

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 3ΗΣ ΜΑΡΤΙΟΥ 1988

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΕΡΙΚΑ

Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ Κ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΣΑΧΙΝΗ

Πῶς κρίνεται καὶ πῶς ἀποτιμᾶται ἡ ἀξία τῆς ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας; Ὑπάρχουν ἀσφαλῆ καὶ σταθερὰ κριτήρια; Μποροῦμε νὰ βασιστοῦμε σὲ κάποια ἀπ' αὐτὰ γιὰ νὰ ἀξιολογήσουμε τὰ διηγήματα καὶ τὰ μυθιστορήματα; Αὐτὸ εἶναι ἓνα ἐρώτημα κι' ἓνα πρόβλημα, ποὺ ἀπασχολεῖ ὀλοένα τοὺς φιλόλογους καὶ τοὺς κριτικούς — τοὺς μελετητὲς γενικὰ τῆς λογοτεχνίας. Δὲν ἔχω τὴν πρόθεση ἐδῶ νὰ ἀσχοληθῶ συστηματικὰ μὲ τὸ μεγάλο αὐτὸ θέμα καὶ νὰ ἀναπτύξω ἀναλυτικὰ, συμφωνώντας ἢ διαφωνώντας, τὶς διάφορες ἀπόψεις ποὺ ἔχουν διατυπωθεῖ κατὰ καιροῦς. Ἐπιθυμῶ μόνο νὰ ἐλθέσω, θεμελιώνοντάς τιν κατὰ τὸ δυνατόν καὶ σὲ σχετικὰ παραδείγματα ἢ ἐπιχειρήματα, μιὰ προσωπικὴ μου σκέψη γιὰ τὴν ἀποτίμηση καὶ τὴν ἀξιολόγηση αὐτῆ, στὴν ὁποία ὀδηγήθηκα ἀπὸ τὴ συναναστροφή μου μὲ τὰ ἀξία ἀφηγηματικὰ ἔργα τῆς νεοελληνικῆς καὶ τῶν ξένων λογοτεχνῶν: ἀπὸ τὴν προσεκτικὴ ἀνάγνωση δηλαδὴ καὶ τὴ μελέτη τους. Θυμίζω εὐθὺς ἐξαρχῆς πῶς ὑπάρχουν γιὰ τὴν ἀφηγηματικὴ πεζογραφία δυὸ γενικὰ κριτήρια, λησμονημένα καὶ παραγνωρισμένα σήμερα ἀπὸ τὴν κριτικὴ: ἡ μαγεία τῆς ἀφήγησης καὶ ἡ πλαστικὴ δύναμη. Ἡ «μαγεία τῆς ἀφήγησης» δημιουργεῖται ἀπὸ τὸ ἔμφυτο χάρισμα τοῦ πεζογράφου νὰ κερδίζει τὸν ἀναγνώστη του μὲ ὅ,τι κι' ἂν πεῖ, μὲ ὅ,τι κι' ἂν γράψει· κάθε σελίδα του, χάρις στὴν εὐλογία τῆς χαρισματικῆς ἀφήγησης, δικαιώνεται ἀπὸ μόνη της, ὡς αὐθύπαρκτη μονάδα, καὶ ἀποκτᾶ τὴν αἰσθητικὴ αὐτονομία της. Ὁ ἀναγνώστης ἔτσι ἀπολαμβάνει τὴν ἀφήγηση στὴν αὐτοτέλειά της — ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ ἀφηγούμενα ἢ τὰ διαδραματιζόμενα. «Πλαστικὴ δύναμη», ἐξάλλου, εἶναι ἡ, ἔμφυτη καὶ πάλι, ἰκανότητα τοῦ συγγραφέα νὰ ζωντανεῖ ἀβίαστα καὶ φυσικὰ τὰ πρόσωπά του, νὰ τὰ ὀλοκληρῶνει σφαιρικὰ στὰ μοναδικὰ καὶ ἰδιαιτέρα γνωρίσματά τους, καὶ νὰ

τά κάνει άπτά και ανάγλυφα για τόν αναγνώστη του — πλάσματα δηλαδή μυθιστορηματικά, με τή δική τους ζωή, με τή δική τους προσωπικότητα, με τή δική τους ιδιοσυγκρασία.

Χωρίς αυτές τις δυό απαραίτητες προϋποθέσεις, χωρίς αυτά τά άναντικατάστατα χαρίσματα, δέν νομίζω πώς μπορεί κανείς νά μιλά για άξια άφηγηματική πεζογραφία. Χωρίς αυτά μπορεί ένας συγγραφέας νά μάς δώσει έξαιρετο δοκιμιακό ή ποιητικό πεζό λόγο, αλλά όχι πλασματική άφήγηση — όχι γνήσια άφηγηματική πεζογραφία, πού νά μάς συγκινεί αίσθητικά ως πεζογραφία και ως άφήγηση. Άρκοϋν ώστόσο τά δυό γενικά αυτά κριτήρια για νά άποτιμήσουμε σωστά τή σπουδαία πεζογραφία; Δέν νομίζω πώς μπορώ νά δώσω καταφατική άπάντηση· άλλωστε, όπως τό σημείωσα και πιό πάνω, τά κριτήρια αυτά είναι προϋποθέσεις για κάτι τό άνώτερο και τό άπώτερο. Ποιό θα μπορούσε νά είναι αυτό; Κατά τήν άποψή μου, ή έξεικόνιση, ή αναπαράσταση και ή ανάπλαση τών ανθρώπινων σχέσεων: τών προσωπικών σχέσεων, τών δεσμών ανάμεσα στους ανθρώπους, τών ψυχικών καταστάσεων πού εκφράζουν τήν ανάγκη τής ανθρώπινης επικοινωνίας και επαφής. Οί σχέσεις πού άποδίδουν τήν ανθρώπινη ζεστασιά, είναι κυρίως σχέσεις αγάπης, φιλίας, έρωτα, συγγένειας, οικογένειας· σχέσεις δηλαδή ανάμεσα σέ γονείς και παιδιά, σέ παιδιά και γονείς, σέ συζύγους μεταξύ τους, σέ αδέρφια ανάμεσά τους, σέ έραστή και έρωμένη ή αντίστροφα, σέ φίλους μεταξύ τους, σέ συντρόφους πού αγωνίζονται για έναν κοινό σκοπό, σέ στρατιώτες πού πολεμοϋν τόν ίδιο έχθρό. Η παραστατική έξεικόνιση τών σχέσεων ανάμεσα σέ συναδέλφους, σέ συνεργάτες, σέ συμπολεμιστές, σέ συντρόφους, σέ συνοδοιπόρους, σέ συναγωνιστές, τών σχέσεων δηλαδή ανάμεσα σέ συνανθρώπους — β,τι ακριβώς δηλώνει αυτό τό χαρακτηριστικό πρώτο συνθετικό «σύν», πού ένώνει τους ανθρώπους — άποδίδει πάντα μυθιστοριογραφικά.

Τό μυθιστόρημα, νομίζω, αναδεικνύεται με τήν ανάγλυφη αναπαράσταση τών προσωπικών σχέσεων, έτσι ώστε, σέ τελευταία άνάλυση, νά μπορεί νά πεί κανείς ότι τό λογοτεχνικό αυτό είδος είναι ή άφηγηματική εικονογράφηση ανθρώπινων σχέσεων — δηλαδή στενής και ουσιαστικής επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους — οί όποίες αναπτύσσονται και ξεδιπλώνονται μέσα στο χρόνο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορεί νά συναντήσει κανείς σέ όλους τους μεγάλους ή τους σπουδαίους μυθιστοριογράφους του 19ου και του 20ου αιώνα, όπως στον Tolstoy, ό όποιος αναπλάθει κυριολεκτικά σχέσεις αγάπης και αλληλεγγύης και ψυχικής συνένωσης ανάμεσα στα πρόσωπά του (βλ. π.χ. τόν Πόλεμο και Ειρήνη, τήν Άννα Καρένινα, τó Άφέντης και Δούλος, τήν Άνάσταση)· όπως στον Dostoyevsky, ό όποιος αναδημιουργεί ολοένα σχέσεις θυσίας και ταπεινοφροσύνης και συναδέλ-

φωσης ανάμεσα στους ανθρώπους, που ρίχνουν τὸν ἕνα στὴν ἀγκαλιά τοῦ ἄλλου (βλ. π.χ. τοὺς *Φτωχοὺς*, τὸν *Ἡλίθιο*, τοὺς *Δαιμονισμένους*, τὸν *Ἐφηβο*, τοὺς *Ἀδελφοὺς Καραμάζοβ*). ὅπως στὸν D. H. Lawrence, ὅπου ζωντανεύουν συγλο- νιστικὰ οἱ ἔντονες σχέσεις, σχέσεις συχνὰ σύγκρουσης, ανάμεσα σὲ ἄντρες καὶ γυ- ναῖκες, που ἀναζητοῦν τὸν ἀληθινὸ τους προορισμὸ καὶ τὴ δικαίωσή τους στὴ ζωὴ (βλ. π.χ. τὸ *Sons and Lovers*, τὸ *The Rainbow*, τὸ *Women in Love*). ἢ ὅπως στὸν Malraux, ὅπου διαγράφονται σχέσεις ἀδερφοσύνης ανάμεσα σὲ γενναίους καὶ ἠθικὰ ἀκέραιους ἄντρες, που ἀγωνίζονται καὶ ψυχικὰ ἐνώνονται σ' ἕνα κοινὸ ἀγῶνα — κοινωνικὸ ἢ πολιτικὸ (βλ. π.χ. τὸ *Les Conquistants*, τὸ *La Condition Humaine*, τὸ *L'Espoir*).

