κατά όμοιο τρόπο και στο συγκεκριμένο χωρίο προβάλλεται η αντιφατικότητα του πραγματικού κόσμου («δίνει την εντύπωση του αντιφατικού»), η οποία, καθώς δεν δύναται να οδηγήσει σε μια καλλιτεχνική

²⁴⁷ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 17-18 Σημ.: Τη δεύτερη παράγραφο του παραπάνω αποσπάσματος παραθέτει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου, ο.π., σελ. 269*, στην ενότητα της μελέτης της όπου αναφέρεται στις «παρεκβατικές έμμεσες αναφορές που αφορούν την εξεικόνιση της διαδικασίας της γραφής και της ανάγνωσης» τις οποίες εξετάζει παράλληλα «με ανάλογες θεωρητικές παρεκβάσεις από το έργο της Γουλφ» (ο.π., σελ. 264).

²⁴⁸ Η Μπεχλικούδη κάνει λόγο για «θεωρητικά σχόλια που αφορούν την αγωνία της γραφής» (Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου, ο.π., σελ. 264*)

²⁴⁹ Βλ. κεφάλαιο 3, ενότητα 2 της παρούσας εργασίας

²⁵⁰ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, 1996, σ.250-251

²⁵¹ Για τον ρόλο του αναγνώστη βλ. Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου, ο.π., σελ. 93*, καθώς επίσης κεφ.1, ενότητα 7 της παρούσας εργασίας.

²⁵² Βλ. Peter Faulkner, *Μοντερνισμός, ο.π., σελ. 26*, όπου αναφέρεται στην επίγνωση του μοντέρνου συγγραφέα «πως ο κόσμος είναι διαφορετικός για τον κάθε παρατηρητή».

έκφραση που συνάδει με την προβολή μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, παρουσιάζεται να «έχει ανάγκη να συμπληρωθεί από κάτι άλλο».

Αξίζει σε αυτό το σημείο να ερευνήσουμε πώς τα αφηγηματικά σχόλια εισδύουν στην κυρίως αφήγηση κι αν με έναν τρόπο «δένουν» νοηματικά με το περιεχόμενό της ή αν τείνουν προς την αυτονόμηση, κάτι που θα πρόδιδε την πρόθεση του συγγραφέα να τονίσει την τεχνητή φύση του λογοτεχνικού κειμένου. Όσον αφορά τα αφηγηματικά σχόλια που μόλις παραθέσαμε, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι δόθηκε μια αφορμή κατά τη διάρκεια της διήγησης, ώστε να αναπτυχθούν. Πρόκειται για τη στιγμή εκείνη που ο ήρωας εκθέτει τη δυσκολία του να ανασυνθέσει μέσω της μνήμης όσα συνέβησαν στη ζωή του κατά τη διάρκεια του πολέμου («προσπαθώ να ξεκαθαρίσω τις εντυπώσεις μου με την παρουσία των εικόνων που διατήρησα στη μνήμη μου»).²⁵³ Τη δυσκολία αυτή πιστοποιεί και το γεγονός ότι η διήγησή του έχει αποσπασματικό χαρακτήρα, κάτι που γίνεται επίσης αντιληπτό από το κενό που χωρίζει τις διάφορες παραγράφους του κειμένου. Τα κενά αυτά αποδεικνύουν ότι τα γεγονότα που εκθέτει ο αφηγητής, όσα βίωσε δηλαδή στο παρελθόν, παρουσιάζονται τώρα κάπως ακατάστατα, όχι κατά χρονολογική σειρά, αλλά όπως κατόρθωσε να τα συγκρατήσει η μνήμη. Θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε καθένα από τα αποσπάσματα αυτά με διαφορετικά αυτοτελή –με την έννοια ότι δεν συνδέονται όσον αφορά το περιεχόμενο τόσο στενά μεταξύ τους– επεισόδια του ίδιου ωστόσο έργου –καθώς οι χαρακτήρες και το κλίμα παραμένουν σταθερά– ή με κομμάτια ενός ημερολογίου που σχολιάζουν τις ποικίλες φάσεις μιας συγκεκριμένης κατάστασης. Η αποσπασματικότητα λοιπόν συνδέεται με τη φύση της ανάμνησης και τη δυσκολία της γλώσσας να την ανακαλέσει και να την οργανώσει. Τα σχόλια επομένως του αφηγητή είναι σαν να αποτελούν μια εξήγηση της ιδιόρρυθμης οργάνωσης της ιστορίας του, οπότε κατά κάποιον τρόπο συνδέονται με το κυρίως κείμενο που εξαρχής έθετε το ζήτημα της αδυναμίας της γλώσσας να αποτυπώσει τις αναμνήσεις. Θα ήταν δυνατό λοιπόν οι παραπάνω σκέψεις να αποδοθούν στον ήρωα που αφηγείται την ιστορία του.

Δεν θα μπορούσαμε ωστόσο να ισχυριστούμε το ίδιο για το περιεχόμενο της παραγράφου που έπεται («Δεν είναι τέχνη μόνο η προσωποποιία... ν' ακολουθήσουμε τις εικόνες»), η οποία παρουσιάζεται να αυτονομείται περισσότερο από το υπόλοιπο κείμενο. Για να τεκμηριώσουμε ωστόσο την άποψη μας είναι απαραίτητο να προβούμε σε μια σύντομη επισκόπηση του τρόπου με τον οποίο εισάγεται στην αφήγηση η παράγραφος που μόλις σχολιάσαμε. Όπως αναφέρθηκε, ο αφηγητής αρχικά κάνει νύξη για τη δυσκολία της γλώσσας να οργανώσει και να εκφράσει τη σκέψη μέσω της ανάμνησης, έπειτα ακολουθούν τα αποσπασματικά επεισόδια του κειμένου που τεκμηριώνουν την παραπάνω δυσκολία, και στη συνέχεια διαβάζουμε τα σχόλια του αφηγητή σχετικά με τη αδυναμία της γλώσσας να αποδώσει τη σκέψη. Ενώ λοιπόν τα δεδομένα που έως τώρα εκθέσαμε οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι σκέψεις που εκφράζονται στο πρώτο τμήμα των αφηγηματικών σχολίων θα μπορούσαν να αποδοθούν στον ήρωα, ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται οι αντιλήψεις περί τέχνης στην επόμενη παράγραφο δεν ευνοεί την κατάληξη στην ίδια διαπίστωση. «Δεν είναι τέχνη μόνο η προσωποποιία και η κρυστάλλωση [...] Πρέπει να θεωρήσουμε σαν μιαν επίσης αληθινή ύπαρξη κι εκείνη με τις φευγαλέες διαθέσεις της [...]», διαβάζουμε παρακάτω κι αμέσως διαπιστώνουμε ότι ο τόνος έχει ήδη αλλάξει. Το ποιητικό ύφος που προηγουμένως παρομοίαζε τον χαρακτήρα της γλώσσας με τη συμπεριφορά των κυμάτων και που με τη αξιοποίηση του μακροπεριόδου λόγου, της υποτακτικής σύνδεσης και της χρήσεως

²⁵³ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 11

πολλών συνώνυμων φράσεων αγωνιούσε να αποδώσει αυτή την πραγματικότητα, τώρα παραχωρεί τη θέση του σε προτάσεις αποφαντικού χαρακτήρα που δηλώνουν κατηγορηματικά όσα πρεσβεύουν («πρέπει να θεωρήσουμε»). Είναι η στιγμή που το αφηγηματικό σχόλιο φαντάζει πιο πιθανόν να αντιστοιχεί στη φωνή του συγγραφέα κι όχι στη σκέψη του ήρωα.

Συμπερασματικά λοιπόν διαπιστώνουμε ότι το πρώτο τμήμα των αφηγηματικών σχολίων συντονίζεται με το περιεχόμενο της αφήγησης σε αντίθεση με το δεύτερο που έρχεται να εκφράσει με τρόπο σαφώς περισσότερο ανεξάρτητο από το πλέγμα της ιστορίας τις απόψεις του δημιουργού για την τέχνη.

Σύντομα αφηγηματικά σχόλια

Σύντομα σχόλια που αφορούν την αδυναμία της γλώσσας να αποτυπώσει την πραγματικότητα²⁵⁴ θα συναντήσουμε εμβόλιμα σε διάφορα σημεία των διηγημάτων. Τα σχόλια αυτά βέβαια δεν συγκαταλέγονται στην κατηγορία των υπόλοιπων αφηγηματικών σχολίων που εξετάζονται στο παρόν κεφάλαιο, καθώς είναι εξαιρετικά σύντομα κι επομένως δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι διακόπτουν τη φυσιολογική ροή της αφήγησης, για να εκφράσουν τις αντιλήψεις του δημιουργού για την τέχνη. Επειδή ωστόσο έχουν τη μορφή σύντομων διαπιστώσεων σχετικά με τη φύση της γλώσσας, διαπιστώσεων στις οποίες καταλήγουν οι ήρωες και που κατ' επέκταση εκφράζουν τις αντιλήψεις του ίδιου του δημιουργού πάνω στο σύνθετο γλωσσικό φαινόμενο, θα ήταν αδύνατον να μην σχολιαστούν στο παρόν κεφάλαιο.

«Φύλλα δίχως ημερομηνία»

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός τέτοιου είδους σχολιασμού θα συναντήσουμε στα «Φύλλα δίχως ημερομηνία». Πρόκειται για ένα σημείο όπου ο αφηγητής εκφράζει την άποψη ότι οποιαδήποτε λέξη δεν θα μπορούσε να περιγράψει την ομορφιά του φυσικού τοπίου, όπως τη γεύεται ο ίδιος τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. «Δεν είναι ο ήλιος στη δύση του που δίνει ομορφιά και χρώμα στα σύννεφα, ούτε η πνοή του ανέμου που δίνει σ' αυτά τη μορφή και το σχήμα», αναφέρει χαρακτηριστικά χρησιμοποιώντας ποιητικό λόγο κι έχοντας ήδη καταλήξει στο συμπέρασμα πως «σ' ένα κλίμα ανάλογο οι λέξεις χάνουν τη σημασία τους».²⁵⁵ Η πολεμική ατμόσφαιρα που κυκλώνει τη ζωή του ήρωα σε όλο το φάσμα της τον κάνει να νιώθει διαφορετικά. Η ομορφιά του φυσικού τοπίου, που έως τότε υποτιμούνταν ως δεδομένη, ασκεί πλέον σε αυτόν μια ξεχωριστή γοητεία. Καθώς τα βιώματά του περιορίζονταν στον κλειστό χώρο του καταφυγίου ή του θαλάμου, η αίσθηση της φύσης έχει τώρα διαφορετικό αντίκτυπο στον ψυχισμό του. «Παρακολουθούσα τις φάσεις της ημέρας με τη βροχή, τον αέρα, τα σύννεφα, σαν να ταξίδευα μέσα στον κόσμο, ζητώντας θεάματα ποικίλα»,²⁵⁶ αναφέρει χαρακτηριστικά σε μια ύστατη προσπάθεια να εκφράσει αυτό που αισθάνεται, κάτι που αποβαίνει μάταιο, καθώς «σ' ένα κλίμα ανάλογο οι λέξεις χάνουν τη σημασία τους» και η γλώσσα αποδεικνύεται

²⁵⁴ Για τον «συμβατικό» χαρακτήρα της γλώσσας στο έργο του Δέλιου βλ. κεφ.3, ενότητες 1, 2 της παρούσας εργασίας. Επίσης βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 278, όπου επισημαίνεται από τη μελετήτρια «η αυτοαναίρεση και αυτοακύρωση της δυνατότητας του αφηγητή να εμπιστευτεί τις ίδιες αυτές λέξεις, καθώς το σημαίνον δεν αποδίδει το σημαϊνόμενο».

²⁵⁵ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 17

²⁵⁶ Ο.π., σελ. 17

για ακόμα μια φορά αδύναμη να εκφράσει την πραγματικότητα όπως τη βιώνει το υποκείμενο, την εικόνα της φύσης εν προκειμένω μέσα από τα μάτια του ήρωα.

«Φυγή»

Σε ορισμένες πάλι περιπτώσεις η καχυποψία με την οποία αντιμετωπίζεται η δυνατότητα της γλώσσας να εκφράσει τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου αμβλύνεται, όχι γιατί εκείνη αποδεικνύεται τελικά ικανή να πράξει κάτι αντίστοιχο, αλλά γιατί η συναισθηματική νοημοσύνη του ανθρώπου έρχεται να αναπληρώσει την αδυναμία της (γλώσσας) να εκφράσει αυτό που σε αντίθεση με τη γλώσσα η ίδια δύναται να συλλάβει. Όταν για παράδειγμα στο διήγημα «Φυγή» ο Αντρέας και η Μαργαρίτα συζητούν για τις ευτυχισμένες στιγμές της ζωής τους, η σιωπή του Αντρέα προβληματίζει την σύζυγό του, την κάνει να αναρωτιέται τον λόγο που διστάζει να εξωτερικεύσει ο, τι σκέφτεται εκείνη τη στιγμή. Όταν έπειτα τον ρωτά γιατί σιωπά, εκείνος αποκρίνεται: «Φοβούμαι τις λέξεις που διαλέγουν οι άνθρωποι για να στολίσουν τις ανάλογες μ' αυτήν στιγμές τους. Συχνά όταν διαβάζουμε ή όταν ακούμε τα ερωτόλογά τους, μας φαίνονται ή γελοία ή παιδαριώδη».²⁵⁷ Ο Αντρέας φαίνεται να μην μπορεί να εμπιστευτεί στη γλώσσα την αποστολή του να εκφράσει ο, τι κρύβει ο ίδιος στην ψυχή του, κάτι το οποίο επιβεβαιώνεται κι από τα λεγόμενα του αφηγητή παρακάτω: «Ήταν τόση η εμπιστοσύνη που έτρεφε ο ένας απέναντι στον άλλο, που κανένας χαρακτηρισμός για οτιδήποτε δεν θα φαινόταν στα μάτια τους ανακριβής εκείνη τη στιγμή».²⁵⁸ Η έμφαση που δίνεται σε αυτό το σημείο, με τη χρήση της αντωνυμίας «τόση», στο πόσο καλά γνωρίζουν οι δυο σύντροφοι ο ένας τον άλλο, έρχεται σε αντίθεση με αυτό που υπονοείται, δηλαδή με το πόσο ανεπαρκώς θα απέδιδε αυτό που οι ίδιοι γνωρίζουν τόσο καλά, η γλώσσα.

Η έλλειψη εμπιστοσύνης προς την ικανότητα της γλώσσας να εκφράζει πιστά την ανθρώπινη σκέψη και στη συγκεκριμένη περίπτωση τις λεπτές αποχρώσεις μιας ταραγμένης ευαισθησίας, όπως την διαμόρφωσε το σκληρό κλίμα του πολέμου, φαίνεται καθαρότερα λίγο παρακάτω, όταν ο συγγραφέας εξομολογείται τη δυσκολία του να περιγράψει πώς αισθάνθηκαν δυο ήρωες του. Το πώς ένιωσαν ο Αντρέας και η Μαργαρίτα στη σκέψη ότι «θα έπρεπε να διασχίσουν ένα ολόκληρο χρόνο, να ξαναπεράσουν από τις καταστάσεις του εξακολουθητικού εκνευρισμού, να πιστέψουν πως δεν θα τους εγκατέλειπε η ψυχική αντοχή, στην άνιση πάλι με το απαίσιο φάντασμα του πολέμου, για να ευτυχίσουν να ξανακαμαρώσουν εκείνο το μοναδικό λουλούδι με τα ολόλευκα βελούδινα πέταλά του» φαίνεται ότι είναι δύσκολο για τον αφηγητή να το προσδιορίσει.²⁵⁹ Η εικόνα της γαρδένιας την οποία οι δυο ήρωες αναγκάζονται να αντικρίσουν για τελευταία φορά, τους προκαλεί θλίψη, καθώς ο αποχωρισμός της συνεπάγεται την άδικη περιφορά «ανάμεσα στα ερείπια μιας ζωής που θρυμμάτισαν οι συνθήκες του πολέμου».²⁶⁰ Η γαρδένια στη σκέψη των ηρώων έχει αποκτήσει διαφορετικές διαστάσεις, δεν αποτελεί ένα απλό, συνηθισμένο λουλούδι, είναι συνυφασμένη με φωτεινά συναισθήματα, λειτουργεί γι' αυτούς σαν σύμβολο και αντιπροσωπεύει κάτι ξεχωριστό που δεν μπορεί να προσδιοριστεί από έναν τρίτο, είτε αυτός είναι ο λόγος του αφηγητή, είτε ο λόγος γενικότερα. Έτσι ο αφηγητής ανήμπορος να αποδώσει το ακριβές συναίσθημα που δημιουργεί στους ήρωες «το μοναδικό λουλούδι με την καμαρωτή παράσταση», σχολιάζει: «Κάποιες

²⁵⁷ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 37

²⁵⁸ *Ο.π.*, σελ. 37

²⁵⁹ *Ο.π.*, σελ. 39-40

²⁶⁰ *Ο.π.*, σελ. 32

παραστάσεις, αλήθεια, παίρνουν στην αντίληψή μας μια όψη φαντασμαγορική, που ο λόγος και το αφηρημένο πνεύμα με δυσκολία κατορθώνουν ν' αποδώσουν».²⁶¹

«Η φυγή»

Ο τρόπος λειτουργίας της γλώσσας και ο παραλληλισμός της δομής της με τη δομή του ασύνειδου²⁶² υποφώσκουν και στο διήγημα «Η φυγή», που ακολουθεί. Το αφηγηματικό σχόλιο, που στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτονομείται πλήρως από την αφήγηση, αναφέρεται και αυτή τη φορά στην περιπέτεια ενός συγγραφέα να εκφραστεί. Η πάλη του να ξεδιαλύνει ανάμεσα σε τόσες ιδέες την «πιο αληθινή»²⁶³ και να την εκφράσει, φέρνει ξανά στο προσκήνιο την αδυναμία του δημιουργού να πλοηγηθεί «μέσα στους ίδιους αυτούς ψυχικούς χώρους» με όχημα τη γλώσσα.²⁶⁴ Προτού παραθέσουμε ωστόσο το αφηγηματικό σχόλιο, θα ωφελούσε να εξετάσουμε το περιεχόμενο στο οποίο εκείνο εντάσσεται, ώστε να κατανοήσουμε σε ποιο βαθμό αυτονομείται από την υπόλοιπη αφήγηση. Ο, τι προηγείται του σχολίου λοιπόν είναι η περιγραφή στην οποία προβαίνει ο αφηγητής μέσα από τα μάτια του ήρωα σχετικά με την «κακομοιριά», όπως αναφέρει, του σύγχρονου ανθρώπου, του ανθρώπου της εποχής του που αντιπροσωπεύει την ηθική εξαθλίωση ενός κόσμου στον οποίο πεισματικά αρνείται ο ίδιος να ενταχτεί.²⁶⁵ Η αδημονία του πλήθους να φύγει προς πάσα κατεύθυνση, αρκεί μόνο να γλιτώσει, εξοργίζει τον ήρωα, ενώ την ίδια στιγμή, έπειτα από την περιγραφή όσων «συνωστίζονταν και ποδοπατιούνταν στο λιμάνι για να φύγουν», διαβάζουμε:

«Αλλ' όχι τόση βία. Θα φτάσουμε ως τις λεπτομέρειες αργότερα, με τη σειρά. Αλίμονο! Πότε να βρει κανείς τον καιρό να ξεδιαλύνει τα πράγματα, να ξεκρίνει όλα τα καθέκαστα! Όλα τα πάντα τρέχουν, σαν σ' ένα τέρμα. Οι εικόνες παίρνουν η μια τη θέση της άλλης, μου διαφεύγουν, τόσο που να τις προσπερνώ με μια περιφρόνηση εξαιτίας μιας άλλης πάλι εικόνας που φαίνεται στα μάτια μου πιο αληθινή. Στο βάθος τίποτε δε μένει σταθερό και συγκεκριμένο, εκτός από μια δράση μυστική και αθέατη που πάει να πάρει τη μορφή του θάρρους, όμως ξεχνιέται μέσα στην ανθρώπινη τούτη συνθήκη, την κατοικημένη από κινδύνους και δέος. Το θάρρος! Η πίστη! Η ιδέα της αυτοθυσίας! Όλα, καμώματα που πλάθει η ψυχή, περιμένοντας την ισορροπία και τη συνήθεια. Αν έφτανε το βλέμμα μέσα στους ίδιους αυτούς ψυχικούς χώρους, την ίδια στιγμή θ' αντιλαμβανόταν την ντροπή να χαμογελάει ειρωνικά με τις φάσεις του σκεπτικισμού και της ανθρώπινης αδυναμίας. Τίποτα από όλ' αυτά! Πρόκειται πάντα για τα ίδια διαδοχικά στρώματα από φόβο και θρησκευτικότητα, από αισιοδοξία και απαισιοδοξία. Χαρά σ' εκείνο το τέρας που κατορθώνει να μένει αυτό που είναι, έτσι σαν ένα δέντρο στην ερημιά του κάμπου, που το συντροφεύει το φως, το αέρι κι ο ψίθυρος της φυλλωσιάς, με την υπόσχεση πως όλα θα τελειώσουν...».²⁶⁶

Η πρώτη περίοδος δίνει την εντύπωση μιας ομαλής μετάβασης από το γεγονός που περιγράφεται, στο αφηγηματικό σχόλιο. Ο αναγνώστης διαβάζοντάς την έχει αρχικά την εντύπωση ότι με τη φράση «αλλ' όχι τόση βία» ο αφηγητής προτίθεται να εκφράσει την αγανάκτησή του, σχολιάζοντας τη βιασύνη όσων ανυπομονούν να απομακρυνθούν το συντομότερο δυνατό από την πόλη. Στη συνέχεια ωστόσο εκείνος αιφνιδιάζεται, καθώς αντιλαμβάνεται ότι ο αφηγητής απευθύνεται καθαρά στον ίδιο, γιατί σκοπός του είναι να εκθέσει και να σχολιάσει ως εξαιρετικά απαιτητική την εργασία της συγγραφής. Έτσι, γνωρίζοντας ότι ο αναγνώστης αναμένει να

²⁶¹ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 39

²⁶² Βλ. κεφ. 3, ενότητα 2

²⁶³ *Ο.π.*, σελ. 38

²⁶⁴ *Ο.π.*, σελ. 39

²⁶⁵ *Ο.π.*, σελ. 38

²⁶⁶ *Ο.π.*, σελ. 38-39

παρακολουθήσει τη συνέχεια της υπόθεσης, του ζητά εμμέσως να δείξει επιείκεια, καθώς «οι λεπτομέρειες» της ιστορίας, τις οποίες εκείνος ανυπομονεί να γνωρίσει, βασανίζουν τον συγγραφέα, ο οποίος παρουσιάζεται να τις ακολουθεί καθώς «τρέχουν σαν σ' ένα τέρμα», «παίρνουν η μια τη θέση της άλλης» και τελικά του «διαφεύγουν», όσο εκείνος «τις προσπερνά εξαιτίας μιας άλλης πάλι εικόνας που φαίνεται στα μάτια του πιο αληθινή». Στο σημείο αυτό αποκαλύπτεται το παρασκήνιο της λογοτεχνικής δημιουργίας. Η διαδικασία του να επιλέξεις, τι απ' όσα παρίστανται στη σκέψη σου, θα αφαιρέσεις και τι θα αξιοποιήσεις και η φροντίδα έπειτα να αναδείξεις με τέτοιο τρόπο την εικόνα που ξεχώρισες, ώστε να φαίνεται «πιο αληθινή», ταλαιπωρούν τον συγγραφέα, ο οποίος παρουσιάζεται να κυκλώνεται από μια δίνη παραστάσεων, το υλικό του, που δυσκολεύεται αισθητά να διαχειριστεί. Η δυσκολία αυτή του συγγραφέα συνδέεται στη συνέχεια με την αδυναμία του ανθρώπου γενικότερα να γνωρίσει, και κατ' επέκταση να εκφράσει, τα βαθύτερα στρώματα της ψυχής του.²⁶⁷ Έτσι αμέσως μετά διαβάζουμε: «Στο βάθος τίποτε δε μένει σταθερό και συγκεκριμένο, εκτός από μια δράση *μυστική και αθέατη* [...] Αν έφτανε το βλέμμα μέσα στους ίδιους ψυχικούς χώρους, την ίδια στιγμή θ' αντιλαμβανόταν την ντροπή να χαμογελάει ειρωνικά με τις φάσεις του σκεπτικισμού και της ανθρώπινης αδυναμίας».

