



**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ
ΚΥΠΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Δήμητρα Γ. Καραδήμα
«Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής
του Νικολάου Κάλας»**

Διδακτορική Διατριβή

ΤΟΜΟΣ Ι

**Εποπτεύων: Παντελής Βουτουρής,
Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας**

ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Καθηγ. Δημήτρης Αγγελάτος

Καθηγ. Μιχάλης Πιερής

Καθηγ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου

Ομότ. Καθηγ. Νίκος Χατζηνικολάου

ΜΑΪΟΣ 2006

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Να παίρνεις τον δύσκολο, τον αναθεματισμένο δρόμο»

Ludwig Wittgenstein

Όταν, τον Σεπτέμβριο 1997, ξεκίνησε η παρούσα εργασία, δεν υπήρχε κανένα βιβλίο του Ν.Κάλας στα βιβλιοπωλεία, παρά μόνο η μονογραφία της Αλεξάνδρας Δεληγιώργη *Α-νοστον ήμαρ: οδοιπορικό της σκέψης του Νικόλα Κάλας*. Στο τέλος της ίδιας χρονιάς εκδόθηκε η μετάφραση των *Foyers d'Incendie* στα ελληνικά, ενώ στο μεταξύ είχα βρει το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο στη βιβλιοθήκη του Institut francais d'Athènes. Στο βιβλιοπωλείο της Εστίας στη Λευκωσία, βρέθηκε ένα ξεχασμένο αντίτυπο από τα *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής* (βιβλίο που παραμένει εξαντλημένο), ενώ τα ποιητικά βιβλία *Γραφή και Φως* και *Οδός Νικήτα Ράντου* επανεκδόθηκαν στα τέλη του 1997. Ο Κύριλλος Σαρρής μου έδωσε τα περισσότερα ξενόγλωσσα βιβλία (συλλογές τεχνοκριτικών δοκιμίων) που εξέδωσε ο Κάλας στην Αμερική και ο ίδιος με πληροφόρησε για τον τεράστιο όγκο ενός αρχείου το οποίο ο Κάλας κατέλιπε και το οποίο πιθανότατα βρισκόταν στη Δανία. Οι βιβλιογραφικές πηγές που πρόσφεραν κάποιο αφετηριακό υλικό – φωτίζοντας το μεσοπολεμικό κριτικό έργο του δημιουργού – ήταν οι εργασίες του Παναγιώτη Νούτσου και της Χριστίνας Ντουνιά (για τη σχέση του Κάλας με την αριστερή ιντελιγκέντσια του μεσοπολέμου), της Μαίρης Μικέ (για τη συνεργασία του με το περιοδικό *Ο Κύκλος*), του Mario Vitti (για τη θέση του Κάλας στη λογοτεχνία του μεσοπολέμου) και του Αλέξανδρου Αργυρίου (για τις ποικίλες βιογραφικές και βιβλιογραφικές πληροφορίες) ο οποίος επιμελήθηκε, μαζί με τον Αλέξη Ζήρα, την έκδοση των *Κειμένων Ποιητικής και Αισθητικής*. Βέβαια τα τελευταία χρόνια παρακολουθούμε μια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος γύρω από το έργο του Κάλας, τόσο σε εκδοτικό επίπεδο (κυρίως από τις εκδόσεις Άγρα), όσο και σε ερευνητικό – με κορύφωση το διεθνές επιστημονικό συνέδριο για τον Κάλας, το οποίο διοργάνωσε ο τομέας Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων σε συνεργασία με το περιοδικό *Μανδραγόρας* και τον δήμο Κομοτηνής (Ιούνιος 2005).

Παρ' όλο, λοιπόν, που η διατριβή ξεκίνησε με φτωχό υλικό, στην πορεία της, η βιβλιογραφία για τον Κάλας άρχισε σταδιακά να πλουτίζεται και το ενδιαφέρον για το έργο του να ανανεώνεται. Η ευτυχέστερη συγκυρία ήταν η μεταφορά του Αρχείου Κάλας από την Κοπεγχάγη στην Αθήνα, το 2000· το πλούσιο και εξαιρετικά σημαντικό υλικό που περιέχεται στο αρχείο αυτό αρχειοθετήθηκε από τη Lena Hoff και παραδόθηκε για μελέτη και έρευνα. Στο μεταξύ, κατατέθηκε στο Πανεπιστήμιο του Σίδνεϋ η διατριβή του Δ.Τζουμάκα για το έργο του Κάλας, στη Σορβόννη το D.E.A. του Δημήτρη Κράββαρη (ο οποίος συνεχίζει και στη διδακτορική του διατριβή) και στο Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης η μεταπτυχιακή εργασία της

Lena Hoff – η ίδια ολοκληρώνει τη διδακτορική της διατριβή (σχετικά με την πολιτική πλευρά του έργου του Κάλας) στο Πανεπιστήμιο του Birmingham¹.

Η δική μου εργασία ξεκίνησε έπειτα από προτροπή του αναπληρωτή καθηγητή Παντελή Βουτουρή, ο οποίος προσανατόλισε και παρακολούθησε την έρευνά μου ως εποπτεύων καθηγητής. Του οφείλω ειλικρινείς θερμές ευχαριστίες για την υποδειγματική καθοδήγηση, τις πολύτιμες συμβουλές, τη στήριξη και την υπομονή με την οποία περιέβαλε και προώθησε τη δουλειά μου. Ακόμα, ευχαριστώ θερμά τον Δημήτρη Αγγελάτο για τη βιβλιογραφική συνδρομή του, καθώς και για τη γενικότερη πρόθυμη βοήθειά του. Ευχαριστίες ιδιαίτερες οφείλω στον καθηγητή Μιχάλη Πιερή, καθώς και στους άλλους δύο καθηγητές που συμμετείχαν στην πενταμελή εξεταστική επιτροπή, την Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου και τον Νίκο Χατζηνικολάου.

Στον Κύριλλο Σαρρή, όπως ήδη αναφέρθηκε, χρωστώ τις πρώτες πολύτιμες πληροφορίες για τον τεχνοκριτικό Κάλας, καθώς και τη γενναιοδωρη προσφορά των αγγλικών βιβλίων του που δεν κυκλοφορούν στην Ελλάδα (μόνο το *Icons and Images of the Sixties* βρήκα στη βιβλιοθήκη του ΑΠΘ). Η Αλεξάνδρα Δεληγιώργη μου παραχώρησε τον τόμο *Pro and Con of Surrealism*, με πολύ σημαντικά κείμενα του Κάλας, τα οποία πρωτοδημοσιεύτηκαν το 1940. Ο Παναγιώτης Νούτσος μου έστειλε υλικό σχετικό με τον Κάλας, καθώς και τη μεταπτυχιακή εργασία (D.E.A.) του Δ.Κράββαρη για τις *Εστίες Πορκαγιάς*. Ο Σπύρος Μπαφαλούκος μου μετέφερε ενδιαφέρουσες συζητήσεις που είχε με τον Κάλας και μου έδωσε μια αδημοσίευτη ομιλία του Μιχάλη Ράπτη (Πάμπλο) για τον Κάλας.

Πολλοί φίλοι βοήθησαν με τη διαρκή τους έννοια να αναζητήσουν υλικό και δημοσιεύματα σχετικά με τον Κάλας. Γι' αυτή τη φροντίδα ευχαριστώ τους Πετρούλα Γκάνιου, Γιώργο και Κατερίνα Πρανδέκου, Νίκο Κόκκα (ο οποίος, εκτός των άλλων, έλεγξε κάποιες μεταφράσεις από τα αγγλικά). Ιδιαίτερα ευχαριστώ την Κατερίνα Τεχνοπούλου για τις εύστοχες παρεμβάσεις της στις μεταφράσεις από τα γαλλικά. Η Lena Hoff διάβασε κάποια τμήματα της διατριβής και την ευχαριστώ θερμά για τις προσεκτικές υποδείξεις της και τις διορθώσεις της σε μεταφράσεις από τα αγγλικά. Επιπλέον την ευχαριστώ για την πρόθυμη εξυπηρέτηση στο αρχείο Κάλας, για τις ατέλειωτες συζητήσεις και προπάντων για το ότι μοιραστήκαμε κείμενα κι ανακαλύψεις σχετικές με τον Κάλας, με συντροφική γενναιοδωρία και μακριά από ακαδημαϊκούς ανταγωνισμούς. Ευχαριστίες χρωστώ στο προσωπικό του Ινστιτούτου της Δανίας, καθώς και της Βιβλιοθήκης των Βορείων Χωρών (όπου μεταφέρθηκε το αρχείο Κάλας από το 2001), για την πρόθυμη εξυπηρέτηση και την ευγενική αντιμετώπιση.

Το Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου αποτελεί μία εστία για μελέτη και έρευνα, μακράν του στείρου γραφειοκρατικού ακαδημαϊσμού,

¹ Υπάρχει και η εργασία της Marina Mylonidou: *The modernist Avant-garde in 1930s Greece: the case of Nicolas Calas*, M.A. thesis, King 's College, London, 1995, την οποία δεν μπόρεσα να συμβουλευτώ. Επίσης πληροφορήθηκα ότι έχει ξεκινήσει ένα D.E.A. για τον Κάλας στο Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών στο Παρίσι.

γεγονός που καθιστά τις μεταπτυχιακές σπουδές σ' αυτό, ιδιαίτερα γόνιμη εμπειρία. Πρέπει εδώ να καταθέσω την ευγνωμοσύνη μου προς την γραμματέα του Τμήματος, Μιράντα Νικολοπούλου, η οποία με εξαιρετική ευγένεια, καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, με βοήθησε αποτελεσματικά σε όλα τα διοικητικά ζητήματα που προέκυψαν. Πρέπει να προσθέσω ότι η εργασία αυτή θα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθεί χωρίς την εκπαιδευτική άδεια η οποία μού χορηγήθηκε από το ΥΠΕΠΘ της Ελλάδας και λειτούργησε ως υποτροφία για τα τέσσερα πρώτα χρόνια της έρευνάς μου.

Όσον αφορά στο υλικό της μελέτης μου, ιδιαίτερη μνεία και ευχαριστίες οφείλω στο ΕΛΙΑ (στην υπεύθυνη των λογοτεχνικών αρχείων Σοφία Μπόρα) και στον πρόεδρό του Μάνο Χαριτάτο, με την άδεια του οποίου δημοσιεύονται τα αποσπάσματα από το ελληνικό αρχείο Κάλας. Τα πολλά και εκτενή αποσπάσματα από το δανικό αρχείο Κάλας (ΔΑΚ) χρησιμοποιούνται στη διατριβή έπειτα από άδεια του Steingrim Laurssen, πρώην διευθυντή του *Louisiana Museum of Modern Art* στην Κοπεγχάγη, και άμεσου κληρονόμου του ζεύγους Κάλας.

Η υλική και ηθική συμπαράσταση της οικογένειάς μου υπήρξε το σταθερό έδαφος που μου εξασφάλισε τις κατάλληλες συνθήκες για να εργαστώ απρόσκοπτα για την ολοκλήρωση της διατριβής. Η αγάπη και η ανοχή οικείων και φιλικών προσώπων να με «μοιράζονται» με τον Κάλας, υπήρξε ευεργετική· κυρίως οι γονείς μου αλλά και οι «δεύτεροι» γονείς μου, σήκωσαν μεγάλο βάρος προκειμένου να μου εξασφαλίσουν χρόνο μελέτης και συγγραφής. Τους ευγνωμονώ γι' αυτό. Ο σύντροφός μου Διονύσης Γρέκας συνέβαλε τα μέγιστα στην εκλαΐκευση πολλών εννοιών της μοντέρνας επιστήμης (φυσικής, γεωμετρίας και θεωρίας των παιγνίων) οι οποίες μου φώτισαν κάποια δάνεια του Κάλας· επίσης με ενθάρρυνε στην ανάγνωση του «δύσκολου» Wittgenstein.

Πέρα από τα πρόσωπα που συμπαραστάθηκαν, η ολοκλήρωση μιας διατριβής αποτελεί ένα κατά βάθος πολύ μοναχικό ταξίδι, όπου κανείς αναμετριέται με τις δυνάμεις του χρόνου, κυρίως με την καθημερινή φθορά Τελειώνοντας τη διατριβή (όχι όμως με το έργο του Κάλας) αισθάνομαι πως κέρδισα νίκη ταπεινή απέναντι στον πανδαμάτορα. Ευτυχώς, το υπερωκεάνιο «Κάλας» μού έδωσε ωραίο ταξίδι.

ABSTRACT

This thesis, “Nicolas Calas: The transformations of his Poetics”, examines the collected poetry (1930-1983) of Calas and his critical work as far as it concerns his literary theories. The study of his poetic development illuminates the different transformations of Calas’ language which sought to create an open form and instigate an eclectic dialogue with different avant-garde theories.

The thesis is divided into three sections. Part one investigates the early period (1930-36) and the three stages of Calas intellectual development; Marxism, Freud-Maxism and Surrealism. He was mainly influenced by the dialectics of Trotsky, the psychoanalysis of Freud and the poetics of Cavafy. Calas critical work moved beyond the principles set forth by critics of the Left as well as the bourgeoisie. His Marxist ideas likewise determined his poetry, which takes inspiration from the Russian avant-garde, especially V.I. Mayakovsky and S. Eisenstein. Other poems (1933-34) are more influenced by Freudianism and Cavafy, while surrealism (with elements of interior monologue) dominates his poetry from 1936 onwards. Calas also incorporated elements of German Expressionism and Imagism in addition to the occasional motifs borrowed from Kalvos and Eliot. His early poems are therefore not characterized by a uniform poetics but constitute an amalgam of different styles. Moreover, I examine Calas’ ideas on the language question and the myth of Greekness which placed him in opposition to the “Generation of the thirties”.

In part two I analyse Calas’ early surrealist phase (1936-1942) which includes both Greek and French poems. Following his move to New York in 1940 he will mostly concentrate on art criticism although his style of writing contains a poetic quality – something which is also characteristic of the two theoretical works, *Foyers d’incendie* (1938) and *Confound the Wise* (1942). Calas here shows himself to be a faithful disciple of Breton. However there are also signs of a different viewpoint which will become further noticeable in “Towards a third Surrealist Manifesto” (1940). Furthermore, the conflicting views between Calas and Breton will intensify through their differing ideas on Hitler.

Part three studies Calas’ original contribution to the surrealist canon. From the 1970s onwards Calas tried to redefine the movement using Wittgenstein’s theories on language games. In that context I analyse the unpublished manuscript for “Surrealism and the Making of History”. His new poetry plays with alteration, enigma, chance, challenge

and parody. His poetics of parody takes its cue from Hieronymus Bosch and especially his triptych “The Garden of Earthly Delights” which Calas also studied in detail.

My thesis shows how Calas’ poetic expression functioned as spiral/palimpsest producing a work in motion. His intellectual development can be said to follow a crooked line from Cavafy to Breton, Bosch and Duchamp, thus making Calas’ work a prime example of an experimental avant-garde.

ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΔΟΜΗ

Το corpus της διατριβής αποτελείται από όλο το ποιητικό έργο και από τα κριτικά-θεωρητικά κείμενα του Νικολάου Κάλας, καθώς ο ποιητής επιδόθηκε ταυτόχρονα στις δύο αυτές πνευματικές δραστηριότητες και μάλιστα με τρόπο που να τροφοδοτεί και να ερμηνεύει η μία την άλλη. Δεν εξετάζουμε αυτοτελώς τα τεχνοκριτικά δοκίμιά του, τα οποία πραγματεύονται ζητήματα ιστορίας της τέχνης, αλλά ανατρέχουμε σ' αυτά όταν φωτίζουν ζητήματα Ποιητικής. Αντικείμενο έρευνας υπήρξαν όχι μόνο τα δημοσιευμένα έργα του Κάλας αλλά και το αδημοσίευτο υλικό, το οποίο υπάρχει στο αρχείο του ΕΛΙΑ και, κατά μείζονα λόγο, στο Δανικό Αρχείο Κάλας (ΔΑΚ).

Η διατριβή μελετά το έργο του έλληνα ποιητή και κριτικού, όπως αυτό διαμορφώνεται σε χρονικές περιόδους οι οποίες καθορίζονται από τη (συμβατική) ιστορική εγκοπή του β' παγκόσμιου πολέμου και τη μετακίνηση του ποιητή στη Νέα Υόρκη (1940). Η εγκοπή αυτή κατά προσέγγιση συμπίπτει με τη σημαντική τομή της προσχώρησης του Κάλας στο υπερρεαλιστικό κίνημα, περί τα μέσα της δεκαετίας του '30. Έτσι προκύπτουν μια βραχεία μεσοπολεμική και μια εκτεταμένη μεταπολεμική περίοδος, κατά τις οποίες η κριτική και η ποιητική παραγωγή συμβαδίζουν ποιοτικά αλλά όχι ποσοτικά· δηλαδή η μεσοπολεμική ποίηση είναι πιο πλούσια σε ποσότητα σε σχέση με το κριτικό έργο, ενώ το αντίστροφο συμβαίνει κατά την μεταπολεμική περίοδο, οπότε γιγαντώνεται το τεχνοκριτικό-δοκιμακό έργο. Η διατριβή σε γενικές γραμμές παρακολουθεί με χρονική σειρά το έργο του Κάλας, γι' αυτό χωρίζεται σε τρία μέρη (Α': 1929-1936 Β': 1936-1942 και Γ': 1942-1983)· η χρονική σειρά δεν τηρείται απόλυτα, καθώς – εφόσον εξυπηρετείται η πολύπλευρη ανάλυση των θεμάτων – ανατρέχουμε σε μεταγενέστερα κείμενα όταν αυτά συνδέονται με τα εξεταζόμενα και φωτίζουν τη διαχρονική πορεία της σκέψης του συγγραφέα.

Πιο αναλυτικά, η δομή της διατριβής είναι η εξής:

Στην *Εισαγωγή* επιχειρείται η διασαφήνιση του όρου «μεταμόρφωση» μέσα από τα κείμενα του Κάλας, ενώ παράλληλα δίνονται οι σταθερές και οι μεταβλητές συντεταγμένες του ποιητικού και δοκιμακού έργου του. Αναλύεται η μέθοδος με την οποία προσεγγίστηκε το έργο και δίνονται τα βιογραφικά του Ν.Κάλας με λεπτομέρειες, εν πολλοίς άγνωστες, όπως προέκυψαν από τη μελέτη της αλληλογραφίας και άλλων αδημοσίευτων κειμένων του – κυρίως από το Δανικό Αρχείο Κάλας (ΔΑΚ).

Α' ΜΕΡΟΣ

Στο 1^ο κεφάλαιο («*Το κριτικό έργο του Ν.Κάλας στον Μεσοπόλεμο*») αναλύονται τα κριτικά κείμενα που δημοσίευσε ο έλληνας ποιητής κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου (από το 1929 και εξής) στην Ελλάδα. Ο κύριος όγκος αυτών των κειμένων είναι συγκεντρωμένος στα

Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής, αλλά υπάρχουν και κάποια αδημοσίευτα γραπτά που βρίσκονται στο αρχείο του στο ΕΛΙΑ. Η μελέτη οριοθετεί τις τρεις φάσεις (μαρξιστική, φροϋδομαρξιστική και υπερρεαλιστική) του μεσοπολεμικού κριτικού έργου, εξετάζει την πολεμική του εναντίον του Παλαμά, καθώς και τις εκλεκτικές συγγένειες του Κάλας με τους Κ.Θ.Δημαρά, Τ.Παπατσώνη και Γ.Θεοτοκά.

Το 2^ο κεφάλαιο («*Ποιήματα, 1932 και Ρωσική Πρωτοπορία*») ξεκινά με μια εισαγωγή στο σύνολο της μεσοπολεμικής ποίησης του Κάλας. Ακολούθως μελετάται και τεκμηριώνεται η επίδραση του ρωσικού φουτουρισμού στη μεγαλύτερη ενότητα («*Βοή*») της πρώτης του ποιητικής συλλογής. Ανιχνεύονται οι επιρροές της ποίησης του VI. Mayakovsky, καθώς και της κινηματογραφικής γραφής του S.Eisenstein· καταγράφεται επίσης η «περιστασιακή» συνάντηση του Κάλας με τον γάλλο ποιητή L.Aragon, η οποία πραγματοποιήθηκε με τη «μεσολάβηση» του Mayakovsky (και όχι του υπερρεαλισμού). Σε ιδιαίτερο υποκεφάλαιο εξετάζεται η υποδεδειγμένη (από τον Ν.Βαλαωρίτη) σχέση του Κάλας με τον (θεωρούμενο ως πρώτο) πρωτοποριακό ποιητή Θ.Ντόρρο.

Στο 3^ο κεφάλαιο («*Εξπρεσιονιστικές και εικονιστικές επιδράσεις*») μελετώνται οι υπόλοιπες ενότητες (πλην της *Βοής*) της πρώτης ποιητικής συλλογής του Κάλας. Επειδή αυτά τα πρώτα *Ποιήματα* αποτελούν μια πολυδιασπασμένη τεχνοτροπικά συλλογή, προσδιορίζονται τα στοιχεία που μαρτυρούν την επίδραση του εξπρεσιονισμού στην ενότητα «*Φωνές της Νύχτας*», ενώ εξετάζεται η δομή των εικόνων στην ενότητα «*Ρυθμοί Τοπίων*» σε σχέση με τους τρόπους του ιμαζισμού (imagism). Παράλληλα, στις δυο αυτές ενότητες αποκαλύπτονται διάσπαρτα σήματα του Ανδρέα Κάλβου, γι' αυτό μελετάται στο παρόν κεφάλαιο, η επίδραση του καλβικού έργου στον Κάλας, τόσο στο θεωρητικό επίπεδο, όσο και σ' αυτό της ποιητικής πράξης.

Το 4^ο κεφάλαιο («*Σεφέρης – Ελύτης – Κάλας: ο τσαγκάρης, ο δημιουργός και ο χαρτοπαίχτης*») είναι ένα συγκριτικό κεφάλαιο αναφορικά με τις σχέσεις (ή μάλλον αντιθέσεις) του Κάλας με τους Οδ.Ελύτη και Γ.Σεφέρη· η σύγκριση χρησιμοποιεί ως αφετηρία και βάση κάποια ποιήματα από τις ενότητες που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Εδώ γίνεται μια απόπειρα τοποθέτησης του έργου του Κάλας απέναντι στη σύγχρονή του γενιά του '30. Ακολούθως, σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο, παραθέτουμε συγκεντρωτικά τις απόψεις του συγγραφέα για την παράδοση και την ελληνικότητα, αντλώντας υλικό τόσο από δοκιμιακά κείμενα, όσο και από την υποενοότητα «*Μινωικοί [Ηχοί]*» των *Ποιημάτων* του 1932. Ως απόρροια των θέσεων αυτών προκύπτει ο «ετερόδοξος δημοτικισμός» του ποιητή, γι' αυτό το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τις απόψεις του Κάλας για τη γλώσσα.

Το 5^ο κεφάλαιο («*Τετράδια Α'-Γ': η επίδραση του Κ.Π.Καβάφη και του Τ.Σ.Έλιοτ*») περνά στην εξέταση της «λυρικής» ποίησης του Κάλας, όπως αυτή περιλαμβάνεται στα *Τετράδια Α', Β' και Γ'*· εδώ μελετάμε την επίδραση του Καβάφη, η οποία είναι κυρίαρχη στα ποιήματα αυτά, ενώ παράλληλα εντοπίζουμε, στις ίδιες συλλογές, μοτίβα που προέρχονται από τον Έλιοτ. Επίσης,

καταγράφουμε την εκ μέρους του Κάλας κριτική αποτίμηση του έργου των συγκεκριμένων ποιητών, ώστε να δοθεί ολοκληρωμένη η εικόνα της ποιητικής διακειμενικότητας – γι' αυτό αυτές οι κριτικές απόψεις δεν συμπεριλήφθηκαν στο 1^ο κεφάλαιο.

Β' ΜΕΡΟΣ

Στο πρώτο μέρος του 6^{ου} κεφαλαίου («Υπερρεαλιστική φάση: περίοδος μαθητείας») εξετάζονται τα πρώτα δείγματα της υπερρεαλιστικής γραφής, και κυρίως το *Τετράδιο Δ'*, όπου τεκμηριώνεται η υιοθέτηση ενός υπερρεαλιστικού εσωτερικού μονολόγου. Στο δεύτερο μέρος μεταφράζουμε και αναλύουμε το σύνολο των γαλλικών ποιημάτων (δακτυλογραφημένων και χειρόγραφων) τα οποία βρέθηκαν στο ΔΑΚ και – τα περισσότερα – γράφτηκαν μεταξύ 1938-1940.

Στο 7^ο κεφάλαιο («*Εστίες Πυρκαγιάς, 1938*») αναλύονται οι κυριότερες αρχές του πρώτου θεωρητικού βιβλίου του υπερρεαλιστή Κάλας, ενώ τεκμηριώνεται το υπερρεαλιστικό του υπόβαθρο, αλλά και η τροτσκιστική πολιτική άποψη που υπερασπίζεται. Επιχειρείται η κωδικοποίηση των κυριότερων θεμάτων και η ερμηνεία τους, ώστε να γίνει βατό το πιο χαοτικό (και πιο άνισο) βιβλίο του Κάλας. Στο τελευταίο μέρος του κεφαλαίου σκιαγραφείται η βραχεία συνεργασία του Κάλας με τον William Carlos Williams, η οποία ξεκίνησε με την ανάγνωση και ενθουσιώδη αποδοχή των *Εστιών Πυρκαγιάς* από τον αμερικανό συγγραφέα.

Στο 8^ο κεφάλαιο («*Breton – Κάλας: μια επαμφοτερίζουσα σχέση*») εξετάζονται τα πολύ σημαντικά κείμενα που δημοσίευσε ο Κάλας το 1940 – με σημαντικότερο όλων το «Προς ένα τρίτο υπερρεαλιστικό μανιφέστο» – στα οποία «συνδιαλέγεται» με τον Μπρετόν. Πολύ ενδιαφέρουσα προκύπτει η σύγκρουση των δύο υπερρεαλιστών, όπως αποτυπώνεται στην αλληλογραφία τους, στις αρχές του 1942, με θέμα τον Χίτλερ. Πέρα από αυτή την περιστασιακή αντιπαράθεση, ιδιαίτερα βαρύνουσα υπήρξε η διαφοροποίηση του Κάλας από τον μέντορά του, όταν ο δεύτερος κατήυθνε το κίνημα στην αναζήτηση ενός νέου συλλογικού μύθου.

Το 9^ο κεφάλαιο («*Confound the Wise, 1942*») αναλύει το αγγλικό αυτό βιβλίο, το οποίο αποτελεί τη συνέχεια των *Εστιών Πυρκαγιάς*, καθώς εδραιώνει την υπερρεαλιστική ποιητική, αλλά παράλληλα αναπτύσσει μεγάλη ποικιλία θεμάτων (τέχνη, αρχιτεκτονική, ιστορία). Αποτελεί μια σύνοψη του ευρωπαϊκού πολιτισμού σε μια περίοδο μεταιχμιακή, κατά την οποία οι ευρωπαίοι διανοούμενοι κατέφυγαν στην Αμερική και μετατοπίστηκε το κέντρο βάρους των τεχνών και των γραμμάτων. Αναλύουμε τα κυριότερα θέματα (χρόνος, θεωρία της μνήμης, μύθος, εικόνα, μεταμόρφωση), ενώ ανιχνεύεται και παρουσιάζεται η στροφή του ποιητή προς τη μελέτη της ζωγραφικής.

Γ' ΜΕΡΟΣ

Στο 10^ο κεφάλαιο («*Μεταπολεμικό κριτικό έργο*») φωτίζεται η διαμόρφωση της ποιητικής του Κάλας μετά το 1942 και επιχειρείται μια συνοπτική σκιαγράφηση των σημαντικότερων κριτικών απόψεων της τριακονταετίας 1942-1973, η οποία εκβάλλει στην αναθεώρηση του υπερρεαλισμού με βάση τη γλωσσολογική φιλοσοφία του L. Wittgenstein. Αναλύεται η ενότητα «*Surrealism and the making of history*» που αποτελεί τμήμα από το ανέκδοτο έργο *The Challenge of Surrealism* (1973).

Στο 11^ο κεφάλαιο («*Μεταπολεμική Ποίηση Α': Ετερότητα, Εικονοποιία, Αντικειμενικό τυχαίο*»), σε μια εκτενή εισαγωγή, σκιαγραφούνται τα βασικά χαρακτηριστικά του μεταπολεμικού υπερρεαλιστικού κινήματος και η προσωπική συμμετοχή-συμβολή του Κάλας σε αυτό. Στη συνέχεια εξετάζονται τα μεταπολεμικά ποιήματα (ελληνικά και αγγλικά) με βάση τους άξονες της αλλοτρίωσης-ετερότητας (μεταμόρφωση, θέμα του διπλού, ανδρείκελο, αποστασιοποίηση) και του αντικειμενικού τυχαίου. Μελετάται η εικονοποιία, το σύστημα μεταφορών και μετωνυμιών βάσει του οποίου δομούνται οι ποιητικές εικόνες. Εξετάζεται επίσης η τυχαιότητα και η παρείσφρησή της στη δομή του ποιήματος, καθώς και η συνειδητή επινόηση τεχνικών επιβράδυνσης.

Στο 12^ο κεφάλαιο («*Μεταπολεμική Ποίηση Β': Αντικειμενικό Χιούμορ*») αναλύονται οι όψεις του υπερρεαλιστικού αντικειμενικού χιούμορ, όπως αυτό εκδηλώνεται στα μεταπολεμικά ποιήματα του Κάλας. Μελετώνται η τυπολογία των λεκτικών παιχνιδιών, η σάτιρα ως καθρέφτης της συλλογικής ζωής (με αναφορές στην πολιτικο-ιστορική πραγματικότητα), το γκροτέσκο με τις μορφές υβριδίων που εμφανίζονται στα ποιήματα. Επίσης εξετάζεται η διακειμενικότητα, με την παρωδία και την ενδοκειμενική ενσωμάτωση του λόγου άλλων ποιητών (σύντομη αναφορά γίνεται στις σχέσεις Κάλας-Εμπειρικού). Στο πλαίσιο της διακειμενικότητας εντάσσουμε τους πολλούς υπομνηματισμούς πινάκων του Hieronymus Bosch (κυρίως από τον πίνακα «*Ο Κήπος των Απολαύσεων*») οι οποίοι λανθάνουν στα περισσότερα από τα εξεταζόμενα ποιήματα· αναφερόμαστε ακόμα (συνοπτικά) στην ερμηνεία της εικονογραφίας του Bosch από τον Κάλας. Το κεφάλαιο τελειώνει με τη μελέτη των χαρακτηριστικών εκείνων που εκδηλώνονται στην τελευταία συλλογή «*Γραφή και Φως*» (1977-1983) και υποδεικνύουν την υπέρβαση της υπερρεαλιστικής γραφής.

Στο 13^ο κεφάλαιο («*Μεταγλωσσικά, αντιθρησκευτικά & πολιτικά θεωρήματα*») συγκεντρώνονται και παρουσιάζονται αναλυτικά (και συμπληρωματικά ως προς τα κεφάλαια που προηγήθηκαν) οι βασικές απόψεις του Κάλας σχετικά με τη γλώσσα και τον δομισμό (κυρίως τις θεωρίες του Lévi-Strauss και του Chomsky), τη θρησκεία (με ιδιαίτερη συνοπτική αναφορά στο ανέκδοτο σύγγραμμα *Ο Νέος Προμηθέας*), καθώς και σχετικά με τη σύζευξη τέχνης και πολιτικής (ιδεολογίας και αισθητικής). Εκτενέστερα αναφέρονται οι πολιτικές θέσεις του και μελετάται η

μη-ευκλείδεια σύνθεση τέχνης και πολιτικής την οποία πρότεινε και υπερασπίστηκε στα θεωρητικά του κείμενα.

Στον Επίλογο («*Ο ποιητής ως Προμηθέας ή ως Νάρκισσος*») επιχειρείται μια τελική αξιολόγηση και κριτική αποτίμηση του έργου που εξετάστηκε, τόσο από την πλευρά στόχων-προθετικότητας του ποιητή, όσο και των επιτευγμάτων.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	I
ABSTRACT	IV
ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΔΟΜΗ	VI
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
I. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ.....	2
1. Οι σταθερές του έργου.....	6
2. Οι μεταβλητές του έργου	18
II. ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ – ΟΔΗΓΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ.....	24
III. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ.....	31

Α' ΜΕΡΟΣ

1^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΤΟ ΚΡΙΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ν. ΚΑΛΑΣ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ

1.1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	51
1.2. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ	58
1.2.1. Μαρξιστική φάση	59
1.2.1.1. Προλεταριακή τέχνη	62
1.2.1.2. Σχετικά με τον Καρυωτάκη.....	72
1.2.1.3. Ο Κάλας, μέλος της «Φοιτητικής Συντροφιάς» – Πολιτικά κείμενα.....	76
1.2.1.4. Θεωρητικές συγγένειες Κάλας – Μαγιακόφσκι.....	82
1.2.2. Φροΐδο-μαρξιστική φάση.....	88
1.2.3. Υπερρεαλιστική φάση	98
1.3. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΠΟΨΕΙΣ για την ΠΡΟΖΑ & τον ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	107
1.3.1. Η επίδραση του Αϊζενστάιν	112
1.4. ΚΑΒΑΦΗΣ vs ΠΑΛΑΜΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΟΥ «ΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΥ» ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ.....	116
1.4.1. Οι κριτικές απόψεις του Κάλας για τον Παλαμά	119
1.5. ΕΚΛΕΚΤΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ: Τ.Παπατσώνης, Κ.Θ.Δημαράς, Γ.Θεοτοκάς και Ν.Κάλας	
1.5.1. Τ.Παπατσώνης	126
1.5.2. Κ.Θ.Δημαράς	131
1.5.3. Γ.Θεοτοκάς	134
1.5.3.1. «Ελεύθερο Πνεύμα» – Διάλεξη του 1933: μια παράλληλη ανάγνωση.....	137

2^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

2.1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ στη ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ του Ν.ΚΑΛΑΣ.....	143
2.1.1. Διαίρεση των μεσοπολεμικών ποιημάτων.....	145
2.1.2. Οι πρώτες κριτικές	148
2.1.3. Γλώσσα – Στιχουργία	151
2.2. ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1932) & ΡΩΣΙΚΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ	159
2.2.1. Ιταλικός και ρωσικός φουτουρισμός	161
2.2.2. Ουρμπανισμός — Θεματική της πόλης	166
2.2.3. Αντιψυχολογισμός — Συλλογικό ποιητικό υποκείμενο	170
2.2.4. Απόρριψη παρελθόντος – παράδοσης	172
2.2.5. Λογοτεχνία – Γεγονός	177
2.2.6. Κινηματογραφική γραφή	180
2.2.7. Εικονοποιία	188
2.2.8. Τρόποι μεταφοράς	192

2.2.9. Δυναμισμός της Κίνησης	195
2.2.10. Λόγος – Γροθιά	200
2.2.11. Ρυθμός – Λέξη	203
2.3. ΚΑΛΑΣ – ΝΤΟΡΡΟΣ	211
2.4. ΚΑΛΑΣ & ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ: ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ	218
2.5. ΚΑΛΑΣ – ΑΡΑΓΟΝ	229
2.6. ΑΠΟ ΤΟΝ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟ	236

3^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΙΚΕΣ & ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

3.1. ΚΑΛΑΣ & ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ.....	243
3.1.1. Η θεματική της Νύχτας και του Ονείρου	246
3.1.2. «Νυχτοπούλια»	252
3.1.3. Μορφικές παρατηρήσεις	262
3.1.4. Υπερρεαλισμός – Εξπρεσιονισμός	264
3.2. ΚΑΛΑΣ & ΚΑΛΒΟΣ	
3.2.1. Κριτική αποτίμηση	268
3.2.2. Ποιητικές συγγένειες	275
3.3. ΚΑΛΑΣ & ΕΙΚΟΝΙΣΜΟΣ	
3.3.1. «Ρυθμοί Τοπίων»	282
3.3.2. Πορτραίτα	290

4^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

<u>ΣΕΦΕΡΗΣ – ΕΛΥΤΗΣ – ΚΑΛΑΣ: ο «τσαγκάρης», ο δημιουργός & ο χαρτοπαίκτης.....</u>	297
4.1. Η «ΣΑΝΤΟΡΙΝΗ» ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ	298
4.2. ΕΛΥΤΗΣ – ΚΑΛΑΣ: ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ	302
4.3. ΣΕΦΕΡΗΣ – ΚΑΛΑΣ: ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ	314
4.4. Ο ΜΟΡΦΟΤΥΠΟΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ	324
4.5. ΚΑΛΑΣ & ΠΑΡΑΛΟΣΗ – Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ	328
4.6. Ο ΕΤΕΡΟΔΟΞΟΣ ΔΗΜΟΤΙΚΙΣΜΟΣ	349

5^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΕΤΡΑΔΙΑ Α'-Γ': Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ Κ.Π.ΚΑΒΑΦΗ & ΤΟΥ Τ.Σ.ΕΛΙΟΤ

5.1. ΚΑΛΑΣ & ΚΑΒΑΦΗΣ	
5.1.1. Κριτική αποτίμηση	357
5.1.2. Ποιητικές συγγένειες	
5.1.2.1. Η παρουσία του Καβάφη στη μεσοπολεμική ποίηση	368
5.1.2.2. Η παρουσία του Καβάφη στη μεταπολεμική ποίηση	403
5.2. ΚΑΛΑΣ & ΕΛΙΟΤ	
5.2.1. Θεωρητικές ελξαιπωθήσεις	416
5.2.2. Ποιητικές συγγένειες	425

Β' ΜΕΡΟΣ

6^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ ΦΑΣΗ (Περίοδος μαθητείας)

6.1. ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ & ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ	
6.1.1. «Ορέστης» (Τετράδιο Γ')	439
6.1.2. «Clytemnestra's unhappy family» - «Agamemnon»	446
6.2. ΤΕΤΡΑΔΙΟ Δ'	448
6.2.1. «Συμβόλαιο με Δαίμονες».....	450
6.2.2. Εσωτερικός μονόλογος	454
6.2.2.1. Στοιχεία περιεχομένου	458
6.2.2.2. Στοιχεία μορφής	461

6.3. «Όπου φαίνεται η στενή σχέση ετεροφώτων και ετεροκλήτων πραγμάτων» - «Όταν τα μάτια δε διαρκούν».....	465
6.4. ΓΑΛΛΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ	469
6.4.1. «Rien qui oblique».....	472
6.4.2. «Sels dorés d'angoisse»	493
6.4.3. «Chantier de poèmes»	496
6.4.4. Σκόρπια ποιήματα	500
7^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΣΤΙΕΣ ΠΥΡΚΑΓΙΑΣ	
7.1. ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ	515
7.2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	519
7.2.1. Μαρξιστικό υπόβαθρο	520
7.2.1.1. Μανιφέστο Τρότσκι-Μπρετόν: «Pour un Art Révolutionnaire Indépendent»	524
7.2.2. Φροϋδικό υπόβαθρο	525
7.2.3. Υπερρεαλιστικό υπόβαθρο	528
7.2.4. Ανθρωπολογικό υπόβαθρο	538
7.2.5. Σύνθεση	539
7.3. ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ	541
7.4. ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ	546
7.4.1. Εικόνα	548
7.4.2. Εμπνευσμένη Κριτική	550
7.4.2.1. Κριτικές εφαρμογές	551
7.5. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΥΦΟΥΣ	554
7.6. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ & Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ME ΤΟΝ WILLIAM CARLOS WILLIAMS.....	557
8^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΚΑΛΑΣ-ΜΠΡΕΤΟΝ: ΜΙΑ ΕΠΑΜΦΟΤΕΡΙΖΟΥΣΑ ΣΧΕΣΗ	563
8.1. SURREALIST POCKET DICTIONARY (1940)	565
8.2. «TOWARDS A THIRD SURREALIST MANIFESTO» (1940)	
8.2.1. Σύγκριση με τα <i>Προλεγόμενα σε ένα τρίτο μανιφέστο ή όχι</i> (Breton -1942).....	567
8.2.2. Οι βασικές αρχές του «τρίτου υπερρεαλιστικού μανιφέστου».. ..	570
8.2.3. Η εκλεκτική ανάγνωση του έργου του Georges Bataille.....	575
8.3. ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΛΑΣ-BRETON	578
8.4. «PROFANATION»: μια σκακιστική παρτίδα Κάλας – Breton	590
8.5. Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΕΝΟΣ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΥ ΜΥΘΟΥ (Breton) – Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ (Κάλας).....	593
8.5.1. Μύθος & Ιστορία	595
8.5.2. «Myth and Utopia»	601
9^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: CONFOUND THE WISE	609
9.1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	611
9.2. ΤΕΧΝΗ & ΖΩΗ	615
9.3. ΠΟΙΗΣΗ & ΧΡΟΝΟΣ	
9.3.1. Θεωρία της Μνήμης («Theory of Memory»)	616
9.3.2. Ιστορία – Μύθος – Ποίηση	618
9.3.3. Ο Μύθος της Ιφιγένειας	620
9.4. ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	
9.4.1. Η διαύγεια (lucidity) του υπερρεαλισμού	622
9.4.2. Κριτική του υπερρεαλισμού	624

9.4.3. Υπερρεαλιστική Κοσμολογία	625
9.4.4. Αφηγήσεις υπερρεαλιστικών διαφημίσεων	627
9.5. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ	630
9.5.1. Θεωρία των Εικόνων	631
9.5.2. Μεταμόρφωση	632
9.6. ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ	634
9.6.1. Το θέμα του «διπλού»	636
9.6.2. Η Ομοιότητα (Resemblance)	639

Γ' ΜΕΡΟΣ

10^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΚΡΙΤΙΚΟ ΕΡΓΟ	643
10.1. Η ΕΙΚΟΝΑ & Η ΠΟΙΗΣΗ	645
10.2. ANTI-ΤΕΧΝΗ	649
10.3. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΡΕΠΤΗ	650
10.4. THE CHALLENGE OF SURREALISM (1973)	655
10.5. SURREALISM & THE MAKING OF HISTORY	657
10.5.1. Surrealism and the making of History	659
10.5.2. Consciousness of Language	661
10.5.3. Surrealist Adventure	663
10.5.4. The Surrealist Androgyny	668
10.5.5. Υπερρεαλισμός / Υπαρξισμός (Σαρτρ)	671
10.5.6. Η επίδραση του Ludwig Wittgenstein	676
10.5.7. Manifestation of Freedom	684
11^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ Α': Ετερότητα, Εικονοποιία, Αντικειμενικό τυχαίο	693
11.1. Ο ΚΑΛΑΣ & Ο ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ	694
11.2. Ο ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΑΣ	700
11.3. ΠΟΙΗΣΗ 1945-1977: «ΟΛΟΣ ΝΙΚΗΤΑ ΡΑΝΤΟΥ» & ΑΓΓΛΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ	709
11.3.1. Αλλοτρίωση των αισθήσεων (Alienation of the sensation)	711
11.3.1.1. Ετερότητα	711
11.3.1.2. Το θέμα του διπλού (Doubleness)	723
11.3.1.3. Αποπροσωποποίηση – Μανεκέν	726
11.3.1.4. Αποστασιοποίηση	727
11.3.2. Εικονοποιία	
11.3.2.1. Ο νοητικός διπολισμός της Εικόνας	732
11.3.2.2. Μεταφορά – Μετωνυμία	747
11.3.3. Το αντικειμενικό τυχαίο	
11.3.3.1. Ο ποιητής-χαρτοπαίκτης.....	764
11.3.3.2. Αίνιγμα (ο ποιητής ως σφίγγα)	769
11.3.3.3. «Δομή και Πνοή το Ποίημα»	772
11.4. ΕΠΙΒΡΑΔΥΝΣΗ	778
12^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ Β': Αντικειμενικό χιούμορ	
12.1. ΟΙ ΠΗΓΕΣ ΤΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ ΣΤΟΝ ΚΑΛΑΣ	781
12.2. ΛΕΚΤΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ (Η τέχνη ως «παιχνίδι»)	787
12.2.1. Τυπολογία	795

12.3. ΣΑΤΙΡΑ & ΙΣΤΟΡΙΑ (Πολιτική Σάτιρα)	802
12.4. ΤΟ ΓΚΡΟΤΕΣΚΟ	811
12.4.1. Υβρίδιον	813
12.5. ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ	818
12.5.1. Παρωδία	821
12.5.2. Η Κοσμολογική Ποίηση του Hieronymus Bosch.....	832
12.5.2.1. Η ερμηνεία της εικονογραφίας του Bosch από τον Κάλας	833
12.5.2.2. Ο Bosch στην ποίηση του Κάλας	837
12.6. «ΓΡΑΦΗ & ΦΩΣ»: ΥΠΕΡΒΑΣΗ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΥ.....	853
12.6.1. Το Φως & ο Πλωτίνος	856
12.6.2. Η Μνήμη ως αντανάκλαση	859
12.7. «AGAINST THE RETURN TO ORDER» (1983)	863

13^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ : ΜΕΤΑΓΛΩΣΣΙΚΑ, ΑΝΤΙΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΑ

ΘΕΩΡΗΜΑΤΑ

13.1. ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ	
13.1.1. Οι απόψεις του Κάλας για την ποιητική μορφή	867
13.1.2. Κάλας & Δομισμός	872
13.2. ΜΕΤΑ-ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΚΕΨΗ	
13.2.1. Η ποίηση ως αντιθρησκευτική στάση.....	875
13.2.2. Ο μύθος του Προμηθέα.....	882
13.2.3. <i>The New Prometheus</i> (1942-1947)	885
13.3. Ο ΠΟΙΗΤΗΣ, Ο ΔΙΑΓΝΩΣΤΗΣ, Ο ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΣ (Τέχνη και Πολιτική).....	887
13.3.2. Πολιτικές Θέσεις (Τροτσκισμός)	890
13.3.1. Ιδεολογία και Αισθητική	899
13.3.3. Μη-ευκλείδεια σύνθεση Τέχνης και Επανάσταση.....	905
13.3.4. Ουτοπία;	912

ΕΠΙΛΟΓΟΣ: Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ως ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ή ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ;917

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....925

Δήμητρα Γ. Καρασώμα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο πολυώνυμος και τρισυπόστατος¹ Νικόλαος Κάλας (1907-1988) έγραψε σε τρεις γλώσσες και ασχολήθηκε τόσο με την ποίηση όσο και την κριτική (λογοτεχνίας, κινηματογράφου, εικαστικών). Είχε και ο ίδιος επίγνωση αυτής της πολυδιάσπασης, καθώς αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πρέπει ωστόσο κάποια δεδομένη στιγμή να δώσω μια ενότητα στα διάφορα κομμάτια της ζωής μου»². Ο Κάλας εμφανίστηκε στη νεοελληνική γραμματεία το 1929, για να εγκαταλείψει οριστικά τα πάτρια εδάφη λίγο μετά τα μέσα της δεκαετίας του '30, αλλά όχι και τη νεοελληνική λογοτεχνία. Η μετάβασή του στη Νέα Υόρκη (1940), συμπίπτει με τη μετατόπιση του κέντρου του πολιτισμού (κυρίως του εικαστικού) από την Ευρώπη στις ΗΠΑ – μετατόπιση η οποία ογκώθηκε εξαιτίας του β' παγκοσμίου πόλεμου. Όπως συνοψίζει ο ίδιος πολλά χρόνια αργότερα, το χαρακτηριστικό της σύγχρονης του εποχής (δηλαδή του β' μισού του 20^{ου} αι.) ήταν η «πολυκεντρικότητα» (polycentrism) τόσο στην πολιτική, όσο και στην τέχνη³ και σ' αυτό ανταποκρίθηκε ο ίδιος με το έργο του.

Σε χειρόγραφο (ανέκδοτο) ποίημά του, με τίτλο «Χαραυγή» (1980), δίνεται το στίγμα και ο απολογισμός της ποίησης του. Περιγράφεται η πορεία του με όρους καβαφικούς, αφού για πενήντα χρόνια, περιπλανήθηκε ανάμεσα σε διαφορετικές γραφές και σε κανένα δόγμα· αντίθετα, υπήρξε ο άσωτος υιός που βγήκε στον «πηγαιμό» για τη δική του Ιθάκη. Δεν επέστρεψε ποτέ πίσω – αλλά ούτε το θέλησε – αποκόμισε όμως πλούσια γνώση από το ταξίδι:

«Δεν αρνεί να 'χει πρωτοτυπία το έργο / χρειάζεται και χαρακτήρα /
τα πενήντα χρόνια της γραφής μου / χρωματίστηκαν από τον Μαϊαικόφσκι [sic] /
τον Καβάφη τον Έλιοτ τον Μπρετόν»⁴. Η ποιητική πορεία του Κάλας είναι ένα μεγάλο ταξίδι στον χώρο (από την Ευρώπη στην Αμερική) και στον χρόνο (το έργο του καλύπτει πάνω από μισό αιώνα συνεχούς δημιουργίας). Η διαδρομή αυτή δεν είναι μια γραμμή ευθύγραμμη αλλά τεθλασμένη: «λοξοδρομεί κι ο λόγος / περάσαμε σε άλλη γλώσσα / πλανόδιος πεπλανημένος»⁵. Το ταξίδι αυτό έφερε τον ποιητή σε «κλιμένας πρωτοειδωμένους», όπου ανακάλυψε ήχους

¹ Οι χαρακτηρισμοί ανήκουν στον Αλ.Αργυρίου, βλ. Αργυρίου, 1990.

² Η εξομολόγηση από επιστολή του Κάλας στην Elisa Breton (6.2.1972), ΔΑΚ, 26/2. Η μετάφραση από τα γαλλικά δική μου (το ίδιο ισχύει και όπου αλλού αναφερόμαστε σε αμετάφραστο γαλλικό κείμενο).

³ Από επιστολή του Κάλας στον John Lyle (εκδότη του περιοδικού *TRANSFORMAcTION* στην Αγγλία) στις 23.5.1972 (ΔΑΚ: 28/1). Στην ίδια επιστολή αναφέρει πως είναι ανάγκη να διαταραχθούν τα στεκούμενα νερά του υπερρεαλιστικού δόγματος από διαφωνούσες ιδέες. Πράγματι, στις αρχές του 1970 ο Κάλας προχώρησε σε μια αναθεωρητική «ανάγνωση» του υπερρεαλισμού, στο «δόγμα» του οποίου παρέμεινε «αιρετικά» πιστός για περίπου σαράντα χρόνια.

⁴ Πρόκειται για το ποίημα «Χαραυγή» [16.2.1980] που βρίσκεται σε τέσσερις παραλλαγές στο ΔΑΚ: 17/3. Σε μια από αυτές, αντικαθιστά τον Μαγιακόφσκι με τον φουτουρισμό και τον Μπρετόν με τον υπερρεαλισμό, ενώ σε άλλη μορφή προσθέτει το όνομα του Παπατσώνη. Τις επιρροές που δέχτηκε τις επιβεβαιώνει και σε συνέντευξη στον Κ.Σταματιού: «Στην ποίηση επηρεάστηκα απ' τον Καβάφη [...] Παράλληλα από μεταφράσεις ανακάλυψα τον Μαγιακόφσκι και αργιέτα έγκαιρα γνώρισα τους Γάλλους υπερρεαλιστές» (*Τα Νέα*, 18.6.1977, ΔΑΚ: 17/2).

⁵ Από άλλο ανέκδοτο, ατιτλοφόρητο ποίημα, βλ. ΔΑΚ: 17/3.

πρωτότυπους και καινούργιες εικόνες, που μορφώθηκαν σε έργο ξεχωριστό και μοναδικό μέσα στη νεοελληνική γραμματεία.

Ως εκ τούτου, είναι δύσκολο να γίνει κατανοητή η ποίηση και η ποιητική του Κάλας αποσπασματικά, δηλαδή δεν μπορεί κάποιος να ερμηνεύσει μεμονωμένα ποιήματα ή κριτικά κείμενα, και ιδιαίτερα, χωρίς να γνωρίζει το συνολικό έργο του ποιητή. Το έργο αυτό ανελίσσεται εν είδει σπείρας⁶, καθώς προχωρά με σύνθετη κίνηση η οποία συνίσταται σε περιστροφή γύρω από έναν σταθερό άξονα και μετατόπιση σε ανερχόμενους ανοικτούς κύκλους. Η Ποιητική του, λοιπόν, ανταποκρίνεται στο σπειροειδές σχήμα, επειδή έχει δυναμική κίνηση, μετατοπίζεται και αλλάζει ενώ περιστρέφεται γύρω από έναν κεντρικό σταθερό άξονα (ποιητικών αρχών). Γι' αυτό εξάλλου, είναι δύσκολο να δοθεί ένας γενικός χαρακτηρισμός που να αποδίδει ικανοποιητικά την ποιητική πρόταση του Κάλας, αφού πρόκειται για έργο «ανοιχτό» και εν κινήσει. Ο ίδιος υπερασπίστηκε για πολλά χρόνια την ταυτότητα του «υπερρεαλιστή», αλλά ίσως είναι πιο εύστοχο να του αποδοθεί ο χαρακτηρισμός του *πρωτοποριακού* («avant-garde») ποιητή⁷. εξάλλου ταύτιζε τον υπερρεαλισμό με την ανατρεπτική μεταμόρφωση της ζωής και της τέχνης (όπως την ευαγγελίστηκε η πρωτοπορία).

Στην παρούσα εργασία, επιχειρείται η μελέτη του έργου του Κάλας, με βάση την ανάλυση των σταθερών και των μεταβλητών του «μορφών», όπως αυτές εξελίσσονται μέσα στον χρόνο.

I. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ

Η πολυμορφία του έργου (ποιητικού και κριτικού) οφείλεται στην πολύμοχθη προσπάθεια του ποιητή να γεφυρώσει αντίθετους πόλους, όπως η τέχνη και η ζωή (χωρίς να υποτάξει τον έναν στον άλλο), αλλά και στη διαρκή του ανάγκη για πειραματισμό και ανανέωση. Στο πρώτο εκτενές θεωρητικό του σύγγραμμα (*Εστίες Πυρκαγιάς*) ο Κάλας ασχολήθηκε με τις *μορφές* (formes), ανιχνεύοντας εκείνο το σημείο όπου μπορούν να συνυπάρξουν το εξωτερικό και το εσωτερικό, ο κόσμος και το άτομο. Ο έλληνας⁸ ποιητής, στο πλαίσιο του υπερρεαλιστικού κινήματος, αναζητά τον διαλεκτικό τρίτο δρόμο, ώστε να επιτευχθεί η υπέρβαση τόσο της λυρικής εσωστρέφειας, όσο και της κλασικιστικής αντικειμενικότητας. Ήδη, από την αρχή της ποιητικής του διαδρομής, έχοντας μελετήσει αλλά κι έχοντας κορεσθεί από τις παραδεδομένες μορφές λογοτεχνικής έκφρασης, ξεκίνησε με απορριπτική διάθεση και υιοθέτησε τη ροπή προς

⁶ Η σπείρα αποτέλεσε το εμβληματικό στοιχείο του κονστρουκτιβισμού, αλλά γενικότερα είναι κοσμολογικό σύμβολο και φυσικός νόμος του ρυθμού· σύμφωνα με τον Hegel, η κίνηση της ιστορίας έχει σπειροειδή ανέλιξη. Η σπείρα συμβολίζει τον επαναστατικό ρομαντισμό και την τιτανική προσπάθεια για κατάκτηση του ουρανού, ενώ αποτελεί το αντίβαρο στην κατάρρα της Βαβέλ· παραπέμπει μεταφορικά στην παγκόσμια ενότητα της ανθρωπότητας και στον δυναμισμό της κοσμικής ενέργειας, βλ. Marcadé, 1995: 255-257.

⁷ Η όπως συμπλήρωσε εύστοχα η Φρ. Αμπατζοπούλου (κατά την υποστήριξη της παρούσας διατριβής), ο Κάλας ανήκει στην «πειραματική πρωτοπορία».

⁸ Χρησιμοποιούμε συμβατικά το επίθετο «έλληνας» με την έννοια της ελληνικής καταγωγής· ο Κάλας ήταν τυπικά από το 1945 ελληνοαμερικανός και ουσιαστικά πολίτης του κόσμου.

