

TRIVIA ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ
Ἡ ΜΕΤΑΞΥ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΥ ΒΙΟΥ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ.
Ἡ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Σοφία Ιακωβίδου
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

ΠΕΡΙΠΛΗΨΗ

Παρόλο που ιστορικά ο μοντερνισμός στην πεζογραφία έδωσε έμφαση στο καθημερινό (Joyce), μη φοβούμενος την ανία ή τη δυσανεξία του αναγνώστη, μια σημαίνουσα μορφή στην εγκόλπωση μοντερνιστικών αρχών στη νεοελληνική πεζογραφία, ο Αλκ. Γιαννόπουλος, θα σταθεί απέναντι στο καθημερινό και το οικείο με τον ακριβώς αντίθετο τρόπο. Ο επιβιώσεις του αισθητισμού που μαρτυρά η γραφή του – προτίμηση της Τέχνης έναντι της τέχνης του καθημερινού βίου – σε συνδυασμό με μια προτίμηση για το παράδοξο, το εξωτικό, αποτέλεσαν ίσως και το μέτρο της βιωσιμότητάς της.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Καθημερινό, μοντερνισμός, Αλκ. Γιαννόπουλος

ABSTRACT

Despite the predilection of modernist prose for the everyday (Joyces' *Ulysses*) and its dare negligence of the possible boredom of the reader, neohellenic prose writer Alk. Giannopoulos, an eminent figure concerning the appropriation of modernist practices in the Greek literary field, will stand against the everyday and exclude any sort of commonality or trivia from his own work. Aestheticism – a clear preference for Art vs the art of the everyday life - as combined with the exotic or the uncanny seems to persist in his writing. This could also represent a possible key for the literary survival of his work.

KEY-WORDS: Everyday, modernist prose, Alkiviadis Giannopoulos

Αν ανία είναι το καθημερινό που γίνεται φανερό και κατά συνέπεια το καθημερινό αφού απολέσει το βασικό συστατικό του γνώρισμα, δηλαδή το να μην γίνεται αντιληπτό (Blanchot 1993, 242), τότε αυτός που ιστορικά πρώτος πήρε το ρίσκο να αναπαραστήσει λογοτεχνικά κάτι τόσο κοινό, καθημερινό, διαρκές και γι' αυτό συνήθως μη αντιληπτό όσο η ίδια η διαδικασία της σκέψης, η ροή της συνείδησης, ο Joyce, πρακτικώς αναλάμβανε το δύσκολο έργο να αναμετρηθεί με τα όρια, τις αντιστάσεις ή απλούστερα με την ανία του αναγνωστικού κοινού. Κι αυτό τη στιγμή ακριβώς που επιδίωκε να καταδείξει πόσα εκπληκτικά λανθάνουν στην κάθε μέρα καταγράφοντας τα trivias της. Ουσιαστικά αμφισβητούσε την ανωτερότητα της Τέχνης έναντι της τέχνης του καθημερινού βίου. Μέχρι τότε η σκέψη, αν και τόσο οικεία διαδικασία, επιτρεπόταν ή άξιζε να καταγραφεί μόνο άπαξ και επρόκειτο για τον Άμλετ καθώς σκέφτεται να αυτοκτονήσει, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο μελετητής του Joyce Declan Kiberd χαριτολογώ-

ντας (Kiberd 2009, 21). Ο Joyce με τον *Οδυσσέα* κατέστησε τέχνη το καθημερινό και το συγκεκριμένο, καθώς αυτός αποτέλεσε την απόλυτη αντι-εφημερίδα, μια και κατέγραψε ό,τι ακριβώς μια εφημερίδα ποτέ δεν θα ανέγραφε – το μη εξαιρετικό ή άξιο αναφοράς, το παντελώς αντιηρωικό¹ – θεωρώντας ότι αυτό θα κατάφερνε να επιβιώσει της μέρας έκδοσής του. Η ριζοσπαστικότητα αυτού του εκδημοκρατισμού της ευφυΐας πιθανόν να ξενίζει για ένα κείμενο που υποτίθεται πως απευθύνεται σε όλους (ο Joyce αντέδρασε όχι μόνο ως προς την παραγωγή αλλά και ως προς την κατανάλωση ή την ανάλυση της τέχνης μόνο από τους «(ει)δικούς» της)² και την ίδια στιγμή είναι διαβόητο ως ένα από τα πιο δυσανάγνωστα της διεθνούς γραμματείας. Αν αυτήν την παρεξήγηση έχουν αναλάβει να τη λύσουν θεωρητικοί του καθημερινού όπως ο Kiberd και να επανασυστήσουν αυτό το ιστορικό έργο στο ευρύ κοινό στο πλαίσιο των σύγχρονων πολιτισμικών συμφραζομένων ως χρηστικό οδηγό διαχείρισης του καθημερινού βίου (η μοίρα των κλασικών έργων δεν είναι ότι ναι μεν δύσκολα διαβάζονται, διαρκώς όμως «επανεφευρίσκονται»;³) μια εγχώρια μορφή με σημαίνοντα ρόλο στην εγκόλπωση μοντερνιστικών πρακτικών στην ελληνική πεζογραφία, ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, είναι αμφίβολο κατά πόσον θα κατάφερνε να αρθεί πάνω από τον ιστορικό του ρόλο ως στελέχους του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες* όπου μεταφράζεται ο Joyce και άλλοι κορυφαίοι μοντερνιστές όπως η V. Woolf, η K. Mansfield, ο F. Kafka ή ο M. Proust «για πρώτη ή σχεδόν πρώτη φορά», όπως δεν παραλείπει να τονίσει ο Γιαννόπουλος⁴. Παρά τις πρώιμες φουτουριστικές του αναζητήσεις, ο Γιαννόπουλος δεν γεφυρώνει αλλά τονίζει όλο και