«Συμφωνία»

Στο επόμενο διήγημα, που φέρει τον τίτλο «Συμφωνία», το αφηγηματικό σχόλιο εισδύει στην αφήγηση με περισσότερο διακριτικό τρόπο και εκφράζει τις σκέψεις του ήρωα πάνω στην τέχνη της γραφής. Εκείνος παρουσιάζεται να κινείται στον «κλειστό χώρο»²⁶⁸ της δικαιοδοσίας του. Ενώ «αποφεύγει [...] να προσέξει τις αόριστες και θαμπές γραμμές της σιλουέτας και την έκφραση του προσώπου του», αυτό δεν τον εμποδίζει να παρατηρεί με κάθε λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά του χώρου γύρω του και τις ιδιότητες των αντικειμένων που τον πλαισιώνουν.²⁶⁹ Προσέχοντας τα έπιπλα, το τζάκι, τους πίνακες, τη βιβλιοθήκη με τις σκέψεις που κάνει είναι σαν να βάζει τον εαυτό του στη θέση ενός συγγραφέα που επιδιώκει να συνθέσει την συναισθηματική ιστορία αυτού του χώρου:

«Όλα είναι κει. Κ' έπιπλα και τζάκι και πίνακες και βιβλιοθήκη και παρελθόν και παρόν. Με μια πιο επίμονη επεξεργασία θα πετύχαινε κανείς να δώσει την εικονιστική τους παράσταση. Μα δεν αρκεί αυτό. Πρέπει όλα να προσεχτούν με περισσότερη ένταση, ν' αναλυθούν και ν' αποκτήσουν μια κάποια διαφάνεια με το σχήμα, την προοπτική τους, την αισθητική τους σημασία, για να παύσουν να είναι τόσο προσιτά και οικεία και να περάσουν στην περιοχή του φανταστικού και του μαγικού. Όμως πάλι, περ' από το μορφικό, περ' από το καλλιτεχνικό περιεχόμενο, υπάρχει η παρουσία του ανθρώπου, που έδωσε ψυχικότητα στο διακοσμητικό στοιχείο. Κι αυτό κυρίως ενδιαφέρει».²⁷⁰

Ο ήρωας επιφορτισμένος με προβληματισμούς που θα απασχολούσαν έναν λογοτέχνη, εμφανίζεται να πιστεύει ότι εκείνο που καταξιώνει μια περιγραφή δεν είναι τόσο η ρεαλιστικότητά της, η πιστή δηλαδή αποτύπωση όσων επιδιώκει να

²⁶⁷ Η Δήμητρα Μπεχλικούδη, σχολιάζοντας το θεωρητικό δοκίμιο του Δέλιου, *Το σύγχρονο μυθιστόρημα*, αναφέρει ότι ο Δέλιος είναι «βαθιά εμποτισμένος από την άποψη της Γουλφ ότι «δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τις ψυχές μας κι ακόμα λιγότερο τις ψυχές των άλλων». Βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 92

²⁶⁸ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 44

²⁶⁹ Ο.π., σελ. 44-45

²⁷⁰ Ο.π., σελ. 45 Σημ.: Το χωρίο αυτό παραθέτει και η Μπεχλικούδη στην ενότητα όπου αναφέρεται στις «αναφορές που αφορούν την εξεικόνιση της διαδικασίας της γραφής» (σελ. 264) βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 275

παρουσιάσει («Με μια πιο επίμονη επεξεργασία θα πετύχαινε κανείς να δώσει την εικονιστική τους παράσταση. *Μα δεν αρκεί αυτό*»), αλλά η προσέγγιση εκείνη που θα προσδώσει σε αυτά μια αίσθηση «φανταστικού», «μαγικού». Εκφράζει με λίγα λόγια την αντίληψη ότι στόχος της τέχνης είναι να «καθιστά ανοίκεια τη συμβατική γλώσσα»²⁷¹ («για να παύσουν να είναι τόσο προσιτά και οικεία [...]»), να μεταμορφώνει δηλαδή το καθημερινό σε κάτι ιδιαίτερο και ξεχωριστό. Οι ιδέες αυτές παραπέμπουν στον τρόπο με τον οποίο αντίκρισαν την καλλιτεχνική δημιουργία οι θεωρητικοί του φορμαλισμού, οι οποίοι «εγκατέλειψαν την ανάλυση του λογοτεχνικού «περιεχομένου», [...] για να μελετήσουν τη λογοτεχνική μορφή».²⁷²

«Ο φορμαλισμός ήταν, κατά βάση, η εφαρμογή της γλωσσολογίας στη μελέτη της λογοτεχνίας».²⁷³ Αναστρέφοντας τη σχέση μορφής-περιεχομένου, οι φορμαλιστές θεώρησαν το περιεχόμενο ως «αφορμή για ένα συγκεκριμένο είδος μορφικής άσκησης»,²⁷⁴ καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι αυτό που «διαφοροποιούσε» τη λογοτεχνία «από άλλες μορφές λόγου ήταν ότι «παραμόρφωνε της συμβατική γλώσσα με διάφορους τρόπους».²⁷⁵ Οι φορμαλιστές θεώρησαν το λογοτεχνικό έργο «συνάθροιση μορφικών τεχνασμάτων –ήχων, εικόνων, σύνταξης, μέτρου, αφηγηματικών τεχνικών»²⁷⁶ χάρη στα οποία «η συμβατική γλώσσα αποκτούσε ένταση [...], παραποιόταν, συμπτυσσόταν, επεκτεινόταν, αναστρεφόταν», γινόταν με λίγα λόγια «ανοίκεια».²⁷⁷ «Στη συνήθη καθημερινή ομιλία η αντίληψη της πραγματικότητας και οι αντιδράσεις μας προς αυτήν χάνουν την φρεσκάδα τους, αμβλύνονται ή όπως θα έλεγαν οι φορμαλιστές ‘αυτοματοποιούνται’, σημειώνει ο Ήγκλετον», συμπληρώνοντας στη συνέχεια ότι «η λογοτεχνία με το να μας εξαναγκάζει να συνειδητοποιούμε έντονα τη γλώσσα, ανανεώνει αυτές τις συνήθειες αντιδράσεις και καθιστά τα αντικείμενα περισσότερο ‘αντιληπτά’».²⁷⁸ Έτσι ο λογοτεχνικός λόγος [...] με τον τρόπο αυτό μας οδηγεί, παραδόξως, σε μια πληρέστερη, βαθύτερη αίσθηση της εμπειρίας».²⁷⁹

Την δυσκολία κατάκτησης αυτής ακριβώς της αίσθησης που συνάδει με τον ολοκληρωτικό τρόπο σύλληψης των βιωμάτων θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως θίγει εμμέσως ο αφηγητής λίγο παραπάνω, όπου διαβάζουμε: «Χρειάζεται πάντα ένα ποσοστό πείρας και μαζί μ’ αυτή μια περίοδος έντονα βιωμένης ζωής, για να κατορθώσει κανείς να ξεκρίνει τις αισθήσεις του, να μπορεί να βλέπει ολοκάθαρα την όψη μιας οικοδομής, τις ραβδώσεις της βροχής, τους ρυθμούς της φύσης, το χρώμα της επιδερμίδας, τη στάση και το βάδισμα του ανθρώπου, να χαίρεται την ποιότητα του λόγου, ν’ ακούει τον παλμό του κόσμου, τέλος πάντων να σχηματίζει μέσα του έναν ιδιαίτερο κώδικα σα μια μυστική διάλεκτο».²⁸⁰

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι εφόσον το αίσθημα της «ανοικείωσης» επιτυγχάνεται με την υιοθέτηση από πλευράς των λογοτεχνικών κειμένων συγκεκριμένων τεχνικών,²⁸¹ η έμφαση που δόθηκε από τους μοντέρνους συγγραφείς

²⁷¹ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή, Θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1996, σελ. 25

²⁷² *Ο.π.*, σελ. 24

²⁷³ *Ο.π.*, σελ. 24

²⁷⁴ *Ο.π.*, σελ. 24

²⁷⁵ *Ο.π.*, σελ. 24-25

²⁷⁶ *Ο.π.*, σελ. 24

²⁷⁷ *Ο.π.*, σελ. 25

²⁷⁸ *Ο.π.*, σελ. 25

²⁷⁹ *Ο.π.*, σελ. 25

²⁸⁰ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 44

²⁸¹ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή, Θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1996, σελ. 24

στη γλώσσα,²⁸² πιστοποιεί την πλήρη επίγνωσή τους –που συνάδει με εκείνη των φορμαλιστών- ότι «το λογοτεχνικό έργο [...] ήταν φτιαγμένο», πρώτα και κύρια, «από λέξεις και όχι από αντικείμενα ή συναισθήματα».²⁸³ Η παραπάνω συνειδητοποίηση οδηγούσε τους μοντέρνους συγγραφείς σε «περίπλοκες υφολογικές αναζητήσεις».²⁸⁴ Σε αντίθεση με τους προγενέστερους τους που έμεναν προσκολλημένοι σε ζητήματα περιεχομένου, εκείνοι επιδόθηκαν σε πρωτότυπους πειραματισμούς που θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι προκαλούν αυτό το αίσθημα της ανοικείωσης. Το παράδειγμα του Ήγκλετον παρακάτω συμβάλλει στο να κατανοήσουμε πώς μέσω των τεχντροπιών που αξιοποιούν τα μοντερνιστικά κείμενα υλοποιείται ο παραπάνω σκοπός. Όπως αναφέρει, διαβάζοντας ένα «προχειρογραμμένο σημείωμα» δεν δίνει κανείς ιδιαίτερη προσοχή στην «αφηγηματική του δομή».²⁸⁵ Αντίθετα «αν μια ιστορία διακόπτεται και ξαναρχίζει, μεταφέρεται συνεχώς από ένα αφηγηματικό επίπεδο σε κάποιο άλλο [όπως συμβαίνει σε ένα μοντερνιστικό έργο], συνειδητοποιούμε ξανά τον τρόπο δόμησής της, ενώ συγχρόνως το ενδιαφέρον μας γι' αυτήν ενδέχεται να ενταθεί».²⁸⁶ Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν οδηγούμαστε μέσω της λογοτεχνίας «σε μια πληρέστερη, βαθύτερη αίσθηση της εμπειρίας».²⁸⁷ Το παράδειγμα του Ήγκλετον μας επιτρέπει να αντιπαραθέσουμε με το «προχειρογραμμένο σημείωμα» το ιδιαίτερα προσεγμένο μορφικά μοντέρνο κείμενο που συχνά χαρακτηρίζεται μάλιστα από την πρόθεσή του να δυσκολέψει το έργο του αναγνώστη.²⁸⁸

Στο ίδιο διήγημα, λίγο παρακάτω θα συναντήσουμε το επόμενο σημείο όπου η ροή της αφήγησης διακόπτεται από το σχόλιο του αφηγητή, ο οποίος έρχεται να προβάλλει δίχως ενδοιασμούς τον ρόλο του:

«Προσπαθώ τώρα να συνθέσω μέσα μου τις λεπτομέρειες της συνέχειας της στιγμής, όπως αναζητούμε τις γραμμές της φυσιολογίας πεθαμένων ανθρώπων που μας ακολουθούν. Όμως δεν συγκρατώ, παρά την κίνηση μονάχα της στιγμής, όπως κι ο θάνατος δεν μεταβάλλει στη μνήμη μας τις φυσιολογίες των ανθρώπων».²⁸⁹

Στο σημείο αυτό προβάλλεται η ιδιότητα του συγγραφέα ως αφηγητή μιας ιστορίας, ο οποίος έχοντας βιώσει μια εμπειρία, φιλοδοξεί τη δεδομένη στιγμή να μεταδώσει στον αποδέκτη όσα κατάφερε να συγκρατήσει στη μνήμη του. Προβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ιδιότητά του, ο συγγραφέας υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι αυτό που διαβάζει αποτελεί κατασκευή,²⁹⁰ μια κατασκευή στην προκειμένη περίπτωση, που επιχειρεί να αποπερατωθεί μπροστά στα μάτια του. Με

²⁸² «Η εγκατάλειψη του ιδεώδους της μίμησης της πραγματικότητας και η αυτονόμηση της πεζογραφίας από κάθε είδους εξωτερικές απαιτήσεις έστρεψαν την προσοχή των δημιουργών στον κόσμο της γλώσσας». «Μοντερνισμός», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ. 1462

²⁸³ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή, Θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Οδυσσέας, Αθήνα, 1996, σελ. 23

²⁸⁴ «Μοντερνισμός», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ. 1462

²⁸⁵ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή, Θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Οδυσσέας, Αθήνα, 1996, σελ. 25

²⁸⁶ *Ο.π.*, σελ. 25

²⁸⁷ *Ο.π.*, σελ. 25

²⁸⁸ Για τον αναγνώστη βλ. κεφ. 1, ενότητα 7 της παρούσας εργασίας καθώς και Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Ώψεις του νεοελληνικού μυθιστορηματος στον μεσοπολέμου*, *ο.π.*, σελ. 93-95

²⁸⁹ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 47

²⁹⁰ Για την τάση της μοντέρνας λογοτεχνίας να αποκαλύπτει την κατασκευή της βλ. κεφ. 3, ενότητα 3 της παρούσας εργασίας

το να στρέφει την προσοχή του αναγνώστη στο «γίγνεσθαι της γραφής»²⁹¹ το κείμενο φροντίζει να επισημάνει ότι ως γλωσσικό προϊόν δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως αληθινό και να ταυτίζεται με την πραγματικότητα.²⁹² Στόχος του είναι να δείξει ότι αποτελεί επινόηση του συγγραφέα που με όργανο τη γλώσσα κατασκευάζει τον - επινοημένο συνεπώς- κόσμο του κειμένου.²⁹³

Η δυσκολία του αφηγητή να αποτυπώσει δια του λόγου ο, τι πρόσφατα βίωσε παρουσιάζεται καθαρά και λίγο παρακάτω. Το ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη περίπτωση έγκειται στο γεγονός ότι η έκθεση αυτής της δυσκολίας δραματοποιείται (με την κυριολεκτική έννοια του όρου) από τον συγγραφέα. Γι' αυτό, προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση του τρόπου με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτό, κρίνεται ωφέλιμο να απομονώσουμε ολόκληρο το απόσπασμα, όπου εντοπίζεται το συγκεκριμένο φαινόμενο:

«Προσπαθώ να σχηματίσω στη μνήμη μου μια δέσμη από μέρες εκλεκτές κι ο νους μου, μ' εκείνες τις ανυποψίαστες παρεκτροπές, τρέχει ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, δίχως να σταματάει πουθενά, το ίδιο όπως μας συμβαίνει να βλέπουμε ένα πλήθος πράγματα, δίχως να μπορούμε λίγο αργότερα να κατονομάσουμε, τι ακριβώς παρατηρούσαμε. Έχω την αίσθηση πως μπήκαν παράσιτα ανάμεσα στα στίγματα αυτής της μυστικής εσωτερικής εκπομπής, που η αποκρυπτογράφησή τους θα έφερνε στο φως μιαν οραματική ενημερότητα απο παραστάσεις ασύνδετες και φευγαλέες –κρυσταλλώσεις εφήμερες και θνησιγενείς της καθημερινής πάλης με τις νοηπομπές και τα οπλιταγωγιά, τις καταβυθίσεις και τ' άρματα μάχης, τη διάσπαση της αμυντικής γραμμής, την κατάρριψη των αεροπλάνων, τις επιθέσεις, τις αποκρούσεις, τους κλοιούς, τις περικυκλώσεις και τις παγιδεύσεις, τις εξοντώσεις, τις βαρύτατες απώλειες, τις αεροπορικές επιδρομές, τις κάθετες εφορμήσεις και τις καταστροφές, τις δοκιμασίες του άμαχου πληθυσμού, τους ζωτικούς χώρους και τις σφαίρες των επιρροών, το εδαφικό καθεστώς, τους γεωγραφικούς χώρους με τις αναρίθμητες πόλεις, που σαν αστράκια σελαγίζουν και σβήνουν στον ουρανό της επικαιρότητας, κι ακόμα, τις στερήσεις, τα ζητήματα του επισιτισμού, τις άδειες μεταφοράς, τροφίμων, το φάσμα της μαύρης αγοράς, τους αιφνίδιους θανάτους, τα διπλά φέρετρα, τη δυστυχία, την πείνα, τις αρρώστιες, την παρουσία του κατακτητή, που σκορπάει δαιμονισμένο στην ατμόσφαιρα τον ήχο της σειρήνας, που μισόγυμνος παίζει πετόσφαιρα, που βλοσυρός δεν παραμερίζει στο διάβα των ανθρώπων, που κινείται σα νευρόσπαστο αποδίδοντας τις τιμές στον ανώτερό του, που γυμνάζεται στο βήμα της χήνας, που ερωτεύεται τη νύχτα, που προπαγανδίζει, που προβάλλει από παντού, που βρίσκεται παντού, που κυριαρχεί με την ομοιομορφία και τον αυτόματο μηχανισμό του, όλο τέλος αυτό το σκοτεινό πλέγμα της πολεμικής αιθάλης, που μας προκαλεί την αναγούλα, μας πιέζει το στήθος και μας πνίγει την αναπνοή.

Τόσο είναι το βάρος από την πείρα, τη φρίκη και τα γεγονότα, που κάτω από αυτά νιώθω τον εαυτό μου συντριμμένο κι ανίσχυρο να καταπιαστεί με την προσπάθεια να θέσει προσεκτικά και υπομονετικά ολ' αυτά τα πράγματα σε μια τάξη».²⁹⁴

Το ζήτημα της δυσκολίας της γλώσσας να περιγράψει την πραγματικότητα, όπως εκείνη προσλαμβάνεται από το υποκείμενο,²⁹⁵ ανακύπτει από τις πρώτες σειρές του παραπάνω αποσπάσματος, όπου η αδυναμία του αφηγητή να ανασυνθέσει μέσω της μνήμης βιώματα του παρελθόντος, παρομοιάζεται με την (προφανώς οικεία –για να την φέρνει ως παράδειγμα- σε αυτόν) δυσκολία κάποιου να «κατονομάσει», να αποδώσει δηλαδή δια του λόγου ο, τι προηγουμένως παρατήρησε. Την ίδια μάλιστα

²⁹¹ Τη συγκεκριμένη έκφραση χρησιμοποιεί η Τζίνα Καλογήρου, αναφερόμενη στις λειτουργίες της διακειμενικότητας βλ. Τζίνα Καλογήρου, «Στον ιστό των κειμένων: Η αξιοποίηση της διακειμενικότητας στην διδακτική προσέγγιση της λογοτεχνίας», σ.2 Το κείμενο διατίθεται επίσης στη διεύθυνση: www.pi.ac/synedriodidaktikislogotexnias2011/index.php

²⁹² Βλ. κεφ. 3, ενότητα 3 της παρούσας εργασίας

²⁹³ Βλ. κεφ. 3, ενότητα 3 της παρούσας εργασίας

²⁹⁴ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 52-53

²⁹⁵ Βλ. κεφ. 3, ενότητες 1, 2 της παρούσας εργασίας

στιγμή που ο αφηγητής αναφέρεται στην αποτυχία αυτής του της προσπάθειας, ομολογεί πως αισθάνεται τον λόγο του να διακόπτεται από «παράσιτα», ενώ ταυτόχρονα βεβαιώνει τον αναγνώστη ότι η ενδεχόμενη «αποκρυπτογράφηση» των «στιγμάτων αυτής της μυστικής εσωτερικής εκπομπής», δεν θα οδηγούσε παρά στην αποκάλυψη ασύνδετων, φευγαλέων παραστάσεων, εφήμερων κρυσταλλώσεων μιας «καθημερινής πάλης» του ανθρώπου με την πολεμική ατμόσφαιρα που στοιχειώνει το είναι του, στην αποκάλυψη εν ολίγοις μιας πραγματικότητας που βρίσκεται σε σύγχυση.²⁹⁶ Εκφράζεται επομένως από τον αφηγητή η άποψη ότι ακόμα κι αν κατόρθωνε να «κατονομάσει» ο, τι προηγουμένως παρατήρησε, το αποτέλεσμα δεν θα στοιχειοθετούσε μια συγκροτημένη πραγματικότητα που χαρακτηρίζεται από σταθερότητα και συνοχή, («η αποκρυπτογράφηση των στιγμάτων της μυστικής εσωτερικής εκπομπής θα έφερνε στο φως παραστάσεις ασύνδετες»), αλλά ένα συμφυρμό συγκεχυμένων εικόνων κοινό στοιχείο των οποίων αποτελεί «το σκοτεινό πλέγμα της πολεμικής αιθάλης» που τα καλύπτει. Οι εφήμερες αυτές εικόνες θα αποτύπωναν, με άλλα λόγια, την κατάσταση ενός κόσμου που βρίσκεται αντιμέτωπος «με τα οπλιταγωγά [...], τις επιθέσεις, τις αποκρούσεις [...] τις δοκιμασίες του άμαχου πληθυσμού [...] τους αιφνίδιους θανάτους, τη δυστυχία, την πείνα, τις αρρώστιες [...]», στοιχεία που συνθέτουν ένα σκηνικό, το οποίο δεν ευνοεί την ανάπτυξη μιας αυστηρά δομημένης αφήγησης.

Σε αυτό το σημείο υποφώσκει θα έλεγε κανείς η άποψη ότι η πραγματικότητα δεν νομιμοποιείται να έχει αξιώσεις «κρυστάλλωσης», συνεκτικής δηλαδή παρουσίας του περιεχομένου της. Η ίδια φαίνεται τόσο αποσπασματική, συντετριμμένη καθώς είναι από το βάρος των περιστάσεων, ώστε η όποια αδυναμία της γλώσσας να την αποδώσει αυτόματα απενοχοποιείται. Η φύση των γεγονότων που φιλοδοξούν να αποτυπωθούν στην αφήγηση και η εύθραυστη ψυχολογία του υποκειμένου που επιθυμεί να τα εκφράσει δεν συνάδουν με τον χαρακτήρα ενός νηφάλιου κι οργανωμένου λόγου. Η αδυναμία της γλώσσας στην προκειμένη περίπτωση να εκφράσει αρχικά και να οργανώσει έπειτα την εμπειρία αποδίδεται στο «βάρος από την πείρα, τη φρίκη και τα γεγονότα» του πολέμου που δημιουργούν ένα έντονο κλίμα ανασφάλειας στον αφηγητή και τον οδηγούν στην παραίτηση: «κάτω από αυτά νιώθω τον εαυτό μου συντριμμένο κι ανίσχυρο να καταπιαστεί με την προσπάθεια να θέσει προσεκτικά και υπομονετικά ολ' αυτά τα πράγματα σε μια τάξη», αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος. Η δυσκολία του εγχειρήματός του αποτυπώνεται μάλιστα και στον λόγο του. Τα σκληρά στιγμιότυπα που συνθέτουν το σκηνικό των βιωμάτων του πολέμου παρελαύνουν μπροστά από τα μάτια του αναγνώστη, ο οποίος με την αξιοποίηση του ασύνδετου σχήματος από τον συγγραφέα, βιώνει με τη σειρά του αυτή την αίσθηση «της αναγούλας» που «πιέζει το στήθος» και «πνίγει την αναπνοή» του αφηγητή, καθιστώντας τον συνεπώς ανήμπορο να οργανώσει τη σκέψη του. Η απόσταση που χωρίζει στη συγκεκριμένη περίπτωση τη γλώσσα από την πραγματικότητα καταλήγει σε μια συνειδητή θέληση φυγής. Η αδυναμία του λόγου να συνδεθεί με την υφή του πραγματικού τελικά λυτρώνει τον αφηγητή, ο οποίος εμφανίζεται να αναζητά καταφύγιο στο όνειρο: «Θέλω να χάνω απόλυτα τη σημασία και την όψη που έχουν οι εγκόσμιες πραγματικότητες, να πέφτω σε μια νάρκη, να με νανουρίζουν οι τρελές ιδέες από τη χώρα του ονείρου [...], αναφέρει εκείνος χαρακτηριστικά.²⁹⁷

²⁹⁶ Σχετικά με αυτό το ζήτημα βλ. κεφ. 1, ενότητα 2 της παρούσας εργασίας

²⁹⁷ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 53

Το τμήμα της διήγησης που πρόκειται να σχολιαστεί στη συνέχεια, αποτελεί μια εκτενέστερη παρεμβολή σε σχέση με τα αφηγηματικά σχόλια που εξετάστηκαν έως αυτό το σημείο, καθώς καταλαμβάνει μεγαλύτερο χώρο και συνεπώς παρουσιάζει αναλυτικότερα τις απόψεις του δημιουργού για την τέχνη και για την γλώσσα ως όργανο έκφρασης αυτής της τέχνης. Η έρευνα της πείρας «με τα μέσα της γλώσσας», «ξανοίγει στα μάτια μας ορίζοντες καινούριους», αναφέρει χαρακτηριστικά ο αφηγητής, κάτι που μας επιτρέπει να σκεφτούμε σε πρώτη φάση ότι κάθε άλλο παρά υποβαθμίζεται από τον Δέλιο η ικανότητα της γλώσσας να προσεγγίσει την ουσία των πραγμάτων. Μέχρι ποιο σημείο ωστόσο δύναται εκείνη να πλησιάσει την αλήθεια τους αποκαλύπτεται στη συνέχεια της αφήγησης.

«Κι ο, τι βαθύτερα απασχολεί τον άνθρωπο είναι ο εαυτός του, που γίνεται ο φορέας μιας άμεσα αντλημένης πείρας της ζωής, με τις αναρίθμητες φάσεις, με τις ποικίλες στιγμές και το ιδιόρρυθμο βίωμα μιας πείρας που στοιχίζει ίσως σε δοκιμασίες ψυχικές, σε στερήσεις υλικές, όμως που μέσα στο χρόνο μας αρνείται το μοναδικό της αντιστάθμισμά να ξανοίγει στα μάτια μας ορίζοντες καινούριους κι άγνωστους, αν δεν την αγγίζουμε, αν δεν την ερευνήσουμε, αν δε βυθομετρήσουμε την αλήθεια της με τα μέσα της γλώσσας.

Έτσι, κινούμε σε κάθε κατεύθυνση τους κατρέφτες που παν να συλλάβουν τον σάλαγο της ζωής με τα ιδιαίτερα περιστατικά της, κείνη τη διαταραχή που πάει σε βάθος και ζητάει να σπάσει τις αλυσίδες της ψυχής, να εμφανίσει τις φιλοδοξίες της σκέψης και τις μορφές της εποχής. Για την όποια ανοικοδόμηση, μ' όλες τις συμβάσεις με τη ζωή και τον κόσμο, το σχέδιο ανατρέπεται, τα μέσα εναντιώνονται, η σύνθεση απουσιάζει κ' εξαφανίζεται κείνη η προοδευτική συνέχεια του μύθου με τη ζηλευτή, σε άλλους καιρούς, αρχιτεκτονική και την καθαρή μορφή. Όλα θρυμματίζονται αμέσως μόλις σχηματισθούν κι όλα κάθε στιγμή ξαναρχίζουν, πειθαρχούν σ' εκείνη τη μυστική δεξιοτεχνία που την κατευθύνει το ένστικτο να εγκαταλείπει το περιττό και ν' αφήνει στον αναγνώστη να συμπληρώσει τη ζωή, όπως υπάρχει στον εσωτερικό της κυματισμό. Κι όλη τότε η διαχείριση αφήνει την εντύπωση μιας συμφωνίας αποσπασματικής.