μια σημαίνουσα α-μορφία. Στην πορεία για την κατάκτηση της καινούργιας ποιητικής φόρμας, ο Κάλας ήταν οπλισμένος με ανατρεπτική δύναμη, αλλά ταυτόχρονα και με ευρεία γνώση τόσο των παλιών όσο και των καινούργιων ποιητικών ρυθμών. Η διαδικασία που πρότεινε, παρακάμπτει την ομορφιά ως καλλιτεχνική αξία και στρέφεται σε ασύμμετρες και άρρυθμες μορφές, γι' αυτό το έργο του αποτελεί «διακοπή» και τομή μέσα στα συμφραζόμενα της γενιάς του '30 (στην οποία ηλικιακά ανήκε). Με αυτούς τους όρους η ποίηση του Κάλας δημιουργεί την εντύπωση της «ασυνέχειας», καθώς δεν βασίζεται σε κάποια ελληνικά προγενέστερα σχήματα, ούτε συμβαδίζει με τη σύγχρονή του γενιά, αλλά εισάγει πρωτοποριακούς τρόπους ξένων ρευμάτων (όπως ο φουτουρισμός) που δεν ήταν οικεία (όπως παλαιότερα ο συμβολισμός ή η καθαρή ποίηση) στην εγχώρια ποίηση.

Το δημιουργικό αυτό ταξίδι κράτησε πολύ καιρό, καθώς ο Κάλας περιπλανήθηκε σε όλο το φάσμα της νεωτερικής γραφής, δοκίμασε κι απέρριψε, προσέγγισε κι απομακρύνθηκε, χωρίς ωστόσο να καταλήξει σε μια πορεία αποκλίνουσα και φυγόκεντρη, αλλά σε μια, εν τέλει, μορφοποιητική δυναμική σύνθεση. Το σταθερό κέντρο γύρω από το οποίο οργανώθηκε το έργο του ήταν η μεταμόρφωση της τέχνης και της ζωής· με βάση το κέντρο αυτό ο ποιητικός διαβήτης χάραξε πολλούς ομόκεντρους κύκλους, δοκιμάζοντας άλλο μήκος ακτίνας κάθε φορά. Οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Κάλας οφείλονται ουσιαστικά στην άρνησή του να σταθεροποιηθεί σε μία και μόνη αλήθεια ή σε μία ποιητική σχολή· παρ' όλα αυτά, δεν είναι οξύμωρο το γεγονός ότι δήλωνε υπερρεαλιστής επί σειρά ετών, ακριβώς επειδή αυτό το κίνημα (και όχι «σχολή») με τις συνεχείς μεταστοιχειώσεις, υπήρξε ο ανοιχτός ορίζοντας που ήθελε και οραματιζόταν ο ίδιος, για να εξασφαλιστεί η κίνηση της ποίησής του. Αυτή η *κίνηση*⁹ υπήρξε το ύψιστο ποιητικό ιδεώδες του.

Ο Κάλας οραματίστηκε τη νέα σύνθεση του σύγχρονου κόσμου, «της οποίας ο ρυθμός είναι αιώνιος, και δε γνωρίζει ούτε το καλό, ούτε το αληθινό, ούτε το ωραίο, αλλά μόνο τη δράση. Η ομορφιά είναι συναισθηματική κίνηση»¹⁰. Έτσι διαμορφώθηκε μια σκέψη εν κινήσει, μια ποίηση μεταμορφούμενη, που ξεκίνησε από ιδεολογικές βεβαιότητες, για να συνεχίσει με αιρετικό τρόπο και να καταλήξει στο αίνιγμα. Σκόπιμο είναι να διευκρινιστεί εδώ πως χρησιμοποιούμε τον όρο *μεταμόρφωση* με τη φιλοσοφική του έννοια και όχι με τη φαντασιακή του πραγμάτωση στην ποίηση, μιλάμε δηλαδή για τις μεταμορφώσεις της ποιητικής και όχι τις μεταμορφώσεις στην

⁹ Η κίνηση είναι ο θεμέλιος λίθος της Διαλεκτικής, από τον Ηράκλειτο ως τους Χέγκελ και Μαρξ. Η διαλεκτική υποδεικνύει τη σημασία που έχουν οι αντιθετικές δυνάμεις στις φυσικές αλλά και πολιτισμικές εξελίξεις: ο φυσικός, ο ιστορικός και πνευματικός κόσμος βρίσκονται σε αδιάκοπη κίνηση, αλλαγή, μετασχηματισμό και εξέλιξη, που δεν είναι τυχαία αλλά υπακούουν στους νόμους της αναγκαιότητας. Η διαλεκτική κίνηση οδηγεί στην κατανόηση της πολυπλοκότητας, των αντιθέσεων, των εννοιών της απόλυτης και σχετικής αλήθειας, φωτίζει τη μεταβλητότητα, τις ποιοτικές μεταβολές, τις διακοπές και τις άρσεις μιας βαθμιαίας πορείας.

¹⁰ Εστίας: 73. Η ομορφιά δεν αποτελεί πια ιδεώδες για τον μοντέρνο καλλιτέχνη, αλλά η πρωτοτυπία: «the real problem is not to find out what is beautiful or not [...] but to discover how original this painting was and how it affected the development of painting in general» (Confound: 155).

ποίηση¹¹. Παρότι ο Κάλας καλλιεργεί εικόνες, στην ποίηση του δεν εντοπίζονται περιπτώσεις βιολογικών «μεταμορφώσεων», όπως στοίχειωσαν το έργο πολλών υπερρεαλιστών ζωγράφων (Picasso, Ernst, Dali) με τις τερατικές φυσιογνωμίες ενός μυθολογικού σύμπαντος (πχ. η μορφή του Μινώταυρου, η οποία υπήρξε εμβληματική για τον υπερρεαλισμό). Ο Κάλας ορίζει ότι η μεταμόρφωση (το στάδιο κατά το οποίο φυλογενετικά ο άνθρωπος δεν διαφοροποιεί την εικόνα του από αυτή του ζώου) και η αποπροσωποποίηση (depersonalization) είναι συμπληρωματικές και παράγουν μια πλήρη δυάδα (Confound: 201). Όταν οι διεργασίες αυτές γίνονται καλλιτεχνικές, παράγεται το «τοτέμ» στην περίπτωση της μεταμόρφωσης, ενώ στη δεύτερη περίπτωση το φάντασμα ή εικόνα· το πρώτο αφορά κυρίως την πρωτόγονη εποχή (άρα και κάθε έργο τέχνης που έχει ρίζες πρωτόγονες), ενώ η αποπροσωποποίηση είναι προϊόν της εποχής της μηχανής. Γι' αυτό η ποίηση του Κάλας, ως προϊόν αυτής της μοντέρνας εποχής, εστιάζει αποκλειστικά στην εικόνα και στις πολλαπλές σημασίες της¹². Επομένως δεν χρησιμοποιούμε στη διατριβή τον όρο με το φυλογενετικό του περιεχόμενο, αλλά με βάση την έννοια της «μορφής» ως «σχήματος» με το οποίο κρυσταλλώνεται η ποιητική του Κάλας στις διάφορες φάσεις της δημιουργίας του· το «σχήμα» αυτό δεν είναι ποτέ το ίδιο, γιατί αλλάζει και μετασχηματίζεται, υφίσταται δηλαδή μεταμορφώσεις. Προκειμένου για το συγκεκριμένο ποιητικό έργο, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για τελική διαμόρφωση και αποκρυστάλλωση σε συγκεκριμένες ποιητικές φόρμες, επειδή πρόκειται για ένα έργο που βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη.

Η μεταμόρφωση ως έννοια είναι διαρκώς παρούσα στο λεξιλόγιο του Κάλας. Στο δεύτερο μέρος των *Εστιών Πυρκαγιάς* αναφέρεται στη «βούληση μεταμόρφωσης» και στη διαλεκτική της προσαρμογής και της μεταμόρφωσης ως τη βασικότερη αρχή του Είναι: «το να μεταμορφώσεις ό,τι σε μεταμορφώνει είναι η μεγάλη αρχή της ζωής» (*Εστίες*: 93). Σύμφωνα με τον ποιητή, δημιουργείται πάντα ένα πεδίο ανάμεσα στους δυο πόλους: την πραγματικότητα και το όνειρο, το εμπόδιο και την επιθυμία. Ο πρώτος πόλος αποζητά την προσαρμογή και την αφομοίωση, ενώ ο δεύτερος την ικανοποίηση της ηδονής, και εδώ ακριβώς παρεμβαίνει η τέχνη: «είμαι καλλιτέχνης σημαίνει ενεργώ, μεταμορφώνω το εμπόδιο για να ικανοποιήσω την επιθυμία» (*Εστίες*: 94). Η μεταμόρφωση μέσω της τέχνης καταλήγει στην έκπληξη, στον αιφνιδιασμό, και απορρέει από μια επαναστατική στάση, ενώ αντίθετα η συντηρητική στάση απολήγει στη συνήθεια και στην αδράνεια (στο ίδιο: 98-9). Εξάλλου ο ίδιος ο ποιητής υπήρξε τέκνο των μεγάλων αλλαγών στην επιστήμη και στη φιλοσοφία, οι οποίες γκρέμισαν βεβαιότητες αιώνων· ζει σε μια εποχή όπου «Το είμαι επειδή σκέφτομαι του Ντεκάρτ και το σκέφτομαι επειδή έχω εμπειρία των

¹¹ Βλ. πώς αντιλαμβάνεται τις μεταμορφώσεις (μεταστοιχειώσεις) στην ποίηση ο Bachelard, δηλαδή ως φαντασιακές μεταστοιχειώσεις των όντων (Quillet, 1964: 122-124). Τέτοιου είδους είναι πχ. οι μεταμορφώσεις στην ποίηση του Μ.Σαχτούρη, όπου προκύπτει ένα σύμπαν αλλόκοτων και δύσμορφων πλασμάτων, πέραν της πραγματικότητας.

¹² Βλ. την ενότητα «Metamorphosis» στο Confound: 245-249, καθώς και την ανάλυσή της στο 9^ο κεφάλαιο της διατριβής.

εμπειριστών έχουν δώσει προ πολλού τη θέση τους στο *σκέφτομαι επειδή αλλάζω* κι *αλλάζω επειδή σκέφτομαι*.»¹³.

Στο κείμενο «The Gathering together of the Waters», από το ανέκδοτο βιβλίο *The New Prometheus* (1942-47), απορρίπτει την ακινησία υπέρ των διαδοχικών μεταμορφώσεων του παρόντος, σημειώνοντας χαρακτηριστικά: «The Gothic idea of an immovable word and the deep unmoved repose of the microcosmic center is a lie and has been laid bare by successive metamorphosis of the present. I is another and the other another again» (ΔΑΚ: 16/6). Ιδιαίτερα, η φράση «Εγώ είναι ένας άλλος» του Rimbaud υπήρξε εμβληματική για την Ποιητική του Κάλας και επαναλαμβάνεται σε πληθώρα κειμένων της μεταπολεμικής περιόδου. Η μεταμόρφωση είναι η μόνη σταθερή αλήθεια σε ένα σύμπαν που κινείται αιώνια· ακόμα κι ο ίδιος ο δημιουργός μεταμορφώνεται: «the major poet metamorphoses himself into a sphinx» (Transfigurations: 2). Η μεταμόρφωση του ποιητή σε σφίγγα δεν επιδιώκεται προς επίρρωση του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη»· αντίθετα, σταθερός και μόνιμος σκοπός της τέχνης είναι η μεταμόρφωση του κόσμου: «Η μεταμόρφωση της ζωής μας, που ήταν ο πόθος του Ρεμπώ και η μεταμόρφωση της κοινωνίας που ήταν ο πόθος του Μαρξ, είναι τα δυο πράγματα στα οποία έμεινα πιστός. Εξακολουθώ να είμαι υπερρεαλιστής, γιατί το θέμα της πραγματικότητας και της μετατροπής της πραγματικότητας είναι ένα θέμα αιώνιο»¹⁴.

Στο *Confound the Wise* τίθενται οι όροι της ανοιχτής μορφής και της Δυναμικής Μορφολογίας, ενώ από την ανάλυσή τους (βλ. 9^ο κεφ. της διατριβής) γίνεται φανερό ότι μόνο η δυναμική πορεία της τέχνης εξασφαλίζει τη διαρκή ανανέωση· έτσι, με την ενσωμάτωση ή μεταμόσχευση αλλότριων στοιχείων, καταργούνται οι παλιές μορφές και συντίθενται οι καινούργιες. Η αντίθετη αντίληψη για την τέχνη καταλήγει σε μηχανιστική αναπαραγωγή (Confound: 101-3). Κι εδώ τονίζεται (κυρίως με την έννοια της «μεταμόσχευσης», *transplant*, *incorporation*) πως δεν πρόκειται για πλήρη καταστροφή αλλά για καινούργια σύνθεση. Μάλιστα ο Κάλας φέρνει ως παραδείγματα τη γεωμετρία του Riemann που πρόσφερε μια διεύρυνση στην ευκλείδεια γεωμετρία, καθώς και τη διαλεκτική του Χέγκελ που όχι μόνο δεν κατέργησε τον καντιανό ιδεαλισμό αλλά ενσωμάτωσε τις βάσεις του σε μια καινούργια σύνθεση (Confound: 102). Όσο για το δικό του έργο φιλοδόχησε να είναι ένα έργο ανοιχτής μορφής και ως τέτοιο φαντάζει κάθε στιγμή ατελής («All open forms are really incomplete forms» Confound: 104), ενώ το αποτέλεσμα ήταν να οδηγηθεί στην πολυμορφία («multi-polar means multiform»: 104). Σ' αυτή την πολυ-οπτική (multi-view) σύλληψη της ουσίας της τέχνης ανταποκρίνεται με συνέπεια όλη η δημιουργική παραγωγή του ποιητή.

Από την άλλη πλευρά, η ποιητική του Κάλας ενεργοποιεί την αρχή του Goethe για την ενότητα στην ποικιλία. Στις *Εστίες Πυρκαγιάς* μελετώντας τη ρυθμική θεωρία του Πίου

¹³ Δεληγιώργη, 1997: 96.

¹⁴ Από συνέντευξη του Κάλας στη Μ.Καραβία, *Η Καθημερινή*, 3/10/1976.

Σερβιανού, αναφέρει: «Σε κάθε συμμετρικό σχήμα επαναλαμβάνεται μια δυναμική ενότητα που δεν αλλάζει· που είναι όπως λέει ο Σερβιανός, το θέμα, το αμετάβλητο μιας μεταμόρφωσης. “Έτσι, οι πιο γενικοί νόμοι απορρέουν από την ιδέα της ενότητας, όπως αυτοί της αντιστοιχίας και της συνέχειας, θέτοντας ως αξίωμα την έννοια του θέματος”» (Εστίες: 70-71). Αυτή η ενότητα έχει κατακτηθεί στο έργο του Κάλας, αν και με ασύμμετρο τρόπο. Μοιάζει σαν να εφάρμοσε την αρχή της φυσικής (όπως ορίστηκε στην κρυσταλλογραφία από τους Curie και παρατίθεται στις Εστίες: 71) σύμφωνα με την οποία η δυσυμμετρία¹⁵ είναι η συνθήκη ενός φαινομένου, ενώ η συμμετρία σημαίνει την παύση του. Γι’ αυτό η ποιητική και θεωρητική ροπή του ίδιου αποκρυσταλλώθηκε σε έργο πολυπόικλο και πολυπρισματικό, χωρίς επιφανειακή συμμετρία και ενότητα. Γίνεται λόγος στη διατριβή για μεταμορφώσεις της ποιητικής του Κάλας και όχι για μετακινήσεις ή για φάσεις αυστηρά καθορισμένες στο έργο του, γιατί η μελέτη αναδεικνύει (και αποδεικνύει) τη βαθμιαία μεταστοιχείωση ποιητικών αρχών που δεν αλλάζουν ριζικά ούτε μετακινούνται εκ βάθρων, αλλά μετατοπίζονται διατηρώντας την ταυτότητά τους και το σταθερό τους κέντρο. Στο έργο αυτό υπάρχουν ακλόνητοι κάποιοι άξονες, γύρω από τους οποίους ανελίσσονται οι μεταμορφώσεις.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Κάλας εφαρμόζει στο θεωρητικό και ποιητικό του έργο την άποψη του Μπρετόν ότι το έργο τέχνης «είναι απογυμνωμένο από αξία αν δεν παρουσιάζει τη σκληρότητα, την ακαμψία, την κανονικότητα, τη λάμψη, σε όλες του τις εξωτερικές ή εσωτερικές όψεις, του κρυστάλλου»¹⁶. Τους νόμους του σχηματισμού αυτού του «κρυστάλλου» επεχείρησε ο έλληνας υπερρεαλιστής να μελετήσει στα θεωρητικά δοκίμιά του, ενώ στη σκληρότητά του και στην αιχμηρότητά του θέλησε να οικοδομήσει την ποίησή του. Θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι, συνολικά, το έργο του Κάλας παρουσιάζει τη μορφή του κρυστάλλου η οποία είναι πολυεδρική, κι αυτό συνεπάγεται πολλές μορφές και διαφορετικά επίπεδα.

1. Οι σταθερές του έργου:

Εικονολατρία: σε ένα δοκίμιο ο ποιητής ορίζει τη γραφή ως μηχανισμό που αποτυπώνει λέξεις σε χειρόγραφο μορφή και υπενθυμίζει ότι η πρώτη γραφή ήταν εικονογράμματα, τα ιερογλυφικά¹⁷. Σύμφωνα με τον Κάλας, η ρήση του Leonardo da Vinci «Saper Vedere», ότι πρέπει να μάθουμε να βλέπουμε, θεωρείται εμβληματική για τη μοντέρνα τέχνη¹⁸. Συνακόλουθα η (ποιητική) γραφή προβάλλει συνδεδεμένη εγγενώς με την εικόνα. «Poetry is made with images not with imagination» διατυπώνεται αφοριστικά στο κείμενο «Cynoccephalus» (ΔΑΚ: 17/6 και

¹⁵ Η δυσυμμετρία («dissymetrie», Foyers: 87), ως όρος της κρυσταλλογραφίας δεν σημαίνει ακριβώς ασυμμετρία, αλλά κάποιο ελάττωμα συμμετρίας.

¹⁶ Από τον *Τρελό Έρωτα*, παραθέτει ο Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς*: 73-4.

¹⁷ Διακύβευση: 139. Επίσης στο δφο κείμενο «Art and Values» (April 23.1974, ΔΑΚ: 14/12) αναπτύσσονται παρόμοιες απόψεις και δίνεται έμφαση στον ρόλο του ιουδαϊσμού-χριστιανισμού που υποκατέστησε την εικόνα με το «ρήμα» (λέξη).

¹⁸ Στο ίδιο («Art and Values»)· επίσης βλ. Calas, 1971: 340-341. Και αλλού: «Modern art reinterprets the Leonardian knowing-how-to-see in post-Euclidian terms» (Transfigurations: 235).

11/1), και έτσι αποσυνδέεται η εικόνα από την κοινά αποδεκτή φαντασία, ενώ παράλληλα δεν αναγνωρίζονται σύνορα ανάμεσα στο φανταστικό και στο πραγματικό. Από τα πρώτα του γραπτά, ο Κάλας υποστήριξε πως το βασικό στοιχείο της ποίησης είναι το οπτικό στοιχείο, δηλαδή η εικόνα και όχι ο ρυθμός (ακουστικό στοιχείο), τονίζοντας ότι: «Η ποίηση πρέπει να βλέπεται, όχι να ακούγεται» (Διακύβευση: 275). Το διαρκέστερο σύμβολο στη δική του ποίηση υπήρξε ο *καθρέπτης*, με τα είδωλα και τα ινδάλματά του, επειδή έχει την ιδιότητα να αντιστρέφει τις αμφιβληστροειδικές εικόνες και να θέτει τα ζητήματα της ταυτότητας και της ετερότητας. Κατά συνέπεια, η εικόνα δεν μια απλή οπτική ή ακουστική παράσταση, αλλά ένα φιλοσοφικό αίνιγμα. Στο άτιτλο ποίημα («[Waiting for nothing to happen]») θέτει συνοπτικά όλα τα σχετικά με την εικόνα ερωτήματα και κυρίως τη βασική του θέση πως η όραση δεν είναι αξιόπιστη, αν το μυαλό δεν αποκωδικοποιήσει τις ιερογλυφικές εικόνες: «Identification and differences / fill pages we now see darkly. Clusters of hieroglyphs toy on the same page / with ideograms and photocopies»¹⁹.

Η εικονολατρική αυτή ποίηση δεν περιλαμβάνει ακίνητες εικόνες, καθώς αρνείται με θεωρητικό πείσμα τη «μίμηση» της πραγματικότητας. Όπως σημειώνει σε άρθρο του 1968: «To images of the perceived, Surrealism opposes images of the mind 's eye.[...] for man is not what he sees but what he now has become»²⁰. Ο δυναμισμός της κίνησης (το γίνεσθαι) υπήρξε ένα από τα αιτήματα της ποιητικής του Κάλας, αφού προσπάθησε να χρησιμοποιήσει τις λέξεις ως κάτοπτρα, ώστε να συλλάβει κάθε παραμόρφωση και μετασχηματισμό των ορατών. Από τα πρώτα ποιήματα που δημοσιεύτηκαν στη διάρκεια του μεσοπολέμου, ο ποιητής αναδεικνύει μια συνείδηση εξωστρεφή, προσανατολισμένη στο αντικείμενο· ακόμα και την εγκεφαλικότητά του δεν την εξαργυρώνει σε αφηρημένες έννοιες, αλλά σε συγκεκριμένες εικόνες μιας «αισθησιακής σκέψης». Σε ένα από τα πρώτα *Ποιήματα* (1932) χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι: «μ' αυτήν του την προσπάθεια / που κατευθύνει ό,τι σχετίζεται με τα αισθήματά του / στην αποκλειστική λατρεία εικόνων» (ΓΦ: 74)· η κατεύθυνση αυτή θα πλουτιστεί στα *Τετράδια*, για να εξελιχθεί σε εμμονή στα μεταπολεμικά κείμενα του ποιητή και τεχνοκριτικού.

Στο πλαίσιο αυτής της εικονοποιητικής διαδικασίας, ο Κάλας αποφεύγει τον ρεαλισμό (όχι μόνο τον σοσιαλιστικό!) και κάθε προσπάθεια να τροφοδοτείται η ποίηση με εικόνες *d'après nature*. Το βασικότερο επιχείρημά του απέναντι στην τέχνη ως μίμηση είναι αντλημένο από τον Apollinaire και τον πρόλογό του στους *Μαστούς του Τειρεσία*: αυτό συνοψίζεται στο αδημοσίευτο κείμενο «Consciousness of Language» (αλλά και σε άλλα κείμενα) ως εξής: όταν ο

¹⁹ Πρόκειται για ποίημα του 1982, ΔΑΚ: 17/6. Σε μετάφραση: «Ταυτότητα και διαφορές γεμίζουν σελίδες που τώρα βλέπουμε σκοτεινά. Συμπλέγματα από ιερογλυφικά παίζουν πάνω στην ίδια σελίδα με ιδεογράμματα και φωτοτυπίες». Η φράση «τώρα βλέπουμε σκοτεινά και μετά πρόσωπο με πρόσωπο» προέρχεται από τον Απόστολο Παύλο (βλ. άτιτλο κείμενο «[A photograph that we reject]», 28.11.1982, ΔΑΚ: 4/7 και Transfigurations: 117).

²⁰ Από το άρθρο «Surrealist Heritage?», ΔΑΚ: 11/4.

άνθρωπος θέλησε να μιμηθεί το περπάτημα, την κίνηση, δημιούργησε τον τροχό ο οποίος δεν μοιάζει με πόδι²¹. Με ανάλογο τρόπο, ο Κάλας τροφοδοτεί τα κείμενά του με *εικόνες του νου* και μέσα από αυτές, ουσιαστικά προτείνει μια καινούργια θέαση του κόσμου. Από την άλλη πλευρά, τέτοιες εικονολατρικές απόψεις περιθωριοποιήθηκαν κατά τη δεκαετία του '50, όταν μεσουρανούσε η ανεικονική τέχνη του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στην Αμερική. Στο βιβλίο *Icons and Images of the Sixties*, ο συγγραφέας (με τη συνεργασία της Elena) επιχειρεί μια καταγραφή των ρευμάτων που, είτε εναλλακτικά, είτε αντιθετικά, όρισαν τη μεταβατική εποχή μετά τον εξπρεσιονισμό: «Abstract-Expressionist painting transformed pictorial handwriting into structural composition [...] To structure, certain artists in the late fifties began to oppose the heterogeneity, spontaneity, and improvisation» (Calas, 1971: 50). Την αντίσταση απέναντι στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, στήριξε κυρίως η Pop Art, με τη θριαμβευτική επαναφορά της εικόνας – και γι' αυτό ο Κάλας υποστήριξε το κίνημα αυτό: «Στη δεκαετία του 1920, ο Υπερρεαλισμός ήταν η αντι-τέχνη του Κυβισμού, όπως σήμερα η Ποπ Αρτ είναι η αντι-τέχνη του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού»²².

Αυτό που δίδαξε ο τεχνοκρίτης Κάλας, μπορεί να συνοψιστεί στη φράση: «As απολαύσουμε τις εικόνες ως εικόνες, όπως απολαμβάνουμε τα παιχνίδια ως παιχνίδια. Ο εθισμός στις εικόνες είναι απόρροια των ονείρων» (Διακύβευση: 83). Τελικά, οι καλλιτεχνικές εικόνες, επειδή έχουν κρίσιμο πολιτισμικό αντίκτυπο, εμπεριέχουν στοιχεία μαγείας και έχουν «πιστούς», αναλογούν με τι θρησκευτικές εικόνες (icons). Ο κριτικός εκφράζει την πεποίθησή του πως δικαιούμαστε «να προσφέρουμε στα μάτια μας εικόνες, αντί να τιμωρούμε τη γεμάτη ενοχές συνειδησή μας με "αισθητική" και με τον εξοβελισμό του χρώματος, της υφής, του σχεδίου και της σύνθεσης» (στο ίδιο: 163).

Ποίηση και Επανάσταση (Αισθητική και Ιδεολογία): Βρισκόμαστε μπροστά σε ένα έργο που, παρά την ποικιλία του μέσα στο χρόνο, έθεσε ως πυξίδα την επανάσταση στην τέχνη· όπως αναφέρει ο ίδιος σε επιστολή, αυτό που προσπάθησε να επιλύσει, τόσο στις παλιές του ιδέες όσο και στα τελευταία γραπτά του, ήταν το ίδιο βασικό πρόβλημα: «the radical poet's attitude toward the world». Οι ποικίλες μορφές που πήρε η ποίηση του Κάλας, υπήρξαν ανάπτυγμα του ίδιου στόχου: «Δεν είμαι υπέρ της λεγόμενης *poésie pure*, είμαι υπέρ ποιήσης απελευθερωτικής που είναι ποίηση εναντίον της αισθητικής»²³. Αυτή η δήλωση που καταγράφεται το 1979 (προς το τέλος της δημιουργικής του πορείας), αποδίδει με καθαρότητα τη γραμμή πλεύσης σε όλο το ποιητικό

²¹ Βλ. ΔΑΚ: 24/5. Το απόσπασμα παρατίθεται αυτούσιο στο δοκίμιο «Ελευθερία, Αγάπη και Ποίηση» (1978): «Όταν ο άνθρωπος θέλησε να μιμηθεί το βάδισμα δημιούργησε τον τροχό – αν και δεν μοιάζει με πόδι. Με τον ίδιο τρόπο δημιούργησε – ασυνείδητα – τον υπερρεαλισμό» (Κάλας, 1989: 157).

²² Διακύβευση: 82. Ο Κάλας συνδέει την αφηρημένη τέχνη με την προτεσταντική και την εβραϊκή θρησκεία (: 85) και μέμφεται τον υπαρξισμό για την ανεικονική σκέψη του (: 98)· φυσικά δεν εξομοιώνει την Ποπ Αρτ με τον Υπερρεαλισμό, αλλά καταγράφει τις διαφορές τους (: 101κε).

²³ Από επιστολή του Κάλας προς τον Αλ.Αργυρίου, 1.2.1979, ΔΑΚ: 25/12.

του ταξίδι. Από το 1940, όταν ο Κάλας γράφει ότι ο αγώνας στρέφεται εναντίον κάθε μορφής αντίδρασης («our fight against all forms of reaction»²⁴) μέχρι το τελευταίο του δοκίμιο (1983) που επιγράφεται «Ενάντια στην επιστροφή στην τάξη» («Against the return to order») έχουν κυλήσει καταγιστικά τα χρόνια, με πολλές αλλαγές και αναθεωρήσεις στη σκέψη του, ωστόσο η ποιητική του φαίνεται ότι δεν έχει χάσει τον μόνιμο στόχο της.

Ο Κάλας υποστήριξε, από τα πρώτα του γραπτά την εκρηκτική διάσταση της τέχνης, την οποία συμπύκνωσε στο ποιητικό σύνθημα: «Η τέχνη είναι πυριτιδαποθήκη, απόδειξη ο Παρθενών!»²⁵. Ο ποιητής κι ο ζωγράφος διοχετεύουν στην τέχνη τους τη λάβα της ψυχής τους και τα οράματά τους: «Το όραμα ενός ζωγράφου μινωικού της Θήρας / το όραμα ενός ποιητή στην Πάτμο / είναι ηφαιστειογενή» (ONP: 125). Βέβαια όλες οι μεταθέσεις του δεν εκδήλωναν μεταφυσικές ανησυχίες, ούτε ροπή στην ουτοπική αναζήτηση – «Δεν μ' ενθουσιάζουν οι ουτοπίες» (ΚΠΑ: 103), δήλωνε το 1932 – κι αυτό δεν αναιρέθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ποιητή.

Ο Κάλας, αν και είχε έντονα πολιτικοποιημένη συνείδηση, δεν προσχώρησε ποτέ στη λεγόμενη «στρατευμένη» τέχνη, όπως επίσης δεν θέλησε ποτέ να ταυτιστεί με το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη». Η στάση αυτή μοιραία δημιούργησε πολλά προβλήματα και ερωτήματα στον ίδιο ως δημιουργό, ενώ και στο έργο του προκάλεσε χάσματα και αντιφάσεις (πχ. στα πρώτα του κείμενα περίσσευε το πνεύμα πολεμικής, ενώ στα ώριμα γραπτά κυριάρχησε η αινιγματικότητα) που οφείλονταν κυρίως στην εύθραυστη (ανέφικτη μάλλον) ισορροπία ανάμεσα στα δυο δόγματα. Υπάρχουν κείμενα που μετεωρίζονται ανάμεσα στο μανιφέστο και στο ποίημα, στο δοκίμιο και στην ποιητική γραφή, καθώς το ύφος του δοκιμάζεται ανάμεσα στον ελιτισμό του Καβάφη και τα ονειρικά δεδομένα του υπερρεαλισμού· ο ποιητής προσπαθεί να βρει (να εφεύρει καλύτερα) τις ισορροπίες εκείνες που δεν θα προδίνουν ούτε τους ιδεολογικούς στόχους του ούτε τα ποιητικά μέσα του. Όπως υποστηρίζεται σε ένα ποίημα της μεταπολεμικής περιόδου, η ποίηση δεν φτιάχνεται απλά με λέξεις, αλλά από έναν αόρατο λόγο, ο δημιουργός του οποίου οφείλει να είναι ταυτόχρονα και «μάγος» ποιητής και πολεμιστής: «Μάγος ο φορέας του, μαχητής κι ο φορέας των λαβάρων του» (ONP: 111). Ο Κάλας επομένως υπηρέτησε μια ποίηση όχι λεξικεντρική (ή λεξιλάγνα) αλλά μια ποίηση Λόγου, η οποία προτάσσει «λάβαρα» (ιδέες κι αξίες) κι απαιτεί έναν ποιητή-μαχητή. Φιλοδόξησε κατά συνέπεια να ενώσει την τέχνη με τη ζωή, σε μια ισότιμη σύζευξη, χωρίς η μία να υπονομεύει την άλλη.

Σταθερό σημείο γύρω από το οποίο ανελίσσεται η ποιητική του είναι η δύναμη, η χαρά και η εμπιστοσύνη στη ζωή, ενώ αποστρέφεται κάθε ποιητική γραφή που παραδίδεται στη

²⁴ Calas, 1940 β: 43.

²⁵ ONP: 73, στις *Εστίες Πυρκαγιάς*: 85, στους αφορισμούς στη Διακύβευση (: 277) και στο «Towards a third surrealist manifesto». Το σύνθημα αυτό το «χρωστάει» στη φουτουριστική του μαθητεία (βλ. κεφ. 2.2. της διατριβής) και ιδιαίτερα στον Μαγιακόφσκι («ρίμα ίσον βαρέλι / ένα βαρέλι όλο δυνάμεις. / Κι ο σίγχος – το φιτίλι», Αλεξανδρόπουλος, 2000: 336).

γοητεία του μηδενός. Η έλξη αυτή προς τη ζωή και το φως, βρήκε το αντίστοιχό της στη λατρεία των υπερρεαλιστών για το θαύμα της ζωής και στην προσήλωσή τους στο δόγμα «η τέχνη για τον άνθρωπο». Σε μια διάλεξή του για τον Μπρετόν στη Νέα Υόρκη (ΔΑΚ: 15/1), ο Κάλας παραθέτει καταρχήν το ποίημα «Plutôt la vie» (από τη συλλογή *Claire de Terre*) που αποτελεί ύμνο για τη ζωή. Σε επιστολή του ο ίδιος υπογραμμίζει την πίστη του πως «η ποίηση είναι για τη ζωή», και είναι μάλιστα τόσο κατηγορηματικός ώστε δηλώνει ότι δεν θα ήθελε να συμμετάσχει σε μια ανθολογία που γίνεται από κάποιον που πιστεύει με πάθος στην άρνηση της ζωής²⁶. Ο Κάλας θεωρεί ως ένα από τα ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά της πρωτοπορίας τη δυναμικότητα του οπτιμισμού της, που συνδεόταν με τη βούληση για αλλαγή στην τέχνη και για μεταμόρφωση των συνθηκών της ζωής²⁷.

Ρίσκο και Πειραματισμός: ο Κάλας πίστευε, πολύ πριν συναντηθεί με τον Μπρετόν, αυτό που σημείωνε ο γάλλος ποιητής το 1942: «δεν υπάρχει στην τέχνη μεγάλη αποστολή που να μην επιχειρείται με κίνδυνο της ζωής, κι ότι ο δρόμος που πρέπει να ακολουθηθεί, όπως φαίνεται, δεν είναι αυτός που πλαισιώνεται με κιγκλίδωμα κι ότι κάθε καλλιτέχνης πρέπει να αναλάβει μόνος την αναζήτηση του Χρυσόμαλλου δέρατος»²⁸. Ο έλληνας ποιητής είναι κοινωνός της ίδιας άποψης, όταν στο υπερρεαλιστικό του *Τετράδιο Δ'* γράφει: «μια πλάνη ένα πελώριο λάθος είναι για μένα οι πατημένοι δρόμοι» (ΟΝΡ: 77), ή όπως το εκφράζει σε ένα από τα τελευταία του ποιήματα: «Της ηρεμίας είμαι εχθρός» (ΓΦ: 109). Γι' αυτό άλλωστε ο ίδιος θεωρεί τον ποιητή ως τον άσωτο υιό που αναλαμβάνει το ρίσκο να φύγει προς το άγνωστο, εγκαταλείποντας την πατρική σιγουριά.

Όπως ο υπερρεαλισμός υπήρξε απότοκος της επιστημονικής επανάστασης του τέλους του 19^{ου}-αρχών του 20^{ου} αι., παρόμοια ο Κάλας ακολουθεί τα βήματα της επιστημονικής απροσδιοριστίας (Heisenberg) κι αφήνει πίσω του τον τύπο του ποιητή-homo faber για να δημιουργήσει τον ποιητή-homo aleator²⁹, υπερβαίνοντας τα ντετερμινιστικά και «κολεκτιβιστικά» καλούπια που αρχικά είχε δοκιμάσει ο ίδιος ως φουτουριστής ποιητής και μαρξιστής κριτικός. Κι αυτή η πορεία έχει την αιτία της στη συνειδητοποίηση πως δεν υπάρχουν φαινόμενα απλά, αλλά κάθε (επιστημονικό ή λογοτεχνικό) φαινόμενο είναι ένα πλέγμα από σχέσεις, που δεν προσεγγίζεται παρά μόνο με διαρκή πειραματισμό και εμπιστοσύνη στο αντικειμενικό τυχαίο. Ο Κάλας ξεκίνησε τη λογοτεχνική του διαδρομή «διαβασμένος» και πάνοπλος, στην πορεία όμως διαπίστωσε πως δεν επαρκούσαν οι «νόμοι» και οι ερμηνείες που εφάρμοζε, καθώς υπήρχαν ποικίλες «αναταράξεις»: «Υπό την πίεση των αναταράξεων έρχεται η στιγμή που είναι αναγκαίο να ξαναρχίσεις το διάγραμμα ενός πολύπλοκου φαινομένου,

²⁶ Από επιστολή προς τον Αντώνη Φωστιέρη (23.6.78), βλ. ΔΑΚ: 26/24.

²⁷ Από μια συζήτηση το 1968, «Discussion» (γαλλικά), βλ. ΔΑΚ: 18/3.

²⁸ Μπρετόν, 1983: 140.

²⁹ Δανειζόμαστε τους λατινικούς όρους από τον Bachelard (1949: 115).

ακολουθώντας νέους άξονες» συμβουλεύει ο Bachelard³⁰. Έτσι, όταν αντιμετωπίζει τα αδιέξοδα της μαρξιστικής ερμηνείας, προσθέτει τη φροϋδική παράμετρο κι όταν κι αυτή δεν επαρκεί, στρέφεται στο υπερρεαλιστικό κίνημα· όταν κι αυτό επαναλαμβάνεται νοσταλγικά και άγονα, αναζητά τη λύση στη γλωσσαναλυτική φιλοσοφία του Wittgenstein. Ο Κάλας είχε την τόλμη να αναθεωρεί τις απόψεις του, όταν αυτές ξεπερνιόνταν είτε από τις αντικειμενικές είτε από τις υποκειμενικές συνθήκες: «εναντίον των λόγων μου τώρα αγωνίζομαι» (ONP: 77).

Από την άλλη πλευρά, παρ' όλο που παρακολούθησε με δεκτικότητα – και προσδοκία – όλες τις πρωτοποριακές απόπειρες, δεν συμφώνησε απαραίτητα με όλες· πχ. ποτέ δεν πίστεψε στην ανατρεπτική δύναμη του Dada, ούτε τάχθηκε a priori με κάθε πρωτοποριακή εικαστική απόπειρα στην Αμερική, όπως τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, τα happenings ή τα bodyworks³¹. Σε μια επιστολή του στον Μπρετόν (31.12.47) ξεχωρίζει κάποιες προσπάθειες λετριστικές, πολύ ενδιαφέρουσες, καθώς συχνά καταλήγουν σε μια ποίηση ηχητικής μαγείας (poésie d' incantation) η οποία πρέπει να ακούγεται μάλλον παρά να βλέπεται· όμως οι απόπειρες αυτές έχουν το μειονέκτημα πως ούτε στηρίζονται σε μια ισχυρή θεωρητική βάση, ούτε θα μπορούσαν να πάνε μακρύτερα από την G.Stein. Ο Κάλας, στην ίδια επιστολή δηλώνει απογοητευμένος από τη σχεδόν μηδενική πνευματική δραστηριότητα στη Νέα Υόρκη, καταλήγοντας σε ένα προσωπικό συμπέρασμα: «Στη λογοτεχνία όπως και στη ζωγραφική, όλο και περισσότερο οδηγούμαι στο να πιστέψω ότι δεν έχουμε να περιμένουμε πολλά από τα επαγγελματικά στελέχη – αν μπορεί κανείς να τα ονομάσει έτσι – και ότι το καινούργιο μήνυμα, αν έρθει, θα μας δοθεί από ένα αυτσαίντερ» (ΔΑΚ: 26/2).

Στην πορεία αυτή της αναζήτησης, ο ποιητής διαβάζει και μαθητεύει στην παράδοση αλλά στοχεύει προς νέα δεδομένα³²: «Σειρά μας, άνθρωποι του σήμερα, να φανερώσουμε στη ζωή νέες μορφές, να δημιουργήσουμε νέες μορφές και ν' ανακαλύψουμε νέες μορφές σ' αυτές που δημιούργησαν άλλοι χθες και προχθές.» (Εστίες: 88). Κι αυτή είναι μια πορεία διαρκούς ανανέωσης, που σημαίνει και την υπέρβαση των ίδιων των δημιουργημάτων του ποιητή, ακόμα και την

³⁰ Στο ίδιο: 151 (η μετάφραση δική μου).

³¹ Όπως αναφέρει σε επιστολή προς τον Alain Jouffroy (24.9.1975), ο Κάλας εξοργίζεται με τους κριτικούς εκείνους που συγχέουν τη μοντέρνα τέχνη με κάθε νεωτερισμό (nouveau). Το κριτήριο, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι κατά πόσο ένα έργο εκφράζει και αντανακλά συμβολικά την κρίση και τις αντιφάσεις της κοινωνίας στο πνευματικό επίπεδο της ποιητικής γλώσσας (ΔΑΚ: 27/21). Σε άλλη επιστολή (προς Vincent Bounoure, 16.1.1972, ΔΑΚ: 25/16) ο Κάλας διατυπώνει το συμπέρασμα ότι όλα αυτά τα ανανεωτικά κινήματα (μινιμαλισμού, νεοντανταϊσμού, οπτικής, κινητικής τέχνης κλπ.) περιόρισαν και υποβάθμισαν την τέχνη σε ένα σύστημα γλώσσας-παιχνιδιού· ο ίδιος πιστεύει στο παίγνιο, αλλά όχι ως αυτοσκοπό της τέχνης.

³² Το πνεύμα της Πρωτοπορίας εκφράστηκε με εντυπωσιακό τρόπο στη μοντέρνα μουσική. Ο αμερικανός πρωτοποριακός συνθέτης John Cage, την αλεατορική μουσική του οποίου θαύμαζε ο Κάλας, αφηγείται τον διάλογό του με έναν ευρωπαϊκό μουσικό ο οποίος θεωρούσε πολύ δύσκολο να γράφει κανείς μουσική στην Αμερική, γιατί βρίσκονται μακριά από την παράδοση· η απάντηση του Cage ήταν ότι είναι εξίσου δύσκολο να συνθέτει κάποιος στην Ευρώπη, γιατί παγιδεύεται στον ασφυκτικό κλοιό της παράδοσης (βλ. Γκρίφιθς, 1993: 221-222). Ο Κάλας κουβαλούσε όλη την ευρωπαϊκή παράδοση και έζησε τα πιο δημιουργικά του χρόνια στο κέντρο της μεταπολεμικής πρωτοπορίας, κι αυτός ο συνδυασμός γονιμοποίησε όλες τις αντιφάσεις αλλά κι όλα τα ενδιαφέροντα στοιχεία του έργου του.

καινούργια νοηματοδότηση παλιών στίχων, όπως φαίνεται στο ακόλουθο απόσπασμα: «Πρέπει αδιάκοπα να τροποποιήσουμε την πραγματικότητα. Αυτό τώρα εννοώ με τον στίχο που έγραψα. “Πρέπει κι’ εμείς να φύγουμε, να βρούμε το θάρρος κάποιας φυγής.” Όταν τόγραφα εννοούσα άλλα. Αλλά δεν είναι μόνον των άλλων τις ιδέες και τα αισθήματα που πρέπει να παραινούνται, μα και τα δικά μας.»³³. Καθώς οι συνθήκες της ζωής κινούνται κι αλλάζουν, μεταβάλλονται και οι ποιητικές μορφές, γι’ αυτό κι ο Κάλας βρίσκεται σε μια διαρκή πορεία αναζήτησης, έχοντας το αντί του στα γύρω του τεκταινόμενα· το πνεύμα της ανακάλυψης («the spirit of discovery», Confound: 143) προσανατόλισε αυτή την πορεία. Η τέχνη είναι πρωτίστως για τον ίδιο πειραματισμός και ανακάλυψη, δεν έχει σαφή δεδομένα, αλλά προχωρά αέναα προς νέους στόχους: «What one writes always leads to new goals, each creation being but a stepping stone. [...] Each conquest is a stage toward a new conquest» (Confound: 31-2). Η δράση και η θεωρία, σύμφωνα με τον Κάλας πρέπει να είναι άρρηκτα δεμένες με τον πειραματισμό: «No action without theory and no theory without action! Experiments are unities in action’s time!» (Confound: 64).

Παραβατική λογοτεχνία (η τέχνη ως αίρεση και πρόκληση)

Ο Κάλας εξερεύνησε τα μονοπάτια της αντι-τέχνης: «Συναρπάζονται από αντιποιητικά / κι αποφεύγω λυρισμούς και ρητορικά / του παραληρήματος» (ONP: 136). Από την αρχή, στα ποιητικά και θεωρητικά γραπτά του, υιοθέτησε ένα λόγο δύσκαμπτο και αρνητή των παραδοσιακών ποιητικών σχημάτων. Αποκήρυξε κάθε παραδεκτή άποψη σχετικά με την ομορφιά: «Trample beauty and cultivate surprise. Shave the hissing sound of melodies with stainless wit»³⁴. Ο ίδιος συντάσσεται με την τέχνη που ποδοπατά την ωραιότητα και που αντικαθιστά («ξυρίζει») τη μελωδία με την ανοξειδωτή λεπίδα του πνεύματος. Έτσι θέτει σε δοκιμασία το ακαδημαϊκό γούστο και τις απόλυτες περί την αλήθεια και την ομορφιά απόψεις³⁵. Ο ποιητής ταυτίζεται με τον άσωτο υιό³⁶, τον πλάνητα και αιώνια περιπλανώμενο, που εγκατέλειψε την ασφάλεια της πατρικής εστίας, δηλαδή της παραδοσιακής ποίησης και δεν μετανόησε ποτέ γι’ αυτό: «τα πενήντα χρόνια γραφής μου [...] χαρακτηρίζονται από μια γνώση / που απεκόμισε ο άσωτος υιός / στο δίχως τέρμα δρόμο / της επιστροφής του»³⁷.

³³ Από το πεζόμορφο κείμενο «Ευωδία Φλόγας» (1937), Αργυρίου, 1985: 177-8. Ο ένθετος στίχος είναι από το *Τετράδιο Β'* (ONP: 40).

³⁴ Από το κείμενο «Cynocephalus» ΔΑΚ: 17/6 και 11/1. Ή όπως σημειώνει αλλού: «the real is bad and the beautiful false», από το κείμενο «Why the Enigma?», ΔΑΚ: 18/12.

³⁵ Ο Κάλας υπήρξε οπαδός της αισθητικής αρχής που διατύπωσε ο Μπωντλαίρ «Το αλλόκοτο είναι ένα από τα ακέραια κομμάτια της ομορφιάς», παραθέτει ο Ragon, 1966: 13.

³⁶ Το μοτίβο το δανείζεται ο Κάλας από τον Ιερώνυμο Bosch ο οποίος έδωσε στο αυτοπορταίτο του τη μορφή του Άσωτου υιού (στον πίνακα «Ο Περιπλανώμενος»): για τη σχέση του Κάλας με τον Bosch, βλ. την ανάλυση στο 12^ο Κεφάλαιο για τη Μεταπολεμική Ποίηση («Κοσμολογική ποίηση – Bosch»).

³⁷ Από ανέκδοτο χειρόγραφο ποίημα, με τίτλο «Χαραυγή» [1980], σε πολλές παραλλαγές στο ΔΑΚ: 17/3. Όπως λει σε άλλη εκδοχή του ίδιου ποιήματος: «ο άσωτος υιός επιστρέφει / και δεν επιστρέφει / περιστρέφεται κυλινδρικά ο άσωτος υιός».

Ο Κάλας ανήκει τελικά σε αυτή τη λογοτεχνική γραμμή που ο Άρης Μαραγκόπουλος ονομάζει «παραβατική», γιατί «εκφράζεται με το ανοίκειο [...] παραβατική ως προς τον εκάστοτε κυρίαρχο κανόνα της ευθύγραμμης αληθοφάνειας και των θεματικών ή ιδεολογικών επιταγών του συρμού»³⁸. Βέβαια η λογοτεχνική ορθοδοξία νοείται διαφορετικά σε κάθε εποχή, όμως κάθε περίοδος συντάσσει το δικό της κανόνα και επιβάλλει μία καθεστηκυία τάξη. Στον αντι-κανόνα εντάχθηκαν αρχικά (πριν βρουν τη θέση τους στη νεοελληνική γραμματεία) όλοι οι ποιητές που είλκυσαν τον Κάλας (Κάλβος, Καβάφης) γιατί ξεπέρασαν, ο καθένας με τον τρόπο του, τα εσκαμμένα της σύγχρονής τους λογοτεχνικής ορθοδοξίας. Ωστόσο, οι «παραβατικοί» δημιουργοί έφτιαξαν το ανοίκειο από υλικό το οποίο είχαν αντλήσει από το ήδη υπάρχον και εδραιωμένο. Αντίστοιχα και ο Κάλας, τόσο στα πρώτα ποιητικά του γυμνάσματα, όσο και στη *μη-ευκλείδεια* μεταπολεμική ποίησή του, λειτουργεί με τρόπο κριτικό, συχνότατα αρνητικό, αν και όχι πάντα ακυρωτικό (αλλά μάλλον συμπληρωματικό), απέναντι στην ορθό-δοξη παράδοση. Όπως σημείωνε ο Bachelard στην εισαγωγή του βιβλίου του *Le nouvel esprit scientifique* – βιβλίο που σημάδεψε τον στοχασμό του Κάλας – η μη-ευκλείδεια γεωμετρία δεν αντιπαράκειται στην ευκλείδεια, αλλά στοχεύει στην ολοκλήρωση της γεωμετρικής σκέψης, σε μια παν-γεωμετρία³⁹. Όπως και ο ίδιος ο Κάλας παραδέχεται, η αντι-ποίηση τράφηκε από τις πλέον εκλεκτές ρίζες της κλασικής τέχνης: «Anti art feeds on art» αναφέρει επιγραμματικά σε επιστολή του στον F.Rosemont⁴⁰.

Η αντι-τέχνη βασίστηκε κατ' ουσία στη φιλοσοφία του «why not?», αξίωμα που αρχικά τροφοδότησε την επιστημονική επανάσταση και τη μοντέρνα φιλοσοφία⁴¹. Το στοιχείο αυτό δεν συνεπάγεται την ολοκληρωτική άρνηση των δεδομένων, αλλά τη διεύρυνση και σύνθεσή τους: όπως εξηγεί ο Bachelard αυτό που ονομάζουμε πραγματικότητα, πέρα από τα άμεσα και προφανή αισθητηριακά δεδομένα, περιέχει ταυτόχρονα κρυμμένες αλήθειες. Κάτι αντίστοιχο ισχύει στο μαθηματικό επίπεδο, με τη «φυσική» παρουσία του αριθμού και τη συμβολική του αφαιρετικότητα⁴². μάλιστα αυτόν τον μονισμό μορφής (: εικόνας) και ύλης προωθεί ο Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς* με την πυθαγόρεια τετρακτύον⁴³. Επιπλέον, η υπέρβαση της καρτεσιανής λογικής υπήρξε το στοίχημα, τόσο για τη μοντέρνα επιστήμη όσο και για την πρωτοποριακή

³⁸ Άρης Μαραγκόπουλος, «[Αλέξ. Παπαδιαμάντης] Μυστικός, Ασύλληπτος, Αχαρτογράφος», *Η Λέξη*, 162 (Μάρτ.-Απρίλ. 2001), σσ. 188-197, (το παράθεμα: 194).

³⁹ Βλ. Bachelard, 1949: 8.

⁴⁰ Από επιστολή του Κάλας προς τον Rosemont στις 6.3.1971 (ΔΑΚ: 29/5). Ο Franklin Rosemont ήταν αμερικανός υπερρεαλιστής ποιητής, ανήκε στην τρίτη γενιά των υπερρεαλιστών και δημιούργησε μια μικρή υπερρεαλιστική ομάδα στο Chicago. Στο ΔΑΚ υπάρχει αλληλογραφία με τον Κάλας μεταξύ 1962-1971, ωστόσο ο Κάλας θεωρούσε αυτή την ομάδα ως «outburst of nostalgia for bygone days»: επιστολή προς Rosemont 29.3.71, ΔΑΚ: 29/5.

⁴¹ Βλ. Bachelard, 1949: 6.

⁴² Βλ. στο ίδιο: 30-31.

⁴³ Βλ. στο 7^ο κεφάλαιο της διατριβής (7.3.). Πολύ χρήσιμες είναι οι επισημάνσεις του Frye για τον παραλληλισμό λογοτεχνίας και μαθηματικών, ως προς τη σχέση τους με την κοινή εμπειρία (βλ. Frye, 1996: 355-8).

τέχνη. Η υπέρβαση αυτή έγκειται στην εξερεύνηση της συνθετότητας των φαινομένων, στην ανακάλυψη της πολλαπλότητας κάτω από την ταυτότητα, στη μελέτη της κίνησης που μετασχηματίζεται μετασχηματίζοντας ταυτόχρονα την ύλη, στην καταδίκη της απολυτότητας (με ανάδειξη της σχετικότητας)⁴⁴. Η κίνηση-μεταμόρφωση⁴⁵ και η σύνθεση αποτελούν τις βάσεις που στήριζαν τη μη-καρτεσιανή λογική. Νομίζουμε πως δεν είναι δυνατόν να γίνει κατανοητό το έργο του Κάλας έξω από τα συγκεκριμένα συμφραζόμενα, τα οποία οδήγησαν την τέχνη (και την επιστήμη) στην υιοθέτηση επιλογών προκλητικών ή αιρετικών, στην άρνηση του παλαιού προκειμένου να ανακαλυφθεί το καινούργιο.

Η νέα σύνθεση: Η διαλεκτική σύνθεση υπήρξε το εργαλείο της σκέψης του ποιητή, ήδη από τα πρώτα του δοκίμια, όταν διαπιστώνει ότι σε μια κοινωνία, πρέπει όλα τα φαινόμενα (συνακόλουθα και η τέχνη) να εξετάζονται μέσα από τις αντιφατικές κινήσεις και να κατατάσσονται δυναμικά οι αντιθέσεις «σχετικά με θέσεις και αντιθέσεις που προϋπήρχαν ή που τις διαδέχονται. Μόνο κατ' αυτόν τον τρόπο, κάτω από το φως της διαλεκτικής αυτής της μεθόδου εκτιμούνται καλά οι διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες δυνάμεις» (ΚΠΑ: 215). Κατά συνέπεια, οι μεταμορφώσεις της ποιητικής του Κάλας δεν είναι τυχαίες και ασυνάρτητες, αλλά υπακούουν πάντα στην ίδια ενοποιητική διαδικασία: «Το sum up: In art [...] open forms correspond; in science dynamic theories; in politics, revolution. [...] In art, as in politics, as in the sciences, even the most open forms have a tendency to fold up and to close again when the impetus by which the new forms were created weakens. To open them again, they must be incorporated in a new synthesis» (Confound: 102). Η συνθετική αυτή διαδικασία είναι μια συνεχής ανανέωση και μια δυναμική πορεία, ενώ περιγράφεται με όρους σχεδόν βιολογικούς. Η ζωή της τέχνης δεν υπήρξε ποτέ ένα κλειστό σύστημα αλλά εξελισσόμενη ανοιχτή μορφή που κάνει συνεχή ποιοτικά άλματα· όταν τελειοποιείται μια καινούργια μορφή και εξασθενεί η παλιά ορμή (που τη γέννησε), υπάρχει μια πρόσκαιρη αναδίπλωση και στατικότητα, για να προετοιμαστεί η επόμενη καινούργια μορφή. Όσα στοιχεία επιβιώνουν, προετοιμάζονται να ενταχθούν σε μια καινούργια σύνθεση και τελικά δημιουργούν μια καινούργια μορφή. Με την ανωτέρω διαδικασία δημιουργήθηκε το έργο του ίδιου του Κάλας, δοκιμάζοντας τη βιωσιμότητα παλιότερων ή σύγχρονων (του) ποιητικών τρόπων και προχωρώντας κατόπιν στη δημιουργία καινούργιων μορφών.

Η ποίηση του Κάλας είναι «διασταυρωμένος λόγος» (ONP: 128) που ταξίδεψε πολύ σε διαφορετικά είδη γραφής (όχι μόνο ποιητικής, αλλά και φιλοσοφικού-επιστημονικού λόγου), τράφηκε από τη συλλογική ιστορία αλλά και τα γεγονότα του ατομικού βίου, διέτρεξε όλη την επικράτεια της ανθρώπινης πνευματικής περιπέτειας, πειραματίστηκε με τις δυνατότητες και τα

⁴⁴ Για μια συνοπτική καταγραφή βλ. το κεφ. «Η μη-καρτεσιανή επιστημολογία», Bachelard, 1949: 135-179 (κυρίως σσ. 138-141).