¹ Ερμηνεύοντας καίρια το πνεύμα ηρωισμού που επικρατούσε στην εποχή του, ο Τζόυς με τον *Οδυσσέα* (πρωτοκυκλοφορεί σε συνέχειες από το 1918-1920, εκδίδεται αυτοτελώς στο Παρίσι στα 1922) αντιλαμβάνεται πως η μυθολογία του ηρωικού θανάτου που διέπνεε τόσα άτομα στα μέτωπα του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου εκπήγαζε από μια απογοητευτική καθημερινότητα. Υπό αυτήν την έννοια το εγχείρημά του τέμνεται με θεωρητικούς του καθημερινού όπως ο Blanchot ο οποίος υποστηρίζει πως «το καθημερινό αμφισβητεί τον ηρωισμό και τις αξίες του γιατί ευτελίζει την ίδια την ιδέα της αξίας – ο ήρωας φοβάται το καθημερινό γιατί τρέμει μην βρει σ' αυτό ό,τι πιο τρομακτικό: τη δύναμη της διάλυσης» (Blanchot 1993, 244).

² Ο Joyce προτιμούσε να συζητά για κλασικά έργα με τυχαίους πολίτες (Potts W. (επιμ., 1979). *James Joyce : portraits of an artist in exile*. Δουβλίνο, Merlin, 272) ή να επιλέγει ως έναν από τους πρώτους αναγνώστες του *Οδυσσέα* τον αγαπημένο του σερβιτόρο στο εστιατόριο όπου δειπνούσε και ποτέ να μην κάνει διακρίσεις μεταξύ ανθρώπων του βιβλίου και απλού κόσμου (Beach S., (1959). *Shakespeare and Company*. Λονδίνο, Bison Books, 40). Από την άλλη δεν υπήρξαν λίγοι οι διαπρεπείς συνάδελφοί του που ποτέ δεν διάβασαν το αντίτυπο του *Οδυσσέα* που τους έστειλε, ακόμη κι αν τον επαινούσαν (για το παράδειγμα του Χέμινγκουэй βλ. Kiberd 2009, 4-5).

³ Για την ιδιαίτερη συνθήκη που ορίζει το έργο που αποκαλείται «κλασικό» βλ. Viala A. (1993, Οκτώβριος). «Qu'est-ce qu'un classique?». *Littératures classiques*, 19, 11-31.

⁴ Σε ομιλία του στη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» της Θεσσαλονίκης, στις 6-3-1963 (Kechagia-Lypourli 1986, 67). Βλ. και Kechagia-Lypourli 2006, 42.

περισσότερο το χάσμα μεταξύ τέχνης και ζωής, δημιουργίας και καθημερινότητας, ποντάροντας στην ανωτερότητα της Τέχνης έναντι κάθε άλλης εμπειρίας, αρνούμενος σθεναρά το οικείο και το καθημερινό, καταδικάζοντας τα καλλιτεχνικά υποκείμενα που παρελαύνουν στο έργο του στη διαρκή φυγή και την ανία, καθώς δεν καταφέρνουν να δημιουργήσουν τα υψηλά καλλιτεχνικά έργα που θα ήθελαν και καθιστώντας εντέλει την πεζογραφία του περισσότερο έναν επίμονο αναστοχασμό πάνω στη γραφή παρά ανάπτυγμα όσων ο μοντερνισμός μπορεί ή έχει να πει για τη ζωή. Υπό αυτήν την έννοια μια ενδεχόμενη ανασύσταση του Α. Γιαννόπουλου είναι αμφίβολο κατά πόσον θα ξεπερνούσε την ακαδημαϊκή του επικαιροποίηση και θα έφτανε μέχρι και την αναγνωστική, δηλ. την επανεκκίνηση του ενδιαφέροντος του αναγνωστικού κοινού.