Αναλογιζόμαστε μολοντούτο, σε πόση δυσαναλογία και σε πόση απόσταση βρίσκεται το επίτευγμα με τις προθέσεις μας. Το πνεύμα παρατρέχει την εξωτερική ζωή με την προκλητική της ποικιλία, κερδοσκοπεί πάνω στον συναισθηματικό μας κόσμο, παραδίνεται σ' εκστασιακές οπτασίες και μεσ' από ένα μωσαϊκό στιγμιότυπων, αφήνει να παρελάσουν θεάματα και ακροάματα- τα στολίδια αυτά του χρόνου που χρωστούν την υπόστασή τους στην εικόνα και στη λέξη. Με μια διασταύρωση, με μια φανταστική γενίκευση της στιγμής στην αποκρυστάλλωσή της ο άνθρωπος δημιουργεί προοπτικές, που δε μας αφήνουν ν' αρκεστούμε σ' ο, τι μας προσφέρει η επιφάνεια. Με την εσωτερική του αναζήτηση αγγίζει τις πιο μυστικές ίνες του πνεύματος, είναι ένα μέσο για να οδηγηθεί πιο κοντά στην αλήθεια. Ξεκινώντας από την αφετηρία αυτή, καταλαβαίνει ο καθένας πόσο χοντροειδής παραποίηση της πραγματικότητας είναι το να θέλουμε να βλέπουμε τον άνθρωπο εξαρτημένο από τη μίαν ή την άλλη τάξη, με τον τρόπο αυτό δεν κάνουμε παρά να παραγνωρίζουμε και να περιφρονούμε όλες τις άλλες μορφές της δημιουργίας του. Στο τέλος καταντούμε να μεταμορφώνουμε τον άνθρωπο σε μηχανή. Δεν είναι μολοντούτο λιγότερο αληθινό πως η έρευνα για την ανακάλυψη μιας πιο σταθερής ουσίας, η εξαντλητική επεξεργασία του κειμένου κ' η αδιάκοπη επιμονή για την παρουσίαση του αληθινού, οδηγεί στο ίδιο αποτέλεσμα. Τόσο με τη μίαν, όσο και με την άλλη προσπάθεια, ο τεχνίτης δεν κατορθώνει ν' αποφύγει έναν τρόπο παραποίησης και κιβδηλίας».²⁹⁸

Όπως διαβάζουμε στο παραπάνω απόσπασμα, επειδή «ο, τι βαθύτερα απασχολεί τον άνθρωπο είναι ο εαυτός του», ο οποίος μάλιστα αποτελεί τον μοναδικό «φορέα μιας άμεσα αντλημένης πείρας της ζωής», η διερεύνηση της πείρας αυτής φαντάζει ιδιαίτερα σημαντική και «ξανοίγει στα μάτια» όποιου την επιχειρήσει «ορίζοντες καινούριους». Εκείνος που, όπως προαναφέρθηκε, επιδιώκει να προσεγγίσει την πείρα, την εμπειρία, προσπαθώντας «με τα μέσα της γλώσσας», να «βυθομετρήσει την αλήθεια της», μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι ο λογοτέχνης. Οι καθρέφτες, που παρουσιάζονται παραπάνω να στρέφονται προς «κάθε κατεύθυνση», παραπέμπουν στην προσπάθεια της γλώσσας να συλλάβει το φευγαλέο των σκέψεων που παρελαύνουν η μια μετά την άλλη. Προκειμένου λοιπόν να

²⁹⁸ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 62-63

διεισδύσει στα άδυτα του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου και να συλλάβει «κείνη τη διαταραχή που πάει σε βάθος», ο λόγος πρέπει να βρίσκεται σε εγρήγορση. Η πρόθεσή του ωστόσο «να σπάσει τις αλυσίδες της ψυχής», να προσεγγίσει και να εκφράσει την ανθρώπινη ψυχοσύνθεση, προσκρούει σε ορισμένα εμπόδια, καθώς τα μέσα που χρησιμοποιεί η γλώσσα για την «ανοικοδόμηση» της εμπειρίας δίνουν την εντύπωση ότι στρέφονται εναντίον της προσπάθειας αυτής του δημιουργού («για την όποια ανοικοδόμηση τα μέσα μας εναντιώνονται»). Οι μέθοδοι που αξιοποιεί τώρα ο λογοτέχνης διαφέρουν αισθητά από τους παραδοσιακούς τρόπους έκφρασης που επιστρατεύονταν άλλοτε για τον ίδιο σκοπό.

Τώρα «η σύνθεση απουσιάζει» και «η προοδευτική συνέχεια του μύθου με τη ζηλευτή, σε άλλους καιρούς, αρχιτεκτονική και την καθαρή μορφή εξαφανίζεται». Κατά την ανάγνωση των παραπάνω γραμμών δημιουργείται η εντύπωση πως εκφράζεται μια νοσταλγία για τις παραδοσιακές τεχνοτροπίες, εντύπωση η οποία στη συνέχεια φυσικά ανατρέπεται. Η υποτιθέμενη νοσταλγία των παλαιών τρόπων εξοβελίζεται από την αναφορά στην αξιοσημείωτη επιβολή των νέων απειθάρχητων δομών έκφρασης της συνείδησης. Ο λογοτέχνης πια δεν φαίνεται να αρκείται «σ' ο, τι προσφέρει η επιφάνεια», σε μια ρεαλιστική δηλαδή αναπαράσταση, σε «μια γενίκευση της στιγμής», αλλά θέτει υψηλότερους στόχους, επιδιώκοντας ν' αγγίξει «τις πιο μυστικές ίνες του πνεύματος», ώστε να «οδηγηθεί» μέσω αυτών «πιο κοντά στην αλήθεια», την οποία φυσικά δεν ταυτίζει με την πιστή απόδοση μιας εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά με την εναρμόνιση του λόγου του με την υφή της ψυχής. Έτσι η λογοτεχνική δημιουργία παύει να υπακούει σε ένα αυστηρό αρχιτεκτονικό σχέδιο που καθορίζει εκ των προτέρων την πορεία της. Το μοντέρνο λογοτεχνικό κείμενο δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση ότι «όλα θρυμματίζονται αμέσως μόλις σχηματισθούν» κι ότι «κάθε στιγμή ξαναρχίζουν». Υπακούοντας μονάχα σε μια «δεξιοτεχνία» που κατευθύνεται από το «ένστικτο», αφήνει την εντύπωση μιας «συμφωνίας αποσπασματικής», που ενεργοποιεί τον αναγνώστη προκαλώντας τον σε μια προσωπική εμπλοκή με το κείμενο, το οποίο καλείται «να συμπληρώσει» ο ίδιος.²⁹⁹

Η μοίρα του λογοτεχνικού έργου ωστόσο να μένει ανολοκλήρωτο θίγεται για ακόμα μια φορά από τον Δέλιο, ο οποίος αναλογίζεται «σε πόση απόσταση βρίσκεται το επίτευγμα από τις προθέσεις», του δημιουργού, που τελικά δεν καταφέρνει να εκφράσει αυτό ακριβώς που επιθυμεί.³⁰⁰ Ο ίδιος μάλιστα αναφέρεται παρακάτω στην αδυναμία ακόμα και όσων συγγραφέων μεριμνούν για «την ανακάλυψη μιας πιο σταθερής ουσίας», και επιμένουν στην «εξαντλητική επεξεργασία του κειμένου [...] για την παρουσίαση του αληθινού» να μην κατορθώνουν να αποφύγουν τελικά «έναν τρόπο παραποίησης και κιβδηλίας».

«Έρση»

Στο διήγημα «Έρση» της ίδιας συλλογής ο συγγραφέας επιλέγει να προβάλλει τη θετική του στάση απέναντι στους εκφραστικούς τρόπους του μοντερνισμού έμμεσα, με τον αφηγητή να περιγράφει σε πρώτο ενικό πρόσωπο τα συναισθήματα που ένιωσε ως αποδέκτης της εξομολόγησης της αγαπημένης του Έρσης. Ο ίδιος φαίνεται να κρίνει πως η διήγησή της κάθε άλλο παρά συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά μιας προσεκτικά δομημένης ιστορίας. Έτσι, αφού πρώτα φέρει στη

²⁹⁹ Για τον ρόλο του αναγνώστη βλ. κεφ.1, ενότητα 7 της παρούσας εργασίας, καθώς και Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 91-95

³⁰⁰ βλ. κεφ. 1, ενότητα 3 καθώς και κεφ. 3, ενότητα 2 της παρούσας εργασίας

μνήμη του τις συνθήκες κάτω από τις οποίες γνωρίστηκε με την Έρση, στη συνέχεια, αναφερόμενος στη γλυκιά γεύση που του άφησε η θύμησή της, παρατηρεί:

«Την ώρα που δεχόταν το χάδι μου, την άκουα να διηγείται ένα πλήθος πράγματα και περιστατικά δίχως απόλυτη συνοχή στη επεισοδιακό τους μέρος, τοποθετημένα σε κύκλους με διάφορο χρόνο και διάφορο χρόνο, όμως τόσο αυθόρμητα που μου έδιναν την εντύπωση πως η Έρση γινόταν ο αναγνώστης του εαυτού της, που περιφερόταν εδώ κι εκεί δίχως σκοπό, κι ακόμα, πως μάταια κοπίαζε να με κατατοπίσει, σα να μεταβαλλόταν σε παίγνιο του εαυτού της ή σαν ο οδηγός της να μην ήξερε κι ο ίδιος τι ήθελε και που πήγαινε. Τόσο ήταν το μπερδεμα, η αταξία, η παραδοξότητα απ' όσα μου λεγε. Η διάλυση και το κομμάτιασμα αφήνουν την αίσθηση μιας κραυγαλέας αντιφατικότητας. Μέσα σ' όλα υπάρχει, μόνον τούτο, η αλήθεια που η παραδοξότητά της δεν θα πρεπε να με τρομάζει».³⁰¹

Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε ότι ο συγγραφέας συνειδητά αναθέτει στον αφηγητή κι έναν δεύτερο ρόλο, που τον φέρει μάλιστα κοντά στην ψυχολογία του αναγνώστη. Πρόκειται για τον ρόλο του αποδέκτη, εν προκειμένω του ακροατή μιας ιστορίας, ο οποίος μάλιστα παρουσιάζεται να κρίνει όσα άκουσε. Εδώ ο αφηγητής εκθέτει τις εντυπώσεις που προξένησε σε αυτόν η διήγηση της αγαπημένης του Έρσης. «Την ώρα που δεχόταν το χάδι μου, την άκουα να διηγείται ένα πλήθος πράγματα και περιστατικά δίχως απόλυτη συνοχή στο επεισοδιακό τους μέρος», αναφέρει εκείνος χαρακτηριστικά. Στη συγκεκριμένη περίπτωση θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τη γεμάτη κενά και χάσματα, μη γραμμική αφήγηση της Έρσης με μοντερνιστικό κείμενο και τον αφηγητή, ο οποίος μπαίνει στη διαδικασία να την αξιολογήσει, με τον αναγνώστη αυτού του κειμένου.

Ως ακροατής της ιστορίας της, ο αφηγητής διατυπώνει ορισμένες παρατηρήσεις πάνω σε αυτά που μόλις άκουσε. Ο τρόπος μάλιστα με τον οποίο εκφράζεται και το ύφος που υιοθετεί, όταν διατυπώνει την κρίση του («δίχως απόλυτη συνοχή στο επεισοδιακό τους μέρος») παραπέμπουν σε λογοτεχνική κριτική· ο λόγος του θυμίζει έναν απολύτως επαρκή αναγνώστη, ο οποίος είναι σε θέση να αξιολογήσει τη δομή της διήγησης που μόλις άκουσε. Με το να προβάλλεται μέσα από την αφήγηση η ιδιότητα ενός προσώπου της ιστορίας, συγκεκριμένα του ίδιου του αφηγητή, ως αποδέκτη μιας προφορικής διήγησης, υποβάλλεται στον αναγνώστη η αίσθηση ότι κι εκείνος με τη σειρά του αποτελεί αποδέκτη της ιστορίας που μόλις διαβάσει, η οποία μάλιστα φέρει τον τίτλο «Έρση» και η οποία επίσης –θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς– «δεν έχει συνοχή στο επεισοδιακό [της] μέρος». Ο αφηγητής και ακροατής της ιστορίας της Έρσης αρχικά φαίνεται να δυσανασχετεί, καθώς «η διάλυση και το κομμάτιασμα» της διήγησής της «αφήνουν την αίσθηση μιας κραυγαλέας αντιφατικότητας». Στη συνέχεια όμως σημειώνει ότι «μέσα σ' όλα υπάρχει, μόνον τούτο, η αλήθεια». Τα «τοποθετημένα σε κύκλους με διάφορο χώρο και διάφορο χρόνο» περιστατικά που διηγείται η αγαπημένη του συνεπώς στην πραγματικότητα ασκούν σ' εκείνον μια ιδιαίτερη γοητεία, αφού νιώθει πως με αυτόν τον τρόπο ανακαλύπτει τον ψυχικό της κόσμο. Όπως ο ίδιος εξομολογείται, την άκουγε να διηγείται «τόσο αυθόρμητα», ώστε του δινόταν η εντύπωση πως «η Έρση γινόταν ο αναγνώστης του εαυτού της». Αντιθέτως κάθε προσπάθεια της ίδιας να βάλει σε μια τάξη τη διήγησή της, αποτελεί για εκείνον υποκρισία, αφού κρίνει πως μια τέτοια πρακτική μεταβάλλει την ηρωίδα «σε παίγνιο του εαυτού της».

Η απαξίωση που επιδεικνύει ο συγγραφέας προς τις τεχνικές εκείνες που συμβάλλουν στην πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας προβάλλεται μέσα από την αφήγηση και λίγο παρακάτω. Στο ίδιο διήγημα, ενώ εκείνος περιγράφει την

³⁰¹ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 70-71

εικόνα της καταστραμμένης πόλης που καίγεται, ζωγραφίζοντας τη νύχτα με τα «χρώματα που συνδυάζει η παλέτα της συμφοράς»,³⁰² την ίδια στιγμή με αποφασιστικότητα διακόπτει την περιγραφή που μόλις έχει αρχίσει και έμμεσα – καθώς χρησιμοποιεί τρίτο κι όχι δεύτερο πληθυντικό πρόσωπο («αφήνω στους άλλους» κι όχι «αφήνω σε εσάς») - απευθυνόμενος στους αποδέκτες του, αναφέρει:

«Αφήνω στους άλλους, αλλού να ξεκρίνουν τις λεπτομέρειες, να κρυσταλλώσουν το συγκεκριμένο. Στο βάθος καταντάει τυραννία η εικόνα. Αξίζει να τη λησμονάει κανείς για χάρη της μιας ή της άλλης αλήθειας».³⁰³

Η «εικόνα», η πιστή αναπαράσταση του πραγματικού, φαντάζει «τυραννία» για τον αφηγητή. Η προσκόλληση στον εξωτερικό κόσμο αισθάνεται να τον περιορίζει στη μετάδοση μιας επιφανειακής εικόνας της πραγματικότητας. Γι' αυτό αναφέρει πως «την εικόνα», «αξίζει να τη λησμονάει κανείς για χάρη της μιας ή της άλλης αλήθειας...». Δημιουργείται επομένως σε αυτό το σημείο η αίσθηση ότι η εικόνα δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με την αλήθεια ή ακόμα καλύτερα, ότι το περιεχόμενό της έρχεται σε αντίθεση με την αλήθεια. Επίσης εκείνη δεν φαίνεται να προβάλλεται από τον αφηγητή ως μία και συγκεκριμένη (σε αυτή την περίπτωση θα διαβάσαμε: «για χάρη της αλήθειας»). Αντίθετα από τη διατύπωσή του («για χάρη της μιας ή της άλλης αλήθειας») συμπεραίνουμε ότι θεωρεί πως η αλήθεια προσλαμβάνει ποικίλες μορφές, ότι είναι με άλλα λόγια υποκειμενική.³⁰⁴

Το τέλος του διηγήματος της «Έρσης» επιφυλάσσει ακόμα μια έκπληξη στον αναγνώστη, καθώς τη σκυτάλη της διήγησης παραλαμβάνει τώρα η φωνή του συγγραφέα, ο οποίος φτάνει στο σημείο να αποκαλύπτει πώς κατέληξε στη δημιουργία του συγκεκριμένου διηγήματος. Αρχικά εκείνος παρουσιάζεται να στοχάζεται πάνω στο φαινόμενο της ζωής, και να καταλήγει στο συμπέρασμα πως η ουσία της, ο, τι κατορθώνει δηλαδή να μην παρασυρθεί από τον χρόνο, εντοπίζεται σε «στιγμές που ξαναζούν και λάμπουν [...] με ό, τι αληθινό έχουν μέσα τους».³⁰⁵ Εκείνο δε που, όπως αναφέρει, καθιστά τη φλόγα των στιγμών αυτών πιο δυνατή κι ανανεώνει τη λάμψη τους είναι η «στοχαστική φαντασία», η οποία «γίνεται η κύρια αιτία της περιπλάνησης», μιας περιπλάνησης που τα συμφραζόμενα μας επιτρέπουν να την ταυτίσουμε με την περιήγηση της γραφής στους χώρους εκείνους και στις στιγμές όπου κατοικεί το «αληθινό». Το μέσο δε με το οποίο επιτυγχάνεται αυτό το ταξίδι προς το αληθινό, ταυτίζεται με τη φαντασία.

Χαρακτηριστικός μάλιστα είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας παρουσιάζει παρακάτω το πώς η φαντασία του δημιουργού ζωντανεύει τα βιώματά του, οδηγώντας τον στην παραγωγή του λογοτεχνικού έργου. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε:

«Στη ζωή δεν ξέρω άλλο απ' αυτή τη φλόγα και τις όψεις που παρουσιάζει στα μάτια μας δαυλισμένες μ' έναν πρόσθετο παράγοντα σημαντικό για την παραστατικότητα και την κάποια αληθινότητά τους: Τη στοχαστική φαντασία που γίνεται η κύρια αιτία της περιπλάνησής μας. Μπροστά σ' αυτή την ακαθόριστη φλόγα που φέρνει στο ξέφωτο ένα πλήθος όψεις, τοποθετούμε σαν ένα στραφτερό σημάδι τον εαυτό μας, τροφοδοτημένο με ιστορίες και τοπία. Έτσι, σε μια προβολή που φωτίζει την αγαπημένη ύπαρξη με το μπριλάντι στο δάχτυλο και το μαγικό χαμόγελο στα χείλη. Οι εφορμήσεις της ψυχής σε χώρους άγνωστους θερμαίνονται από συγκινημένα πράγματα παλιά ή πρόσφατα, που μόλις διαμορφώνονται μέσα μας σε πρώτη απροσδιόριστη και θολή εικόνα, τρέχουν

³⁰² Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 72

³⁰³ *Ο.π.*, σελ. 72

³⁰⁴ Βλ. κεφ.1, ενότητα 6 της παρούσας εργασίας

³⁰⁵ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 81

ξοπίσω της, την τριγυρίζουν και την συμπληρώνουν. Προσχωρώντας δεν κάνουμε παρά ν' ακολουθούμε το παρελθόν μας. Έτσι σα μια αφορμή ξεκίνησε μέσα μου κ' η Έρση. Μα ποια είναι η Έρση που τόσο παράφορα αγάπησα; Άλλοτε θα την παρομοίαζα περιφρονητικά σα μια σκέψη αδιατύπωτη και άχρηστη. Τώρα τη βλέπω, τη χαίρομαι, τη γεύομαι. Μα τι είναι για μένα στο βάθος; Μια εικόνα; Όχι. Μια ιδέα, μια δυνατότητα; Μπορεί. Από άλλο σημείο πρέπει να την κοιτάζω. Ασταμάτητη σκέψη, σε τι μας χρησιμεύει; Δεν πάει παρά σ' αυτήν ο νους μου. Κ η Έρση δεν είναι παρά... τι ήθελα να πω; ... δεν είναι άλλο από κάτι που.... σαλεύει και ...;».³⁰⁶

Σαν «φλόγα που φέρνει στο ξέφωτο ένα πλήθος όψεις» παρουσιάζεται στο παραπάνω απόσπασμα η φαντασία μπροστά από την οποία, όπως περιγράφεται, τοποθετείται η γεμάτη «ιστορίες και τοπία» ψυχή του ανθρώπου, «ο εαυτός» που αποτελεί φορέα ποικίλων βιωμάτων. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο σημείο το παρασκήνιο της λογοτεχνικής γραφής, το τι συμβαίνει δηλαδή στη σκέψη του δημιουργού λίγο πριν εκείνη γίνει πράξη, θυμίζει τις οδηγίες που δίνονται κατά την εκτέλεση ενός πειράματος («μπροστά σ' αυτήν [...] τοποθετούμε»). Με αυτόν τον τρόπο, με το κατάλληλο δηλαδή ύφος ο συγγραφέας πετυχαίνει να υπενθυμίζει στον αναγνώστη ότι αυτό που διαβάζει αποτελεί, όπως και το ίδιο το πείραμα, μια κατασκευή,³⁰⁷ στην ολοκλήρωση μάλιστα της οποίας ευνόησαν οι παραπάνω συνθήκες. Κατά την προβολή λοιπόν της ψυχής μέσω της φαντασίας παρατηρούμε πως φωτίζεται κι ένα διαφορετικό βίωμα κάθε φορά. Έτσι «συγκινημένα πράγματα παλιά ή πρόσφατα», βιώματα δηλαδή παλαιότερα ή όχι τόσο μακρινά λειτουργούν ως αφορμές που «θερμαίνουν» και παρακινούν την περιήγηση της ψυχής σε «χώρους άγνωστους», στους νέους δηλαδή κόσμους που με αφορμή αυτά οδηγείται η φαντασία, δημιουργώντας το λογοτεχνικό έργο.

«Σα μια αφορμή» παραδέχεται ο συγγραφέας ότι ξεκίνησε μέσα του και η Έρση, το ομώνυμο δηλαδή διήγημα. Εκείνην μάλιστα που «τόσο παράφορα» αγάπησε, όπως αποκαλύπτει στη διήγησή του, παραδέχεται ο ίδιος πως «άλλοτε θα την παραμέριζε περιφρονητικά σα μια σκέψη αδιατύπωτη». Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η ηρωίδα του παραπάνω διηγήματος, ως ένα εν δυνάμει λογοτεχνικά αξιοποιήσιμο βίωμα, ως μια «αφορμή» απλώς για τον δημιουργό, θα μπορούσε να έχει διαφορετική κατάληξη. Αν τώρα εκείνος «τη βλέπει, τη χαίρεται, τη γεύεται», είναι γιατί της έδωσε πνοή με τη γραφή του. Ο ίδιος ωστόσο δεν διστάζει να εκθέσει την πιθανότητα η γραφή αυτή να είχε κοιτάξει την ηρωίδα από διαφορετική οπτική, «από άλλο σημείο».³⁰⁸ Στο τέλος μάλιστα της αφήγησης παρουσιάζει το ενδεχόμενο η Έρση «σαν αφορμή» να μην τον είχε οδηγήσει σε ένα συγκροτημένο κείμενο, δίνοντάς του την ευκαιρία να την απολαμβάνει, αλλά να κατέληγε σε μια ασυνάρτητη αφήγηση, σε μια αποτυχημένη απόπειρα γραφής, σαν αυτή που παραθέτει ο ίδιος στο τέλος του κειμένου («Κ' η Έρση δεν είναι παρά... τι ήθελα να πω; ...δεν είναι άλλο από κάτι που... σαλεύει και...»).