⁴⁵ «Η ύλη δεν είναι πλέον ένα απλό εμπόδιο που οπισθοδρομεί την κίνηση. Η ύλη μετασχηματίζει την κίνηση και μετασχηματίζεται» (στο ίδιο: 140). Πρόκειται για τη με άλλα λόγια διατύπωση της φιλοσοφικής θέσης του Ηράκλειτου για την κίνηση.

όρια του λόγου, για να καταλήξει να αποδώσει, με προσωπικό ύφος, τις ποικίλες εικόνες αυτής της πορείας. Ο έλληνας υπερρεαλιστής, με τις συνθετικές του υπερβάσεις, ενσάρκωσε το καθολικό πνεύμα της καινούργιας αναγέννησης του 20^{ου} αιώνα: «Poets have always been attracted by the twilight zones of science, by the semi truths of mathematics, alchemy, astrology, psychology, and anthropological studies of primitive people»⁴⁶. Ο Breton είχε ήδη από το 1939, στο κείμενο «[Prière d'insérer pour "Foyers d'incendie" de Nicolas Calas]», εξάρει την ενοποιητική πολυμέρεια του πνεύματος του έλληνα ποιητή⁴⁷.

Avant-garde. Ο Κάλας θεωρεί ότι ο όρος «πρωτοπορία», με όλες τις καλλιτεχνικές, κοινωνικές, επιστημονικές συνδηλώσεις του παραμένει «γοητευτικά παραπλανητικός» (Διακύβευση: 47). Ο ίδιος δεν φαίνεται να διαχωρίζει αυστηρά τους όρους μοντέρνο και avant-garde, κι αυτό φαίνεται στον ακόλουθο ορισμό του: «Ο Μοντερνισμός χαρακτηρίζει μια εποχή την οποία θα ωνόμαζα μεταθρησκευτική γιατί δεν υπακούει σε κανένα κέλευσμα σε κανένα IMPERATIF, σε καμιά επιταγή θρησκευτική, πατριωτική ή πολιτική της αριστεράς ή της δεξιάς. Αυτό δεν σημαίνει ότι η Τέχνη είναι για την Τέχνη, διότι η Τέχνη είναι για τον άνθρωπο»⁴⁸. Στο ύστερο δοκίμιο «Myth, Thermidorians and Solipsists» (1980) αναφέρεται στην πρωτοπορία, προβάλλοντας την πολιτική της αιχμή (: «The prototype of all vanguard movements is the political vanguard», Transfigurations: 218), ενώ αρνείται τις απόψεις περί θανάτου της και αποδίδει την κρίση της στην εκμετάλλευσή της από μια τεχνοκρατική ελίτ. Η πρωτοπορία πρέπει να διαφυλάξει την κατακτημένη ελευθερία της από τους εκάστοτε Θερμιδοριανούς (στο ίδιο).

Βέβαια ο Κάλας απέφευγε την ακαδημαϊκή σαφήνεια στα δοκίμιά του, γι' αυτό δεν μπορεί να αντλήσει κανείς απ' αυτά αυστηρούς ορισμούς· ούτως ή άλλως, δεν είναι απλό να καθοριστούν τα ακριβή σύνορα ανάμεσα στον μοντερνισμό και στην πρωτοπορία. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να θεωρήσουμε πως οι δύο βασικότερες προϋποθέσεις της νεωτερικότητας (γενικά) υπήρξαν η ορμή προς το νέο, προς την πρόοδο, καθώς και η απαγκίστρωση της σκέψης από τη θρησκεία (τη μία και μοναδική αλήθεια) και τον μύθο⁴⁹. Αυτούς τους δύο στόχους καλύπτει η γραφή του Κάλας, που πειραματίζεται και διατρέχει όλο το ευρύ πεδίο του

⁴⁶ Από το κείμενο «Beyond Optimism and Pessimism» [1970] (ΔΑΚ: 18/9: 11). Επίσης στο άρθρο «Iconolatry and Iconoclasm» (1949-50) ο Κάλας αναφέρεται στον H.Poincaré που μιλούσε για την ομορφιά και την κομψότητα της επιστήμης, για να καταλήξει: «the traditional distinction between the type of person described as artistic or poetic, and the type described as scientific, must be abandoned» (Transfigurations: 39).

⁴⁷ Βλ. Breton, 1992: 1221.

⁴⁸ Από τη διάλεξη του Κάλας στο συμπόσιο «Σύγχρονη τέχνη και Παράδοση» (6.5.1981), στην Αθήνα (ΔΑΚ: 14/4). Ο Κάλας, σε άλλο κείμενό του, εκφράζει τον σκεπτικισμό του για την ερμηνεία της μοντέρνας τέχνης ως «παράδοσης του νέου», από τον κριτικό H.Rosenberg (βλ. Calas, 1971: 334).

⁴⁹ Παρ' όλο που δεν υπάρχει ένας (κοινά αποδεκτός) ορισμός της νεωτερικότητας, η άποψη που σχηματικά παραθέτουμε είναι του Octavio Paz, βλ. Marcadé, 1995: 7. Ο Χατζηνικολάου (1982: 138κε) παρουσιάζει και αναλύει τα βασικά στοιχεία της ιδεολογίας της πρωτοπορίας· ο ίδιος επισημαίνει ότι η πρωτοπορία εγκοιλώθηκε δεξιά κι αριστερά ρεύματα, απολιτικές και επαναστατικές τάσεις (στο ίδιο: 133-8). Για την εχθρική στάση της απέναντι στην τέχνη του παρελθόντος, η πρωτοπορία επικυρώθηκε ως «αρνητική αισθητική» (Th.Adorno), βλ. Μοντέρνο – Μεταμοντέρνο, 1988: 216-7.

διανοείσθαι σε μια εποχή μετα-θρησκευτική. Σε μια τέτοια εποχή, ο ποιητής υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει θέση για ουμανιστικές αναλύσεις, γιατί αυτές επικεντρώνονται μόνο στο «είναι» και όχι στη μεταμόρφωση του κόσμου («Without change no creation is possible; poetry is metamorphosis» Confound: 44). Μάλιστα σχολιάζει ειρωνικά πως ο Πλάτων εξόρισε από την Πολιτεία του τους ποιητές, ακριβώς γιατί δεν θ' άντεχε να υποσκάψουν το αδιαμφισβήτητο σύνθημα της σωκρατικής φιλοσοφίας, «γνώθι σαυτόν». Σε αντίθεση με την αμετακίνητη οντολογία, κατά τον Κάλας, η μεταμόρφωση και η ετερότητα αποτελούν βασικά κλειδιά της πρωτοποριακής τέχνης. Ενώ η ουμανιστική τέχνη υμνεί την καταστροφή της σφίγγας από τον Οιδίποδα, στο δακτυλόγραφο κείμενο «In periods of terror», υποστηρίζεται ότι ο μοντέρνος ποιητής είναι μοιραίο να μεταμορφωθεί σε σφίγγα («the poet is doomed [...] to metamorphose himself into a sphinx», ΔΑΚ: 17/6). Η σύγχρονη ποίηση καλλιεργεί το παράδοξο και το αίνιγμα, δημιουργεί σύμβολα με απροσδιόριστο χαρακτήρα, ενώ η αμφισημία αποβαίνει το κύριο χαρακτηριστικό της.

Η πρωτοποριακή τέχνη επεχείρησε να προχωρήσει πέραν της γραμμής του ορατού ορίζοντος, πέρα από τις τρισδιάστατες εικόνες του αμφιβληστροειδούς, εκμεταλλευόμενη τις επιστημονικές ανακαλύψεις («στο μέτρο που η τέχνη είναι το συμπληρωματικό αντίθετο της επιστήμης, καλλιεργεί την αβεβαιότητα»⁵⁰). Σε επιστολή του στην Μαντώ Αραβαντινού (Αύγουστος 1984), αντιτάσσεται με σθένος εναντίον του μεταμοντέρνου: «Μου φαίνεται πως η ζωή της Μοντέρνας Τέχνης έφθασε σε μια τομή – όχι όμως διότι θέλουν μερικοί (και είναι αυτοί πάρα πολλοί) να την αντικαταστήσουν με το post-modern – κάτι το ανύπαρκτο πνευματικά, αλλά επειδή η πραγματική πρωτοπορία δρα στο πεδίο των θετικών επιστημών – που ερευνούν το χάος – και επί του οποίου κτίζουν την πραγματικότητα. [...] η μεγάλη επανάσταση της εποχής μας άρχισε με τον Αϊνστάϊν και προχωρεί σε νέες καταπληκτικές κατακτήσεις του πνεύματος» (ΔΑΚ: 25/4). Από τις πλέον πρώιμες επαναστάσεις στην επιστήμη ήταν η μη-ευκλείδεια γεωμετρία η οποία ξεκίνησε σαν ένα παιχνίδι του μυαλού, όταν αυτό επινόησε παραλλαγές σε δεδομένα αξιώματα. Η ανατροπή αφορούσε στο πέμπτο αίτημα του Ευκλείδη, που είναι γνωστό ως το αξίωμα των παραλλήλων (που δεν τέμνονται ποτέ). Δύο μαθηματικοί του 19^{ου} αι., ο Lobachevsky και ο Riemann διατύπωσαν τις μη-ευκλείδειες γεωμετρίες τους και προχώρησαν πέρα από τη θετικιστική εμπειρία και λογική του ζεύγους «ψευδές-αληθές», αναιρώντας τις βεβαιότητες πως υπάρχει ένας αντικειμενικός φυσικός χώρος ο οποίος υπακούει σε ένα μόνο σύνολο από νόμους. Η αίρεση και η πρωτοτυπία ξεθεμελίωσαν ένα σύμπαν δύο χιλιάδων ετών, ενώ η ανθρώπινη σκέψη προετοιμάστηκε να εισέλθει σ' ένα χώρο με

⁵⁰ Από το δοκίμιο «Ανασκευάζοντας τον καθρέφτη» (απόσπασμα από το «Mirrors of the Mind», που συμπεριλαμβάνεται στο *Transfigurations*), Cabanne, 1989: 336 (μετφρ. Κύρ.Σαρρής). Στο συγκεκριμένο δοκίμιο, ο Κάλας αναφέρεται στις πηγές του Duchamp και κυρίως στη γεωμετρία των τεσσάρων διαστάσεων του Jouffret και στον Poincaré· η όλη ανάλυση δείχνει ότι κατανοεί τις αρχές της μοντέρνας επιστήμης, στις οποίες εξάλλου αναφέρεται συχνά σε κείμενά του. Πχ. στη μονογραφία για το έργο του γλύπτη Τάκι, φαίνονται οι γνώσεις του Κάλας για τις επιστημονικές θεωρίες που διατυπώθηκαν από τους Θαλή και Πυθαγόρα μέχρι τους Rutherford και Bohr (βλ. Calas, 1984).

περισσότερες από τρεις διαστάσεις. Η βάση της μη-ευκλείδειας γεωμετρίας είναι η τολμηρή σκέψη να οικοδομηθεί μια γεωμετρία πάνω σε καινούργια αξιώματα, αρκεί οι νέες αυτές διανοητικές κατασκευές να μπορούν να αποδειχθούν και να στηριχτούν με συνέπεια. Ο μη-ευκλειδισμός (non-euclidisme) ουσιαστικά αντανακλά το διαλεκτικό παιχνίδι της σκέψης και στηρίζεται σε δυο βασικές αρχές α) τη διεύρυνση της λογικής πέρα από αμετακίνητα αξιώματα και β) τη συνθετική διαδικασία ανάμεσα σε διαφορετικές απόψεις ώστε να σχηματιστεί μια «ομάδα»⁵¹.

Ενήμερος για τις επαναστάσεις της μοντέρνας επιστήμης, ο Κάλας υιοθέτησε ένα λόγο (ποιητικό και δοκιμακό) αντίστοιχο: «το εικονιστικό πρότυπο της αντι-λογικής είναι η αντανάκλαση της γραμμής λέξης στον καθρέφτη»⁵² – ή όπως το όρισε στους στίχους του: «Το ποίημα αναζητάει τετάρτη διάσταση» (ONP: 146). Γι' αυτό η ποίηση που καλλιεργεί έχει από τον ίδιο χαρακτηριστεί ως **μη-ευκλείδεια ποίηση**⁵³, βασίζεται στην παραδοξολογία (υπερρεαλιστικό παιχνίδι) με όρους ειρωνείας και αποτελεί ένα σιβυλλικό μήνυμα που χρήζει αποκωδικοποίησης. Αυτό που ο Κάλας εννοεί ως μη-ευκλείδεια ποίηση θα μπορούσε να αποδοθεί με απλά λόγια ως η αποσύνδεση της ποιητικής λέξης από το σημαινόμενο και ως τέτοια δεν απέχει από την υπερρεαλιστική ποίηση· ωστόσο, υιοθετώντας αυτό τον όρο, ο Κάλας παραπέμπει όχι μόνο στην αντίληψη πως αυτό που θεωρούμε ως πραγματικό κόσμο δεν είναι παρά ένας από τους πολλούς δυνατούς κόσμους, αλλά κυρίως στη γεωμετρία ενός «άγριου νου» και στην απεριόριστη δύναμη της συνείδησης. Το θεμέλιο της μη-ευκλείδειας ποίησης είναι η ετερότητα. Στο δοκίμιο «Η Εικόνα και η Ποίηση» (1965) χαρακτηριστικά ορίζεται: «Η “μη-ευκλείδεια ποίηση” αρχίζει με τον Ρεμπώ. Ο Ρεμπώ ελευθερώνει τον άνθρωπο από το αίτιο και το αποτέλεσμα, το σημαίνον από το σημαινόμενο: “Εγώ είναι ένας άλλος. Ο χαλκός δεν φτάνει σε τίποτα αν ζυπνάει και είναι τρομπέτα”» (Διακύβευση: 118). Στην εποχή της μη-ευκλείδειας επιστήμης, ο ποιητής οφείλει να ενημερώνεται για τις εξελίξεις σε όλα τα πεδία, να υιοθετεί την επαναστατική νέα επιστημονική σύλληψη του χώρου και του χρόνου, και έτσι να διαμορφώνεται μια καινούργια νοοτροπία («new mentality», Confound: 62). Η ποίηση όπως και το όνειρο πρέπει πλέον να αντιμετωπίζονται διαφορετικά, πέρα από τα ευκλείδεια γνωστικά όρια: «Today our knowledge of dreams is comparable to Euclid's cognizance of geometry and one of our tasks now shall be to discover the non-Euclidean geometry of dreams because we already are living in a non-Euclidean age» (Confound: 46).

Η μη-ευκλείδεια ποίηση δεν είναι ένας ποιητικός τύπος ή μια ακόμα τεχνοτροπία, αλλά το πνεύμα της avant-garde. Ο βαθύτερος σκοπός της πρωτοπορίας, σύμφωνα με τον Κάλας,

⁵¹ Βλ. Bachelard, 1949: 19.

⁵² Από το άρθρο «Ανασκευάζοντας τον καθρέφτη», στο Cabanne, 1989: 336.

⁵³ Τον όρο χρησιμοποιεί και ο Dalí στο άρθρο «Psychologie non-euclidienne d'une photographie» (Minotaure, 1935: 56-57). Για την επίδραση της μη ευκλείδειας γεωμετρίας στην τέχνη του 20^{ου} αι., βλ. R.Mankiewicz, *Η ιστορία των μαθηματικών*, μτφρ. Λ.Καρατζάς, Αλεξάνδρεια, 2002: 166-172, όπου καταγράφεται η επίδραση της επιστήμης, ιδιαίτερα στον χώρο του κυβισμού και του υπερρεαλισμού.

συνίσταται στη διαρκή ανατροπή και πρόκληση (*challenge*: μια λέξη-κλειδί για την ποιητική του) και στοχεύει στην πλήρη απελευθέρωση. Η πρωτοπορία γκρέμισε όλα τα εμπόδια που απαγόρευαν την ελεύθερη έκφραση της επιθυμίας, από τα χριστιανικά ταμπού μέχρι τον φετιχισμό της στιχουργίας στην ποίηση: «we remain indebted to the vanguard literature of the first quarter of the century for having freed us from taboos»⁵⁴. Στο πλαίσιο αυτής της ελευθερίας, ο έλληνας ποιητής παρακολούθησε και επηρεάστηκε από τα σημαντικότερα πρωτοποριακά ρεύματα του 20^{ου} αιώνα.

2. Οι μεταβλητές του έργου

α) Ετερογένεια και Συγκρητισμός

Όλα τα προηγούμενα σταθερά χαρακτηριστικά, τα οποία επικοινωνούν μεταξύ τους ως συγκοινωνούντα δοχεία, δεν βρίσκονται πάντα στην προθήκη του έργου του Κάλας, αποκαλύπτονται ωστόσο με καθαρότητα στον μελετητή του έργου του. Η πρώτη επαφή με ένα τέτοιο χασοτικό έργο, καθώς και οι σποραδικές αναγνώσεις δεν εξασφαλίζουν ούτε καν μια στοιχειώδη γνωριμία με τον ποιητή, αντίθετα ο βιαστικός αναγνώστης μένει με την εντύπωση μιας παραπαίουσας, δύσβατης και απωθητικής ποιητικής. Ίσως θα μπορούσε κανείς να μεμφθεί τον Κάλας για την απουσία ενότητας και σταθερότητας, αλλά με αντίθετα κριτήρια αξιολόγησης, θα μπορούσε κάποιος άλλος, στο ίδιο ακριβώς σημείο, να εστιάσει το ενδιαφέρον της ποιητικής του. Το ενδιαφέρον αυτό τεκμηριώνεται αφενός γιατί στο έργο του αντανακλάται όλη η πορεία της Πρωτοπορίας, στα πιο ταραχώδη και πυρετικά καλλιτεχνικά βήματα που έκανε μέσα στον 20^ο αιώνα, και αφετέρου γιατί στη σκέψη του κυκλοφορούν όλα τα σημαντικά φιλοσοφικά ρεύματα (από τον μαρξισμό μέχρι την αναλυτική φιλοσοφία του Wittgenstein).

Σε μια επιστολή προς την Marguerite Yourcenar (16.6.1974) ο Κάλας περιγράφει την πορεία του ως τεθλασμένη γραμμή που κάνει ελιγμούς ανάμεσα στον Καβάφη και στον Μπρετόν, τον Bosch και τον Marcel Duchamp. Σε άλλη επιστολή στην ίδια (23.9.1975), ο ποιητής παραδέχεται πως συχνά έχει το συναίσθημα πως είναι «ραγισμένος» σε τρία κομμάτια, ένα ελληνικό, ένα γαλλικό κι ένα αμερικανικό, χωρίς να ξέρει αν θα καταφέρει ποτέ να σχηματίσει ένα συνεχές όλο (ΔΑΚ: 30/18). Στις σκέψεις αυτές αποτυπώνεται μία από τις αιτίες που τον οδήγησαν στην πολυδιάσπαση, και αυτή είναι η περιπλάνηση στον χώρο και η αλλαγή πατρίδας, με συνέπεια να αλλάξει πολιτισμικό ορίζοντα καθώς και γλωσσικό όργανο έκφρασης.

Οπωσδήποτε, πέρα από τις αντικειμενικές συνθήκες, ο Κάλας υπήρξε πολυσυλλεκτική προσωπικότητα. Στο πρώτο του καβαφικό κείμενο (τέλη 1932), αναφέρει: «Ενδιαφέρον έχει η ποίηση του Πινδάρου, του Ντάντε, του Γκαίτε, του Ουίτμαν, του Μαγιακόβσκι, του Καβάφη»⁵⁵. Διαπιστώνει κανείς το εύρος των ενδιαφερόντων του ποιητή, που είναι τόσο μεγάλο ώστε να

⁵⁴ Από το κείμενο Memorandum (χχ. [γύρω στο 1945]), ΔΑΚ: 21/3.

⁵⁵ ΚΠΑ: 49. Σε χειρόγραφο άτιτλο σημείωμα [1983], ο Κάλας αναφέρει ότι θαύμαζε τον Καζαντζάκη, τον Βάρναλη και τον Σικελιανό, αλλά ανώτερο πάντων θεωρούσε τον Καβάφη (ΔΑΚ: 19/3).

συμπαράτιθενται ο Μαγιακόφσκι με τον Καβάφη. Δεν θα πρέπει να παραξενευτεί ο αναγνώστης με τη μεγάλη ποικιλία της γραφής, γιατί αυτή δεν οφείλεται (παρά εν μέρει) στην απειρία του αδόκιμου ποιητή, αλλά στην κατεξοχήν νεωτερική ιδιοσυστασία του. Σε επιστολή του προς την Μαντώ Αραβαντινού (25.7.77), κάνει κριτική του μεταμοντερνισμού: τον θεωρεί περαστική μόδα και κατασκεύασμα ψευδοδιανοούμενων, νοσταλγών ενός βαγκνερικού και φασιστικού παρελθόντος, ενώ «η μοντέρνα τέχνη και η ποίηση είναι πειραματική» (ΔΑΚ: 25/4). Ο πειραματισμός οδήγησε την ποίηση του Κάλας να μην ακολουθήσει «πατημένους», δοκιμασμένους δρόμους, αλλά πολλά και διαφορετικά μονοπάτια.

Παρά το εύρος των διαφοροποιήσεων και αποκλίσεων, η ποίησή του αποτελεί προϊόν μετενσαρκώσεων του ίδιου πνεύματος και εξασφαλίζεται η υπόγεια συνέχεια των διαφορετικών μορφών της: κάτω από τις μεταμορφώσεις της, ακουμπά στο ίδιο πρόσωπο – το ηρακλείτειο κρασί κυλάει στην κοίτη του ίδιου ποταμού. Έτσι προκύπτει μια ασύμμετρη ποίηση, υπερβολικά φορτωμένη, με έντονες αντιθέσεις και παράτολμες επινοήσεις, η οποία αποκτά ενότητα-μέσα-στην-πολλαπλότητα και δεν θα ήταν ίσως άστοχο να χαρακτηριστεί «μπαρόκ» ποίηση. Ή αν θέλουμε να μεταχειριστούμε πιο μοντέρνα ορολογία, μπορούμε να προσφύγουμε στα έργα της «σειριακής τέχνης» (Serial art) όπου κάθε έργο είναι μέρος ενός συνόλου το οποίο μπορεί να γίνει κατανοητό ως μακροδομή (macrostructure) με μεταβλητές (όπως οι ρυθμικές παραλλαγές σχημάτων και διαστημάτων, οι συνδυασμοί καθέτων, οριζοντίων και διαγωνίων γραμμών)⁵⁶. Έτσι και το έργο του Κάλας – τηρουμένων των αναλογιών – αποτελεί μια μακροδομή που εμπεριέχει μεγάλη ποικιλία έργων.

Πράγματι, ο ποιητής διασταυρώθηκε με το έργο πολλών συγχρόνων και παλιότερων ποιητών, που όλοι αποτέλεσαν (κάτω από «ετικέτες» πρωτοποριακών κινημάτων ή μέσα από τη δική τους ιδιότυπη γραφή) σημαντικούς σταθμούς στην παγκόσμια ή εγχώρια τέχνη. Έτσι ο Κάλας καταρχήν συναντήθηκε με το έργο του V.Maiakovski, αλλά και του κινηματογραφιστή S.Eisenstein και, μέσω αυτών, με τη «Ρωσική Πρωτοπορία» κάτω από την επίδραση του ρωσικού φουτουρισμού συνέθεσε πολλά από τα πρώτα *Ποιήματα* του 1932. Στη συνέχεια, η δημιουργική του αναζήτηση άντλησε στοιχεία, (λέξεις και εικόνες) από το έργο του Κάλβου, το οποίο θεωρούσε ως έργο-τομή για τη νεοελληνική λογοτεχνία. Τα καλβικά μοτίβα ενσωματώνονται μέσα σε ποιήματα που φέρνουν ευκρινή τα ίχνη δύο άλλων ρευμάτων του 20^{ου} αι., του εξπρεσιονισμού και του εικονισμού (imagism). Ο Καβάφης τροφοδότησε μεγάλο τμήμα των *Τετραδίων* (Α', Β, Γ'), μόνο που το ποιητικό αποτέλεσμα δεν κατορθώνει να υπερβεί το επίπεδο της απλής μίμησης. Η επόμενη ποιητική φάση τροφοδοτείται από τον υπερρεαλισμό, στο μαγνητικό πεδίο του οποίου θα παραμείνει ο ποιητής για πολλά χρόνια, αλλά κι εδώ τα ποιητικά

⁵⁶ Βλ. το κείμενο «Art and Strategy» Calas, 1971: 218-9· ο Κάλας αναφέρει ως παράδειγμα τη μουσική του Arn.Schoenberg, η οποία ήταν μια διανοητική απόπειρα να αμφισβητηθεί η μελωδία και η ευπρέπεια στη μουσική (στο ίδιο: 219).

δεδομένα δεν είναι στατικά αφού εξελίσσονται και μετασχηματίζονται, όπως άλλωστε το ίδιο το υπερρεαλιστικό κίνημα μέσα στο ιστορικό γίνεσθαι. Έτσι η υπερρεαλιστική γραφή του Κάλας δεν ακολουθεί το ασυνείδητο παραλήρημα της πρώτης φάσης του κινήματος, αλλά επιχειρεί την υπέρβαση, αντλώντας εκείνα τα στοιχεία του αντικειμενικού υπερρεαλισμού, τα οποία αντέχουν (κατά τη γνώμη του) στον χρόνο.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η σκέψη του Κάλας ανελίσσεται σπειροειδώς, δηλαδή μπορεί να αναπαρασταθεί γεωμετρικά από τις επάλληλες στροφές ατελών κύκλων – κάθε ανοιχτή σπείρα είναι ένα από τα ρεύματα (ποιητικά και θεωρητικά) που ακολούθησε – κι όλοι οι δακτύλιοι δεν διαχωρίζονται ο ένας από τον άλλο, αλλά χαράζονται με μια ενιαία γραμμή, ενώ το κέντρο τους είναι στην ίδια ευθεία. Αυτές οι παράλληλες «ανοιχτές» σπείρες ορίζονται πρωτίστως από τη μεταστροφή των θεωρητικών του αντιλήψεων, η οποία συνοδεύεται από αλλαγή και στην ποιητική πρακτική. Το σχήμα της σπείρας οπτικοποιεί όχι μόνο τις αλλαγές και τις μεταμορφώσεις στο έργο του Κάλας, αλλά υπογραμμίζει τη συνέχεια και τη συγγένεια ανάμεσα σε όλα τα διαφορετικά επίπεδα, αφού τα περισσότερα από αυτά έφεραν τη σφραγίδα της Πρωτοπορίας. Ακόμα κι ο Καβάφης, που ίσως μοιάζει παράταιρος και ξένος μέσα στα υπόλοιπα ρεύματα, τροφοδότησε τον Κάλας με μια ποίηση ινδαλμάτων, στα όρια αισθητού και νοητού κόσμου, και το κυριότερο, υπήρξε ο οδοδείκτης στη μετάβαση από την παραδοσιακή στιχουργία στον πεζολογικό μοντέρνο στίχο.

Το βασικό χαρακτηριστικό είναι ότι τον Κάλας είλκυσαν κυρίως εκείνα από τα ανανεωτικά ρεύματα που δεν υπήρξαν «στουλ» αλλά κοσμοθεωρίες⁵⁷, δηλαδή δεν καθορίζονταν από αισθητικά (μόνο) κριτήρια αλλά κυρίως από εξω-αισθητικές παραμέτρους. Γι' αυτό προσανατολίστηκε στον ρωσικό φουτουρισμό, τον εξπρεσιονισμό, τον υπερρεαλισμό, αισθητικά κινήματα τα οποία ευαγγελίστηκαν τη σύνδεση τέχνης και ζωής. Αλλά και από τον μοντερνιστικό εικονισμό (imagism) άντλησε χαρακτηριστικά που προσέγγιζαν τη ρέουσα πραγματικότητα, δηλαδή συνδέαν την τέχνη με την καθημερινή γλώσσα, την αιμιμυθιώτη κουβέντα, τον γυμνό λόγο. Το δεύτερο χαρακτηριστικό (απότοκο του πρώτου) των ρευμάτων που έθελξαν τον Κάλας, ήταν το «πείραμα», η ανατροπή των δεδομένων μορφών. Ωστόσο, ο σκοπός του δεν ήταν να πειραματιστεί μόνο με αυστηρά καλλιτεχνικά «μέσα» προς την κατεύθυνση μιας περίκλειστης και ναρκισσευόμενης τέχνης· αντίθετα ο ποιητής επεδίωκε να διαμορφώσει μια ποιητική πρακτική, η οποία να συνταιριάζει την αισθητική με τη ζωή και την πραγματικότητα, ώστε να προκύπτει μια «ολική» τέχνη. Ως προς το σκέλος των αισθητικών αναζητήσεων, ο Κάλας προσέτρεξε σε ποιητές-αισθητές, αλλά μεγάλους ανανεωτές της ποιητικής γραφής (Καβάφης, Έλιοτ), χωρίς ωστόσο να χάνει τον ορίζοντα των ολιστικών του επιδιώξεων: ήθελε οι καινούργιες

⁵⁷ Πβ. Ul.Weisstein, «Expressionism: Style or "Weltanschauung"?» στο Expressionism, 1973: 29κε, όπου αναλύεται το βασικό για τον εξπρεσιονισμό (και όχι μόνο) ερώτημα αν επρόκειτο για καθαρά καλλιτεχνικό ύφος ή κοσμοθεωρία.

μορφικές αναζητήσεις να είναι συνάρτηση επαναστατικών κοινωνικο-πολιτικών θέσεων και το αντίστροφο. Γι' αυτό, τα καλλιτεχνικά ρεύματα που τον επηρέασαν, ήταν αυτά που συμφιλίωσαν τους αντίθετους πόλους (και για πολλούς αντιφατικούς) του ιδεαλισμού και της μορφοκρατίας. Αυτό ισχύει εμφανώς για τη ρωσική πρωτοπορία και για τον υπερρεαλισμό, αλλά ακόμα και για τον εξπρεσιονισμό, ο οποίος στην ιστορία της τέχνης έχει καταγραφεί ως το ρεύμα που κατάφερε να γεφυρώσει την πραγματικότητα με τον ιδεαλισμό⁵⁸.

Η πολυμέρεια και η διαλεκτική σύνθεση διέσωσαν τη γραφή του Κάλας από τα ολισθήματα είτε προς τη μεριά της αισθητικής είτε προς τη μεριά της ιδεολογίας: ποτέ δεν υπερέβη τα εσκαμμένα της τέχνης, καθώς δεν υπάρχει κείμενό του που να μπορεί να χαρακτηριστεί μονομερώς προπαγανδιστικό, μάλλον μπορεί κανείς να διαπιστώσει το αντίθετο, καθώς, με την αύξουσα επίδραση του καβαφικού έργου, μιλάει όλο και συχνότερα ως αισθητής. Πάντως, στο έργο του επιδιώκει συνειδητά να συνυπάρχουν ετερόκλητα χαρακτηριστικά: στα *Ποιήματα* του 1932, η πρώτη ενότητα («Βοή») φέρει εμφανείς επιδράσεις του ρωσικού φουτουρισμού, ενώ ο εξπρεσιονισμός σημαδεύει τα ποιήματα της αμέσως επόμενης ενότητας. Ακόμα, χωρίς να απομακρυνθούμε πολύ χρονικά (1933-1934), εμφανίζεται η επιρροή του Καβάφη, ενώ το *Τετράδιο Δ'* (1936) ο ίδιος ο ποιητής το κατατάσσει στην υπερρεαλιστική ποίηση. Αλλά και στα πιο ομοιογενή μεταπολεμικά ποιήματα συγχρωτίζεται η ετερότητα με την πολιτική σάτιρα και το αντικειμενικό χιούμορ με τη θρησκευτική παρωδία και τον Bosch.

Εκτός από τις αμιγώς καλλιτεχνικές επιδράσεις, η ποίηση και η σκέψη του Κάλας χαρακτηρίζονται από αύξηση της εντροπίας, επειδή υπήρξαν απότοκες της επιστημονικής επανάστασης που γκρέμισε όλες τις σταθερές των φυσικών επιστημών. Όπως η μοντέρνα επιστήμη απεκδύθηκε τις βεβαιότητες αιώνων και υιοθέτησε μια χαοτική και «θολή» λογική, προκειμένου να διαρρήξει τα κρυμμένα μυστικά της φύσης και του σύμπαντος, παρόμοια μετέωρα βήματα έκανε η τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Μέσα στα συμφραζόμενα της «εντροπίας», η Ποιητική του Κάλας προκρίνει την αταξία και τη δυσαρμονία, την κίνηση και την κραυγή, την παραμόρφωση και την ασυμμετρία. Ο ίδιος δεν υπήρξε θιασώτης της έμπνευσης και της μουσολήπτης ποίησης και όπως ο Έντγκαρ Άλαν Πόε (του οποίου το έργο επίσης παρουσίαζε ποικιλία) θα μπορούσε να ισχυριστεί πως το μεσοπολεμικό του έργο δομήθηκε «με την ακρίβεια και την αυστηρή λογική ενός μαθηματικού προβλήματος»⁵⁹. παράλληλα, στη μεταπολεμική του δημιουργία της μη-ευκλείδειας ποίησης θέτει γρίφους μιας οργανωμένης τυχαιότητας.

Οι μεταμορφώσεις του Κάλας δεν συνιστούν τη χαοτική διαδρομή ενός ανθρώπου που άλλαζε εύκολα κι αβασάνιστα ποιητικές πρακτικές και θεωρητικές απόψεις, αλλά αναδεικνύουν τον πολύτροπο πειραματισμό ενός πραγματικού εκπροσώπου της avant-garde, που είχε συνειδητά απομακρυνθεί από τον μονοθεϊσμό της μίας αλήθειας. Επιπλέον παρά τις ποικίλες επιρροές που

⁵⁸ Βλ. την εισαγωγή του Pierre Courthion στο Ragon, 1966: 9.

⁵⁹ Η άποψη αφορά στο έργο του Πόε, βλ Μπωντλαίρ-Τοντόροφ, [1982]: 91.

δέχτηκε ο ποιητής στο έργο του – και δεν είναι καθόλου λίγες, όπως θα φανεί στην αναλυτική πορεία της διατριβής – παρήγαγε έργο που φέρει, τελικά, τη δική του ιδιότυπη σφραγίδα. Όπως αναφέρει ο Baudelaire, κάθε καλλιτέχνης, άξιος του ονόματος της τέχνης, πρέπει να έχει μια δική του ποιότητα *sui generis* που να τον διαχωρίζει στη σειρά των ήδη γνωστών αλλά και των επόμενων δημιουργών⁶⁰. Μέγιστο μάθημα και παράδειγμα για τον Κάλας υπήρξε η «πολύτροπος αρμονία» του Κάλβου που μέσα από μια δύσκαμπτη μορφή (γλώσσα και μέτρο), απωθητική επιφανειακά, κατόρθωσε να συνταιριάξει μια υψηλή *sui generis* ποίηση.

β) Ποίηση και Δοκίμιο

Ο Κάλας παρουσιάστηκε ως δοκιμογράφος το 1929 και ως ποιητής το 1930, ενώ η γραφή του διοχετεύτηκε και στα δυο αυτά διαφορετικά είδη του λόγου, σπάζοντας τα στεγανά τους και αναμιγνύοντας τους τρόπους τους. Στο κείμενο «Towards a third Surrealist Manifesto», περιέγραψε με ποιητικό τρόπο την κοινή πηγή από όπου εκπορεύονται η ποίηση και η κριτική: «*Poetry* – in the narrow sense – takes us to alienation of sensation, while the essay brings us to this alienation. By bringing and taking, inspiring and expiring the poetic circulation is refueled to burn and illuminate» (Calas, 1940 β: 39). Στο αγγλικό παράθεμα, είναι χαρακτηριστική η εικόνα με τις δυο φάσεις της αναπνοής, μέσω της οποίας αισθητοποιείται η άποψη ότι η ποίηση και το δοκίμιο είναι δυο όψεις του ίδιου φαινομένου και δεν μπορούν να νοηθούν αζεχώριστα. Κατά τη γνώμη του Κάλας η ποίηση και η κριτική πρέπει να είναι δεμένες, μάλιστα την άποψη για τον ποιητή που οφείλει να είναι και κριτικός είχε διατυπώσει σε μια διάλεξη του 1933 (βλ. Κάλας, 2000: 214). Ως προς το θέμα των σχέσεων δημιουργίας και κριτικής, η άποψη αυτή βρίσκεται πολύ κοντά στην κρίση του Έλιοτ, όπως διατυπώθηκε στο δοκίμιο «Η Λειτουργία της Κριτικής» (1923), σύμφωνα με την οποία θεωρείται ανώτερη η κριτική που ασκούν οι εμπειροτέχνες (practitioners) δημιουργοί⁶¹.

Εκτός από τον μετεωρισμό ανάμεσα στην ποίηση και στο δοκίμιο, ο Κάλας αιωρήθηκε μεταξύ εικαστικής και ποιητικής γραφής, ενοποιώντας τες. Στο δοκίμιό του («Η Εικόνα και η Ποίηση», 1965) σημειώνει: «Ας μην ξεχνάμε ότι στην κλασική Ελλάδα το ρήμα γράφειν το χρησιμοποιούσαν τόσο για τους συγγραφείς όσο και για τους ζωγράφους» (Διακύβευση: 114). Σε ένα από τα «Έντεκα και δύο ποιήματα» περιγράφει τη διαδικασία της ποίησης σαν να πρόκειται για ζωγραφική, αφού το χέρι αυτοκινούμενο «γραφίζει» (γράφει+ζωγραφίζει) τις λέξεις: «Ηλεκτρίζεται το χέρι. Μ' αγαλλίαση / γραφίζει το εύηχον: Robespierre!» (ONP: 138). Γι' αυτό, η ενασχόληση του ποιητή με τις εικαστικές τέχνες δεν αναλώθηκε σε εξέταση υλικών και τεχνικής, αλλά σε αναφορές που αντλούνταν από τα πεδία της φιλοσοφίας, των ιδεών, της γλώσσας και της

⁶⁰ Βλ. το δοκίμιο «Richard Wagner et *Tannhauser*» (1861) που περιλαμβάνεται στο *L'art romantique* (Baudelaire, 1962: 718).

⁶¹ Βλ. Έλιοτ, 1983: 115. Φυσικά, η άποψη πως οι κορυφαίοι δημιουργοί είναι και σπουδαίοι κριτικοί, αποτελεί κοινό τόπο για πολλούς εκπροσώπους της ευρωπαϊκής παράδοσης (πχ. Valéry).

λογοτεχνίας· πολύ χαρακτηριστικά έχει αναφερθεί πως ο Κάλας «έβλεπε τη ζωγραφική σαν ένα είδος γραφής και [...] τον ενδιέφεραν οι πιθανότητες της σύνταξης πάνω στον καμβά, όσο και οι πιθανότητες της γλώσσας στη σελίδα. Προτιμούσε πίνακες με λεκτικές ιδιότητες, παραστάσεις που μπορούσαν να διαβαστούν σαν κείμενα»⁶².

Στο *Confound the Wise* ορίζει τη διαφοροποίηση ανάμεσα στο ποίημα, το δοκίμιο και το μανιφέστο, όμως προειδοποιεί πως αυτή δεν μπορεί να είναι απόλυτη, γιατί αυτά τα τρία είδη συχνά είναι συγκοινωνούντα δοχεία: «But these three genera, like liquid in communicating tubes, affect each other in their growth. Purity, in philosophic writing, in poetry, or in a manifesto exists only as a concept» (Confound: 24). Επίσης διευκρινίζει ότι ο δοκιμογράφος όταν μελετά την ποίηση πρέπει να αντλεί πληροφορίες, όχι από τον σχολαστικό κριτικό ούτε από τον γραμματικό της ποίησης, αλλά από τον ίδιο τον ποιητή. Από την άλλη πλευρά, δεν υπάρχει αντικειμενικότητα στην κριτική, αλλά η αγάπη και το μίσος θεωρούνται αναγκαίες συνθήκες για την κριτική ενασχόληση με κάτι: «What finally counts is to love and hate; to know *what* you love and what *to hate!*» (Confound: 68). Στο ίδιο βιβλίο βρίσκουμε τον ετυμολογικό ορισμό του δοκιμίου και τη σύνδεσή του με την απόπειρα, τη δοκιμή και τη δοκιμασία: «To test the value of the means is the function of the essayist for, as the French word *essai* indicates, it is an attempt, or better, a trial, as a Greek would say (the words *essay* and *trial* or *test* in Greek derive all three from the verb to try)» (Confound: 229)· ακολούθως συνδέει το δοκίμιο με την υπερρεαλιστική προσπάθεια και τους πειραματισμούς προς εύρεση νέων ανακαλύψεων. Γι' αυτό ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του ως «art critic» και όχι «art scholar», δηλαδή κριτικό και όχι ακαδημαϊκό τεχνοκρίτη. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί πως τα κριτικά δοκίμιά του είναι γραμμένα με ένα μικτό τρόπο: δηλαδή βρίθουν από βιβλιογραφικές παραπομπές αλλά επειδή η ανάπτυξη είναι συχνά ποιητική, δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως ακαδημαϊκή γραφή. Η «υπερρεαλιστικότητα» του Κάλας τον οδηγεί μακριά από τη σαφήνεια και τη λογική ακρίβεια, την απάθεια (αντικειμενικότητα) ή και μετριοπάθεια του ακαδημαϊκού λόγου· ο κριτικός λόγος του χωρίς ποτέ να γίνεται συναισθηματικός-ναρκισσιστικός ή μπρεσσιονιστικός, είναι ωστόσο γεμάτος πάθος και ανατρεπτική διάθεση.

Ο Ν.Βαλαωρίτης έχει επισημάνει ότι ο Κάλας «αγαπάει τις αντιστροφές και γίνεται λυρικός άμα γράφει τη ζωγραφική, ενώ ασκεί αμείλιχτη κριτική όταν γράφει ποιήματα»⁶³ – μάλιστα ο Κάλας συμφωνούσε μ' αυτόν το συλλογισμό: «Μου αρέσει πολύ εκείνο που κάποτε είπε για μένα εδώ στις Αθήνας ο Νάνος Βαλαωρίτης. Αγαπητέ μου Νίκο συ ξέρεις την ποίησή σου να κάνεις κριτική και εις την κριτική σου να κάνεις ποίηση»⁶⁴. Η μείξη των ειδών υπήρξε συνειδητή για τον

⁶² Τσιάμης, 1989: 45. Επίσης, για τις σχέσεις γραφής και ζωγραφικής βλ. το δυο κείμενο «The Verb and Painting», ΔΑΚ: 14/21. Και αλλού: «there is no difference between painting and poetry» (Transfigurations: 136).

⁶³ Βαλαωρίτης, 1990: 132.

⁶⁴ Από το υστερόγραφο ομιλίας του Κάλας στην Αθήνα, με τίτλο «Σύγχρονη τέχνη και παράδοση» [6.5.1981], (ΔΑΚ: 14/4).

υπερρεαλιστή Κάλας και προχώρησε πέρα από τη λογοτεχνία, στη σύζευξη με τη ζωγραφική: «Η ποίηση πρέπει να βλέπεται, όχι να ακούγεται· η μουσική πρέπει να είναι σιληρή σαν κόκαλο· η ζωγραφική πρέπει να σκέφτεται» (Διακύβευση: 275). «Ο “ποιητής” ετέλεσε την αποστολή του. διοχέτευσε εικόνες στην πρόζα. Ο “διαγνωστής” αποκάλυψε την ποίηση που ο ζωγράφος διοχέτευσε στην εικόνα. Ο “ασκόν την πολεμική” διοχέτευσε οξύ στην πρόζα με μοναδικό τρόπο, ανεβάζοντας την κριτική σε έργο τέχνης.»⁶⁵.

Συμπερασματικά, η ποιητική του Κάλας με τις σταθερές και τις μεταβλητές της, στόχευσε στη μεταμόρφωση μέσα από τον παραμορφωτικό καθρέπτη της ποίησης, με εικόνες που πλούτισαν το ορατό με τις αθέατες αλλά εξίσου χειροπιαστές πλευρές του: «All art, all thought, all creation has something of this disconcerting mystery that transforms everything that it touches. Metamorphic stone makes of foam a window, of rope a voyage and of tropical flowers clusters of dreams» (Confound: 117). Όπως αναφέρει στο κείμενο «Surrealist Adventure», ο υπερρεαλιστής ζωγράφος Matta ανέλαβε στο έργο του να αναπαραστήσει τον άνθρωπο όχι όπως ένας καθρέπτης αλλά ως δύναμη που αλλάζει αδιάκοπα. Ο Κάλας αναρωτιέται αν ο Matta πέτυχε να απεικονίσει αυτή την αλλαγή και απαντά πως το έργο είναι τόσο φιλόδοξο που ακόμα και οι αποτυχίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ένδοξες· καταλήγει πως οπωσδήποτε ένα τέτοιο επιχείρημα τοποθετεί τον Μάττα πολύ πιο πάνω από άλλους δημιουργούς που έθεσαν στόχους πιο ταπεινούς και περιορισμένους⁶⁶. Αντίστοιχα για τον Κάλας η ποίηση είναι μεταμόρφωση: «transformation of a single view concept into a multi-view outlook» (Confound: 134). Σε μια τέτοια απόπειρα δεν έχει τόση σημασία το αποτέλεσμα όσο η ίδια η διαδικασία, καθώς το εφικτό παραχωρεί τη θέση του στο αδύνατο: «Man must challenge the feasible in the name of the impossible»⁶⁷.

II. ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ – ΟΔΗΓΟΣ ΜΕΛΕΤΗΣ

Από τους κριτικούς ο Κάλας έχει υψηλές απαιτήσεις· η πιο βασική είναι ότι δεν πρέπει να είναι περιγραφικοί, ωσάν να υπηρετούν στην υπηρεσία τελωνείων «όπου είναι απαραίτητο να ελέγχει κανείς πάντοτε αν είναι ακριβή όσα αναφέρονται στα παραστατικά των εμπορευμάτων»⁶⁸. Η περιγραφική ή φορμαλιστική κριτική υπήρξε μόνιμος στόχος του, ενώ ο ίδιος αντιπροτείνει την *ερμηνεία*, γιατί μόνο έτσι μπορεί να αποκαλυφθεί και να γίνει κατανοητό το μυστικό της τέχνης. Η λειτουργία της κριτικής επομένως δεν μπορεί και δεν πρέπει να απέχει από τη λειτουργία της ποίησης: «Αναζητούνται: λιγότεροι κριτικοί και περισσότεροι γητευτές φιδιών» (Διακύβευση: 275). Στο κείμενο «Crisis in Art Criticism», αρνείται τον φορμαλιστικό σχολαστικισμό: «criticism that is limited to formal analysis of a work is but a form of scholasticism. True criticism must approach a

⁶⁵ Η άποψη είναι του Κύριλλου Σαρρή, 1989.

⁶⁶ Από την ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/5).

⁶⁷ Από το κείμενο «Surrealist Adventure» (στο ίδιο).

⁶⁸ Διακύβευση: 169· στο σημείο αυτό ο Κάλας σαρκάζει τον μεγάλο αντίπαλό του τεχνοκριτικό Clement Greenberg, ο οποίος θήτευσε στην υπηρεσία τελωνείων, προτού επιδοθεί στην κριτική.

work of art in terms of what it is “about”»⁶⁹. Σε δοκίμιο του 1948, ειρωνεύεται τον «πραγματιστή» κριτικό, ο οποίος βασίζεται στην εμπειρία και το νόημα για να προσεγγίσει την τέχνη και είναι εφοδιασμένος με εργαλεία και όργανα («the pragmatist [critic] [...] provided with many “tools” and “instruments”») ⁷⁰. Σε πλείστα κείμενά του, με σταθερή εμμονή, καταδικάζεται η φορμαλιστική κριτική επειδή «θάβει σταθερά το συναισθηματικό, ηθικό και μεταφυσικό περιεχόμενο της μοντέρνας τέχνης κάτω από τα επαναλαμβανόμενα επιτεύγματα στη χρήση της γραμμής και του χρώματος» (Διακύβευση: 165)

Με τις απόψεις αυτές, μοιάζει να παραδίδεται η κριτική στον απόλυτο υποκειμενισμό, καθώς η υποκειμενικότητα κάθε κρίνοντας κάνει τη γνώμη του επισφαλής· ο Κάλας το γνωρίζει και επιχειρεί να άρει το εμπόδιο, δηλώνοντας ειρωνικά πως εμπιστεύεται περισσότερο την τύχη: «Η δημοκρατία δεν πρέπει να συγχέεται με την ποιότητα. Αλλάξτε τους κανόνες του παιχνιδιού: η τέχνη φλερτάρει με το τυχαίο. Οι κριτικοί ως υποκλιθούν μπροστά στη θεά Τύχη και ως ριξουν το ζάρι. Έφεραν 3. Αυτός που πήρε τρεις ψήφους είναι ο νικητής. Η επιλογή είναι θέμα αδικίας, και καθορίζεται από τον έρωτα ή την τύχη» (Διακύβευση: 276). Σε ένα ενδιαφέρον άρθρο του για τον Σαρτρ, ο Κάλας εξαιρεί τη στάση του γάλλου φιλοσόφου σχετικά με την άρνηση να δεχτεί το βραβείο Νόμπελ και προσθέτει και τη δική του άποψη πως οι καλλιτέχνες δεν θα πρέπει να αποδέχονται βραβεία (με ή χωρίς ανταμοιβή), γιατί είναι ανάρμοστο να κρίνεται ένα έργο με βάση την ψηφοφορία. Ο καλλιτέχνης οφείλει, σύμφωνα με τον Κάλας, να αμφισβητεί την αυθεντία των επιτροπών και να επιτάσσει το ύψιστο δικαίωμά του να λέει «Όχι»: «distinguished citizens of a democracy should remind the authorities that art and literature ought to be given the chance to remain controversial»⁷¹. Ο ίδιος υπήρξε πάντα υπέρμαχος της αντίστασης κατά των κατεστημένων αυθεντιών και των μανδαρίνων κριτικών, αντίθετα ήταν υπέρ του δικαιώματος της τέχνης να είναι αμφιλεγόμενη.

Πέρα από τις απόψεις και απαιτήσεις του ίδιου του δημιουργού, οι οποίες δεν είναι απαραίτητα δεσμευτικές⁷², ο μελετητής του έργου του Κάλας βρίσκεται αντιμέτωπος με μια

⁶⁹ Πρόκειται για δύο κείμενα, πιθανότατα αδημοσίευτο (περιλαμβάνει πρόταση διοργάνωσης συμποσίου από τον Κάλας, σχετικά με την «Κρίση της Κριτικής»), με χρονολογία 19.2.1965, ΔΑΚ: 14/12.

⁷⁰ Από το δοκίμιο, «The Laocoon: Approach to art criticism», ΔΑΚ: 10/8: 275. Στο βιβλίο του *Art in the age of the Risk*, διαχωρίζει την κριτική σε «υποκειμενική προσέγγιση» (όπου κατατάσσει τους φορμαλιστές κριτικούς) η οποία στηρίζεται στην «αλήθεια» της περιγραφής, και στην «αντικειμενική προσέγγιση» που στοχεύει στην ερμηνεία (βλ. το δοκίμιο «Η Περιγραφή δεν αρκεί», Διακύβευση: 169-171). Η ορολογία (υποκειμενική-αντικειμενική κριτική) μοιάζει αντιφατική ως προς το περιεχόμενο που αποδίδεται στους συγκεκριμένους όρους: η παρεχόμενη από τον Κάλας αιτιολόγηση υποδεικνύει πως η ερμηνεία του καλλιτεχνήματος αποκαλύπτει τη φύση του και τις εσωτερικές φωνές που το διαπερνούν, ενώ ο φορμαλισμός περιγράφει, όπως οι διαφημίσεις, μόνο την αισθητηριακή επιφάνεια του έργου τέχνης (: 170).

⁷¹ Από το άρθρο «Sartre’s “No”» (1964), ΔΑΚ: 10/15. Παρόμοια αναφορά στη σχετικότητα της κριτικής υπάρχει και σε άτιτλο άρθρο (25.11.65): «Democracy and quality should not be confused. But the masses clamor for bread and circuses. Give them prize winners!» (ΔΑΚ: 11/1)

⁷² Πβ. τις απόψεις του Frye στην «Πολεμική Εισαγωγή»: «Ο ποιητής που μιλά σαν κριτικός δεν παράγει Κριτική, αλλά ντοκουμέντα προς κριτική εξέταση. Τα ντοκουμέντα αυτά κάλλιστα μπορεί να είναι

πρόκληση· η πρόκληση αυτή δοκιμάζει αφενός την επάρκειά του καθώς πρόκειται για έργο που δεν έχει παρά ελάχιστα μελετηθεί⁷³, αλλά περισσότερο τη διεισδυτικότητά του να αποκωδικοποιήσει ένα έργο διαφορετικό από πλείστα άλλα έργα του «μοντέρνου» νεοελληνικού κανόνα. Το βασικό πρόβλημα υπήρξε η έκτασή του (κυρίως του ξενόγλωσσου υλικού, μεγάλο μέρος του οποίου παραμένει αμετάφραστο στα ελληνικά και ανέκδοτο) σε συνδυασμό με την ανυπαρξία μιας ενδελεχούς μελέτης γι' αυτό. Επιπλέον το έργο αυτό έπρεπε να τοποθετηθεί στον χώρο (άρα φεύγουμε από τα ελληνικά όρια) και στον χρόνο: εδώ ο ορίζοντας απλώνεται πολύ, καθώς ο Κάλας παρακολούθησε – με ελάχιστη χρονική καθυστέρηση – σχεδόν όλα τα ρεύματα που εγγράφηκαν στα μητρώα της *avant-garde*.

Με την ανωτέρω καταγραφή, δεν θέλουμε απλά να καταθέσουμε τις δυσκολίες που αντιμετωπίσαμε, αλλά να αιτιολογήσουμε το σκεπτικό με το οποίο δουλέψαμε: δεν επιβίβαμε στη μελέτη μας κάποια *a priori* μέθοδο ανάγνωσης, ερήμην του ίδιου του έργου – ο ίδιος ο ποιητής, σε άρθρο του 1945, υποστήριζε πως η κατανόηση των φαινομένων «δεν γίνεται παρά με τη χρησιμοποίηση της πολυμερούς αναλύσεως»⁷⁴. Η αχαρτογράφητη έκταση των γραπτών του Κάλας μας οδήγησε σε μια ευρεία έρευνα και όχι σε μια βυθοσκόπηση συγκεκριμένων τμημάτων· μοιραία έτσι η διατριβή απλώθηκε σε έκταση (όχι μόνο ποσοτικά), γι' αυτό και πιθανόν σε κάποια σημεία να έχασε σε βάθος. Η έρευνά μας βέβαια αφορά σε όλο το (δημοσιευμένο κι αδημοσίευτο) έργο του ποιητή, αλλά τα πορίσματα που καταγράφονται εδώ, περιορίστηκαν στις μεταμορφώσεις της ποιητικής, στις οποίες συνέκλιναν τόσο ο ποιητικός όσο και ο κριτικός λόγος του – έτσι τα τεχνοκριτικά του κείμενα δεν εξετάζονται ξεχωριστά.

Επειδή το έργο αυτό έχει ανοιχτή μορφή, ανάλογη τροπή οφείλει να πάρει η κριτική και φιλολογική προσέγγιση: «αν αφήσουμε το ίδιο το έργο να παραγάγει τους κανόνες του, μπορούμε να είμαστε ανοιχτοί στις δυνατότητες όλων των μεθόδων, δίχως βέβαια να υποκύψουμε σε πλήρη σχετικισμό»⁷⁵. Αντίστοιχη άποψη εκφράζει ο Οδ.Ελύτης: «δεν μπορεί να έχει νόημα η τεχνική σήμερα παρά μόνον εάν φτάνει πραγματικά στο υψηλό σημείο να γίνεται κι αυτή μέρος του περιεχομένου. Και ότι για τούτο ακριβώς οφείλει να είναι μια επινόηση προσωπική και όχι μια

ντοκουμένα πολύτιμα· κίνδυνος να σταθούν παραπλανητικά υπάρχει μόνο αν εκληφθούν ως κριτικές ντιρεκτίβες», Frye, 1996: 4.