Οἱ οὐσιαστικὲς αὐτὲς προσωπικὲς σχέσεις μορφοποιοῦνται καὶ ἀξιοποιοῦν- ται στὸ μυθιστόρημα, ὅταν συμπυκνώνονται σὲ συγκινητικὲς σκηνές, ὅπου περι- κλείνεται ὅλη ἡ («ἀνθρωπιὰ») τοῦ ἀνθρώπου, ὅλη ἡ ψυχὴ του, ὅλη ἡ δύναμη καὶ ἡ ἀδυναμία του: μ' ἕνα λόγῳ ἢ ιδιότῳ καὶ ἡ ἀξία του ὡς ἀνθρώπου. Τὸ μυθιστό- ρημα εἶναι — καὶ πρέπει νὰ εἶναι — μιὰ σειρά ἀπὸ σκηνές, που συνδέονται καὶ ἐνώ- νονται ἀνάμεσά τοις μὲ τὴ δράση ἢ τὴν ἀφήγηση· ἢ σύνδεση τῶν σκηνῶν αὐτῶν ἀποτελεῖ τὴν πλοκὴ τοῦ μυθιστορήματος. Ὁ Percy Lubbock, ὁ πρῶτος κι' ἕνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους θεωρητικὸς τοῦ μυθιστορηματικοῦ εἴδους, στὸ βιβλί- ο του *The Craft of Fiction* (1921), γράφει τὰ ἀκόλουθα σημαντικὰ καὶ χαρακτη- ριστικὰ γιὰ τὴν ἀξία τῆς «σκηνῆς» στὸ μυθιστόρημα: «Ἡ τέχνη τοῦ μυθιστορή- ματος δὲν ἀρχίζει παρὰ ὅταν ὁ μυθιστοριογράφος σκέπτεται τὴν ἱστορία του ὡς ὕλικὸ που πρέπει νὰ τὸ δεῖξει κανεὶς, νὰ τὸ ἐκθέσει ἔτσι, ὥστε τὸ ὕλικὸ αὐτὸ νὰ ἐκφράσει τὸν ἑαυτὸ του... Σ' ἕνα μυθιστόρημα τὸ πρᾶγμα πρέπει νὰ φαίνεται ἀλη- θινὸ, καὶ αὐτὸ εἶναι ὅλο. Δὲν γίνεται νὰ φαίνεται ἀληθινὸ μὲ ἀπλὴ δῆλωσι» (βλ. *The Craft of Fiction*, 1954, σ. 62). Καὶ παρακάτω: «Τὸ δραματικὸ ἐπεισόδι- ο, ἢ σκηνή, ὅπως σωστὰ ὀνομάζεται, ἔρχεται χωρὶς ἀμφιβολία πρώτη σὲ σπουδαιό- τητα. Ἐνας μυθιστοριογράφος βλέπει ἐνστικτωδῶς τίς κύριες ἐξελίξεις καὶ φάσεις τῆς ἱστορίας του νὰ ἐκφράζονται στὴ μορφή ἑνὸς πράγματος “ἐν δράσει”, ὅπου ἡ ἀφήγηση σταματᾷ κι' ἕνα ἄμεσο φῶς πέφτει στὰ πρόσωπά του καὶ τίς πράξι- τους... Ἐτσι, ὅλα τὰ ἄλλα ἀποτελέσματα φαίνονται ὑποταγμένα, γενικῶς, στὴ σκηνή· καὶ ἡ τοποθέτηση τῶν σκηνῶν τῆς ἱστορίας ἔχει ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον» (ἔ.ἀ., σ. 267). Καὶ ἀκόμα: «Ἡ σκηνὴ εἶναι μιὰ δύναμη σὲ μιὰ ἱστορία... καὶ ἕνα ἀντικείμενο ὁμορφιάς, που συγκρατεῖ τὴ σκέψη τοῦ ἀναγνώστη σὰν τίποτα ἄλλο... Τὴν πλήρως ἐπεξεργασμένη καὶ ἐνοποιημένη σκηνή... εἶναι μιὰ σπάνια εὐχαρίστηση νὰ τὴν βλέπει κανεὶς σ' ἕνα βιβλίον» (σ. 269).

Οἱ διατυπώσεις αὐτὲς τοῦ Lubbock εἶναι σύμφωνες πρὸς τὴ σταθερὴ ἀπο-

ψή του για τήν ὑπεροχή τῆς «ἀναπαράστασης» ἢ τῆς «δράσης» στό μυθιστόρημα (τοῦ «drama» ἢ τοῦ «scenic way», κατὰ τήν ὁρολογία του) ἀντίκρου στήν «ἀφήγηση» (τοῦ «picture» ἢ τοῦ «panoramic way»). (Γιά τή διάκριση αὐτή βλ. ἔ.ἀ. κυρίως σ. 110-111, ἀλλά καί σ. 72, 93, 119 κ.ἀ.). Ἡ διάκρισή του ἀνάμεσα στοὺς δύο διαφορετικοὺς αὐτοὺς τρόπους τῆς μυθιστοριογραφικῆς ἔκφρασης καί ἡ ἀποψή του γιά τήν ὑπεροχή τοῦ πρώτου τρόπου υἱοθετήθηκαν ἀργότερα καί ἀπό ἄλλους θεωρητικούς τοῦ μυθιστορήματος, μέ διαφορετικὴ ὥστόσο ὁρολογία. Ὁ Robert Liddell π.χ., στό βιβλίο του *Some Principles of Fiction* (1953), χρησιμοποιοεῖ τοὺς ὅρους «scene» γιά τήν «ἀναπαράσταση» καί «summary» γιά τήν «ἀφήγηση» (βλ. ἔ.ἀ., σ. 53 καί 67)· ὁ Wayne Booth, ἐξάλλου, στό βιβλίο του *The Rhetoric of Fiction* (1961), χρησιμοποιοεῖ μιὰ πιὸ διαδεδομένη σήμερα ὁρολογία: «showing» γιά τήν πρώτη καί «telling» γιά τή δεύτερη (βλ. ἔ.ἀ., 1966, σ. 3-20). Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν ἀμφιβολία, πὼς ἡ «σκηνή» δημιουργεῖ ὁμορφιά καί δύναμη στό μυθιστόρημα: ἀναδεικνύει τήν πλαστικὴ ἰκανότητα τοῦ μυθιστοριογράφου καί παρουσιάζεται ὡς τὸ πιὸ πρόσφορο μέσο γιά τήν ἀνάπλαση τῶν προσωπικῶν σχέσεων. Ὅσο πιὸ ζωντανές, παραστατικές, ἀνάγλυφες, ἀνθρώπινες, συγκινητικές εἶναι ἡ σκηνές του, τόσο πιὸ ἄξιο, πιὸ ἀληθινό, πιὸ ἐπιτυχημένο, πιὸ σημαντικὸ γίνεται τὸ μυθιστόρημα. Ὡστόσο ἐδῶ ἀνακύπτει ἓνα ἄλλο ἐρώτημα: ποιὲς ἀπὸ τίς σκηνές αὐτὲς θὰ συγκινήσουν ἰδιαίτερα τὸν ἀναγνώστη, θὰ τὸν ἱκανοποιήσουν αἰσθητικὰ περισσότερο καί θὰ ὑψώσουν τὸ ἔργο πάνω ἀπὸ τὰ συνηθισμένα ἐπίπεδα; Ὅσες, νομίζω, μπορεῖ νὰ μετουσιωθοῦν καί νὰ ἐξελιχθοῦν σὲ ἐξαιρετικὲς στιγμές, ὅπου κορυφώνονται τὸ ἐνδιαφέρον καί ἡ συγκίνηση τοῦ ἀναγνώστη: σὲ καίριες, κρίσιμες ἢ κορυφαῖες στιγμές τῆς δράσης τοῦ μυθιστορήματος· ὅσες ἀναφέρονται σὲ συναισθήματα μέ ἀντιπροσωπευτικὴ σημασία, μέ γενικότερη ἰσχὺ, μέ πανανθρώπινη ἀξία. Οἱ κορυφαῖες αὐτὲς στιγμές, κατάλληλα μορφοποιημένες καί ἐντεταγμένες στὴ δράση ἑνὸς μυθιστορήματος, χαρακτηρίζουν τοὺς προικισμένους μυθιστοριογράφους καί ἐπικυρώνουν τὴ σπουδαιότητα τοῦ ἔργου τους.