³⁰⁶ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 82

³⁰⁷ Βλ. κεφ. 3, ενότητες 1, 3 της παρούσας εργασίας

³⁰⁸ Βλ. κεφ. 3, ενότητα 3, όπου παραθέτουμε την άποψη του Ήγκλετον ότι «τα μοντερνιστικά λογοτεχνικά έργα [...] αποκαλύπτουν το τέχνασμα της σύνθεσής τους για να μην τα εκλάβουμε λανθασμένα ως την απόλυτη αλήθεια- για να ενθαρρυνθεί ο αναγνώστης να συλλογιστεί κριτικά τους μεροληπτικούς τρόπους με τους οποίους κατασκευάζουν την πραγματικότητα και έτσι να αναγνωρίσει πως όλα θα μπορούσαν να είχαν συμβεί διαφορετικά». Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, ο.π., σελ. 253

«Δέσμη από πράξεις και χρώματα»

Στο προηγούμενο παράδειγμα ο συγγραφέας πήρε την πρωτοβουλία να διακόψει την αφήγησή του και να προβάλλει άμεσα τη διαδικασία που τον οδήγησε στην παραγωγή του διηγήματος της «Έρσης». Στο διήγημα ωστόσο που ακολουθεί, το οποίο φέρει τον τίτλο «Δέσμη από πράξεις και χρώματα», παρατηρούμε ότι εκείνος επιλέγει να προβάλλει τις αντιλήψεις του περί λογοτεχνικής δημιουργίας με πιο έμμεσο τρόπο, συγκεκριμένα σχολιάζοντας την προσπάθεια ενός εκ των ηρώων να αφηγηθεί την δική του προσωπική ιστορία. Η απόπειρα του Κίμωνα λοιπόν να παρουσιάσει «μια πολύπλοκη ιστορία από τη δικηγορική του καριέρα», θέτοντας σε μια σειρά τις λεπτομέρειές της τον κάνει να δυσανασχετεί. Η προσεγμένη δομή που σε ανάλογη περίπτωση θα υιοθετούσε μια ρεαλιστική αφήγηση, δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στις ανάγκες του εν λόγω αφηγητή. Η προσοχή του ασυνείδητα κι αναπόφευκτα δεν επικεντρώνεται σε μια γραμμική έκθεση των γεγονότων, η οποία θα οδηγούσε ομαλά στην έκβαση της υπόθεσης, αλλά στον ήχο των λέξεων, στον τρόπο θα λέγαμε της γραφής, που στόχο δεν έχει πια να αποδώσει ένα συγκεκριμένο νόημα, αλλά περισσότερο να εκφράσει μια ατμόσφαιρα, να επενδύσει αισθητικά το κείμενο.³⁰⁹ Χαρακτηριστικά παραθέτουμε:

«Με τα χέρια συμπλεγμένα πάνω στο τραπέζι ο Κίμων, με μίαν απόλυτη αυτοκυριαρχία και τη γνωστή άλλωστε χάρη, διηγόταν μια πολύπλοκη ιστορία από τη δικηγορική του καριέρα. Κι ως ένα σημείο προσπάθησε να την παρακολουθήσει στις λεπτομέρειές της. Ύστερα έκανε αυτόματα τη σκέψη πως δεν τον ενδιέφερε. Κ' έτσι δεν έδινε τόση σημασία στο νόημα και στη συνέχεια της ιστορίας, όσο πρόσεχε τις λέξεις και τον ήχο τους. Ήταν σα να άκουε μουσική που δεν την καταλάβαινε, όμως που δεν τον κούραζε, απεναντίας τον γοήτευε και τον συνάρπαζε».³¹⁰

«Περιπέτεια»

Στο επόμενο διήγημα ο συγγραφέας επινοεί ακόμα ένα τρόπο, ώστε να προβάλλει την τεχνητή φύση του λογοτεχνικού κειμένου. Αυτό το επιτυγχάνει βάζοντας τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή να απευθύνεται άμεσα, χρησιμοποιώντας δηλαδή δεύτερο ενικό πρόσωπο, στον αναγνώστη. «Πόσους τάχα, εκτός από σένα μπορεί να ενδιαφέρει ότι είμαι μια ύπαρξη χαμένη μέσα στον κόσμο;», είναι η πρώτη φράση που διαβάζουμε στο διήγημα με τίτλο «Περιπέτεια».³¹¹ Ο αφηγητής εδώ παρουσιάζεται να έχει πλήρη συναίσθηση του γεγονότος ότι η διήγησή του έχει κάποιον αποδέκτη, πράγμα το οποίο αιφνιδιάζει τον αναγνώστη που συνειδητοποιεί με τη σειρά του ότι αυτό που διαβάζει είναι κατασκευασμένο και μάλιστα από έναν αφηγητή, ο οποίος τον διαβεβαιώνει πως η ιστορία που πρόκειται να αναπτύξει στη συνέχεια αντιστρατεύεται τους παραδοσιακούς τρόπους αφήγησης. Έτσι εκείνος αναφέρει ότι δεν έχει κανένα σκοπό να πείσει για την αλήθεια όσων γράφει: «δεν έχω την παραμικρή διάθεση για φιλοσοφία, ούτε επιθυμώ ν' αναγνωριστεί η αλήθεια που

³⁰⁹ Η Δήμητρα Μπεχλικούδη εντοπίζοντας αντίστοιχα αποσπάσματα σε άλλα έργα του Δέλιου και συνεξετάζοντάς τα με αποσπάσματα από τα έργα της Γουλφ επισημαίνει την «επανέρεση» από μέρους τους «της μουσικότητας της γλώσσας που είναι σε θέση να θρυμματίζει ένα δεδομένο σύστημα γραφής λειτουργώντας λυτρωτικά, αφού καταργεί τον καθωσπρεπισμό της φράσης». Επίσης αναφέρεται στην «επιστροφή στη λέξη, στις λέξεις που εκτινάσσονται παραληρηματικά» και στην «αγωνιώδη» από πλευράς του δημιουργού «αναζήτηση λέξεων που φωτίζουν το ερεβώδες και δυσδιάκριτο», «όταν η δυνατότητα για απόδοση του νοήματος παγιδεύεται». Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 278

³¹⁰ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 94

³¹¹ Ο.π., σελ. 101

έχει ο ισχυρισμός μου»,³¹² σημειώνει χαρακτηριστικά, καθιστώντας εξαρχής σαφές πως στόχος της διήγησής του δεν είναι η αληθοφάνεια. Αντιθέτως «μια αναγκαιότητα εσωτερική», είναι εκείνη που τον ωθεί στη γραφή.³¹³ Η ανάγκη του να εκφραστεί, να εκτονώσει καλύτερα θα λέγαμε τα συναισθήματά του τον πλημμυρίζει, καθώς αυτό που «τον απασχολεί» είναι «ο εαυτός του, όπως φανερώνεται κάτω από το φως της αγωνίας και του πόνου».³¹⁴

Αυτό που εγείρει το ενδιαφέρον ωστόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ότι το ίδιο πρόσωπο που μέχρι αυτό το σημείο εμφανίζεται αρκετά εσωστρεφές προβάλλοντας την ανάγκη του να εκφραστεί ως κάτι που αφορά αποκλειστικά το ίδιο, λίγο παρακάτω παρουσιάζεται σαν έμπειρος αφηγητής, που δείχνει να ενδιαφέρεται για το τι εντύπωση δημιούργησε στον αναγνώστη η διήγησή του, μπαίνοντας μάλιστα στη διαδικασία να εξηγήσει τον λόγο για τον οποίο προέβη σε μια αναλυτική περιγραφή. Διαβάζουμε λοιπόν: «Πιθανόν να μάκραινε κάπως η περιγραφή, όμως ήταν απαραίτητη. Δείχνει κάποια πτυχή της διάθεσης και του μυστικού που τους βασάνιζε [...]».³¹⁵ Στην ουσία εδώ ο αφηγητής αποκαλύπτει την αιτία που τον οδήγησε στον συγκεκριμένο τρόπο παρουσίασης όσων διηγήθηκε. Αναφέρεται στην τεχνική (της αναλυτικής περιγραφής) που ακολούθησε, ώστε να καταστήσει σαφές σε τι ακριβώς αποσκοπούσε εκείνη. Με αυτόν τον τρόπο φροντίζει και πάλι να προσελκύσει την προσοχή του αναγνώστη στο «γίνεσθαι της γραφής».³¹⁶ Στο ίδιο ακριβώς αποτέλεσμα οδηγεί και η επιλογή του παρακάτω να χρησιμοποιήσει δεύτερο ενικό πρόσωπο, ώστε να εκφράσει προσωπικές απόψεις δια στόματος του αφηγητή. Ο σχολιασμός του αφορά και πάλι την αδυναμία της γλώσσας να αποδώσει επαρκώς τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου. Η ανεπάρκεια της γλώσσας υπογραμμίζεται στο σημείο εκείνο όπου ο αφηγητής επιχειρεί να περιγράψει πώς ένιωσε όταν για πρώτη φορά παρακολούθησε την παράσταση της χορεύτριας που από την πρώτη στιγμή ερωτεύτηκε. Ό, τι αισθάνεται για τη γυναίκα με τα «ξανθά ξέπλεκα μαλλιά» και τη «σιταρένια γυαλιστερή επιδερμίδα», ο ίδιος αρνείται ότι μπορεί να αποδοθεί ακόμα και με την πιο αναλυτική περιγραφή.³¹⁷ Γι' αυτό προτιμά να εναποθέσει στον αναγνώστη την ευθύνη να αποκωδικοποιήσει στη σκέψη του ο, τι εκείνος αισθάνθηκε.³¹⁸ Έτσι, αφού παρουσιάσει τα πρωτόγνωρα συναισθήματα που του ξύπνησε η μορφή της, αναφέρει: «Αφήνω σ' εσένα τη φροντίδα να αναλύσεις, κι αν σου είναι εύκολο, να τοποθετήσεις το αίσθημα αυτό μέσα σε λογικά πλαίσια».³¹⁹

«Μουσική δωματίου»

Στο απόσπασμα που ακολουθεί ο συγγραφέας εκθέτει την αφηγηματική του μέθοδο παρουσιάζοντας τον ήρωα του να σχολιάζει τι εντύπωση προκάλεσε στη

³¹² Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 101

³¹³ *Ο.π.*, σελ. 101 Σημ.: Για την προσήλωση της μοντέρνας γραφής στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου βλ. κεφ. 1, ενότητες 5, 6 της παρούσας εργασίας

³¹⁴ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 101

³¹⁵ *Ο.π.*, σελ. 103

³¹⁶ Βλ. κεφ. 3, ενότητα 3 της παρούσας εργασίας Σημ.: Τη συγκεκριμένη έκφραση χρησιμοποιεί η Τζίνα Καλογήρου περιγράφοντας τις λειτουργίες της διακειμενικότητας και συγκεκριμένα τον τρόπο με τον οποίο εκείνη προβάλλει την «τεχνητή φύση» του λογοτεχνικού κειμένου. Βλ. Τζίνα Καλογήρου, «Στον ιστό των κειμένων: Η αξιοποίηση της διακειμενικότητας στην διδακτική προσέγγιση της λογοτεχνίας», σελ. 2 Το κείμενο διατίθεται στην ηλεκτρονική διεύθυνση: www.pi.ac/synedriodidaktikislogotexnias2011/index.php

³¹⁷ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 106

³¹⁸ Για τον «ενεργό αναγνώστη» βλ. κεφ. 1, ενότητα 7 της παρούσας εργασίας

³¹⁹ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 106

συνομιλήτριά του η μη γραμμική ιστορία που μόλις της διηγήθηκε. Στη «Μουσική δωματίου» λοιπόν παρακολουθούμε τη συζήτηση μεταξύ του ήρωα και μιας γυναίκας, η οποία τον ρωτά πόσο καιρό διαμένει στη συγκεκριμένη περιοχή. Εκείνος, αφού περιγράψει με τον πιο ιδεαλιστικό τρόπο τον τόπο κατοικίας του και τα συναισθήματα που γεννά σε αυτόν η παραμονή του εκεί, σπεύδει αμέσως να σχολιάσει:

«Όμως, αγαπητή μου κυρία, διστάζω πως πλησιάζετε να λάβετε τη θέση του ακροατή, που νιώθει την ευμένεια και την υπομονή του να εξαντλείται. Αμφιβάλλετε για την πραγματικότητα του σπιτιού που αγναντεύει όλους τους ορίζοντες. Δείχνετε μια κάποια δυσπιστία απέναντι στη μέθοδο που πάει να δώσει ενότητα στις πιο αντιφατικές εικόνες και στις ιδιαίτερες συγκινήσεις μας. Και φαίνεται πως δεν υποπεύεστε κάποια τάση θολή και σκοτεινή που σας ωθεί πάντα σ' αυτό το ταξίδι στο εσωτερικό σας σύμπαν και δίνει όψη ορατή και μορφή σε κάθε τι που κινείται και υπάρχει γύρω σας. Έτσι προσπερνάτε γοργά από στιγμές που αν θέλετε να τις σταθμίσετε, να τις δώσετε περιεχόμενο, αν τοποθετούσατε μέσα σ' αυτές τον εαυτό σας, θα βλέπατε μπροστά σας τη λάμψη της ζωής ν' απαλοποιεί μετέωρη σε άπειρες φάσεις. Μια ζωή φασματική, θα πείτε, έτοιμη να σωριαστεί από τη μέθη και να συντριβεί. Δεν το αρνούμαι. Αυτό όμως δεν μας εμποδίζει να την αγαπήσουμε, να τη νειρευόμαστε, να τη σκεπτόμαστε. Στο βάθος άλλωστε είναι τόσο όμοια, τόσο ίδια αυτή η ζωή μ' εκείνη που τη θέλουμε τελειωμένη και ολοκληρωμένη...».³²⁰

Η «μέθοδος που πάει να δώσει ενότητα στις πιο αντιφατικές εικόνες», την οποία αξιοποίησε ο ήρωας στην περιγραφή του, φαίνεται, όπως ο ίδιος παρατηρεί, να προκαλεί αρνητικά συναισθήματα στην ακροατριά του, η οποία «νιώθει την ευμένεια και την υπομονή της να εξαντλείται». Η προφορική διήγηση του ήρωα μπορούμε να θεωρήσουμε πως συμπεριφέρεται σαν μοντερνιστικό κείμενο, αφενός γιατί συνδυάζει αντιθετικά στοιχεία, αφετέρου γιατί κάνει τον αποδέκτη της να δυσανασχετεί.³²¹ Αν η γυναίκα λοιπόν αντιμετωπίζει με καχυποψία όσα ακούει, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης διήγησης «που πάει να δώσει ενότητα στις πιο αντιφατικές εικόνες», απαιτεί μια μεγαλύτερη προσπάθεια από μέρους της, προκειμένου να γίνει κατανοητή. Όταν εικόνες αταίριαστες και μάλιστα «αντιφατικές», όπως χαρακτηρίζονται παραπάνω, παλεύουν να αποκτήσουν αρμονία, τότε το λογοτεχνικό κείμενο φαντάζει ακατανόητο στον μη εξοικειωμένο αναγνώστη. Ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο ο ήρωας, αισθανόμενος ότι η συνομιλήτριά του βρίσκεται σε δύσκολη θέση, αδυνατώντας να τον παρακολουθήσει, νιώθει την ανάγκη να υπερασπιστεί την διαφορετική αυτή «μέθοδο» που ακολουθεί για την έκφραση των σκέψεών του. Καθώς οι εικόνες που περνούν μπροστά από τα μάτια της πηγάζουν από το ταξίδι του αφηγητή «στο εσωτερικό [του] σύμπαν», ακολουθούν τη νομοτέλεια που επικρατεί εκεί, η οποία με τη σειρά της, προφανώς και διαφέρει από τον συνηθισμένο τρόπο έκθεσης της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα εδώ εκτίθεται όπως τη βιώνει το υποκείμενο, γι' αυτό η διήγησή του αισθάνεται πως προκαλεί τη δυσπιστία του ακροατή.

³²⁰ Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947, σελ. 115

³²¹ Σχετικά με τους αναγνώστες των ρεαλιστικών και των μοντέρνων μυθιστορημάτων Βλ. κεφ. 3, ενότητα 3 και Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, ο.π., σελ. 252

«Η επίμονη επιστροφή του Δέλιου σε αφηγηματικά σχόλια που διασπούν τη συνοχή» του κειμένου, «είναι αξιοπρόσεκτη και σε μεταγενέστερα κείμενά του», σημειώνει η Δήμητρα Μπεχλικούδη στη μελέτη της *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*.³²³ Πράγματι, στη συλλογή διηγημάτων *Κασσανδρινή ακτή*, για παράδειγμα που εκδίδεται αρκετά χρόνια μετά τη *Μουσική δωματίου*, και συγκεκριμένα το 1967, παρατηρούμε σε αρκετά μεγάλη έκταση να ενσωματώνονται στη διήγηση τέτοιου είδους σχόλια.³²⁴ Είναι εκείνα ακριβώς που η ίδια μελετήτρια εντοπίζει και καταγράφει. Οι «εξίσου ευδιάκριτες και επαναλαμβανόμενες δοκιμακές παρεκβάσεις –όπως τις χαρακτηρίζει εκείνη- του αφηγητή», που εμποτίζουν τα κείμενα της συλλογής, διακόπτουν την εξέλιξη της υπόθεσης επιλέγοντας να παρουσιάσουν τις προσωπικές απόψεις του δημιουργού για την τέχνη.³²⁵ Και σε αυτή την περίπτωση βέβαια η διακοπή της φυσιολογικής ροής της αφήγησης και η ταυτόχρονη προβολή των καλλιτεχνικών αρχών του συγγραφέα, στρέφουν την προσοχή του αναγνώστη στη σκηνοθεσία του κειμένου κάνοντάς τον την ίδια στιγμή να συνειδητοποιήσει την τεχνητή φύση του λογοτεχνικού έργου.³²⁶

«Κασσανδρινή ακτή»

Η διάθεση του δημιουργού να στοχαστεί πάνω στην πράξη της γραφής επιδεικνύοντας τον καλύτερο τρόπο, ώστε να οδηγηθεί εκείνη επιτυχώς στον σκοπό της, είναι ευδιάκριτη από την πρώτη μόλις σελίδα του ομώνυμου διηγήματος της *Κασσανδρινής ακτής*. Εδώ ο αφηγητής κάνει λόγο για «δραματικές συγκρούσεις χαρακτήρων», που πρέπει να αποφεύγονται και κρίνει την οργανωμένη πλοκή της ρεαλιστικής διήγησης ανεπαρκή για τη σκιαγράφηση των προσώπων. Χαρακτηριστικός μάλιστα είναι ο τρόπος με τον οποίο αναφέρεται σε αυτή. Συνειδητά και με αρκετά υποτιμητική διάθεση χρησιμοποιεί τη φράση «η γνωστή τεχνική της πλοκής», πετυχαίνοντας όχι μόνο μέσα από το περιεχόμενο του λόγου του, αλλά και μέσα από το ύφος του, να υπογραμμίσει την ανεπάρκεια της συγκεκριμένης μεθόδου να υπηρετήσει τους συγγραφικούς σκοπούς του, την σκιαγράφηση του ήρωα του, I.X. Ο αφηγητής στην προκειμένη περίπτωση εκφράζεται σαν ειδήμων, μιλά από τη σκοπιά ενός συγγραφέα, ο οποίος μάλιστα επεμβαίνει στην αφήγηση, κρίνει πώς πρέπει να παρουσιαστούν τα γεγονότα κι έπειτα ξεκινά να διηγείται. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε:

«Θα καταντούσε πλαστογράφηση της ανθρώπινης φύσης η απόπειρα να σκιαγραφήσουμε τον κ. I.X. Ο καλύτερος τρόπος να μιλήσει κανείς γι' αυτόν είναι ν' ακούσει τον ίδιο να διηγείται μιαν ιστορία, που υπακούει στις επινοήσεις της εμπνοής, στερημένης από τη γνωστή τεχνική της πλοκής και τις δραματικές συγκρούσεις χαρακτήρων, που προκαλούν και το ενδιαφέρον της συνέχειας».³²⁷

³²² Τα «αφηγηματικά σχόλια» στο έργο του Δέλιου εντοπίζει και σχολιάζει επίσης, συνεξετάζοντάς τα με αντίστοιχα αποσπάσματα των έργων της Γουλφ, η Δήμητρα Μπεχλικούδη. βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 263-279 και 345-359. Η ίδια μάλιστα χρησιμοποιεί τη φράση «αφηγηματικά σχόλια».

³²³ Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 348

³²⁴ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967

³²⁵ Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 349

³²⁶ Για την «τεχνητή φύση» του λογοτεχνικού κειμένου βλ. κεφ.3, ενότητες 1, 3 της παρούσας εργασίας

³²⁷ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 5 Σημ.: Το συγκεκριμένο απόσπασμα παραθέτει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 350

Σύμφωνα με την άποψη του αφηγητή «ο καλύτερος τρόπος να μιλήσει κανείς» για τον ήρωα του παραπάνω διηγήματος «είναι ν' ακούσει τον ίδιο [τον ήρωα] να διηγείται». Έχουμε ήδη αναφερθεί στο γεγονός ότι ο μοντερνισμός δείχνει μια δυσπιστία προς την ικανότητα της γλώσσας να αποδώσει την πραγματικότητα.³²⁸ Η ίδια δυσπιστία εκφράζεται και στο παραπάνω απόσπασμα. Στην ουσία παρακολουθούμε τον αφηγητή να υπονομεύει την ίδια την ιδιότητά του, χαρακτηρίζοντας ως «πλαστογράφηση της ανθρώπινης φύσης» κάθε προσπάθεια περιγραφής του Ι.Χ από τον ίδιο. Η πλήρης επίγνωση του συμβατικού χαρακτήρα της γλώσσας αφενός και του υποκειμενικού τρόπου πρόσληψης της πραγματικότητας αφετέρου, τον οδηγούν μάλιστα στο συμπέρασμα πως μια κάπως πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τον ήρωα θα δινόταν στον αναγνώστη, μόνο αν ο ίδιος ο Ι.Χ αποφάσιζε να διηγηθεί μια ιστορία. Η διήγηση επομένως είναι ικανή να αποκαλύψει τον χαρακτήρα του προσώπου που διηγείται, ενώ φαντάζει αδύναμη να παρουσιάσει επαρκώς το αντικείμενό της, να εκφράσει δηλαδή αυθεντικά τα πρόσωπα και τις καταστάσεις που ο αφηγητής επιδιώκει να σκιαγραφήσει. Ο τρόπος δε με τον οποίο εκφράζεται κάποιος φαίνεται να είναι αποφασιστικής σημασίας για την αποκάλυψη της ταυτότητάς του, με την προϋπόθεση ωστόσο ότι η διήγησή του δεν υπακούει στους εξωτερικούς κανόνες και στις συμβάσεις της παραδοσιακής πεζογραφίας («στην τεχνική της πλοκής και στις δραματικές συγκρούσεις χαρακτήρων»), αλλά «στις επινοήσεις της εμπνοής», στις επιταγές δηλαδή του ενστίκτου.³²⁹

Τις καλλιτεχνικές του προτιμήσεις φροντίζει να προκρίνει ο Δέλιος με πιο έμμεσο τρόπο αυτή τη φορά και λίγο παρακάτω. Πρόκειται για το ίδιο διήγημα και συγκεκριμένα για τη σκηνή εκείνη όπου ο Ι.Χ αντικρίζει ένα παιδί να προσπαθεί, με ιδιαίτερη μάλιστα αγωνία, να φτιάξει μια κατασκευή από πηλό. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται εκείνο να ανησυχεί, να μεριμνά και να αξιοποιεί όλες του τις δυνάμεις, προκειμένου να οδηγηθεί στο επιθυμητό αποτέλεσμα («μ' ένα τρεμάμενο χέρι πάσκιζε να χαράζει ιερογλυφικά σχήματα [...] άλλαζε στάσεις και προθέσεις, έσκαβε λακκούβες, έπλαθε πηλό [...] ύγραινε και λείαινε τις επιφάνειες, σχημάτιζε μια πρόσοψη [...] και πάντα ανησυχούσε κάτι να προσθέσει ακόμα και να συμπληρώσει ο, τι πρόχειρα είχε συλλάβει η φαντασία του») παραπέμπει στον προσωπικό αγώνα που δίνει κάθε φορά ο λογοτέχνης και κατ' επέκταση κάθε καλλιτέχνης, μέχρι να ολοκληρώσει το έργο του. Η εικόνα του παιδιού, τις γρήγορες κινήσεις του οποίου αποδίδει εύστοχα η χρήση του ασύνδετου σχήματος, προϊδεάζει τον αναγνώστη για το αφηγηματικό σχόλιο που θα ακολουθήσει. Λόγω της πληθώρας των αντίστοιχων αναφορών, που συναντά εκείνος αρκετά πυκνά στο έργο του Δέλιου, υποπτεύεται πως και η παραπάνω σκηνή στόχο έχει να υπηρετήσει τον ίδιο σκοπό, να δώσει δηλαδή στον αφηγητή την ευκαιρία να εκθέσει την κατάλληλη συγγραφική μέθοδο. Έτσι, αφού πρώτα εκείνος σχολιάσει τις κινήσεις του παιδιού, εκθέτει στη συνέχεια τις σκέψεις που κάνει ο ήρωας του όσον αφορά τη συμπεριφορά του μικρού καλλιτέχνη. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε:

«Σα να μην επιχειρούσε ν' αναπλάσει ένα θέμα και να το ολοκληρώσει σφαιρικά. Θα λεγες πως προτιμούσε να παραδοθεί στους κυματισμούς της στιγμιαίας εμπνοής και στην άντληση από το μηδέν. Στο τέλος ανικανοποίητο, παιχνιδιάρικο το είδε να σηκώνεται και με μια κλωτσιά να σωριάζει ο, τι είχε στήσει. Σε μιαν αντιστοιχία τοποθετούσε και την πρόθεσή του να μην τρέχει πίσω από την εύρεση ενός θέματος που να επιχειρεί κατόπιν να το αναπτύξει, αλλά να παίρνει κάθε φορά αφορμή

³²⁸ Βλ. κεφ. 3, ενότητες 1, 2 της παρούσας εργασίας

³²⁹ Βλ. κεφ. 1, ενότητα 5 της παρούσας εργασίας

από την υποψία του τίποτε, για ν' ακολουθήσει το μίτο μιας αόριστης στη σκέψη του σύνθεσης, που δοκίμαζε μετέπειτα να την αποσπάσει από την φασματική υπόστασή της και να τη διηγηθεί».³³⁰

Οι κινήσεις και οι επιλογές του παιδιού στην προσπάθειά του να ολοκληρώσει αυτό που σχεδιάζει βρίσκονται σε αντιστοιχία με τον τρόπο που εργάζεται ο Ι.Χ ως καλλιτέχνης. Η μέθοδος που εκείνος ακολουθεί ταυτίζεται με την άρνησή του να ορίσει εκ των προτέρων το θέμα του έργου, με τη συνειδητή του επιλογή να αφορμάται κάθε φορά από αυτό που θα ερεθίσει τη δεδομένη στιγμή τη δημιουργική φαντασία του, το οποίο σε κάθε περίπτωση είναι αδύνατον να γνωρίζει ο ίδιος εκ των προτέρων. Για τον ήρωα η διήγηση αποτελεί προϊόν της πορείας που διανύει, ακολουθώντας «το μίτο μιας αόριστης στη σκέψη του σύνθεσης». Αυτό σημαίνει ότι ο ίδιος αφήνεται να παρασυρθεί από τη μορφή που λαμβάνει στη φαντασία του το αντικείμενο της έμπνευσής του, το οποίο φυσικά δεν χαρακτηρίζεται για τη συγκεκριμένη και οργανωμένη μορφή του. Ο τρόπος που επιλέγει ο συγκεκριμένος ήρωας για να εργαστεί παραπέμπει στις καλλιτεχνικές προτιμήσεις της μοντέρνας λογοτεχνίας, η οποία επίσης αρνείται τη σφιχτοδεμένη σύνθεση και την προκαθορισμένη πλοκή.³³¹

Οι σχετικές με την τέχνη θεωρητικές τοποθετήσεις του αφηγητή, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, άλλοτε παρεισφρέουν με έμμεσο κι άλλοτε με αμεσότερο τρόπο στη διήγηση. Χαρακτηριστική περίπτωση άμεσου σχολιασμού αποτελεί το παράδειγμα που θα αναλύσουμε στη συνέχεια. Εδώ η ροή της διήγησης διακόπτεται απότομα και ο αναγνώστης με ιδιαίτερη ευκολία ξεχωρίζει τη φωνή του συγγραφέα να παρεμβαίνει για να διατυπώσει προσωπικές κρίσεις όσον αφορά την τέχνη. Και σε αυτή την περίπτωση διακρίνεται μια αποστροφή προς τους παραδοσιακούς τρόπους γραφής:

«Ίσως θα περίμενε κανείς να συναντήσει έναν επίλογο σε τούτα και σ' όσα άλλα περιστατικά και γεγονότα. Ανόφελο. Με μια λυρική ένταση, με μια δραματική δύναμη, σαν προϋπόθεση απαραίτητη, δοκιμάζει η μνήμη να μεταφέρει στην κυσέλη του νοητού ο, τι μένει καταχωνιασμένο, άγνωστο κι ανεκμετάλλευτο. Επισοεί μια κάποιαν αφετηρία αφηγηματικής προσπάθειας, ανατρέχει στο παρελθόν, σ' αυτό το απολίθωμα των βιωμένων και ιδωμένων πραγμάτων κι ερευνάει. Ερευνάει όσα προκαλούν στην αίσθηση μια σύγχυση εξαιτίας της συνήθειας που όλοι έχουμε να τα μισοβλέπουμε και πολύ λίγο να τα προσέχουμε κι έτσι να μας διαφεύγει πάντα η αλήθεια τους».³³²

Ο αφηγητής παρουσιάζεται να έχει πλήρη επίγνωση των προσδοκιών του επαναπαυμένου, όπως τον διαμόρφωσαν οι ρεαλιστικές συμβάσεις, αναγνώστη, ο οποίος επιζητά την ευκολία και αναμένει «να συναντήσει» σε όσα διαβάξει, «έναν επίλογο» που θα οδηγεί ομαλά στην έκβαση της υπόθεσης.³³³ Γι' αυτό φροντίζει να προβάλλει με περισσή παρηρησία την αντίθεσή του σε αυτού του είδους τις προσδοκίες, σχολιάζοντας πως είναι «ανόφελο» τα περιστατικά και τα γεγονότα, που περιγράφονται στην διήγηση, να οδηγούν αναγκαστικά σε μια λύση, στον

³³⁰ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 10 Σημ.: Το συγκεκριμένο απόσπασμα παραθέτει και η Δήμητρα Μπεχλικούδη. Βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου, ο.π.*, σελ. 350

³³¹ Βλ. κεφ. 3, ενότητα 4 της παρούσας εργασίας

³³² Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 16-17 Σημ.: Το παραπάνω απόσπασμα παραθέτει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη, βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου, ο.π.*, σελ. 350

³³³ Σχετικά με τους αναγνώστες των ρεαλιστικών και των μοντέρνων μυθιστορημάτων Βλ. κεφ. 3, ενότητα 3 της παρούσας εργασίας και Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας, ο.π.*, σελ. 252

πολυπόθητο, θα λέγαμε, «επίλογο». Με την απομόνωση μάλιστα της λέξης «ανώφελο» σε μια περίοδο, ο αφηγητής επιδιώκει να δώσει έμφαση στην παραπάνω κρίση, προβάλλοντας στη συνέχεια τη συνειδητή του επιλογή να υιοθετήσει μια άλλου είδους αφήγηση. Έτσι παρατηρούμε τη θέση του ιδεώδους της οργανωμένης υπόθεσης των ρεαλιστικών έργων να καταλαμβάνει «κάποια αφετηρία αφηγηματικής προσπάθειας» που στόχο έχει όχι να εκθέσει την επιφανειακή αλήθεια των πραγμάτων, αλλά να ανακαλύψει μια άλλου είδους «αλήθεια», εκείνη που συνήθως «μας διαφεύγει» και που γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο η σύλληψή της προϋποθέτει την έρευνα.³³⁴ Πρόκειται για την έρευνα που διενεργεί ο λογοτέχνης μέσω της γλώσσας. Όσα «μισοβλέπουμε και πολύ λίγο προσέχουμε», «εξαιτίας της συνήθειας» η συγκεκριμένη «αφηγηματική προσπάθεια» επιδιώκει να τα αναδείξει και να δικαιώσει την υποβαθμισμένη λόγω της συνήθειας εικόνα τους. Οι στόχοι του συγγραφέα στη συγκεκριμένη περίπτωση παραπέμπουν στην ιδιότητα του λογοτεχνικού λόγου, όπως την αντίκρισαν οι φορμαλιστές, να «καθιστά ανοίκεια τη συμβατική γλώσσα».³³⁵

Η επιλογή του συγγραφέα να προβάλλει τις καλλιτεχνικές προτιμήσεις του μέσω των ηρώων εντοπίζεται σε ακόμα ένα σημείο του συγκεκριμένου διηγήματος. Πρόκειται για τη στιγμή κατά την οποία ο αφηγητής αναφέρεται στην επιλογή του Ι.Χ να δημιουργεί διηγήσεις, δίχως να ακολουθεί ένα συγκεκριμένο σχέδιο προκειμένου να οδηγηθεί στον σκοπό του:

«Συνήθιζε πάντα να αναζητάει την αντιστοιχία ανάμεσα στο πράγμα που κατόπι σε στιγμές ευφορίας μεταφέρουμε στην περιοχή του λόγου και στο πνεύμα καθεαυτό. Χωρίς προσχεδιασμούς συνύφαινε την ιστορία ενός κόσμου δίχως ιστορία, δίχως πολύπλοκη δομή, δοκιμάζοντας μόνο να μετουσιώσει την ποίηση της μοναξιάς, το χώρο του εσωτερικού ονείρου σε κάποια ψήγματα της συμβολικής φαντασίας. Έτσι και οι άνθρωποί του και οι χαρακτήρες του τι άλλο μπορούσε να ήταν παρά είδωλα χωρίς μέσο και τρόπο να τους πλησιάσεις».³³⁶

Διαβάζοντας το παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε ότι η μέριμνα του λογοτέχνη επικεντρώνεται όχι στην υπόθεση και τη γραμμική ροή των γεγονότων, αλλά στην ανάγκη εξωτερίκευσης ενός βαθύτερου εαυτού. Σε αυτόν ενδεχομένως αναφέρεται ο δημιουργός κάνοντας λόγο για τον χώρο «του εσωτερικού ονείρου», ο οποίος φυσικά δεν χαρακτηρίζεται από τάξη και οργάνωση κι επομένως οι οποιοδήποτε «προσχεδιασμοί» δεν κρίνονται απαραίτητοι για την απόδοσή του. Καθώς λοιπόν η τέχνη του Ι.Χ σκοπό δεν έχει να μεταφέρει στον γραπτό λόγο γεγονότα και καταστάσεις του εξωτερικού κόσμου, αλλά να αναδείξει εσωτερικές διεργασίες, οι χαρακτήρες, όπως διαμορφώνονται μέσα από το έργο του, δεν έχουν στερεή υπόσταση. Γι' αυτό περιγράφονται ως «είδωλα», ανεπίδεκτα μάλιστα προσεγγίσεως, τα οποία θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως αντιστοιχούν περισσότερο σε ιδέες που ταυτίζονται με συγκεκριμένες εσωτερικές διαθέσεις, παρά σε συγκεκριμένα πρόσωπα. Οι ήρωες δηλαδή του Ι.Χ κάνουν αισθητή την παρουσία τους όχι μέσα από την εξωτερική τους δράση, αλλά μέσα από την προβολή των συναισθημάτων και των σκέψεών τους από τον αφηγητή, πράγμα το οποίο

³³⁴ Σχετικά με την απαιτητική εργασία του λογοτέχνη βλ. κεφ. 1, ενότητες 2, 3 της παρούσας εργασίας

³³⁵ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, ο.π., σελ. 25

³³⁶ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 21-22 Σημ.: Το συγκεκριμένο απόσπασμα παραθέτει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη, σχολιάζοντας «την άρνηση» του δημιουργού «για την ιστορία και την περίπλοκη δομή». Βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 350

παρατηρούμε ότι συμβαίνει κατά κόρον με τους ήρωες των διηγημάτων του Δέλιου.³³⁷

Ο συγγραφέας στο συγκεκριμένο σημείο περιγράφει πώς επεξεργάζεται ο ήρωας του ως καλλιτέχνης το εκάστοτε θέμα, υποδεικνύοντας στην πραγματικότητα στον αναγνώστη τον τρόπο που επέλεξε ο ίδιος για να εργαστεί. Έτσι παρουσιάζει τις καλλιτεχνικές του προτιμήσεις ως επιλογές των ηρώων του προβάλλοντάς τις δηλαδή δίχως να κάνει ρητή αναφορά σε αυτές. Παρουσιάζοντας τους ήρωες των διηγημάτων του όχι απλώς σύμφωνους με τα καλλιτεχνικά του πιστεύω, αλλά και μιμητές αυτών δημιουργεί στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση ότι εκφράζει μια περισσότερο αντικειμενική παρά προσωπική κρίση, όσον αφορά την τέχνη. Έτσι διαμορφώνει μέσα από το λογοτεχνικό του έργο έναν κόσμο όπου εφαρμόζονται όσα ο ίδιος πρεσβεύει, επιδιώκοντας με αυτόν τον τρόπο να τα νομιμοποιήσει στη συνείδηση του αναγνώστη.

Σε άλλες περιπτώσεις ωστόσο τα σχόλια του αφηγητή διακόπτουν τη ροή της διήγησης για να μεταφέρουν με αμεσότερο τρόπο τα μηνύματα που επιδιώκει να προβάλλει εκείνος όσον αφορά την τέχνη. Στο παράδειγμα που ακολουθεί παρατηρούμε πως τα σχόλια του αφηγητή λαμβάνουν τη μορφή κηρύγματος υπέρ του νέου τρόπου έκφρασης, που εγκαινιάζει η μοντέρνα τέχνη. Αξίζει δε να σημειωθεί πως είναι η πρώτη φορά στη διηγηματογραφία του Δέλιου που συναντάμε έναν τόσο ένθερμο -και μάλιστα με τόσο άμεσο τρόπο- λόγο υπέρ της μοντέρνας τέχνης. Χαρακτηριστικά αναφέρεται:

«Η αληθινή συγκομιδή της καθημερινής ζωής είναι άπιαστη και απερίγραπτη. Περιέχονται όλα μέσα μας, ανωφέλευτα. Επιλέγονται όσα υπηρετούν μια κάποια αισθητική χρησιμότητα κι έχουν την επάρκεια να υπαγορεύσουν τους δικούς τους νόμους. Περάσαμε τάχα σε άλλη σφαίρα αναπλαστικής έκφρασης της εξωτερικής και εσωτερικής ζωής, παρωθημένοι από την ανάμειξη του ρομαντικού και του ρεαλιστικού στοιχείου, τη σύσμιξη της τάξης και της αρρυθμίας, της διάλυσης και της σύνθεσης. Κουραστήκαμε από τα περιγράμματα του επεισοδιακού βίου, από τη φωτογραφική απεικόνιση του φαινομένου κι απ' αυτούς ακόμα τους συμβολισμούς που ρέπουν σ' ένα αλληγορικό διδακτισμό. Αξιούμε μιαν άλλη όραση με μέτρο τον άνθρωπο, θύμα της δίνης, της ανάγκης και των απαιτήσεων, μα και τον άνθρωπο ήρωα ν' αντισταθεί στα ρεύματα και ν' αντιπαλαίσει στα εμπόδια. Πασκίζει να περισώσει την αξία του και φτάνει στην αγωνία που δημιουργεί η ηθική σχετικότητα της εποχής μας. Ο Σίσυφος δικαιώνεται με το θάρρος του, με την αντίστασή του στις καταδρομές, στις σκοτεινές δυνάμεις που τον τριγυρίζουν. Ο άνθρωπος είναι το καλλιεργημένο τέρας που ορθώνει τη θέλησή του μπροστά στις συνειδητές και τις ασυνείδητες δυνάμεις του κακού και του καλού. Δεν ξέρουμε την ταυτότητά του, την ιδιότητά του ενός και του άλλου. Χωρίς να επιχειρούμε δογματισμούς και αφορισμούς, βέβαιο είναι πως ο άνθρωπος δεν μπορεί να πετύχει απόλυτα και να θριαμβεύσει μόνος του».³³⁸

Ο αφηγητής στο συγκεκριμένο σημείο εκφράζει την αγανάκτησή του προς τη ρεαλιστική τέχνη που, σύμφωνα με όσα πιστεύει, έχει κουράσει το κοινό. Αφού πρώτα αναφερθεί στην αδυναμία της γλώσσας να συλλάβει στην ολότητά της την

³³⁷ Η Δήμητρα Μπεχλικούδη σχολιάζοντας τους ήρωες των διηγημάτων του Δέλιου, κάνει λόγο για «πρόσωπα ασαφή, μεταβαλλόμενα» που «ανιχνεύονται από τη στιγμή, από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, όχι απ' τις πράξεις και τη δράση τους». Βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 278

³³⁸ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 26-27 Σημ.: Το συγκεκριμένο απόσπασμα παραθέτει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη, επισημαίνοντας την «άρνηση» του Δέλιου «για την ιστορία και την πολύπλοκη δομή» και τις «απόψεις του για μια ανανεωμένη αφήγηση [...] που καταργεί τον χρόνο [...] που πετυχαίνει τη σύζευξη ιστοριών και γεγονότων υποτάσσοντάς τα μυστικά μέσα στο πλέγμα των λέξεων, των συνειρμών, της ποιητικής ατμόσφαιρας», βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 350-351

πραγματικότητα, σπεύδει να σημειώσει πως «η αληθινή συγκομιδή της καθημερινής ζωής είναι άπιαστη», καλωσορίζοντας με αυτόν τον τρόπο την καινούρια περίοδο που εγκαινιάζει η μοντέρνα τέχνη. Η περίοδος αυτή ταυτίζεται με την επιλογή του δημιουργού να εργαστεί με όσα στοιχεία δύνανται «να υπαγορεύσουν τους δικούς τους νόμους». Σε αυτό το σημείο γίνεται επομένως αντιληπτό πως μέθοδος εργασίας των μοντέρνων συγγραφέων διαφέρει αισθητά από την παραδοσιακή προσέγγιση της δημιουργίας. Αν στην πρώτη προέχει η πρωτοβουλία του δημιουργού και οι κανόνες που εκείνος θέτει, στην περίπτωση της μοντέρνας λογοτεχνίας όσα αξιοποιούνται από τον λογοτέχνη «υπαγορεύουν τους δικούς τους νόμους». Ο δημιουργός λοιπόν φαίνεται πως αφήνεται στην προκειμένη περίπτωση να οδηγηθεί από τις εκάστοτε επιταγές της έμπνευσής του.

«Συνάντηση μ' έναν δραπέτη»

Η τεχνική της γραφής ως ένα ζήτημα που εξακολουθεί να μονοπωλεί το ενδιαφέρον του αφηγητή προβάλλεται και στο επόμενο διήγημα της ίδιας συλλογής, το οποίο φέρει τον τίτλο «Συνάντηση μ' έναν δραπέτη». Η διήγηση ξεκινά με την παρουσίαση του τόπου διαμονής του ήρωα, με την περιγραφή δηλαδή του παραθαλάσσιου τοπίου, όπου βρίσκεται το κατάλυμά του. Πρόκειται για ένα είδος εισαγωγής που προσφέρει στον αφηγητή την δυνατότητα να αναφερθεί στα συναισθήματα που καταλαμβάνουν, όποιον βρεθεί εκεί, «αν κατακαλόκαιρα τύχει να πλακώσει η συννεφιά»³³⁹ και στη συνέχεια αναφερόμενος στα συναισθήματα του ίδιου του ήρωα, να παρομοιάσει την ιδιόμορφη ψυχολογία του με τον τρόπο που συμπεριφέρεται ένα ποίημα.³⁴⁰ Η δυνατή μπόρα, που αναταράζει το φυσικό τοπίο, φαίνεται να αναστατώνει τον ευαίσθητο ψυχισμό του τελευταίου, καθώς εκείνος περιμένει κάθε φορά ανυπόμονος να αντικρύσει ένα κομμάτι καθαρού ουρανού. «Κατακτημένος» μάλιστα, όπως αναφέρεται, από τη «λαχτάρα» αυτή παρουσιάζεται να «παραδίνεται ρεμβαστικός σ' έναν κόσμο από διαθέσεις [...] αισθήματα και λογισμούς», τα οποία, καθώς διαβάζουμε, «ανθοφορούν περ' από μια προσχεδιασμένη σκηνοθεσία».³⁴¹ Πρόκειται για τη στιγμή κατά την οποία ο ήρωας «δοκιμάζει να μεταπλάσει προσωπικές αναμνήσεις».³⁴²

Σε αυτή του την προσπάθεια σκοπό δεν έχει να υποταχθεί σε καμία μορφολογική επιταγή. Η υιοθέτηση ενός συγκεκριμένου σχεδίου δράσης και η εφαρμογή εκ των προτέρων διατυπωμένων κανόνων δεν εξυπηρετούν τις συναισθηματικές του ανάγκες τη δεδομένη στιγμή. Το ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο είναι ότι η ψυχολογία του ήρωα, όπως διαμορφώνεται στην παρούσα φάση, καθώς εκείνος δηλαδή παραδίνεται στους λογισμούς του, παραλληλίζεται με τον χαρακτήρα ενός ποιήματος, το οποίο συμπεριφερόμενο με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, «γίνεται όργανο έκπληξης» για τον αναγνώστη.³⁴³ Ο αφηγητής εδώ, παρομοιάζοντας το λογοτεχνικό έργο, που αντιβαίνει σε κάθε μορφή συμβατικότητας, με τη συμπεριφορά ενός προσώπου το οποίο αφήνεται στις σκέψεις του, υποβάλλει στον αναγνώστη την αίσθηση ότι κατ' αυτόν τον τρόπο ενήργησε και ο δημιουργός του συγκεκριμένου διηγήματος. Ο λογοτέχνης στη συγκεκριμένη περίπτωση προβάλλει για ακόμα μια φορά, μέσα από την περιγραφή της συμπεριφοράς ενός εκ των ηρώων

³³⁹ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 34

³⁴⁰ *Ο.π.*, σελ. 35

³⁴¹ *Ο.π.*, σελ. 35

³⁴² *Ο.π.*, σελ. 35

³⁴³ *Ο.π.*, σελ. 35

του, τον τρόπο που επέλεξε ο ίδιος για να εργαστεί, επισημαίνοντας έμμεσα την τεχνητή φύση του λογοτεχνικού κειμένου.³⁴⁴

Στον κόσμο «από διαθέσεις και ψυχικές καταστάσεις, από αισθήματα και λογισμούς», στον οποίο, όπως αναφέρθηκε, «παραδίνεται ρεμβαστικός» ο ήρωας, ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να περιηγηθεί λίγο παρακάτω.³⁴⁵ Προτού «ρεμβασμοί και λογισμοί» διαλυθούν «σαν καπνός παρασυρμένος από σφοδρόν αέρα»³⁴⁶ προτού δηλαδή τα βήματα του δραπέτη έξω από την πόρτα διακόψουν τις σκέψεις του ήρωα, για να τον επαναφέρουν στην πραγματικότητα, ο αναγνώστης ταξιδεύει μαζί με εκείνον στην «ανακύκληση των λογισμών και των εξομολογήσεων» του. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε:

«Μια νύχτα εφιαλτική, κατοικημένη από οράματα, και μια περιπλάνηση στους χώρους μιας πραγματικότητας κρυπτογραφημένης, δίχως περιεχόμενο άλλο από τον τρόπο με τον οποίο περνούσε από την όρασή του μια πραγματικότητα άστατη, άμορφη, μισοϊδωμένη, σαν ο άνθρωπος να ξεφύλλιζε και να δοκίμαζε να διαβάσει τις σελίδες της ζωής του. Ένας νους γαληνεμένος, που θα είχε τη θέληση ν' αφηγήσει όλον τούτο τον τάραχο των στοιχείων της φύσης και να υποτάξει την έμπνευση σε κάποιους καθιερωμένους κανόνες της ευθύγραμμης διήγησης, θα ήταν ίσως σε θέση ν' απομονώσει το ένα ή το άλλο περιστατικό και με την ενεργητική συμμετοχή της φαντασίας, να καταλήξει σ' έναν ιερατικότατο τυποποιημένο πίνακα προσώπων και πραγμάτων. Άλλη ωστόσο είναι η πορεία της μετάταξης, η αξία μιας εικόνας που τη συνθέτουν οι στήμονες των ποικίλων σχέσεων με τους ανθρώπους και άλλα, εντελώς διάφορα, τα τέρματα όπου καταλήγουν οι οιστηλασίες της άλλης φαντασίας, εκείνης που απαιτεί την παρέμβαση και τη σύζευξη της μιας με την άλλη ιστορίας, για να φτάσει –όσο καταφέρνει να φτάσει– στη μαγική αρετή να κάνει το επίτευγμα από γεωλογικό σχήμα, μια κοινωνία ή τουλάχιστον ένα δείγμα κοινωνίας, που να μοιάζει με οικοδομημένο ακίνητο, με μια πολυκατοικία. Φανερό, πως για να εισχωρήσει στα καθέκαστα της, και ν' αποκαλύψει ο, τι είναι συγκαλυμμένο, η φαντασία δεν μπορεί να λειτουργήσει με τον ίδιο ρυθμό της λογικής. Ολοένα και αξιώνει τη διερεύνηση και τη διαλεύκανση. Πρόκειται στο βάθος για μια τάση, ή πιο σωστά, για μιαν ανάγκη του ανθρώπου να πλανηθεί και να χαθεί πρώτα, για να ξαναβρεί κατόπι τον εαυτό του.

Σε τούτη την ανακύκληση των λογισμών και των εξομολογήσεων, ο άνθρωπος έθετε στον εαυτό του το ερώτημα: Φτάνουν τάχα όλα αυτά και τόσα άλλα, για ν' αποτελέσουν προβολή της ανησυχίας μας σ' ένα ξένο σώμα; Έχει την επάρκεια μια τέτοια εμπειρία να προκαλέσει το ενδιαφέρον και τη γοητεία, σε μιαν εποχή άλλη, διαφορετική από τη δική μας, την ανειρήνευτη, την ολότελα απομακρυσμένη από τους καταλυτικούς καιρούς μας;».³⁴⁷

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε την άστατη ροή των σκέψεων του ήρωα, ο οποίος προσπαθεί να παρακολουθήσει τη ζωή του, να την ανασυντάξει και να την παρουσιάσει, αδυνατώντας όμως να οργανώσει την «άμορφη και μισοϊδωμένη», όπως εκείνη φιλτράρεται μέσα από την όρασή του, «πραγματικότητα». «Ο τάραχος των στοιχείων της φύσης», είτε ερμηνευτεί κυριολεκτικά, ταυτιζόμενος δηλαδή με τις άσχημες καιρικές συνθήκες που επικρατούν εκείνη τη στιγμή, είτε μεταφορικά ταυτιζόμενος με τη σύγχυση που προκαλεί η «άστατη πραγματικότητα» στην ψυχή του ήρωα, δεν επιτρέπει την διαμέσου της «ευθύγραμμης διήγησης» παρουσίαση των συναισθημάτων του. Αυτό που θα μπορούσε να πετύχει «ένας γαληνεμένος νους», ο δημιουργός δηλαδή μιας τέτοιας διήγησης, περιγράφεται, όπως παρουσιάζεται στη σκέψη του ήρωα λίγο

³⁴⁴ Για την «τεχνητή φύση» του λογοτεχνικού κειμένου βλ. κεφ. 3, ενότητες 1, 3 της παρούσας εργασίας

³⁴⁵ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 35

³⁴⁶ *Ο.π.*, σελ. 38

³⁴⁷ *Ο.π.*, σελ. 36-37 Σημ.: Στις συγκεκριμένες σελίδες παραπέμπει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη αναφέροντας ότι εκεί προβάλλονται «απόψεις» του Δέλιου «για μια ανανεωμένη αφήγηση [...] που πετυχαίνει τη σύζευξη ιστοριών και γεγονότων υποτάσσοντάς τα μυστικά μέσα στο πλέγμα των λέξεων, των συνειρμών, της ποιητικής ατμόσφαιρας» βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 350-351

παρακάτω. Προτού ωστόσο φτάσουμε σε αυτό το σημείο είναι ενδιαφέρον να προσέξουμε πώς διαγράφεται η προσωπικότητα του εν λόγω καλλιτέχνη, που αντιπροσωπεύει τον «γαληνεμένο νου» και πώς ερμηνεύεται στη σκέψη του ήρωα η τακτική που εκείνος ακολουθεί.

Βασική προτεραιότητα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη είναι «ν' αφηγήσει όλον τούτο τον τάραχο των στοιχείων της φύσης» και «να υποτάξει την έμπνευση σε καθιερωμένους κανόνες». Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται για να αποδώσει την ποιότητα της εργασίας που εκείνος εκτελεί δεν είναι τυχαίο. Το επίθετο «όλος» αποτελεί μια λέξη η χρήση της οποίας προϋποθέτει τον αναγνώστη ότι έπεται αναφορά σε κάτι σημαντικό. Στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει «τον τάραχο των στοιχείων της φύσης», δηλαδή τη συγκεκριμένη πλευρά της πραγματικότητας, την οποία ο δημιουργός συνειδητά αγνοεί. Αυτό που αφηφά επομένως ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης δεν είναι διόλου ασήμαντο. «Όλος αυτός ο τάραχος», που λειτουργεί ως ερέθισμα και προξενεί στον ήρωα πρωτόγνωρα συναισθήματα, όλος αυτός ο πλούτος εσωτερικών διεργασιών που δημιουργούν την αίσθηση μιας «άστατης, άμορφης, μισοϊδωμένης» πραγματικότητας, παραμένει ανεκμετάλλευτος. Έτσι ο δημιουργός που προβαίνει στις αντίστοιχες επιλογές, απομονώνοντας τα παραπάνω συναισθήματα, προκειμένου να ακολουθήσει την «ευθύγραμμη διήγηση», στερεί αυτόματα από τον εαυτό του κι από τους αποδέκτες της τέχνης του τη δυνατότητα να βιώσουν μια ξεχωριστή πτυχή της.