⁷³ Αφήνοντας κατά μέρος τις δυσκολίες που αντιμετωπίσαμε στην αρχή (εξαντλημένες οι δυο συλλογές ποιημάτων, δυσεύρετα τα ξενόγλωσσα βιβλία, μικρό το αρχείο στο ΕΛΙΑ και τον μύθο να συνοδεύει τον όγκο του ανέκδοτου έργου – που ταξίδεψε πολύ μέχρι να καταλήξει στην Ελλάδα, στις αρχές του 2000), πρέπει να μνημονεύσουμε τις εύστοχες επισημάνσεις για το έργο του Κάλας στον Μεσοπόλεμο, από τον Αλ.Αργυρίου, τον Μ. Vitti (κυρίως για το ποιητικό έργο) και τη Χ.Ντουνιά (για το κριτικό έργο του Κάλας). Οι ανωτέρω εργασίες προσέφεραν ένα ικανοποιητικό έναυσμα στην αφετηρία της μελέτης μας. Στην πορεία προστέθηκαν άλλες εργασίες, κυρίως η μετάφραση των ανέκδοτων γαλλικών ποιημάτων του Κάλας (από τους Αργυρόπουλο και Κολοκοτρώνη), η οποία, όταν εκδόθηκε (2002), δεν πρόσφερε παρά υλικό για σύγκριση με τη δική μας εργασία αφού ήδη είχαμε ολοκληρώσει τη μετάφραση και μελέτη των γαλλικών ποιημάτων.

⁷⁴ Από το άρθρο «Βυζαντινά Δ': Ο Διγενής Ακρίτας», *Εθνικός Κήρυξ*, 15.7.1945, Νέα Υόρκη, ΕΛΙΑ: 1/3.

⁷⁵ Η άποψη ανήκει στον Wayne Booth (*A Rhetoric of Irony*) και παραθέτει η Κωστήου, 2002: 23. Για την επαγωγική τακτική του κριτικού μιλά κι ο Frye, 1996: 4 κε.

μέθοδος δοσμένη»⁷⁶. Ο Κάλας, καθορίζοντας την ποιητική του, προσδιόρισε και τη μέθοδο, καθώς ο ίδιος απέρριπτε κάθε περιγραφική κριτική προσέγγιση⁷⁷ (συμπεριλαμβανομένου του δομισμού). Συνεπώς προσπαθήσαμε να ανταποκριθούμε στις ερμηνευτικές απαιτήσεις του, χωρίς να μιλάμε φυσικά για «συμμόρφωση» στο φάντασμα του συγγραφέα αλλά για επίγνωση των απαιτήσεων που εγείρει το έργο του. Πέρα ωστόσο από το αυτονόητο και απλό αίτημά του για «εμπνευσμένη κριτική», ο Κάλας προτείνει μια σύνθετη μέθοδο («a complex method of criticism», *Confound*: 103), η οποία περιλαμβάνει αφενός ένα ιστορικό καθήκον (την τοποθέτηση του έργου στην εποχή του) και ένα ποιητικό (αξιολόγηση του έργου σύμφωνα με τις ποιητικές ανάγκες του παρόντος). Αλλά ζητάει και περισσότερα, δηλαδή την πλήρη απελευθέρωση των εικόνων: «A poetic criticism cannot limit itself to a simple historic or morphologic study, because forms have value only when they release the process of association of images» (*Confound*: 107). Ο Κάλας σίγουρα απαιτεί πολλά από τον μελετητή του έργου του: «Δεν ήλθε, άραγε ο καιρός να αναρωτηθεί με ειλικρίνεια ο κριτικός [...] πόσο απαιτητικός θα πρέπει να είναι; Σε ό,τι με αφορά, η απάντηση είναι: τόσο απαιτητικός όσο ήταν η Σφίγγα όταν έθετε τα ερωτήματα στον Οιδίποδα» (*Διακύβευση*: 108).

Η στρουκτουραλιστική μέθοδος δεν χρησιμοποιήθηκε αφενός γιατί είναι ακατάλληλη αναφορικά με το εξεταζόμενο υλικό, ενώ αφετέρου περικλείει τον κίνδυνο της «αισθητίζουσας, μισοεπιστημονικής σκέψης» όπως είχε από το 1924 επισημάνει ο Μπαχτίν: «Οι σύγχρονες εργασίες για την ποιητική έχουν την τάση να οικοδομούν ένα σύστημα επιστημονικών κρίσεων [...] ανεξάρτητα από τα προβλήματα της ουσίας της τέχνης γενικά»⁷⁸. Από την άλλη πλευρά (όπως επισημαίνει ο ρώσος θεωρητικός), το αισθητικό νόημα δεν μπορεί να εξαχθεί με εμπειρικό ή διαισθητικό τρόπο, γιατί θα ήταν υποκειμενικό και ασταθές. Επιπλέον, το έργο δεν είναι ένα απλό δεδομένο ψυχολογικής ή ιστορικής τάξης, (γιατί έτσι θα ήταν ένα σύμπτωμα πολιτισμικής αξίας, αποκομμένο όμως και αυθαίρετο) αλλά αποκτά σημασία μέσα από τον αμοιβαίο προσδιορισμό με άλλους χώρους μέσα στην ενότητα του πολιτισμού⁷⁹. Από την άποψη αυτή, το έργο του Κάλας προσφέρεται, καθώς δεν μπορεί να γίνει κατανοητό ανεξάρτητα από τα καλλιτεχνικά συμφραζόμενα της εποχής του, αλλά και το φιλοσοφικό υπόβαθρο της ανθρώπινης σκέψης, στη μακρά πορεία της από τον Ηράκλειτο ως τον Wittgenstein.

Η μελέτη μας συμπεριλαμβάνει φυσικά το λεκτικό υλικό των ποιημάτων, αλλά δεν επιμένει διεξοδικά στην τεχνική του έργου, καθώς αυτό που πρωταρχικά προσπάθησε να συλλάβει είναι το περιεχόμενο: η μορφή είναι *σημαίνουσα* και όχι αυτοσκοπός και έτσι την

⁷⁶ Από το «Χρονικό μιας δεκαετίας», Ελύτης, 1996: 449.

⁷⁷ Στο *Confound the Wise* ο Κάλας διαχωρίζει την εμπειρία και τη «δημοσιογραφική» απαρίθμηση από την ποίηση: «It is only the interpretation of an event that gives value to it. To interpret means to take sides; it is an attitude» (*Confound*: 85). Την κριτική επομένως ο Κάλας δεν την θέλει ουδέτερη κι απρόσωπη, αλλά ισάξια της ποιητικής εμπειρίας και εμπνευσμένη (*inspired*: 86).

⁷⁸ Μπαχτίν, 1980: 31. Όπως αντιπροτείνει ο ίδιος: «Η ποιητική, καθορισμένη με συστηματικό τρόπο, πρέπει να είναι η αισθητική της λογοτεχνίας» (στο ίδιο: 32).

⁷⁹ Βλ. στο ίδιο: 32.

προσδιόρισε ο ίδιος ο ποιητής. Ελπίζουμε ότι η παρούσα διατριβή αποκωδικοποιεί το ποιητικό νόημα και τις μεταμορφώσεις του σε όλο το μήκος της παραγωγικής διαδρομής του ποιητή, και έτσι λειαίνει το έδαφος για πιο ειδικές αναζητήσεις σε μορφικά ζητήματα· αυτά, ωστόσο, όχι μόνο τα αμελούσε αλλά και τα καταδίκασε ο ποιητής: «Η ποίηση είναι έκπληξη. Και η έκπληξη παντού: στη ματιέρα, στην υπόθεση. Χωρίς υπόθεση δεν γίνεται έργο. Ζήτησαν να εξοστρακίσουν την υπόθεση, εξωστράκισαν όμως το έργο. Η υπόθεση είναι η περιπέτεια του έργου, ενώ η περιγραφή είναι ο τάφος του έργου»⁸⁰. Βέβαια ο Κάλας δεν απορρίπτει τη μορφική επεξεργασία, ούτε πιστεύει ότι το περιεχόμενο και η μορφή είναι ξεχωριστά πράγματα· αντίθετα πιστεύει στην ενότητά τους, άλλωστε γι' αυτό απέρριπτε τον υπερθεματισμό της μορφής *μόνο*. Εκείνο, λοιπόν, που καθοδήγησε τη μελέτη και προσέγγιση ήταν η σύνθεση του έργου, η οποία (όπως επισημαίνει πάλι ο Μπαχτίν) δεν συμπίπτει με τη γαλήνια και αυτάρκη ύπαρξη του αισθητικού αντικειμένου, αλλά με την ανίχνευση των στόχων προς τους οποίους κατευθύνεται το έργο, και περαιτέρω: με την κατανόηση και ανάδειξη της ιδιοτυπίας του αισθητικού αντικειμένου⁸¹. Επιπλέον προσπαθήσαμε να προχωρήσουμε πέρα από τις γνωστικές κρίσεις, σε κριτική αποτίμηση, κι αυτό είναι – τελικά – δύσκολο για τον μελετητή που οφείλει να αποστασιοποιείται από το έργο στο οποίο ενδιατρίβει χρόνια ολόκληρα.

Ξεκινήσαμε καθαρά επαγωγικά, μελετώντας τα κείμενα, ταυτόχρονα με την παράλληλη πνευματική κίνηση της εποχής τους, έπειτα προχωρήσαμε στην επισήμανση των τομών και εγχοπών που έδιναν την ώθηση προς κάτι καινούργιο και τέλος καταγράψαμε τα νέα κρυσταλλώματα των ποιητικών μορφών. Αλλά ταυτόχρονα με αυτό το περιγραφικό στάδιο της ανάλυσης, προσπαθήσαμε να κατανοήσουμε πρώτα, για να ερμηνεύσουμε ύστερα, την πορεία του Κάλας προς εκείνο το σημείο που πρώτος το περιέγραψε (και το έπραξε) ο Duchamp, όπου το έργο τέχνης *δεν* θεωρείται *αισθητικό προϊόν* αλλά μια ελεύθερη δημιουργία. Αυτή η υπέρβαση της αισθητικής αποτελεί το μέγιστο εμπόδιο για την προσέγγιση του έργου του έλληνα υπερρεαλιστή, γιατί ακριβώς βρίσκεται μακριά από τη νεοελληνική αισθαντικότητα και τον ορίζοντα προσδοκιών του νεοέλληνα αναγνώστη και κριτή. Αυτό συμβαίνει γιατί ο ελληνικός μοντερνισμός δεν συγγένεψε ποτέ με την πρωτοπορία, ως εκ τούτου δεν υπερέβη την κλασική αισθητική αντίληψη (για το «ωραίο» στην τέχνη), ούτε αναζήτησε τον επαναπροσδιορισμό της τέχνης «στην εποχή της διακύβευσης».

Κι εδώ υπεισέρχεται το ζήτημα των προθέσεων του δημιουργού, σχεδόν απαγορευμένο για τη σύγχρονη κριτική, αλλά που αποδείχτηκε απαραίτητο για την ορθή ερμηνεία της Ποιητικής του Κάλας. Έχουμε υπόψη την «πλάνη της πρόθεσης» που εισήγαγε η Νέα Κριτική⁸² και δεν σκοπεύουμε να αξιολογήσουμε τα κείμενα του Κάλας με βάση τη συνειδητή καλλιτεχνική

⁸⁰ Από το κείμενο «Ευωδία φλόγας» (1937), Αργυρίου, 1985: 177.

⁸¹ Βλ. Μπαχτίν, 1980: 41.

⁸² Ενδεικτικά βλ. Τζιόβας, 1987: 203-204.

βούληση που βρίσκεται στην αφετηρία τους· ενδιαφέρει όμως τη μελέτη μας η πραγμάτωση μέσα στα ποιήματα των θεωρητικών σχεδίων του ποιητή, γιατί δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει πως η δημιουργία ενός αντικειμένου τέχνης (objet d' art) προϋποθέτει μια μορφοποιητική βούληση που θα δώσει μορφή στο ακατέργαστο υλικό του περιβάλλοντος και του εσώτερου κόσμου. Η προθετικότητα λοιπόν, αποτελεί ένα ερμηνευτικό κλειδί για την προσέγγισή μας, αλλά τη λαμβάνουμε υπόψιν μόνο ως υπόθεση εργασίας, υποκείμενη σε διάψευση ή επαλήθευση με βάση το ίδιο το έργο.

Μελετώντας τον υπερρεαλισμό του Κάλας (βλ. το 11^ο κεφάλαιο της διατριβής) αναγκαστικά μεταθέτουμε το αναγνωστικό κριτήριο στην προθετικότητα του δημιουργού, έχοντας επίγνωση ότι μπαίνουμε σε έναν επισφαλή χώρο για την έρευνα, ως προς την αποδειξιμότητα των όποιων συμπερασμάτων της. Όμως, μ' αυτόν τον τρόπο, η μελέτη αποκτά πραγματικά ερμηνευτική διάσταση (και όχι απλά περιγραφική) και επιπλέον το έργο γίνεται η λυδία λίθος όπου δοκιμάζεται η οξυδέρκεια του μελετητή. Έχουμε ακόμα υπόψη μας ότι ο υπερτονισμός του ζητήματος των προθέσεων, οδήγησε άλλοτε (και όχι μόνο) σε μυθεύματα περί τον δημιουργό, που εξυπηρέτησαν βέβαια τη φήμη του, αλλά όχι τη φιλολογική ανάλυση του έργου του. Νομίζουμε πως δεν υπηρέτει ούτε τη φιλολογία ούτε τη λογοτεχνία, η κατασκευή μύθων και ειδώλων, γιατί, μολονότι προσφέρει άφθονη αίγλη στα πρόσωπα, δεν φώτισε τα έργα ούτε οδήγησε σε μια έντιμη και ικανοποιητική ερμηνεία τους. Ο Κάλας στο *Confound the Wise* εισάγει το υποκειμενικό στοιχείο στην αξιολόγηση της τέχνης, όταν συναρτά την αξία ενός έργου τέχνης από τον δημιουργό του: «Things interest us only relatively to their actual value; thus I can see the pyramids and forget the Pharaohs' oppression, but I cannot see a painting by Avida Dollars, for example, without thinking of the man and his conduct» (Confound: 109-110). Βέβαια δεν μιλά ακριβώς για την προσωπική ζωή του δημιουργού αλλά για το αποτόπωμα του ήθους του, όπως περνάει στο έργο του, επειδή (όπως διευκρινίζεται στο ίδιο βιβλίο) μας ενδιαφέρει η σημασία του πίνακα κι όχι το πρόσωπο του ζωγράφου («If a painting is to have an effect on others and inspire them, it must be for reasons that can be in the picture and not in the attitude of the artist», Confound: 233).

Ο Μπαχτίν προτείνει τη διασάφηση ενός κειμένου, όχι μέσα από τις λέξεις, αλλά με την (εξωκειμενική) αποκάλυψη των πραγμάτων που γεμίζουν τις λέξεις: « Η αληθινή κατανόηση στη λογοτεχνία και στη μελέτη της λογοτεχνίας είναι πάντοτε ιστορική και προσωπο-ποιημένη»⁸³. Πράγματι τα ποιήματα του Κάλας – ιδιαίτερα εκείνα της μεταπολεμικής περιόδου – πρέπει να διαβαστούν με βάση τις ποικίλες παραπομπές και επιδράσεις που κουβαλούν. Από τα βασικά χαρακτηριστικά της γραφής του είναι η διακειμενικότητα, είτε στη γενική μορφή της ως ένταξης

⁸³ Από το δοκίμιο του Μ.Μπαχτίν, «Προς μια μεθολογία των ανθρωπιστικών επιστημών», Παράρτημα στο Δ.Αγγελάτος, 1997: 249 (μετάφρ. Μ.Γνησίου- Δ.Αγγελάτος). Ο ρώσος θεωρητικός (στο ίδιο κείμενο: 263) δηλώνει την αποστασιοποίησή του από τον «εγκλεισμό» στο κείμενο και τον στρουκτουραλισμό.

των ποιημάτων σε ένα ρεύμα καλλιτεχνικό (ρωσικός φουτουρισμός, εξπρεσιονισμός, υπερρεαλισμός κλπ.), είτε ειδικότερα ως διαλόγου με άλλα κείμενα ή ζωγραφικούς πίνακες (πχ. του Ιερώνυμου Bosch). Σε κριτικό κείμενό του για τον Καβάφη, εξηγεί πώς μοιράζεται η αισθητική με τη διανοητική συγκίνηση, όταν ο αναγνώστης των καβαφικών ποιημάτων επιχειρεί να «διαρρήξει» το νόημα των στίχων: «ομολογώ αληθινή απόλαυση αισθάνομαι όταν, για να καταλάβω έναν στίχο, μια φράση, π.χ. “το κερραμεούν και φαύλον”, αναγκάζομαι να τρέχω στις βιβλιοθήκες, να βρω πηγές, να μάθω για να μπορώ μετά να νιώσω με διπλάσια και τριπλάσια ένταση την συγκίνηση που έργο του ποιητή είναι να μου μεταδώσει» (ΚΠΑ: 118). Η γραφή του Κάλας, ακολουθώντας το καβαφικό πρότυπο, προϋποθέτει – για την κατανόηση και ερμηνεία της – μια ποικιλία «υπερκειμένων», χωρίς τη γνώση των οποίων η ανάγνωση παραμένει ατελής. Τα εξεταζόμενα ποιήματα είναι παλίμψηστα, γι’ αυτό η μελέτη προσπάθησε να φωτίσει τα στρώματα γραφής, προσθέτοντας στις πρώτες αναλύσεις στοιχεία καινούργια που προέκυπταν είτε από κριτικά κείμενά του, είτε από επιστολές του. Καταλήξαμε έτσι σε ερμηνείες, βαρυφορτωμένες και σχολαστικές, αναπόφευκτες ωστόσο – εξάλλου ανάλογος είναι ο τρόπος με τον οποίον ο ίδιος ο Κάλας αποκρυπτογράφησε τους πίνακες του Bosch.

Επομένως η προσπάθεια και η μελέτη δεν ξεκίνησαν από την ένταξη του έργου στο πλαίσιο μιας «εξηγητικής» θεωρίας, αλλά αφήσαμε τις πολλαπλές αναγνώσεις των ίδιων των κειμένων να μας οδηγήσουν. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί έναν ολοκληρωμένο όσο και δαιδαλώδη κόσμο που αντιστέκεται σε μία ερμηνευτική γραμμή· άλλωστε ο ίδιος ο Κάλας ακολούθησε μια πολυ-οπτική ατραπό, αμφισβητώντας και αδιαφορώντας για την (μία και μοναδική) αλήθεια. Η ερμηνευτική προσπάθεια ήταν να ενταχθεί το έργο στο κλίμα που το εξέθρεψε, και αυτό ήταν κατά σειρά: η «παραβατική» λογοτεχνία του ελληνικού μεσοπολέμου, ο γαλλικός υπερρεαλισμός και η αμερικανική πρωτοπορία. Η πρόσβαση στα δυο πρώτα είναι πολύ πιο απλή για έναν ευρωπαϊκό μελετητή, αλλά η ενημέρωση και κατανόηση της αμερικανικής κουλτούρας (κυρίως στα εικαστικά δρώμενα) δεν είναι καθόλου αυτονόητη. Επιπλέον, πρέπει να συνυπολογίσουμε τις προκαταλήψεις που εξύφανε η ευρωπαϊκή κουλτούρα απέναντι στην «εχθρική» αμερικανική· πχ. στα αρχικά στάδια της διατριβής, δυσκολευτήκαμε πολύ να κατανοήσουμε τη στάση του Κάλας απέναντι στην Pop-art, αλλά και να παρακολουθήσουμε τα τεχνοκριτικά του κείμενα για ζωγράφους το έργο των οποίων αγνοούσαμε.

Έχει ήδη τονιστεί πως η δημιουργική διαδρομή του Κάλας ήταν πολυδαίδαλη γιατί φιλοδόξησε να γεφυρώσει πολλά και αντιφατικά ρεύματα: φυσικά, ο ίδιος έχει επίγνωση των μετεωρισμών και των αντιφάσεων του, καθώς διατυπώνει τις ανασφάλειές του για το εύρος και την επίδραση ενός τέτοιου έργου: «Στην εποχή του Κύνιου έβλεπα τον ελλητισμό μου να σμίγεται μ’ ένα διεθνισμό. Δεν είμαι σε θέση να κρίνω τα αποτελέσματα κι αμφιβάλω αν η υπόθεση θα ενδιαφέρει κανέναν άλλο να το αναλύσει – εκτός από κάποιον Αμερικανό ελληνικής καταγωγής που θα θέλει να

γράφει μια διατριβή (τα χάλια μου) τρόπος του λέγειν βέβαια»⁸⁴. Ωστόσο, ο ίδιος δεν προσδοκούσε την καταξίωση από τον ακαδημαϊκό κόσμο, στον οποίο εξάλλου είχε στρέψει τα νώτα, αλλά νοιαζόταν προπάντων για τη διάρκεια και τη βιωσιμότητα της «πρόκλησης» που εκτόξευσε. Επιπλέον η γνώμη του ποιητή για τις ακαδημαϊκές μελέτες δεν ήταν η καλύτερη και την έχει συνοψίσει σε ένα σύντομο αφορισμό: «The corpse is to the assassin what PhD is to the poet»⁸⁵. Ο Κάλας, όπως κάθε συγγραφέας, κατέθεσε την αγωνία του, σχετικά με το αν το έργο του θα ζήσει (οπωσδήποτε όχι ως πτώμα) και αν θα γονιμοποιήσει το μέλλον. Όσον μας αφορά, η μέθοδος που ακολουθήθηκε στην παρούσα διατριβή, εστιάστηκε στην προσπάθεια να φωτιστεί και να ερμηνευτεί επαρκώς ο λόγος του ποιητή, χωρίς να προδοθούν (ελπίζουμε) ούτε το έργο, ούτε η φιλολογική επιστήμη.

III. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Ο Κάλας αποτέλεσε «μια από τις σπάνιες εκείνες περιπτώσεις όπου η ζωή και το έργο είχαν μια εντυπωσιακή ταυτοσημία, μέσα στο πνεύμα του υπερρεαλιστικού ριζοσπαστισμού, αισθητικού, αισθησιακού και πολιτικού»⁸⁶. Στη συνέχεια δίνονται οι σημαντικότεροι σταθμοί της ζωής του, σταχυολογημένοι από ποικίλες πηγές, δημοσιευμένες κι αδημοσίευτες.

Ο Νικόλαος Καλαμάρης γεννήθηκε στις 27.5.1907⁸⁷ στη Λωζάννη της Ελβετίας. Ήταν μοναχοπαίδι και ανήκε σε πλούσια και αριστοκρατική οικογένεια· η μητέρα του, Ρόζα Καρατζά, προερχόταν από οίκο της Μολδαβίας και ήταν δισέγγονη του Μ.Μπότσαρη⁸⁸, ενώ ο πατέρας του, Ιωάννης Καλαμάρης, είχε μεγάλη περιουσία από εμπόριο σιτηρών και ναυτιλιακές επιχειρήσεις στη Ρουμανία, ενώ παράλληλα πολιτεύτηκε στις πρώτες δεκαετίες μετά το 1900· επίσης έγραφε και εξέδωσε έμμετρη ποίηση. Ο Κάλας σχολιάζει πως όλη του η ζωή πιθανόν να μπορούσε να ερμηνευθεί φροϋδικά ως αντίδραση στο πατρικό πρότυπο· ενδεικτική είναι η φράση από τις *Εστίες Πυρκαγιάς*: «Πρέπει ν' αποχωριστούμε αυτό με το οποίο ήμασταν τόσο συνδεδεμένοι – τον πατέρα και την ισχύ του: το χρήμα.» (Εστίες: 208). Όσο για τον ίδιο, «ενώ δεν φειδόταν ειρωνικών σχολίων για την ποίηση του πατέρα του με τον οποίο τον συνέδεαν περισσότερο οι διαφορές και οι αντιπαλότητές τους, εξακολουθούσε να τον εμπνέει ο περιπετειώδης και κάπως τυχοδιωκτικός

⁸⁴ Από επιστολή του Κάλας προς Παπατσώνη, 18.3.74 (ΔΑΚ: 29/3).

⁸⁵ Από τη σειρά «Between Silence – new series», βλ. ΔΑΚ: 17/6. Και αλλού: «Whether in words or in color, poetry is too serious a matter to be left in the hands of scholars», από το δοκίμιο «Miro without Mirror» (Transfigurations: 137).

⁸⁶ Ζήρας, 1991: 36.

⁸⁷ Ο Γιάνναρης (2005: 133) αναφέρει προσωπική μαρτυρία του Κάλας πως γεννήθηκε στις 27.1.1907. Γενικά στο βιβλίο του Γιάνναρη υπάρχει πληθώρα βιογραφικών στοιχείων, καθώς βασίζεται (κυρίως) στις μαρτυρίες του Κάλας (χωρίς να τις διασταυρώνει με άλλες πηγές) και δεν προχωρά σε ουσιαστική και τεκμηριωμένη ανάλυση του έργου του ποιητή.

⁸⁸ Βλ. τη συνέντευξη Κάλας στον Κ.Σταματίου, *Τα Νέα*, 18.6.1977 (και ΔΑΚ: 17/2).

βίος, του από καταγωγή χιώτη αλλά γεννημένου στη Σύρο Νικόλαου Καλαμάρη»⁸⁹. Ο ποιητής αναφέρεται στη γενιά του ως εξής: «Των παππούδων τα στάρια της Ρουμανίας / και τα μπαμπάκια της Αλεξάντρειας [...] Των Χιωτοσυριανών καλαμαράδων το μελάνι μου / δε στέγνωσε» (ΓΦ: 96).

Όπως μας πληροφορεί ο Δ.Βαρθαλίτης, ο Κάλας τα παιδικά του χρόνια τα έζησε στη Σύρο, σε μια έπαυλη στα Χρούσα, για να κάνει φυσική ζωή, με τα παιδιά του χωριού – όχι όπως τα άλλα αδέρφια του που πέθαναν. Ο ίδιος εκτιμά πως στην πολιτική διαμόρφωση του ποιητή «έπαιξε αναμφισβήτητα ρόλο το γεγονός ότι ολόκληρη η παιδική του ηλικία συνδέθηκε με τη συριανή ύπαιθρο, με το χωριό Χρούσων, με τους αγρότες και τους μπαζεβάνηδες που [...] είχαν ιδιαίτερες ανησυχίες, πολιτικά και κοινωνικά. Ο Κάλας έζησε, έπαιξε, τράνεψε και άκουσε τα λόγια αυτών των ανθρώπων σαν αντίλογο στον τρόπο ζωής της Ερμούπολης, των αστών, της οικογένειάς του»⁹⁰. Η συνειδητή πολιτική αφύπνιση του νεαρού Καλαμάρη συμβαίνει την εποχή της Μικρασιατικής καταστροφής· μάλιστα, τότε συγκρούστηκε πρώτη φορά με τον πατέρα του που εξεδίωξε βίαια από το σπίτι τους πρόσφυγες στους οποίους είχε δοθεί κατάλυμα εκεί⁹¹.

Στις «Βιογραφικές σημειώσεις» που συνοδεύουν ανέκδοτο κείμενο του Κάλας, διαβάζουμε, ανάμεσα σε άλλα (κρατάμε την ορθογραφία του χειρογράφου): «Γενήθηκα κοντά σε λίμνη ελβετική, γυμνός και πλούσιος σε υλικά αγαθά. Μόνιμη κατοικία είχα ως τότε μόνο την Αθήνα όπου επήγα και σχολείο που εξακολουθώ ακόμα να μισώ. Είμουν μέτριος μαθητής, μέτριος και ασήμαντος, μα πιο ασήμαντη ήταν οι δάσκαλοί μου. Στη Τρίτη ελληνικού είχα δάσκαλο τον Γιάννη Αποστολάκη. Σε ηλικία 15 ετών προτοστάτησα σε μια μαθητική απεργία – ήταν η πρώτη καλή μου πράξη. Πολλές πράξεις που έκανα μετά δεν ήταν καλές γι' αυτό γράφω στίχους»⁹². Με το πατρικό του όνομα υπογράφει το πρώτο άρθρο με το οποίο εμφανίζεται στα νεοελληνικά γράμματα⁹³, για να υιοθετήσει μετά το ψευδώνυμο Νικήτας Ράντος⁹⁴ για τα ποιήματά του (τα πρώτα του «πεζά ποιήματα» δημοσιεύονται στην *Νέα Εστία*, το 1930) και το Μ[αξιμιλιανός]⁹⁵ Σπιέρος για τα

⁸⁹ Ζήρας, 1991: 36· ο Ζήρας παραθέτει στοιχεία για τον παππού του Κάλας, ο οποίος δημιούργησε περιουσία κάνοντας εμπόριο στη Ρουμανία.

⁹⁰ Βαρθαλίτης, 1991: 51-2.

⁹¹ Βλ. «Αυτοπαρουσίαση» (απόσπασμα από εκπομπή στην ελληνική τηλεόραση, το 1982), *Σχολιαστής*, 1989: 13 (επιμέλεια Γ.Γαϊτάνου).

⁹² Πρόκειται για τις απαντήσεις που έδωσε ο Κάλας σε ερωτηματολόγιο περιοδικού (ΕΛΙΑ: 1/4) και το χρονολογούμε λίγο μετά τον Μάιο 1933 (αναφέρεται ότι τον Μάιο της ίδιας χρονιάς εκδόθηκε το *Τετράδιο Α'*, άρα πρόκειται για το έτος 1933). Πιθανότατα ο Θ.Ρητορίδης ήταν αυτός που υπέβαλε το ερωτηματολόγιο. Η έλλειψη επιμέλειας στο ύφος και στη γλώσσα είναι προγραμματική – όπως χαρακτηριστικά σημειώνει στο ίδιο κείμενο: «Καιρός ν' αρχίσουμε να γράφουμε και να ξεχάσουμε τη γλώσσα. Εκτός αν γράψουμε αγγλικά, γαλικά ή ρουσικά ή στην εσπεράντο [...] Από τα χείλη μου στον ελληνικό λόγο προδοτικό φίλι».

⁹³ Πρόκειται για το άρθρο «Οι Λιποτάχτες της Ζωής», *Φοιτητική Συντροφιά*, Φεβρουάριος 1929.

⁹⁴ Το ψευδώνυμο Ράντος προέρχεται από αναγραμματισμό του ονόματος της παιδικής του φίλης Ντόρας Βουρλούμη, και το αναφέρει ο Κάλας σε επιστολή προς Κ. Friar, 14.10.67, ΔΑΚ: 26/19.

⁹⁵ Ο ίδιος ο Κάλας αναφέρει σε ομιλία του στο Harvard University (έδρα Σεφέρη): «I also wrote reviews under another pen name, Spieros, borrowed from Robespierre» (διάλεξη *The Challenge of Surrealism*, 1980, ΔΑΚ: 9/4). Να σημειωθεί ως ασήμαντη λεπτομέρεια, αλλά οπωσδήποτε ενοχλητική και αυθαίρετη, η μεταγραφή του Μ. μπροστά από το Σπιέρος, σε Μανώλης (!) από την Ντουνιά και από τους Κολοκοτρώνη-

κριτικά του δοκίμια. Από το 1935 έως το 1938, στα κριτικά κείμενα που δημοσιεύει στην Ελλάδα χρησιμοποιεί το κανονικό του όνομα, για να το εγκαταλείψει οριστικά για το Κάλας (Calas) – όχι μόνο για λόγους συντομογραφίας αλλά ως υπόμνηση του Jean Calas που υπήρξε θύμα θρησκευτικής μισαλλοδοξίας και έτυχε της υπεράσπισης του Voltaire⁹⁶.

Ενδιαφέρουσες άγνωστες πληροφορίες για τη ζωή του μας δίνει ο Κάλας σε ένα χειρόγραφο σημείωμα ([1983]) που βρίσκεται στο αρχειακό κουτί Personal (ΔΑΚ: 19/3). Εκεί μαθαίνουμε για πράγματα γνωστά, όπως τη συμμετοχή του στη *Φοιτητική Συντροφιά*, το ταξίδι στο Άγιον Όρος, το οποίο ενέπνευσε τα πρώτα πεζά ποιήματά του, αλλά στο αδημοσίευτο αυτό κείμενο εξομολογείται και κάποιες άγνωστες προθέσεις του: «Είχα ζητήσει από αριστερούς φίλους μου να με βοηθήσουν να πάρω διαβατήριο για τη Ρωσία – όπου ήθελα να διδάξω ελληνικά στις μειονότητες της Ουκρανίας – οι σύντροφοι των *Πρωτοπόρων* εθεώρησαν ότι θα έπρεπε να δοκιμασθώ στον τόπο μου προτού να πάω αλλού. Από τη σκοπιά τους είχαν απολύτως δίκαιο»⁹⁷. Οι γονείς του, από την άλλη πλευρά, αντιπρότειναν να πάει στο Παρίσι – κι έτσι ο Κάλας βρέθηκε στη γαλλική πρωτεύουσα αντί για την ΕΣΣΔ – αλλά δεν του έδωσαν παρά ελάχιστα χρήματα, ώστε πολύ δύσκολα κατάφερε να πληρώσει ακόμα και το νοίκι του. Οι γονείς του τον προόριζαν για διπλωμάτη, γι' αυτό σπούδασε στη Νομική Σχολή και γι' αυτό είχε διδαχθεί κατ' οίκον, από μικρή ηλικία, πολλές ξένες γλώσσες⁹⁸.

Η φοίτησή του στη Νομική συνοδεύεται από έντονη πολιτική δράση και τη συμμετοχή στη *Φοιτητική Συντροφιά* (τη φοιτητική οργάνωση του Εκπαιδευτικού Ομίλου) – τεκμήρια αυτής της δράσης βρίσκουμε στο αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ (: 1/7). Από αποκόμματα εφημερίδων και άλλων κειμένων πληροφορούμαστε για τη συμμετοχή του στο Δ.Σ. της *Φοιτητικής Συντροφιάς* (1928), για την ταραχώδη παρουσία του σε συνελεύσεις της Σχολής (πχ. στο ΕΛΙΑ υπάρχει η «Απολογία Καλαμάρη» για τα επεισόδια που έλαβαν χώρα στη Γενική Συνέλευση της Νομικής, στις 11.12.1927, και για τη διατάραξη της δημοσίας τάξεως στην οδό Ακαδημίας), για τις διασυνδέσεις του με σωματεία του εξωτερικού (όπως με το *Groupement Universitaire francais pour la S.D.N.*), για την τακτική συνδρομή του στην εφημερίδα *Le Monde*. Στο κείμενό του «Η

Αργυρόπουλο στα Γαλλικά Ποιήματα του Κάλας (βλ. Κάλας, 2002: 141) ή σε Μιχάλης από την Δεληγιώργη (Αφιέρωμα Κάλας, 1998: 163).

⁹⁶ Το δηλώνει ο ίδιος σε επιστολή του προς το περιοδικό *Art International*: «when I chose to write under the pen name of Calas I had Voltaire's defense of the memory of Jean Calas in mind» (24.11.1970, ΔΑΚ: 25/8). Ο Ντελόπουλος, από αβλεψία, αποδίδει τα ψευδώνυμα του Κάλας στον πατέρα του Ιωάννη Καλαμάρη, βλ. Κυριάκος Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά Φιλολογικά Ψευδώνυμα 1800-1981* εκδ.ΕΛΙΑ, 2η εκδ., 1983: 168-9.

⁹⁷ Σε συνέντευξη στον Πωλ Κάμμινγκς, ο Κάλας ανέφερε ότι τελικά δεν έφυγε για την ΕΣΣΔ, γιατί έπρεπε να γίνει μέλος του Κομμουνιστικού κόμματος (βλ. Κάλας, 2002: 15). Τις πληροφορίες από αυτή την ενδιαφέρουσα συνέντευξη (εμείς δεν έχουμε την ηχογράφηση αυτή) παραθέτουν οι Κολοκοτρώνη και Αργυρόπουλος, στην Εισαγωγή τους στα *Γαλλικά Ποιήματα του Κάλας*. Οι ίδιοι μας πληροφορούν ότι η ηχογραφημένη συνέντευξη δόθηκε στις 12.12.1977 και 26.1.1978 και βρίσκεται στα Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

⁹⁸ Βλ. Κάλας, 2002: 140 – όπου οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος έχουν συντάξει έναν παράλληλο Χρονολογικό Πίνακα για τους W.C.Williams και Ν.Κάλας (: 139-146).

αποστολή των φοιτητών της Νομικής. Μια απάντηση» [1928] βρίσκουμε τα σχόλια του φοιτητή Καλαμάρη για το εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής του: «Το αναχρονιστικό μας Σχολείο μας ___⁹⁹ να βρούμε την μελέτη μας έτοιμη βαλμένη μπροστά μας, μας συνήθισε να παπαγαλίζουμε, και έτσι μπαίνοντας στο Πανεπιστήμιον χωρίς διάθεση για αυτενέργεια δεν καταφέραμε πολλά. Θέλωμεν να μάθωμε μοναχά χωρίς να ερευνάμε, χωρίς να αυτενεργούμε. Η κατάσταση αυτή θα αλλάξει, άμα το Κράτος θα αποφασίσει να αντικαταστήσει την σημερινήν μας σχολική μέθοδον με άλλη που να ανταποκρίνεται πιο πολύ στη σύγχρονη παιδαγωγική». Στο αυτοβιογραφικό σημείωμα του [1983] ξεχωρίζει τους καθηγητές της Νομικής Τριανταφυλλόπουλο και Αλέξ. Σβώλο: «Ακόμα τώρα θυμούμαι με συγκίνηση την ημέρα που με τον Ηλία Τσιριμώκο, τον Θεοτοκά και 2-3 άλλους επήγαμε να τον [Σβώλο] αποχαιρετήσουμε προτού πάει εξορία (επί Παγκάλου)» (ΔΑΚ: 19/3). Το πτυχίο της Νομικής το πήρε το 1929¹⁰⁰ και ακολούθως πήγε στο στρατό¹⁰¹.

Η πνευματική δραστηριοποίηση του Κάλας στα χρόνια της δεύτερης δεκαετίας του μεσοπολέμου ήταν έντονη, οι φιλίες και ο διάλογος με πολλούς πνευματικούς ανθρώπους¹⁰², «φίλους-αντιπάλους», είχαν πολύ ενδιαφέρον – ανάμεσα σ' αυτούς ήταν οι Θεοτοκάς, Δημαράς, Παπατσώνης, ο κύκλος των *Νέων Πρωτοπόρων*. Ήδη από το 1932, ο Κάλας αναφέρεται στον υπερρεαλισμό, ενώ μετά το 1934 γίνεται ένθερμος υποστηρικτής του κινήματος· το διάστημα 1934-1936 μοιράζει το χρόνο του ανάμεσα στο Παρίσι και στην Αθήνα. Όπως αναφέρει ο Εμπειρικός: «Είχαμε σχηματίσει έναν μικρόν κύκλον φίλων, ο Ελύτης, ο Καλαμάρης, λίγο αργότερα ο Εγγονόπουλος. Θέλαμε με τον Καλαμάρη, σαν υπερρεαλιστές, να βγάλουμε ένα περιοδικό δικό μας, για να μην συνεργαστούμε με τα παραδοσιακά. Θα το λέγαμε *Ο θίασος*. Δεν έγινε.»¹⁰³.

Το πρώτο κριτικό άρθρο δημοσιεύτηκε στη *Φοιτητική Συντροφιά*, το 1929, με τίτλο «Οι Λιποτάχτες της Ζωής», όπου υπογράφει με το κανονικό του όνομα· ωστόσο από το 1930 (μέχρι το 1934) υπογράφει με το ψευδώνυμο Μ.Σπιέρος τα κριτικά του δοκίμια, ενώ με το Ν.Ράντος

⁹⁹ Μία δυσανάγνωστη λέξη. Σχετικά με την κακογραφία του Κάλας και την κατάσταση των γραπτών του, ο Καραγάτσης σημειώνει σε επιστολή προς Κάλας: «διάβασα ένα σημαντικό μέρος του [γράμματός σου]. Το υπόλοιπο θα μείνει για μένα ένα μυστήριο. Ίσως αργότερα να το διαβάσει κανείς παπυρολόγος και να κάνει σχετικήν ανακοίνωση περί καθέτου σινορωμαϊκής γραφής ανά δυάδας γραμμάτων» (ΕΛΙΑ: 1/11). Ο Ροδόπουλος (το πραγματικό όνομα του Καραγάτση) ήταν συμφοιτητής του στη Νομική και μαζί σύχναζαν στον κύκλο του Βάρναλη· τις πληροφορίες αυτές δίνει ο Κάλας σε τηλεοπτική του συνέντευξη στην ΕΡΤ (1983, σκηνοθεσία Γ.Εμιρζά), όπου δίνονται πολλές ενδιαφέρουσες βιογραφικές πληροφορίες.

¹⁰⁰ Στο ΕΛΙΑ (: 1/12) υπάρχει επιστολή από τον Λεωνίδα Νάτση (18.6.1929) με συγχαρητήρια προς τον Κάλας για το δίπλωμά του. Παρεμπιπτόντως να σημειώσουμε πως ο Νάτσης (σε άλλη επιστολή, 10.9.1929) περιγράφει τον Κάλας ως ανατρεπτική και επαναστατική προσωπικότητα με πολύ ορμητικό χαρακτήρα.

¹⁰¹ Σε επιστολή της Δώρας Βουρλούμη (3.8.1930) μαθαίνουμε για τους φόβους και το αίσθημα ανελευθερίας του Κάλας, κατά το διάστημα της στρατιωτικής θητείας του (ΕΛΙΑ: 1/10).

¹⁰² Από συνέντευξη του Κάλας στον Paul Cummings (12.12.1977 και 26.1.1978) μαθαίνουμε ότι στις αρχές της δεκαετίας του '30, ενόσω ζούσε στην Αθήνα, είχε επαφές με τους Αγγλο-Αμερικανούς συγγραφείς Cyril Connolly και το φίλο του Auden, Brian Howard (την πληροφορία αυτή καταγράφει ο MacGowan, 1996, και την έχει αντλήσει από την ανωτέρω συνέντευξη). Στο ίδιο άρθρο του MacGowan υπάρχουν πολλές βιογραφικές πληροφορίες (ειδικά για τα πρώτα χρόνια του Κάλας στην Αμερική).

¹⁰³ Από τη συνέντευξη του Εμπειρικού στην Ανδρ.Σκαρπαλέζου (1967), Ηριδανός, 1976: 15.

υπογράφει τα ποιήματά του. Δημοσιεύει μελέτες και άρθρα στα περιοδικά *Ο Κύκλος*, *Νέοι Πρωτοπόροι*, *Νέα Επιθεώρηση*, *Νεοελληνικά Γράμματα*, ενώ τα πρώτα του (πεζά) ποιήματα παρουσιάστηκαν στη *Νέα Εστία* (1930). Στη συνέχεια δημοσίευσε τη συλλογή *Ποιήματα* (1932) – από την οποία ελάχιστα ποιήματα είχαν προδημοσιευτεί σε περιοδικά – για να ακολουθήσει σειρά *Τετραδίων* (Α' και Β' το 1933, Γ' το 1934 και Δ' το 1936), τα οποία εκδόθηκαν εκτός εμπορίου¹⁰⁴. Τα μεσοπολεμικά κριτικά δοκίμια του Κάλας συγκεντρώθηκαν στον τόμο *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής*, ενώ τα ποιήματα της αντίστοιχης περιόδου δημοσιεύτηκαν σε δύο αυτοτελείς τόμους, μαζί με τα ελληνικά ποιήματα που έγραψε μετά το 1945. Επίσης μετέφρασε T.S.Eliot (ποίηση και δοκίμια), E.L.Masters, L.Aragon, B.Péret και G.Prassinos.

Όσο για την πολιτική του δράση (εκτός από τη συμμετοχή του στη «Φοιτητική Συντροφιά» – και μάλιστα στην τάση Γληνού – κατά τις πανεπιστημιακές σπουδές του), ο Κάλας πληροφορεί σε επιστολή του ότι: «τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό είχα σχέσεις πολιτικές μόνο με ομάδες τροτσκιστικές Πουλιόπουλου – Ράπτη»¹⁰⁵. Η σχέση του Κάλας με τον Μιχάλη Ράπτη και η δραστηριοποίησή του κατά την περίοδο της χούντας στην Ελλάδα, είναι τεκμηριωμένες από την αλληλογραφία των δύο φίλων και συναγωνιστών, η οποία υπάρχει στο ΔΑΚ¹⁰⁶. Έκπληξη ωστόσο προκαλεί η άπαξ ομολογούμενη σύνδεση του Κάλας με την ομάδα του Παντελή Πουλιόπουλου¹⁰⁷. Είναι γεγονός ότι ο Κάλας δεν εντάχθηκε ποτέ σε κανέναν κομματικό σχηματισμό, παρ' ότι εκδήλωνε ανοιχτά τις αριστερές του προτιμήσεις. Σε χειρόγραφο σημείωμα (απάντηση σε ερωτηματολόγιο, που αναφέρθηκε στην αρχή των Βιογραφικών) αναφέρεται: «Μπρος παιδιά, μπρος στη δουλιά, και στο χέρι σφυρί, και στο χέρι δρεπάνι! Στο κοινωνικό πρόβλημα δεν παίρνω θέση μα δέχομαι τις θέσεις της Γ' Διεθνούς»¹⁰⁸. Είναι επίσης γνωστή η σύνδεση που είχε ο Κάλας με τους *Νέους Πρωτοπόρους*¹⁰⁹, με τη δημοσίευση ποιημάτων (από τον Νοέμβριο 1931) και την πυκνή αρθρογραφία κατά τα έτη 1932 και 1933. Αρχικά η αρθρογραφία του στους *Νέους*

¹⁰⁴ Σε επιστολή του στον K.Friar (3.5.1969) ο Κάλας αναφέρεται σε ένα *Τετράδιο Ε'* που βγήκε το 1947 ή το '48, αλλά ο Friar του απαντά (9.4.69) πως ο Δημαράς δεν βρήκε παρά τέσσερα *Τετράδια* (ΔΑΚ: 26/19). Νομίζουμε πως δεν υπάρχει *Τετράδιο Ε'*, αφού πουθενά δεν βρήκαμε ίχνος του, ούτε συναντήσαμε άλλη αναφορά σ' αυτό.

¹⁰⁵ Από επιστολή στον N.Syringas (14.12.1980) όταν ο τελευταίος του ζητά πληροφορίες για την «περιθωριακή» αριστερά του μεσοπολέμου (ΔΑΚ: 29/13).

¹⁰⁶ Βλ. ΔΑΚ: 29/10. Η αλληλογραφία αυτή εκδόθηκε με επιμέλεια της Lena Hoff, βλ. Κάλας-Ράπτης, 2002

¹⁰⁷ Για τον Παντελή Πουλιόπουλο, σημαντικό διανοούμενο της Αριστεράς που χρημάτισε γ.γ. της Κ.Ε. του ΚΚΕ, για να ηγηθεί, από τις αρχές του 1928, της τροτσκιστικής ομάδας γύρω από το περιοδικό *Σπάρτακος* και να ενταχθεί στην (υπό ίδρυση) 4^η Διεθνή από το 1934, βλ. Ντουνιά, 1996: 106-109 και 111-2. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Ελεφάντης, 1979: 71-78 και Νούτσος, 1993: 106-117.

¹⁰⁸ ΕΛΙΑ: 1/4· στο ίδιο κείμενο [1933] εξομολογείται ότι στις τελευταίες εκλογές ψήφισε «σφυρί-δρεπάνι».

¹⁰⁹ Η Ντουνιά αναφέρει ότι οι κύκλοι των *Νέων Πρωτοπόρων* «ελκύουν επίσης (ιδιαίτερα ως το 1933) καλλιτέχνες και διανοούμενους που δεν είναι κομματικά μέλη, ούτε ανήκουν στις στενές επιρροές του ΚΚΕ» (Ντουνιά, 1996: 178). Ο Ασημάκης Πανσέληνος σημειώνει ότι οι *Νέοι Πρωτοπόροι* έκλειναν «το εκρηχτικό πνεύμα που διαμορφωνόταν στα κέντρα της νεανικής инτελιγκέντσιας», Πανσέληνος, 1995: 228. Ο ίδιος θυμάται τον Κάλας: «Ο Καλαμάρης, σωστό ντερέκι, είταν γλωσσάς από φυσικό του [...] άνθρωπος υπεροπτικός, κι αυτό είναι απόδειξη πως βαστούσε από σόι. Όμως ποτέ δε μας μίλησε, φυσικά, για την καταγωγή του. Μάλλον την έκρυβε. Να τους υποπτεούσατε τους επαναστάτες που μιλούν για το σόι τους» (στο ίδιο: 203).

Πρωτοπόρους γίνεται με όρους «πειθαρχίας» προς την κομμουνιστική ορθοδοξία, αλλά γρήγορα ο Κάλας υιοθετεί μια κριτική στάση. Η απομάκρυνσή του από το κομμουνιστικό περιοδικό, στα τέλη 1933, σήμανε και τη διακοπή της σχέσης του Κάλας με τη διανοήση του ΚΚΕ¹¹⁰, ενώ η στροφή του στον τροτσκισμό υποδηλώνεται καθώς τότε αρχίζει να συνεργάζεται με τη *Νέα Επιθεώρηση*¹¹¹ και επισφραγίζεται ρητά με την ένταξη στη FIARI. Περίοδος έντονης πολιτικής δραστηριοποίησης φαίνεται να υπήρξε και η εποχή κατά την οποία ζει στο Παρίσι και υπογράφει το μανιφέστο Breton-Rivera (Trotsky), «Για μια ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη» (1938), ενώ γίνεται μέλος της αντίστοιχης οργάνωσης (FIARI= Διεθνής ομοσπονδία για μια ανεξάρτητη επαναστατική τέχνη).

Στα τέλη της δεκαετίας του '70 υπάρχουν επιστολές ενός γάλλου ερευνητή, του Gérard Roch (στο πλαίσιο μιας εργασίας του για τους διανοούμενους και τον τροτσκισμό), ο οποίος προσέγγισε τον Κάλας υποβάλλοντας πλήθος ερωτημάτων σχετικά με τις διασυνδέσεις του με τον τροτσκισμό, ωστόσο ο Κάλας είναι «σφίγγα» στις απαντήσεις του και συνοψίζει ως εξής την πολιτική του θέση (και μάλιστα σε χρόνο ενεστώτα): «Πολιτικά τοποθετούμαι στην μαρξιστική άκρα αριστερά»¹¹². Στην αλληλογραφία του με τον Μ.Ράπτη, ο Κάλας αναφέρει: «πληροφορούμαι πως μαζεύτηκαν περίπου 30 χιλ. της άκρας αριστεράς στο Mur. Des Federas. Θυμήθηκα τα χρόνια που επήγαινα σ' αυτή την τελετή κι αν ήμουν στο Παρίσι θα είχα ξαναπάει»¹¹³. Από την ίδια αλληλογραφία συνάγεται ότι ο Κάλας, κατά τη διάρκεια της χούντας στην Ελλάδα, δραστηριοποιούνταν σε μια ομάδα («Η μικρή μας ομάδα γύρω από τον Γεράσιμο Στ. είναι τελείως διαλυμένη»¹¹⁴) η οποία συνδεόταν με τον Μιχάλη Ράπτη στο Παρίσι, στηρίζοντας οικονομικά την εφημερίδα *Αντίσταση* και στέλλοντας ανταποκρίσεις σ' αυτή. Το 1971 δήλωνε σε επιστολή του στον Ν.Βαλαωρίτη: «I was a Trotskyite when I came to America, and I've been one ever since. I have never belonged to a political party I did not intend to devote myself to an intense political activity»¹¹⁵.

Στο αυτοβιογραφικό σημείωμα ([1983], ΔΑΚ: 19/3), ο Κάλας γράφει ότι η διακεκομμένη παραμονή του (για ένα οκτάμηνο τον χρόνο) στο Παρίσι διήρκεσε από το 1933-1936

¹¹⁰ Ήδη, στα τέλη του 1931, προωθήθηκε νέα ηγεσία στο ΚΚΕ, υπό τον Ν.Ζαχαριάδη, η οποία, γύρω στα μέσα του 1933, επεμβαίνει στους *Νέους Πρωτοπόρους* και αντικαθιστά την παλιά Συντακτική Επιτροπή, ώστε να δοθεί μεγαλύτερο βάρος στο πολιτικό σκέλος (έναντι της λογοτεχνίας) του περιοδικού (βλ. Ντουνιά, 1996: 184κε. Η Ντουνιά επίσης σημειώνει ότι πολύ δύσκολα εκείνη την εποχή ένας διανοούμενος γινόταν μέλος του ΚΚΕ – ενδεικτικά ο Γληνός απέκτησε κομματική ταυτότητα, το 1936 (στο ίδιο: 195, σημ.). Για τη βαθιά τομή του 1931 στο ΚΚΕ, βλ. Ελεφάντης, 1979: 112κε – ειδικότερα για τη «μπολσεβικοποίηση» της τέχνης, βλ. στο ίδιο: 138-143.

¹¹¹ Η ομάδα της *Νέας Επιθεώρησης* καταρχήν δεν λειτούργησε αντιπολιτευτικά αλλά συμπληρωματικά με το ΚΚΕ (κρίνοντας τις πολιτικές του αποφάσεις, εμμένοντας στον λενινισμό και στη δυτικοευρωπαϊκή μαρξιστική παράδοση, αλλά παράλληλα αποκρούοντας τον σταλινισμό), βαθμιαία ωστόσο θα εδραιωθεί η προσέγγιση του περιοδικού με τη «Διεθνή Αριστερή Αντιπολίτευση», βλ. Νούτσος, 1993: 110-116.

¹¹² Επιστολή Κάλας 4.3.80 προς Roch (ΔΑΚ: 29/6).

¹¹³ Από επιστολή 23.5.1971, Κάλας-Ράπτης, 2002: 69.

¹¹⁴ Από επιστολή (17.5.76) στον Ράπτη, στο ίδιο: 108. Από άλλη επιστολή συνάγεται πως πρόκειται για τον Γερ.Στεφανάτο (στο ίδιο: 128).

¹¹⁵ Από την επιστολή 29.7.1971, ΔΑΚ: 30/4.

[πιθανότερο: αρχές 1934-1936], ενώ κάθε καλοκαίρι γύριζε στην Ελλάδα. Από τις αρχές του 1936 ξεκίνησε η συγγραφή των *Εστιών Πυρκαγιάς*, ενώ από το 1935 είχε προσχωρήσει στην ομάδα των υπερρεαλιστών. Όσο για τους λόγους που επέβαλαν τη φυγή του από την Ελλάδα, ο ίδιος έχει αναφερθεί στη βαθιά απογοήτευση που δοκίμασε από την κακή υποδοχή των πρώτων του ποιημάτων καθώς και στην απόρριψη ακόμα και από τους στενούς του φίλους¹¹⁶. Ωστόσο το θέμα δεν ήταν απλά προσωπικό, γιατί οι στενοί ορίζοντες του μεσοπολεμικού πνευματικού τοπίου ήταν που απόδιωξαν τον Κάλας. Στο κείμενο «The tragic destiny of modern Greece» [τέλος δεκαετίας '40] ο ποιητής τονίζει ότι η ελληνική νεολαία στα τέλη του μεσοπολέμου, ζούσε σε ένα περιβάλλον πνευματικής ένδειας, γι' αυτό, όσοι παθιάζονταν για την επιστημονική ή καλλιτεχνική γνώση, αναγκάστηκαν να μεταναστεύσουν. Το ίδιο περιοριστική θεωρούσε και τη χρήση της ελληνικής γλώσσας από τους νέους συγγραφείς, καθώς αυτή απέχει από το να είναι ένα μοντέρνο ιδίωμα: «Unlike the language of some other small European states, Greek is not apparented to the parlance of any major modern idiom» (ΔΑΚ: 15/5: 14-15).

Τον Ιούνιο του 1935 πήρε μέρος στο συνέδριο των αντιφασιστών συγγραφέων («Διεθνές συνέδριο για την υπεράσπιση της κουλτούρας»), ως β' μέλος της ελληνικής ομάδας, μετά από πρόσκληση της φίλης του Λιλίκας Νάκου¹¹⁷. Μετά την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά δυσκολευόταν να επιστρέψει στη Γαλλία: σε μια επιστολή αναφέρει ότι για να φύγει, μεσολάβησε ο γαμπρός του δικτάτορα, ο Γ.Μαντζούφας, και έτσι πήρε διαβατήριο για ένα χρόνο με τη ρητή υπόσχεση ότι μετά τον γυρισμό του θα υπηρετούσε τον Γ' ελληνικό πολιτισμό¹¹⁸. Έτσι κατάφερε να φύγει ξανά για το Παρίσι, όπου έμεινε έκτοτε, επιβιώνοντας κάτω από δύσκολες συνθήκες οι οποίες καλυτέρευαν με τη στήριξη του Breton, του Ernst και άλλων υπερρεαλιστών (βλ. στο αυτοβιογραφικό σημείωμα του [1983], ΔΑΚ: 19/3). Συνδέθηκε με αρκετούς καλλιτέχνες, με φίλια που διήρκεσε στον χρόνο, όπως φαίνεται από την αλληλογραφία που σώζεται στο αρχείο ΔΑΚ: εκτός από τη στενή και μακροχρόνια σύνδεσή του με τον André Breton και τη γυναίκα του Elisa, υπάρχει σποραδική αλληλογραφία με τον Max Ernst, Benjamin Péret¹¹⁹, τον Yves Tanguy, την Joyce Mansour, ενώ σημειώνεται ιδιαίτερα η φιλία του με τον

¹¹⁶ Βλ. συνέντευξη του Κάλας στο περιοδικό *Η Λέξη*, Αφιέρωμα Κάλας, 1981: 488.