Γιατί το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για τον συγγραφέα αυτόν έχει αναντίρρητα λόγους να ανανεωθεί, στο πλαίσιο μιας πιο ενδεδειγμένης διερεύνησης της ιστορίας του φουτουρισμού, και όχι μόνο. Τον γνωρίζουμε κυρίως μέσα από το ερευνητικό έργο της Αγγλαίας Κεχαγιά-Λυπουρλή πάνω σε βιογραφικά και βιβλιογραφικά του δεδομένα, όπως την έκδοση των επιστολών που του απηύθυνε ο Marinetti μεταξύ του 1916-1920, ενθουσιασμένος για το εκδοτικό εγχείρημα του νεαρού Έλληνα (Kechagia-Lypourli 1979), το φουτουριστικό περιοδικό *Freccia Futurista* (*Φουτουριστικό βέλος*) που ο Γιαννόπουλος εξέδωσε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Μιλάνο (μόνο δύο του τεύχη έχουν βρεθεί), που ακολουθήθηκε από το ακόμη πιο ολιγόβιο περιοδικό *Zibaldone*, που μαζί με τις πρώιμες αποπειρές του στη συγγραφή μυθιστορήματος στα ιταλικά (*Nené dai piedi scalzi*, 1915) και αρκετών διηγημάτων (*Domanda*, *Guerra*, *Monotonia*, *Noia*, *Il secondo uomo adorato*), αποτέλεσαν το λογοτεχνικό του εφελκυστήρα για το πέρασμα στην κυρίως συγγραφική του δραστηριότητα - αλλά και στη μητρική του γλώσσα. Αν και οι σχέσεις του με τον φουτουρισμό έχουν λήξει πριν από την έλευσή του στην Ελλάδα (1924), το γεγονός πως, αν και αθηναϊκής καταγωγής, επιλέγει να εγκατασταθεί στη Θεσσαλονίκη (όπου θα βιοποριστεί ως υπάλληλος της Εθνικής Τράπεζας) σε μια εποχή όπου κυοφορούνται εξελίξεις στο μέτωπο της νεωτερικής πεζογραφίας, θα οδηγήσει λίγο αργότερα στην ένταξή του στον κύκλο του πρωτοποριακού περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες*, από τη δεύτερη χρονιά της έκδοσης του οποίου και εξής ο Γιαννόπουλος θα αποτελεί σημαίνον και άκρως παραγωγικό στέλεχος, τόσο με τη δημοσίευση πρωτότυπων δικών του κειμένων όσο και μεταφράσεων. Η μετακίνησή του μάλιστα στην Αθήνα το 1938 (σε συνδυασμό με αυτήν έτερου στελέχους, του Βασίλη Τατάκη, την ίδια χρονιά στην Κρήτη), είναι δεδομένο ότι συνέβαλε στη διάλυση του περιοδικού την επόμενη χρονιά⁵. Ένας

⁵ Βλ. Α. Κεχαγιά-Λυπουρλή, 1986, 90-117, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

ακόμη λοιπόν «Έλληνας συγγραφέας που δεν ξέρει ελληνικά»⁶ – μια και τη νεανική του λογοτεχνική δραστηριότητα στην Ιταλία θα τη διαδεχτεί οκτάχρονη συγγραφική σιωπή μετά την έλευσή του στην Ελλάδα, σε μια προσπάθεια να εξοικειωθεί καλύτερα με την ίδια του τη γλώσσα, που είχε αφήσει πίσω του παιδιόθεν, όταν η οικογένειά του, μετά τον θάνατο του πατέρα, εγκαθίσταται στην Ιταλία. Αξίζει εδώ να θυμίσουμε ότι πατέρας του Αλκ. Γιαννόπουλου ήταν ο περίφημος Α.Γ.Η., ο Αγησίλαος Γιαννόπουλος Ηπειρώτης, που έμεινε στην ιστορία των νεοελληνικών γραμμάτων ως μαχητικός υπερασπιστής ενός άλλου ριζοσπαστικού αισθητικού κινήματος, του νατουραλισμού, μέσα από την έκκληση που απηύθυνε στους αναγνώστες της μετάφρασης της *Νανάς* του Ζολά (1880), να ξεπεράσουν τις αναστολές τους και να μετάσχουν στην καλλιτεχνική επανάσταση που σηματοδοτούσε ένα τέτοιο έργο σε πανευρωπαϊκό επίπεδο⁷. Με τέτοιες προοδευτικές καταβολές και με αυτές τις αποσκευές κάνει την είσοδό του ο Αλκ. Γιαννόπουλος στη νεοελληνική πεζογραφία. Και πράγματι, το πρώτο του φανέρωμα, η συλλογή διηγημάτων *Κεφάλια στη σειρά* (1934) θα χαιρετιστεί πάραυτα για τη νεωτερική του δυναμική, που διακρίνεται από κριτικούς και ομοτέχνους στην ειρωνική υπονόμευση των συμβάσεων του ρεαλισμού, τη διαρκή ανατροπή μιας υποτυπώδους πλοκής, την έμφαση στην υποκειμενικότητα του αφηγητή και τους πιραντελλικούς του απόηχους που εντοπίζονται στο διαρκή διχασμό των χαρακτήρων του και την αντινομία μεταξύ φαίνεσθαι και είναι⁸. Πόσο βιώσιμοι όμως καλλιτεχνικά θα αποδεικνύονταν τέτοιοι σκιάδεις χαρακτήρες, φιγούρες του χαρτιού περισσότερο παρά πρόσωπα και καταστάσεις που διασώζονται στη μνήμη, εν τω μέσω μιας οιονεί ανύπαρκτης πλοκής που αρέσκεται περισσότερο στο να σχολιάζει τον εαυτό της και απασχολείται διαρκώς με τους λόγους συνέχισης της όποιας εκτύλιξής της (μοιάζει να έχει απόλυτη αυτοσυνειδησία ως προς το ότι θα μπορούσε ανά πάσα στιγμή να τερματιστεί!); Πόση υπονόμευση εντέλει αντέχει ο ρεαλισμός χωρίς αυτή να τείνει να ταρακουνάει το ίδιο το νεωτερικό εγχείρημα που την ορίζει; Με δύο λόγια, υπήρξε η από κάθε άποψη φερέλπιδα περίπτωση του Αλκ. Γιαννόπουλου μια χαμένη ευκαιρία για τον μοντερνισμό;

⁶ Αν και μπορεί να ηχεί κάπως καταχρηστικός εδώ ο δανεισμός της περίφημης ρήσης του Σεφέρη για τις περιπτώσεις Σολωμού, Κάλβου και Καβάφη, παραπέμπει στο ότι τουλάχιστον οι δύο πρώτοι υπήρξαν αρχικά βασικά ιταλόφωνοι όπως και ο Γιαννόπουλος.