Ὁ Κοσμάς Πολίτης, ὁ πιὸ σημαντικὸς μυθιστοριογράφος τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας ἔπειτα ἀπὸ τὸ 1930, σ' ἓνα γράμμα του τῆς 11 Φεβρουαρίου 1938, σημειώνει τὰ ἀκόλουθα, πού πρέπει νὰ τὰ προσέξουμε: «Δὲ μ' ἐνδιαφέρει καί τόσο ἡ ψυχολογία, ὅσο μ' ἐνδιαφέρει μιὰ κατάσταση: ἡ τραγικὴ στιγμή τῆς ζωῆς — μέ τὸ τραγικὴ ἐννοῶ κρίσιμη... Ἀγαπῶ αὐτοὺς πού μέ συγκλονίζουν μέ τήν περιγραφὴ μιᾶς τέτοιας τραγικῆς στιγμῆς... Βρίσκω πὼς ὅλες οἱ τέχνες... μᾶς δίνουν τὸ ἴδιο: τὴν τραγικὴ στιγμή — εἴτε τῆς εὐτυχίας καί τῆς χαρᾶς εἴτε τῆς θλίψης» (βλ. περ. *Δῶμα*, τεῦχος 8, Φθινόπωρο 1986, σ. 104). Ἡ «τραγικὴ στιγμή τῆς ζωῆς» τοῦ Κοσμά Πολίτη εἶναι ἡ ἐπιτυχημένη αἰσθητικὰ σκηνὴ τοῦ μυθιστορήματος, πού

ἐξελίσσεται σὲ κορυφαία στιγμή τῆς δράσης του, ὅπως τὴν προσδιόρισα πιὸ πάνω. Τέτοιες σκηνές, ὅπου ἀποτυπώνονται καὶ συμπυκνώνονται καίριες ἢ κρίσιμες στιγμές τῆς ζωῆς, ὅπου συχνὰ κλείνεται ὅλη ἡ ἀνθρώπινη ψυχὴ, ὅπου ὀλοκληρώνεται μιὰ ἀνθρώπινη σχέση, ὅπου ἀκεραιώνεται ἓνας ἀνθρώπινος χαρακτήρας ἢ ὅπου ἐκφράζονται βαθιὰ ἀνθρώπινα συναισθήματα, ὑπάρχουν ἀφθονες στὰ ἄξια ἀφηγηματικὰ ἔργα τῶν παλαιότερων καὶ τῶν νεότερων χρόνων. Δὲν εἶναι ἐφικτὸ ἐδῶ ν' ἀναφερθοῦν καὶ νὰ σχολιασθοῦν, ὡς παραδείγματα, παρὰ μόνο ὀρισμένες ἀπὸ τὶς σκηνές αὐτές, ποὺ ἐνισχύουν ἢ τεκμηριώνουν ὅσα ἀνέπτυξα καὶ ὑποστήριξα πιὸ πάνω.

Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία, φέρνω ὡς πρῶτο παράδειγμα τὴ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, (1635). Εἶναι ἓνα ἔργο γεμάτο ἀπὸ θαυμάσιες σκηνές, οἱ ὁποῖες εἰκονογραφοῦν δραματικὰ τὴν ἀτέραντὴ ἀγάπη, ποὺ ἐνώνει ἀδιάσπαστα τὴν οἰκογένεια τοῦ Ἀβραάμ· ἓνα ἔργο, ὅπου κυριαρχεῖ καὶ ἀξιοποιεῖται κατὰ τὸν καλύτερο τρόπο ἡ ἐσωτερικὴ δράση τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων καὶ τῶν προσωπικῶν συναισθημάτων. Ὑπάρχουν ἐδῶ ἄνθρωποι — τὰ τρία κύρια πρόσωπα τῆς οἰκογένειας, ἀλλὰ καὶ τὰ δευτερεύοντα τῶν δούλων — ποὺ σκέπτονται, ποὺ ἀγαποῦν, ποὺ συμπονοῦν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο: ποὺ δένονται συναισθηματικὰ ἀπὸ τὴν ἔγνοια, τὴν ψυχικὴ φροντίδα, τὴν ἀνησυχία καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἑνὸς γιὰ τὸν ἄλλο. Καὶ ὅλα αὐτὰ δὲν λέγονται οὔτε δηλώνονται ἀπλῶς, ἀλλὰ μᾶς δείχνονται καὶ μᾶς φανερόνονται σὲ καίριες σκηνές τοῦ ἔργου, ποὺ κορυφώνονται σὲ ἐξαιρετικὰ συγκινητικὲς στιγμές του. Ἀπὸ τὶς κορυφαῖες αὐτές στιγμές, ποὺ εἶναι πολλές, παραθέτω μόνο δύο, οἱ ὁποῖες ἐξεικονίζουν τὸν ἀδιάρρηκτο ψυχικὸ δεσμὸ τῆς ἀγάπης, ποὺ ἐνώνει τὴ Σάρρα μὲ τὸν Ἀβραάμ (στὴν πρώτη) καὶ τὸν Ἰσαὰκ μὲ τὴ Σάρρα (στὴ δεύτερη). Στὴν πρώτη σκηνὴ ἡ Σάρρα μαντεύει τὸν κρυφὸ πόνο τοῦ ἄντρα της καί, θέλοντας νὰ ἐξακριβώσῃ τὴν αἰτία του, βρίσκει τὸ πειστικὸ ἐπιχείρημα:

Ἐ σάρκα μου ἔναι σάρκα σου καὶ ἡ καρδιὰ καρδιὰ σου,
δικὰ μου εἶναι τὰ πάθη σου, οἱ πόνοι κ' ἡ πρικοιά σου.

(στ. 127-128. Βλ. τὴν ἔκδοση Γ. Μέγα, 1954, σ. 158).

Στὴ δεύτερη σκηνὴ ὁ Ἰσαὰκ, βαδίζοντας πρὸς τὴ θυσία καὶ τὸ θάνατο (δὲν ἔχει ἀκόμα μεσολαβήσει ἡ θεϊκὴ παρέμβαση, μέσω τοῦ Ἀγγέλου, καὶ ἡ σωτηρία του), ἀφήνει τὴν ἀκόλουθη, σπαρακτικὰ συγκινητικὴ παραγγελία στὸν Ἀβραάμ γιὰ τὴν πολυαγαπημένη μητέρα του:

Γιὰ νὰ θυμᾶσ' ὅ,τι σοῦ πῶ, γλυκὸ φιλι σοῦ δίδω,
σήμερο τὴ μητέρα μου ἐσὲ τὴν παραδίδω.

Μίλειε τση, παρηγόρα την κι ἄς εἶστε πάντ' ὁμάδι,
καὶ 'πέ τση, πῶς ὀλόχαρος πάγω νὰ βρῶ τὸν Ἕλλη.

(στ. 919-922. Ἔ.ἁ., σ. 201).