¹¹⁷ Την πληροφορία καταγράφει ο Γιάνναρης, διανθίζοντας με λεπτομέρειες για τη συμπλοκή των τροτσκιστών (με τον Κάλας στην πρώτη γραμμή) με τους σταλινικούς διανοούμενους καθώς και ότι απεφεύχθη η σύλληψη των στασιαστών χάρη στη μεσολάβηση του Μαλρώ (Αφιέρωμα Κάλας, 1981: 418). Ο Κάλας, σε επιστολή του προς τους εκδότες της *Λέξης* (22.9.1981, ΔΑΚ: 27/16) διαψεύδει τα περί συμμετοχής του σε τροτσκιστική ομάδα (η συμμετοχή του, γράφει, ήταν απόρροια της προσωπικής πρόσκλησης εκ μέρους της Νάκου) και δεν επιβεβαιώνει (αλλά ούτε και διαψεύδει) την ανάμιξή του στη συμπλοκή. Στην ίδια επιστολή αναφέρει τη μεσολάβηση του Μαντζούφα.

¹¹⁸ Σε συνέντευξή του στον Κ.Σταματίου, αναφέρει: «μου έδωσαν διαβατήριο υπό τον όρο, αν διαπιστώσω πως η Γαλλία του “Λαϊκού Μετώπου” είναι ... χάλια, να ειδηλωθώ υπέρ του ιαθεστώτος! Σκέφτηκα πως κι ο Λένιν χρησιμοποίησε το γερμανικό τραίνο για να πάει απ' την Ελβετία στην Πετρούπολη και δέχτηκε τη “συναλλαγή”» *Τα Νέα*, 18.6.1977, ΔΑΚ: 17/2.

¹¹⁹ Στο ΔΑΚ (29/2) υπάρχουν δύο επιστολές από τον Péret, η πρώτη το 1947 από το Μεξικό, όπου ζητά πληροφορίες για την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και διευθύνσεις ελλήνων συντρόφων· η δεύτερη

αιγύπτιο υπερρεαλιστή ποιητή Georges Henein¹²⁰. Στο Παρίσι δημοσίευσε το βιβλίο *Foyers d' Incendie* (τέλη 1938), ενώ πήρε ενεργό μέλος στο περιοδικό *Clé*, όργανο της FIARI.

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Παρίσι, ο Κάλας έκανε ένα ταξίδι στο Μαρόκο και στην Αλγερία – ενδείξεις έχουμε στη χρονολόγηση των γαλλικών ποιημάτων του αλλά και στο *Confound the Wise*· εδώ μιλά για την επίσκεψή του στην πόλη Quarzazat καθώς και στην όαση Tafilalet στο νότιο Μαρόκο (Confound: 262). Στη Λισσαβόνα έφτασε με τρένο κατευθείαν από το Παρίσι, αλλά επειδή πέρασε από την Ισπανία του Φράνκο, αναγκάστηκε – σύμφωνα με δική του μαρτυρία στον Αλ. Αργυρίου (ΚΠΑ: 12) – πρώτα να κάνει όλο το αρχαικό του υλικό. Σε συνέντευξη το 1977, συνοψίζει την περίοδο εκείνη ως εξής: «φεύγοντας από το Παρίσι, ένας Άγγλος μαικήνας, που βοηθούσε πολύ κόσμο, μου χάρισε δυο πίνακες: ένα Πικάσσο και ένα Ντε Κίρικο. Αφού έμεινα έξη μήνες στην Πορτογαλία, όπου και πρωτοστάτησα στην ίδρυση υπερρεαλιστικού κινήματος, μπάρακα για τη Ν.Υ. Εκεί πούλησα τους πίνακες – τον ένα ... 800 δολάρια και τον άλλο ... 500 – και μπόρεσα να ζήσω ένα διάστημα»¹²¹.

Στην Πορτογαλία παρέμεινε για ένα εξάμηνο και πιο συγκεκριμένα από Σεπτέμβριο 1939¹²² έως τον Φεβρουάριο 1940· όπως είχε γράψει στον ερευνητή του CNRS Pierre Rivas που του ζήτησε πληροφορίες για την εκεί υπερρεαλιστική δράση του, ο Κάλας δεν είχε γράψει τίποτα γι' αυτή την περίοδο της ζωής του αλλά ούτε και σκόπευε να το κάνει¹²³. Λιγότερο φειδωλός σε στοιχεία για την παραμονή του ήταν στην αλληλογραφία του με τον εκδότη του περιοδικού *Colloquio*. Ο έλληνας ποιητής στην Πορτογαλία δημιούργησε στενή φιλία με τον Antonio

είναι το 1949 από το Παρίσι. Ο Κάλας ξεχώριζε ιδιαίτερα τον Péret από την ομάδα των γάλλων υπερρεαλιστών, λόγω της πολιτικοποίησης και δράσης του τελευταίου.

¹²⁰ Όπως αναφέρει σε επιστολή (προς Roche, 4.3.80, ΔΑΚ: 29/6) με τον Henein αλληλογραφούσε και μετά το τέλος του πολέμου. Στο ΔΑΚ (30/1) υπάρχουν κάποια γαλλικά γράμματα (1948-49) με δυσανάγνωστη υπογραφή, τα οποία προέρχονται από κάποιον στενό του φίλο, πολιτικοποιημένο και υπερρεαλιστή που κατοικεί στο Κάιρο και στο Παρίσι – πιθανότατα οι επιστολές αυτές προέρχονται από τον Henein, αν και δεν μπορέσαμε να βρούμε κάποια ισχυρή απόδειξη. Η Hoff έδειξε τις συγκεκριμένες επιστολές στον Alexandriane και αυτός επιβεβαίωσε τον γραφικό χαρακτήρα του Henein. Όταν το 1973 πέθανε ο Henein, η Mansour ζητά τη μεταξύ τους αλληλογραφία, αλλά ο Κάλας απαντά πως τις επιστολές της δεκαετίας του '30 τις κατέστρεψε λόγω του πολέμου (10.12.1973, ΔΑΚ: 28/6)· αντίθετα σε γράμμα του γιού του Henein (28.5.1974) μαθαίνουμε ότι ο Κάλας τού έστειλε προς δημοσίευση φωτοτυπίες επιστολών του πατέρα του και ένα κείμενο για τον εκλιπόντα υπερρεαλιστή συγγραφέα (ΔΑΚ: 27/14).

¹²¹ Από συνέντευξη στον Κ.Σταματίου, *Τα Νέα*, 18.6.1977, ΔΑΚ: 17/2. Η πώληση των πινάκων φαίνεται στην αλληλογραφία με τον Peter Watson, ΔΑΚ: 30/12.

¹²² Ο Χατζηνικολάου (1998β) και οι Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλος (Κάλας, 2002: 19) αναφέρουν ότι ο Κάλας έφτασε στη Λισσαβόνα στις 4 Οκτωβρίου.

¹²³ Από επιστολή (6.2.1979) στον Pierre Rivas, βλ. ΔΑΚ: 29/10. Ωστόσο, ο Κάλας είχε κρατήσει ένα βαθύ συναισθηματικό δέσιμο με τη Λισσαβόνα, κάτι που φαίνεται από τις επιστολές του προς τον Jose-Augusto Franca· εκεί δηλώνει τη συγκίνησή του, όταν κατά τη διάρκεια ταξιδιού από Ελλάδα, έμειναν λίγες ώρες στην Λισσαβόνα και μπόρεσε να ξαναδεί τα μέρη που είχε γνωρίσει και αγαπήσει στη διάρκεια του θλιβερού χειμώνα του 1939 (4.11.1970, ΔΑΚ: 26/25). Στην ίδια επιστολή σημειώνει πως η στήριξη του Antonio Pedro ήταν τόσο σημαντική, που αν δεν υπήρχε αυτός, ο Κάλας δεν θα πήγαινε ποτέ στην Αμερική, αλλά θα ξαναγύριζε στην Ελλάδα. Αξιοσημείωτο και το αυτοσχόλιο ότι «παρ' όλες τις ανατροπές ο Νικόλας Κάλας έμεινε το ίδιο άτομο όπως όταν έγραφε τις *Εστίες Πυρκαγιάς*» (στο ίδιο).

Pedro¹²⁴ και επηρεάστηκε από τον πορτογάλο ζωγράφο, ώστε να αλλάξει γνώμη σχετικά με τον Bosch· όπως αναφέρει σε επιστολή, ήταν κατά τη διάρκεια μιας συζήτησης, το 1939, με τον Pedro, που για πρώτη φορά ενδιαφέρθηκε ζωηρά για το έργο του Bosch¹²⁵. Καθρέπτης του στενού δεσμού που απέκτησε ο Κάλας με την τέχνη και την ιστορία της Πορτογαλίας, αποτελεί το *Confound the Wise*, βιβλίο που εκδόθηκε στη Νέα Υόρκη το 1942, αλλά πραγματεύεται την τέχνη και ιστορία της Πορτογαλίας.

Στην Αμερική έφτασε τον Φεβρουάριο του 1940 – «Στην τρίτη γωνιά / της τεθλασμένης μου ζωής άραζα» (ONP: 143) αναφέρει σε ένα ποίημα, υπονοώντας τη μετάβασή του στην αμερικανική ήπειρο. Τις πρώτες του εντυπώσεις από τη Νέα Υόρκη περιγράφει στο *Confound*, όταν παραλληλίζει την καινούργια χώρα με την αρχαία Ρώμη, λέγοντας χαρακτηριστικά πως βλέποντας το Radio City ένιωσε τα ίδια συναισθήματα που είχε όταν αντίκρισε το Κολοσσαίο (*Confound*: 262). Ο ίδιος θυμάται: «Στον πόλεμο, δούλεψα στο αμερικάνικο ραδιόφωνο, αλλ' όχι στο ελληνικό τμήμα – δεν με σήκωνε το ... κλίμα – στο γαλλικό»¹²⁶. Ο Κάλας έκανε αισθητή την παρουσία του στη διανοήση της Νέας Υόρκης, καθώς επιμελήθηκε ένα υπερρεαλιστικό τεύχος στο *New Directions*, το 1940, όπου περιλαμβάνονταν μια ενδιαφέρουσα δική του συνέντευξη, μια διασκευή του Υπερρεαλιστικού λεξικού του Breton, καθώς και το κείμενο «Towards a third surrealist manifesto». Άρχισε συνεργασία με το πρωτοποριακό περιοδικό *View* καθώς με το διευθυντή του, Charles Henri Ford, είχαν γνωριστεί στο Παρίσι· μάλιστα ένας από τους συνεργάτες του περιοδικού αυτού, περιέγραφε τον Κάλας ως εξής: «αν κανείς με ρωτούσε με τι μοιάζει ένας υπερρεαλιστής, νομίζω ότι θα του έδειχνα τον Νίκο. Είναι πολύ ψηλός, ξερακιανός κι όταν ενθουσιάζεται κάνει νευρικές κινήσεις.[...] Όταν κάνει κανένα λογοπαίγνιο ή κανένα έξυπνο σχόλιο, χάσκει δυνατά και σε κοιτάει στα μάτια για να δει, πρώτον, αν το έπιασες και, δεύτερον, αν σου άρεσε.[...] Τα δοκίμιά του είναι τολμηρά, καμιά φορά περιέργα, αλλά η πρόζα του είναι μπουκωμένη. Γιατί παρότι οι λέξεις είναι στ' αγγλικά, η σκέψη μοιάζει είτε γαλλική είτε ελληνική»¹²⁷.

Στο πλαίσιο της συνεργασίας με το περιοδικό *View* ο Κάλας ετοίμασε το 1941 ένα αφιέρωμα στον υπερρεαλισμό. Μάλιστα η προσπάθεια και φιλοδοξία του μέσα από το συγκεκριμένο περιοδικό ήταν αφενός να κάνει γνωστό το κίνημα του υπερρεαλισμού στους αμερικανικούς πνευματικούς κύκλους και αφετέρου να μετατρέψει το *View* σε συνέχεια του

¹²⁴ Στο ΔΑΚ (: 29/2) υπάρχει μια επιστολή του Antonio Pedro προς τον Κάλας (23.12.1947) όπου γίνεται μνεία στη βαθιά φιλία τους. Στην ίδια επιστολή ο πορτογάλος ζωγράφος αναφέρει ότι ο Breton τον έπεισε να επανεκδώσει το περιοδικό *Variante* που εξέδιδε προπολεμικά, προκειμένου αυτό να χρησιμεύσει ως βήμα και όργανο του υπερρεαλισμού διεθνώς. Γι' αυτό η διεύθυνση του θα μοιραζόταν στους Breton και Brauner στο Παρίσι, στον Κάλας στη Ν.Υ., τον Pedro στη Λισσαβόνα, στον E.L.T.Mesens στο Λονδίνο.

¹²⁵ Το αναφέρει ο Κάλας σε επιστολή προς τον διευθυντή του *Colloquio*, Jose-Augusto Franca (14.7.1977, ΔΑΚ: 26/25).

¹²⁶ Από συνέντευξη στον Κ.Σταματίου, *Τα Νέα*, 18.6.1977, ΔΑΚ: 17/2.

¹²⁷ Την κρίση του J.B.Myers παραθέτει και μεταφράζει ο Σπ.Αργυρόπουλος, Κάλας, 2002: 28-29.

περιοδικού *Clé* που εξέδιδαν στο Παρίσι¹²⁸. Όμως η ταύτιση των απόψεων του Κάλας με αυτές του Μπρετόν (ο Κάλας χρησίμευε ως «τοποτηρητής» του Μπρετόν και προσπάθησε να ελέγξει το *View* προς την κατεύθυνση των υπερρεαλιστών) οδήγησε στην επεισοδιακή ρήξη του Κάλας με τον Ford¹²⁹. Ενώ οι σχέσεις με τον Ford φαίνεται πως αποκαταστάθηκαν, εφόσον ο έλληνας ποιητής συνέχισε να δημοσιεύει στο περιοδικό, δεν συνέβη το ίδιο στη (μακροχρόνια) διαμάχη του με τον Clement Greenberg, υπέρμαχο της φορμαλιστικής κριτικής και του αφηρημένου εξπρεσιονισμού¹³⁰.

Απ' ότι φαίνεται ο Κάλας, καίτοι νεοφερμένος στη Νέα Υόρκη, μπήκε στο καινούργιο πνευματικό περιβάλλον, όχι με ανασφάλεια και χαμηλούς τόνους, αλλά με τη γνωστή του επιθετικότητα, καθώς ποτέ δεν τον ενδιέφερε να συμμετέχει σε «παίγνια» χωρίς να συμφωνεί ή να μην μπορεί ο ίδιος να καθορίσει τους κανόνες. Ενδεικτική ήταν η άρνησή του να συνεργαστεί με το *Partisan Review*, θέση που υπερασπίστηκε στο άρθρο του «Liberty is intolerant!»¹³¹. Ο Ν.Βαλαωρίτης χαρακτηρίζει εύστοχα τον εγκλιματισμό του Κάλας στην Αμερική ως εξής: «η αίσθηση που έδινε ήταν ενός εξόριστου βυζαντινού λόγιου του 15^{ου} αιώνα που έβρισκε στη Δύση μια μικτή υποδοχή, ανάμεσα στη γοητεία, την περιέργεια και την καχυποψία. Είχε όμως τη συγκρητική ματιά, του εξωτερικού παρατηρητή, που τα βλέπει όλα από κάποια γωνία που γίνεται άλλωστε και η α-γωνία του και ο προσωπικός του αγώνας»¹³². Σημαντική και δημιουργική ήταν η προσέγγιση και συνεργασία με τον W.C.Williams ο οποίος εκδήλωσε τεράστιο ενδιαφέρον για τα κείμενα του έλληνα ποιητή και θαυμασμό για την ευφυία και τη συγγραφική του δύναμη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η γνωριμία, στενή φιλία και ρήξη που είχε ο Κάλας με τον σύντροφο «Βαν», δηλαδή τον Jean Van Heijenoort (που υπήρξε επί χρόνια γραμματέας του Τρότσκι), στις αρχές της δεκαετίας του '40. Γνωρίστηκαν στη βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης, όπου ο Κάλας και ο Βαν συναντιόνταν καθημερινά και ν ατελείωτες ώρες συζητούσαν σχετικά με την πολιτική και την τέχνη. Η πρώτη μεταξύ τους διαφωνία ήταν για την Φρίντα Κάλο (τη μεξικανή ζωγράφο και σύντροφο του Ριβέρα): ο Κάλας είχε γνωρίσει την Κάλο σε μια έκθεσή της και είχε εντυπωσιαστεί από τη θεατρική ποιότητα και την εκκεντρικότητά της. Ο Βαν

¹²⁸ Η πληροφορία από επιστολή (γγ) του Κάλας στον Sh.Mangan (βλ. ΔΑΚ: 28/4). Στη συγκεκριμένη επιστολή, ο Κάλας εκμυστηρεύεται ότι πρέπει βέβαια να είναι προσεκτικοί στο πολιτικό επίπεδο, αλλά ο τελικός στόχος είναι να κάνουν το περιοδικό επιθετικό και γεμάτο μικρούς λιβέλλους.

¹²⁹ Βλ. MacGowan, 1996. Ο Tashjian (2001: 196-7) περιγράφει τη βίαιη φιλονικία («blood and gore») σε ένα πάρτι της Peggy Guggenheim στις αρχές του 1942. Η βασική αιτία της φιλονικίας (όπως εκτιμά ο Tashjian) ήταν η αντίθεση του Ford με τους Κάλας -Breton σχετικά με την αντι-τέχνη του υπερρεαλισμού. Το ίδιο επεισόδιο περιγράφει με λεπτομέρειες και ο Gill, 2004: 418-9.

¹³⁰ Για την πολεμική του εγελιανού Κάλας εναντίον του καντιανού Greenberg βλ. ενδεικτικά το άρθρο του Κάλας «Το εγχείρημα της κριτικής» (1967), Διακύβευση: 175-178. Επίσης βλ. την Εισαγωγή των Κολοκοτρώνη-Αργυρόπουλου, Κάλας, 2002: 29.

¹³¹ Για το άρθρο, βλ. *View*, June 1941: 3, ΔΑΚ: 10/2. Το βασικότερο σημείο αυτής της διαμάχης υπήρξε η άποψη των συντελεστών του περιοδικού για τον Τ.Σ.Έλιοτ (βλ. στο οικείο 5^ο κεφάλαιο εδώ). Περισσότερες πληροφορίες για το αρχικά (γιατί αργότερα πέρασε στο «ψυχροπολεμικό» στρατόπεδο) τροτσκιστικό λογοτεχνικό *Partisan Review* δίνει η L.Hoff (2001: 80).

¹³² Ν.Βαλαωρίτης, «Μια νέα ματιά στον Κάλας», Αφιέρωμα Κάλας, 1998: 153-4.

διαφωνούσε με την άποψη ότι η Κάλας ταίριαζε στο σουρεαλιστικό γυναικείο ιδεώδες, και «υποψιάστηκε ότι ο Κάλας απλώς επαναλάμβανε, αν όχι αντέγραφε, τον Μπρετόν»¹³³. Τις φιλονικίες των δύο ανδρών για την τέχνη ακολούθησαν οι πολιτικές διαφωνίες – ο Κάλας αναφέρει πως για σειρά ετών διαφωνούσε με τον Van για τη συμμετοχή του στην ομάδα του Schachtmann¹³⁴ – με τέτοια ένταση, ώστε η φιλία τους διαλύθηκε· όπως σημείωνε ο Βαν Χάιγενουρτ: «ο Κάλας το παρατράβηξε, έπρεπε να διακόψω μαζί του». Η ρήξη ανάμεσά τους επήλθε με την υπαναχώρηση (που δημοσιοποιήθηκε το 1948) του Βαν από τις τροτσκιστικές του θέσεις και την απάρνηση γενικότερα του μαρξισμού, πράξη που για τον Κάλας υπήρξε προδοσία και έγκλημα τιμής.

Στην Νέα Υόρκη ο έλληνας συγγραφέας αντιμετώπισε οικονομικά προβλήματα, χωρίς σταθερή δουλειά, αλλά αυτό δεν ανέκοψε τη δράση του. Υπηρέτησε στο Office of War Information μεταξύ 1942-1945, πήρε την αμερικανική υπηκοότητα το 1945, δούλεψε κατά τη διάρκεια του 1945 στην ελληνική εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* της Νέας Υόρκης. Σε ένα γράμμα του στον Μπρετόν (31.12.47) γράφει: «από την περασμένη άνοιξη έχω επιτέλους μια δουλειά που δεν είναι κακή και μου επιτρέπει να μην υποφέρω πια από χρηματικές αγωνίες που είναι πληγή για τους ανθρώπους που δεν είναι εισοδηματίες όπως ο Ζιντ ή δημοσιογράφοι όπως ο Σαρτρ» (ΔΑΚ: 26/2). Ο Κάλας αναφέρεται στην εργασία του στο Columbia University Project (υπήρξε research assistant στο Rand Project μεταξύ 1947-1949), με σκοπό τη μελέτη του πολιτισμού των πρωτόγονων λαών της Ευρώπης. Στην ανωτέρω επιστολή προς τον Μπρετόν, αναφέρεται ότι το Pantheon Press ζήτησε έναντι χρηματικής αμοιβής από τον ίδιο και τον Seligmann να γράψουν ένα συνοδευτικό άρθρο για τον πίνακα «Ο Κήπος των Απολαύσεων», ενώ παράλληλα (ή αμέσως μετά) εκείνη την εποχή, ο Κάλας παίρνει την υποτροφία Bollingen και ξεκινά τη μελέτη του Bosch¹³⁵. Μάλιστα, για τρεις συνεχείς χρονιές πήρε την υποτροφία Bollingen (1949-1951) για να εργαστεί πάνω στον Bosch και στο τέλος της υποτροφίας το ίδρυμα εξασφάλισε μια παραμονή στη Μαδρίτη, από όπου ο Κάλας έγραψε στον W.C.Williams: «I am at last able to see my beloved Bosch in the flesh»¹³⁶. Ωστόσο όταν ζητήθηκε από τον Κάλας η συνδρομή του ιδρύματος στη δημοσίευση του βιβλίου, μια αρνητική κριτική από τον Erwin Panofsky (που κατηγορούσε τον ποιητή για

¹³³ Φέφερμαν, 1997: 256. Να σημειωθεί, πως κι εδώ ο Κάλας καταγράφεται σαν «αντηχείο» του Μπρετόν.

¹³⁴ Βλ. επιστολή του Κάλας στον Bessaignet, στις 21.11.1947, ΔΑΚ: 26/1. Για την ιστορία του αμερικανικού τροτσκιστικού κινήματος και του κόμματος SWP (και τη διάσπασή του το 1939 σε δύο ομάδες, μία εκ των οποίων είχε αρχηγό τον Schachtmann) βλ. Hoff, 2001: 78.

¹³⁵ Η υποτροφία αυτή ξεκίνησε, σύμφωνα με τις πληροφορίες που μας δίνει ο MacGowan (1996) για να γραφτεί ένα κείμενο που να συνοδεύει τις φωτογραφίες του πίνακα από τον Hans Rothe, και αρχικά είχε αναλάβει μόνος του ο Seligmann· μετά συνεργάστηκε με τον Κάλας, για να τα παρατήσει όταν ο δεύτερος άρχισε να αναλύει τις θρησκευτικές αλληγορίες του πίνακα – ενώ ο Seligmann ενδιαφερόταν για τον Bosch ως πρόδρομο του υπερρεαλισμού. Στο κείμενο «Draft for readers of my Bosch» (May 1984, ΔΑΚ: 1/5) ο Κάλας αναφέρει ότι το 1947 του έγινε πρόταση από ένα μέλος του Bollingen Foundation να γράψει ένα άρθρο για τον Bosch από την υπερρεαλιστική οπτική γωνία.

¹³⁶ Από κάρτα του Κάλας, όπως παραθέτει ο MacGowan, 1996. Η Κολοκοτρώνη χρονολογεί την κάρτα [Οκτώβριος 1952] και τη μεταφράζει, βλ. Κάλας 2002: 110-111.

αυθαίρετα συμπεράσματα και άγνοια των προηγούμενων μελετών του πίνακα) πάγωσε τα πάντα¹³⁷. Υπήρξαν και άλλες δυο αρνητικές κριτικές των H.W.Janson και H.Read, οι οποίοι χαρακτήρισαν την εργασία του Κάλας ως ατεκμηρίωτη και αυθαίρετη. Ο Panofsky απέρριψε τον παραλληλισμό που επεχείρησε ο Κάλας ανάμεσα στον πίνακα του Bosch και το «Πορτραίτο των Αρνολφίνι» του Van Eyck, ενώ όλοι έβρισκαν απαράδεκτη την έλλειψη αναφοράς στο ιστορικό πλαίσιο του πίνακα (ο Janson κατηγορήσε ευθέως τον Κάλας ότι αντιμετώπισε τον Bosch σαν να ήταν υπερρεαλιστής του 20^{ου} αιώνα). Εκτός από τον W.C.Williams που έγραψε μια θετική αναφορά, τον Κάλας υπερασπίστηκε ένα νεαρό μέλος του Ιδρύματος, υποστηρίζοντας πως ο Κάλας είναι ένας δημιουργικός και αντισυμβατικός (unconventional) κριτικός που αναταράζει τις σκονισμένες ακαδημαϊκές μεθόδους¹³⁸.

Ο ίδιος ο ποιητής αναφέρει σε ένα «Memorandum» το 1964, ότι η κύρια δυσκολία που αντιμετώπισε ήταν ότι επειδή δεν ανήκε στο «κατεστημένο» (establishment), οι Panofsky και Shapiro δεν ήθελαν καν να αγγίξουν το χειρόγραφο του. Οι περί τον Bosch ειδήμονες ακούονταν στις δικές τους θέσεις και στις ιστορικές επισημάνσεις σχετικά με τη φλαμανδική ζωγραφική, ενώ αντίθετα ο στόχος του Κάλας ήταν να ανοιχτεί η ερμηνεία του πίνακα σε ένα ευρύτερο πνευματικό κοινό: «My interpretation of Bosch's work shows the artist to be the James Joyce of his time whose imagination fed on a most elaborate system of puns»¹³⁹.

Η πρώτη παρουσίαση της δουλειάς του Κάλας έγινε με πανηγυρικό τρόπο σε δημοσίευμα του περιοδικού *Life* (14.11.1949), όπου ανακοινώνεται η επικείμενη έκδοση της μελέτης για τον Μπος, την άνοιξη του 1950 από τον οίκο Harper & Bros· στο ίδιο άρθρο γράφεται ότι ο έλληνας μελετητής έλυσε το μυστήριο του τρίπτυχου πίνακα «Ο Κήπος των απολαύσεων» και ανακάλυψε το «κλειδί» της αποκρυπτογράφησης του¹⁴⁰. Όπως ξέρουμε το βιβλίο αυτό δεν εκδόθηκε ούτε τότε αλλά ούτε και αργότερα, παρά τις απόπειρες προς διάφορους εκδότες¹⁴¹. Η μελέτη και η

¹³⁷ Οι πληροφορίες από MacGowan, 1996, καθώς και από άρθρο του ίδιου στο Κάλας, 2002: 121-2. Ο Panofsky ενώ συμφωνούσε με τις απόψεις του Κάλας για την επιρροή του Αυγουστίνου και του Γρηγορίου πάνω στον Bosch, θεωρούσε τη μέθοδο του έλληνα συγγραφέα ως καθαρά υποκειμενική, καθώς αναπαρήγε τις ψυχολογικές διεργασίες στο μυαλό του ζωγράφου, χωρίς να μπορεί να πείσει ή να επαληθευτεί (βλ. στο ίδιο).

¹³⁸ Βλ. στο ίδιο.

¹³⁹ Βλ. Memorandum to: Richard Touma (ΔΑΚ: 21/2).

¹⁴⁰ Στο αφιέρωμα του *Life* (Νοέμβριος 1949) για επικείμενη έκδοση του βιβλίου του Κάλας πάνω στον Bosch, δεν υπάρχει αναφορά σε υποτροφία – μόνο ότι το βιβλίο προέκυψε μετά από 17 μήνες δουλειά («Hieronymous Bosch's "Garden of Delights". Scholar offers a solution to painting which has baffled world since 1500» (το πρωτότυπο άρθρο υπάρχει στο ΔΑΚ: 19/2, με ιδιόχειρη αφιέρωση του Κάλας: «Σας ασπάζομαι όλους με όλη μου την καρδιά»). Επίσης βλ. το άρθρο «Μια συνομιλία με τον Νίκον Κάλαν: το βιβλίο ενός Έλληνα που προκαλεί τεράστιο διεθνές ενδιαφέρον (Ο Φλαμανδός ζωγράφος Ιε.Μπος και ο συρρεαλισμός)», του Π.Καραβία, στην εφημερίδα *Ελευθερία*, 4.12.1949 (ΕΛΙΑ: 1/4). Εκεί αναφέρεται ότι το βιβλίο του Κάλας για τον Bosch θα κυκλοφορήσει σε δυο διαφορετικές εκδόσεις και σε επτά γλώσσες.

¹⁴¹ Πέρα από την πρώτη απόπειρα έκδοσης το 1949, ο Κάλας δούλεψε το βιβλίο και στη δεκαετία του '50, ενώ δεν σταμάτησε ποτέ να εργάζεται πάνω σ' αυτό. Ύστατη προσπάθεια έκανε στις αρχές του '80 (πολλά δφω φέρουν ένδειξη reread 1982 ή '83), μάλιστα από επιστολή μαθαίνουμε ότι το 1985 έδωσε το δφω στον

έρευνα πάνω στον Ιερώνυμο Μπος υπήρξε έργο ζωής για τον Κάλας, γιατί – από το 1947 που ξεκίνησε – δεν σταμάτησε να τον απασχολεί μέχρι το θάνατό του. «Bosch has been for me an endless series of unforeseen obstacles and I don't want to die before I finish this work» εξομολογείται ο ίδιος σε επιστολή (19.2.1979, ΔΑΚ: 26/25).

Η δεκαετία του '50 υπήρξε η πλέον «σιωπηλή» συγγραφικά για τον Κάλας, καθώς δεν δημοσίευσε παρά ελάχιστα άρθρα και ένα βιβλίο (ανθολόγιο κειμένων) με την ανθρωπολόγο Margaret Mead, με την οποία είχε συνεργαστεί στο Columbia University, μεταξύ 1947-1949· σίγουρα συνέχισε την εργασία του πάνω στον Bosch, ενώ υπάρχουν και κάποια αγγλικά ποιήματα (στην πλειοψηφία τους αδημοσίευτα). Από μια συστατική επιστολή της Mead (27.10.1959) μαθαίνουμε ότι από το 1956 ξεκίνησαν μαζί καινούργιες ανθρωπολογικές μελέτες (σχετικά με τις μεταβαλλόμενες έννοιες του χώρου και του χρόνου) και ότι ο Κάλας έδωσε αρκετές διαλέξεις εκείνο το διάστημα (ΔΑΚ: 21/2). Στη δεκαετία του '50 ήρθε μεγάλα διαστήματα στην Ελλάδα, αρχικά (Δεκ. 1954-Ιούν.1956) εξαιτίας της ασθένειας και του θανάτου του πατέρα του (Απρίλ. 1955) και στη συνέχεια για να τακτοποιήσει την οικογενειακή κληρονομιά, καθώς ο ίδιος δεν ήθελε να συνεχίσει τις πατρικές επιχειρήσεις. Αναγκάστηκε να πουλήσει ένα μέρος του ξενοδοχείου Κεντρικόν, ενώ ταξίδεψε αρκετά στη διάρκεια των ετών 1957 και '58 για να επιβλέψει τον διευθυντή του εργοστασίου τους στη Μυτιλήνη και τον εκσυγχρονισμό του ώστε να πουληθεί σε καλύτερη τιμή. Εκείνο το διάστημα, μοιράζει τον χρόνο του ανάμεσα στα κεντρικά γραφεία των επιχειρήσεων Καλαμάρη στην Αθήνα και στο εργοστάσιο, ενώ το τελευταίο ταξίδι για την οριστική πώληση του ξενοδοχείου έγινε το 1959¹⁴². Συνακόλουθα οι οικογενειακές μέριμνες δεν του επέτρεψαν να έχει μια πιο ζωντανή παρουσία στα πνευματικά πράγματα της Αμερικής, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στη δεκαετία αυτή 'μεσουρανούσε η τέχνη του αφηρημένου εξπρεσιονισμού¹⁴³, και ο μακαρθισμός στην πολιτική σκηνή. Στις αρχές της δεκαετίας του '60, ο Κάλας υποστήριξε την αναδύομενη Pop Art, ως μια ζωντανή απάντηση στην ακαδημαϊκή τέχνη – χωρίς να τρέφει «ψευδαισθήσεις για την πιθανή κατάληξη της Pop και την επιστροφή à l'ordre»¹⁴⁴.

εκδότη D.Kuspit (βλ. επιστολή Κάλας προς Kuspit, 13/3/1985, ΔΑΚ: 27/24). Ωστόσο το υλικό που σώζεται στο ΔΑΚ, είναι πολύ χαοτικό και απέχει από τη μορφή ενός υπό έκδοση βιβλίου.

¹⁴² Τα στοιχεία υπάρχουν στο δφ «Preliminary Draft» (ΔΑΚ: 21/2).

¹⁴³ Ο Χατζηνικολάου (1982: 95) επισημαίνει ότι οι επίσημες αρχές των ΗΠΑ, ιδιαίτερα κατά την περίοδο του ψυχρού πολέμου, προέβαλλαν τη σχολή της Νέας Υόρκης και την Action Painting ως υπόδειγμα «ελεύθερης τέχνης», κατ' ουσίαν όμως επρόκειτο για θρίαμβο της εθνικής τους κουλτούρας (πχ. η θεώρηση της τέχνης του Pollock ως τυπικά αμερικανικής).

¹⁴⁴ Από τον Πρόλογο του Κύριλλου Σαρρή στη Διακύβευση (: 15). Ο Σαρρής σε (αδημοσίευτη) ομιλία του για την τεχνοκριτική του Κάλας (στις 21.1.98, στη Στοά του Βιβλίου) έδωσε έμφαση στη σύγκριση Κάλας και Greenberg· ο Τζουμάκας (1999: 351) παραθέτει εκτενές απόσπασμα αυτής της ομιλίας.

Ο Κάλας παντρεύτηκε τη ρωσίδα εμγκρέ Elena von Hoershelman¹⁴⁵ και έζησαν στην οδό 210 East 68th Street. Δίδαξε στο Fairleigh Dickinson University (Teaneck campus) μεταξύ των ετών 1963-1976 (1975, αλλού). Στη δεκαετία του '70 (1976-78), στη διάρκεια των θερινών διακοπών, παρέδιδε μαθήματα τέχνης στο campus βουδιστών διανοούμενων, που είχε ιδρύσει ο Allen Ginsberg¹⁴⁶ στο Colorado, ενώ πάμπολλες ήταν οι διαλέξεις που έδωσε στην Αμερική αλλά και στην Ευρώπη¹⁴⁷. Συμμετείχε ενεργά στις υπερρεαλιστικές εκδηλώσεις στη Νέα Υόρκη, όπως πχ. με τη συμμετοχή του στην ταινία 8x8 των H.Richter και Duchamp (1952)¹⁴⁸. Διοργάνωσε ποικίλες εκθέσεις σε γκαλερί της Ν.Υ., όπως το 1947 την έκθεση Bloodflames¹⁴⁹ (Calas, 1971: 163), το 1963 τις εκθέσεις «Παιχνίδια χωρίς κανόνες» (Calas, 1984: 131) «Eyes and Ears» (στο ίδιο: 88) και «According to the Letter» (Calas, 1971: 132). Ιδιαίτερα γόνιμες και δημιουργικές ήταν οι δεκαετίες '60 και '70, κατά τις οποίες εξέδωσε αρκετά βιβλία δοκιμίων και κριτικής της τέχνης – μερικά σε συνεργασία με τη γυναίκα του Έλενα (βλ. στη Βιβλιογραφία).

Ο Κάλας είχε δική του τακτική στήλη στο *The Village Voice*¹⁵⁰ και αργότερα στο *Arts Magazine*. Αρθρογράφησε επίσης στα: *Arts News*, *Artforum*, *Art in America*, *Art international* (Lugano), *XX Century* (Paris), *Opus International* (Paris), *Plural* (Mexico), *Coloquio* (Lisbon) κα.. Διαλέξεις έδωσε στο MOMA, Metropolitan Museum, Guggenheim Museum, Columbia University, Princeton University, University of Chicago, University of Michigan, The Minneapolis Institute of Arts κα¹⁵¹. Ο MacGowan γράφει ότι ο Κάλας υπήρξε διακεκριμένος τεχνοκριτικός της μοντέρνας τέχνης¹⁵². Η Dore Ashton επίσης τον επαινεί για την ηθική διάσταση που τολμούσε να εισάγει στις τεχνοκριτικές του. Ο D.Kuspit, στην εισαγωγή του στο *Transfigurations* (: XI) χαρακτηρίζει τον έλληνα τεχνοκριτικό ως «αρχετυπικό υπερρεαλιστή» («archetypal Surrealist») και ως τον πλέον πνευματώδη κριτικό του υπερρεαλισμού («the most brilliant critic of Surrealism»). Ωστόσο, ο Κάλας έμεινε εκτός του κριτικού ιερατείου των ΗΠΑ, επειδή πολέμησε και δεν εντάχθηκε στην φορμαλιστική περιγραφή και στον ακαδημαϊσμό. Είναι

¹⁴⁵ Βλ. Βέης, 1989: 157. Την Elena γνώρισε μέσω του κοινού γνωστού τους Sherry Mangan, τροτσικιστή δημοσιογράφου και συγγραφέα (βλ. επιστολή του προς τους εκδότες της *Λέξης*, 22.9.1981, ΔΑΚ: 27/16).

¹⁴⁶ Ο Κάλας δεν εκτιμούσε την ποίηση του Ginsberg, επειδή βρίσκει το ύφος της «μαζοχιστικό», «πρόκειται για μια ποίηση ταπείνωσης, που είναι ασύμβατη με το επαναστατικό πνεύμα» (επιστολή προς Alain Jouffroy, 5.10.1975, ΔΑΚ: 27/21).

¹⁴⁷ Συμμετείχε στον μήνα ελληνικής ποίησης στο Λονδίνο (τέλη 1975), όπου μίλησε ο ίδιος και διαβάστηκαν ποιήματά του (βλ. ΔΑΚ: 9/15). Επίσης στις 25.5.1981 έδωσε διάλεξη στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης, με τίτλο «Le climat surréaliste à Athènes, Paris et New York», βλ. επιστολές με Κ.Τσεκίνη (ΔΑΚ: 29/23) και Αικ.Κουμαριανού (ΔΑΚ: 27/29).

¹⁴⁸ Η ταινία περιλάμβανε διάφορα σκέτς με θέμα το σκάκι και συμμετείχαν επίσης οι Ernst, Tanguy, Agr κά. Για την ταινία και τη συμμετοχή του Κάλας, βλ. Kyrou, 1963: 200 και Διακύβευση: 32 (φωτογραφία από την ταινία, όπου διακρίνεται ο Κάλας ως αξιωματικός του σκακιού).

¹⁴⁹ Για την έκθεση *Φλόγες Αίματος* του Κάλας (στην γκαλερί Hugo) και τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν, βλ. Γκαϊήλ, 1999: 398.

¹⁵⁰ Στο ΔΑΚ (30/6) υπάρχει επιστολή (1965) από «The Nicolas Calas Fan Club», στην οποία καταγράφεται ο θαυμασμός προς το πρόσωπο του Κάλας ως ενός από τους πλέον ξεχωριστούς λόγιους της Αμερικής.

¹⁵¹ Βλ. το C.V. του Κάλας στο ΔΑΚ: 21/2.

¹⁵² Βλ. MacGowan, 1996.

γνωστή η διαμάχη του με τον Clement Greenberg, εξέχοντα φορμαλιστή τεχνοκριτικό και υποστηρικτή του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, διαμάχη που τον απομόνωσε – μερικά τουλάχιστον – κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, όταν μεσουρανούσε το εικαστικό αυτό ρεύμα. Οι μόνοι κριτικοί που εκτιμούσε και ξεχώριζε ο Κάλας ήταν η Dore Ashton, ο Harold Rosenberg και ο Alloway, γιατί μπορούν και εμβαθύνουν στην τέχνη, ενώ οι υπόλοιποι δεν είναι παρά «τεχνικοί» που προσφεύγουν σε μια τεχνική στρουκτουραλιστική ή φαινομενολογική, για να καλύψουν τις προσωπικές τους ανεπάρκειες εμβάθυνσης· αντίθετα, η δική του επιλογή ήταν σταθερά από την εποχή που ξεκίνησε, υπέρ της ηθικής βάσης στην τέχνη¹⁵³.

Όσο για τη συνέχεια της συμμετοχής του στην υπερρεαλιστική ομάδα, ξέρουμε ότι αυτή ατόνησε μεταπολεμικά· όπως σημειώνει ο ίδιος σε επιστολή του, μετά τον πόλεμο απομακρύνθηκε από την ομάδα, κυρίως λόγω της απόστασης, αλλά ποτέ δεν αποχωρίστηκε από τον Breton τον οποίο και έβλεπε κάθε φορά που βρισκόταν στο Παρίσι¹⁵⁴. Πράγματι μεταπολεμικά στη Νέα Υόρκη δεν λειτούργησε υπερρεαλιστική ομάδα (με οργάνωση, έκδοση περιοδικού κλπ), γι' αυτό ο έλληνας υπερρεαλιστής ακολούθησε το δρόμο του μοναχικού σκοπευτή, υπερασπιζόμενος τον υπερρεαλισμό σε άρθρα και βιβλία και κρατώντας επαφή με τους υπερρεαλιστές καλλιτέχνες που ζούσαν στην Αμερική. Παράλληλα παρακολουθούσε τα τεκταινόμενα στην υπερρεαλιστική ομάδα στο Παρίσι, διαβάζει και κρίνει τα περιοδικά τους (πχ. θεωρεί το *Archibras* απογοητευτικό στο σύνολό του) και εκδηλώνει τη θλίψη του για τη διάλυση της ομάδας μετά το θάνατο του Breton («Καινούργια απόσυρση σε κάποιο ελεφάντινο πύργο»¹⁵⁵). Ο ίδιος διατηρεί την αλληλογραφία με την Elisa Breton την Joyce Mansour, την καινούργια γενιά υπερρεαλιστών όπως ο V.Bounoure, ο G.Gronier, ο J.-L.Bedouin και μια εκτενέστατη με τον Alain Jouffroy. Δημιουργήθηκε στη δεκαετία του '60 μια υπερρεαλιστική ομάδα στο Σικάγο από τον Franklin Rosemont, αλλά όπως διαπιστώνουμε από την μεταξύ τους αλληλογραφία (ΔΑΚ: 29/5), υπάρχει έντονη αμφισβήτηση των στόχων της ομάδας εκ μέρους του Κάλας.

Κατά τη διάρκεια της μακροχρόνιας παραμονής του στη Νέα Υόρκη, ο Κάλας έκανε γνωριμία και ανέπτυξε στενή φιλία με τη νεότερη γενιά καλλιτεχνών, όπως οι Wolfgang Paalen, Arakawa, Brunius, V.Adami, K.Seligmann, G.Kamrowski, W.Lam, Meret Oppenheim, καθώς και την πανίσχυρη γκαλερίστα Peggy Guggenheim¹⁵⁶. Από την άλλη πλευρά, ποτέ δεν έπαψε να έχει στραμμένα τα βλέμματά του προς την Ελλάδα και αυτό το αποδεικνύουν τα ελληνικά του

¹⁵³ Βλ. πώς ο Κάλας συνοψίζει τις κριτικές του επιλογές σε επιστολή του προς τον Alain Jouffroy, 26.5.1974 (ΔΑΚ: 27/21).

¹⁵⁴ Επιστολή Κάλας 4.3.80 προς Roche (ΔΑΚ: 29/6).

¹⁵⁵ Από επιστολή του στον Ν.Βαλαωρίτη, 14.5.1969 (στα γαλλικά), όπου περιγράφεται το «τέλος εποχής» του υπερρεαλισμού (ΔΑΚ: 30/3). Σε άλλη επιστολή ειρωνεύεται τη στάση της ομάδας του Bounoure να απονέμει εύσημα σε οποιονδήποτε δηλώνει υπερρεαλιστής στην Αμερική (11.3.1972, ΔΑΚ: 30/4).

¹⁵⁶ Ο βιογράφος της Guggenheim, Gill αναφέρει σε κάποια σημεία τον Κάλας, όταν εκθέτει τη ζωή των υπερρεαλιστών στη Νέα Υόρκη, κατά τη δεκαετία του '40, αλλά φαίνεται πως αγνοεί το ογκώδες λεύκωμα που έγραψε ο Κάλας (σε συνεργασία με την Elena) για τη συλλογή του Μουσείου Guggenheim στη Βενετία.

ποιήματα (που δημοσιεύτηκαν σε ελληνικά περιοδικά, όπως το *Πάλι* και το *Χνάρι*), αλλά και η πολιτική αλληλογραφία του με τον Μιχάλη Ράπτη. Από έλληνες δημιουργούς, έχει αλληλογραφία με την Chryssa, τον Taki, τον Οδ.Ελύτη, τον Ανδρέα Εμπειρίκο, τον Τ.Παπατσώνη και τον Νάνο Βαλαωρίτη. Πιο συχνή υπήρξε η παρουσία του Κάλας κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης, οπότε η πρώτη επανεμφάνιση του ονόματός του έγινε μέσα από το αφιερωματικό στον υπερρεαλισμό τεύχος του *Ηριδανού* (1976), όπου η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου ανθολογώντας χαρακτηριστικά κείμενα του ποιητή, υπενθύμισε τη στενή σχέση του με το κίνημα του υπερρεαλισμού. Ακολούθησε η έκδοση των συγκεντρωτικών τόμων με τα ελληνικά ποιήματά του και με τα μεσοπολεμικά του δοκίμια, ενώ άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες μελέτες για το έργο του (Vitti, Αργυρίου, Ντουσιά, Μικέ κά).

Η πολύχρονη παραμονή του στη Νέα Υόρκη δεν τον εμπόδιζε να ταξιδεύει και να νοσταλγεί την Ευρώπη. Συχνά σε επιστολές εκφράζει την απογοήτευσή του από το νεοϋορκέζικο περιβάλλον, γι' αυτό κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, είχε εκδηλώσει την επιθυμία να επιστρέψει και να πεθάνει στην Ελλάδα¹⁵⁷ – αν και σε ένα από τα τελευταία του ποιήματα έγραφε: «στο *Je Reviens* δεν επιστρέφει ο ποιητής» (ΓΦ: 116). Σε επιστολή του προς την Marguerite Yourcenar (16.6.1974) αναφέρει ότι είχε από το 1966 να επισκεφτεί την Ελλάδα (ΔΑΚ: 30/18). Μετά τη μεταπολίτευση, έρχεται συχνότερα (και όσο η υγεία του το επιτρέπει) στην Αθήνα: διαπιστώνει ότι η πόλη έχει γίνει ανυπόφορη, αλλά επιθυμεί και επιδιώκει να επιστρέψει σ' αυτήν, καθότι η Αμερική ταιριάζει στην ψυχή του αλλά όχι στο πνεύμα του («L'Amérique va a mon état d'âme mais pas à mon état d'esprit»)¹⁵⁸. Η μητέρα του πέθανε στις 17.1.1977, αλλά ήδη λίγο πριν, ο ίδιος είχε ξεκινήσει τις ενέργειες για πώληση οικογενειακών αντικειμένων, καθώς επιθυμούσε να ξεφορτωθεί όλο το οικιακό παρελθόν¹⁵⁹. Στη δεκαετία του '70, ο Κάλας έστειλε κάποια άρθρα του στο *Βήμα*, αλλά συνάντησε τη σιωπηλή απόρριψη, μάλιστα ο Ράπτης υποψιάζεται ότι «κάποιοι επενέβηκαν για να τα σταματήσουν»¹⁶⁰. Ωστόσο η παρουσία του στην Ελλάδα, με κάποιες σποραδικές διαλέξεις του και με την έκδοση του ελληνόγλωσσου έργου του σε δύο συγκεντρωτικές συλλογές ποιημάτων (η πρώτη θα του αποφέρει το πρώτο κρατικό βραβείο ποίησης, το 1977) και σε έναν τόμο κριτικών δοκιμίων από τον μεσοπόλεμο, δεν έπαψε να αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον γύρω από την προσωπικότητα του ανυπότακτου «για τα

¹⁵⁷ Την πληροφορία καταγράφει ο Βιστωνίτης, 1999: 432 και 476. Ωστόσο στην αλληλογραφία του με τον R.Altman (1974, 1976) φαίνεται ότι η προοπτική επιστροφής στην Ελλάδα, λόγω των οικονομικών προβλημάτων που αντιμετώπιζαν, ήταν πηγή άγχους και κατάθλιψης (ΔΑΚ: 25/1).

¹⁵⁸ Από επιστολή σε οικογενειακή φίλη (Ελένη), 28.8.1977, ΔΑΚ: 30/7.

¹⁵⁹ Τις πληροφορίες συλλέγουμε από την αλληλογραφία του με τον γκαλερίστα Τάσο Ζουμπουλάκη, στον οποίο είχε αναθέσει την πώληση· χαρακτηριστική είναι η επιθυμία του Κάλας να μην δοθούν τα δικά του βιβλία, αλλά να πουληθούν «ει δυνατόν με την ομάδα τα βιβλία του πατέρα» του (29.10.1975, ΔΑΚ: 30/20).

¹⁶⁰ Κάλας-Ράπτης, 2002: 122. Ο Κάλας πιστεύει ότι «η εφημερίδα των φιλελευθέρων και δημοκρατικών διανοουμένων [=Βήμα] δεν με θέλει επειδή κάμνω κριτική των σταλινικών μεθόδων του Αραγον και του Ρίτσου να προπαγανδίζουν στην ποίηση» (στο ίδιο: 124). Υπονοείται το άρθρο «Το βραβείο του Ρίτσου» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό του Ράπτη *Για το Σοσιαλισμό*, το 1978.

στρατολογικά γραφεία της πνευματικής μας ζωής»¹⁶¹ Κάλας. Ο κύριος όγκος του ξενόγλωσσου έργου του έμεινε αμετάφραστος μέχρι το 1997, οπότε και παρουσιάστηκαν οι πρώτες μεταφράσεις βιβλίων του. Επίσης ο Κάλας συμμετείχε στην οργάνωση κάποιων εκθέσεων ζωγραφικής στην Αθήνα, όπως η έκθεση με έργα του Ρ.Μάττα από τον Ιόλα (βλ. Κάλας, 1975) και «Οι καθρέφτες του νου» στη γκαλερί Ζουμπουλάκη.

Η τελευταία πενταετία της ζωής του Κάλας πέρασε με προβλήματα υγείας (κυρίως προβλήματα κίνησης, σποραδικά κενά μνήμης), χωρίς να χάσει την ευστροφία του, παρά μόνο προς το τέλος της ζωής του. Τους τελευταίους μήνες πριν το θάνατό του μπήκε σε ίδρυμα· πέθανε την παραμονή της πρωτοχρονιάς του 1989 και η σορός του αποτεφρώθηκε¹⁶².

Υπάρχουν δυο ποιητικά «πορτραίτα» του ποιητή, το πιο πρώιμο το έχει γράψει ο Γ.Θεοτοκάς και έχει τίτλο: «Ηδυπαθής ευπατρίδης από το Κουρδιστάν». Πρόκειται για ειρωνικό στιχούργημα, όπου ο Κάλας σκιαγραφείται ως προς τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά: «γλυκός, λεπτός, μακροσκελής, / ονειροπόλος με βαριάν λαγνεϊαν», αλλά και ως προς τα πνευματικά του εφόδια: «Εσπούδαζε ποικίλας επιστήμας, / κοινωνικάς, θεοσοφιστικάς, / εδιάβαζε του κόσμου τα κιτάπια, / άλλα καταλαμβάνων κι άλλα μη, / πλην όλα τα σχολίαζεν αφ' υψηλού / κι έγγραφεν στίχους της πρωτοπορίας, / υπερμοντέρνους, φουτουριστικούς, γύρω σε θέματα παρθένα και τερπνά, / ως ο ερωτισμός των μηχανών, / του Πειραιώς τα λιμενικά έργα / και πλείστα άλλα της αυτής εμπνεύσεως». Στο κείμενο του Θεοτοκά τονίζονται ο εριστικός χαρακτήρας του νεαρού Κάλας («συχνάκις έβριζε κι εβρίζετο / κι ηρέσκετο να προκαλεί ζητήματα») και η κομμουνιστική ιδεολογία του («Έπαιζεν λίγο και με τον κομμουνισμόν, / πλην κατά τρόπον ευγενή κι ανώδυνον»)¹⁶³.

Ένα όψιμο αυτοπορτραίτο του έδωσε ο ίδιος ο Κάλας το 1977:

«Νησιώτης ποτισμένος στο σεληνόφως λιοδέντρων
επαναστάτης, μετανάστης, επαγγέλλομαι
τον ονειροκρίτη. Μελετώ Μάγους
τον van Eyck και τον Bosch, τον Breton
και τον Duchamp. Χαιρετώ άθεους Βουδιστές
του Colorado, αναρχικούς και αιρετικούς.
Γιορτάζω το ηλιοστάσιον και την επέτειο
κάθε Κομμούνιας. Σέβομαι τη σιαά του Άθωνα
τις πυραμίδες, την Αφροδίτη.
Χάνομαι στο πλήθος, ξαναβρίσκω τον εαυτό μου

¹⁶¹ Από τον Πρόλογο του Οδ.Ελύτη, στην Οδό Νικήτα Ράντου (ONP: 7).

¹⁶² Τις πληροφορίες δίνει ο Βιστωνίτης, 1999: 477-8. Ο Γ.Βέης ήταν παρών στην κηδεία του Κάλας, όπου οι Γ.Χουλιάρας, Ντ.Σιώτης, Χρ.Τσιάμης μίλησαν για τον εκλιπόντα (βλ. Βέης, 1989).

¹⁶³ Βλ. Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 61-2. Το ποίημα αναφέρεται ρητά στην ταυτότητα του «ευπατρίδη»: «Έφερεν όνομα βαθιά υποβλητικό: / Νικήτας Ράντος Σπιέρος Καλαμάρης».

στις αρτηρίες της Βαβυλώνας

στην παλάμη του μέλλοντος» (ONP: 147). Στο πυκνό αυτό πορτραίτο υπάρχουν όλα τα μόνιμα χαρακτηριστικά που συνόδευαν τον ποιητή στη διάρκεια της ζωής του. «Συστατικά» του ανθρώπου ήταν το νερό και το φως (τα πιο ευμετάβολα, τα πιο δεκτικά στη μεταμόρφωση), καθώς οι ρίζες του βρίσκονταν στην Ελλάδα: τα στοιχεία αυτά μετέφερε μαζί του στις σύγχρονες Βαβυλώνες όπου μετανάστευσε και πορεύτηκε. Η ερμηνεία των ονείρων, το αίνιγμα και η μαγεία αποτέλεσαν το ένα σκέλος της δημιουργικής ζωής του, η επανάσταση το άλλο σκέλος. Δεν υπήρξε ποτέ ο ποιητής του ελεφάντινου πύργου, αλλά ανακατεύτηκε με τον κόσμο, χωρίς να χάνει την ατομικότητά του. Δεν υπήρξε ποτέ ποιητής-Νάρκισσος με το βλέμμα νοσταλγικά και εγωτικά στραμμένο στο παρελθόν, αλλά ήταν προμηθεϊκά προσηλωμένος στο μέλλον. Η αθεΐα τον οδήγησε στην απόρριψη κάθε απόλυτης αλήθειας και στη συμπόρευση με αναρχικά και αιρετικά πνεύματα. Ωστόσο τον διέκριναν οι ανοιχτοί ορίζοντες σκέψης και η διαλεκτική σύνθεση «ετερόφωτων κι ετερόκλητων» πραγμάτων, γι' αυτό τιμούσε και σεβόταν τον Άθωνα μαζί με την Κομμούνα, τον παγανιστικό έρωτα αλλά και τον θάνατο. Οι γιορτές για τις οποίες έστειλε ευχές – όπως φαίνεται από την ογκώδη αλληλογραφία του στο αρχείο ΔΑΚ – ήταν το εαρινό και το χειμερινό ηλιοστάσιο.