Η αποστροφή του ήρωα προς τη συγκεκριμένη μέθοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας εκφράζεται και στη συνέχεια, καθώς ο ίδιος, θίγοντας την πρακτική που ακολουθεί ο προσκολλημένος στην ευθύγραμμη διήγηση «γαληνεμένος νους», χρησιμοποιεί το ρήμα «υποτάσσω», για να αναφερθεί στην κατά την συγγραφή ενός έργου πειθαρχία της έμπνευσης σε «καθιερωμένους κανόνες». Μια λέξη με αρνητικές συνδηλώσεις («υποτάσσω»), επιστρατεύεται επομένως, για να τοποθετηθεί πλάι στην όχι τόσο εύκολα προσεγγίσιμη έννοια της έμπνευσης, δημιουργώντας την εντύπωση οξύμωρου σχήματος. Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται από τον συγγραφέα η λανθασμένη τακτική του δημιουργού που προσπαθεί να περιορίσει και να θέσει εντός των αυστηρών πλαισίων της ευθύγραμμης αφήγησης την ουσία, την πρώτη ύλη της τέχνης, την έμπνευση.

Παρακάτω μάλιστα η αρνητική στάση προς τη συγκεκριμένη συγγραφική πρακτική εκφράζεται απερίφραστα, καθώς, όπως διαπιστώνεται, η μέθοδος αυτή δεν κατορθώνει παρά να καταλήξει «σ' έναν ιερατικότατα τυποποιημένο πίνακα προσώπων και πραγμάτων». Για να δοθεί δε ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στα ατυχή αποτελέσματα των παραπάνω συγγραφικών επιλογών, ο αφηγητής αναφερόμενος σε αυτά, χρησιμοποιεί ειρωνικά ποιητικό λεξιλόγιο, πετυχαίνοντας με αυτόν τον τρόπο να τονίσει τον αντιποιητικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης τέχνης. Έτσι «η μαγική αρετή» στην οποία καταλήγουν «οι οιστηλασίες της άλλης φαντασίας», οι προσπάθειες δηλαδή της ρεαλιστικής λογοτεχνίας, ισούται με το κατόρθωμά της «να κάνει το επίτευγμα», το εν δυνάμει καλλιτεχνικό έργο δηλαδή, «από γεωλογικό σχήμα να μοιάζει με οικοδομημένο ακίνητο, με μια πολυκατοικία». Οι αγωνιώδεις τάχα προσπάθειες του ρεαλιστή λογοτέχνη, οι οποίες εκφράζονται παραστατικά με τον μακροπερίοδο λόγο και το ποιητικό λεξιλόγιο, το μόνο που κατορθώνουν τελικά είναι να οδηγήσουν σε ένα πεζό και άχαρο κατασκεύασμα.

«Η ερημιά και η πωξίδα»

Η τακτική του Δέλιου να εκφράζει τις καλλιτεχνικές του πεποιθήσεις μέσα από τις σκέψεις των ηρώων του εντοπίζεται και στο διήγημα που ακολουθεί. Στην

«Ερημιά και την πυξίδα» ο «κ. Φώτης», χαρακτηριστική περίπτωση μοναχικού ήρωα, όπως οι περισσότεροι ήρωες των διηγημάτων του Δέλιου, επιζητά την απομόνωση και την περισυλλογή. Γι' αυτό καταφεύγει στη φύση. Στο δάσος, όπου πηγαίνει για έναν περίπατο, συντροφιά θα του κρατήσει ένα αδέσποτο σκυλί στο οποίο εκείνος εκμυστηρεύεται όλους τους προβληματισμούς του. Ο ήρωας εξομολογείται στον προσωρινό του σύντροφο πως ο, τι βαθύτερα αναζητά και τον κάνει να αισθάνεται πλήρης είναι «οι όψεις του μοναχικού περιπατητή», όσα έχουν να του προσφέρουν δηλαδή οι μοναχικές περιηγήσεις του στην εξοχή, οι οποίες μάλιστα παρομοιάζονται από τον ίδιο με «συγκομιδή πλούσιας καρποφορίας». Χαρακτηριστικά παραθέτουμε:

«Εμένα μου φτάνουν οι όψεις του μοναχικού περιπατητή. Μοιάζουν με τη συγκομιδή πλούσιας καρποφορίας. Είναι όψεις συνθεμένες από την αίσθηση του πραγματικού φαινομένου, καμιά φορά του επινοημένου, ή και του συχνά φανταστικού και του παράλογου, του ονειρικού στοιχείου. Οδηγημένος από την πυξίδα του ενστίκτου κάτι θ' ανακαλύψεις, κάτι πρέπει να πλάσεις για να ξεπεράσεις το φράγμα της σιωπής, να φέρεις σε μίαν ισορροπία το τίποτε μ' αυτό που σε πιέζει και σε βασανίζει να το εξωτερικεύσεις. Σε άλλους καιρούς θα λέγαν πως αυτό που πας να πεις, φτάνει και μόνο να το εκφράζεις καλά. Παλιά αντίληψη. Σήμερα προσέχουμε τον τρόπο που ακολουθείς για να το πεις, να το διηγηθείς, ξεκινώντας από το μηδέν, από τη στάχτη. Η μόνη δυσκολία βρίσκεται στο πώς θα κατορθώσεις, αυτό που διηγείσαι, να μη μιλήσει στη φαντασία, αλλά να ναι, ή τουλάχιστο να φαίνεται απλό, και να γίνει παρόν. Γιατί στο κάτω κάτω, δεν μπορεί να νοηθεί διήγηση δίχως αναπαράσταση γεγονότων».³⁴⁸

«Οι όψεις», για τις οποίες κάνει λόγο ο κ. Φώτης, είναι συχνά «συνθεμένες», καθώς διαβάζουμε, «από την αίσθηση [...] του φανταστικού και του παράλογου, του ονειρικού στοιχείου», από ποικίλων ειδών συνειρμούς και λογισμούς δηλαδή που δημιουργούνται στη σκέψη του ήρωα, η οποία επικεντρώνεται σε ζητήματα που αφορούν την τέχνη και συγκεκριμένα τον τρόπο με τον οποίο εκείνη εκφράζεται. Η εξωτερίκευση της πραγματικότητας που καθένας κρύβει μέσα του στη σημερινή εποχή αναζητά διαφορετικές εκφραστικές διεξόδους. «Σε άλλους καιρούς, θα λεγαν πως αυτό που πας να πεις, φτάνει και μόνο που το εκφράζεις καλά. Παλιά αντίληψη. Σήμερα προσέχουμε τον τρόπο που ακολουθείς για να το πεις, να το διηγηθείς, ξεκινώντας από το μηδέν, από τη στάχτη». Ο δημιουργός στο σημείο αυτό επισημαίνει την διαφορετική κατεύθυνση της σύγχρονης τέχνης, επιλέγοντας για ακόμα μια φορά να προβάλλει τις καλλιτεχνικές αντιλήψεις του με τη μορφή σκέψεων στις οποίες προβαίνουν οι ήρωες του. Έτσι η ιδιαιτερότητα της σύγχρονης τέχνης να προσανατολίζεται σε απαιτητικότερους τρόπους έκφρασης,³⁴⁹ ακολουθώντας νέες κατευθύνσεις φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερα και τον μοναχικό ήρωα του συγκεκριμένου διηγήματος. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε:

«Η μορφή και το σχήμα υπάρχουν από μόνα τους, από τη στιγμή που με τη λειτουργική και δημιουργική εξήγηση του ορατού δοκιμάζουμε να βγάλουμε από την αφάνεια τα πράγματα, να τα διακοσμήσουμε για να αποκτήσουν την επιβίωσή τους. Θα με ρωτήσεις τώρα, φίλε, γιατί σου τα λέω

³⁴⁸ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 75-76 Σημ.: στις συγκεκριμένες σελίδες παραπέμπει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη στο κεφάλαιο όπου αναφέρεται στα «αφηγηματικά σχόλια» που εντοπίζονται στα λογοτεχνικά έργα του Δέλιου. Βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου, ο.π., σελ. 351*

³⁴⁹ «Η εγκατάλειψη του ιδεώδους της μίμησης της πραγματικότητας και η αυτονόμηση της πεζογραφίας από κάθε είδους εξωτερικές απαιτήσεις έστρεψαν την προσοχή των δημιουργών στον κόσμο της γλώσσας. Όπως ακριβώς και στην περίπτωση της ποίησης, η κατάλυση των καθιερωμένων μορφών δεν συνεπάγεται διόλου την αδιαφορία για ζητήματα αισθητικής τάξης. Το μοντερνιστικό μυθιστόρημα διακρίνεται για τις περίπλοκες υφολογικές του αναζητήσεις [...]». «Μοντερνισμός», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ.1462 Σημ.: Για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μοντέρνας λογοτεχνίας βλ. κεφ. 1, ενότητα 8 και κεφ. 3, ενότητα 4 της παρούσας εργασίας.

ολ' αυτά; Θα σου απαντήσω αμέσως. Από μίαν αναγκαιότητα, από μίαν ανεξιχνίαστη παρόρμηση να εκφραστείς μ' έναν τρόπο ροϊκό, που καταργεί το χρόνο και, τότε λογικά ή και τότε παράλογα – πώς μπορεί να είναι κανείς πάντα λογικός;- πας να δημιουργήσεις ατμόσφαιρα, να δώσεις ενότητα στα επεισόδια που ανασύρεις από τη νάρκη τους».³⁵⁰

Οι έννοιες της «μορφής» και «του σχήματος», που συνήθως ταυτίζονται με την αυστηρή οργάνωση και δομή του λόγου, στη συγκεκριμένη περίπτωση εκλαμβάνονται από τον ήρωα με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Αντιμετωπίζονται ως έννοιες αφηρημένες, αφού διαβάζουμε πως τα δυο αυτά στοιχεία υπάρχουν «από μόνα τους», αποτελούν, θα λέγαμε, στοιχείο κάθε λογοτεχνικής έκφρασης. Κατά τη συγγραφή ενός λογοτεχνικού έργου επομένως, ο δημιουργός αναπόδραστα κινείται εντός ενός σχήματος, στα πλαίσια μιας μορφής, αλλά αυτό σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει ότι υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες. Αξίζει να προσέξουμε ότι η δραστηριότητα της γραφής εδώ ταυτίζεται με την απόπειρα του «να βγάλουμε από την αφάνεια τα πράγματα», αποτελεί δηλαδή μια προσπάθεια «αποκάλυψης των πραγμάτων».³⁵¹ Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται από τον Δέλιο η λογοτεχνική γραφή στη συγκεκριμένη περίπτωση θυμίζει τον τρόπο που αντίκρισαν την λογοτεχνία οι φορμαλιστές, οι οποίοι υποστήριζαν πως «ο λογοτεχνικός λόγος καθιστά ανοίκεια ή αποξενώνει τη συμβατική γλώσσα», οδηγώντας έτσι «σε μια πληρέστερη, βαθύτερη αίσθηση της εμπειρίας».³⁵² Την ίδια στιγμή η ανάγκη του ήρωα να εκφραστεί «μ' έναν τρόπο ροϊκό», να εξωτερικεύσει τις σκέψεις του με έναν τρόπο «που καταργεί το χρόνο», ταυτίζεται με τις εκφραστικές ανάγκες της μοντέρνας λογοτεχνίας.³⁵³

Ωρες συλλογής»

Η άλλη όψη της δημιουργίας, εκείνη που απορρέει όχι από την πειθαρχία σε συγκεκριμένους κανόνες ή την πιστή εφαρμογή σχεδίων, αλλά από τη συνειδητή επιλογή του δημιουργού να αφηθεί στις σκέψεις του, αξιοποιώντας τον πλούτο συναισθημάτων που προσφέρονται «σε στιγμές ρέμβης», παρουσιάζεται στο επόμενο διήγημα της *Κασσανδρινής ακτής*, στις «Ωρες συλλογής». Ο τίτλος του διηγήματος είναι αντιπροσωπευτικός της διάθεσης με την οποία αντιμετωπίζει ο συγγραφέας την έννοια της περισυλλογής. Έχουμε ήδη σημειώσει πως ο Δέλιος θεωρεί την αυτοσυγκέντρωση ως προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας.³⁵⁴ Για τους πλούσιους πνευματικούς καρπούς που αποφέρει λοιπόν εκείνη, γίνεται λόγος και στο απόσπασμα που θα σχολιαστεί στη συνέχεια. Ο ήρωας εδώ παρουσιάζεται να αρέσκεται στον ρεμβασμό, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο όσα δύναται να κερδίσει κανείς από την πνευματική περιήγηση σε μια άλλου είδους τέχνη. Η

³⁵⁰ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 77 Σημ.: Στη σελίδα όπου βρίσκεται το συγκεκριμένο απόσπασμα παραπέμπει επίσης η Δήμητρα Μπεχλικούδη στην ενότητα της μελέτης της που αναφέρεται στα αφηγηματικά σχόλια των έργων του Δέλιου. Βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Ώρες του νεοελληνικού μυθιστορηματος του μεσοπολέμου, ο.π.*, σελ. 351

³⁵¹ Στο δοκίμιό του, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, ο Δέλιος σημειώνει: «Πριν αποφασίσει να εκφραστεί» ο λογοτέχνης, τα πάντα, και αισθήματα και ιδέες και πρόσωπα [...] πλανιόνταν μέσα στο χάος και στην αοριστία. Η συγκέντρωση, η οργάνωση και τελικά η μορφοποίησή τους, δηλαδή η καλλιτεχνική όψη που θα λάβουν ολ' αυτά μέσα σ' ένα διήγημα, σε μια νουβέλα, σ' ένα μυθιστόρημα [...] έχουν την έννοια της αποκάλυψης». Βλ. Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα, ο.π.*, σελ. 31 βλ. επίσης κεφ.1, ενότητα 5 της παρούσας εργασίας

³⁵² Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας, ο.π.*, σελ. 25

³⁵³ Για το ζήτημα το χρόνου βλ. κεφ. 1, ενότητα 8 (B) της παρούσας εργασίας

³⁵⁴ βλ. κεφ. 1, ενότητα 4 της παρούσας εργασίας

αναζήτηση «του αδιαμόρφωτου, του διάχυτου, του διάσπαρτου», εκείνου δηλαδή που «δεν υποτάσσεται» σε λέξεις και φράσεις αποτελεί κύριο μέλημά του και είναι ο, τι στην πραγματικότητα αυτός αναζητά. Γι' αυτό παρουσιάζεται να γοητεύεται από «αυτό που δεν κρυσταλλώνεται σε σύνθεση από εικόνες και σκηνές και όψεις» και «σαν υπερασπιστής της απροσχημάτιστης αφήγησης», εκείνης δηλαδή που, όπως αναφέρει, δεν αποβλέπει σε συγκεκριμένο σκοπό φαίνεται να στρέφεται ενάντια σε οποιαδήποτε μορφή οργάνωσης του λόγου. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε:

«Ο, τι κρατούσε άγρυπνη τη λαχτάρα του –που λίγο λίγο έπαιρνε τη μορφή μικρού προβλήματος- δεν είχε σαν τέρμα άλλο από κείνο τον απροσδιόριστο χώρο της δημιουργικής επίνοιας σε στιγμές ρέμβης, που συμβαίνει κάποτε να είναι και στιγμές πνευματικής ευφορίας. Οπισθοχωρούμε στο χρόνο που πέρασε και γινόμαστε ακούσιοι μάρτυρες από εμπειρίες κρυμμένες κι αμετουσίωτες, από μνήμες παλιές και πρόσφατες. Αναζητούμε το αδιαμόρφωτο, το διάχυτο και το διάσπαρτο καμιά φορά, αυτό που δεν κρυσταλλώνεται σε σύνθεση από εικόνες και σκηνές και όψεις, που δεν υποτάσσεται σε μιαν ισορροπία από λέξεις και φράσεις συνθεμένες σε κείμενο, παρά σε στιγμές σπαραχτικής περισυλλογής κι αυτοσυγκέντρωσης. Έτσι σαν ένας υπερασπιστής της απροσχημάτιστης αφήγησης, δίχως εκείνη την αλχημεία των συγκινήσεων που αποβλέπει σε συγκεκριμένο σκοπό, είχε τη ροπή και τη συνήθεια να ζωντανεύει με την ανάμνηση, τις χαμένες μέρες με τα αλλεπάλληλα κι ανεκμετάλλευτα περιστατικά τους».³⁵⁵

«*Η μέρα του καλού θεού*»

Οι «στιγμές ρέμβης» που προηγουμένως χαρακτηρίστηκαν από τον αφηγητή ως «στιγμές πνευματικής ευφορίας», προσφέρουν απλόχερα τους καρπούς τους και στο επόμενο διήγημα. Στη «Μέρα του καλού θεού», η θεά της θάλασσας και του φωτός βυθίζουν σε σκέψεις τον «απρόσωπο άνθρωπο»³⁵⁶ και μαζί με αυτόν και τον αφηγητή, ο οποίος προσηλωμένος στις «ανταύγειες», στους «επιφανειακούς μετασχηματισμούς» και τις «χρωματικές μεταμορφώσεις» της θάλασσας συλλογίζεται τα εξής:

«Η θάλασσα με τις ανταύγειες της και τους επιφανειακούς μετασχηματισμούς της, με τις χρωματικές μεταμορφώσεις της, είναι το μόνιμο στοιχείο που αποσπάει την προσοχή του ανθρώπου. Η θάλασσα και το φως με την καθάρια λάμψη του που φτάνει κατακόρυφα και κάνει πιο έντονη τη σκιά. Την παρουσία τους σημειώνει η κοινή κι απονήρευτη ευαισθησία. Στέκεται ειλικρινής κι αφιλόκερδη, σαν το ζωγάφο που ακολουθεί το σωστό δρόμο, όταν ξεκινάει απ' τα χρώματα που ο χρωστήρας διαλέγει, αντί να έχει για υπόδειγμα τα χρώματα της φύσης. Προβληματίζεται πάντα με ο, τι το πιο ειρηνικό και το πιο ευχάριστο, το όσο μπορεί συγκινητικό κι από την ίδια του τη φύση περιληπτικό και συνθετικό, το απλοποιημένο σε μια καθαρή αρμονία. Υποβάλλει έτσι στην αίσθησή μας αξίες περ' από κείνες που παρατηρούμε και τις φανταζόμαστε. Τις νιώθουμε ωστόσο τριγύρω μας διάχυτες, σκόρπιες, ασχηματοποιήτες, ικανές καμιά φορά να επιδράσουν πάνω στην ύπαρξη και τη μοίρα μας. Συνά δεν είναι η τυποποιημένη ψυχολογία, όση ανακύπτει απ' το διάλογο και τη διαγραφή των χαρακτήρων, μ' όλη πάντα τη μονοτονικότητά τους, το μόνο μέσο που δημιουργεί ένα κλίμα και υποβάλλει τη μια και κορυφαία αίσθηση. Δίνουμε κάποτε διαστάσεις μεταφυσικές με το ξεχείλισμα των αισθημάτων, με την αντιφατικότητα και την ελεύθερη κίνηση του πνεύματος που εξαρθώνει την πραγματικότητα, θα θέλαμε μάλιστα τούτη η ελεύθερη κίνηση να τολμήσει πιο πολύ, να την υπερακοντίσει την πραγματικότητα, να εξαρθρώσει κι αυτό ακόμη το λεκτικό και να φτάσει ως την αζεδιάλυτη μαγεία του ονειρού κι ως την αδάμαστη περιεκτικότητα του χρόνου μιας ορισμένης διάρκειας. Μόνο που αυτό θ' αντέβαινε σ' ένα βασικό και ουσιαστικό λόγο, σ' εκείνον που κάνει ένα κείμενο νοητό κι ο λόγος αυτός είναι η φυσική και απλή αφήγηση».³⁵⁷

Η φύση εμπνέει τον άνθρωπο, ένα παραπάνω τον καλλιτέχνη η ευαισθησία του οποίου δύναται να συλλάβει και να αποδώσει τη μαγεία της. Η απόδοση αυτής

³⁵⁵ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 107-108

³⁵⁶ *Ο.π.*, σελ. 159

³⁵⁷ *Ο.π.*, σελ. 159

της μαγείας, η υποστασιοποίηση δηλαδή της έμπνευσης ταυτίζεται με την καλλιτεχνική δημιουργία, η ποιότητα της οποίας εξαρτάται από το αν η υποκειμενική ευαισθησία «ακολουθεί τον σωστό δρόμο». Ενδιαφέρον είναι να παρακολουθήσουμε τι ορίζει ο Δέλιος ως «σωστό δρόμο», όσον αφορά την τέχνη. Παίρνοντας ως παράδειγμα τον ζωγράφο, ο αφηγητής αναφέρει στο παραπάνω απόσπασμα πως εκείνος «ακολουθεί τον σωστό δρόμο, όταν ξεκινάει απ' τα χρώματα που ο χρωστήρας διαλέγει, αντί να έχει για υπόδειγμα τα χρώματα της φύσης». Η αξία ενός έργου τέχνης συνεπώς δεν έγκειται στο κατά πόσο εκείνο πέτυχε να αποδώσει πιστά την εξωτερική πραγματικότητα, κάτι το οποίο λάμβανε σοβαρά υπόψη της η ρεαλιστική τέχνη, αλλά στην ικανότητα του έργου αυτού να «υποβάλλει στην αίσθησή μας αξίες περ' από κείνες που παρατηρούμε»,³⁵⁸ στην ικανότητά του δηλαδή να προσφέρει στον αποδέκτη τη δυνατότητα να ταξιδέψει νοητά, με αφορμή αυτό που έχει μπροστά του, σε έναν άλλο κόσμο.

Ο αφηγητής στη συνέχεια, δίχως να αναιρεί τη συμβολή της «τυποποιημένης», όπως την ονομάζει, «ψυχολογίας» στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας στο λογοτεχνικό έργο, υπογραμμίζει με εμφατικό τρόπο την αξία της «αντιφατικότητας» και της «ελεύθερης κίνησης του πνεύματος», δυο στοιχεία τα οποία ωστόσο δύνανται να αναπνεύσουν μέσα από άλλου είδους γραφές, διαφορετικές προφανώς από εκείνες που ευνοούν την επιβίωση της «τυποποιημένης ψυχολογίας», για την οποία έγινε λόγος παραπάνω. Αξίζει να προσέξουμε ότι στη συνέχεια εκείνος εκφράζει την έντονη επιθυμία του η «ελεύθερη κίνηση του πνεύματος», στην οποία αναφέρθηκε, «να την υπερακοντίσει την πραγματικότητα, να εξαρθρώσει κι αυτό ακόμη το λεκτικό και να φτάσει ως την αζεδιάλυτη μαγεία του ονείρου». Οι παραπάνω ιδέες ωστόσο, οι οποίες παραπέμπουν φυσικά στις διακηρύξεις του υπερρεαλιστικού κινήματος,³⁵⁹ αν και θεωρητικά σε αυτό το σημείο, τυγχάνουν ένθερμης υποστήριξης από τον Δέλιο, πρακτικά δεν υιοθετούνται και δεν εφαρμόζονται στο έργο του. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό εξηγείται μάλιστα παρακάτω, καθώς διαβάζουμε πως αν συνέβαινε αυτό, «θ' αντέβαινε σ' ένα βασικό και ουσιαστικό λόγο, σ' εκείνον που κάνει ένα κείμενο νοητό κι ο λόγος αυτός είναι η φυσική και απλή αφήγηση».

Στους προβληματισμούς όμως που αναπτύσσει εκείνος στο τέλος του διηγήματος δημιουργεί στον αναγνώστη την εντύπωση ότι αυτή τη «φυσική και απλή αφήγηση» την αντιμετωπίζει ο ίδιος ως το αναγκαίο κακό δίχως το οποίο το περιεχόμενο της εκάστοτε διήγησης θα στερούταν σαφήνειας. Έτσι στο τέλος του συγκεκριμένου διηγήματος, αφού ολοκληρωθεί η περιγραφή των ρυθμών ζωής στην «ερμηκή ακρογιαλιά», όπως παρουσιάζονται μέσα από τη διακριτική ματιά του «καπ'ταν Λιόλιου», προσέχουμε τις παρακάτω παρατηρήσεις του αφηγητή όσον αφορά την παράθεση της συζήτησης μεταξύ του ήρωα κι ενός συντοπίτη του:

«Η ομιλία ήταν κάπως πάνω σ' αυτό το ρυθμό της λογικής. Υπάρχουν πάντα όλες οι δυσκολίες να ξανασυντεθεί η πραγματικότητα, όταν αφαιρεθεί η μάσκα της υποκρισίας κι αχρηστευθεί –όσο μπορεί να αχρηστευθεί- η σύμβαση».³⁶⁰

Ο αφηγητής επεμβαίνει εδώ για να σχολιάσει ότι μεταφέρει τη συζήτηση των δυο αυτών προσώπων έχοντας έως ένα μονάχα σημείο κατορθώσει να αποδώσει τον

³⁵⁸ Σχετικά με την αντιμετώπιση της εξωτερικής πραγματικότητας από τον μοντέρνο καλλιτέχνη βλ. Κεφ. 1, ενότητα 6 της παρούσας εργασίας

³⁵⁹ Σχετικά με τον υπερρεαλισμό βλ. «Υπερρεαλισμός», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σελ. 2244-2245

³⁶⁰ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 162

τρόπο με τον οποίο εκείνη διεξήχθη και να προσεγγίσει το περιεχόμενό της. Αυτό λοιπόν επιδιώκει να καταστήσει σαφές αναφέροντας ότι η συνομιλία «ήταν κάπως πάνω σ' αυτό το ρυθμό της λογικής». Στο σημείο αυτό προβάλλεται ξανά η δυσπιστία προς την ικανότητα της γλώσσας να προσεγγίσει την ουσία της αλήθειας,³⁶¹ εγχείρημα που αποδεικνύεται ακόμα πιο δύσκολο, όταν η γλώσσα αυτή υπηρετεί τις αξίες της αυθόρμητης έκφρασης, της μη υποκριτικής διήγησης, η οποία απαρνιέται τις λογοτεχνικές συμβάσεις της παραδοσιακού τρόπου γραφής. Αυτό ακριβώς εννοεί ο αφηγητής σημειώνοντας ότι «υπάρχουν πάντα όλες οι δυσκολίες να ξανασυντεθεί η πραγματικότητα, όταν αφαιρεθεί η μάσκα της υποκρισίας κι αχρηστευθεί η σύμβαση».