Τὰ καλύτερα διηγήματα τοῦ Γεωργίου Βιζυηνοῦ («Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου», «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου», «Τὸ μόνον τῆς ζωῆς του ταξίδιον», «Ὁ Μοσκῶβ-Σελήμ») περιέχουν πολλές σκηνές, ὅπου κορυφώνεται ἡ συγκίνηση καὶ φανερόνεται τὸ βάθος τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Περιορίζομαι στὸ πρῶτο διήγημα, «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου» (1883), ποῦ εἶναι ἴσως καὶ τὸ ὠραιότερο, ὅπου εἰκονογραφοῦνται ἀφηγηματικὰ καὶ μᾶς ὑποβάλλονται διακριτικὰ καὶ ἀβίαστα, μὲ συγκρατημένο τρόπο καὶ χωρὶς ὑπερβολές, τὸ ψυχικὸ δράμα τῆς μητέρας, τῆς Δεσποινιῶς τῆς Μιχαλιέσας, ποῦ σκότωσε ἄθελα, πάνω στὸν ὕπνο της, τὴν κόρη της ὅταν ἦταν μωρό, καὶ οἱ ἀμοιβαῖες σχέσεις ἀγάπης ἀνάμεσα σ' αὐτὴν καὶ τὰ παιδιά της. Ξεχωρίζω, ἀνάμεσα σὲ ἄλλες, δυὸ συγκινητικὲς σκηνές τοῦ διηγήματος, ποῦ δείχνουν ἡ μιὰ τὴν ἀγάπη τῆς φιλάσθενης Ἄννιῶς πρὸς τὰ ἀδέρφια της καὶ ἡ ἄλλη τὴν ἀγάπη τοῦ μικροῦ Γιωργῆ πρὸς τὴν ἀδερφή του. Στὴν πρώτη ἡ μητέρα ἐρωτᾷ τὴ βαριά ἄρρωστη Ἄννιῶ στὴν ἐκκλησία, ὅπου τὴν εἶχε μεταφέρει νὰ περάσει σαράντα ἡμερόνυχτα, γιὰ γιαιριά: «Ποῖον ἀπὸ τοὺς δύο θέλεις νὰ παίζετε μαζί; ... Τὸν Χρηστάκη ἢ τὸ Γιωργί; Ἡ ἀσθενὴς ἔριψε πρὸς τὴν λαλοῦσαν πλάγιον ἀλλ' ἐκφραστικὸν βλέμμα καί, ὡς ἐὰν ἐπέπληττεν αὐτὴν διὰ τὴν πρὸς ἡμᾶς ἀδυσφορίαν, τῇ ἀπήντησεν, ἀργὰ καὶ μετρημένα: — Ποῖον ἀπὸ τοὺς δύο θέλω; Κανένα δὲν θέλω χωρὶς τὸν ἄλλον. Τὰ θέλω ὅλα τὰ ἀδέρφια μου, ὅσα καὶ ἂν ἔχω. Ἡ μήτηρ μου συνεστάλη καὶ ἐσιώπησε» (βλ. Τὰ Ἄπαντα, 1955, σ. 38-39, ἐπιμέλεια Κ. Μαμῶνη). Ἡ Ἄννιῶ δὲν κάνει διακρίσεις ἀνάμεσα στ' ἀδέρφια της, καὶ εἶναι σὰν νὰ δίνει ἓνα μάθημα ψυχολογίας στὴ μητέρα της, ποῦ καταλαβαίνει ἔτσι τὸ σφάλμα της. Στὴν ἄλλη σκηνὴ ὁ μικρὸς Γιωργῆς φοβᾶται τὴ νύχτα στὴν ἐκκλησία, «τρέμει ἐκ φρίκης»· «καὶ ὅμως», ἀφηγεῖται ὁ ἴδιος σὲ μεγάλη παιὰ ἡλικία, «δὲν ἐτόλμων νὰ δηλώσω οὐδὲ τὴν παραμικροτέραν ἀνησυχίαν. Διότι ἠγάπων τὴν ἀδελφήν μου, καὶ ἐθεώρουν μεγάλην προτίμησιν νὰ εἶμαι διαρκῶς πλησίον της καὶ πλησίον τῆς μητρός μου, ἥτις, χωρὶς ἄλλο θὰ μὲ ἀπέστελλεν εἰς τὸν οἶκον, εὐθὺς ὡς ἤθελεν ὑποπτευθῆ ὅτι φοβοῦμαι. Ἰπέφερον λοιπὸν καὶ κατὰ τὰς ἐπομένους νύκτας τὰς φρικιάσεις ἐκείνας μετ' ἀναγκαστικῆς στωικότητος καὶ ἐξετέλουν προθύμως τὰ καθήκοντά μου, προσπαθῶν νὰ καταστῶ ὅσον τὸ δυνατὸν ἀρεστότερος» (ἔ.ἁ. σ. 39).

Στὸν «Παπα Νάρκισσο» (1886) τοῦ Δημητρίου Βικέλα ἓνας παπάς, νέο παλικάρι, ποῦ μόλις πρὶν ἀπὸ τρεῖς μῆνες ἔχει παντρευτεῖ καὶ ἀναλάβει τὰ καθήκοντά του σ' ἓνα νησιώτικο χωριό, αἰσθάνεται τρόμο καὶ φρίκη γιὰ τὸ θάνατο,

πού θα τὸν ἀντικρίσει στὰ πρόσωπα τῶν νεκρῶν. Ὡστόσο, στὴν περίπτωση ἑνὸς ἐτοιμοθάνατου λεπρού, ἡ ἠθικὴ δύναμὴ του νικᾷ τὴν ψυχικὴ ἀδυναμία του· ἡ συναίσθηση τοῦ χρέους νικᾷ τὸν ἄλογο φόβο του. Μιὰ ἠθικὴ κρίση, στὸ τέλος τοῦ διηγήματος, τὸν μεταμορφώνει καὶ συντελεῖ στὴν ἠθικὴ ἀρτίωσή του καὶ στὴν ὁλοκλήρωση τῆς προσωπικότητάς του. «Ὅλα αὐτὰ μᾶς δίνονται στὸ διήγημα σὲ σκηνές γεμάτες καλοσύνη καὶ «ἀνθρωπιὰ», πού ἐξεικονίζονται προσωπικὲς σχέσεις ἀγάπης (ἀνάμεσα στὸν παπὰ καὶ τὴν Ἀρετούλα, τὴ γυναίκα του) καὶ συμπόνιας (ἀνάμεσα στὸν Γεροθανάση καὶ τὸ λεπρό). Ἡ παπαδιὰ ἀναλογίζεται, ἀμέσως μόλις εἰδοποιήθηκε πὼς ψυχορραγεῖ ὁ λεπρός, τοὺς φόβους τοῦ συζύγου της καὶ «τὴν φρίκην τοῦ ν' ἀρχίσῃ ἀπὸ τὸν λεπρὸν τὴν ἐξάσκησιν τῶν δυσχερῶν καθηκόντων του» (βλ. *Διηγήματα*, 1979, σ. 95). «Ὅταν ὁ παπα Νάρκισσο, ξεκινᾷ γιὰ τὴ δύσκολη ἀποστολὴ του, «ἠθέλησε ν' ἀποτείνῃ λόγον πρὸς τὴν σύζυγόν του, ἀλλὰ δὲν ἀνῆρχοντο αἱ λέξεις εἰς τὰ χεῖλη του. Οὔτε ἐκεῖνη ἐπρόφερε λέξιν, ἐνῶ τὸν ἠτένιζε τρυφερῶς προσπαθοῦσα νὰ μειδιάσῃ» (ἔ.ἀ., σ. 99). Στὸ τέλος τοῦ διηγήματος ἡ Ἀρετούλα ἀδημονεῖ, δὲν μπορεῖ νὰ μείνει στὸ σπίτι, ἀφοῦ γνωρίζῃ πὼς δοκιμάζεται ἡ ψυχὴ τοῦ ἀγαπημένου της, καὶ σπεύδει στὸ ἄλλο ἄκρο τοῦ νησιοῦ νὰ τὸν συναντήσῃ καὶ νὰ τὸν ἐγκαρδιώσῃ. Ἐκεῖ «ἀνὰ πᾶσαν στιγμὴν ἔστρεφε τὴν κεφαλὴν πρὸς τὴν καλύβην [ὅπου ἦταν κλεισμένος ὁ παπὰς μὲ τὸ λεπρό]. Ἡ ἀνησυχία ἐζωγραφίζετο εἰς τὸ πρόσωπόν της» (σ. 106). «Ὁ Γεροθανάσης, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, φρόντιζε, βοηθοῦσε καὶ συντρόφευε συχνὰ τὸ λεπρό» (σ. 101-102 καὶ 103).