Ο ποιητής Κάλας ταξίδεψε μέσα στον χώρο και στον χρόνο (σ' όλο τον μακρύ κορμό του 20^{ου} αι.), μάλιστα ο ίδιος δίνει το γεωγραφικό στίγμα του, μοιρασμένο ανάμεσα σε τρεις χώρες, τρεις γλώσσες και δυο ηπείρους:

«Στο χάρτη κατακόρυφα από Βορρά σε Νότο
Ελληνικό (Ελλάδα), Charles de Gaule (Γαλλία)

Κέννεντυ (Η.Π.Α.)» (ONP: 146). Τελικά, παρά τις όποιες μεταμορφώσεις και μεταπτώσεις στον βίο και στην ποιητική του, παρά την εναλλαγή των ονομάτων και των τόπων όπου έζησε, των γλωσσών στις οποίες εκφράστηκε, ο Κάλας υπήρξε σταθερός και αμετακίνητος σε κάποιες βασικές αρχές και αξίες οι οποίες συνοψίζονται στο σύνθημα «η τέχνη είναι μαρτυροταποθήκη». Η όπως κλείνει μια επιστολή του, με τον τρόπο του Breton: «notre position est celle de l' Orage!»¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Επιστολή προς Bedouin 10.1.1971, ΔΑΚ: 25/15 («η στάση μας είναι ίδια με της Θύελλας!»).

Α' ΜΕΡΟΣ

Δήμητρα Γ. Καρασώλη

Δήμητρα Γ. Καρασώμα

1^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΟ ΚΡΙΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ν. ΚΑΛΑΣ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ

1.1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Το δημοσιευμένο στην Ελλάδα κριτικό έργο του Κάλας, έχει χρονική ακτίνα ανάπτυξης τη δεκαετία από το 1929 (έκδοση του «Ελεύθερου Πνεύματος» του Γ.Θεοτοκά, έργο που θεωρήθηκε ως Μανιφέστο της Γενιάς του '30) μέχρι το 1938 («Ένας διάλογος για την Ποίηση» των Γ.Σεφέρη και Κ.Τσάτσου), μια δεκαετία έντονης πνευματικής δράσης και ποικίλων καλλιτεχνικών και πολιτικών ζυμώσεων. Η συγκεκριμένη περίοδος, τόσο ιστορικο-κοινωνικά όσο και καλλιτεχνικά, υπήρξε πλούσια σε αντιφάσεις και συγκρούσεις, μέσα από τις οποίες προέβαλε και κυριάρχησε η γενιά του '30, αντιπροσωπεύοντας την «ιστορική αιχμή» (για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Α.Gramsci) στον τομέα της τέχνης. Οι παράγοντες που συνυπήρξαν και αντιπαρατέθηκαν ήταν η ποιητική παράδοση (παλαμική ποίηση, αλλά και οι αναζητήσεις της γενιάς του '20) με το αίτημα για ποιητική ανανέωση· το αίτημα αυτό μοιράστηκε αφενός ανάμεσα στην μετρημένη και προσεκτική εμφύτευση του καινούργιου στο σώμα της παράδοσης (πχ. οι σχέσεις της γενιάς του '30 με τον Παλαμά) και αφετέρου στην τολμηρή ανατροπή της.

Τα μεσοπολεμικά δοκίμια του Κάλας περιλαμβάνονται στον τόμο *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής* που επιμελήθηκε ο Αλέξανδρος Αργυρίου. Στο τέλος του τόμου υπάρχει η «Εργογραφία 1929-1938» που έχει καταρτίσει η Βάσω Νικολοπούλου¹. στον κατάλογο αυτό, πρέπει να προστεθούν τα εξής δημοσιευμένα κείμενα: α) η Χ.Ντουνιά αποδίδει στον Κάλας το ανυπόγραφο κείμενο «Ο ποιητής Αραγκόν στο σκαμνί...»², β) ο Αλ.Αργυρίου δημοσίευσε άλλα δυο «ελλείποντα από τη σύναξη» δημοσιευμένα κείμενα, την «Ευωδία Φλόγας» και την επιστολή «[Πάνω στη μορφή και στο περιεχόμενο της τέχνης]»³ γ) ο ίδιος αναφέρει δύο ακόμα δημοσιευμένα κείμενα: «Νέα μορφή αντίδρασης» και «Η “ξεπάρθενη” της Λιλίκας Νάκου»⁴, δ) ο Κ.Τσιγκάνης ανακάλυψε το κείμενο «Γύρω στην Μοντέρνα Τέχνη»⁵. Επιπλέον αρκετά αδημοσίευτα κείμενα (από την εποχή του μεσοπολέμου) υπάρχουν στο αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ, με εκτενέστερο την αθησαύριστη διάλεξη που εκφώνησε ο Κάλας το 1933, με τίτλο «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση»⁶.

¹ Να επισημανθεί ένα μάλλον τυπογραφικό λάθος, καθώς τα κείμενα νο 20 και 21 ανήκουν στο 1933 (βλ. ΚΠΑ: 312).

² Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, 6 (Ιουν.1932), βλ. Ντουνιά, 1996: 294 κε.

³ Το πρώτο δημοσιεύτηκε στα *Νεοελληνικά Γράμματα* (1937) και η επιστολή στους *Πρωτοπόρους* (1931), βλ. Αργυρίου, 1985.

⁴ Βλ. Αργυρίου, 1990: 20 (σημ.6). Αυτά δημοσιεύτηκαν το 1932, στο περιοδικό *Δελτίο Κριτικής*, 1 και 3-4 αντίστοιχα, αλλά δεν μπορούσαμε να βρούμε τα συγκεκριμένα τεύχη σε καμιά βιβλιοθήκη.

⁵ Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ορίζοντες*, 2 (Μάιος 1931).

⁶ Το κείμενο βρίσκεται σε χειρόγραφη μορφή στο ΕΛΙΑ και, κατά την πρώτη δική μου καταγραφή του αρχείου, ήταν κατατμημένο σε τέσσερα μέρη (Α, Β, Γ, Δ), χωρίς να δηλώνεται ρητώς η συνοχή τους από τον Κάλας και χωρίς να υπάρχει ενιαία σελιδαρίθμηση. Συγκεκριμένα, τα τμήματα Β (συνδεδεμένη δέσμη

Τα κριτικά κείμενα του Κάλας αναπτύσσουν μεγάλη κλίμακα θεμάτων: εκτός από ζητήματα λογοτεχνίας, απασχόλησαν εξίσου τον στοχασμό του ο κινηματογράφος, η ιστορία και η πολιτική. Στη διάρκεια του μεσοπολέμου, παρήγαγε και μεταφραστικό έργο, από τα αγγλικά και γαλλικά, που χαρακτηρίζεται για τις ευρείες επιλογές του, καθώς περιλαμβάνει πολύ διαφορετικά κείμενα, όπως ποίηση και δοκίμια του Έλιοτ, το «Κόκκινο Μέτωπο» του Αραγκόν, μέχρι υπερρεαλιστικά ποιήματα του Β.Ρέρετ και της G.Prassinos. Στον Κάλας πρέπει να αποδοθεί και μια ανυπόγραφη μετάφραση ενός κειμένου του Gide με τίτλο «Ο André Gide σε νέο δρόμο» που δημοσιεύτηκε στους *Νέους Πρωτοπόρους* και παραπέμπει σ' αυτό ο Κάλας σε μεταγενέστερο άρθρο του. Πράγματι, σε βιβλιοκριτική για το *Πιστεύω* του Ά.Κύρου, αναφέρει: «Παραπέμπω σχετικά τους αναγνώστες μου σ' αυτά που είπε ο Αντρέ Ζιντ και που είχα μεταφράσει για τους *Ν.Πρωτοπόρους*» (ΚΠΑ: 283)⁷.

Ο ίδιος ο ποιητής θεωρούσε τα μεσοπολεμικά κριτικά κείμενα του ως πολύ πρώιμα κι ένιωθε μακριά τους⁸ – «δοκιμαστικές πτήσεις» τα χαρακτηρίζει σε επιστολή του στον Θεοτοκά⁹ – και μπορεί κανείς να καταλάβει τον λόγο, όταν μελετήσει το ύστερο ώριμο τεχνοκριτικό του έργο. Επιπλέον, τα κριτικά αυτά κείμενα είναι γραμμένα χωρίς πολλή φροντίδα για τη μορφή, χωρίς επιτηδεύσεις ύφους και καλλιέπειες· αντιθέτως υπάρχει σε αρκετά σημεία συντακτική χαλαρότητα, ενίοτε νοηματική αταξία και συχνά ορθογραφία αναρχική. Επίσης η σκέψη του Κάλας, παρ' όλο που δεν της λείπει η πνευματική οξύτητα, τείνει σε απλουστεύσεις, γενικότητες και στη θεωρητική σχηματοποίηση.

Ωστόσο, τα κείμενα του στον Μεσοπόλεμο, δεν μπορεί να απολέσουν το ιστορικό τους βάρος, την πρώιμη αλλά σημαντική επαναστατικότητα τους στον τομέα των καλλιτεχνικών και πνευματικών αναζητήσεων της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας στην Ελλάδα, καθώς δίνουν το στίγμα μιας ανήσυχης και ανανεωτικής σκέψης που προσπάθησε να αλλάξει τη ροή του ποιητικού ρυθμού, να σπάσει τα δεσμά μιας συμβατικής παράδοσης στην Ελλάδα. Αυτός ο «προμηθεϊκός» άθλος για την καινούργια ποίηση επιχειρήθηκε στη βάση μιας φωτεινής ευρυμάθειας, αλλά υπήρξε πολύ μοναχικός: ο κύκλος των φίλων – αντιπάλων ήταν στενός (Θεοτοκάς, Παπατσώνης, Δημαράς), οι αντίπαλοί του ήταν πολύ ισχυροί (Καραντώνης, Τσάτσος) κι όσο για τους «συνοδοιπόρους» (κύκλος του περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι*) υπήρξαν λίγο

12 χειρόγραφων σελίδων – ελλείπει μια σελίδα – χωρίς τίτλο) και Α (δέσμη 11 χφων σελίδων, εκ των οποίων η πρώτη φέρει τον τίτλο της διάλεξης καθώς και τον τόπο και χρόνο εκφώνησης της) βρίσκονταν στον φάκελο νο 5· ενώ τα τμήματα Γ (8 χφες σελίδες, χωρίς τίτλο) και Δ (11 χφες σελ., χωρίς τίτλο) στο φάκελο νο 1. Μετά την αποκατάσταση και δημοσίευση της διάλεξης με δική μου φιλολογική επιμέλεια (βλ. Κάλας, 2000), η υπεύθυνη των λογοτεχνικών αρχείων του ΕΛΙΑ, Σοφία Μπόρα, έκανε την αρχειοθέτηση των παλιών φακέλων σε ένα ενιαίο αρχειακό κουτί· η διάλεξη βρίσκεται στο ΕΛΙΑ: 1/2.

⁷ Ερευνώντας τις ανυπόγραφες μεταφράσεις κειμένων του Ζιντ, στο συγκεκριμένο περιοδικό, πριν από τον Ιούλιο 1933, ανακαλύψαμε την ανυπόγραφη μετάφραση στο τεύχος 12 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1932): 443-444. Την ανακάλυψη αυτή επιβεβαιώνει και η Σαμουήλ, (βλ. Σαμουήλ, 1998: 30).

⁸ Βλ. στην Εισαγωγή του Αλ. Αργυρίου, ΚΠΑ: 11

⁹ Βλ. Θεοτοκάς-Κάλας, 1989:40.

παραπάνω σκεπτικιστές απέναντί του, ακόμα και οι πιο ανοιχτόμυαλοι. Έτσι, μοναχικά, ο λόγος του Κάλας αγωνίστηκε να ορίσει το πλαίσιο μιας καινούργιας Ποιητικής, αποδεχόμενος συνειδητά το **ρίσκο** που ο ίδιος κατέγραψε στο εξέχον δοκίμιό του «Η Τέχνη την εποχή της Διακύβευσης»: στην εξερεύνηση του Αγνώστου που είναι η Τέχνη, μπορεί κανείς να έχει γνώση του τι **δεν** επιδιώκει, μόνο του όπλο ο πειραματισμός και μόνη συνθήκη η ελευθερία¹⁰. Ένας τέτοιος λόγος μπορεί εύκολα να θεωρηθεί ως απλός (στείρος) αντί-Λογος και όχι ως (γόνιμη) αντι-Ποιητική¹¹. Στην κυριότερη ποιητική διαμάχη του Μεσοπολέμου ανάμεσα στην ποίηση που αντιπροσώπευε ο Παλαμάς (παράδοση) και αυτήν του Καβάφη (πρωτοπορία), όπου ενεπλάκη εν εκτάσει και ο Κάλας, διαμορφώνονται και δοκιμάζονται οι ποιητικές του αρχές, οι οποίες βασίζονται σε πολλές **άρσεις** (: της παλαμικής θεματικής και περιττολογίας, του δημοτικισμού, της μουσικότητας του ρυθμού, του ρεαλισμού), αλλά και σε αντίστοιχες **θέσεις**: γλωσσική ιδιοτυπία (μικτή γλώσσα), στιχουργική ιδιομορφία (ελεύθερος στίχος, λιτότητα και μορφική απλότητα), υποβολή, μετουσίωση ιδεών σε συνειρμό εικόνων, «κινηματογραφική» επεξεργασία της κίνησης.

Το 1937, ο Κάλας σε ένα κείμενό του, κρίνοντας τις τέσσερις – κατά τη γνώμη του – ουσιώδεις κατευθύνσεις της κριτικής του Μεσοπολέμου, ξεχώρισε τις εξής τάσεις: α) **ηθική** (Γ.Αποστολάκης, μέθοδος τελεολογική, ποιητής-σύμβολο ο Δ.Σολωμός) β) **πολιτική-κοινωνική** (μέθοδος – κατ' επίφαση – αιτιοκρατική, Κ.Βάρναλης) γ) «Η τρίτη τάση ζητά να βρει στο ποίημα απλώς έκφραση αισθημάτων. Για τη σχολή αυτή η ποίηση πρέπει συνεπώς να είναι μόνον **λυρική**. Ως προς τα μεθοδολογικά προβλήματα της κριτικής, η τάση αυτή διχάζεται: άλλοι, σαν τον κ.Παράσχο, ακολουθούν μια μέθοδο θετικιστική, άλλοι μια μέθοδο αιτιοκρατική, την ψυχανάλυση. Κύριος ποιητής σύμβολο της σχολής αυτής είναι ο Καβάφης.»¹² και δ) **μεταφυσική** (Βεζανής, Συκουτρής, Τσάτσος και ποιητής-σύμβολο ο Παλαμάς). Γίνεται σαφές σε ποια τάση εντάσσει την κατεύθυνση κριτικής την οποία ανέπτυξε ο Κάλας στη διάρκεια του μεσοπολέμου: ένα είδος «υποκειμενιστικής» κριτικής η οποία από το «τρίγωνο» της τέχνης εξετάζει κυρίως τον πομπό (δημιουργό) και το δέκτη (αναγνώστη-θεατή) και λιγότερο το αντικείμενο-μήνυμα (έργο τέχνης). Επιπλέον, όπως θα προκύψει από την ανάλυση κατωτέρω, ο Κάλας μετατοπίζεται στις θέσεις του, όχι καιροσκοπικά ή αναιτιολόγητα, αλλά «μεταμορφώνεται» μέσα από τη διαδικασία της γνήσιας κριτικής ωρίμανσης: η διαλεκτική (πνευματική οξύτητα) και η αυτογνωσία (πνευματική γενναιότητα) υπήρξαν τα «όπλα» του, ενώ η «εμπνευσμένη» κριτική υπήρξε το προσωπικό του στίγμα και η συνεισφορά του.

Το τόξο της σκέψης του Κάλας ξεκινά από τον μαρξισμό της εποχής του (ρωσικών και ευρωπαϊκών επιδράσεων) περνά στον φροΐδο-μαρξισμό και καταλήγει στον Υπερρεαλισμό. Στις

¹⁰ Βλ. Διακύβευση: 189-204

¹¹ Για την απόρριψη εκ μέρους του Κάλας του παλαμικού «κανόνα» για τη λογοτεχνία βλ. Αποστολίδου, 1992: 399-402. Επίσης βλ. Αποστολίδου, 1990: 188-189 και 193-194.

¹² Βλ. «Ο κ.Τσάτσος κριτικός» (1937), ΚΠΑ: 152-153 (η υπογράμμιση δική μου).

θεωρητικές αυτές “στροφές” (αν μπορούμε να τις ονομάσουμε έτσι) που περιγράψαμε, υπάρχουν τα κείμενα-“εγκοπές”. Συγκεκριμένα η θεωρητική “εισαγωγή” του φροϋδο-μαρξισμού γίνεται στο πρώτο καβαφικό δοκίμιο του Κάλας, ενώ το τελευταίο κείμενο πριν το οριστικό πέρασμα στον Υπερρεαλισμό είναι το «Καλλιτέχνες και Κομμουνισμός» (τέλη 1933). Χαρακτηριστικό είναι πως τα κείμενα αυτά έχουν ιδιαίτερα εκτενείς αναφορές περί αβεβαιότητας και ρευστότητας της εποχής ως προς τις αισθητικές πεποιθήσεις: «Όσοι καταγινόμαστε με την τέχνη έχουμε ορισμένες προτιμήσεις και θεωρητικά επιχειρήματα υπέρ των αισθητικών μας απόψεων, μα τίποτα παραπάνω· καμιά απόλυτη βεβαιότητα για την ορθότητά τους. Αγωνιζόμαστε, και πρέπει να αγωνιζόμαστε, για τις καλλιτεχνικές μας πεποιθήσεις, δεν ξέρουμε όμως κατά πόσον θα επικρατήσουν, κατά πόσον δηλαδή θα αποδειχτούν κατάλληλες για να εκφράσουν συναισθηματικά την εποχή μας»¹³. Όμως δεν είναι δυνατό να θεωρήσουμε πως ο Κάλας ανακαλύπτει από τον ένα μήνα στον άλλο την Ψυχανάλυση, ούτε πως πρόκειται για επιδόλαιες επιρροές, αντίθετα η προσεκτική μελέτη των δοκιμίων μάς επιβεβαιώνει ότι υπάρχουν ρεύματα που κυλούν υπογείως και προετοιμάζουν τις αλλαγές. Πχ. ενώ γράφει ως τυπικός και ορθόδοξος μαρξιστής, σημειώνει: «από τη λαμπρή ψυχολογία του Τσέχωφ προτιμούμε τα προβλήματα που θέτουν όσοι συγγραφείς την κεντρική γραμμή του έργου των έχουν μακριά από την ψυχολογία την ατομική» (ΚΠΑ: 46).

Επομένως ο Κάλας δεν μετατοπίζεται στις απόψεις του καιροσκοπικά, αλλά πάντα με προμηθεικό πνεύμα. Την κριτική – «εμπνευσμένη» θα την ονομάσει στις *Εστίες Πυρκαγιάς* – την θεωρεί λειτουργία δυναμική. Γι’ αυτό ο Κάλας υπήρξε κριτικός εμ-παθής, αλλά ποτέ δογματικός. Η εκάστοτε αδιαλλαξία του υπήρχε προϊόν “δόξας” (croyance) και όχι πίστης (foi)¹⁴. Από την άλλη μεριά, την αμεροληψία τη θεωρεί αντίληψη στατική, νέκρα και ματαιότητα. «Ο κριτικός είναι πολεμιστής, παίρνει θέση, αγαπάει και μισεί. Είναι, πρέπει να είναι παθιασμένος»¹⁵ Και αλλού: «Δεν είμαι, δεν επιδιώκω να είμαι, αναγνώστης αμερόληπτος. Το μόνο που θέλω, είναι να είμαι αναγνώστης οξύς, δηλαδή άνθρωπος συνεπής, και καλός αναγνώστης, δηλαδή που παίρνει θέση στα πνευματικά προβλήματα που απασχολούν την εποχή του»¹⁶. Παρά την εμπάθειά του, δεν είναι κατά βάθος δογματικός και απόλυτος, αντίθετα διατυμπανίζει το δικαίωμα στο λάθος που μπορεί να έχουν οι νέοι δημιουργοί που απορρίπτουν τους φιλολογικούς δρόμους της παράδοσης. Έτσι, στο

¹³ ΚΠΑ: 259-260 («Καλλιτέχνες και Κομμουνισμός»), αλλά και στο «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο» έχει έναν εκτενή πρόλογο για αμφίβολη σταθερότητα των αξιών, τη σωρεία ανατροπών, τον γρήγορο ρυθμό της ζωής, τη δυσκολία της κριτικής να διακρίνει τα σπουδαία έργα (: 48).

¹⁴ ΚΠΑ: 175, «Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του Ρομαντισμού» (1937). Πβ. την άποψη του Αργυρίου (1977 α) πως οι κριτικές του Κάλας, παρά την εριστικότητα τους, δεν ήταν ποτέ μονομερείς, γιατί προστατεύονται από την ευρεία παιδεία του και την οξυμμένη ευαισθησία του.

¹⁵ Από το άρθρο-επιστολή «[Γύρω στην μοντέρνα τέχνη]» προς το περιοδικό *Ορίζοντες* (1931), βλ. Τσικνάκης, 1990: 368. Και αλλού: «Η γενιά μας δεν προσπαθεί να είναι αμερόληπτη, το ξέρει μάταιο. Αμεροληψία· αντίληψη στατική=νέκρα. Αμεροληψία· ηθική πρόληψη που την αποικρούμε» (: 46).

¹⁶ ΚΠΑ: 154. Οι απόψεις αυτές πιθανόν να απηχούν απόψεις όπως του Baudelaire για την κριτική ότι πρέπει να είναι μεροληπτική, παθιασμένη, πολιτική, για να είναι δίκαιη και να ανταποκρίνεται στο ρόλο της (βλ. το δοκίμιο: «A quoi bon la critique?», από το «Salon de 1846», Baudelaire, 1962: 101).

πρώτο του κριτικό κείμενο, το 1929, γράφει: «Μα οι δικοί μας δρόμοι, τα δικά μας τα φτωχικά τα μονοπάτια, μόνον με επίμονη έρευνα, με φάξιμο γερό, βρισκονται, κι έτσι φυσικά, συχνά γίνονται λάθη» (ΚΠΑ: 19). Συχνά επίσης αναφέρεται στην πολύπλοκη φύση των φαινομένων, στη συνθετότητα των προβλημάτων, κατανοεί πως είναι ακατόρθωτο «το πρόβλημα αυτό, το τόσο συνθετικό – η ζωή – να μπορεί ν' αναλυθεί σαν απλή μηχανή» (: 30)

Δεν είναι τυχαία η επιλογή των εντύπων όπου δημοσίευσε τα κείμενά του: αρχικά στη *Φοιτητική Συντροφιά*, της οποίας υπήρξε μέλος, ενώ κατόπιν έχουμε εναλλαγή κυρίως ανάμεσα στον *Κύκλο* και στους *Νέους Πρωτοπόρους*. Όπως επισημαίνει ο Π.Νούτσος, ο Κάλας «εξέθεσε στην πρώτη τετραετία της δεκαετίας του '30, σε όλο το φάσμα των νεωτερικών περιοδικών της εποχής, μια συνεκτική επεξεργασία του προβλήματος της τέχνης»¹⁷. Τη συγγραφική συνδρομή του Κάλας στον *Κύκλο* του Απόστ.Μελαχρινού, έχει μελετήσει η Μ.Μικέ στη διατριβή της: το περιοδικό στην πρώτη του περίοδο (1931-39) προβάλλει κυρίως την παραδοσιακή ποίηση, ωστόσο η συμμετοχή του Κάλας (μαζί με εκείνη του Αν.Δρίβα και αργότερα του Εγγονόπουλου) υποστηρίζει μια νεοτερική πρόταση. Ο Κάλας δημοσίευσε ποιήματα, μεταφράσεις και δοκίμια στον *Κύκλο*, κάτι που δεν γίνεται τυχαία, αφού, κατά τα δυο πρώτα χρόνια κυκλοφορίας του περιοδικού «τα ενδιαφέροντα του *Κύκλου* [...] ανοίγονται και σε χώρους κοινωνικού προβληματισμού, με τη φιλοξενία άρθρων μαρξιστικής προβληματικής»¹⁸.

Τη συνεργασία του Κάλας με τους *Νέους Πρωτοπόρους* έχει διεξοδικά μελετήσει η Ντουινιά, η οποία διαπιστώνει ότι η παρουσία του Ράντου στο περιοδικό δήλωνε τα ανοίγματα της συντακτικής επιτροπής (μέχρι το 1933) προς τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες της εποχής¹⁹. Η διακοπή της συνεργασίας με το αριστερό περιοδικό σήμανε και την μετατόπιση στρατοπέδου προς τους τροτσκιστές της *Νέας Επιθεώρησης*. Η *Νέα Επιθεώρηση*, στη β' περιόδό της (1933-34, με διευθυντή τον Αιμ.Χουρμούζιο/Αντρ.Ζεβγά) χαρακτηρίστηκε περιοδικό της κομμουνιστικής αντιπολίτευσης (τροτσκιστών), ωστόσο αποτέλεσε βήμα της ανένταχτης αριστερής σκέψης, αφού αποπειράθηκε να αποδογματίσει το μαρξισμό και να συγκροτήσει «ενιαίο αντιφασιστικό μέτωπο»²⁰. Ο Κάλας στρέφεται σ' αυτούς, αφού κλείνει έναν κύκλο δημοσιεύσεων στο

¹⁷ Νούτσος, 1993: 215. Ο ίδιος δίνει μια συνοπτική παρουσίαση της αρθρογραφίας του Κάλας, στο ίδιο: 215-219 και 649-651.

¹⁸ Μικέ, 1988: 66. Στον *Κύκλο* δημοσιεύεται το εκτενές αφιέρωμα στον Κ.Π.Καβάφη, στο οποίο συμμετέχει και ο Κάλας, όπως και το αφιέρωμα στον Τ.Σ.Έλιοτ. Η Μικέ επισημαίνει ότι η συνεργασία του Κάλας διευρύνει τον κύκλο των ενδιαφερόντων του περιοδικού: «οι περιφερειακοί συνεργάτες [...] κινούνται προς μια νεοτερική κατεύθυνση, αισθητά απομακρυσμένη από τις επιλογές του Μελαχρινού, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα την περίπτωση του Ράντου/Σπιέρου» (στο ίδιο: 295-6). Για μια συγκεντρωτική παρουσίαση της «φάσης *Κύκλος*» του Κάλας, βλ. Μικέ, 1984

¹⁹ Βλ. Ντουινιά, 1996: 180.

²⁰ Για τη δεύτερη περίοδο της *Νέας Επιθεώρησης* που «προώθησε με ευλγισία την υλιστική θεματοποίηση της αισθητικής και πρόσφερε δείγματα προβληματισμένης “προλεταριακής τέχνης”», βλ. Νούτσος, 1993: 201-215 και 627-8. Επίσης, βλ. Ντουινιά, 1996: 208κε. Ο Νούτσος αποσαφηνίζει πως η *Νέα Επιθεώρηση* στη β' περιόδό της δεν ήταν τροτσκιστική αφού τα μέλη της είχαν κόψει τους δεσμούς του τόσο με το ΚΚΕ όσο και με την Αντιπολίτευσή του: «Ο χαρακτηρισμός, λοιπόν, “τροτσκιστές” αφορούσε σε κάποιο

(κομμουνιστικό) περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, όπου αντιμετωπίζει «την αυστηρή μα φιλική κριτική» για το (ποιητικό κυρίως) έργο του²¹. Οι προσπάθειες του Κάλας να πείσει τους κομμουνιστές πως Υπερρεαλισμός και Επανάσταση μπορούν να συνυπάρξουν αρμονικά, συμπίπτουν (χρονικά) με τις αντίστοιχες ιδεολογικές αναζητήσεις και τις αποτυχημένες προσεγγίσεις που κατέβαλε και ο André Breton με τους γάλλους κομμουνιστές· η οριστική ρήξη του Breton με τους κομμουνιστές γίνεται το 1935 (είχε προηγηθεί η διαγραφή του από το ΚΚΓ, το 1933) και η προσέγγιση με τον Τρότσκι το 1938²². Έχοντας διαμορφώσει τις επιλογές του, στα μέσα της δεκαετίας του '30 ο Κάλας αποφεύγει συνειδητά τα *Νέα Γράμματα*, γι' αυτό και δημοσιεύει στα *Νεοελληνικά Γράμματα*. Όπως σημειώνει ο Δάλλας: «Στη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας οι φιλελεύθεροι αστοί, κερδίζοντας και τη μάχη της μορφής, συσπειρώνονται στα *Νέα Γράμματα*, η *Νέα Εστία* παραμένει μια παραδοσιακή λεωφόρος, ενώ τα *Νεοελληνικά Γράμματα* γίνονται χώρος καταφυγής των ποικίλων προοδευτικών δυνάμεων της στάσιμης εκείνης ιστορικής στιγμής»²³.

Στον μεσοπόλεμο, ο Κάλας εμπλέκεται και συμπλέκεται στις κυριότερες διαμάχες (αισθητικές και πολιτικές) και βασικά στην κυριότερη ποιητική διαμάχη: Π α λ α μ ά ς εναντίον Κ α β ά φ η (με άλλους όρους: ποιητική παράδοση εναντίον ποιητικής πρωτοπορίας). Στη θέση που παίρνει ο Κάλας σ' αυτή τη διαμάχη, προβάλλουν και οι ποιητικές του θέσεις. Η Βενετία Αποστολίδου αναφέρει: «η γραμματολογική πρόταση του [Κάλας] βασίζεται στην αντίδραση [στο παλαμικό σχήμα], όχι στη θέση και γι' αυτό δεν είναι ολοκληρωμένη». Η ίδια σχολιάζοντας τις ποιητικές προτιμήσεις του Κάλας βρίσκει πως το χαρακτηριστικό τους είναι το ότι «γλωσσικά, ρυθμικά και ιδεολογικά είναι έξω από τη δημοτικιστική παράδοση»²⁴. Η δεύτερη παρατήρηση είναι σε γενικές γραμμές σωστή, μα η πρώτη νομίζουμε πως είναι μάλλον άστοχη: η δική μας μελέτη κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο Κάλας είχε διαμορφώσει ολοκληρωμένη ποιητική θέση, αρκεί να διαβάσει κανείς προσεκτικά, όχι το σύνολο των δοκιμίων του, αλλά και μόνο την κριτική του (1933) στους *Δειλούς και σκληρούς στίχους* του Κ.Παλαμά.

Τα κείμενα του Κάλας πρέπει να διαβαστούν όχι ως αμιγή δοκίμια, γιατί συχνά είναι κείμενα πολεμικής, σχεδόν μανιφέστα. Το ύφος του (συνειδητά) απέχει από τον καλλωπισμένο λόγο, έχει καινοτομίες ορθογραφικές και απροσεξίες συντακτικές. Ο Κάλας δεν υπήρξε ποτέ ο συγγραφέας-Νάρκισσος, αλλά αντίθετα, από τα πρώτα ως τα τελευταία γραπτά του, προπαγάνδιζε σταθερά μια «προμηθεϊκή» αντίληψη για την Τέχνη: «“Ποιώ” σημαίνει “κάμνω κάτι που θα γίνει” – αλλιώς δεν υπάρχει και δεν μας ενδιαφέρει – κτήμα των ανθρώπων» (ΚΠΑ: 205).

βαθμό το παρελθόν τους, αν και η αιχμή του ήταν προφανώς στραμμένη προς την τωρινή οργανωτική και ιδεολογική τους αυτοδυναμία» (Νούτσος, 1998: 34).

²¹ Για τις σχέσεις του Κάλας με τη σύνταξη των *Νέων Πρωτοπόρων*, βλ. Ντουσιά, 1996: 299-304

²² Βλ. Αλεξαντριάν, 1986: 107-126. Με τη διαφορά ότι ο Μπρετόν έγινε μέλος του ΚΚΓ το 1927.

²³ Σάτιρα και Πολιτική, 1991: 231.

²⁴ Αποστολίδου, 1992: 400-401.

Χρονολογία δημοσίευσης:	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
<i>Περιοδικά</i>	Δ Ο Κ Ι Μ Ι Α									
ΦΟΙΤΗΤΙΚΗ ΣΥΝΤΡΟΦΙΑ	2									
ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ		3	4							
ΚΥΚΛΟΣ			2	6	2				1	
ΝΟΥΜΑΣ			1							
ΝΕΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ				1	7					
ΡΥΘΜΟΣ					2					
ΣΗΜΕΡΑ					1					
ΝΕΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ					1	1				
ΝΕΟΕΛΛ. ΓΡΑΜΜΑΤΑ							3			
ΝΕΑ ΦΥΛΛΑ									3	
ΝΕΟΕΛΛ. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ										2
ΝΕΟΕΛΛ. ΓΡΑΜΜΑΤΑ (πηγή Αλ. Αργυρίου)									1	
ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ (πηγή Αλ. Αργυρίου)			[1]							
ΔΕΛΤΙΟ ΚΡΙΤΙΚΗΣ (πηγή Χ. Ντουνιά)				2						
ΝΕΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ (πηγή Χ. Ντουνιά)				[1]						
ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ (πηγή Κ. Τσιγκνάκης)			1							
	Π Ο Ι Η Μ Α Τ Α									
ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ		2		1						
ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ			1							
ΚΥΚΛΟΣ			1	2	1					
ΝΕΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ				1						
ΡΥΘΜΟΣ					1					
ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΜΑΤΙ								1		
ΝΕΑ ΦΥΛΛΑ									1	
	Μ Ε Τ Α Φ Ρ Α Σ Ε Ι Σ									
ΚΥΚΛΟΣ				1	3	1				1
ΝΕΟΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ				1+ [1]						

Στον ανωτέρω πίνακα δίνεται η εικόνα των δημοσιευμάτων (κριτικών, ποιητικών και μεταφραστικών) του Κάλας κατά τη δεκαετία του 1930. Είναι χαρακτηριστική η ολιγόχρονη αλλά στενή συνεργασία του με τα αριστερά περιοδικά *Πρωτοπόροι* και *Νέοι Πρωτοπόροι* και η διαρκέστερη (καίτοι σποραδική) παρουσία του στον *Κύκλο*.

Με [] δηλώνεται η ανυπόγραφη (ή με προβληματική υπογραφή: *Πρωτοπόροι*, 1931) δημοσίευση.

1.2. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Ο Κάλας ξεκίνησε και παρέμεινε εχθρός της Αισθητικής με τη στενή έννοια: «Aesthetics, the opium of the establishment» αφορίζει ο ποιητής κι όσο για το στυλ θεωρείται ως νούμερο «ένα» εχθρός της ποίησης²⁵. Η παλαιά διαμάχη ανάμεσα σε μορφή και περιεχόμενο επαναποθετείται στα δοκίμια του Κάλας και δίνεται το προβάδισμα στην εγελιανή αισθητική του περιεχομένου²⁶. Παράλληλα, η υπέρβαση του υποκειμενισμού – παρά τα πρώτα του «υποκειμενιστικά» ολισθήματα – υπήρξε βασική επιδίωξη του ποιητή, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, με κορύφωση τις *Εστίες Πυρκαγιάς*, όπου η βούληση αντικειμενοποίησης θεωρείται θεμελιώδης για τη σύγχρονη τέχνη· όπως το είχε διατυπώσει ο Γκράιτε «Όλες οι οπισθοδρομικές και σε διάλυση εποχές είναι υποκειμενικές, ενώ όλες οι προοδευτικές εποχές έχουν μια κατεύθυνση αντικειμενική»²⁷. Οποσδήποτε η απόπειρα του Κάλας σε όλα τα επίπεδα ήταν διαλεκτική, με κύριο στόχο να γεφυρώσει τα χάσματα αποφεύγοντας τις μονομέρειες. Ήδη στα πρώτα *Ποιήματα* (1933) είναι φανερή η σύνθεση υποκειμενικού και αντικειμενικού στοιχείου, παράλληλα με την υπαναχώρηση της κοινής λογικής μπρος στο ιδίομορφο παράλογο, όπως και της απόλυτης αλήθειας έναντι της σχετικότητας.

Οι τρεις «φάσεις» από τις οποίες περνά η κριτική σκέψη του Κάλας στον Μεσοπόλεμο είναι ευδιάκριτες, χωρίς να είναι αντιφατικές ή συνολικά αλληλοαναιρούμενες, καθώς η σκέψη του κινείται κυρίως προσθετικά, ακολουθώντας ανεκτική πορεία σπείρας. Η πρώτη φάση είναι η καθαρά μαρξιστική, με χαρακτηριστικά δείγματα το κείμενο για τον Καρυωτάκη («Οι Λιποτάχτες της ζωής» /1929) και «Προλεταριακή Τέχνη» (1931). Η δεύτερη φάση είναι η φροϋδο-μαρξιστική – ενδεικτικό κείμενο οι «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο» (τέλη 1932) – και η τρίτη φάση η υπερρεαλιστική (κυρίως μετά το 1934 και την πολύμηνη παραμονή του ποιητή στο Παρίσι), με κορύφωση το βιβλίο *Εστίες Πυρκαγιάς*, 1938. Όπως κάθε περιοδολόγηση, κι η παραπάνω είναι σχηματική, καθώς η κυοφορία των καινούργιων ιδεών ενυπάρχει πριν από τη γέννησή τους. Επιπλέον, οι αλλαγές που προδιαγράψαμε δεν συνιστούν μεταστροφές και ολοκληρωτικές αρνήσεις, αλλά τομές με επιλεκτικές απορρίψεις· πχ στη δεύτερη φάση ο Κάλας παύει να υπερασπίζεται την προλεταριακή τέχνη, όμως αυτό καθόλου δεν συνεπάγεται και την απόρριψη της μαρξιστικής ανάλυσης. Σχηματικά η πορεία του μπορεί να αποδοθεί ως ακολούθως:

²⁵ Βλ. «Between Silence – new series» (ΔΑΚ: 17/6)

²⁶ Ο Μπαχτίν στο δοκίμιο «Ιστορία της τέχνης και γενική Αισθητική» αναφέρεται στις αντίπαλες θεωρήσεις των Καντ (μορφική αισθητική) και Χέγκελ (Μπαχτίν, 1980: 35). Ο ρώσος θεωρητικός επικρίνει την «υλική αισθητική» που στηρίζεται στη θεμελιώδη αρχή της μορφής, χαρακτηρίζοντάς την βλαβερή και απαράδεκτη, ανίκανη να θεμελιώσει την καλλιτεχνική αξιολόγηση (στο ίδιο: 36-7).

²⁷ Παραθέτει ο Ντε Μικέλι, 1978: 13. Ο Hegel στην *Αισθητική* του εξετάζει την εξέλιξη της ποίησης σε άμεση συνάρτηση με το υποκειμενικό και το αντικειμενικό (βλ. Αγγελάτος, 1997: 86 κε).

	ΜΑΡΞΙΣΜΟΣ (κανονιστική άποψη)	ΦΡΟΥΔΟ-ΜΑΡΞΙΣΜΟΣ (ερμηνευτική θέση)	ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ (μετασχηματιστική υπέρβαση)
ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΤΕΧΝΗΣ	Βούληση - Αξίες	Συναίσθημα	Όνειρο / Ασυνείδητο
ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΜΕΣΟ	Ιδέα	Σύμβολο/ Εξιδανίκευση	Εικόνα
ΣΚΟΠΟΣ	Διδαχή – Κήρυγμα	Κάθαρσις	Μεταμόρφωση

1.2.1. Μαρξιστική φάση

Σχετικά με τη μαρξιστική αισθητική, ο Κάλας ανέβηκε στο «όχημά» της, την περίοδο των συζητήσεων περί προλεταριακής τέχνης και το εγκατέλειψε (σχεδόν) στη φάση της εισαγωγής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Όπως έχει επισημάνει η Χ.Ντουινιά, ο Κάλας διαφοροποιείται από την τότε μαρξιστική αισθητική που θεωρούσε την τέχνη ως «αντανάκλαση»²⁸. Πράγματι η απόρριψη του Ρεαλισμού υπήρξε μόνιμη και συνεχής στη σκέψη του Κάλας και καταγράφεται στα πρώτα κριτικά κείμενά του για τον κινηματογράφο. Η μαρξιστική εκδοχή εκ μέρους του Κάλας για τη στοχοθεσία της τέχνης περιλάμβανε την «αγκιτάτσια» (διαφώτιση-προπαγάνδα) και τον «ακτιβισμό» (ενεργοποίηση). Να σημειώσουμε πόσο όμοια υπήρξε σ' αυτό το σημείο η πορεία του ποιητή Μαγιακόφσκι και του σκηνοθέτη Αϊζενστάιν, στη Σοβιετική Ένωση, τη δεκαετία του '20: καίτοι «συνοδοιπόροι»²⁹ καλλιτέχνες, υπέσκαψαν το δόγμα του ρεαλισμού, ο πρώτος με τους «μεγεθυντικούς φακούς» (στην ποίηση και το θέατρό του) και ο δεύτερος με τη χρήση του μοντάζ στην κινηματογραφική αφήγηση. Ο Κάλας δεν μπόρεσε – παρά τις αρχικές φωνασκίες του υπέρ της Προλετκούλτ – να συμβιβαστεί με τη «διπλή» φύση που απόκτησε η μαρξιστική κριτική στην πορεία της «μπολσεβικοποίησης»³⁰

²⁸ Βλ. Ντουινιά, 1996: 241-242. Πβ τις απόψεις του Aragon στη συλλογή δοκιμίων του υπέρ του σοσιαλιστικού ρεαλισμού: «αν η λενινιστική θεωρία του αντικαθρεφτίσματος στην τέχνη είναι σωστή, πράγμα για το οποίο είμαι βαθύτατα πεισμένος, τότε αναγκαστικά αντικαθρεφτίζουμε την εποχή μας, αντικαθρεφτίζουμε μέσα στα γραφτά μας την πορεία της ανθρωπότητας προς το σοσιαλισμό» Αραγκόν Λουί, *Με Ανοιχτά Χαρτιά*, μετφρ. Τ.Πατρίκιος, Ηριδανός, 1971: 153-4. Πολύ σημαντική είναι η διαλεκτική άποψη του Τρότσκι, στην κριτική που κάνει στο ΛΕΦ το οποίο διακήρυσε ότι η τέχνη είναι σφυρί και όχι καθρέφτης: «Αν δεν μπορείς να κάνεις χωρίς καθρέφτη, ακόμα και για να ξυριστείς, πώς μπορείς να χτίσεις και να ξαναχτίσεις τη ζωή σου χωρίς να κοιταχτείς στον “καθρέφτη” της λογοτεχνίας; Σίγουρα κανένας δε σκέφτεται να ζητήσει από την καινούργια λογοτεχνία νάχει την απάθεια ενός καθρέφτη» (Τρότσκι, 1982: 111)

²⁹ Ο όρος «συνοδοιπόροι της επανάστασης» συναντάται για πρώτη φορά στα περί τέχνης κείμενα του Τρότσκι (βλ. Laing, 1986: 27). Επίσης βλ. «Φιλολογικά ρεύματα στη Ρωσία» του Γ.Βίρκα, *Νέα Επιθεώρηση*, 6, Ιούνης 1928: 184-5.

³⁰ Η θέση του Λένιν για την «μπολσεβικοποίηση» της λογοτεχνίας έρχεται σε αντίθεση με τη θέση του Ένγκελς: πχ. ο τελευταίος υπερασπίζεται τον ρεαλισμό του Balzac, που πάει κόντρα στις πολιτικές του προκαταλήψεις και επισημαίνει σε μια συγγραφέα έργων «σοσιαλιστικής εμπνεύσεως» πως όσο πιο κρυμμένες μένουν οι απόψεις του συγγραφέα, τόσο το καλύτερο για ένα έργο τέχνης (βλ. Laing, 1986: 13-14).

της, οπότε εκτός από ερμηνευτική των φαινομένων απέβη και δεοντολογία, καθορίζοντας την ιδεολογική ταυτότητα του καλλιτεχνικού έργου. Ο Κάλας θα παραμείνει στο εξής (μετά το 1934) πιστός στο σκέλος της μαρξιστικής ερμηνείας του έργου τέχνης, αλλά θα απορρίψει το άλλο της ιδεολογικής επικυριαρχίας.

Απέναντι στα επίμαχα προβλήματα της μαρξιστικής κριτικής του Μεσοπολέμου, που δεν υπήρξε ομόθυμη και ενιαία³¹, ο Κάλας θα υποστηρίξει με συνέχεια και συνέπεια την κοινωνιολογική ερμηνεία και σημασία της τέχνης, όχι όμως τον ρεαλισμό, ούτε την προτεραιότητα της ιδεολογικής ταυτότητας του περιεχομένου. Στα πρώτα του κείμενα τάχθηκε υπέρ της εξάρτησης της τέχνης από κοινωνικούς στόχους, αλλά γρήγορα υποστήριξε την αυτονομία της. Σε κάποια σημεία αυτής της πορείας θα συναντηθεί με άλλους στοχαστές της αριστεράς, όπως με τον Βάρναλη στην υποστήριξη της ιδιαιτερότητας της τέχνης, αλλά όχι και στην αποδοχή της “μοντέρνας” τέχνης³². Παρ’ όλο που η θέση του Βάρναλη για τη στρατευμένη λογοτεχνία είναι ανοιχτόμυαλη, ωστόσο η θέση του για τη μορφή παραμένει προσκολλημένη στην παράδοση: «Οι “κούφιας” μοντέρνες μορφές είναι ακατάληπτες όχι μόνο στη μάζα και στους ίδιους τους σνομπς, που τρέχουν τα σάλια τους μπρος σ’ έναν εξπρεσιονιστικό λ.χ. ή φουτουριστικό πίνακα»³³. Αντίθετα οι καλλιτέχνες του ΛΕΦ (*Αριστερό Μέτωπο για την Τέχνη*), με τους οποίους συντάχθηκε ποιητικά ο Κάλας (βλ. το 2^ο κεφάλαιο της διατριβής για τις σχέσεις του έλληνα ποιητή με τη ρωσική Πρωτοπορία») είχαν απορρίψει τους προλεταριακούς συγγραφείς, επειδή «αυτοί νόμιζαν [...] ότι η επαναστατικότητα περιορίζεται στο προπαγανδιστικό περιεχόμενο, ενώ στον τομέα της μορφοποίησης έμεναν πέρα για πέρα αντιδραστικοί»³⁴.

Ο Κάλας με κανέναν από τους “συνοδοιπόρους” δεν θα μοιραστεί την αγωνία και τον αγώνα του για μια αρμονική σύζευξη της πολιτικής πρωτοπορίας με την αισθητική πρωτοπορία. Γι’ αυτόν άλλωστε τον λόγο, κανείς από την ομάδα των *Νέων Πρωτοπόρων* δεν κατανόησε πώς

³¹ Μια σύνοψη της μαρξιστικής αισθητικής του μεσοπολέμου βρίσκουμε στα εξής κείμενα: Αλ. Αργυρίου «Ερμηνευτικές προσεγγίσεις και ρυθμιστικές προτάσεις για τη Λογοτεχνία» (βλ. Αργυρίου, 1995: 49-75), Ανδριόπουλος, 1990: 147-182 και Χ. Ντουσιά, 1996: 219-262 (κεφάλαιο «Προλεταριακή λογοτεχνία – μια οριστικά μισοτελειωμένη συζήτηση»). Επίσης, για τις διαφοροποιήσεις και αποκλίσεις των μαρξιστών κριτικών, στο Μεσοπόλεμο, βλ. Νούτσος, 1986.

³² Για τις απόψεις του Βάρναλη ως προς την ανεξαρτησία της τέχνης βλ. Marcheselli – Loucas, 1984: 17 και 20. Για τη χλευαστική απόρριψη, εκ μέρους του Βάρναλη, των μοντέρνων τεχνοτροπιών βλ. Vitti, 1987: 55. Μεταπολεμικά ο Βάρναλης στηλιτεύει τον υπερρεαλισμό γιατί αντικατέστησε το «λογοκρατημένο κι ενσυνείδητο δούλεμα του λόγου» με το «ασυνείδητο και άλογο παραλήρημα» υποβοηθώντας έτσι την ιδεολογική ενίσχυση της «Αντίδρασης», βλ. Νούτσος, 1993: 200. Επίσης, και ο Γ. Κορδάτος, παρά την κομματική του θέση, από νωρίς αρνήθηκε την αποκάλυπτη υπαγωγή του λογοτεχνικού έργου στην πολιτική σκοπιμότητα (βλ. Ντουσιά, 1996: 75 και 117)

³³ Από το άρθρο «Πάνω στο περιεχόμενο και τη φόρμα της τέχνης», *Πρωτοπόροι*, 1931 (παραθέτει ο Δάλλας, Σάτιρα και Πολιτική, 1991: 248). Παρ’ όλα αυτά, το έργο του Βάρναλη, ως προς την ιδεολογική του καθαρότητα, δεν ήταν απολύτως αποδεκτό από τα κομματικά μέλη – κι αυτό είναι ενδεικτικό της μικρόνοιας της κομματικής κριτικής. Για μια συνοπτική παρουσίαση της αισθητικής του Βάρναλη, βλ. Νούτσος, 1993: 195-201.

³⁴ Από το «Πρόγραμμα του ΛΕΦ» (1923), Βογιάζος, 1979 Β: 88.

και γιατί ο Κάλας θέλησε να συνδυάσει την κοινωνική απελευθέρωση με τη συναισθηματική, ενώνοντας «υποκειμενικό» και «αντικειμενικό» στοιχείο. Ο Δημήτρης Γληνός στο πέμπτο (και τελευταίο) άρθρο του υπό τον τίτλο «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης», στους *Νέους Πρωτοπόρους* (Φεβρουάριος 1933), πραγματεύεται το θέμα της Τέχνης, σα να μην έχει δρων υποκείμενο: «το καλλιτεχνικό έργο είναι η αντικειμενοποιημένη συνείδηση μιας κοινωνικής τάξης»³⁵ – μόνο σε ένα σημείο ο Γληνός αναφέρει ότι μπορεί να δημιουργηθούν έργα σπουδαία, «όταν συντρέξουν και οι υποκειμενικοί όροι»³⁶. Συμπτωματικά, στο ίδιο τεύχος των *Νέων Πρωτοπόρων* δημοσιεύεται ανυπόγραφη κριτική για μια διάλεξη που είχε δώσει ο Κάλας στις αρχές του 1933: η βασική διαφωνία του συντάκτη με τις θέσεις που υποστήριξε ο Κάλας, έγκειται στο διαχωρισμό της Ιδέας από το Συναίσθημα και στην προβολή και κυριαρχία του δεύτερου πάνω στην ιδέα. Αυτή η αισθητική θέση, σύμφωνα πάντα με τον συντάκτη της κριτικής, οδηγεί την τέχνη σε παθολογική κατάσταση, σε δυσαρμονία, σε ευνουχισμό κοινωνικό και μοιραία (και) αισθητικό. Στο ίδιο σημείωμα, ο «συρρεαλισμός» θεωρείται παρέκκλιση, εκδήλωση αστική κουρασμένων εστέτ και φυγή από την πραγματικότητα³⁷.

Αποδείχτηκε έτσι αναποτελεσματική η προσπάθεια του Κάλας να κάνει γνωστό στους έλληνες μαρξιστές το κίνημα του Υπερρεαλισμού, δίνοντας έμφαση στον μαρξιστικό–επαναστατικό προσανατολισμό του. Η προσπάθεια αυτή είχε ξεκινήσει (Μάιος 1932) με το ανυπόγραφο κείμενο – που η Χ.Ντουνιά με ασφαλή επιχειρήματα αποδίδει στον Κάλας³⁸ – «Ο ποιητής Aragon στο “σκαμνί”...», κείμενο που αποτελεί την πρώτη χρονικά μνεία του Υπερρεαλισμού στο έργο του Κάλας. Όπως υποδεικνύεται στο κεφάλαιο της διατριβής, όπου εξετάζονται οι σχέσεις με τον Αραγκόν, ο Κάλας γοητεύθηκε καταρχήν από τον επαναστατικό χαρακτήρα του υπερρεαλιστικού κινήματος: «Οι Υπερρεαλιστές μ’ ένα μανιφέστο που βγάλαν το 1929 διακηρύζανε πως μπαίνουν στην υπηρεσία της επανάστασης και η δράση τους δεν διέφευσε ως σήμερα τη διακηρυξή τους. Στο περιοδικό τους “ο Υπερρεαλισμός στην υπηρεσία της Επανάστασης” προπαγανδίζουν την επαναστατική τέχνη και παίρνουν καθημερινά μέρος στον αγώνα του προλεταριάτου, είναι μέλη οι πιο πολλοί του Κομμουνιστικού Κόμματος» (*Νέοι Πρωτοπόροι*, 1932: 238).

³⁵ Βλ. Δ.Γληνός «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης. Ε’ Η Τέχνη», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1933: 49, (η υπογράμμιση του συγγραφέα). Στο ίδιο άρθρο ο Γληνός απορρίπτει συλλήβδην τις μοντέρνες τεχνοτροπίες (εξπρεσιονισμό, φουτουρισμό, κυβισμό κλπ.) ως αρνητικά φορμαλιστικές: «Το περιεχόμενο μηδενίζεται για να αντικειμενοποιηθεί μια υποκειμενική αντίληψη της φόρμας» (στο ίδιο: 53).

³⁶ *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1933: 50. Για ανάλυση των θέσεων του Γληνού βλ. Ντουνιά, 1996: 256-259.

³⁷ Βλ. «Διαλέξεις Ν.Ράντου: Απολύτρωση του συναισθήματος στην ποίηση», *Νέοι Πρωτοπόροι*, (Φλεβάρης 1933), τχ.2, σ.75-76. Η Χ.Ντουνιά (1996: 300-302) συσχετίζει το ανυπόγραφο σημείωμα με τις απόψεις του Δ.Γληνού στο άρθρο που προαναφέραμε.

³⁸ Πρόκειται για το κείμενο «Ο ποιητής Aragon στο σκαμνί...», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1932: 238. Για την ταύτιση βλ. Ντουνιά, 1996: 295-298.

1.2.1.1. Προλεταριακή τέχνη

Οι κοινοί τόποι της επίσημης αριστερής κριτικής σχετικά με την προλεταριακή τέχνη ήταν: ο διαχωρισμός αστικού και προλεταριακού πολιτισμού, ο ρόλος του προλετάριου-καλλιτέχνη ως καθοδηγητή της μάζας, η φροντίδα για το περιεχόμενο σε βάρος της μορφής, το δόγμα του ρεαλισμού (η τέχνη ως αντανάκλαση) και η χρήση της «λαϊκής» γλώσσας³⁹. Απέναντι σ' αυτές τις πάγιες θέσεις έπρεπε να πάρει θέση ο Κάλας. Αρχικά οι απόψεις του ήταν άκριτη υιοθέτηση μαρξιστικών κοινοτοπιών, αλλά μέσα σε βραχύ χρονικό διάστημα οι βεβαιότητες γίνονται ερωτήματα, για να δώσουν τη θέση τους σε αντιρρήσεις και στήριξη της ιδιαίτερης ψυχοσύνθεσης του διανοούμενου που μάχεται στο πλευρό του προλεταριάτου. Στο κείμενο «Προβλήματα Προλεταριακής Τέχνης» (Αύγ.'32) ο Κάλας αρνείται την αμφισβήτηση της τέχνης από το προλεταριάτο και τη θεώρησή της ως έργου αργόσχολων αστών, και καταλήγει φωτίζοντας τη διαφορά εργατών και διανοουμένων, η οποία θα καταργηθεί από τον σοσιαλισμό, «αλλά μην είσθε τυφλοί, αναγνωρίσετε πως υπάρχει. Συνειδητοποιώντας, όχι παραγνωρίζοντας αυτήν την πραγματικότητα, θα καταφέρουμε καλύτερα να αποφύγουμε στον αγώνα μας τα άτοπα που δημιουργεί.» (ΚΠΑ: 100)⁴⁰.