«Η γοητεία του βυθού»

Ο τίτλος του επόμενου διηγήματος είναι «Η γοητεία του βυθού» και σε αυτό περιγράφεται από τον ίδιο τον ήρωα η κατάδυση και η επίμονη παραμονή του στον βυθό της θάλασσας, μέχρι τη στιγμή που κατορθώνει να συλλάβει έναν «πελώριο», «με διαστάσεις κήτους» ροφό.³⁶² Ο αναγνώστης βιώνει μαζί με τον ήρωα την εμπειρία του από την «γοητεία του βυθού» και γεύεται την ικανοποίησή που αυτός αισθάνεται για το κατόρθωμά του («Ο νους μου δεν πήγαινε στη λαίμαργη συγκομιδή. Έφτανε και περίσσευε τούτο το ύπτιο κήτος που σερνόταν σαν Έκτορας ξωπίσω μου!»).³⁶³ Παρασύρεται από εκείνον σε ένα μαγευτικό ταξίδι κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας, και με τη μνήμη πλημμυρισμένη από εικόνες με το κυνηγητό του κήτους, οδηγείται στο τέλος της αφήγησης, για να συναντήσει αναπτυγμένο τον παρακάτω, σχετικό με τις δυνατότητες του γραπτού λόγου, προβληματισμό:

«Συλλογιέμαι τώρα τα διάκενα που υπάρχουν ανάμεσα σε ο, τι πάει να κρυσταλλώσει και να φέρει αισθητικά στην επιφάνεια ο παρατηρητικός νους και στην απροσμέτρητη απειρία του φανερού και αθέατου φαινομένου, που κινείται και υφίσταται μέσα σε τούτη, τη λιγώρη έστω, διάσταση του χρόνου: από την αφετηρία του γαλήνιου πρωινού ως το τέρμα τούτης της αφηγηματικής προσπάθειας. Η ίδια η ζωή αρνείται την ταξινόμηση. Μα φοβούμαι πως δογματίζω. Αν ήθελα να...»³⁶⁴

Στο παραπάνω χωρίο διαπιστώνεται από τον αφηγητή η ύπαρξη μιας απόστασης ανάμεσα «σε ο, τι πάει να κρυσταλλώσει και να φέρει αισθητικά στην επιφάνεια ο παρατηρητικός νους», ανάμεσα δηλαδή σε ο, τι απ' όσα βίωσε ο άνθρωπος δύναται να αποδώσει ο ίδιος μέσω της γλώσσας της περιγραφής και «στην απειρία του φανερού και αθέατου φαινομένου». Το «φανερό φαινόμενο» μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ταυτίζεται με την εξωτερική πραγματικότητα, με την πραγματικότητα δηλαδή που προσλαμβάνουμε μέσω των αισθήσεων. Αν σκεφτούμε όμως ότι τα επίθετα «φανερό» και «αθέατο» προσδιορίζουν την ίδια λέξη, τότε αυτό σημαίνει ότι η πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από δυο αντιθετικές μεταξύ τους ιδιότητες κι ότι συνεπώς δεν παρουσιάζει μια συνεκτική εικόνα. Έτσι δεν μπορεί εύκολα να συλληφθεί ως όλον και κατ' επέκταση να αποδοθεί.³⁶⁵ Αλλά ακόμα κι όταν, μέχρι το βαθμό που αυτό είναι εφικτό, η πραγματικότητα αποδοθεί, ο συμβατικός χαρακτήρας της γλώσσας έρχεται να μεγιστοποιήσει «τα διάκενα που

³⁶¹ Σχετικά με τον συμβατικό χαρακτήρα της γλώσσας βλ. κεφ. 3, ενότητες 1, 2 της παρούσας εργασίας

³⁶² Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 168

³⁶³ *Ο.π.*, σελ. 170

³⁶⁴ *Ο.π.*, σελ. 170-171

³⁶⁵ Για τον αντιφατικό χαρακτήρα της πραγματικότητας και τον αγώνα του δημιουργού να συλλάβει την αλήθεια βλ. κεφ. 1, ενότητα 2 της παρούσας εργασίας

υπάρχουν ανάμεσα» στην πραγματικότητα και «σε ο, τι πάει [...] να φέρει αισθητικά στην επιφάνεια ο παρατηρητικός νους».³⁶⁶ Εκτός από τον συμβατικό όμως χαρακτήρα της γλώσσας όμως, το γεγονός ότι κάθε άνθρωπος προσλαμβάνει την πραγματικότητα με διαφορετικό τρόπο αποτελεί ακόμα ένα πρόσκομμα.³⁶⁷ Η «απειρία» δε «του φανερού και αθέατου φαινομένου» δυσχεραίνει ακόμα περισσότερο αυτή την προσπάθεια. Όσα στοιχεία χαρακτηρίζονται για την απειρία τους, είναι μη μετρήσιμα, αναρίθμητα κι ενίοτε προκαλούν σύγχυση, ζάλη σε αυτόν που τα αντικρίζει. Βέβαια στην προκειμένη περίπτωση το αντίκρισμα της πραγματικότητας, για το οποίο γίνεται λόγος εδώ, είναι μεταφορικό, αλλά και πάλι ο χαρακτηρισμός αυτός προσφέρεται ώστε να θεωρήσουμε ότι ο άνθρωπος δεν είναι δυνατόν να αποκτήσει μια αντικειμενική εικόνα της πραγματικότητας, πόσο μάλλον όταν η ίδια με την «απειρία» της δεν προσφέρεται για κάτι τέτοιο.

Ανακεφαλαιώνοντας ο δημιουργός στην προσπάθειά του να γράψει βρίσκεται αντιμέτωπος με τον συμβατικό χαρακτήρα της γλώσσας, με τον αντιφατικό χαρακτήρα του πραγματικού που το καθιστά ταυτόχρονα «φανερό και αθέατο» και με το γεγονός ότι εκείνο προσλαμβάνεται από καθένα διαφορετικά. Σε όλα αυτά τώρα προστίθεται ακόμα ένα εμπόδιο. Πρόκειται για το γεγονός ότι ο μόνος τρόπος να παρουσιαστεί αυτό που κατορθώνει «να κρυσταλλώσει» από το φαινόμενο «ο παρατηρητικός νους» αναπόφευκτα θα περιοριστεί στα χωρικά και χρονικά πλαίσια της εκάστοτε αφήγησης. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο χρησιμοποιείται η φράση «αφηγηματική προσπάθεια», ώστε να δηλωθεί ο συνεχής αγώνας, η προσπάθεια του συγγραφέα να αποδώσει, στον βαθμό που είναι αυτό δυνατό, τα βιώματά του.³⁶⁸ Το έργο του είναι καταδικασμένο να μένει ανολοκλήρωτο, να παραμένει δηλαδή προσπάθεια, ενέργεια που δεν οδηγεί σε κατάκτηση. Αυτό αποδεικνύεται έμπρακτα από το γεγονός ότι ο λόγος του αφηγητή καταλήγει στην αποσύνθεση με μια ανολοκλήρωτη φράση συνοδευόμενη από αποσιωπητικά.

«Η βραχοσπηλιά»

Η δυσκολία που ενέχει το εγχείρημα της αφήγησης μιας ιστορίας, η προσπάθεια της ανασύνθεσης ενός τμήματος μιας θολής πραγματικότητας σχολιάζεται από τον αφηγητή και στο επόμενο διήγημα που φέρει τον τίτλο «Η βραχοσπηλιά». Στο διήγημα αυτό αφού εκείνος ολοκληρώσει την περιγραφή του θαλάσσιου τοπίου που βρίσκεται γύρω του, στη συνέχεια σπεύδει να σημειώσει:

«Απ' ο, τι έτυχε να δείτε και ν' ακούσετε, σχεδιάζονται σε ώρες τέτοιας περισυλλογής και πλάθονται στο νου σας, μύθοι, ο καθένας με τη δική του σφαιρικότητα, με μian ατέρριτη αυτάρκεια. Δεν είναι δύσκολο να τους μορφοποιήσετε και να τους αφηγηθείτε, αν θελήσετε ν' αποσπασθείτε από την εσωτερικότητα που μας επιβάλλεται, και να παρασυρθείτε από την αγοραία πρόθεση να γοητεύσετε με την περιπέτεια και τη συνέχεια των σκηνών και των γεγονότων, μόνο και μόνο για να κρατήσετε αδιάπτωτο το ενδιαφέρον».³⁶⁹

³⁶⁶ Για τον συμβατικό χαρακτήρα της γλώσσας βλ. Κεφ. 3, ενότητες 1, 2 της παρούσας εργασίας

³⁶⁷ Ο Faulkner σημειώνει ότι «η παραδοχή πως ο κόσμος είναι διαφορετικός για τον κάθε παρατηρητή θέτει επείγοντα προβλήματα στον καλλιτέχνη [...] Πώς θα ταν άραγε δυνατό να ενοποιήσει όλα εκείνα τα αντιφατικά στοιχεία, που, όπως ξέρει καλά, αποτελούν την ίδια τη ζωή –και ιδιαίτερα όταν έχει επίγνωση πως ο καθένας συνειδητοποιεί με διαφορετικό τρόπο τις εμπειρίες της ζωής;». Βλ. Peter Faulkner, *Μοντερνισμός, ο.π.*, σελ. 26

³⁶⁸ Για το προσωπικό αγώνα του λογοτέχνη βλ. κεφ. 1, ενότητες 2, 3 της παρούσας εργασίας

³⁶⁹ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 175

Ο αφηγητής παραπάνω αποκαλύπτει ότι τα βιώματα «ο, τι έτυχε να δείτε και ν' ακούσετε», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, είναι εκείνα που τροφοδοτούν την προσωπική αφήγηση του καθενός. Από αυτά «σχεδιάζονται [...] και πλάθονται» οι «μύθοι», οι εκάστοτε δηλαδή διηγήσεις, η δημιουργία των οποίων αποδεικνύεται έργο δυσχερέστατο για ορισμένους καλλιτέχνες. Αυτοί οι οποίοι αδυνατούν να απαρνηθούν «την εσωτερικότητα» είναι εκείνοι που δοκιμάζονται σε απαιτητικότερους τρόπους γραφής. Αντιθέτως οι δημιουργοί που συνειδητά επιλέγουν να προσελκύσουν το κοινό, αξιοποιώντας μονάχα «την περιπέτεια και την συνέχεια των σκηνών και των γεγονότων», ακριβώς γιατί μοναδική μέριμνά τους αποτελεί το «να κρατήσουν αδιάπτωτο το ενδιαφέρον», δεν θα συναντήσουν καμία δυσκολία στην αφήγηση των παραπάνω μύθων. Η διάκριση εδώ μεταξύ μοντέρνων και παραδοσιακών δημιουργών είναι εμφανής,³⁷⁰ καθώς η μοντέρνα τέχνη ήταν εκείνη που έδωσε έμφαση στην αντίχρεση του εσωτερικού κόσμου του ατόμου παραγκωνίζοντας τη φροντίδα για την οργάνωση της ιστορίας που αφηγείται, κάτι το οποίο αντιθέτως αποτέλεσε πρωταρχική μέριμνα για την ρεαλιστική λογοτεχνία. Και σε αυτή την περίπτωση επομένως ο συγγραφέας επιλέγει αυτόν τον τρόπο για να επισημάνει ότι η ρεαλιστική τέχνη το μόνο που έχει να προσφέρει στους αναγνώστες είναι η διατήρηση της αγωνίας σχετικά με την εξέλιξη της υπόθεσης.

³⁷⁰ Βλ. κεφ. 1, ενότητα 6 της παρούσας εργασίας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Στο έργο του *Μετά την αισθητική* ο Δημήτρης Τζιόβας στο κεφάλαιο με τίτλο «Ο Γιώργος Θεοτοκάς και η τέχνη του μυθιστορήματος» παρουσιάζει τις απόψεις του θεωρητικού της γενιάς του '30 σχετικά με «το κατεξοχήν» -όπως διαβάζουμε ότι το θεωρούσε εκείνος- «λογοτεχνικό είδος του εικοστού αιώνα», δηλαδή το μυθιστόρημα.³⁷¹ Σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Τζιόβας, το μυθιστόρημα αποτελούσε για τον Θεοτοκά την «καινούρια τέχνη», καθώς «το θεωρούσε το καταλληλότερο μέσο για να εκφραστούν οι βίαιες αντιθέσεις, οι ριζικές ανακατατάξεις και η βαθιά αναστάτωση του μεσοπολέμου και το προσφορότερο μαζί με το δοκίμιο για τις φιλοδοξίες της γενιάς του».³⁷² Ο Τζιόβας αναφέρεται εκτενέστερα στην πεποίθηση του Θεοτοκά ότι η αξία ενός μυθιστοριογράφου έγκειται στο κατά πόσο εκείνος έχει κατορθώσει να δημιουργήσει ζωντανούς χαρακτήρες.³⁷³ Το συγκεκριμένο κριτήριο αξιοποιεί μάλιστα στη συνέχεια ο ίδιος με σκοπό να το «αντιπαραθέσει ή να το συσχετίσει», όπως αναφέρει, «με τις εξελίξεις της θεωρίας του μυθιστορήματος στην Ευρώπη», καλύπτοντας τη χρονική περίοδο από τον δέκατο όγδοο έως τον εικοστό αιώνα.³⁷⁴

Αν στον δέκατο όγδοο και στον δέκατο ένατο αιώνα, καθώς διαβάζουμε, βασική προτεραιότητα των δημιουργών ήταν να δώσουν «έμφαση στην μοναδικότητα της ατομικής εμπειρίας», προβάλλοντας τους ήρωες τους ως «ξεχωριστές ατομικότητες μέσα σ' ένα σύγχρονο κοινωνικό περιβάλλον», οι επιδιώξεις των λογοτεχνών του εικοστού αιώνα διαφοροποιούνται αισθητά.³⁷⁵ Ενώ ο ήρωας των προγενέστερων μυθιστορημάτων «έπρεπε να ήταν κάτι ξεχωριστό και διαφορετικό από τους άλλους ανθρώπους», να αποτελεί «πρόκληση στην επανάληψη και την καθημερινότητα», και, «αντιδρώντας στα καθιερωμένα», να παρουσιάζει «ασυνήθιστη νοοτροπία, συμπεριφορά και ιδεολογία»,³⁷⁶ «στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα» η συγκεκριμένη αντιμετώπιση των μυθιστορηματικών χαρακτήρων αποχωρεί από το λογοτεχνικό προσκήνιο.³⁷⁷

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, τώρα «αναπτύσσεται έντονο το ενδιαφέρον για την απρόσωπη τέχνη».³⁷⁸ Καθώς «η κρίση της ατομικότητας και η επιθυμία για την εξάλειψη του ανθρώπινου ίχνους χαρακτηρίζουν την περίοδο του μοντερνισμού», «τα μυθιστορηματικά πρόσωπα δεν νοούνται πλέον ως σταθερές οντότητες με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά [...]».³⁷⁹ Έτσι «το μυθιστορηματικό εγώ χάνει τη μοναδικότητα και τη σταθερότητά του, γίνεται αγνώριστο, απροσδιόριστο πολυδιάστατο σαν να πάσχει από αλλοτροπισμό».³⁸⁰ Ο Τζιόβας αναφέρει πως «για μοντερνιστές πεζογράφους, όπως ο Joyce, η Woolf, ο D. H. Laurence ή ο Faulkner, τα πρόσωπα ενός μυθιστορήματος δεν θεωρούνται ως συνεκτικές, προσδιορίσιμες και καλά δομημένες οντότητες αλλά ένα ψυχικό πεδίο μάχης, ένα άλυτο αίνιγμα ή η αφορμή για τη ροή παραστάσεων και εντυπώσεων».³⁸¹ «Αυτή η τάση», συμπληρώνει

³⁷¹ Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα, 1987, σελ. 113

³⁷² *Ο.π.*, σελ. 113

³⁷³ *Ο.π.*, σελ. 114

³⁷⁴ *Ο.π.*, σελ. 115

³⁷⁵ *Ο.π.*, σελ. 116

³⁷⁶ *Ο.π.*, σελ. 115

³⁷⁷ *Ο.π.*, σελ. 116

³⁷⁸ *Ο.π.*, σελ. 116

³⁷⁹ *Ο.π.*, σελ. 116-117

³⁸⁰ *Ο.π.*, σελ. 117

³⁸¹ *Ο.π.*, σελ. 117

στη συνέχεια ο ίδιος, «να διαλύεται το μυθιστορηματικό πρόσωπο σε μια σειρά ατομικοποιημένων εμπειριών καταλήγει στην επιφανειακή περιγραφή και την απογύμνωσή του από κάθε ψυχικό βάθος».³⁸² Ιδιαίτερα μάλιστα ενδιαφέρον είναι αυτό που έχει να παρατηρήσει ο Τζιόβας στη συνέχεια αναφερόμενος στον τρόπο με τον οποίο «γίνεται εμφανής» «η απροσωποποίηση των μυθιστορηματικών προσώπων» στον Κάφκα και στον Τζόυς.³⁸³ «Η κρίση της ατομικότητας», για την οποία έγινε λόγος παραπάνω, στους δυο αυτούς συγγραφείς εκδηλώνεται με την επιλογή τους να «δηλώνουν τους ήρωες τους με αρχικά γράμματα».³⁸⁴

Η αναφορά στα λογοτεχνικά πρόσωπα με την αξιοποίηση αρχικών γραμμάτων από τον συγγραφέα παρατηρείται αντίστοιχα και σε ορισμένα διηγήματα του Γ. Δέλιου. Αν και αυτό συμβαίνει σε περιορισμένη κλίμακα, εντοπίζεται δηλαδή σε μικρό αριθμό διηγημάτων, ωστόσο είναι άξιο αναφοράς, καθώς η συγκεκριμένη επιλογή αποτελεί ακόμα ένα τεκμήριο ενσωμάτωσης μοντερνιστικών στοιχείων στην λογοτεχνική γραφή του θεσσαλονικέα δημιουργού. Προτού όμως προχωρήσουμε στην ανίχνευση των συγκεκριμένων αναφορών στα διηγήματά του, θα φάνταζε ωφέλιμο σε αυτό το σημείο να γνωρίσουμε τις προσωπικές απόψεις του δημιουργού σχετικά με τον ιδανικό τρόπο διαγραφής των χαρακτήρων σε ένα λογοτεχνικό έργο, ώστε να εξετάσουμε στη συνέχεια πώς εφαρμόζονται εκείνες στο έργο του.

Ο τρόπος παρουσίασης των λογοτεχνικών χαρακτήρων έχει απασχολήσει έντονα τη σκέψη του Δέλιου, κάτι που γίνεται αντιληπτό από τις τοποθετήσεις του στα δοκίμιά του. Όπως παρατηρεί η Μπεχλικούδη, εκείνος «εξίσου επίμονα εστιάζει την προσοχή του στην προσέγγιση των προσώπων του μοντέρνου μυθιστορήματος [...]», διαγράφοντάς τα «απορφανισμένα από τα συνθετικά συστατικά που αφορούσαν τα πρόσωπα του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, συστατικά που ο ίδιος εμφανώς αποστρέφεται».³⁸⁵ Μέσα από τον θεωρητικό του λόγο τα πρόσωπα του μοντέρνου μυθιστορήματος παρουσιάζονται «αλαφρωμένα σχεδόν απ' το υλικό βάρος τους, αιωρούμενα μέσα στα αναμνησιακά και βιωματικά τους συμφραζόμενα, αλληλοσυμπληρούμενα άλλοτε, να αντικατοπτρίζουν ψυχικές ζώνες και διαθέσεις, αποχρώσεις και κινήσεις ασύλληπτες».³⁸⁶ Η Μπεχλικούδη συμπεραίνει ότι γενικότερα μέσα από τον δοκιμακό λόγο της εποχής, «τα πρόσωπα εμφανίζονται ρευστά ή και απόκοσμα, ενισχύοντας το κλίμα, αλλά και την πρόθεση του μυθιστοριογράφου να διαφύγει από το επιφανειακό, να αποφύγει τη φωτογραφική απεικόνισή τους, να αρνηθεί ένα δεδομένο σημείο αφετηρίας που βασίζεται στερεά σε πραγματικά γεγονότα».³⁸⁷ Στην ουσία «δεν πρόκειται για τύπους δοσμένους «ανάγλυφα, πλαστικά», για ολοκληρωμένους χαρακτήρες τους οποίους μπορούμε να συλλάβουμε στο σύνολό τους, αλλά για μορφές «ανολοκλήρωτες στη δράση», αινιγματικές, μυστηριώδεις, παράδοξες κάποτε, σκοτεινές [...]».³⁸⁸

Η «απροσωποποίηση»³⁸⁹ των λογοτεχνικών προσώπων, που εντοπίζεται στην μοντέρνα πεζογραφία, εμφανίζεται και στο διηγηματικό έργο του Δέλιου. Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε τρεις περιπτώσεις όπου ο συγγραφέας επιλέγει να δηλώσει

³⁸² Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα, 1987, σελ. 117

³⁸³ *Ο. π.*, σελ. 124 (υποσημείωση 10)

³⁸⁴ *Ο. π.*, σελ. 123-124 (υποσημείωση 10)

³⁸⁵ Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, *ο.π.*, σελ. 92-93

³⁸⁶ *Ο.π.*, σελ. 93

³⁸⁷ *Ο.π.*, σελ. 91

³⁸⁸ *Ο.π.*, σελ. 92

³⁸⁹ Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί ο Τζιόβας, σχολιάζοντας τα πρόσωπα στο έργο του Κάφκα και του Τζόυς Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, *ο.π.*, σελ. 123 (υποσημείωση 10)

τους ήρωες του με αρχικά γράμματα. Ο, τι συνδέει ωστόσο τα συγκεκριμένα λογοτεχνικά πρόσωπα με τους ήρωες του μοντέρνου μυθιστορήματος δεν είναι μονάχα η δήλωσή τους με αρχικά γράμματα, η «απροσωποποίησή» τους κατ' αυτόν τον τρόπο δηλαδή. Σύμφωνα με τον Ξεφλούδα, τον προβληματισμό του οποίου μεταφέρει η Δήμητρα Μπεχλικούδη, ο σύγχρονος μυθιστοριογράφος αντιμετωπίζει το εξής δίλλημα: «να επιλέξει το λογικό, δικαιολογημένο, εύληπτο τρόπο σύνθεσης χαρακτήρων, που ανταποκρίνονται σε δεδομένα πρότυπα της πραγματικότητας ή να τους 'αφήσει να εκφράσουν το ακαθόριστο μυστήριο της ζωής τους, τη ροή και τις αντιφάσεις του εσωτερικού τους κόσμου».³⁹⁰ Σκεπτόμενοι πάνω σε αυτό μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι λογοτεχνικοί ήρωες των διηγημάτων του Δέλιου ανταποκρίνονται περισσότερο στη δεύτερη εναλλακτική, κάτι που γίνεται αντιληπτό, αν επικεντρωθούμε στην ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία τους.

Ανατρέχοντας στις δημοσιεύσεις του στο περιοδικό *Μακεδονικές ημέρες* η Δήμητρα Μπεχλικούδη επισημαίνει ότι ο Δέλιος «διακρίνει τα πρόσωπα σε δυο κατηγορίες».³⁹¹ «Στην πρώτη», αναφέρει η μελετήτρια, «ανήκουν εκείνα που εκφράζουν «αρτιωμένους ανθρώπους με ζωτικότητα και ορμή [...] ενώ στη δεύτερη εκείνα που «εϋθραυστα, ανάλαφρα, σχεδόν ονειρικά αποτελούν ένα κόσμο που κινείται μεταξύ ονείρου και ζωής και που απαντάμε πιο συχνά στο αγγλικό μυθιστόρημα».³⁹² Αναφερόμενη μάλιστα στην πρώτη κατηγορία προσώπων, σε όσα δηλαδή ανακλύπουν ως ολοκληρωμένοι χαρακτήρες μέσα από τη γραφή, σπεύδει να σχολιάσει πως ο Δέλιος «κρατάει μια ειρωνική απόσταση» από αυτά.³⁹³ Αντίστοιχα, εξετάζοντας τη δεύτερη μελέτη του Δέλιου διαπιστώνει πως εκείνος «θεωρεί ολοκληρωμένα» τα λογοτεχνικά πρόσωπα «στο βαθμό που κινητοποιούν τη φαντασία του αναγνώστη και την αναπλαστική του ικανότητα»· το «αν έχουν αποδοθεί σ' όλες τους τις λεπτομέρειες» φαντάζει για τον δημιουργό ασήμαντο.³⁹⁴ «Να, λοιπόν, που είναι εμφανέστατη η έλξη που αισθάνεται ο Δέλιος για τα πρόσωπα του μοντέρνου μυθιστορήματος [...]», καταλήγει η Μπεχλικούδη, «[...] επειδή τα πρόσωπα αυτά, κινούμενα στην αχλύ του σύγχρονου κόσμου, αποδίδουν την ατμόσφαιρά του, έστω κι αν είναι ατελή και δυσδιάκριτα».³⁹⁵

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήρωα που ανταποκρίνεται στους παραπάνω χαρακτηρισμούς αποτελεί ο πρωταγωνιστής του ομώνυμου διηγήματος της *Κασσανδρινής ακτής*, ο Ι.Χ.³⁹⁶ Το συγκεκριμένο λογοτεχνικό πρόσωπο είναι μάλιστα το πρώτο στη διηγηματογραφία του Δέλιου, το οποίο δηλώνεται με αρχικά γράμματα. Στην αρχή του παραπάνω διηγήματος λοιπόν διαβάζουμε: «Θα καταντούσε πλαστογράφιση της ανθρώπινης φύσης η απόπειρα να σκιαγραφήσουμε τον κ. Ι.Χ.».³⁹⁷ Δεν είναι ωστόσο η συγκεκριμένη ονοματοδοσία το μοναδικό στοιχείο που έχει υιοθετήσει ο δημιουργός από τον τρόπο παρουσίασης των προσώπων στη μοντέρνα λογοτεχνία. Ο Ι.Χ. αποδεικνύεται το ίδιο μυστηριώδης όσο η ονομασία του. Πρόκειται για ένα μοναχικό χαρακτήρα που έχει επιλέξει να ζει μόνος του σε ένα ερημικό, παραθαλάσσιο μέρος. Στο κείμενο παρουσιάζεται «άπραγος και ρεμβαστικός» να απολαμβάνει «τη γαλήνη», «τη γαλάζια θάλασσα» και «τον

³⁹⁰ Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 92

³⁹¹ Ο.π., σελ. 46

³⁹² Ο.π., σελ. 46

³⁹³ Ο.π., σελ. 46

³⁹⁴ Ο.π., σελ. 49

³⁹⁵ Ο.π., σελ. 49

³⁹⁶ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 5-32

³⁹⁷ Ο.π., σελ. 5

ανέφελο ουρανό».³⁹⁸ Όταν μάλιστα κάποτε ένας περαστικός (ο Χαράλαμπος, στον οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια) με μεγάλη απορία τον ρωτά πώς μπορεί να κυλά ο χρόνος του σε ένα τέτοιο μέρος, εκείνος πριν αποκριθεί, σκέφτεται: «Αν του 'λεγε τις αληθινές διαθέσεις του, κι ο, τι τροφοδοτούσε τα ενδιαφέροντά του, θα προκαλούσε σίγουρα τη δυσπιστία, αν δεν έβαζε τον άνθρωπο σε σκέψεις».³⁹⁹ Ο ήρωας θεωρώντας οποιαδήποτε απάντηση στη συγκεκριμένη περίπτωση «ανώφελη», προτιμά να σιωπήσει. Στη συνέχεια μάλιστα απαριθμεί στη σκέψη του όλα όσα τον γοητεύουν σε εκείνο τον τόπο κι όσα επομένως θα μπορούσε να είχε αναφέρει στον συνομιλητή του, αν δεν ήταν τόσο σίγουρος πως εκείνος θα τα περιφρονούσε. Ο Ι.Χ. συλλογίζεται ότι η απάντησή του «θα έβαζε τον άνθρωπο σε σκέψεις», πως θα αντιμετωπιζόταν δηλαδή από εκείνον με καχυποψία. Γι' αυτό επιλέγει τη σιωπή, κλείνεται στον εαυτό του, επιβεβαιώνοντας έτσι στον αναγνώστη ότι αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα του συμβατικού τρόπου ζωής που ακολουθούν όσοι χαρακτήρες «ανταποκρίνονται σε δεδομένα πρότυπα πραγματικότητας».⁴⁰⁰ Ο Ι.Χ είναι διαφορετικός, αισθάνεται διαφορετικός και φαίνεται να έχει επίγνωση πως ο, τι βαθύτερα αναζητά στη ζωή του, η ανθρώπινη παρουσία δεν αποδεικνύεται ικανή να του το προσφέρει.