«Τ' ἀκριβὰ καὶ τιμημένα» (1929) εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα διηγήματα τοῦ Γιάννη Βλαχογιάννη. Στὰ χρόνια πιά τῆς ἀνεξαρτησίας, ὁ καπετὰν Ζυγούρης, σεμνὸς ἥρωας τῆς ἐπανάστασης τοῦ 21, ἀφοῦ ἀναγνωρίσει καὶ ἀγοράσῃ ἀπὸ τὸν τελάλη τοῦ χωριοῦ τὰ τιμημένα, ἀσημοπλουμισμένα ἄρματα τοῦ καπετὰν Ψάρου, πού τὰ εἶχε ὁ ἴδιος, μὲ τὰ χεῖρα του, κερδίσει στίς μάχες μὲ τοὺς Τούρκους, τὰ στέλνει στὸ σπίτι του, χωρὶς νὰ δώσει τὸ ὄνομά του. Ἀργότερα ὁ Ζυγούρης, μὲ τὸν ὑποδιοικητὴ του Ἀντώνη, ἐπισκέπτονται τὸν Ψάρο στὸ δωμάτιό του, καὶ ἐκεῖ ξετυλίγεται μιὰ κορυφαία σκηνή, ὅπου συμπυκνώνεται ὅλη ἡ «ἀνθρωπιὰ» καὶ ἡ συγκίνηση τοῦ διηγήματος, ὅπου ἀποτυπώνεται ἀνάγλυφα ἡ σχέση ἀνάμεσα στοὺς παλιούς συμπολεμιστὲς καὶ ὅπου κυριαρχοῦν ἡ διακριτικότητά, ἡ κρυμμένη ὑπερηφάνεια, ἡ ἀξιοπρέπεια καὶ ἡ βαθιὰ τιμὴ πρὸς τὸν ἐτοιμοθάνατο, φτωχὸ καὶ παραγνωρισμένο ἀπὸ τὸ κράτος ἀγωνιστὴ τοῦ 21: «Μπήκαν οἱ δυὸ ξεσκουφωτοὶ στὸ μικρὸ δωμάτιο, κ' ἔτριξε τὸ πάτωμά του, κ' ἔφεγγε ἀπὸ κάτω τὸ ὑπόγειο ἀνοιχτό, τὸ μόνο φῶς ποῦμπαινε μέσα. Τὰ παράθυρα κλειστά, χωρὶς γυαλιὰ στὸν τοῖχο, ἀπάνω ἀπ' τὸ κεφάλι τοῦ ἄρρωστου, κρέμονταν τὰ παλιὰ του τ' ἄρματα.

Πολλά καρφιά ήταν άδεια. 'Ο άρρωστος βρισκότανε σέ βύθισμα βαθύ· μόλις ανάσαινε. — 'Αγνώριστος έγινε, είπε ό Ζυγούρης με πνιχτό αναστεναγμό· αϊ καϊμένε παλιέ σύντροφε! 'Ο άρρωστος, με τή φωνή, έδειξε νά συνταράχτηκε... "Ένα δάκρυ χάραξε από τά κλειστά του μάτια. — Πάμε, μήν ξυπνήση! είπε ό 'Αντώνης· μπορεί νά μάς γνωρίση, και νά τοῦ κάμουμε κακό... Τό πάτωμα έτριξε· ό άρρωστος θέλησε νά γυρίση πρὸς τήν πόρτα· κάποιου βραχνό λόγο έβγαλε απ' τὸ στόμα του. "Έσκυψε ή γριά νά μπῆ μποστά του, κ' οί δυὸ καπετάνιοι βγήκανε σιγά και γλήγορα χωρὶς νά χαιρετήσουν απ' τήν ταραχή τους» (βλ. "Απαντα, 6 [1967], σ. 170). Μιά έξίσου κορυφαία και συγκινητική σκηνή διαδραματίζεται και στὸν «'Αγωνιστή» (1921), ένα άλλο έξοχο ιστορικό διήγημα τοῦ Βλαχογιάννη. 'Εκεῖ ό Κώστας Γίδας, ό άδικημένος και κατατρεγμένος από τήν, έλεύθερη πιά, ελληνική πολιτεία αγωνιστής τοῦ 21, με έπτὰ πληγές και με κομμένο τὸ δεξί του χέρι, βρίσκει μια μόνο ήθικη ικανοποίηση στήν 'Αθήνα, όπου είχε έρθει για νά διεκδικήσει τὰ δίκαιά του: τὸν μοίραρχο, διοικητή τοῦ αστυνομικοῦ τμήματος όπου τὸν είχαν φυλακίσει, παλιὸ συμπολεμιστή του στήν 'Επανάσταση, ό οποῖος, αναγνωρίζοντας τον, ὀρμᾶ για νά τοῦ σφίξει τὸ χέρι κι' εκείνος δὲν τὸ έχει για νά τοῦ τὸ δώσει» (βλ. "Απαντα, έ.ά., σ. 178).

Συνεχίζοντας με τήν ξένη λογοτεχνία, αναφέρω πρώτα τήν *Κόρη τοῦ λοχαγοῦ* (1836) τοῦ Alexander Pushkin. Στὸ μυθιστόρημα αὐτὸ συναντοῦμε τὸν άθόρυβο, ήρεμο και γαλήνιο ήρωισμό τοῦ μεσόκοπου λοχαγοῦ Mironov, υπερασπιστῆ τοῦ όχυροῦ Bielogorsky, ό οποῖος έναρκώνει τὸν ήρωισμό τοῦ καθήκοντος. («'Αν πρέπει νά πεθάνουμε, θά πεθάνουμε — είναι μέσα στη δουλειά τῆς ήμέρας!») (βλ. *The Queen of Spades and other stories*, 1968, σ. 245), φωνάζει ό λοχαγός στους άντρες του, όταν επιτίθεται ό Pugachov. "Εξοχες έπίσης είναι οί σκηνές ανάμεσα στὸν Mironov και τή γυναίκα του Vassilissa Yegorovna — θαυμάσιες στήν εικονογράφηση τοῦ συζυγικοῦ δεσμοῦ και τῆς συζυγικῆς άφοσίωσης — όταν ό λοχαγός τῆς λέει νά φύγει με τήν κόρη τους Masha από τὸ όχυρό, ὥσπου νά τελειώσει ή μάχη με τούς επαναστάτες, κι' εκείνη τοῦ απαντᾶ: «Δὲν θά φύγω. Δὲν θά μπορούσα νά σκεφτῶ νά σε άποχωριστῶ στήν προχωρημένη ήλικία μου και νά πάω νά αναζητήσω έναν μοναχικό τάφο σ' έναν ξένο τόπο. Ζήσαμε μαζί και μαζί θά πεθάνουμε» (έ.ά., σ. 239). Τὸ ίδιο έξαιρετική είναι και ή σκηνή στήν προηγούμενη σελίδα, όπου και πάλι ή θαρραλέα Vassilissa Yegorovna άποφασιστικά προτρέπει τὸν άντρα της νά μείνουν και νά νικήσουν τὸν Pugachov (σ. 238).

Στους *Φτωχούς* (1846) τοῦ Fëdor Dostoyevsky διαβάζουμε άριστουργηματικές σελίδες, πὸ εικονογραφοῦν παραστατικά τή σχέση πατέρα και γιοῦ, τήν άπεριόριστη άγάπη πὸ αισθάνεται και εκδηλώνει ό πρώτος, ό ήλικιωμένος, άδέ-

ξιος και φίλος του οίνοπνεύματος Ζαχάρ Ποκρόβσκυ, για τον δεύτερο, που είναι ένας φτωχός και φυματικός φοιτητής. Κορυφαίες και σπαρακτικά συγκινητικές σκηνές αποδίδουν αυτή τη σχέση, όπως π.χ. όταν ο Ζαχάρ, δειλά και φοβισμένα, επισκεπτόταν το γιό του: «Καθόταν διακριτικά στην καρέκλα και, χωρίς να ξεκολλά τα μάτια του από το γιό του, παρακολουθοῦσε τὴν κάθε του κίνηση λές και γύρευε να μετρήσει τὴ διάθεση τοῦ Πέτινκα... Κι' ἂν ὁ γιός του ἔστεργε ν' ὀνοίξει μαζί του κουβέντα, ὁ γέρος μισοσηκωνόταν ἀπ' τὸ κάθισμα κι' ἀποκρινόταν πάντοτε μαγεμένος, μὲ φρονιμάδα, σχεδὸν μ' εὐλάβεια, ἐνῶ μὲ ἀγωνία πάσχιζε νὰ μεταχειριστῆ τις πιὸ "διαλεχτὲς" ἐκφράσεις, σὰ νὰ λέμε τις πιὸ γελοῖες, γιατί, ἀλλοίμονο, τὸ χάρισμα τοῦ λόγου τοῦ ἔλειπε. Πάντα μπερδευόταν, κοκκίνιζε και δὲν ἤξερε ποῦ νὰ συμμαζέψει τὰ χέρια του» (βλ. *Οἱ Φτωχοί*, μετάφραση Ἀλέξανδρου Κοτζιά, 1963, σ. 37)· ἢ ὅπως ἡ συγκλονιστικὴ και κυριολεκτικὰ ἀλησμόνητη σκηνὴ τῆς κηδείας τοῦ ποιητῆ, κατὰ τὴν ὁποία: «Ὁ γέρος ἔτρεχε πίσω ἀπ' τὴ νεκροφόρα, κλαίγοντας δυνατὰ μὲ λυγμούς, ἀλλὰ μὲ τὸ τρέξιμο οἱ λυγμοὶ του κόβονταν, ἔτρεμε σύγκορμος μὲ σπασμούς. Τοῦπεςε τὸ καπέλο τοῦ ἄμοιρου, ἀλλὰ δὲ σταμάτησε νὰ τὸ πιάσει. Ἡ βροχὴ τοῦ ἔδερνε τὸ κεφάλι, ὁ ἀγέρας φύσαγε δυνατὰ, τὸ νερόχιονο τὸν κεντοῦσε και τὸν μαστίγωνε κατὰ πρόσωπο. Ἐμοιαζε σὰ νὰ ἦταν ἀδιαπέραστος ἀπὸ τ' ἄπονα στοιχεῖα τῆς φύσης» (ἔ.ἀ., σ. 55).