Οι αισθητικές απόψεις της μαρξιστικής περιόδου της σκέψης του Κάλας διατυπώνονται στο πρώτο δοκίμιο για τον Καρυωτάκη, τις δύο επιστολές περί Παλαμά, έως τις μέχρι το πρώτο καβαφικό δοκίμιο απόψεις για την προλεταριακή τέχνη. Η μαρξιστική αισθητική του Κάλας είναι προέλευσης τόσο ρωσικής (Λένιν, Πλεχάνωφ, Τρότσκι), όσο και γαλλικής (Jean Jaurés⁴¹, Henri Barbusse). Η Χ.Ντουνιά έχει υποδείξει την επίδραση της έρευνας για την προλεταριακή λογοτεχνία του γαλλικού περιοδικού *Monde* (και του διευθυντή του Henri Barbusse) πάνω στην ελληνική αριστερή διάνοηση⁴². Προφανώς ο Κάλας, εκείνη την εποχή επηρεάζεται από την

³⁹ Έτσι συνοψίζει η Μικέ, 1988: 204. Η ίδια καταγράφει τη διαφορά ανάμεσα στις απόψεις του Κάλας και εκείνες της Αλεξ.Αλαφούζου, όπως αυτές εμφανίστηκαν σε αντίστοιχα άρθρα τους στις σελίδες του *Κύκλου* (στο ίδιο: 205-6). Για το θολό περιεχόμενο του όρου «προλεταριακή τέχνη» που χρησιμοποιήθηκε προς το τέλος της δεκαετίας του '20 και αναφερόταν άλλοτε στη θεματική της λογοτεχνίας του κοινωνικού περιθωρίου και άλλοτε σε έργα συγγραφέων με εργατική προέλευση, βλ. Ντουνιά, 1996: 31 (σημ.5). Για μια εκτενέστερη καταγραφή των θέσεων της προλεταριακής τέχνης, βλ. Νούτσος, 1986.

⁴⁰ Πβ. την άποψη του Τρότσκι: «Δεν πρέπει να φανταζόμαστε τη μπουρζουαζία σαν ένα παλιόγατο που ψοφάει»: ο ίδιος επισημαίνει ότι η αστική λογοτεχνική παράδοση δεν εξοβελίζεται αλλά σταδιακά αφομοιώνεται: «Η εργατική τάξη [...] πρέπει να κατακτήσει τον Πούσκιν, να τον απορροφήσει κι έτσι να τον ξεπεράσει» (Τρότσκι, 1982: 104 και 106 αντίστοιχα).

⁴¹ Ο Κάλας συχνά αναφέρεται στον Ζωρές τον «μεγάλο ηγέτη του γαλλικού προλεταριάτου» και στις «αθάνατες σελίδες του» (ΚΠΑ: 218): ο Κάλας θαυμάζει τον Ζωρές γιατί ήταν από τους μεγάλους σοσιαλιστές ηγέτες, που έδωσε μεγάλη σημασία στην ηθική σημασία του σοσιαλισμού (: 224)

⁴² Η έρευνα του *Monde* κράτησε έξι μήνες και θεωρήθηκε σταθμός στην προβληματική που αναπτύχθηκε σχετικά με την προλεταριακή τέχνη, βλ. Ντουνιά, 1996: 124-129. Επίσης βλ. Νούτσος, 1993: 80-1. Ο Κάλας υπήρξε τακτικός συνδρομητής του *Monde*, όπως φαίνεται από την αλληλογραφία (βλ. ΕΛΙΑ: 1/7). Το αριστερό περιοδικό *Νέα Επιθεώρηση* προβάλλει την έρευνα του *Monde* και τον Barbusse, με παρουσιάσεις βιβλίων του (*Faits-Divers, Νέα Επιθεώρηση*, 5, Μάης 1928: 153-4) ή κριτικά κείμενα («Πώς βλέπει ο Henri Barbusse τον Ερίκο Ίψεν», *N.E.*, 6, Ιούνης 1928: 171-2, για την προλεταριακή τέχνη, *N.E.*,

«ορθόδοξη» θεωρία της Προλετκούλτ και είναι υπέρ του Barbusse. Εξάλλου δεν είναι ακόμα υπερρεαλιστής και γνώστης των απόψεων του Μπρετόν ο οποίος απορρίπτει την *L'Humanité* (της οποίας υπήρξε διευθυντής ο Barbusse), κατηγορώντας την ως τη λιγότερο αξιανάγνωστη εφημερίδα, επειδή δεν δίνει βήμα στα ρεύματα της πρωτοποριακής σκέψης· κατηγορεί επίσης τον Barbusse ως αντιδραστικό και συντηρητικό⁴³.

Στο αδημοσίευτο κείμενο «Κριτική των καλλιτεχνικών θέσεων του Κατηφόρη»⁴⁴ γίνεται σαφές ότι ο Κάλας συντάσσεται με τη «γνήσια» (ο όρος χρησιμοποιείται από τον ίδιο) μαρξιστική παράδοση, δηλαδή τη «στάση στα προβλήματα της αισθητικής των δυο μεγάλων μαρξιστών φιλοσόφων, του Πλεχάνοβ και του Αντόνιο Λαμπριόλα»⁴⁵. Από την άλλη πλευρά διαμορφώνεται μια εγχώρια μαρξιστική κριτική η οποία – τουλάχιστον μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '30 – αντικρίζει τα θέματα χωρίς ακαμψία και μονολιθικότητα, και είναι ανοιχτή στον διάλογο (πχ. η εκτενής συζήτηση περί των κοινωνικών φαινομένων, που διεξάγεται μέσα από την *Αναγέννηση*⁴⁶). Ωστόσο, αρχίζει να διακρίνεται στην εγχώρια μαρξιστική σκέψη ένα «σκληρό» ιδεολογικό μέτωπο που οικοδομεί μια αδιάλλακτη άποψη για την τέχνη (ρεαλισμός, σαφήνεια, θετικοί ήρωες, ταξικό περιεχόμενο). Οι θέσεις του Κάλας, παρ' όλο που τάσσονται υπέρ της προλεταριακής κουλτούρας («η αστική τάξη χάνει πια τη δημιουργικότητά της, χάνει συνεπώς την ικανότητα να κάνει τέχνη. Μόνο όταν πλησιάζει στις μάζες και πλησιάζει στο προλεταριάτο, καταφέρνει να παράγει ενδιαφέροντα έργα»⁴⁷) αρχίζουν σιγά σιγά να παρεκκλίνουν από τον «κανόνα». Έτσι, και σε άλλα κείμενα αυτής της περιόδου συναντάμε τη διπλή προσπάθεια, από τη μια να υπερασπισθεί την ταξική τέχνη και τον κοινωνικό ριζοσπαστισμό, αλλά και να πείσει ότι η πρωτοποριακή τέχνη συνδέεται οργανικά με την επανάσταση.

Φυσικά, η γλωσσομάθεια του Κάλας του επιτρέπει να έχει πρόσβαση στην ξενόγλωσση μαρξιστική βιβλιογραφία και να μην ενημερώνεται μόνο από τις εγχώριες μεταφράσεις μαρξιστών θεωρητικών ή από τα κείμενα των ελλήνων μαρξιστών. Γι' αυτό γρήγορα προσανατολίζεται σε κείνα τα γραπτά που συνδυάζουν τη μαρξιστική ανάλυση με την αυτονομία

11, Νοέμβριος 1928: 324-327). Για την προσωπικότητα του Barbusse και το ρόλο του στην μαρξιστική κριτική, βλ. το αφιέρωμα του περιοδικού *Europe* στον Henri Barbusse, no 119-120, Nov.-Dec. 1955.

⁴³ Βλ. Κράββαρης, 2000: 23.

⁴⁴ Βλ. ΕΛΙΑ: 1/2. Το κείμενο είναι χφο (12 σελίδων) και φέρει δίπλα σημειώσεις-σχόλια με μολύβι (από το νόημα συνάγεται το συμπέρασμα πως ανήκουν στον ίδιο τον Κατηφόρη). Προφανώς το αδημοσίευτο κείμενο του Κάλας γράφτηκε ως απάντηση στο άρθρο του Νίκου Κατηφόρη «Από τα προβλήματα της προλεταριακής τέχνης» (*Νέοι Πρωτοπόροι*, Φλεβάρης 1932: 88-92). Τελικά ο Κάλας δημοσιεύει, τον Αύγουστο 1932, ένα διαφορετικό (από το ανωτέρω) κείμενο ως απάντηση στον Κατηφόρη.

⁴⁵ Ο Ιταλός Antonio Labriola (ο Κάλας παραπέμπει κι άλλου σ' αυτόν: ΚΠΑ: 224) και ο Ρώσος Georgi Plekhanov είναι οι πλέον εξέχοντες μαρξιστές φιλόσοφοι που προσπάθησαν να συστηματοποιήσουν την αισθητική, αμέσως μετά τους Μαρξ και Ένγκελς (οι οποίοι εξάλλου δεν άφησαν μια συμπαγή θεωρία για την τέχνη), βλ. Laing, 1986: 14-16.

⁴⁶ Βλ. Αργυρίου, 1981: 220-5 (στη συζήτηση αυτή παίρνουν μέρος οι Καζαντζάκης, Χρ.Καρούζος, Κορδάτος, Έλλη Λαμπρίδη κ).

⁴⁷ Από το αδημοσίευτο κείμενο του Κάλας «Κριτική των καλλιτεχνικών θέσεων του Κατηφόρη», (ΕΛΙΑ: 1/2).

της τέχνης, από τον Ένγκελς έως τον Τρότσκι. Ο Κάλας προσπαθεί να διαμορφώσει το δικό του στίγμα απέναντι στον κώδικα της προλεταριακής λογοτεχνικής κριτικής, έχοντας ως βάση το μαρξικό σχήμα «βάση-εποικοδόμημα», αλλά και αναζητώντας να καθορίσει την ατομική καλλιτεχνική δημιουργία μέσα στο κοινωνικό προτσές. Συχνά αναφέρεται στην εγκαθίδρυση του σοσιαλιστικού ρυθμού και στη δημιουργία ενός αταξικού πολιτισμού οι οποίοι όμως προϋποθέτουν την ανάπτυξη των υλικών μέσων παραγωγής⁴⁸. Ο Κάλας βρίσκεται πλησιέστερα στις πιο φωτισμένες απόψεις μαρξιστών διανοητών, όπως του Λουνατσάρσκι που έβλεπε την τέχνη ως ατομική επιτηδειότητα αλλά και ως ιδεολογία, την αναγνώριζε ως οργανωτή της κοινωνικής σκέψης και όχι ως απλή αντανάκλαση της πραγματικότητας⁴⁹. Ο πρώτος σοβιετικός λαϊκός επίτροπος Διαφώτισης υπήρξε θερμός υποστηρικτής του Μαγιακόφσκι αλλά και γενικά της ρωσικής πρωτοπορίας⁵⁰. Ο Λουνατσάρσκι στήριξε την άνθιση της λογοτεχνίας, του θεάτρου και της κινηματογραφίας, στην υπηρεσία της προπαγάνδας με παιδαγωγικό χαρακτήρα αλλά που δεν γίνεται με «πρωτόγονα, χοντροκομμένα μέσα [...] η τραβηγμένη από τα μαλλιά προπαγάνδα δείχνει απλώς την έλλειψη ταλέντου, μα εμείς κάθε άλλο παρά ατάλαντοι είμαστε»⁵¹. Ο λαϊκός κομισάριος οραματίστηκε τη νέα τέχνη να υπερβαίνει τόσο την καθαρή καλλιτεχνικότητα όσο και την ωμή στράτευση, προς μια τέχνη ανώτερη και φωτισμένη από ιδέες· κυρίως κατανόησε ότι η πολιτιστική επανάσταση δεν μπορεί παρά να προχωρεί σταδιακά. Ο Κάλας γνωρίζει τις ζυμώσεις που γίνονται στην ΕΣΣΔ, αναφέρει μάλιστα ότι οι μπολσεβίκοι δεν είναι όλοι οπαδοί των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών τάσεων: «ο ίδιος ο Λένιν με πολλές αντιρρήσεις, με πολλή επιφυλακτικότητα εκφραζότανε πάντοτε για τα έργα των πρωτοπόρων, δεν έιχνε πως στη φιλολογία οι προτιμήσεις του πηγαίνανε στους Ρώσους κλασικούς. Αλλά επειδή ήταν κάπως πιο έξυπνος από τους διευθυντές των ελληνικών εφημερίδων, δεν εμπόδιζε τους καλλιτέχνες που διαφωνούσαν μαζί του να εκφράσουν την άποψή τους»⁵².

Η βασική (και σταθερή) θέση, στα πρώτα κείμενα της μαρξιστικής φάσης του Κάλας, είναι ο κοινωνικός προσανατολισμός του έργου τέχνης («προβλήματα κοινωνικά, όπως είναι τα

⁴⁸ Πβ το κείμενο «Ο Λένιν για την κουλτούρα», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 2 (Γενάρης 1932): 51.

⁴⁹ Βλ. το άρθρο του Λουνατσάρσκι, «Μαρξισμός και Τέχνη» (*Νέοι Πρωτοπόροι*, 3-4, Απρίλης 1933: 101-104). Επίσης βλ. Δ.Γληνός, «Μια συνομιλία με το Λουνατσάρσκι», *Πρωτοπόροι*, 8, Σεπτέμβρης 1931: 326, όπου ο σοβιετικός κομισάριος δεν τάσσεται με τους «απόλυτους κολληχτιβιστές», αλλά με τη διατήρηση της ιδιοτυπίας του ατόμου μέσα στην ομάδα.

⁵⁰ Βλ. Ριπελλίνο, 1977: 105. Ενδεικτική η άποψη του Λουνατσάρσκι για το θέατρο και την υπέρβαση του θεάτρου-κηρύγματος: «Η σημερινή μας σκηνή δε σηκώνει πια “κήρυκες” έστω κι αν κηρύσσουν την Επανάσταση, σε ξερούς διαλόγους ή αν βγάζουν επαναστατικούς λόγους πάνω στα σανίδια. Σήμερα, το διαπαιδαγωγημένο μας κοινό απαιτεί το επαναστατικό περιεχόμενο σε καλλιτεχνικές θεατρικές μορφές. [...] Η φωτογραφική μηχανή του Ρεαλισμού δεν ικανοποιεί πια τις διαπαιδαγωγημένες μάζες», από συνέντευξη του Λουνατσάρσκι, *Πρωτοπόροι*, 8, Σεπτέμβρης 1931: 322.

⁵¹ Βογιάζος, 1979 Α': 271. Ο Βογιάζος επίσης ανθολογεί αρκετά κείμενα του Λουνατσάρσκι, όπου ανεκδοτολογικά εκτίθεται η στάση του Λένιν απέναντι στην τέχνη: ο ηγέτης της ρωσικής επανάστασης εισήγαγε την τέχνη ως μέσο προπαγάνδας και ποτέ δεν κατανόησε την πρωτοποριακή τέχνη, από την άλλη πλευρά όμως ποτέ δεν έκανε τις αισθητικές του συμπάθειες, καθοδηγητικές γραμμές (βλ. στο ίδιο: 189, «Ο Λένιν και η Τέχνη»)

⁵² ΚΠΑ: 284 (από άρθρο δημοσιευμένο τον Ιούλιο 1933)

ζητήματα της τέχνης»: 213, κι αλλού: «Το καλλιτεχνικό έργο έχει ενδιαφέρον, επειδή ασχολείται με θέματα κοινωνικής σημασίας»: 49) και ταυτόχρονα η άρνηση της καθαρά αισθητικής αντίληψης, η άρνηση της αυτονομίας της τέχνης («η ελευθερία της τέχνης που ζητάτε, είναι για μας άγνωστο πρόβλημα. Σε εποχή σκλαβιάς μιλάει κανείς για αγώνες»⁵³) – τη δεύτερη αυτή θέση θα την εγκαταλείψει γρήγορα. Ως συμπληρωματικές ιδέες λειτούργησαν οι εξής:

α) Η τέχνη ως προπαγάνδα: «Όταν η προπαγάνδα παίζει τόσο ρόλο στη ζωή, πως μπορεί να αφήσει ασυγκίνητο τον καλλιτέχνη στη δημιουργική του εργασία;» (ΚΠΑ: 219): η τέχνη είναι διδαχή και κήρυγμα μιας Ιδέας: «πραγματικά μεγάλοι καλλιτέχνες είναι εκείνοι που στάθηκαν κήρυκες στο έργο τους»⁵⁴. Παράλληλα ο Κάλας θεωρεί ως μύθο την ελευθερία του πνεύματος: «Θα ήταν ηλίθιο οι κομμουνιστές εάν άφηναν στη Ρωσία τον κάθε εχθρό του καθεστώτος τους να γράφει ελεύθερα ό,τι θέλει. [...] Για την ελευθερία θα μπορεί να γίνει λόγος μόνον όταν ο σοσιαλισμός θα είναι πια καθεστώς σ' όλο τον κόσμο» (: 223). Βέβαια ο Κάλας θα εγκαταλείψει τον έπαινο του διδακτισμού της τέχνης μαζί με την πίστη του στην προλεταριακή λογοτεχνία, για να φτάσει στα ύστερα γραπτά του να υποστηρίζει την τέχνη ως παίγνιο (επιφυλακτικά στην αρχή, γιατί υπήρχε ο κίνδυνος να παρεξηγηθεί ο παιγνιώδης χαρακτήρας ως διασκεδαστικός): «In the zeal to liberate art from message-bearing and proselytizing, art fell in danger of being regarded as entertainment. Art is playful to the extent that it avoids teaching» (Transfigurations: 29). Στα μεσοπολεμικά του δοκίμια, ωστόσο, ο ποιητής επιθυμεί η ατομική φωνή του δημιουργού «να πνιγεί μέσα στις μεγάλες συμφωνίες της κολλεχτιβιστικής ζωής»⁵⁵.

β) Άρνηση της ψυχολογικής σχολής⁵⁶, γιατί «το προλεταριάτο δεν ενδιαφέρεται έτσι για γενεαλογικά δέντρα αισθημάτων» (ΚΠΑ: 230). Στο δοκίμιο «Προλεταριακή Τέχνη», θεωρείται χρεωκοπημένη η ψυχολογική ανάλυση και «λυπητερό παράδειγμα φιλολογικής παρακμής» (: 41). Το υλικό και την έμπνευσή του ο καλλιτέχνης την αντλεί από την ατομική κι ομαδική ζωή χωρικών κι εργατών, τον καθημερινό τους αγώνα (: 39). Επίσης στο δοκίμιο «Αληθινός Ουμανισμός» (Μάρτιος 1932) – ένα κείμενο πίστης στην μαρξιστική ορθοδοξία – ο Κάλας σημειώνει: «Η ψυχολογική θέση, θέση που μοιραία καταλήγει στην άρνηση αντικειμενικών κριτηρίων, είναι ιδιον της σύγχρονης αστικής σκέψης» (: 228).

⁵³ ΚΠΑ: 40 – κι αλλού: «Και το ομολογούμε αδιάντροπα πως “η ιδέα του ανώτερου καλλιτεχνικού σκοπού της ανεξάρτητης δημιουργίας” μας είναι ξένη στην ψυχή και οδηγεί σε μισητή αναρχία» (: 39)

⁵⁴ Βλ. ΚΠΑ: 31 («Ο Παλαμάς και νέοι», 1930): επίσης βλ στο ίδιο: 41 («Προλεταριακή Τέχνη», 1931). Πβ. τη μελέτη του Αλ.Μπογκντάνοφ «Τι είναι προλεταριακή ποίηση;», όπου υπενθυμίζεται ότι η ποίηση του Ομήρου και του Ησιόδου ήταν για τους αρχαίους Έλληνες μέσο διαπαιδαγώγησης, με πρακτική οργανωτική σημασία (βλ. *Νέα Επιθεώρηση*, 1, Γενάρης 1929: 3).

⁵⁵ ΚΠΑ: 109. Πβ. το ανωτέρω κείμενο του Αλ.Μπογκντάνοφ, που προβάλλει μια ποίηση βασιζόμενη στο «κολλεχτιβιστικό δημιουργικό Εμείς» και όχι στο «παλιό, συγκεντρωμένο στον εαυτό του, αυτοθαυμαζόμενο Εγώ» (*Νέα Επιθεώρηση*, 1, Γενάρης 1929: 7)

⁵⁶ Η άρνηση του ψυχολογισμού τονίζεται στα κείμενα των ρώσων κινόκι, όπως στο μαυφέςτο «Εμείς» του Vertov, βλ. *Cahiers du Cinéma*, 1970: 7.

γ) Ανάγκη αισιόδοξης και αγωνιστικής προοπτικής για την τέχνη (οι σύγχρονοι νέοι «ζητούν, όπως λέει ο Stephan Zweig, προπάντων ηρωισμό»: 31). Σ' αυτό το πλαίσιο, η νέα γενιά αναζητά πνευματικούς ηγέτες και ήρωες – όχι με την ηθική έννοια του υπερανθρώπου, αλλά διαφορετικά: «ηρωισμός είναι προπάντων μια πάλη στη ζωή, μια αδιάκοπη προσπάθεια για την απόκτηση κάποιας εσωτερικής αρμονίας, κάποιου ρυθμού που κατευθύνει ζωή και έργο» (: 33). Παρά τη γενικολογία, φαίνεται ότι ο Κάλας τοποθετεί τον ηρωισμό μέσα στη ζωή και επιθυμεί η εποποιία ενός έργου να αντανakλάται και στη ζωή του δημιουργού.

δ) Η τέχνη ως εποικοδόμημα δεν υπάρχει ανεξάρτητα από την οικονομική βάση: «στη σημερινή εποχή η δυναμική υπεροχή του οικονομικού παράγοντα της κοινωνικής ζωής είναι τόση, που, σε τελευταία ανάλυση, δηλαδή παρ' όλες τις άλλες φαινομενικές αντιθέσεις, είναι αυτός ο παράγοντας που ρυθμίζει τις πνευματικές μας προτιμήσεις» (ΚΠΑ: 215). Η μέθοδος προσέγγισης στην τέχνη δεν μπορεί να είναι άλλη από τον ιστορικό υλισμό.

ε) Η τέχνη ως καθρέπτης («έκφραση») της πραγματικότητας· ο καλλιτέχνης πρέπει να εκφράζει τη γύρω του πραγματικότητα: «η τέχνη που γυρέβει να είναι μόνο ωραία επειδή φοβάται να είναι αληθινή, είναι καταδικασμένη γλήγορα να πεθάνει, γεννήθηκε τόσο αρωσιτιάριχη»⁵⁷. Έτσι ο ρυθμός της κοινωνικής ζωής εισχωρεί στην τέχνη: «Για μας, όμως, που πειθαρχούμε στη λογική, η λογοτεχνία δεν είναι κάτι ξεκάθαρο. [...] Σκοπός του καλλιτέχνη, σήμερα, είναι: τον κεντρικό ρυθμό της ζωής μας να συνειδητοποιήσει, να εκφράσει μαζί, ρεαλιστικά ή φανταστικά, τους πόθους του, τους πόθους μας.»⁵⁸.

στ) Κατάφαση της Προλεταριακής Τέχνης και άρνηση της αστικής τέχνης, είτε στη φάση της παρακμής της, είτε στη φάση των χρυσών αιώνων της: «Τέχνη, άλλη από την προλεταριακή, σήμερα δεν μπορεί να υπάρξει» (ΚΠΑ: 216). Έτσι αποδέχεται την άποψη για την παρακμάζουσα αστική τέχνη, όπως την είχε διατυπώσει ο Πλεχάνωφ, ήδη το 1912: «Τον καιρό της παρακμής και η τέχνη "πρέπει" να είναι τέχνη της παρακμής. Αυτό είναι αναπόφευκτο»⁵⁹.

⁵⁷ Από το άρθρο-επιστολή «[Γύρω στην μοντέρνα τέχνη]» προς το περιοδικό *Ορίζοντες* (1931), βλ. Τσικνάκης, 1990: 368.

⁵⁸ ΚΠΑ: 40. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο συγκεκριμένο κείμενο (Γενάρης 1931), ο Κάλας φαίνεται ότι υποστηρίζει την αλήθεια και τον ρεαλισμό, ωστόσο στα άρθρα τα σχετικά με τον κινηματογράφο, που δημοσιεύονται στα τέλη της ίδιας χρονιάς, ο Κάλας αρνείται τον ρεαλισμό: «όλοι μας εμάθαμε πια πως χωρίς ψέματα δεν υπάρχει τέχνη» (: 190). Είναι σαφής η διγλωσσία, διότι ο Κάλας μιλάει διαφορετικά όταν πειθαρχεί τη σκέψη του στη συντεταγμένη προλεταριακή αισθητική, ενώ σε μη πολιτικά κείμενά του, τάσσεται ξεκάθαρα με τον αντιρεαλισμό.

⁵⁹ Πλεχάνωφ, 1975: 87. Σημαντική είναι η διευκρίνιση που δίνει ο ίδιος: «Με τη λέξη "παρακμή" εννοώ [...] μια ολόκληρη πορεία και όχι ένα μεμονωμένο φαινόμενο. Η πορεία αυτή δεν έχει ακόμα τελειώσει, όπως ακριβώς δεν έχει ακόμη τελειώσει και η πορεία της κοινωνικής παρακμής της αστικής τάξης πραγμάτων. Θα ήταν γι' αυτό παράξενο να πιστέψει κανείς ότι οι σημερινοί αστοί ιδεολόγοι είναι οριστικά ανίκανοι να δώσουν έξοχα έργα. Τέτοια έργα, βέβαια, είναι και σήμερα δυνατό να δοθούν» (: 100). ενδιαφέρονσα είναι και η αντιπαράθεση που είχε ο Πλεχάνωφ, με τον Λουνατσάρσκι ο οποίος υποστήριξε πως είναι αδύνατο να αποδείξει κανείς πως η αστική τέχνη βρίσκεται σε παρακμή (: 91). Είναι βέβαιο ότι ο Κάλας παρακολουθεί και συμεριζεται αυτές τις συζητήσεις και αυτό φαίνεται στα κείμενά του (όπως σ' αυτό για τον Καβάφη).

Παράλληλα, απορρίπτει τη Μοντέρνα Τέχνη⁶⁰, γύρω από την οποία είχε ήδη ξεσπάσει μια ιδεολογική και αισθητική διαμάχη. Η συγκεκριμένη διαμάχη Προλεταριακής και Μοντέρνας τέχνης έλαβε χώρα στις σελίδες του περιοδικού *Ο Νουμάς*, ανάμεσα στους Κ.Παρορίτη και Θράσο Καστανάκη· ο πρώτος κρίνοντας την πεζογραφία του δεύτερου, επικρίνει το «τρελό κυνήγι της καινούργιας μορφής» και διαπιστώνει τον επιθανάτιο ρόγχο της αστικής τέχνης: «Κοντεύει, αγαπητέ Καστανάκη, να μας πνίξει ο μοντερνισμός και ο Πρωτοποριασμός»⁶¹. Ο Κάλας εμπλέκεται στη συζήτηση, αποκρούοντας πρώτα τον Θρ.Καστανάκη που αρνιόταν τη λογοτεχνία ως «όργανο υποτακτικό της πολιτικής ή της κοινωνικής ιδεολογίας»⁶² και συμφωνώντας με τον Κ.Παρορίτη στην καταδίκη των ανοησιών που διαπράττονται στο όνομα της πρωτοπορίας. Ο Κάλας εκφράζοντας απόψεις «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» (πριν από τη διατύπωσή του σε «δόγμα», το 1934), συγκρίνει τις αξίες του μοντερνισμού και της προλεταριακής τέχνης και διαπιστώνει την «ωκεάνεια» διαφορά που τους χωρίζει· χαρακτηριστικά μάλιστα αναφέρει: «Κείνο όμως που εξαρτιέται από μας είναι να αντιτάξουμε: Στα παιχνίδια τους: τα έργα μας – στα χωρίς συμπεράσματα βιβλία τους: τις διδαχές μας – στις ατέλειωτες αναλύσεις τους: δυνατές συνθέσεις – στα κοσμοπολιτικά τους ρομάντζα: τις κοινωνικές μας θέσεις [...] με μια λέξη, τη *Μοντέρνα Τέχνη* πρέπει να πολεμήσουμε με την *Προλεταριακή Τέχνη*, που με τα μαστιγιά της θα γκρεμίσει τα πολυέλαια πίσω από τα οποία αεροβατώντας κιόλας αρχίζουν να κρύβονται οι αντίπαλοί μας!» (ΚΠΑ: 42). Επίσης σε άλλο δοκίμιο (Ιανουάριος '32) βρίσκουμε τη διατύπωση: «οι διάφοροι της κάθε εποχής μοντερνισμοί έχουν αξία μόνον όσο καταφέρνουν να εκφράσουν τις βαθύτερες νότες της ζωής των ανθρώπων της εποχής του καλλιτέχνη» (ΚΠΑ: 215).

Η διαμάχη μεταφέρεται και στο περιοδικό *Ορίζοντες*, όταν σχολιάζεται η άποψη του Κάλας από τον Β.Δερκέτη, ως εξής: «ο κ.Σπιέρος, θιασώτης του προλεταριάτου, προσπαθεί να μας πείσει, μ' ένα πραγματικά ωραίο του άρθρο ότι η σύγχρονη τέχνη έχει ανάμεσα στην Κοινωνία τη “θέση” της, είναι φαινόμενο κοινωνικό [...] Το όνομα της [τέχνης] που το θέλει ο κ.Σπιέρος “*διδαχή*”, πρέπει να στολίζει έργα με θέση. Αλλά και γι' αυτό δεν μέλλεται στην τέχνη αυτή να ζήσει παρά όσο και το ρόδο του ποιητή»⁶³. Στο ίδιο περιοδικό, ο Κάλας απάντησε με το άρθρο «Γύρω στην μοντέρνα τέχνη», αρνούμενος εκ νέου την ομορφιά και την καθαρή τέχνη: «Αλλά η τέχνη που γυρέβει να είναι μόνο ωραία επειδή φοβάται να είναι αληθινή, είναι καταδικασμένη γρήγορα να πεθάνει, γεννήθηκε τόσο αρρωστιάριχη. Τα μεγάλα έργα της Τέχνης έγιναν πάντοτε για λόγους πολύ ουσιαστικώτερους από καθαρά λυρικούς. Τι άλλο από διδαχή είναι ο Αισχύλος, οι επιστολές

⁶⁰ Βλ ΚΠΑ: 36-42 («Προλεταριακή Τέχνη») και «Γύρω στη Μοντέρνα Τέχνη» (στο Τσικνάκης, 1990). Για τη διαμάχη Παρορίτη-Καστανάκη, βλ. Καλογιάννης, 1984: 259-270 και Μουλλάς, 1993: 76-78.

⁶¹ Από το δεύτερο άρθρο του Παρορίτη στον *Νουμά*, «Και πάλι για τη μοντέρνα τέχνη», 9(794), Ιούνιος 1930: 136-7 (βλ. και Καλογιάννης, 1984: 264).

⁶² Από το άρθρο του Καστανάκη «Η αιώνια μοντέρνα τέχνη», που δημοσιεύτηκε στον *Νουμά*, το 1930· παραθέτει ο Τσικνάκης, 1990: 365. Από μια κάρτα του Καστανάκη προς τον Κάλας (ΕΛΙΑ 1/11), με ημερομηνία 28.12.37, συνάγεται ότι οι δυο τους ανέπτυξαν φιλία αργότερα στο Παρίσι.

⁶³ Β.Δερκ. «Γύρω στην μοντέρνα τέχνη», *Ορίζοντες*, 1, Απρίλιος 1931: 28.

του Πάβλου, ο Ντάντε, τα καλύτερα έργα του Σαίξπηρ, του Μολιέρου, του Ίμπσεν, του Τολστόι, του B.Shaw, του Ρομαίν Ρολλάν;»⁶⁴.

Αυτές οι αντιλήψεις ενός τυπικού μαρξισμού ξεπερνιούνται από τον Κάλας πολύ γρήγορα – όχι όμως και η ουσία του Μαρξισμού. Οι απόψεις αυτές ήταν μια προσπάθεια προσαρμογής και ευθείας του νεαρού επαναστάτη στην Ιδεολογία – δεν είναι τυχαίο που η λέξη «πειθαρχία» επανέρχεται συχνά σ’ αυτά τα πρώιμα κείμενα: «Στο σύνθημα της αναρχίας, όλοι οι νέοι που έχουνε νιάτα, απαντούν με κήρυγμα πειθαρχίας» (: 44). Καθώς αφήνει πίσω του τα «σαλπίσματα στρατιωτικής πορείας» (: 45), ο Κάλας ξεδιπλώνει πιο ελεύθερα την προσωπική του κρίση και τους προβληματισμούς του. Στο επόμενο περί προλεταριακής τέχνης δοκίμιο⁶⁵ προχωρά αρκετά παραπέρα: μιλάει για τη σύνδεση της τέχνης με εξωλογικά στοιχεία και εκδηλώσεις του υποσυνείδητου, διαχωρίζει τον ατομισμό από την ατομικότητα, τονίζει το μοναδικό και ανεπανάληπτο του έργου τέχνης, επιμένει στο ασυμβίβαστο της τέχνης με τον ρεαλισμό. Παράλληλα, κάνει εκτενή αναφορά στο υποκείμενο της τέχνης, με βάση την ψυχολογία (όνειρα και ασυνείδητο) και την ανθρωπολογία (μύθοι), καταλήγοντας στον εξής ορισμό: «Η τέχνη [είναι] λοιπόν μια έκφραση ασυνείδητη πόθων που δεν βρίσκουν στην καθημερινή πραγματικότητα ομαλό τρόπο να εκδηλωθούν»⁶⁶. Αξιοσημείωτο είναι πως ο Κάλας εκκινεί αλλά αφήνει πίσω του μαρξιστικούς ορισμούς, όπως εκείνον του Μπουχάριν (που αναπαρήγε ο Κατηφόρης στο δικό του άρθρο) ότι η τέχνη είναι συστηματοποίηση συναισθημάτων σε μορφές, και δίνει έμφαση στο υποκειμενικό στοιχείο (τον ανθρώπινο ψυχισμό). Έτσι δρομολογείται ο καινούργιος προσανατολισμός προς τον φροϋδο-μαρξισμό ως μέθοδο αισθητική, ακριβώς επειδή ο Κάλας συνειδητοποίησε έγκαιρα την τροχοπέδη της προλεταριακής τέχνης στην ελεύθερη δημιουργία. Γι’ αυτό και επισημαίνει (στο ίδιο άρθρο) ότι η τέχνη δεν βασίζεται στην αρχή «ό,τι αρέσει στον εργάτη» ή σε «ό,τι εννοεί ο εργάτης», γιατί είναι «επανάληψη του αστικού αισθητικού συνθήματος “η τέχνη για την τέχνη”»⁶⁷.

⁶⁴ Παραθέτει ο Τσικνάκης, 1990: 368.

⁶⁵ Βλ. «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης», 1932 (ΚΠΑ: 99-109)· το άρθρο αυτό αποτελεί τη δημοσιευμένη απάντηση στις θέσεις του Κατηφόρη περί προλεταριακής τέχνης. Το κείμενο σχολιάζει εκτενώς η Ντουνιά (1996: 233-242) και σημειώνει ότι το άρθρο αυτό είναι πιο ώριμο και σαφώς πρωτοποριακό σε σύγκριση με την υπερεπαναστατική αφέλεια των πρώτων γραπτών του. Η ίδια καταγράφει τις αντιδράσεις (των αναγνωστών του περιοδικού Μπ.Γλαφυρού, Ν.Τετене, Στ. Τσακίρη και Θ.Κορνάρου) που καταδικάζουν τις θέσεις του Κάλας (στο ίδιο: 242-7). Ενδιαφέρουσα είναι η αντιπαράθεση – που κάνει η Ντουνιά – των θέσεων του Κάλας με εκείνες του Αιμίλιου Χουρμούζιου, όπως διατυπώνονται στη *Νέα Επιθεώρηση*, τον Ιούλιο 1933 («Τα προβλήματα της προλεταριακής λογοτεχνίας»). Από τη σύγκριση καταδεικνύεται η φωτισμένη θέση του Κάλας – καθώς ο Χουρμούζιος αρνείται μεν την προλεταριοποίηση της λογοτεχνίας, ωστόσο θεωρεί τον ρεαλισμό ύψιστο καθήκον της τέχνης (στο ίδιο: 253-5).

⁶⁶ ΚΠΑ: 106. Πβ. έναν παραπλήσιο ορισμό του Βάρναλη για την τέχνη στην οποία αναθέτει την αποστολή της κοινωνικοποίησης του συναισθήματος μέσα από τις μορφές που γεννά το ελεύθερο ξέσπασμα των ψυχικών και πνευματικών δυνάμεων του ανθρώπου (παραθέτει ο Νούτσος, 1993: 198).

⁶⁷ ΚΠΑ: 101. Πβ τις απόψεις του Τρότσκι για την αισθητική καλλιέργεια που πρέπει να λάβει ο εργάτης: «Το προλεταριάτο έχει κι αυτό ανάγκη από καλλιτεχνική τροφή και αγωγή.» (Τρότσκι, 1982: 180)· την

Η διακοπή της συνεργασίας του Κάλας με τους *Νέους Πρωτοπόρους*, τοποθετείται στα τέλη του 1933 και οφείλεται όχι (μόνο) σε λόγους υποκειμενικούς, αλλά και σε αντικειμενικούς, δηλαδή στην αλλαγή της γραμμής του περιοδικού. «Η λέξη διανοούμενος, η οποία αρχικά είχε για τους κομμουνιστές θετικό περιεχόμενο, από το 1933 και εξής φαίνεται να προσλαμβάνει μια ύποπτη αστική χροιά»⁶⁸, έτσι το περιοδικό αναδιπλώνεται στον ορθόδοξο πολιτικό δρόμο κι όσο για τη λογοτεχνία περνάει σε δεύτερο επίπεδο. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι καλές σχέσεις διανόησης και κομμουνισμού – τουλάχιστον μέχρι το 1934, οπότε εισάγεται το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού – οφείλονταν στο γεγονός ότι δεν υπήρξε ως τότε κάποια αυστηρά κωδικοποιημένη μαρξιστική θεωρία περί των αισθητικών ζητημάτων και ενδεικτική ήταν η απόφαση του ΚΚ στην ΕΣΣΔ «Σχετικά με την πολιτική του κόμματος στον τομέα της λογοτεχνίας» (1925) με την οποία παρέχεται ανοχή σε όλες τις καλλιτεχνικές τάσεις και τους αναγνωρίζεται ανεξαρτησία⁶⁹.

Ο Κάλας, παρ' όλο που έχει δώσει δείγματα ορθοδοξίας (έχει υιοθετήσει ακόμα και τον όρο «σοσιαλφασισμός» προκειμένου για τους σοσιαλδημοκράτες του περιοδικού *Σήμερα*⁷⁰) βρίσκει ασφυκτικά τα περιθώρια παραμονής στον χώρο του περιοδικού. Και αυτό φαίνεται από την παραχώρηση συνεργασίας στο περιοδικό *Νέα Επιθεώρηση* που εκδίδεται από τον Αιμίλιο Χουρμούζιο (από τον Ιούνιο 1933 έως Ιούνιο 1934) και συσπειρώνει τους εκτός κόμματος αριστερούς διανοούμενους (όπως ο Γιάννης Κορδάτος). Ο Κάλας δημοσιεύει το τελευταίο του άρθρο (βιβλιοκριτική για τον Παλαμά) στους *Νέους Πρωτοπόρους*, τον Οκτώβριο του 1933 και αποχωρεί, γιατί «προκαλεί τη δυσαρέσκεια της κομματικής καθοδήγησης, αλλά και της πλειοψηφίας των αναγνωστών του περιοδικού, με την απροκάλυπτη υποστήριξη και προώθηση των ιδεών του υπερρεαλιστικού κινήματος»⁷¹.

Στο δοκίμιο «Καλλιτέχνες και Κομμουνισμός»⁷², ο Κάλας προχωρά στην αυτονόμηση των καλλιτεχνικών φαινομένων, στον ορισμό της τέχνης ως μετουσίωσης, στον τονισμό της συμμετοχής του ασυνείδητου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Κι όσο για την παρακμή της αστικής τάξης, παραδέχεται πως είναι μια τάση και όχι μια πραγματικότητα, ενώ διαπιστώνει πως υπάρχουν αστοί που παράγουν σημαντική τέχνη και ένας απ' αυτούς είναι ο Καβάφης. Κι ενώ οι

παιδεία αυτή θα αποκτηθεί «διαμέσου των αστών καλλιτεχνών που περιστρέφονται γύρω του, ή που ζητάνε καταφύγιο κάτω από τα φτερά του» (στο ίδιο: 181).

⁶⁸ Ντουνιά, 1996: 193

⁶⁹ Βλ. Βογιάζος, 1979 Α: 87 («το Κόμμα πρέπει να αντιμετωπίζει ανεκτικά τις ενδιάμεσες ιδεολογικές μορφές, βοηθώντας υπομονετικά αυτές τις αναπόφευχτα πολυάριθμες μορφές να ξεπερνιούνται μέσα στη ζωή»). Ο Τρότσκι, σε κείμενο του 1923 («Η πολιτική του Κόμματος στην τέχνη») αναγνωρίζει ότι δεν μπορεί να ακολουθηθεί στον τομέα της τέχνης η αρχή του φιλελευθερισμού, αλλά κι από την άλλη πλευρά δεν είναι καθόλου απλό να προσδιοριστούν τα όρια και η φύση της επέμβασης (βλ. στο ίδιο: 207)

⁷⁰ Βλ. το άρθρο του Κάλας: «Από τον σοσιαλφασισμό στον φασισμό», *Νέοι Πρωτοπόροι*, (Ιούλιος 1933), όπου ταυτίζει τους αρθρογράφους του *Σήμερα* με «τα παστρικά τσανάκια της Ιδέας» (ΚΠΑ: 289). Για τη γραμμή του «σοσιαλφασισμού» βλ. Ελεφάντης, 1979: 93-8.

⁷¹ Ντουνιά, 1996: 218.

⁷² ΚΠΑ: 251-260 (δημοσίευση στο περιοδικό *Νέα Επιθεώρηση*, α' μέρος Δεκ.1933 και β' μέρος Ιαν.1934).

κομμουνιστές διανοούμενοι αγωνίζονταν να προσδώσουν καινούργιο επαναστατικό περιεχόμενο στη λογοτεχνία (χωρίς να «πειράζουν» την παραδοσιακή μορφή), ως ποιητής ο Κάλας δηλώνει ότι έχει σοβαρές αμφιβολίες για τη μουσικότητα ως *sine qua non* προϋπόθεση της ποίησης. Ακολουθούν (στο ίδιο δοκίμιο) οι εξίσου σημαντικές αιχμές περί προτεραιότητας του συναισθήματος – και όχι του θέματος – περί αντί-ρεαλισμού (ο Κάλας διαχωρίζει την αντικειμενική ακριβολογία του Καβάφη από τον ρεαλισμό), καθώς και η καταδίκη της περιττολογίας με υπεράσπιση της Λιτότητας και της ποιητικής Υποβολής. Είναι σαφές ότι ο Κάλας, αν και ξεκίνησε με τον δογματισμό ενός νεοφώτιστου μαρξιστή, όπου το πάθος κάλυπτε όχι άγνοια αλλά μια πειθαρχημένη προβληματική, πολύ σύντομα βρέθηκε να αγωνίζεται να απαγκιστρώσει τη μαρξιστική διάνοηση από τις κομματικές της αγκυλώσεις.

Οι αντιρρήσεις του Κάλας απέναντι στην «ορθόδοξη» μαρξιστική αισθητική, δεν ήταν οι μοναδικές (όπως έχει ήδη τονιστεί), αφού διαπιστώνεται παραλληλία με τις θέσεις του Βάρναλη, ο οποίος υποστήριζε τις επιδράσεις που δεχόταν η επαναστατική τέχνη από τους τρόπους και την ψυχολογία της αστικής τάξης και παραδεχόταν την ύπαρξη των «μικροαστικών στιγμάτων» στο έργο λογοτεχνών που ζουν σε καπιταλιστικό καθεστώς. Χαρακτηριστικά, ο Βάρναλης είχε αναφέρει σε μια συνέντευξή του το 1932: «Είναι φυσικό η επαναστατική μας τέχνη να είναι επηρεασμένη πάντα από τους εκφραστικούς τρόπους της αστικής τέχνης και όχι σπάνια και από την ψυχολογία της [...] Όσο για τα μικροαστικά μας στίγματα, είναι φυσικό να υπάρχουν. Μονάχα μια γενεά μετά την επανάσταση, θα μπορέσει η τέχνη να γίνει πλέρια προλεταριακή. Αυτά όμως δεν μπορούν να μας αφαιρέσουν τον τίτλο και τη δράση του επαναστάτη»⁷³. Ο Βάρναλης τηρεί στάση επιφυλακτικής ουδετερότητας απέναντι στο δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και θέτει ως απαραίτητη προϋπόθεση, για να ισχύει το σύνθημα «η τέχνη για το λαό», τη μόρφωση του λαού, ώστε να υπάρχει «ισοπέδωση προς τα πάνω»⁷⁴.

Η απομάκρυνση του Κάλας από την προλεταριακή αισθητική είναι πλήρης, όταν γίνεται υπερρεαλιστής· το 1973 γράφει σε ένα κείμενο αποτίμησης του υπερρεαλισμού: «From a revolutionary stand point the surrealist literary and artistic activity was incompatible with the doctrine of proletarian culture which was adopted at the congress of revolutionary writers at Kharkov (1930)»⁷⁵. Ο Αραγκόν τον οποίο μεταφράζει ο Κάλας και παρουσιάζει με θαυμασμό στους αναγνώστες των *Νέων Πρωτοπόρων*, είχε συμμετάσχει στο συνέδριο του Χάρκοβ, για να υποστηρίξει τις υπερρεαλιστικές θέσεις – αλλά από τότε ξεκινά η «αποστασία» του γάλλου υπερρεαλιστή προς τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Τότε, η επίσημη θέση του υπερρεαλισμού

⁷³ Από τη συνέντευξη του Βάρναλη στα *Πολιτικά Φύλλα*, παραθέτει η Lucia Marcheselli-Loucas, 1986: 41. Για το ίδιο θέμα βλ. Νούτσος, 1993: 199.

⁷⁴ Βλ. Marcheselli-Loucas, 1986: 42. Η ίδια σχολιάζει πως ο Βάρναλης επέδειξε «κάθε άλλο παρά γραφειοκρατική διάθεση στη συμμόρφωση, λοιπόν, κι όπως πάντα αποστροφή προς τον κάπως αστόχαστο και δημαγωγικό ενθουσιασμό που μυρίζει “προλεταριακή λογοτεχνία”» (στο ίδιο).

⁷⁵ Πρόκειται για το κείμενο «Surrealism and the making of History», ΔΑΚ: 24/5.

απέναντι στην προλεταριακή λογοτεχνία συνέπιπτε με αυτή του Τρότσκι στο *Λογοτεχνία και Επανάσταση*. Η έννοια της προλεταριακής κουλτούρας υπήρξε η τροχοπέδη και η αυταπάτη για πολλές γενιές «στρατευμένων» συγγραφέων, για τον απλούστατο λόγο ότι η μεγάλη λογοτεχνία δεν ταυτίζεται με την προπαγάνδα πολιτικών ιδεολογιών κι αυτό το υποστήριξε ο Τρότσκι ήδη το 1923, στο *Λογοτεχνία και Επανάσταση*: «το προλεταριάτο πήρε την εξουσία ίσα-ίσα για να ξεμπερδέψει μια για πάντα με την ταξική κουλτούρα και για ν' ανοίξει το δρόμο σε μια ανθρώπινη κουλτούρα»⁷⁶. Ο ίδιος έλεγε πως ούτε υπάρχει ούτε μπορεί να υπάρξει προλεταριακή κουλτούρα, μάλιστα χαρακτήριζε την «προλετκούλτ» απατηλή και επιζήμια, γιατί «η τέχνη που προορίζεται για το προλεταριάτο, δε μπορεί να είναι τέχνη δεύτερης ποιότητας»⁷⁷.

Αναμφίβολα, λοιπόν, ο Κάλας, καθώς δεν τον καλύπτουν οι μονολιθικές και απλοϊκές κομματικές απόψεις περί αισθητικής, προσεταιρίζεται τις απόψεις του Τρότσκι και χτίζει πάνω τους το προσωπικό του αισθητικό σύστημα – κοινό χαρακτηριστικό τους η *ετεροδοξία*, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Νούτσος⁷⁸. Έτσι, ο Κάλας εγκαταλείπει την ιδέα της προλεταριακής τέχνης και υποστηρίζει την αυτονομία της τέχνης, αλλά μιας τέχνης όχι στεγανής και περικλειστης στον ελεφάντινο πύργο, αλλά εκείνης που βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με την πολιτικο-κοινωνική ζωή. Ο Κάλας ουσιαστικά συμφώνησε με τον Τρότσκι στη διαλεκτική υπέρβαση της παράδοσης: «Κάθε λογοτεχνική σχολή περιέχεται “εν δυνάμει” στο παρελθόν και καθεμιά αναπτύσσεται σε εχθρική ρήξη με το παρελθόν»⁷⁹ – και στη σκέψη του ρώσου πολιτικού ηγέτη βρήκε έναν σύμμαχο στην υπεράσπιση της θνήσκουσας πλην αξιόλογης αστικής τέχνης: «Θάταν παιδιάστικο να σκεφτούμε ότι τα αστικά καλά γράμματα είναι ικανά [...] ν' ανοίξουν ρήγμα στην ταξική αλληλεγγύη. Κείνο που ο Σαίξπηρ, ο Γκαίτε, ο Πούσκιν, ο Ντοστογιέβσκι θα δόσουν στον εργάτη είναι πρώτ' απ' όλα μια πιο πολύπλοκη εικόνα της προσωπικότητας, των παθών της και των αισθημάτων της, μια πιο βαθυμένη συνείδηση των εσωτερικών της δυνάμεων, μια πιο καθαρή αντίληψη του υποσυνείδητού της»⁸⁰. Εν τέλει, το πιο σημαντικό όφελος που άντλησε ο Κάλας από τις αισθητικές απόψεις του Τρότσκι, ήταν η επίγνωση ότι τα αισθητικά φαινόμενα υπόκεινται σε πολύπλοκες μεταβολές και αναπτύσσουν πάμπολλους εσώτερους δεσμούς με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, έτσι ώστε είναι αδύνατον η αισθητική εξέλιξη να περιοριστεί «σε μια φόρμουλα, κάτι τόσο μικρό όσο και το ράμφος ενός σπουργίτη. Ούτε είναι απαραίτητο να την περιορίσουμε σ' αυτό»⁸¹.

Σε επιστολή που απευθύνει ο Μ.Καραγάτσης στον Κάλας, στις 1.8.1931, σημειώνει: «Είμαι οπισθοδρομικός καθό[τι] μαρξιστής [...] κι έχω την σκουριασμένη αντίληψη ότι η υλική

⁷⁶ Τρότσκι, 1982: 150. Ο Τρότσκι καθαιρέθηκε από το Π.Γ. του μπολσεβίκικου κόμματος το 1926 (βλ. Ελεφάντης, 1979: 66).

⁷⁷ Τρότσκι, 1982: 165.

⁷⁸ Βλ. Νούτσος, 1993: 218

⁷⁹ Τρότσκι, 1982: 186.

⁸⁰ Στο ίδιο: 180.

⁸¹ Στο ίδιο: 181.

εφτυχιά [sic] πρέπει να προηγείται από την ηθική. Τι τα θέλεις; Είμαι ακόμα κάτω από την επιρροή ενός άρθρου του μακαρίτη φίλου μου Μ.Σπιέρρου «Η Προλεταριακή Τέχνη». Πέθανε ο κακομοίρης! Μα κάποιος αχρείος εξακολουθεί να γράφει ανιαρά πράγματα με την υπογραφή του πεθαμένου. Θα τον καταγγείλω επί πλαστογραφία του εαυτού του. Μα θα εξαγοράσει την ποινή του με τη δικαιολογία πως είναι μοντέρνος!»⁸². Η άποψη του Καραγάτση, πέρα από το ιδιότυπο ύφος, αφήνει να διαφανεί πόσο δυνατή απήχηση είχε πάνω του το πρώιμο άρθρο του Κάλας εκείνη την εποχή. Αν μάλιστα ο Καραγάτσης αντιπροσωπεύει έναν κύκλο ανήσυχων και πολιτικοποιημένων νέων διανοούμενων της εποχής, τότε μπορούμε να υποθέσουμε πως τα πρώιμα άρθρα του Κάλας που με τα σημερινά δεδομένα φαντάζουν μονοκόμματα κι αφελή, είναι πιθανόν να λειτούργησαν σαν μια «βόμβα» η οποία προερχόταν από έναν ευρυμαθή, μεγαλοαστικής καταγωγής διανοούμενο που τασσόταν στο πλευρό του προλεταριάτου.

1.2.1.2. Σχετικά με τον Καρυωτάκη

Η θέση του Κάλας απέναντι στον Καρυωτάκη υπήρξε αυστηρή και απορριπτική, αποτελεί μάλιστα τον προπομπό για την επιχειρηματολογία της μαρξιστικής κριτικής απέναντι στο καρυωτακικό έργο. Ο Κάλας δεν μπόρεσε να εκτιμήσει τον καινούργιο προσανατολισμό που χάραξε ο Καρυωτάκης ο οποίος υπερέβη τόσο την παλαμική ποίηση όσο και το νεορομαντικό συναισθηματισμό⁸³. Καθώς δεν έχει αναπτυχθεί ακόμα η μαρξιστική επιχειρηματολογία εναντίον της ποίησης του Καρυωτάκη, η κριτική του Κάλας (1929) φαίνεται να συμφωνεί (φραστικά τουλάχιστον) με την κατεύθυνση του Β.Ρώτα απέναντι στο καρυωτακικό έργο, ο οποίος αναγνωρίζει τη διαφορά και την τεχνική του ποιητή από τη «στανική» μελαγχολία των σύγχρονων νέων ποιητών, αλλά δεν ανέχεται την εγωπάθεια και την αναίτια μελαγχολία που ένας άρρωστος άνθρωπος διοχετεύει στους στίχους⁸⁴. Η απόρριψη εκ μέρους του Κάλας, της ποίησης του Καρυωτάκη, τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, συνάδει περισσότερο με τις γενικότερες απόψεις του Γιώργου Θεοτοκά στο *Ελεύθερο Πνεύμα* (1929)⁸⁵, και όχι με την άποψη της

⁸² ΕΛΙΑ: 1/11. Ο Ροδόπουλος (το πραγματικό όνομα του Καραγάτση) ήταν συμφοιτητής του Κάλας στη Νομική και μαζί σύχναζαν στον κύκλο του Βάρναλη· τις πληροφορίες αντλούμε από συνέντευξη του Κάλας στην τηλεόραση (1983, σκηνοθεσία Γ.Εμιρζάς).

⁸³ Βλ. Αγγελάτος, 1994: 14. Για την αντιπαλότητα του Καρυωτάκη με τον Παλαμά, βλ. στο ίδιο: 19-25 και 55.

⁸⁴ Για την κριτική αποτίμηση του Β.Ρώτα (1928, *Ελληνικά Γράμματα* περιοδικό του Κ.Μπαστιά) και την απάντηση του Καρυωτάκη (: «η κοινωνιολογική άποψις δε με αφορά») βλ. Αγγελάτος, 1994: 94 –98. Η Ντουνιά υποδεικνύει ότι ο Ρώτας εκείνη την εποχή ήταν αντικομμουνιστής και άρα δεν γράφει μια «αριστερή κριτική» (Ντουνιά, 2000: 36κε), οπωσδήποτε όμως τα επιχειρήματα του Ρώτα συγγενεύουν με τη μετέπειτα μαρξιστική κριτική.

⁸⁵ Ο Θεοτοκάς, στο *Ελεύθερο Πνεύμα*, δεν αναφέρεται στον Καρυωτάκη, αλλά οι απόψεις του για την καβαφική ποίηση (ως αποκορύφωμα της τάσης της ελληνικής ποίησης προς τον θάνατο) ταιριάζουν απόλυτα και στον Καρυωτάκη. Πράγματι, ο Θεοτοκάς σε άρθρο του, το 1938, κατακρίνει την εύκολη και αβαθή ευαισθησία του Καρυωτάκη και τον πολυθόρυβο καρυωτακισμό (βλ. Ντουνιά, 2000: 197-9).

Αριστεράς γύρω στο 1930 – γίνεται όμως με επιχειρήματα που αντλούνται από το προλεταριακό οπλοστάσιο.