⁷ Ολοκληρωμένο το κείμενο με τίτλο «Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου» περιέχεται σήμερα στο Παράρτημα της έκδοσης του *Ζητιάνου* του Α. Καρκαβίτσα στο Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Ο Ζητιάνος του Καρκαβίτσα*, Αθήνα: εκδ. Κανάκη, 1996, σ. 271-297. Βλ. και Μ. Βίττι, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα: Κέδρος, 1991, σ. 58-63.

⁸ Βλ. για παράδειγμα Δ. Νικολαρεϊζής, «Το μυθιστόρημα των νέων και η παράδοση του εσωτερισμού», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 14-5-1938 και Π. Σπανδωνίδης, «Ρομαντική ειρωνεία», *Νέα Εστία*, 1-6-1949.

Σε όλο το μήκος της σχεδόν πενήντάχρονης παρουσίας του στα γράμματα ο Γιαννόπουλος μοιάζει να μάχεται με αυτήν την επίγνωση – ή με την εντεινόμενη υποψία της. Δεν θα καταστρέψει απλώς ένα του θεατρικό που το Εθνικό Θέατρο απορρίπτει (*Το δίλημμα*, 1951), δεν θα τείνει να κάνει το ίδιο με άλλο του θεατρικό έργο που δουλεύει τα τελευταία χρόνια της ζωής του, από το 1973 μέχρι το θάνατό του το 1981 (το *Φως και σκιές* που θα σωθεί τελευταία στιγμή χάρη στη σύζυγό του, βλ. Γιαννόπουλος, 1992, 5-29), αλλά κυρίως θα ανανεώνει με κάθε του πεζογραφικό έργο τις πιθανές απαντήσεις σε ενστάσεις του αναγνώστη που αισθάνεται να πλανώνται πάνω από τη γραφή του. Ίσως μάλιστα αυτό το θέατρο της αναγνωστικής δυσανεξίας ή και ανίας να υπήρξε εντέλει το μόνο του θεατρικό έργο και η μόνη πλοκή που επέτρεψε στην πεζογραφία του. «Το μόνον ταξίδιον» της συγγραφικής του ζωής θα λέγαμε, εν τω μέσω ενός έργου όπου η διάθεση της φυγής και το ταξίδι σε μέρη μακρινά, εξωτικά⁹, έχουν την πρωτοκαθεδρία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα επ'αυτών αποτελούν τα εναρκτήρια αφηγήματα των δύο τελευταίων του συλλογών, των *Επτά αστάθμητων διηγημάτων* (1974) και της *Συνέλευσης* (1981), η οποία φέρει τον εσωτερικό υπότιτλο *Επτά παράδοξα αφηγήματα*, και με τον τρόπο αυτό δεν συντονίζεται μόνο με τον τίτλο της προηγούμενης συλλογής μέσω του «μαγικού» αριθμού επτά, αλλά τονίζει και το στοιχείο του αντιρεαλιστικού, του ανοίκειου ή του παράδοξου, που αποτελεί κάτι σαν μουσικό κλειδί βάσει του οποίου χορδίζεται το σύνολο σχεδόν του έργου του Γιαννόπουλου. Συγχρόνως, καθώς γράφονται σε προχωρημένη ηλικία, ενέχουν - μοιραία και μη - απολογιστικό χαρακτήρα.

Ήδη στο «Ένας άνθρωπος φεύγει για τη Σαγκάη» που ανοίγει τα *Επτά αστάθμητα αφηγήματα* (συχνά το πρώτο διήγημα δίνει τον τόνο στις συλλογές του) ο αφηγητής, ο σημαντικότερος χαρακτήρας σε κάθε έργο του Γιαννόπουλου, αναρωτιέται αν υπάρχει: «Ήμουν υπαρκτός επειδή το διερωτόμουν;» (Γιαννόπουλος 1974, 20). Ο αφηγητής και ο φίλος του ο Άγγελος είναι επιφορτισμένοι με το να συλλέγουν συνδρομητές για μια Εγκυκλοπαίδεια που δεν κυκλοφόρησε ποτέ, όπως πληροφορούμαστε ήδη από την αρχή του αφηγήματος, με αντάλλαγμα να γράψουν κάποτε σε αυτήν λήμματα για τα θέματα που τους ενδιαφέρουν. Αν σε αυτά προστεθεί το γεγονός πως ο «Άγγελος» είναι σταθερό alter ego του αφηγητή αν όχι του ίδιου του Γιαννόπουλου, μια και πρόκειται για κεντρικό χαρακτήρα του μοναδικού του μυθιστορήματος, της *Σαλαμάντρας* (1957) [και μάλιστα αυτού που είναι και θα ήθελε και οι άλλοι να τον αντιμετωπίζουν ως καλλιτέχνη], μόνιμο ήρωα κάθε διηγήματος της συλλογής *Τυφλόμυγα* (1962), αλλά και χαρακτήρα του θεατρικού *Νεανική ιστορία* (1964), αντιλαμβανόμαστε ότι αφηγητής και Άγγελος αποτελούν