Ως περισσότερο «σκοτεινή» ωστόσο φιγούρα θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το δεύτερο κεντρικό πρόσωπο του παρόντος διηγήματος, ο οποίος ωστόσο δηλώνεται κανονικά με το όνομά του, τον Χαράλαμπο. Πρόκειται για τον περαστικό που απευθύνει στον Ι.Χ. την παραπάνω ερώτηση και ο οποίος αποδεικνύεται πολύ πιο μοναχικός από εκείνον. Όπως διαβάζουμε, ο Χαράλαμπος, αφού έζησε για ένα διάστημα ως μετανάστης στην Αυστραλία, «επέστρεψε νοσταλγός στα πάτρια χώματα [...] με τη μυστική ιδιότητα του μάρτυρος».⁴⁰¹ Προσπαθώντας μάλιστα να μεταδώσει στους υπολοίπους τις θρησκευτικές του αντιλήψεις, «είχε κιόλας κινήσει τις υποψίες της μικρής κοινωνίας».⁴⁰² Πρόκειται επομένως και πάλι για έναν ήρωα αντισυμβατικό που ξεχωρίζει από τη μάζα.

Ο Χαράλαμπος διαγράφεται μέσα από τη διήγηση ως πρόσωπο μυστηριώδες, απροσάρμοστο. Διαβάζουμε πως «γυρνούσε πότε ασκεπής» και πότε με το πρόσωπο αφανισμένο «κάτω από το πλατύγυρο ψαθί» και πως τον έβλεπε «να χάνεται ώρες» με τη βάρκα του.⁴⁰³ Είναι το ίδιο πρόσωπο που μια μέρα πήρε την απόφαση να εξαφανιστεί, επιλέγοντας να ζήσει μακριά από τους ανθρώπους. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε: «Άλλη χρονιά δεν τον ματαείδε ο τόπος. Ξηλώθηκε η καλύβα του κι απόμειναν τα ίχνη της, το ισοπεδωμένο έδαφος με τις χαράξεις, λίγα φρύγανα και σκόρπια χαλίκια στην είσοδο. Ο Χαράλαμπος, ίσως απ' ο, τι θα φταναν ως τ' αυτιά του, ίσως από μian αντίδραση, που κι αυτός δεν θα μπορούσε να την εξηγήσει, έβλεπε τον καθένα από το λιγοστό κόσμο τριγύρω του, σαν ένα άτομο απομονωμένο από τους άλλους, κι ανίκανο να επικοινωνήσει με τον πλαϊνό του. Ήταν η αρχή μιας τραγωδίας της τραγωδίας της μοναξιάς. Απόφευγε τους ανθρώπους, εξαφανίστηκε, έγινε θρύλος, και πήγαινε να ζήσει, άγνωστο που, σαν ένας Πάνας».⁴⁰⁴ Ο Χαράλαμπος αδυνατεί να εξηγήσει την αιτία που τον κάνει να αποστρέφεται τους ανθρώπους. Η παρουσία τους προξενεί σ' εκείνον έναν αόριστο φόβο την ουσιαστική πηγή του οποίου στέκεται ανήμπορος να προσδιορίσει, ώστε να τον ελέγξει.

³⁹⁸ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 7

³⁹⁹ *Ο.π.*, σελ. 7

⁴⁰⁰ Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, *ο.π.*, σελ. 92

⁴⁰¹ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 11

⁴⁰² *Ο.π.*, σελ. 11

⁴⁰³ *Ο.π.*, σελ. 11

⁴⁰⁴ *Ο.π.*, σελ. 13-14

Χαρακτηριστική μάλιστα είναι και η αντίδρασή του τη στιγμή που συνειδητοποιεί πως κάποιος έχουν αντιληφθεί την παρουσία του και τον καλούν από μακριά: «Μόλις άκουσε το αχολόγημα της λαλιάς τους, σηκώθηκε, έβαλε λουκέτα στο καλύβι, παράτησε το σκιάδι και πήγε να σκαρφαλώσει, μονήρης πάλι, για ν' αγναντέψει τη θάλασσα». ⁴⁰⁵ Έτσι όσο δυνάμωναν οι φωνές των υπολοίπων, τόσο «αδιάφορος εκείνος, απαντούσε με τη σιωπή και το πείσμα του να μένει κλεισμένος στον εαυτό του, μακριά από τους ανθρώπους». ⁴⁰⁶

Ακόμα έναν ήρωα ιδιαίτερα απροσάρμοστο και μοναχικό στον οποίο ο αφηγητής αναφέρεται άλλοτε χρησιμοποιώντας τα αρχικά του ονόματός του κι άλλοτε ολόκληρο το όνομά του, θα συναντήσουμε στο διήγημα «Η ερημιά και η πυξίδα» που ανήκει επίσης στη συλλογή της *Κασσανδρινής ακτής*. ⁴⁰⁷ Πρόκειται για τον αναφερόμενο ως «κ. Φώτη» ή ως «κ. Φ.», ο οποίος παρουσιάζει παρόμοια συμπεριφορά με τα πρόσωπα που περιγράφηκαν παραπάνω. Αν στην «Κασσανδρινή ακτή» ο Ι.Χ. προτίμησε να μην αποκριθεί στην ερώτηση του Χαράλαμπου σχετικά με το ποια απόλαυση μπορεί να αντλεί από τη μοναχική ζωή σε έναν ερημότοπο, γιατί θεώρησε άωφελο να προσπαθήσει να μεταδώσει τη μαγεία που αισθανόταν εκεί σε κάποιον που αδυνατούσε να την κατανοήσει, στο παρόν διήγημα ο κ. Φ. αντίστοιχα, όταν τον ρωτούν γιατί επιλέγει να περνά τις διακοπές του σε ένα τόσο ήσυχο μέρος, αντιδρά με τον ίδιο τρόπο, σιωπώντας. Δεν είναι η «ακαταδεξιά», όπως διαβάζουμε, που τον οδηγεί σε αυτή τη λύση, αλλά η πεποίθησή του πως μια σύντομη απάντηση θα φάνταζε φτωγή, αδύναμη να συμπυκνώσει τα πλούσια συναισθηματικά βιώματα που του προσφέρει η περιήγηση στη φύση σε αυτό το ήσυχο μέρος. ⁴⁰⁸ «Η επιβλητική σιγαλιά, το θαμπωτικό φως και η μοσχοβολιά του πεύκου γίνονται ο πόλος έλξεως αυτού του προικισμένου τοπίου. Να, ίσως τι θα μπορούσε να είναι η απόκριση στο ερώτημα που του καναν για τον τόπο», σκέφτεται ο ίδιος στη συνέχεια, καθώς επιστρέφει από τη βόλτα του στην εξοχή. ⁴⁰⁹

Η ιδιόρρυθμη συμπεριφορά του κ. Φ. και η συνειδητή τάση του να αποφεύγει τους ανθρώπους διαφαίνεται επίσης από το περιστατικό της τυχαίας γνωριμίας του με την κ. Ρωξάνη. Όσο εκείνη προσπαθεί να τον πλησιάσει, δείχνοντας να επιζητά την επικοινωνία με κάποιον, τόσο εκείνος φαίνεται να απομακρύνεται ακόμα περισσότερο. Όταν μάλιστα του απευθύνει για πρώτη φορά τον λόγο, ο κ. Φ. ούτε καν στρέφεται να την κοιτάξει. Χαρακτηριστική επίσης είναι και η συμπεριφορά του, όταν συνειδητοποιεί την απουσία της από την παραλία. Πριν συμβεί αυτό κολυμπούν μαζί, όταν κάποια στιγμή η ηρωίδα τραυματίζεται. Εκείνος μεταβαίνει στο δωμάτιό του, ώστε να φέρει τα απαραίτητα υλικά για την επούλωση του τραύματος κι επιστρέφοντας συνειδητοποιεί ότι η Ρωξάνη δεν βρίσκεται πια εκεί. Αυτό όμως δεν προκαλεί την παραμικρή αντίδραση του ήρωα. «Όποιος άλλος στη θέση του θα νιωθε κάποιαν έκπληξη, ή τουλάχιστο, δε θα κατόρθωνε ν' αποφύγει ένα αίσθημα απορίας», έρχεται να παρατηρήσει ο αφηγητής, συμπληρώνοντας πως σε αντίθεση με ο, τι θα έπραττε μια κοινή ιδιοσυγκρασία, «ο κ. Φώτης θωρακισμένος με τη φυσική του απάθεια, ξαναγύρισε ν' αποθέσει στο καμαράκι ο, τι πρόχειρα κρατούσε». ⁴¹⁰

⁴⁰⁵ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 16

⁴⁰⁶ *Ο.π.*, σελ. 16

⁴⁰⁷ *Ο.π.*, σελ. 58-78

⁴⁰⁸ *Ο.π.*, σελ. 59: «Όταν κάποτε τον ρώτησαν τι το ξεχωριστό βρίσκει για να περνάει τις διακοπές του σ' ετούτον δω τον ερημότοπο, σήκωσε αδιάφορος τους ώμους, όχι από ακαταδεξιά, ή γιατί δεν είχε πρόχειρη την απάντηση, παρά γιατί δεν έβρισκε τόσο απαραίτητη μια σύντομη κι αποφθεγματική, μιαν όποιαν απόκριση στο αόριστο και το αφηρημένο».

⁴⁰⁹ *Ο.π.*, σελ. 60

⁴¹⁰ *Ο.π.*, σελ. 62

Αλλά και η συμπεριφορά του στη συνέχεια μαρτυρά πως τον ενοχλεί η ανθρώπινη παρουσία, κι ότι αρέσκεται στη μοναξιά και στη δυνατότητα που εκείνη του προσφέρει να απολαμβάνει απερίσπαστος τη μαγεία της φύσης. Στο ξενοδοχείο προτιμά «το ακραίο υπαίθριο τραπέζι», απ' όπου «μπορεί [...] ν' αγναντεύει τους όγκους από πεύκα και τη λευκή λεωφόρο στην άπλα της θάλασσας με το ανατρέμισμα που προκαλούσε πάνω της το αργυρό φως του φεγγαριού».⁴¹¹ Γι' αυτό όταν τον ειδοποιούν ότι «η πρωινή κυρία» τον ζητά, ενοχλείται, ανεξάρτητα από το αν στη συνέχεια δέχεται την πρόσκληση. Σε αυτή τη φάση της επικοινωνίας τους η Ρωξάνη αποκαλύπτει στον κ. Φ. «πως είναι μια γυναίκα που “ατύχησε στο βίο της”, περιμένοντας άδικα ωστόσο, «να συλλάβει μια σύσπαση στο πρόσωπό του, σαν ένδειξη κάποιας αίσθησης, ν' ακούσει έναν όποιο λόγο συμπάθειας, οτιδήποτε από τις κοινές και ανθρώπινες συμβατικότητες. Μήτε και αυτό ακόμα. Εκείνος με συμπλεγμένα τα χέρια, και με μιαν απονήρευτη διάθεση, δεχόταν τις εκμυστηρεύσεις της και σιωπούσε».⁴¹² Έπειτα από μια σύντομη συζήτηση που εξελίσσεται μεταξύ τους και η οποία οικοδομείται πάνω στα ερωτήματα που θέτει συνεχώς η ηρωίδα, ο κ. Φ. αποχωρεί. Επιζητώντας γι' ακόμα μια φορά τη μοναξιά, μα κυρίως αρνούμενος να «περάσει τον καιρό του με τον αυτόματο σχεδόν ρυθμό που υπαγορεύουν οι συνθήκες και οι ενέργειες της κάθε μέρας», αποφασίζει «να πάει να περπατήσει στο δάσος».⁴¹³

Τα σχόλια του αφηγητή ότι τον κ. Φ. «τον έθελγε η μοναξιά», ο χαρακτηρισμός του «μοναχικού ανθρώπου» που του αποδίδει, αλλά κυρίως η συμπεριφορά του ήρωα στη συνέχεια, επιβεβαιώνουν την ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία του.⁴¹⁴ Όσα συναισθήματα εκείνος αρνιόταν πεισματικά να εξωτερικεύσει στους ανθρώπους, τώρα τα εκδηλώνει σε ένα ζώο. Μόλις αντιλαμβάνεται την παρουσία ενός σκυλιού στο δάσος, ο αφηγητής σημειώνει πως «ο μοναχικός άνθρωπος δεν έχασε καιρό».⁴¹⁵ Ο ήρωας όχι μόνο πλησιάζει το ζώο, αλλά αρχίζει να εξομολογείται σε αυτό όσα τον βασανίζουν. Πρώτα απ' όλα παραδέχεται πως, όχι απλώς «αποζητά τη συντροφιά»,⁴¹⁶ αλλά ότι και «τούτη τη στιγμή και κάθε στιγμή, δε διαθέτει άλλο από τον καημό να μιλήσει».⁴¹⁷ Βέβαια τις «ιστορίες» του «που καμιά φορά φέρνουν δάκρυα σ' όσους θέλουν να νιώσουν τον πόνο του άλλου», προτιμά να μην τις μοιραστεί.⁴¹⁸ Η ανάγκη του να απομακρυνθεί «από το καθημερινό και το συνηθισμένο, τόσο που να το βαριέσαι»,⁴¹⁹ από «τη πονηριά και την αρπαγή» που επικρατεί «παντού και πάντα», «στ' αγρίμια, στα φτερωτά και στους ανθρώπους» υπερβαίνει τελικά «τον καημό» του «να μιλήσει». «Εμένα μου φτάνουν οι όψεις του μοναχικού περιπατητή»,⁴²⁰ εξομολογείται, «ικανοποιημένος που αποδεσμεύτηκε από την καθημερινότητα», λίγο πριν δει «τον αναπάντεχο σύντροφό του ν' απομακρύνεται και να τον εγκαταλείπει».⁴²¹ Ο ήρωας αισθανόμαστε ότι βρίσκει τον εαυτό του και τις ισορροπίες του, όταν απέχει από τη φθοροποιό για εκείνον πραγματικότητα. Αναλογιζόμενος μάλιστα, όσο βρίσκεται στο δάσος, τη

⁴¹¹ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 64-65

⁴¹² *Ο.π.*, σελ. 66

⁴¹³ *Ο.π.*, σελ. 72

⁴¹⁴ *Ο.π.*, σελ. 73

⁴¹⁵ *Ο.π.*, σελ. 73

⁴¹⁶ Απευθυνόμενος στον σκυλί, αναφέρει: «Έλα, φίλε, έλα κοντά μου, έλα να περπατήσουμε αντάμα, μια κι εσύ φαίνεται ν' αποζητάς τη συντροφιά». *Ο.π.*, σελ. 73

⁴¹⁷ *Ο.π.*, σελ. 74

⁴¹⁸ *Ο.π.*, σελ. 74

⁴¹⁹ *Ο.π.*, σελ. 74

⁴²⁰ *Ο.π.*, σελ. 75

⁴²¹ *Ο.π.*, σελ. 78

συμπεριφορά του προς την κ. Ρωξάνη, συνειδητοποιεί πως τήρησε «μια στάση ανθρώπου με πέτρινη καρδιά», συμπληρώνοντας δε ότι η συγκεκριμένη αντίδραση δεν αντιπροσωπεύει τον χαρακτήρα του.⁴²²

Η τάση του Δέλιου προς την «απροσωποποίηση»⁴²³ του λογοτεχνικού προσώπου, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, διαφαίνεται πιο καθαρά σε ένα παρενθετικό του σχόλιο στην ενότητα «Το πηγάδι» από το διήγημα «Μικρή πινακοθήκη», που επίσης ανήκει στην *Κασσανδρινή ακτή*.⁴²⁴ Η διήγηση ξεκινά με τον εξής τρόπο: «Ένα όνειρο ήταν και του –εδώ συνηθίζεται να διαβάζετε ένα όνομα- που το 'χει βάλει σκοπό να κτίσει μίαν αγροικία, ένα παλατάκι περίβλεπτο, κει δα στο ψήλωμα, τριγύρω στα πεύκα, μοναχικό, ήρεμο, ηλιόλουστο».⁴²⁵ Το όνομα του ήρωα που κάνει τα παραπάνω σχέδια δεν αναφέρεται ποτέ. Ο συγγραφέας παραλείποντάς το αποδεικνύει πόσο ανούσια κρίνει την παρουσία του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση μάλιστα δεν αρκείται απλώς στο να μην κατονομάσει τον ήρωα του, αλλά φροντίζει να επισημάνει πως αυτό αποτελεί απολύτως συνειδητή επιλογή.

⁴²² Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 76

⁴²³ Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί ο Τζιόβας, σχολιάζοντας τα πρόσωπα στο έργο του Κάφκα και του Τζόους Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ο.π.*, σελ. 123 (υποσημείωση 10)

⁴²⁴ Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967, σελ. 111-125

⁴²⁵ *Ο.π.*, σελ. 119

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται η προσπάθεια της παρούσας εργασίας να κατανοήσει σε τι βαθμό οι τεχνοτροπίες που εντοπίζονται στα μοντερνιστικά λογοτεχνικά έργα εφαρμόζονται και στο έργο του Γ. Δέλιου. Εξαρχής ετέθη το ερώτημα του κατά πόσο οι θεωρητικές τοποθετήσεις του θεσσαλονικέα δημιουργού υπέρ των καλλιτεχνικών κατευθύνσεων του μοντερνισμού έχουν διεισδύσει στη λογοτεχνική του γραφή. Η εργασία επικεντρώθηκε στον εντοπισμό και στην ανάλυση των αφηγηματικών σχολίων που διακόπτουν τη ροή της αφήγησης, προκειμένου να εκφράσουν προσωπικές αντιλήψεις του δημιουργού σχετικά με τις δυνατότητες της γλώσσας, την υφή της πραγματικότητας, τη δυσκολία του καλλιτέχνη να αποδώσει την ουσία του πραγματικού. Πρόκειται για προβληματισμούς, που όπως σημειώθηκε, απασχόλησαν έντονα τη μοντέρνα σκέψη, οδηγώντας την στη διαπίστωση ότι το λογοτεχνικό δημιούργημα αποτελεί μια κατασκευή.⁴²⁶ Η παρούσα μελέτη εξέτασε τα αφηγηματικά σχόλια⁴²⁷ που εντοπίζονται στις δυο πρώτες διηγηματικές συλλογές του Δέλιου, στην *Μουσική δωματίου* και στην *Κασσανδρινή ακτή*. Συμπερασματικά μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι στην *Κασσανδρινή ακτή*, στη δεύτερη δηλαδή διηγηματική συλλογή που εκδίδει ο Δέλιος, η ροή της αφήγησης διακόπτεται συχνότερα κι ότι δεν παρατηρείται η ίδια μέριμνα, που γινόταν περισσότερο αισθητή στη *Μουσική δωματίου*, να συνδεθούν νοηματικά τα αφηγηματικά σχόλια με το περιεχόμενο. Διαπιστώνεται επομένως μια εντονότερη χαλάρωση της πλοκής σε σύγκριση με την πρώτη διηγηματική συλλογή. Επίσης η χρήση αρχικών γραμμάτων, ώστε να δηλωθούν οι λογοτεχνικοί ήρωες, η κατ' αυτόν τον τρόπο «απροσωποποίησή»⁴²⁸ τους δηλαδή εντοπίζεται μονάχα στην *Κασσανδρινή ακτή*: στη *Μουσική δωματίου* οι ήρωες δηλώνονται με ολόκληρα ονόματα. Οι παραπάνω παρατηρήσεις μπορούν να οδηγήσουν στο συμπέρασμα ότι με την πάροδο του χρόνου η διηγηματική γραφή του Δέλιου υιοθετεί περισσότερα μοντερνιστικά στοιχεία. Αυτό βέβαια γίνεται συγκρατημένα, μη επιτρέποντάς μας να κάνουμε λόγο για μια έντονη στροφή του δημιουργού προς τον μοντερνισμό.

⁴²⁶ Σχετικά με τους παραπάνω προβληματισμούς της μοντέρνας τέχνης βλ. κεφ. 3

⁴²⁷ Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί η Δήμητρα Μπεχλικούδη, βλ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, ο.π., σελ. 348

⁴²⁸ Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί ο Τζιόβας, σχολιάζοντας τα πρόσωπα στο έργο του Κάφκα και του Τζόυς Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ο.π., σελ. 123 (υποσημείωση 10)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

- Γιώργος Δέλιος, *Μουσική δωματίου. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1947
- Γιώργος Δέλιος, *Κασσανδρινή ακτή. Διηγήματα*, Θεσσαλονίκη, 1967
- Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος. Το διήγημα*, Εκδόσεις Νέας Πορείας, Θεσσαλονίκη, 1972
- Γιώργος Δέλιος, *Επιλογή, δοκίμια και μελετήματα*, Εκδόσεις Νέας Πορείας, Θεσσαλονίκη, 1978
- Αθηνά Κορούλη, «Μετά την ηθογραφία: οι νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας (1920-1940)». Το άρθρο αυτό διατίθεται σε ηλεκτρονική μορφή στην ιστοσελίδα της «Ευρωπαϊκής Εταιρίας Νεοελληνικών Σπουδών»: www.eens.org/EENS_congresses/2014/korouli_athina.pdf
- Βάσος Βαρίκας, *Συγγραφείς και κείμενα Β' (1966-1968)*, Αθήνα, 1980
- Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, επιμέλεια: Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Μουσείο Μπενάκη, Ηράκλειο, 2012
- Γιάννης Δημητρακάκης, «Σημειώσεις για τη νεωτερική πεζογραφία», *Νέα Εστία*, τ.χ 1765 (Μάρτιος 2004), σελ. 382-391
- Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμέλεια: Παν. Μουλλάς, Εστία, 1994
- Δήμητρα Μπεχλικούδη, *Όψεις του νεοελληνικού μυθιστορήματος του μεσοπολέμου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2005
- Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα, 1987
- Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007
- Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2007
- Πέτρος Χάρης, «Γιώργου Δέλιου: 'Μουσική δωματίου'», *Σαραντα χρόνια κριτικής ελληνικού πεζού λόγου*, Τόμος Β' (1950-1956), Ε. Α. Ι. Α, Αθήνα, 1981
- Τζίνα Καλογήρου, «Στον ιστό των κειμένων: Η αξιοποίηση της διακειμενικότητας στην διδακτική προσέγγιση της λογοτεχνίας», σελ. 2 Το κείμενο διατίθεται στην ηλεκτρονική διεύθυνση: www.pi.ac/synedriodidaktikislogotexnias2011/index.php
- Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, επιμέλεια Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Σοφία Ντενίση, Gutenberg, Αθήνα, 2009
- Charles Baudelaire, *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*, Μετάφραση, Σχόλια, Επίμετρο: Λίζυ Τσιφινιώκου, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2000
- Graham Allen, *Intertextuality*, London, 2000
- Jonathan Culler, *Λογοτεχνική θεωρία, μια συνοπτική εισαγωγή*, Μετάφραση: Καίτη Διαμαντάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010
- Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, μετάφραση: Ιουλιέτα Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα, 1982
- Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Εισαγωγή-θεώρηση μετάφρασης: Δημήτρης Τζιόβας, Αθήνα, 1996
- Virginia Woolf, *Δοκίμια*, μετάφραση: Αργυρώ Μαντόγλου, Επιμέλεια: Σπύρος Τσακνιάς, Scripta, Αθήνα, 1999