Στὸ μυθιστόρημα *Πατέρες και παιδιά* (1862) τοῦ Ivan Targenev συναντοῦμε, ἀνάμεσα σὲ ἄλλες, δυὸ κορυφαῖες σκηνές: μιὰ σκηνὴ ἀφιξῆς τοῦ γιοῦ Μπαζάροφ στὸ πατρικὸ του κτῆμα, ἔπειτα ἀπὸ μακροχρόνια ἀπουσία, και μιὰ σκηνὴ ἀποχωρισμοῦ και ἀποχαιρετισμοῦ του ἀπὸ τοὺς γονεῖς του, ὅταν φεύγει ξανά, ὅπου εἰκονογραφοῦνται μὲ θαυμαστὸ τρόπο, μὲ συγκρατημένη και γι' αὐτὸ πιὸ ἔντονη συγκίνηση, ἢ ἀπεριόριστη μητρικὴ και πατρικὴ ἀγάπη γιὰ τὸ γιό, ἀλλὰ και ἡ στοργὴ ἀνάμεσα στὸ ζεῦγος τῶν ἡλικιωμένων γονέων τοῦ Μπαζάροφ. Ἡ πρώτη σκηνὴ εἶναι ἡ ἀκόλουθη: «—Καλωσόρισες εἶπε ὁ πατέρας τοῦ Μπαζάροφ. Τὸ τσιμποῦκι ἄρχισε νὰ τρέμει στὰ χέρια του. Ἐλα... Ἐλα!... κατέβα γρήγορα [ἀπὸ τὸ ἀμάξι] νὰ σὲ φιλήσω. Ἀγκάλιασε τὸ γιό του μὲ ξέχειλη ἀγάπη... —Ἐνιούσα Ἐνιούσα μου [χαϊδευτικὸ τοῦ Εὐγένιος], ἀκούστηκε ἄξαφνα γυναικεία φωνὴ ἀνακατεμένη μὲ κλάματα. Ἡ πόρτα ἀνοίξε και στὸ κατώφλι φάνηκε μιὰ ὀλοστρόγγυλη μικρὸσωμὴ γριούλα. Ἐτρεμε ὀλόκληρη. Σκόνταψε και κόντεψε νὰ πέσει, ἂν δὲν τὴν βαστοῦσε ὁ γιός της. Τὰ παχουλὰ της χερᾶκια τυλίχτηκαν στὸ λαιμὸ τοῦ παιδιοῦ της. Τὸ κεφάλι της ἀκούμπησε στὸ στήθος του κι ὅλοι γύρω μεῖναν βουβοί. Μόνο τ' ἀναφιλητὰ τῆς μάνας ἀκούγονταν δυνατὰ και πονεμένα» (βλ. *Πατέρες και παιδιά*, μετάφραση Καλλιόπης Πάντου, 1954, σ. 114). Καὶ ἡ δευτέρη: «Τὸ ἀμάξι ἔφυγε μὲ καλπασμό... Οἱ δυὸ γέροι ἔμειναν μοναχοὶ τους στὸ κατώφλι. Τοὺς φάνηκε

πώς με μιᾶς τὸ σπῖτι τους χάλασε κι' ἐρειπώθηκε. Ὁ Βασίλη Ἰβάνιτς [ὁ πατέρας τοῦ Μπαζάροφ], πού ἔκανε τὸ γενναῖο καὶ ἀνέμιζε χαρούμενα τὸ μαντήλι του ἀποχαιρετώντας τους [τὸ γιό του με τὸ φίλο του], σωριάστηκε στὸ σκαλοπάτι κλαίγοντας: "Μᾶς παράτησε! Μᾶς παράτησε! Στενοχωρέθηκε κοντά μας! Μονάχοι μας μείναμε!... Μονάχοι! Ἔρημοι!". Ἔτσι στέναζε ὁ καημένος ὁ γέρος. Ἡ Ἀρίνα Βασίλιεβνα πῆγε τότε κοντά του. Ἀκούμπησε τὸ ἄσπρο της κεφάλι στὸ ἄσπρο κεφάλι τοῦ ἀντρός της. —Τί νὰ κάνουμε Βάσια μου! εἶπε. Ὁ γιὸς δὲν εἶναι δικός μας. Εἶναι σὰν τὸν ἀετό!... σὰν τὰ πουλιά... Ὅταν θέλουνε νᾶρθουν ἀνοίγουν τὰ φτερά τους κι' ἔρχονται. Καὶ ξανὰ πετᾶνε καὶ φεύγουν. Ἐμεῖς μονάχα μένουμε οἱ δυὸ μαζί στὴ φωλιά μας... Ἐγὼ θὰ μείνω κοντά σου ὡς τὸ θάνατο... καὶ σὺ κοντά μου... Ὁ Βασίλη Ἰβάνιτς ἔσφιξε τὴ συντρόφισσα τῆς ζωῆς του στὴν ἀγκαλιά του τόσο πολὺ σφιχτά, ὅσο δὲν τὴν εἶχε σφίξει οὔτε στὰ νιάτα της. Ἡ γριούλα τοῦ γλύκανε τὸν πόνο του καὶ τοῦδωσε κουράγιο» (ἐ.ἀ., σ. 137).

Στὸ *Πόλεμος καὶ Εἰρήνη* (1869) τοῦ Leo Tolstoy, ὅπως καὶ σὲ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου Ρώσου μυθιστοριογράφου, ὑπάρχουν ἄπειρες κορυφαῖες σκηνές, πού μᾶς συγκινοῦν βαθύτατα καὶ μᾶς συγκλονίζουν. Περιορίζομαι ἐδῶ νὰ σημειώσω μιὰ σειρὰ ἀπὸ θαυμάσιες, ἀλλεπάλληλες, διαδοχικὲς τέτοιες καίριες σκηνές, πού ἀναφέρονται στὴν τελευταία μέρα τῆς ζωῆς καὶ στὸ θάνατο τοῦ νεαροῦ, μόλις δεκαεξί χρονῶν, κόμη Πιέτια Ροστόβ, ὁ ὁποῖος εἶχε καταταγεῖ ἐθελοντής, γιὰ νὰ πολεμήσει τίς ἀποδεδειγμένους στρατιᾶς τοῦ νικημένου Ναπολέοντα (βλ. *Πόλεμος καὶ Εἰρήνη* 4, χ.χ., σ. 146-172, μετάφραση ἀπὸ τὴ ρωσικὴ ἔκδοση τοῦ 1945). Στὶς σκηνές αὐτὲς ζωντανεῖ κυριολεκτικὰ ὁ Πιέτια καὶ ὁ χαρακτήρας του — μετὴν ἀνάγλυφη ἀναπαράσταση τῶν αὐθόρμητων ἐκδηλώσεων καὶ τῶν συναισθηματικῶν ἐκρήξεων ἐνὸς ἄπειρου, ἐνθουσιώδους καὶ ὀρμητικοῦ ἐφήβου, πού λαχταρᾷ νὰ ζήσει τίς μεγάλες στιγμὲς τῆς μάχης καὶ τῆς ἥρωικῆς πράξης· μετὴν ἔκσταση καὶ τὴν ἔξαρσή του γιὰ τὰ διαδραματιζόμενα στὸν πόλεμο· μετὸν ἀπέραντο θαυμασμό του πρὸς τὰ ἰνδάλματά του — τοὺς ἐμπειροπόλεμους ἀξιωματικούς Ντενίσοβ καὶ Ντόλαχοβ — ὁ ὁποῖος εἰκονογραφεῖ τὴ σχέση τοῦ ἀνώριμου νέου πρὸς τὸν ὄριμο ἄντρα, πού τὸν θεωρεῖ ἡγέτη καὶ ἥρωα. Παραθέτω ἐδῶ δυὸ μόνο, ἀπὸ τίς πολλές, σκηνές. Στὴν πρώτη ὁ ἄφοβος Ντόλαχοβ καὶ ὁ Πιέτια, ντυμένοι μετὰ γαλλικὲς στολές, εἰσδύουν νύχτα στὸ ἐχθρικό στρατόπεδο, κατασκοπεύουν, συγκεντρώνουν πολυτιμες πληροφορίες. Ὅταν ἐκπληρώνουν τὴν ἀποστολή τους καὶ χωρίζουν, διαβάζουμε τὰ ἀκόλουθα: «— Ἔ, τώρα λοιπόν, γειά σου. Νὰ πεῖς στὸν Ντενίσοβ πὼς τὰ χαράματα, μετὴν πρώτη πιστολιά — εἶπε ὁ Ντόλαχοβ κ' ἤθελε νὰ φύγει, μὰ ὁ Πιέτια τὸν ἄδραξε μετὰ δύναμη καὶ ξεφώνησε. — Ὁχι! Εἶστε ἕνας τέτοιος ἥρωας! Ἄχ, τί ὄραϊα πού εἶναι! Τὶ ἔξοχα! Πόσο σᾶς ἀγαπῶ! — Καλά, καλά — ἔκανε ὁ Ντό-