⁹ Τα αναγνώσματα των Emilio Salgari, Jyles Verne, Motta, Contarini με ήρωες εξωτικούς φαίνεται πως συγκέντρωναν το ενδιαφέρον του ήδη από τα εφηβικά-νεανικά του χρόνια, όπως μαρτυρείται από σχετική καταγραφή στο ημερολόγιό του (Κεχαγιά-Λυπουρλή, 1997, 91).

κάτι σαν σχάση ενός Εγώ που δηλώνει πως δεν αισθάνεται να υπάρχει και του οποίου οι πράξεις είναι άσκοπες ή καλύτερα ατελέσφορες, μια και υφίστανται στο επίπεδο της επιθυμίας, όχι σε αυτό του αποτελέσματος. Ο δυϊσμός όμως είναι το βασικό στοιχείο εν γένει όσων διαβάζουμε εδώ, μια και ο «Άνθρωπος που φεύγει για τη Σαγκάη», όπως είναι ο τίτλος του διηγήματος, είναι: 1) Η νοερή ιστορία του αφηγητή που ανιά με ένα βιβλίο του Walter Pater ανοιγμένο εμπρός του και 2) ο εκδότης της Εγκυκλοπαίδειας, υποτιθέμενος ευεργέτης νεαρών με πνευματικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες όπως είναι ο αφηγητής και ο φίλος του ο Άγγελος, ο οποίος όμως μάλλον βάζει μόνος του φωτιά στο ίδιο του το εγχείρημα – την εγκυκλοπαίδεια – και φεύγει «– που αλλού; για τη Σαγκάη» – και αυτό είναι το τέλος του διηγήματος, του οποίου και να περιγράψει και μόνο κανείς την «υπόθεση» μοιάζει με σύνδεση παραδόξων που το ένα στηρίζεται ή προκύπτει από το άλλο. Η αναφορά στην ανία του αφηγητή (κάτι σαν προοικονομία αυτής του αναγνώστη) και στον Pater ασφαλώς δεν είναι τυχαία ούτε ειρωνική *en passant*. Αν και η πεζογραφία του Γιαννόπουλου έχει συσχετιστεί με το έργο κυρίως του Πιραντέλλο (από τον Ξεφλούδα, τον Καραντώνη, τον Νικολαρεΐζη, την Λυπουρλή – από την τελευταία και με άλλους, λιγότερο επιφανείς ή γνωστούς ιταλούς όπως τους Bontempelli, Papini, Palazzeschi)¹⁰, και με πλείστους άλλους μοντερνιστές όπως τον Joyce (πρωτοδιαβάζοντας Γιαννόπουλο και τα *Κεφάλια στη σειρά* ο Άγγελος Τερζάκης θα πει: «μου θυμίζουν κάτι από το ασύλληπτο εκείνο άρωμα που ανέπνεα όταν διάβαζα τους *Dubliners* του Joyce», ενώ για τα διηγήματα του ίδιου βιβλίου ο Κοσμάς Πολίτης θα δηλώσει: «Είναι από εκείνα που κάπου λέω την *Εκάτη* πως θα ήθελα να τα είχα γράψει εγώ»¹¹), αλλά και με τον Πεντζίκη, τον Σκαρίμπα ή ακόμη και τον Μπόρχες (σε ό,τι αφορά ιδιαίτερα στο μυθιστόρημα *Η Σαλαμάντρα*)¹², δεν θα ήταν άτοπο μεταξύ των ποικίλων αισθητικών αντανakλάσεων που μας αντιγυρίζει αυτό το ιδιαίτερο έργο να διακρίναμε και αυτές του αισθητισμού. Η μεγάλη σημασία που αποδίδεται στην τέχνη, πέρα και πάνω από όποια σκοπιμότητα, σε συνδυασμό με την επίμονη απομάκρυνση από τις κοινοτοπίες του καθημερινού που διακρίνεται σε όλο το μήκος της πορείας του Γιαννόπουλου – μια και το καθημερινό, το κοινόχρηστο, το σύνηθες αποτελούν απλώς βατήρα για δροσιστική (ενδεχομένως χλιαρή φαίνεται να φοβάται ο αφηγητής) βουτιά στο παράδοξο ή αφορμή για φυγή σε μέρη μακρινά – μοιάζουν να ακολουθούν την προτροπή του Pater πως το άτομο

¹⁰ Α. Κεχαγιά-Λυπουρλή, 1992. «Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος» παρουσίαση-ανθολόγηση, *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)*, τ. Γ', Αθήνα, Σοκόλης, 100.

¹¹ Οι επισημάνσεις των Πολίτη και Τερζάκη περιέχονται σε επιστολές που στάλθηκαν στον Γιαννόπουλο (στις 24-4-1935 και 4-4-1938 αντίστοιχα). Αναφέρονται αμφότερες από την Α. Κεχαγιά-Λυπουρλή 1997, όπ. π., σ. 94.