λαχοβ, μὰ ὁ Πιέτια δὲν τὸν ἄφηνε καὶ μέσα στὸ σκοτάδι διέκρινε πὼς ὁ μικρὸς ἔσκυβε πρὸς τὸ μέρος του. Ἦθελε νὰ φιληθοῦν. Ὁ Ντόλαχοβ τὸν φίλησε, γέλασε καί, γυρίζοντας τ' ἄλογό του, ἐξαφανίστηκε μέσα στὸ σκοτάδι» (ἔ.ἀ., σ. 164). Ἡ ἄλλη σκηνὴ εἶναι ἡ ἀλησμόνητη στιγμὴ τῆς ἐφιππηστικῆς ἐφόρμησης καὶ τοῦ ἡρωικοῦ θανάτου τοῦ Πιέτια: Ὅταν «ἀντήχησαν τὰ πρῶτα ποδοβολητὰ καὶ τὰ ξεφωνητὰ, ὁ Πιέτια χτύπησε τ' ἄλογό του καί, χωρὶς νὰ δώσει σημασία στὸν Ντενίσοβ, πού τοῦ φώναζε, ὄρμησε μπροστά. Τοῦ εἶχε φανεῖ πὼς τῆ στιγμὴ πού ἀκούστηκε ἡ πρώτη πιστολιά, εἶχε φέξει ὀλότελα, σὰ νάταν καταμεσήμερο (σ. 170)... —Νὰ περιμένετε τὸ πεζικό! — φώναζε ὁ Ντόλαχοβ, ὅταν ὁ Πιέτια ἔφτασε κοντὰ του. —Νὰ περιμένουμε;... Ζήτησω! — ξεφώνησε ὁ μικρὸς καί, χωρὶς ν' ἀργοπορήσει καθόλου, ὄρμησε στὸ σημεῖο ἀπ' ὅπου ἀκούγονταν οἱ πυροβολισμοὶ καὶ ὅπου ἦταν πυκνότερος ὁ καπνός. Ἀκούστηκε μιὰ ὀμοβροντία, σφύρηξαν στὸν ἀέρα οἱ σφαῖρες, καὶ κάποιες ἄλλες πού χτύπησαν πάνω σὲ κάτι» (σ. 171). Αὐτὸ τὸ κάτι ἦταν ὁ νεαρὸς ἀξιωματικὸς Πιέτια Ροστόβ, ἀριστοκράτης ἀπὸ μεγάλη ρωσικὴ οἰκογένεια, πού εἶχε ἀπὸ μόνος του προσφερθεῖ νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν πατρίδα του: ἡ σφαῖρα τὸν εἶχε βρεῖ στὸ κεφάλι.

Στὸ ἀριστοκρατικὸ ἀφήγημα Ἐφέντης καὶ Δοῦλος (1893) τοῦ Tolstoy θὰ συναντήσουμε ἐπίσης πολλὰ κορυφαῖα σκηνές, πού ἐξεικονίζουν πλαστικὰ τὴ σχέση ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀνθρώπους: τὸν πλούσιο κι' ἐγωιστὴ ἔμπορο Μπρεχουνοβ καὶ τὸν ταπεινὸ ὑπῆρέτη του Νικήτα. Ὁ ἠθικὸς καὶ ὁ αἰσθητικὸς σκοπὸς τοῦ συγγραφέα ἐδῶ ἐνώνονται καὶ συμφιλιώνονται ἀπόλυτα — καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἔνωση βρίσκεται ἡ οὐσία τῆς μεγάλης λογοτεχνίας. Τὰ δυὸ πρόσωπα τοῦ ἀφηγήματος ἔχουν χαθεῖ μέσα σὲ χιονοθύελλα καὶ κινδυνεύουν νὰ παγώσουν. Ὁ Μπρεχουνοβ στὴν ἀρχὴ ἐγκαταλείπει τὸν ἄχρηστο, κατὰ τὴ γνώμη του, Νικήτα καὶ προσπαθεῖ νὰ σωθεῖ μόνος· ἀλλὰ μάταια. Τὰ βήματά του, ἔπειτα ἀπὸ ἄσκοπη περιπλάνηση, τὸν ξαναφέρνουν στὸ ἴδιο σημεῖο. Τότε, ξαφνικά, ἔρχεται ἡ «μεταστροφή» του (conversion): μιὰ ἀπότομη μεταβολὴ συμβαίνει μέσα του, μόλις βλέπει τὸν Νικήτα νὰ πεθαίνει, καὶ «μὲ κείνην ἀκριβῶς τὴν ἀποφασιστικὴν καὶ τὴ σιγουριά μὲ τὴν ὁποία ἔσφιγγε τὸ χέρι τοῦ πωλητῆ, ὅταν κατάφερε νὰ πετύχει κάποια συμπερτικὴ ἀγορά, πισωπάτησε ἕνα βῆμα, ἀνασκουμπώθηκε ὅσο μπορούσε κι' ἄρχισε μὲ τὰ δυὸ του χέρια ν' ἀφαιρεῖ τὸ χιόνι πάνω ἀπὸ τὸ Νικήτα καὶ μεσ' ἀπὸ τὸ ἔλκηθρο. Σὰν τελείωσε, ἔλυσε τὸ ζωνάρι του, ἀνοιξε τὴ γούνα του, ξάπλωσε χάμω τὸ Νικήτα μὲ μιὰ σπρωξιὰ κ' ὕστερα ἔπεσε κι' ὁ ἴδιος ἀπὸ πάνω σκεπάζοντάς τον ὄχι μονάχα μὲ τὴ γούνα του, παρὰ μὲ ὀλόκληρο τὸ ζεστὸ καὶ ξαναμμένο κορμί του... Δὲ σκεφτόταν μήτε τὰ χέρια του, μήτε τὰ πόδια του, παρὰ μονάχα πὼς νὰ ζεστάνει τὸν ἄμοιρο μουζικό, πού πῆγε νὰ πεθάνει» (βλ. Ἐφέντης καὶ Δοῦλος,

χ.χ., σ. 49-50 και 51, μετάφραση Κοραλίας Μακρῆ). Είναι μιὰ πράξη αὐταπαρνησης καὶ θυσίας, πού τὸν λυτρώνει ἠθικὰ καὶ τὸν κάνει νὰ βρεῖ τὴν ψυχικὴ του ἰσορροπία καὶ γαλήνη. Τὸ τέλος τοῦ ἀφηγήματος εἶναι δραματικό: τὴν ἄλλη μέρα βρίσκουν τὸν Μπρεχουνόβ νεκρό, ἐνῶ ὁ Νικήτας ζεῖ. Εἰκονογραφεῖται ἐδῶ ἀφηγηματικά, κατὰ θαυμαστό τρόπο, ἡ σχέση ἑνὸς ἀνθρώπου πρὸς τὸ συνάνθρωπό του σὲ ὦρα κινδύνου, ἡ αὐθόρμητη ἀνθρώπινη ἀλληλεγγύη, ἡ χριστιανικὴ ἀγάπη γιὰ τὸν «πλησίον», πού «σώζει» τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου.

Ἔτσι, τέλος, τὸ 27ο κεφάλαιο τοῦ μυθιστορήματος *For whom the Bell Tolls* (1940) τοῦ Ernest Hemingway περιλαμβάνει ἕξι σκηνές, πού διαδραματίζονται στὸν ἰσπανικὸ ἐμφύλιό πόλεμο. Ἀναφέρω ἐδῶ μόνο μιὰ, στὴν ὁποία εἰκονίζονται ἀνάγλυφοι οἱ χαρακτῆρες τοῦ λοχαγοῦ Mora καὶ τοῦ ἀνθυπολοχαγοῦ Berrendo, καὶ διαφαίνεται ἡ στάση τους ἀντίκρου στὸν ἐχθρό, ἀλλὰ καὶ ἀντίκρου στὸ θάνατο. Πρόκειται γιὰ τὴν περικύκλωση τῆς ἀντάρτικης ὁμάδας τοῦ El Sordo, ὁ ὁποῖος λουφάζει καὶ καιροφυλακτεῖ πάνω σ' ἕναν λόφο. Ὁ Mora ὑποστηρίζει πὼς ἡ ὁμάδα ἔχει ἤδη ἐκμηδενιστεῖ, ὁ Berrendo ἀμφιβάλλει. «—Πάκο, εἶπε χαρούμενα [ὁ Mora], ἐσὺ κι' ἐγὼ θὰ πᾶμε ἐκεῖ πάνω. — Ἐγὼ ὄχι. — Τί; εἶπε ὁ λοχαγὸς καὶ τράβηξε πάλι τὸ πιστόλι του. Τὸς σιχαίνομαι αὐτοὺς τοὺς κουμπουράδες, σκεφτόταν ὁ Berrendo. Δὲν μποροῦν νὰ δώσουν μιὰ διαταγὴ χωρὶς νὰ βγάλουν καὶ πιστόλι... —Θὰ πάω ἂν με διατάξετε. Ἀλλὰ με διαμαρτυρία, εἶπε ὁ Berrendo στὸ λοχαγό. —Τότε θὰ πάω μονάχος, εἶπε ὁ λοχαγός. Ἐδῶ πέρα ἡ δειλία ἔχει βρωμίσει τὸν τόπο» (βλ. *For whom the Bell Tolls*, 1943 κεφάλαιο 27). Λίγο ἀργότερα ὁ Mora πέφτει νεκρός, χτυπημένος ἀπὸ τὸ ὄπλο πολυβόλο τοῦ El Sordo. Στὴ σκηνὴ αὐτὴ συμπυκνώνεται ἡ σχέση, συγκεκριμένα ἐδῶ ἡ διαφορὰ, δυὸ ἀντρῶν: δυὸ συμπολεμιστῶν. Ἡ ἀκρισία καὶ ὁ φανατισμὸς θολώνουν τὸ νοῦ τοῦ Mora καὶ τοῦ στοιχίζουσαν τὴ ζωὴ ἢ ἀξιοπρέπεια, ἢ νηφαλιότητα καὶ ἢ ἀθόρυβη γενναιότητα τοῦ Berrendo, πού εἶναι θρησκευόμενος καὶ εὐλαβὴς καθολικός, καὶ σκέπτεται, «τί κακὸ πράγμα εἶναι ὁ πόλεμος», τὸν δικαιώνει καὶ τὸν σώζει.

Τελειώνοντας, θέτω καὶ πάλι τὸ ἐρώτημα: ἀρκοῦν ὅσα κριτήρια προσδιόρισαν πὺ πάνω γιὰ νὰ ἀποτιμηθεῖ σωστὰ ἡ ἀφηγηματικὴ πεζογραφία; Δὲν τὸ νομίζω. Τὸ μυθιστόρημα εἶναι — καὶ πρέπει νὰ εἶναι — μιὰ σύνθεση: σύνθεση «ζωῆς» καὶ «τέχνης», σύνθεση «ἀλήθειας» καὶ «ὁμορφιάς» σύνθεση «περιεχομένου» καὶ «μορφῆς». «Οἱ μεγάλοι μυθιστοριογράφοι», κατὰ τὸν Albert Camus, «εἶναι μυθιστοριογράφοι-φιλόσοφοι» (βλ. *Le Mythe de Sisyphe*, 1963, σ. 136): προσπαθοῦν δηλαδὴ νὰ δώσουν μιὰ προσωπικὴ ἐρμηνεῖα κι' ἕνα βαθύτερο νόημα στὴν πραγματικότητα πού ἐξοικονομεῖται. Ἐδῶ θεωρῶ χρήσιμο νὰ μεταφέρω μιὰ παλιότερη διατύπωσή μου: «Ἔργο τέχνης εἶναι καὶ πρέπει νὰ εἶναι τὸ μυθιστόρημα, ὅμως αὐτὸ

τὸ ἔργο τέχνης πρέπει νὰ ἔχει σημασία, πρέπει νὰ ἔχει νόημα, πρέπει νὰ ἔχει οὐσιαστικὸ περιεχόμενον. Ἡ ζωὴ ποὺ ἀπεικονίζεται στὸ μυθιστόρημα, τὰ πρόσωπα ποὺ διαγράφονται, ἀναφέρονται σὲ ὀρισμένες ἀξίες, ἐνσαρκώνουν ὀρισμένες ἀξίες —δὲν αἰωροῦνται στὸ κενό· ἔτσι, τὸ μυθιστόρημα θὰ κριθεῖ καὶ θὰ ἀξιολογηθεῖ, ὄχι μόνον σύμφωνα μὲ τὶς πλαστικὰς ἢ τὶς ἀφηγηματικὰς ἱκανότητες τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ καὶ σύμφωνα μὲ τὶς ἀξίες αὐτὰς» (βλ. *Τὸ Νέο Μυθιστόρημα*, 1972, σ. 115). Οἱ «πλαστικὰς καὶ οἱ ἀφηγηματικὰς ἱκανότητες» εἶναι τὸ μορφικὸ κριτήριον, ἢ συμβολὴ τῆς μορφῆς, δηλαδὴ ἡ προϋπόθεσις καὶ τὸ πρῶτον σκαλοπάτι τῆς «καλῆς» λογοτεχνίας· οἱ «ἀξίες» ποὺ ἐνυπάρχουν στὸ ἔργο, ἐξάλλου, εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ κριτήριον, ἢ συμβολὴ τοῦ περιεχομένου, δηλαδὴ ἡ συνολικὴ δικαίωσις καὶ ὁ τελικὸς σκοπὸς τῆς «μεγάλης» λογοτεχνίας. Δὲν πρέπει νὰ παραλείψω νὰ ἀναφέρω στὸ σημεῖον αὐτὸ τὴ σημαντικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴν «good art» καὶ τὴν «great art» ἐνὸς πρώην φανατικοῦ esthète καὶ ὑποστηρικτῆ τοῦ μορφικοῦ στοιχείου στὴν τέχνη, τοῦ Walter Pater, ὁ ὁποῖος πρὸς τὸ τέλος τῆς συγγραφικῆς σταδιοδρομίας του, τὸ 1888, στὸ δοκίμιόν του «Style» ἀναγνώρισε τὴ μεγάλη σημασίαν τοῦ περιεχομένου στὴ λογοτεχνία. «Ἡ διάκρισις», γράφει, «μεταξὺ τῆς μεγάλης τέχνης καὶ τῆς καλῆς τέχνης ἐξαρτᾶται ἄμεσα, ἀναφορικὰ μὲ τὴ λογοτεχνία, ὄχι ἀπὸ τὴ μορφὴ τῆς, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ περιεχόμενον» (βλ. τὸ βιβλίον του *Appreciations*, 1910, σ. 35-36). Ἔτσι, δὲν ὑπάρχει, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀμφιβολία πὼς ἡ μεγάλη μυθιστοριογραφία συμβαδίζει μὲ τὰ μεγάλα θέματα καὶ τὰ μεγάλα συναισθήματα, καὶ πὼς ἀναδεικνύει ὁλοένα τὴν ἀξιοπρέπεια, τὴν ψυχικὴ ἀνωτερότητα καὶ τὸ ἠθικὸ μεγαλεῖον τοῦ ἀνθρώπου.