¹² Όπ. π., σ. 97.

θα έπρεπε να διαρρήξει κάθε δεσμό με τη συνήθεια. Κάτι τέτοιο είναι όμως εφικτό σύμφωνα με τον Pater μόνο αν παραμείνει κανείς ευαίσθητος στις στιγμές που περικλείουν το «υψηλότερο και καθαρότερο σημείο συμπύκνωσης των ζωτικών μας δυνάμεων»¹³. Αυτήν την ευαισθησία επιδεικνύει ο αφηγητής με την προσήλωσή του στα πνευματικά και καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα και μόνο, αφού, σύμφωνα με τα λεγόμενά του «για τα επιτακτικά καθημερινά [έχει] κάποιους να φροντίζουν», ενώ «για τη συνεννόηση με τους συνηθισμένους, κοινούς ανθρώπους, απασχολημένους καθώς [είναι] από τον εσωτερικό του κόσμο λίγο ενδιαφερό[ταν]» (Γιαννόπουλος 1974, 9-10). Το πρόβλημα είναι πως και οι δικές του λόγιες φαντασιώσεις δύσκολα θα ενδιέφεραν τον μέσο αναγνώστη. Αλλά και ως προς τους αναγνώστες άλλης κλίμακας δεν φαίνεται να έχει ψευδαισθήσεις. Σε μια εξόχως αυτοσχολιαστική του στιγμή, ο αφηγητής του *Ένας άνθρωπος φεύγει για τη Σαγκάη*, που είναι μια emphaticά αυτοϋπονομευμένη, σκιωδώς εγκιβωτισμένη όπως υποστήριζα ιστορία, θα πει:

«Ένας κύκλος χαράζεται μέσα ή έξω από άλλον και όλοι μαζί, απροσδιόριστοι, πάνε να σβήσουν στα όρια του «τετελεσμένου». Η εικόνα μοιάζει κάπως συγκεχυμένη και δεν δίνει την παράσταση που ψηλαφώ. Είναι μια προσπάθεια χωρίς τη χάρη ή την τέχνη, εντούτοις, που θα αποκτούσε στο νου ενός άξιου αφηγητή. Εξάλλου μειονεκτεί σε βάθος και ουσία. Συνοπτικά, μαρτυρεί πως προσχεδιάστηκε για την απόδειξη μιας ιδέας, που αν καλοσκεφτείς δεν μπορεί να αποδειχτεί. Αλλά θα επιμείνω» (Γιαννόπουλος 1974, 16)

Ο Γιαννόπουλος πράγματι θα επιμείνει, και στο τελευταίο του βιβλίο, τη *Συνέλευση*, δεν θα διστάσει να κάνει λόγο ευθέως για αποτυχία, καλλιτεχνική προφανέστατα, στο εναρκτήριο διήγημα που δίνει τον τίτλο αλλά και τον τόνο στη συλλογή. Θα το κάνει εν τω μέσω ενός ιδιότυπου δικαστηρίου της γραφής του που αυτήν τη φορά έχει στήσει σε ένα παρακμακό υπόγειο όπου έχουν συγκεντρωθεί ευάριθμοι άνθρωποι των γραμμάτων με την ελπίδα πως θα ακούσουν μια ομιλία. Πρόκειται και πάλι για έναν προσχηματικό απολογισμό/απολογία της λογοτεχνικής του περίπτωσης. Η δυσανεξία του ακροατηρίου του ακατάβλητου ομιλητή, ο οποίος μοιάζει να κρατά τον λόγο επιμένοντας να μην αφηγείται απολύτως τίποτα το συγκεκριμένο, έχει πλέον ξεπεράσει τα όρια του spleen, αυτού του μίγματος κορεσμού και πλήξης, και έχει γίνει δηλωμένη αγανάκτηση. «Τι επιδιώκουμε εδώ;» διερωτάται ένας εκ των παρισταμένων, όπως έκαναν προηγουμένως, καθένας με τον τρόπο του, οι περισσότεροι. «Συνήθως θεωρείται προτιμότερη η αποτυχία» του ανταπαντά κάποιος άλλος, ο αποκαλούμενος ‘αντιρρησίας’. «Να μεταπείσετε

¹³ Walter Pater (1998), «Συμπέρασμα», μτφ. Β. Χατζηβασιλείου, *Ποίηση*, τ. 12, 257. Πρόκειται για τον επίλογο-κατακλείδα του περίφημου δοκιμίου του Pater *Η Αναγέννηση* (*The Renaissance*, 1873).

εκείνους που δεν μεταπαίθονται είναι κόπος χαμένος. Να πείσετε εκείνους που παίθονται πολύ εύκολα είναι, όμοια, κόπος χαμένος. Ποιο το όφελος;». «Ο χαμένος κόπος! – Η προσπάθεια» απαντά ο ομιλητής, που φέρει το ειρωνικό όνομα 'ο Εξοχώτατος', για να συνεχίσει:

«Η συνειδητοποίηση πως ενεργούμε ή και δημιουργούμε. Κάτι πολύ ανθρώπινο». «Ασχολείστε δηλαδή με τον εαυτό σας» του παρατηρεί τότε ο 'αντιρρησίας', «Σας ικανοποιούν η αίσθηση της προσπάθειας και η ψευδαίσθηση της δημιουργίας. Το αποτέλεσμα σαν αποτέλεσμα σάς είναι στο βάθος αδιάφορο αν όχι πάντα και βαρετό ή μάταιο. Αρκεί να πεισθείτε οι ίδιοι πως ανταποκριθήκατε στις επιδιώξεις σας» (Γιαννόπουλος 1980, 35).

Ο αφηγητής πράγματι σε καθένα από τα επτά διηγήματα της συλλογής επιμένει να εκθέτει το πόσο αδιάφορο τον αφήνει πάσα προσδοκία αληθοφάνειας, συγκεκριμένης αρχής ή τέλους του αφηγήματός του, αφού «Δεν είχε αρχή η αφήγηση; Γιατί να 'χει τέλος; Εξάλλου τα επιμύθια σέρνουν ξωπίσω τους, δεμένες με σπαγγάκια, κοινότοπες συγκαταβάσεις»¹⁴. Και ο εχθρός της Τέχνης του Γιαννόπουλου, το έχουμε αντιληφθεί ποικιλοτρόπως, ήταν από αρχής μέχρι τέλους η κοινοτυπία.

«Πάρε το τέλος και κρύψ' το. Πες το εγκαρτέρηση», έλεγε κάπως πιο στωικά ο Άγγελος της *Σαλαμάντρας* (1957), απευθυνόμενος όμως τότε, στα μέσα περίπου της συγγραφικής πορείας του Γιαννόπουλου, σε μια γυναίκα και όχι στην Τέχνη την ίδια, με την οποία μοιάζουν θανάσιμα ερωτευμένα τα αφηγηματικά του υποκείμενα. Ο ίδιος πάντα φίλος του αφηγητή τον προειδοποιούσε λίγα χρόνια αργότερα από τις σελίδες της *Τυφλόμυγας* για την εντεινόμενη παραδοξολογία του τονίζοντας πως δεν θα του έβγαине σε καλό. Παρόλα αυτά η γραφή του Γιαννόπουλου δεν εξελίχθηκε σε βάθος χρόνου σε κάτι ουσιαστικά διαφορετικό από όσα εν πλήρη εκστάση σημείωνε στο ημερολόγιό του ο Άγγελος της *Σαλαμάντρας*:

«Δεν κατασκευάζω μυθιστόρημα. Πετάω στον αέρα τις λέξεις, κι όποια πέσει μπροστά μου, καλώς την όπως έπεσε! Οι άλλες ας πάρουν τις γιδόστρατες να τις κυνηγάει ο Τριστάν Τζαρά, τάχα πως τις αποπήρανε οι συντηρητικοί. Εγκωμιάζω τις ευρωπαϊκές διατριβές μου. Ξετυλίγω τη μνήμη και ρίχνω βότσαλα στη λίμνη! Εδώ λοιπόν ήθελα να φτάσω!..» (Γιαννόπουλος 1983, 203).

¹⁴ Γιαννόπουλος 1980, 70-1. Λίγο παρακάτω ο αφηγητής ζητά συγγνώμη για την αιφνίδια διακοπή του λόγου του: «Ζητώ εδώ συγγνώμη. Δεν βρίσκω τη συνέχεια. Το παλιό χειρόγραφο θα 'χει χαθεί. Τι έγραψα και πως μου είναι αδύνατο να θυμηθώ. Τι άλλο να προσθέσω;» (σ. 72). Με ανάλογα παιγνιώδη τρόπο κλείνουν και τα υπόλοιπα διηγήματα της συλλογής. Αναφέρουμε ενδεικτικά «Το τυφλό άλγο» («Όσα είπα έχουν ειπωθεί. Όσα θα έλεγα προτιμούν άλλον τρόπο γραφής.. Φίλε αναγνώστη: κρίνε όπως και ό,τι και ο διαβάτης που παραξενεύτηκε και γελώντας συνέχισε τον δρόμο του.. Το τυφλό άλγο θα σταματήσει τώρα εδώ.», σ. 93-4) και το «Νυχτερινό» («Πως είναι δυνατό! – αναρωτιέται – να γίνει ανεκτή μια τόσο ασήμαντη ιστορία;..», σ. 107).

Κι εκεί έφτασε ο Αλκ. Γιαννόπουλος, αδυνατώντας ίσως να πετάξει πολλές από τις αναφορές του σε μια θράκα σαν και αυτήν της σαλαμάντρας, αντικείμενο που μέσα στο ομώνυμο έργο λειτουργεί σαν πιθανό σύμβολο του μέρους εκείνου όπου καίει κανείς ό,τι τον εμποδίζει να ζήσει ελεύθερος. Πιθανότατα να θεώρησε ότι αυτό που μπορούσε πλέον οριστικά να πετάξει ήταν το ίδιο το πλάσιμο χαρακτήρων, με ορισμένη ζωή, αισθήματα, καθημερινότητα σαν και αυτήν που περιγράφεται ενδελεχώς στις ημερήσιες επιστολές που ανταλλάσσουν τα τρία βασικά πρόσωπα της *Σαλαμάντρας* – η μητέρα και η αδερφή του νεαρού άνεργου καλλιτέχνη Άγγελου θα είναι τα μόνα πρόσωπα που θα απασχοληθούν με τα του βίου τούτου (λογαριασμούς, σόμπες που δεν παίρνουν μπρος, γείτονες που άλλοτε εισβάλλουν και άλλοτε διασώζουν τη μέρα μας κλπ) και θα εκφράσουν την απερίφραστη αμφισβήτησή τους απέναντι στην καλλιτεχνία και τις συναναστροφές του νεαρού. Ξεφτίδια της δικής τους ανυποληψίας απέναντι στην τέχνη θα αποτελούν στο εξής οι πανταχού παρούσες ενστάσεις που θα διατυπώνονται στα διηγήματα του Γιαννόπουλου απέναντι στα λεγόμενα των αφηγητών του. «Θα ήταν – μου λένε – ευχής έργον να συνεχίσω την πορεία μου, αφήνοντας τις άσκοπες περιπλανήσεις κι ακολουθώντας το μεγάλο ρεύμα της παράδοσης. Μοίρα μου είναι ωστόσο να ξεκινώ πάντοτε απ' το σημείο όπου στάθηκα» θα πρόσθετε λίγο αργότερα ο αφηγητής της *Τυφλόμυγας*. Θα χρειαζόταν ίσως η κράση μιας μεγάλης μορφής για να δέσει το μπόλι των εντυπωσιακών δυνατοτήτων που διάνοιγαν τα κινήματα της πρωτοπορίας, τόσο λίγο πριν όσο και μετά τον μεσοπόλεμο, στον κορμό της εκάστοτε εθνικής παράδοσης. Αυτό συνέβη με το έργο των μεγάλων μορφών που συζητούνταν με πάθος στον κύκλο των *Μακεδονικών Ημερών*, του Έλιοτ, του Τζόυς, του Κάφκα. Ο Τζόυς δεν δίστασε να αποκαταστήσει τη μεσαία κλίμακα της εμπειρίας στον επικό του *Οδυσσέα*, να δείξει την κρυμμένη λάμψη που ενέχουν τα τινία του καθημερινού βίου, εν τω μέσω ενός έργου που αντιπροσωπεύει μια από τις πιο εργώδεις προσπάθειες εκμετάλλευσης ποικίλων καινοτομιών της πρωτοπορίας, φτάνοντας ακόμη και μέχρι την τυπογραφική του όψη. Θα χρειαζόταν ίσως μεγαλύτερη πίστη εκ μέρους του νεαρού Άγγελου στις προτροπές του ωριμότερου Νεόφυτου Παντίκη – διαφανής διαγραφή της μορφής του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη, στη *Σαλαμάντρα*:

«Αν αρχίσετε να διερωτιέστε το πώς και το γιατί, σημαίνει πως το ταλέντο σας δεν βοηθάει την επιθυμία. Ό,τι ξαφνιάζει, αναβλύζει συστηματικά απ' τα τυχαία. Είναι μια στροφή, μια αλλαγή στις συσσωρευμένες κοινοτοπίες, που βλέπουμε και λέμε. Μια τυχαία φράση μπορεί να γίνει πυροτέχνημα που σκάζει ψηλά, στο σκοτάδι της ανίας μας, και πέφτει σαν βροχή με αστραφτερά χρωματιστά αστέρια να διακοσμήσει τη φαντασία» (Γιαννόπουλος 1983, 183).

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT 1993 – BLANCHOT, Maurice, *The infinite conversation*, trans. Susan Hanson, Minneapolis.
- DE CERTEAU 2010 – ΝΤΕ ΣΕΡΤΩ, Μισέλ, *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, μτφ. Κ. Καψάμπελη, Αθήνα, Σμίλη.
- GIANNOPOULOS 1962 – ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, Αλκ., *Η τυφλόμυγα*, Αθήνα, Δίφρος.
- 1974, *Επτά αστάθμητα αφηγήματα*, Αθήνα, Ίκαρος.
- 1980, *Η συνέλευση*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- 1983, *Η σαλαμάντρα*, Αθήνα, Γνώση.
- 1992, *Το φως και οι σκιές*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής.
- KECHAGIA-LYPOURLI A. 1979 – ΚΕΧΑΓΙΑ-ΛΥΠΟΥΡΛΗ, Α., «Γράμματα του Marinetti στον Αλκ. Γιαννόπουλο (1916-1920;)», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ*, τ. ΙΗ΄, 7-173.
- 1986, *Το περιοδικό «Μακεδονικές Ημέρες» 1932-1939, 1952-1953*, Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης-Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο.
- 1997, «Από τη συντροφιά των *Μακεδονικών Ημερών*: Στ. Ξεφλούδας, Γ. Δέλιος, Αλκ. Γιαννόπουλος, *Παραμυθία Θεσσαλονίκης. Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995* (επιμ. Π. Σφυρίδης), Θεσσαλονίκη, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 65-106.
- 2006, «Το πρωτοποριακό περιοδικό της Θεσσαλονίκης *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939), *Φυτώρια λογοτεχνίας στη Θεσσαλονίκη. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της πόλης στον 20^ο αιώνα* (επιμ. Π. Σφυρίδης), Πρακτικά Συνεδρίου (18-9/ 11 / 2005), Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης, Αντιδημαρχία Πολιτισμού, 35-64.
- KIBERD 2009 – KIBERD, Declan, *Ulysses and us. The art of everyday living*, London, Faber and Faber.