Ο Κάλας γράφει το κείμενο για τον Καρυωτάκη, σε ηλικία 22 χρονών. Ωστόσο και σε ύστερη επιστολή του στον Αλ.Αργυρίου, φαίνεται πως δεν έχει μεταβάλει απόψεις· γράφει (1.2.79) λοιπόν ότι διαβάσει Καρυωτάκη αλλά δεν του αρέσει καθόλου γιατί είναι ποίηση της ήττας και του θανάτου – συσχετίζει μάλιστα τον Καρυωτάκη με τη Sylvia Plath που επίσης την θεωρεί «αποκρουστική». Ο Κάλας σημειώνει ότι δεν βρίσκει ούτε ένα στίχο που να μην είναι «κλασιάρικος», ενώ δεν υπάρχει ούτε μια ιδέα ή εικόνα καινούρια. Η γνώμη του συνοψίζεται στον αφορισμό: «Η ποίηση είναι για τη ζωή, όχι για το θάνατο». Απ' ότι φαίνεται λοιπόν, για τον υπερρεαλιστή Κάλας βαραίνει αρνητικά το γεγονός της αυτοκτονίας των δυο ανωτέρω ποιητών, κυρίως επειδή διατρέχει ολόκληρο το έργο τους· γι' αυτό, στο ίδιο γράμμα ξεχωρίζει τον Μαγιακόφσκι γιατί «η ποίησή του είναι κριτική και όχι μαζοχιστική». Ο Κάλας (στην ίδια επιστολή) δεν συμφωνεί με τον Σαββίδη ο οποίος βασίζει την αξία του Καρυωτάκη στην επιρροή του σε κάποιους ποιητές, υπονοώντας τον Εμπειρικό· η αντίρρησή του είναι ότι ένας μέτριος δημιουργός μπορεί να επηρεάσει άλλον καλλίτερο και επιπλέον ο Κάλας σημειώνει πως ο Εμπειρικός θαύμαζε μεν τον Καρυωτάκη, αλλά δεν ήταν καλός κριτικός και το γούστο του στην τέχνη ήταν «κακριτσιόζικο» (sic). Ο Κάλας χαρακτηρίζει την κριτική μέθοδο του Σαββίδη ως «ποιητικό δημοψήφισμα» και θεωρεί τα κριτήριά του ποσοτικά. (ΔΑΚ: 25/12).

Στο κείμενο του 1929, είναι ενδεικτικός ο τίτλος: «Οι λιποτάχτες της ζωής» και ο νεαρός Κάλας προβάλλει την ανάγκη ηρωικών ιδανικών και ενός ποιητή-ήρωα, κατά συνέπεια απορρίπτει τον Καρυωτάκη. Η εποποιία του Ομήρου, το μεγαλείο του Σαίξπηρ και του Ουγκώ, «το πραγματικό νόημα της ζωής», είναι οι ποιητικές λύσεις που αναζητά ο Κάλας: «δεν μπορεί, δεν πρέπει εμείς που έχουμε αισιόδοξα ιδανικά, να μας συγινεί μια αρωστιάρινη εκκεντρική ποίηση, εμείς που πιστεύουμε στη ζωή πρέπει ν' αντιδράσουμε!» (: 21). Η φιλολογία της παρακμής και της μούχλας, η κούφια μεταφυσική, ο ψυχικός ναρκισσισμός είναι τα στοιχεία της ποιητικής γενιάς του '20 και μόνο αυτά διαβάσει ο νεαρός κριτικός στους στίχους του Καρυωτάκη (: 21). Αφήνει βέβαια να εννοηθεί ότι αναγνωρίζει την αξία (τον «ωραίο λυρισμό») του αυτόχειρα ποιητή: «Ο ποιητής αυτός μπορεί να'χει από στενή φιλολογική άποψη αξία, αλλά τι να το κάμω τ' ωραίο δοχείο, όταν το'χει μονάχα για να βάζει μέσα μαραμένα λουλούδια;» (:21, η υπογράμμιση του συγγραφέα).

Διαχωρίζει λοιπόν ο Κάλας τη μορφή από το περιεχόμενο, αποδίδοντας μεγαλύτερη σπουδαιότητα στο δεύτερο και μάλιστα σ' αυτό που πάλλεται από τη ζωντάνια και τον αγώνα στις πόλεις, και αποτυπώνει δυνατές εντυπώσεις και καινούριες πηγές εμπνεύσεων. Επιπλέον τονίζεται η ανάγκη για μια καινούργια εποποιία, για «μείζονα» ποίηση όπως εκείνη του Ομήρου ή του Σαίξπηρ (: 21), ποίηση που υπερβαίνει την εγωκεντρική μελαγχολία και δεν λιποταχεί από τη ζωή. Η καινούργια επική ποίηση – σύμφωνα με τον Κάλας – θα εστιάσει στις χαρές και τις

λύπες των κοινών ανθρώπων, θα προβάλλει αισιόδοξα ιδανικά και ήρωες που αγωνίζονται στον στίβο της ζωής.

Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε στη *Φοιτητική Συντροφιά*, αλλά ουσιαστικά απηχεί τον λογοτεχνικό κανόνα της αριστερής διανόησης, που «έχει ως βασικούς άξονες τον ήρωα της ταξικής πάλης και το αισιόδοξο όραμα του σοσιαλιστικού μέλλοντος»⁸⁶. Γι' αυτό, στο ίδιο κείμενο, ο Βάρναλης προβάλλεται ως σημαντικότερος ποιητής από τον Καρυωτάκη: «Στην Ελλάδα, ο Βάρναλης με τον καφερό του σαρκασμό δεν αξίζει πιο πολύ απ' την ανούσια ειρωνεία των "φανταιζιστ" που μιμότανε ο Καρυωτάκης;»⁸⁷. Τον κανόνα αυτό ο Κάλας θα αργήσει να τον ξεπεράσει, αφού και αργότερα – και παρά τις ευρείες πνευματικές αναθεωρήσεις που θα κάνει – εξακολουθεί να μετρά την αξία ενός ποιητή από την ταξική τοποθέτηση του έργου του: «έναν άνθρωπο που δε στάθηκε ίχνος ποιητής και που περνά για ποιητής, είναι φαινόμενο αναπόφευκτο σε μια κοινωνία όπου η παραγωγή δεν ρυθμίζεται σύμφωνα με το συμφέρον του συνόλου, αλλά για την ανάγκη μιας τάξης που κυβερνά. [...] Αλλά η δικτατορία του προλεταριάτου, αν δεν μπορέσει φυσικά να μας απαλλάξει αμέσως απ' όλα τα πνευματικά αποβράσματα του καπιταλισμού, θα μας απαλλάξει, ρυθμίζοντας την εκδοτική κίνηση, από τα έργα που δεν είχαν κανένα λόγο κοινωνικό να εκδοθούν.»⁸⁸.

Έτσι, ενώ έχει ήδη απομακρυνθεί από την απλουστευτική λογική της ταυτότητας «αστική τέχνη=παρακμή» (στο άρθρο του 1932 για τον Καβάφη), σε λίγο κατοπινή (1933) κριτική για το *Μαραμπού* του Ν.Καβαδία, ο Κάλας (αν και θεωρεί ενδιαφέρουσα και γνήσια ποιητική τη γραφή του Καβαδία), του δίνει τις εξής συμβουλές: «Να μάθει καλύτερα την κοινωνία που ζει. [...] Υπάρχει διέξοδος και για την κοινωνία και για τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Την βάσιμη ελπίδα που γεννά για ένα καλύτερο μέλλον του ανθρώπου η πραγματοποίηση του κομμουνισμού, την ικανοποίηση που ο ίδιος ο ποιητής ως άνθρωπος και ως καλλιτέχνης δεν μπορεί παρά να αισθανθεί όταν πιστεύει στον κομμουνισμό» (: 300). Αξιοσημείωτη είναι η σύνδεση που κάνει: «ο Καβαδίας συγγενεύει πολύ

⁸⁶ Ντουνιά, 2000: 133· επίσης βλ. Ντουνιά, 1996: 162-7, για τον «ήρωα της ταξικής πάλης». Σχετικά με τη στάση των αριστερών περιοδικών προς τον Κ.Καρυωτάκη, από τη θετική σε γενικές γραμμές κριτική του Αιμ.Χουρμούζιου στην αριστερή *Νέα Επιθεώρηση* (όπου εξαιρείται η σάτιρα ως μέσο επαναστατικής τέχνης, επειδή αποσκοπεί στην άρνηση της αστικής κοινωνίας), μέχρι την αμήχανη σιωπή των αρχών της δεκαετίας του '30, βλ. Χ.Ντουνιά, 1996: 135-141 και Αργυρίου, 1995: 60-61. Επίσης, βλ. Ντουνιά, 2000: 129κε (κεφ. «Ο Καρυωτάκης και Αριστερά του '30»). Ωστόσο, είναι άξιο απορίας πώς η Ντουνιά, ενώ γνωρίζει την κριτική του Κάλας για τον Καρυωτάκη, την περνάει στα «φιλά» (στο ίδιο: 134 και 314) και δεν την αξιολογεί, ούτε την εντάσσει στη «μαρξιστική κριτική» στο οικείο κεφάλαιο (IV) της μελέτης της. Αυτό μάλλον συμβαίνει, γιατί η άποψη του Κάλας δεν επαληθεύει την υπόθεση εργασίας της Ντουνιά ότι η αριστερή κριτική μέχρι το 1934 ήταν περισσότερο θετική απέναντι στο καρυωτακικό έργο. Για τα μυθεύματα περί τον Καρυωτάκη και την αριστεροποίησή του, βλ. Βαγενάς, 2005.

⁸⁷ ΚΠΑ: 22. Αν βασιστούμε στα δεδομένα της εποχής, όπως τα παραθέτει η Ντουνιά ότι «γύρω στο 1930, ο Βάρναλης και ο Καρυωτάκης είναι αυτοί που κυρίως διαβάζονται από τους νέους αριστερούς λογοτέχνες» (Ντουνιά, 2000: 131), ο Κάλας δεν συμβαδίζει πλήρως με αυτό το αριστερό γούστο – παρ'όλο που σε μια έμμεση διατύπωση, σε άρθρο του για τον Καβαδία (1933), μοιάζει να υπονοεί ότι ο Καρυωτάκης υπήρξε επαναστατημένος ποιητής, αφού τον αντιδιαστέλλει από τον Ουράνη που δεν είναι επαναστατημένος (ΚΠΑ: 299). Είναι άξιο παρατήρησης ότι η Ντουνιά αξιολογεί μόνο αυτόν τον υπαινιγμό του Κάλας, παρά τη ρητή απόρριψη του Καρυωτάκη στο άρθρο του 1929.

⁸⁸ ΚΠΑ: 298, από την κριτική για τη συλλογή *Γλυκόπιπτα Φαρμάκια*, του Μ.Δαμιράλη (*Νέοι Πρωτοπόροι*, Αύγ-Σεπτέμ. 1933).

περισσότερο με ποιητές σαν τον Καρυωτάκη» (: 299)⁸⁹. Η κοινωνιολογική προσέγγιση της τέχνης αποτελεί τη δεσπόζουσα της μεσοπολεμικής αριστερής κριτικής και ο Κάλας την εφαρμόζει πιστά: κατάλοιπα βρίσκουμε και σε ύστερες κριτικές, όπως για το μυθιστόρημα *Οι Παραστρατημένοι* της Λιλίκας Νάκου: «Το πρόβλημα των παραστρατημένων είναι ένα από τα οξύτερα και πιο καθολικά της εποχής μας.[...] και οι αστοί παραστρατούν. Φεύγουν από παντού σαν τα ποντίκια από βυθιζόμενο σιάφος»⁹⁰.

Επιπλέον, ένα άλλο κατάλοιπο της μαρξιστικής του προπαίδειας μοιάζει να είναι η αντίθεση περιεχομένου και μορφής, καθώς ο Κάλας στηρίζει την πρωτοκαθεδρία του περιεχομένου – όπως το είχε διατυπώσει ο Πλεχάνωφ: «η αξία ενός καλλιτεχνικού έργου καθορίζεται σε τελευταία ανάλυση από την αξία του περιεχομένου του»⁹¹. Μολονότι κατανοεί και στηρίζει την ιδιότυπη φύση της τέχνης ως δημιουργικής έκφρασης μιας προσωπικής εμπειρίας, δεν θέλει να απεμπολήσει την κοινωνική διάσταση και προοπτική της τέχνης – αντίθετα, επιδιώκει να ισχυροποιηθεί η διπλή φύση του καλλιτεχνήματος (όχι μόνο ως ατομικού δημιουργήματος αλλά και ως κοινωνικής έκφρασης) και να λυθεί ικανοποιητικά το πρόβλημα των σχέσεων πρωτοπορίας και μάζας (που είναι και δικό του μέγιστο πρόβλημα). Γι' αυτό και υπερβάλλει στον ζήλο του και γίνεται αυστηρός με όσα έργα είναι «σολιμιστικά» και στερούνται κολλεκτιβιστικής συνείδησης.

Η αρνητική κριτική για το έργο του Καρυωτάκη είναι το μόνο σημείο στο οποίο συμφώνησε ο Κάλας με τη διαμορφούμενη γενιά του '30 και τον αντικαρυωτακισμό της, αλλά αποστασιοποιήθηκε από όλες τις υπόλοιπες επιλογές της και κυρίως τον αρχικό αντικαβαφισμό της. Η γενιά του '30 «ακολουθεί τη γραμμή Σολωμός – Παλαμάς – Σικελιανός»⁹² – η σύμπτωση είναι ότι οι τρεις αυτοί ποιητές θα αποκατασταθούν σταδιακά μετά το 1935, και από την ελληνική αριστερά⁹³. Επιπλέον ο Κάλας ήταν ο πρώτος της γενιάς αυτής που διαισθάνθηκε και πρόβαλε

⁸⁹ Ο Νίκος Καββαδίας είχε αφιερώσει «Στον ποιητή Ν.Ράντο» το ποίημα «Ο πιλότος Νάγκελ» από τη συλλογή *Μαραμπού*. Στο ΕΛΙΑ (: 1/11) υπάρχει επιστολή του Καββαδία προς τον Κάλας που ήταν στο Παρίσι [10.2.1934], όπου μπορούμε να διαπιστώσουμε μια φιλική μεταξύ τους σχέση: «Θυμάμαι κάποιο θέμα για σενάριο που μου 'λεγες κάποτε στην Αθήνα. Ξέρεις εσύ να λες τις ωραιότερες παραδοξολογίες. Κι εσύ ο ίδιος είσαι ωραίος παράδοξα».

⁹⁰ ΚΠΑ: 140 («Ένα υποκειμενικό μυθιστόρημα», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 1935). Ωστόσο στην κριτική αυτή απουσιάζουν η καταδίκη της αστικής παρακμής και η προβολή της ψυχικής υγείας του προλεταριάτου, όπως πχ. στην κριτική της Αλ.Αλαφούζου για το ίδιο μυθιστόρημα, στους *Νέους Πρωτοπόρους* (βλ. Ντουσιά, 1996: 387-8 και 397-8, όπου συγκρίνονται οι δυο κριτικές)

⁹¹ Πλεχάνωφ, 1975: 34.

⁹² Ντουσιά, 2000: 203. Ενδεικτικό είναι το άρθρο του Καραντώνη, το 1935, στα *Νέα Γράμματα*, «Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους»: κι ο Κ.Θ.Δημαράς αποφαίνεται ότι ο Καρυωτάκης δεν ήταν καν ποιητής, σε άρθρο του 1938 (βλ. Ντουσιά, 2000: 192-4).

⁹³ Πβ. τη μελέτη του Ν.Ζαχαριάδη «Ο αληθινός Παλαμάς» (1937) και γενικότερα την έμφαση στην εθνική λογοτεχνία (δημοτικό τραγούδι), βλ. Ντουσιά, 1996: 424κε – για τη διαφωνία του Κάλας ως προς τη χρησιμότητα της λαϊκής τέχνης, βλ. στο ίδιο: 438.

τον Κάλβο ως μείζονα ποιητή – απέρριψε ωστόσο την ελληνοκεντρική τους συνείδηση, τον ανόθευτο δημοτικισμό τους και τη «γλωσσική τακτοποίηση»⁹⁴.

1.2.1.3. Ο Κάλβος, μέλος της «Φοιτητικής Συντροφιάς» – Πολιτικά κείμενα

Σε ένα αχρονολόγητο (της δεκαετίας '80) αυτοβιογραφικό χειρόγραφο του, ο Κάλβος αρχίζει ως εξής: «Θεωρώ τον εαυτό μου σαν τέκνο της Φοιτητικής Συντροφιάς, αυτή ήταν η πνευματική οικοδομή που με ελευθέρωσε από το φριχτό οικογενειακό μου περιβάλλον. Και ο μεγάλος δάσκαλος της Φοιτητικής Συντροφιάς ήταν ο Γληνός. Κάτω από την καθοδήγηση του τελευταίου έκανα ό,τι μπορούσα να δημιουργηθεί νέο αριστερό περιοδικό, οι *Νέοι Πρωτοπόροι*.» (ΔΑΚ: 19/3). Η «Φοιτητική Συντροφιά» ήταν ένα μαζικό πανεπιστημιακό κίνημα που μετά τη δικτατορία του Πάγκαλου «αριστεροποιείται», ενώ «Εκατοντάδες φοιτητές θα περάσουν από τις γραμμές της και θα σχετιστούν με τον σοσιαλιστικό προβληματισμό και τα προοδευτικά ρεύματα»⁹⁵. Ο Κάλβος επομένως εντάχθηκε στη φοιτητική αυτή οργάνωση την περίοδο της στροφής της προς τα αριστερά και μάλλον συμμετείχε – μαζί με άλλους – στη σύγκρουση φιλελεύθερων και σοσιαλιστών, με σκοπό την εκδίωξη των συντηρητικών στοιχείων από τη Φ.Σ.: κάτι ανάλογο είχε συμβεί στον Εκπαιδευτικό Όμιλο, το 1927, όταν διασπάστηκε και αποχώρησαν οι περί τους Δελμούζο, Τριανταφυλλίδη και Μ.Τσιριμώκο δημοτικιστές⁹⁶. Ο Φλούντζης παραθέτει μαρτυρία, σύμφωνα με την οποία η Οργάνωση Κομμουνιστών Σπουδαστών ήρθε σε συνεννόηση με ορισμένους εκπροσώπους της Φ.Σ., δημοκρατικούς και σοσιαλίζοντες (ανάμεσα στους οποίους ήταν ο Καλαμάρης, ο Τ.Κολτσιδόπουλος και η Δ.Βουρλούμη), με στόχο την επέκταση των δραστηριοτήτων της Φ.Σ., ώστε να πάψει να στηρίζεται «σε διαλέξεις και ελάχιστες εκδηλώσεις στενά πολιτιστικές, και να πάρει θέση στο πολιτικό κίνημα προσανατολιζόμενη προς το δημοκρατικό φιλελευθερισμό. Συμπαραστάτες μας στην άποψη αυτή ήταν κατά κύριο λόγο ο Νίκης Καλαμάρης, που έκλινε τότε προς το σοσιαλισμό, η Δώρα Βουρλούμη δημοκρατική φιλελεύθερη, ο Τόλης Κολτσιδόπουλος [...] Στη συζήτηση είχαμε συμφωνήσει πως η “Φοιτητική Συντροφιά” θα έπρεπε να αναπτύξει περιορισμένη πολιτική δραστηριότητα, χωρίς ανάμιξη όμως στις πολιτικές τάσεις.[...] Έτσι, ο Νίκης Καλαμάρης πρόσφερε την οικονομική ενίσχυση για την αθρόα εγγραφή μελών και η Οργάνωση Κομμουνιστών Σπουδαστών το ανθρώπινο υλικό. Ο Καλαμάρης ήταν γόνος βιομηχανικής οικογενείας της Μυτιλήνης και είχε τη σχετική οικονομική δυνατότητα»⁹⁷.

⁹⁴ Για τις αρχικές προσπάθειες επιφανών εκπροσώπων της γενιάς του '30 σχετικά με τη δημιουργία ενός «γλωσσικού συμφώνου», βλ. Ντουσιά, 2000: 204-6.

⁹⁵ Ελεφάντης, 1979: 363

⁹⁶ Βλ. στο ίδιο: 365-7.

⁹⁷ Φλούντζης, 1983: 79-80 (από μαρτυρία του Α.Χρονόπουλου). Για τη Φ.Σ. που ιδρύθηκε το 1909, βλ. στο ίδιο: 77-82 και Πολίτης, χχ.

Από την αλληλογραφία του με τη Δώρα Βουρλούμη, αντλούμε κάποιες πληροφορίες για το ρόλο του Κάλας στη Φ.Σ. κατά τη διάρκεια του 1928, οπότε ξέσπασε η μεγάλη κρίση στο σωματείο. Η Βουρλούμη σε επιστολή 7σελίδων δηλώνει ότι υπέβαλε την παραίτησή της από τη φράξια της Αντιπολίτευσης στη Φ.Σ. και καταγράφει τις τάσεις που υπήρχαν στο εσωτερικό της: από τη μια πλευρά οι δεξιοί που ήθελαν το σωματείο μαχητικό μόνο για τη δημοτική γλώσσα και ανεξάρτητο από πολιτικές ιδεολογίες, και από την άλλη πλευρά οι αριστεροί – ανάμεσά τους ο Κάλας – που υποστήριζαν πως, επειδή η επικράτηση της δημοτικής είναι αδύνατη στο αστικό κράτος, θα έπρεπε να προηγηθεί η πολιτική αλλαγή. Η Βουρλούμη δεν συμφωνεί: «Αν τον Δεκέμβρη η Φ.Σ. μεταβάλλει κατεύθυνση, θα χάσει η δημοτική ένα προπύργιο και θα γίνει ένα πολιτικό σωματείο»⁹⁸. Στο ΕΛΙΑ υπάρχει έντυπο με οκτώ «Γενικές αρχές δράσης της Φ.Σ.», όπου ο δημοτικισμός συνδέεται με τις ταξικές διαπάλες και θεωρείται ότι θα πραγματοποιηθεί πλήρως, αν επικρατήσει ο σοσιαλισμός· ορίζεται επίσης ότι η Φ.Σ. προωθεί τον δημοτικισμό ως πνευματική επανάσταση στη γλώσσα, στην ελευθερία της σκέψης και εναντίον του σχολαστικισμού. Αυτός ο ταξικός προσανατολισμός ανταποκρινόταν στους στόχους της προοδευτικής παράταξης της Φ.Σ. στην οποία ανήκε ο Κάλας⁹⁹.

Στο ΕΛΙΑ υπάρχει ξεχωριστός φάκελος (1/7) με υλικό σχετικό με τη «Φοιτητική Συντροφιά» και τη δράση του φοιτητή Καλαμάρη στη Νομική. Εκεί βρίσκουμε διάφορα έντυπα που τεκμαίρουν τη συμμετοχή του Κάλας στο σωματείο, μάλιστα το 1928 ήταν μέλος του Δ.Σ. Χαρακτηριστική η αλληλογραφία με τον Τόλη Κολτσιδόπουλο μεταξύ των ετών 1927-28, στις επιστολές του οποίου (δεν έχουμε τις επιστολές του Κάλας) αποτυπώνονται οι συζητήσεις και διαφωνίες σχετικά με πολιτικά θέματα, και έτσι μαθαίνουμε έμμεσα τις θέσεις του Κάλας. Παρενθετικά να τονιστεί ότι οι εκτενείς αυτές επιστολές παρέχουν σημαντικό υλικό μαρτυρίας, για όποιον μελετά την πορεία της Φ.Σ., αφού ο Κολτσιδόπουλος μιλάει ως πρόεδρος της Φ.Σ. κατά τη διετία 1927-28¹⁰⁰. Στην επιστολή 1.9.1927, ο Κάλας παρουσιάζεται ως ριζοσπαστικός αριστερός που δεν διανοείται δειλία ή οπισθοχώρηση στους ιδεολογικούς αγώνες. Ο αποστολέας μιλάει για τη ζύμωση που γίνεται εν όψει των συνελεύσεων του φθινοπώρου και στις οποίες συμμετέχει ενεργά ο ίδιος. Σε επόμενη επιστολή (21.9.27) ο Κολτσιδόπουλος αρνείται τον χαρακτηρισμό του πολιτικού αντιπάλου που του απέδωσε ο Κάλας και τον προειδοποιεί να είναι πιο καχύποπτος απέναντι στους πολύ αριστερούς φίλους του που δείχνουν πως τον εκτιμούν. Από τα γραφόμενα εικάζεται ότι υπάρχει έντονη «μυστική διπλωματία» στα σωματεία της εποχής – ο

⁹⁸ ΕΛΙΑ: 1/10. Η επιστολή δεν φέρει ευκρινώς την υπογραφή του αποστολέα, αλλά από το επιστολόχαρτο και τον γραφικό χαρακτήρα, υποθέτουμε με σιγουριά πως ανήκει στη Βουρλούμη.

⁹⁹ Το κείμενο με τις θέσεις φέρει ημερομηνία 1.6.1928· σε εγκύκλιο (31.12.28) προς τα μέλη της Φ.Σ. γίνεται λόγος για τη συντηρητική παράταξη του σωματείου, η οποία λειτουργεί υπονομευτικά (με προσφυγές στη διοικητική αρχή, συκοφαντίες στον τύπο). Όλα τα κείμενα-τεκμήρια της συμμετοχής του Κάλας στη Φ.Σ. βρίσκονται στο ΕΛΙΑ: 1/7.

¹⁰⁰ Δεν μπορέσαμε να το επαληθεύσουμε, καθώς ο Πολίτης (χχ: 234) δίνει μόνο ονόματα μελών για τα έτη 1927-29. Ο Φλούντζης πάντως δεν αναφέρει το όνομα του Κολτσιδόπουλου στο Δ.Σ. του έτους 1927.

Κάλας έχει διατυπώσει τις επιφυλάξεις του για τον αριθισμό και την αμφίβολη ηθική πολλών προσώπων που ανήκουν στη Φ.Σ. – και παράλληλα καταγράφεται ο προσωπικός μόχθος των διανοουμένων να ενημερώνονται πάνω στις σοσιαλιστικές-μαρξιστικές θεωρίες (με τα λόγια του Κολτσιδόπουλου): «Μα κι εγώ είμαι όπως κι εσύ σκεπτικιστής ως εκεί που δεν παίρνει άλλο. [...] Απορίες, αντιθέσεις, αντιρρήσεις ακόμα όπως και εσένα, με βασανίζουν πλήθος. Και όλα αυτά βρίσκω πως μόνο με το διάβασμα ξεκαθαρίζονται σιγά-σιγά». Η συζήτηση εστιάζεται γύρω από τη Φ.Σ., τους καινούργιους δρόμους της, την ύπαρξη και τον ρόλο της, όσο και τις ανάλογες με τον Εκπαιδευτικό Όμιλο (διασπαστικές) κινήσεις που γίνονταν στο εσωτερικό της εκείνη την εποχή. Η γνώμη του Κολτσιδόπουλου είναι ότι η διασπαστική κίνηση στους κόλπους της Φ.Σ. δεν ήταν παρά ένας μιμητικός αντίκτυπος της κρίσης του Ε.Ο. και απέτυχε γιατί δεν είχαν ωριμάσει οι ιδεολογικές συνθήκες – γι' αυτό και η προεδρία του κράτησε αυστηρά ουδέτερη στάση απέναντι σε όλες τις πολιτικές τάσεις της Φ.Σ. Ο Κάλας παρουσιάζεται ως υποστηρικτής (από τον Μάιο '27) της άποψης «να γίνει η Φ.Σ. το επίσημο σοσιαλιστικό φοιτητικό σωματείο μέσα στο Πανεπιστήμιο». Ο Κολτσιδόπουλος κατακρίνει τη «γραμμή» Κάλας, γιατί υποσκάπτει τον ιστορικό ρόλο του σωματείου προς μια ολότελα καινούργια κατεύθυνση. Συμφωνεί με τον Κάλας για την ανάγκη σοσιαλιστικής κίνησης μέσα στο Πανεπιστήμιο, αλλά δεν θέλει αυτό να γίνει με «την κλεψιά μιας ιστορίας και ενός τίτλου».

Στην επόμενη επιστολή του (4.10.1927), ο Κολτσιδόπουλος διαπιστώνει στο ύφος του προηγούμενου γράμματος του Κάλας «επίδραση από το πολιτικάντικο και αρρωστημένο περιβάλλον της Φ.Σ. του τελευταίου καιρού». Παραθέτει μάλιστα κάποιες σημαντικές φράσεις του Κάλας και έτσι μαθαίνουμε πως ο τελευταίος δεν θεωρεί αφύσικη εξέλιξη το ότι η Φ.Σ. μιμήθηκε τον Ε.Ο., διαπιστώνει βαθιά κρίση στο σωματείο και ασκεί σκληρή κριτική στη λαθεμένη πολιτική ουδετερότητας του Δ.Σ.. Ακόμα υπερασπίζεται τη στενότερη προσέγγιση και συνεργασία μεταξύ Φ.Σ. και Ε.Ο., την προσφυγή σε σοσιαλιστικά μέσα για την επίτευξη των σκοπών τους, ενώ ο συνομιλητής του αντιστέκεται στην άποψη να γίνει η Φ.Σ. «filial του Ε.Ο. ή [...] τσιράκι του Γληνού». Σε επόμενη επιστολή (2.1.1928) ο Κολτσιδόπουλος καταγράφει την απογοήτευσή του για τον τρόπο με τον οποίο ο Κάλας προώθησε τις θέσεις του μέσα στο συμβούλιο και δεν τον στήριξε στην αντιπροεδρία: «αφού ιδεολογικά βρισκόμαστε στο ίδιο “πιστεύω”, αν όχι απόλυτα, τουλάχιστο χωρίς να παρουσιάζουμε καμιά βασική αντίθεση ή διαφωνία [...] Προσπαθείς με κάθε τρόπο να με παρουσιάσεις δεξιό, να μ' αναγκάσεις να γίνω δεξιός, για να είναι ίσως και φυσική η αντίθεσή μας. Αλλιώς θα μπορούσα με πολύ εύκολο τρόπο κι απ' την αρχή να πάρω άλλο δρόμο και ακόμα στο σημερινό συμβούλιο να σ' αναγκάσω να παραιτηθείς ή να παρουσιάσεις ενέργειες που κάθε άλλο παρά θα ευχαριστούσαν τους αριστερούς της αριστεράς των αριστερών. Αγαπητέ Νίκη, τανάς πολύ το σκοινί και δεν ξέρω μήπως, χωρίς να φταίω διόλου εγώ, γίνεις αιτία να σπάσει. Κι όταν σπάσει, φοβάμαι πολύ πως ή θα έχεις χάσει για πάντα τη Φ.Σ. ή εκείνο που θα σου έχει μείνει δεν θα είναι παρά ένα

απομεινάρι με ίδιο όνομα, κάθε άλλο όμως παρά εκείνο που θέλησες να αποκτήσεις, χωρίς να το έχεις κατορθώσει». Φυσικά, από αυτή την «μονόπλευρη» αλληλογραφία, δεν μπορούμε να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα για τη δράση του Κάλας στο Δ.Σ. της Φ.Σ., γιατί δεν έχουμε τις απαντήσεις του ίδιου του Κάλας, ωστόσο εκείνο που διαφαίνεται είναι η ενεργός και παρεμβατική παρουσία του στα τεκταινόμενα στο εσωτερικό του σωματείου, κατά τα έτη 1927-1928. Προφανώς ο Κάλας υπήρξε από τους πρωτεργάτες που ζήτησαν να προσανατολιστεί κοινωνικοπολιτικά η Φ.Σ. και να αποτελέσει τη νεολαία του Ε.Ο., αυτό δεν έγινε αποδεκτό και τελικά η Φ.Σ. διαλύθηκε ¹⁰¹.

Από το αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ, διαπιστώνουμε πως υπάρχουν αρκετά κείμενα πολιτικά από την περίοδο του Μεσοπολέμου. Ένα από αυτά τιτλοφορείται «Η αποστολή των φοιτητών της Νομικής. Μια απάντηση» (δακτυλόγραφο 5σελ.) που γράφτηκε ως απάντηση στο ομότιτλο άρθρο του Κ.Δεσποτόπουλου [Φεβρουάριος-Μάρτιος 1928] και περιέχονται και τα δυο στο φάκελο 1/7. Ο Κάλας έχει σημειώσει στο δικό του κείμενο: «Δε δημοσιεύτηκε γιατί θεωρήθηκε πολύ ριζοσπαστικό». Στο κείμενο αναφέρεται ότι μέσα στο Πανεπιστήμιο δρουν δυο διαφορετικά είδη σωματείων: «Πρέπει να ξεχωρίζουμε τα Σωματεία εκείνα που, σαν την Φοιτητική Συντροφιά ή την ΠΟΚΤΕ [Πανεπιστημιακή Ομάδα δια την ΚΤΕ] είναι κυρίως μαχητικά Σωματεία, αφού επιδιώκουν την επικράτηση ορισμένης ιδεολογίας από τις άλλες φοιτητικές οργανώσεις που γυρεύουν μόνο την επιστημονική μόρφωση ή την επιστημονική μόρφωσιν πλάι στην υπεράσπιση των καθαρά φοιτητικών συμφερόντων». Ο Κάλας υποστηρίζει ότι οι φοιτητές δεν έχουν μόνο μορφωτική αλλά κυρίως κοινωνική αποστολή, γιατί εξάλλου αυτά τα δύο σχετίζονται· για τις σχέσεις πολιτικής και ιδεολογίας, αναφέρει: «εγώ τουλάχιστον μαζί με τους ομοϊδεάτες μου κι αυτούς [τους πολιτικούς] τους θέλωμε ιδεολόγους με ψυχή αποστόλου». Χωρίς να επιθυμεί να ταυτίσει την φοιτητική αποστολή με την Πολιτική, επιμένει στον ιδεολογικό αγώνα των φοιτητών, αγώνα που πρέπει να διεξάγεται με θυσία χρόνου, γιατί το να ταυτίζεται κανείς με ένα ιδανικό είναι η ωραιότερη αποστολή: «Η ιδεολογία δεν είναι ένα απλό στόλισμα του ανθρώπου που δεν πρέπει να μας συγνιήσει· η ιδεολογία για να είνε μέσα μας ζωντανή, για να μην είνε κάτι το ψεύτικο και το νεκρό, πρέπει να συνταφιστεί με αγώνες για την επικράτησή της. Όποιος αγωνίζεται για την ιδεολογία του αρχίζει και να την ζη και την ζη μοναχά εκείνος που αγωνίζεται».

Χαρακτηριστικό της συγγραφικής δράσης του Κάλας είναι ότι πολλά από τα πρώτα του άρθρα αποτελούν απαντήσεις και ασκούν πολεμική κριτική σε δημοσιεύματα άλλων. Πχ. απαντά στον Γρ.Κασιμάτη ¹⁰² ο οποίος στο άρθρο του «Τα νέα ελληνικά επιτελεία» ασκεί κριτική στους ομίλους νέων που δραστηριοποιούνται στην Ελλάδα και δεν βρίσκει αξιόλογη τη δράση της Φ.Σ., αλλά και του Ε.Ο.: «μετά το σχίσμα, ο Εκπαιδευτικός Όμιλος προσηνατολίσθη προς μίαν

¹⁰¹ Βλ. Λαδογιάννη, 1993: 330.

¹⁰² Ο Γρ.Κασιμάτης ήταν σοσιαλίζων διανοούμενος (βλ. Νούτσος, 1993: 609-610). Υπάρχει επίσης στο ΕΛΙΑ: 1/11 επιστολή του Κασιμάτη προς τον Κάλας (8.10.1930), σχετικά με τη διαφωνία τους.

πολιτική της αριστεράς, αρκετά προχωρημένη αλλά και συγκεχυμένη, κάτι σαν μίγμα ρεφορμισμού, σοσιαλδημοκρατίας και μπολσεβικισμού». Σε απαντητική επιστολή του στον Γρ.Κασιμάτη, το 1930 στην *Πειθαρχία*, ο Κάλας διαφωνεί «στους λόγους της παρακμής του *Εκπαιδευτικού Ομίλου και της Φοιτητικής Συντροφιάς*» (ΚΠΑ: 26) και θυμίζει πως οι νέοι πρέπει να προχωράνε προς το καινούργιο και να αφήνουν πίσω τους «την πνευματική φιλαργυρία των πρεσβυτέρων των» (: 28). Ωστόσο στο συγκεκριμένο άρθρο-επιστολή δεν διευκρινίζεται ποιες είναι οι νέες ιδέες και ποια είναι τα «καινούργια επιτελεία» που ετοιμάζονται, υπάρχει μόνο μια αιχμή στον επίλογο πως ο κίνδυνος που επικρέμαται πάνω από την Ευρώπη, είναι ο φασισμός (: 28). Η αιχμή αυτή ενδεχομένως έχει στόχο να προσδιορίσει την προτεραιότητα των πολιτικών προβλημάτων έναντι άλλων δευτερεύουσας σημασίας (όπως το γλωσσικό). Επιπλέον ο Κάλας διαπιστώνει ότι στην «φριχτή πολεμική και μεταπολεμική εποχή» όπου ζουν, όλες οι ιδέες διέρχονται κρίση και δεν υπάρχουν πνευματικοί ηγέτες – ο Ψυχάρης υπήρξε τέτοιος, αλλά «του Δασκάλου το κήρυγμα δεν συγκινεί πια τους νέους, τα προβλήματα της ζωής ξεπεράσανε την εποχή του Ψυχάρη και κινήματα σαν τον *Εκπαιδευτικό Όμιλο και τη Φοιτητική Συντροφιά*, που εμπνευστήκανε από τον πατέρα της δημοτικής, τον αφήσανε κι έτρεξαν μπρος για την αντιμετώπιση ζωντανών προβλημάτων» (ΚΠΑ: 27). Ο Κάλας αρνείται τη θετική επιρροή των Σκληρού και Δραγούμη, αλλά εκείνο που εκπλήσσει τον αναγνώστη είναι η αμφισβήτηση του Δ.Γληνού: «[οι] Παπαναστασίου, Γληνό[ς] και Δελμούζο[ς] νομίζω ότι δεν θα έχουν παράπονα, όταν τους ομολογήσουμε ότι η επίδρασή τους επάνω μας ήταν εντελώς ασήμαντη»¹⁰³.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, από την αλληλογραφία που υπάρχει στο ΕΛΙΑ, πολλές επιστολές αναδεικνύουν την έντονη πολιτική δράση του Κάλας – κυρίως μέσα στην Φ.Σ. – και ενισχύουν την πολιτική αρθρογραφία του εκείνης της περιόδου. Στους φακέλους στο ΕΛΙΑ βρίσκουμε μια επιστολή του Κ.Καραβίδα¹⁰⁴ (18.12.1930) προς τον Κάλας με αφορμή την αδυσώπητη κριτική του δεύτερου για τα βιβλία του πρώτου· η ανταπάντηση του Καραβίδα είναι σκληρή απέναντι στον νεαρό Κάλας – παρόλο που του αναγνωρίζει τον «γνησίως νεανικόν και τολμηρόν χαρακτήρα»: «μου λέτε ότι “μόνο κατ’ όνομα ξέρω τους δικούς μας και ξένους δασκάλους σας του επιστημονικού σοσιαλισμού” [...] Το δυστύχημα είναι, κύριέ μου, ότι εκτός των σπουδαίων δασκάλων πρέπει νάχει και ο ίδιος μυαλό και να έχει την αγαθή τύχη να εκπαιδευθεί προσφυώς μπαίνοντας από τα μικρά προς τα μεγάλα και όχι αντιστρόφως».

Επίσης στο ΕΛΙΑ υπάρχει επιστολή προς τον Γληνό (με προσφώνηση «Φίλε Σύντροφε Γληνέ», 2.9.χχ), όπου αναφέρεται σε κείμενο που του ζητήθηκε να υπογράψει· ο Κάλας, παρά τις διαβεβαιώσεις ότι το κείμενο υπογράφουν όχι μόνο συντηρητικοί δημοκράτες αλλά και

¹⁰³ ΚΠΑ: 28. Να διευκρινιστεί ότι εκείνη την εποχή ο Γληνός είχε ελάχιστα συμβάλει στους *Πρωτοπόρους* και παλιότερα είχε δεχτεί βάνουση επίθεση από τον *Ριζοσπάστη* και τη *Νέα Επιθεώρηση* για την απολογία του στη δίκη του Ισράτι· είναι μετά το 1931 και μέσα από την έκδοση των *Νέων Πρωτοπόρων* που απέκτησε ισχυρή θέση στην κομμουνιστική διάνοηση (βλ. Αργυρίου, 1995: 60).

¹⁰⁴ Για τον Κωνσταντίνο Καραβίδα και τα πολιτικά ιδεώδη του «κοινοτισμού», βλ. Νούτσος, 1993: 576-7.

αριστεροί, αρνήθηκε να το υπογράψει με βάση τα ακόλουθα επιχειρήματα: «Μου είναι αδύνατον να συνδυάσω τη δημοκρατική μου συνείδηση με πατριωτικά ιδανικά τα οποία επικαλείται το κείμενο αυτού του μανιφέστου. [...] Το προλεταριάτο δεν έχει πατρίδα – τουλάχιστον στις καπιταλιστικές χώρες – δεν μπορώ να του συμβουλεύσω να υπηρέτηση την πατρίδα και να βάλω την υπογραφή μου κάτω από κείμενο που θεωρώ για την ελληνική διανόηση τόσο κακό όσο το περίφημο μανιφέστο των 92 γερμανών διανοουμένων κατά τη διάρκεια του μεγάλου πολέμου. Υπέρ της Δημοκρατίας με όλες τις δυνάμεις μας, αλλά και κατά της πατρίδος με όλο το μίσος μας. Μένω πάντοτε πρόθυμος να συνεργαστώ για κάθε ενέργεια υπέρ της Δημοκρατίας αλλά αδυνατώ να πω έστω και μια λέξη υπέρ της πατρίδος»¹⁰⁵.

Από όσα εκτέθηκαν ανωτέρω μπορούμε να συμπεράνουμε πως η συγγραφική πορεία του Κάλας ξεκίνησε ως «δράση» και προέκταση της συμμετοχής του στη Φ.Σ., γι' αυτό προσέλαβε διαλογικό χαρακτήρα, είχε πολιτικές βάσεις και ριζοσπαστικές αναζητήσεις. Η γραφή υπήρξε το συμπλήρωμα της πολιτικοποιημένης συνείδησης και «αδελφή» της ζωής, αφού σύμφωνα με τον «πολεμίστα» Κάλας, το πολιτικό όραμα της αλλαγής του κόσμου όφειλε να ενυπάρχει στην τέχνη. Στο ΕΛΙΑ υπάρχει ένα αδημοσίευτο κείμενο, με τίτλο «Κήρυγμα», όπου ο Κάλας επιτίθεται εναντίον του θεσμού της βασιλείας και κρούει τον κώδωνα για την επερχόμενη φασιστική λαίλαπα. «Και σήμερα όπου χτυπιέται από παντού η δημοκρατία, ωφείλει να στραφούμε πάλι στα διδάγματα της Γαλλικής επανάστασης, τον Ροβεσπιέρ, του Saint Juste, του Μαρά. Ενώπιον του φασιστικού κινδύνου, πίσω από τα οχυρά της δημοκρατικής παραδόσεως, βάλουν τα πυρά των στη σύγχρονη Γαλλία, οι αρχηγοί του λαϊκού μετώπου». Το κείμενο αυτό αποτελεί ένα βίαιο κήρυγμα μίσους, καθώς ο συντάκτης αποκλείει την ειρηνική ανοχή απέναντι στον θρόνο, τον φόβο και την πολιτική δειλία· αντιπροτείνει την επιλογή μεταξύ φόβου και μίσους: «Η ώρα του κινδύνου είναι η ώρα του μίσους. Πρέπει να είναι η ώρα του μίσους, ειδικά σημαίνει πως κυριαρχούμεθα από τον φόβο. Ένα από τα δυο: φόβος ή μίσος»· και το κείμενο τελειώνει: «γύρω μου βλέπω πως πολλοί ακόμα φοβούνται. Καιρός να συνέλθουν, γιατί μετά την καταστροφή, ο νικητής δε θα κάμη διακρίσεις, όλοι μας γενναίοι και δειλοί, θα γίνωμε θύματά του, θα είμεθα στο έλεος των κακοποιών στοιχείων. Υπήκοοι των Γλύξβουργ, Κονδύληδων και Καραθανάσηδων»¹⁰⁶. Το κείμενο αυτό έχει προφανώς γραφεί ως

¹⁰⁵ Επιστολή Κάλας προς Γληνό, ΕΛΙΑ: 1/10. Αρχικά υποθέσαμε πως πρόκειται για το «αντιπολεμικό μανιφέστο» για την υπεράσπιση της «σοσιαλιστικής πατρίδας» και του νέου «αληθινά ανθρώπινου πολιτισμού», που υπέγραψαν τον Ιούνιο 1932 οι Δ.Γληνός, Μ.Κοτοπούλη, Απ.Μελαχρινός, Κ.Μπασιτιάς, Θ.Παπακωνσταντίνου, βλ. Νούτσος, 1993: 84 – το συγκεκριμένο μανιφέστο το έχει υπογράψει ο Κάλας (Μ.Σπιέρος), βλ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, 7-8, Ιούν.-Ιούλ. 1932: 248-9. Στην επιστολή του Κάλας ωστόσο υπάρχει μια αναφορά στο περιοδικό *Ιδέα*, άρα το *terminus post quem* μετατίθεται μετά τον Ιανουάριο 1933. Μια άλλη διαμαρτυρία δημοσιεύτηκε στο *Σήμερα*, στις 12.4.33, με τίτλο «Διαμαρτυρία των ελλήνων διανοουμένων κατά της πολιτικής του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος της Γερμανίας», όπου υπογράφει κι ο Γληνός (βλ. Λαδογιάννη, 1993: 103) – ωστόσο η ένδειξη του μήνα (: Σεπτέμβριος) της επιστολής του Κάλας, πάλι δεν είναι συμβατή με τη διαμαρτυρία.

¹⁰⁶ Το κείμενο φέρει υπογραφή Νικόλαος Καλαμάρης και ημερομηνία «Αύγουστος 1935»· αναφέρεται στην ταραγμένη περίοδο πριν την επαναφορά του βασιλιά Γεωργίου Β' (ο οποίος είχε απομακρυνθεί το 1923 και επανήλθε τον Νοέμβριο 1935, επί πρωθυπουργίας του στρατηγού Γ.Κονδύλη) και τις διώξεις των βενιζελικών (ο λήσταρχος Γ.Καραθανάσης πήρε μέρος σε απόπειρα δολοφονίας του Βενιζέλου, το 1933).

προκήρυξη, πράγμα που δηλώνει ότι ο Κάλας όχι μόνο παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς τα γεγονότα και προσωπικά επαγρυπνεί, αλλά καλεί και σε μαζικότερες κινητοποιήσεις.

Ο ποιητής, ακόμα και μετά την εγκατάστασή του στις ΗΠΑ, παρακολουθεί την ελληνική πολιτική πραγματικότητα· ενδεικτικό είναι το άρθρο «Δικολάβος μικροαστικής υποθέσεως»¹⁰⁷, όπου κρίνει την αρθρογραφία του Γεωργίου Βλάχου στην *Καθημερινή* και τις σύγχρονες περί δημοσιογραφίας απόψεις. Ο Κάλας συντάσσεται με την άποψη ότι η δημοσιογραφία στοιχεί προς τη ρητορική των αρχαίων, γι' αυτό της λείπει η «βαθύτερη κατανόηση των γεγονότων, που είναι προνόμιον του ιστορικού» – αντίθετα ο καθημερινός σχολιασμός παραβλέπει τον ιστορικό ειρμό. «Ο μόνος τρόπος [...] να εξασφαλισθή ο πολιτικός αρθρογράφος είναι να ερμηνεύη τα γεγονότα στηριζόμενος επάνω σε μια Ιδέα. Η Ιδέα είναι η κορυφή εκείνη που μας επιτρέπει να διακρίνουμε το βυθό κάτω από τον ωκεανό των γεγονότων». Με βάση αυτές τις προκειμένες, ο Κάλας κατακρίνει τον Βλάχο ότι δεν έχει ιδέες, ότι νοθεύει τα γεγονότα με δημοκοπικά επιχειρήματα, ότι εκπροσωπεί τους εκπεσμένους αστούς των παλαιών οικογενειών, ότι είναι ένας μικρός δικολάβος που «αφίνει τους αναγνώστες, τους φοβισμένους νοικοκυραίους να κοιμηθούν ήσυχοι επειδή αυτός γαυγίζει για να τους προφυλάξη». Από το άρθρο φαίνεται ότι ο Κάλας παρακολουθεί τον ελληνικό τύπο και ξεχωρίζει *Το Ελεύθερον Βήμα*, ενώ την *Εστία* και την *Καθημερινή* τις θεωρεί εκπροσώπους «της μικράς και εντίμου Ελλάδος, αλλά προπάντων μικράς».

1.2.1.4. Θεωρητικές συγγένειες Κάλας – Μαγιακόφσκι

Ενώ η επίδραση του Μαγιακόφσκι εντοπίζεται στα ποιήματα της πρώτης ενότητας των *Ποιημάτων* (βλ. εκτενέστερη ανάλυση στο 2^ο κεφάλαιο το σχετικό με τη Ρωσική Πρωτοπορία), το θεωρητικό και πολεμικό πρότυπο του ρώσου φουτουριστή υπήρξε ισχυρότερο και διαρκέστερο πάνω στον Κάλας. Το ιδιαίτερο στίγμα της ποιητικής θεωρίας και πράξης του έλληνα ποιητή, στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, ήταν η ανατροπή της παραδοσιακής γραφής και η σύζευξη της αισθητικής με την πολιτική πρωτοπορία. Η βασική αντίθεση ανάμεσα στην παλιά και στην καινούργια ποίηση υπάρχει σε όλους τους στίχους του Μαγιακόφσκι, από το *Σύννεφο με παντελόνια*¹⁰⁸ και διαπερνά όλη την ποίησή του, μέχρι και το τελευταίο του ποίημα *Μ' όλη μου τη φωνή* (1930)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Το δημοσίευσε στον *Εθνικό Κήρυκα*, στις 3.6.1945 (βλ. ΕΛΙΑ: 1/3)

¹⁰⁸ Στο «Σύννεφο με παντελόνια», οι ποιητές που μούλιασαν στα κλάματα και αναφιλητά και που μόνη τους έννοια είναι ο κομπός χορός, αντιπαρατίθενται με τον σύγχρονο «φωνακλά» προφήτη-ποιητή που κάνει το κήρυγμά του με βογγητά και ουρλιάσματα, (βλ. Μαγιακόφσκι, 1996: 39-40).

¹⁰⁹ Σ' αυτό το τελευταίο ποίημα, ο Μαγιακόφσκι δεν μετανοεί που δεν έγραψε «χαριτόβρυτες» και «ευπλασάριστες» ρομάντσες, αυτό αντίθετα προβάλλει ως συνειδητή επιλογή του: «Όμως εγώ δάμασα / τον ίδιο μου εαυτό / και πάνω στο λαμό / έχω πατήσει / των ίδιων μου / των τραγουδιών. [...] / Εγώ, βουβαίνοντας / της ποίησης τους κελαριστούς κρουνούς, / τα λυρικά τομίδα / θα δρασκελήσω / και ως ζωντανός προς ζωντανούς / θα σας μιλήσω.», Μαγιακόφσκι, 1996: 126-127 («Μ' όλη μου τη φωνή»).

Στο θέμα της παράδοσης, οι θέσεις του Μαγιακόφσκι προπαγανδίζουν την πλήρη απόρριψη («Πυρ καταπάνω σε κάθε παλιό»¹¹⁰) – όπως στο συλλογικό κείμενο «Χαστούκι στο γούστο του κοινού» (1912) – και το αποτύπωμα της φουτουριστικής του απέχθειας είναι πολύ συχνό στην (πρώιμη κυρίως) ποίησή του: «το καρφί που έχω στη μπότα μου / είναι πιο φοβερό κι από τη φαντασία του Γκαίτε»¹¹¹. Ύστερα όμως οι θέσεις αυτές αλλάζουν: ο ποιητής κρατά στα χέρια του «το σχεδιάγραμμα του αρχιτέκτονα αντί για την κουδουνίστρα του γελωτοποιού»¹¹². Σε καμιά περίπτωση δεν προτείνει πια τη φυσική βία ενάντια στα έργα τέχνης του παρελθόντος, ωστόσο προτρέπει να διωχτεί με αγανάκτηση και αποστροφή αυτός που θα «σερβίρει αυτά τα απολιθώματα, αντί για το ψωμί της ζωντανής ομορφιάς. [...] Ξεσχίστε λαίμαργα με τα δόντια σας τα κομμάτια γερής, νεανικής, ωμής τέχνης που σας δίνουμε εμείς»¹¹³. Οι απόψεις αυτές του Μαγιακόφσκι γονιμοποιούν τη σκέψη του Κάλας για μια τέχνη ζωντανή, παλλόμενη, ορμητική, που μπορεί να «φαγωθεί» (Εστίες: 67-68). Επίσης σε ένα κείμενο του 1937, ο υπερρεαλιστής πλέον Κάλας σημείωνε: «Η τέχνη είναι υπόθεση με μαλλιά και νύχια, κεφάλι, στομάχι και πόδια και σεξουαλιστικά όργανα»¹¹⁴.

Ο έλληνας ποιητής μιμήθηκε στα κριτικά του κείμενα την αυθάδεια και την προκλητικότητα του Μαγιακόφσκι, αμφισβητώντας τον παραδεδομένο λόγο και ευχόμενος τον θάνατο της παλιότερης ποίησης, του Σολωμού, του Παλαμά, του Κρυστάλλη, του Γρυπάρη: «Καιρός πια, τέλος πάντων, είναι οι νέοι να πάψουν να μιμούνται αυτούς τους σοβαρούς και καθωσπρέπει ανθρώπους! Καιρός να πάψουν να τους θαυμάζουν! Τίποτε το άξιον πολλού θαυμασμού δεν περιέχει το έργο τους!» (ΚΠΑ: 291). Σ' ένα από τα πρώτα του ποιήματα, «Φυλακισμένοι», η φυλακή φέρει πολιτικές κι αισθητικές συνυποδηλώσεις, αφού μέσα στα τείχη είναι δεσμώτες οι λαοί αλλά και ο ποιητής: το ποιητικό όραμα είναι να γκρεμιστούν «συθέμελα» οι Βαστίλλιες, να πνιγούν στην ορμή του καταρράκτη οι κάθε είδους δεσποτισμοί και να ελευθερωθεί η ποίηση από την ομοιοκαταληξία (ΓΦ: 25-27). Έτσι συνυπάρχουν σε παράλληλες ευθείες η πολιτική ελευθερία με την αισθητική χειραφέτηση, σαν να μην μπορεί να υπάρξει η μία χωρίς την άλλη:

«τα έργα των ανθρώπων δούλοι της πέτρας / μας λει πως τη σηκώνανε ψηλά με πόνο
για ν' ανασάνει λεύτερα στους αιθέρες του χρόνου /

ενώ οι σκλάβοι ποιητές της φυσούνε το χτικιό στο βραδύ τους δρόμο» (: 27). Γι' αυτό οι τοίχοι που τρέχουν, γκρεμίζουν ταυτόχρονα όχι μόνο παλάτια και φάμπρικες αλλά και μουσεία, θέατρα και αποκαθλώνουν τα σύμβολα τόσο της πολιτικής εξουσίας όσο και του πνευματικού ακαδημαϊσμού.

¹¹⁰ Από το ποίημα «Είναι πολύ νωρίς για να χαρούμε» (1918), παραθέτει ο Ριπελλίνο, 1977: 89.

¹¹¹ Μαγιακόφσκι, 1995: 52.

¹¹² Μαγιακόφσκι, 1984: 37

¹¹³ Στο ίδιο: 38

¹¹⁴ Από το κείμενο «Ευωδία φλόγας», Αργυρίου, 1985: 177.

Όπως καταγράφεται σε μια φιλολογική ανταπόκριση στο περιοδικό *Νέα Επιθεώρηση*, ο Μαγιακόφσκι «έφερε μια επανάσταση στη μορφή απορρίπτοντας την αρμονία και την κανονικότητα του ρυθμού στην παλιά στιχουργική, και εισάγοντας νέους ρυθμούς βασισμένους στη σημασία κι όχι στην τονική αξία της λέξης [...] Συνέθεσε στο στυλ αυτό, σειρά αξιόπρόσεχτων ποιημάτων στρεφόμενων ενάντια στο μικροαστικό πνεύμα ή εισάγοντας στην ποίησή του το θόρυβο του δρόμου και τη δυναμικότητα της βιομηχανικής ζωής»¹¹⁵. Αντίστοιχα διαλεκτική υπήρξε η βασική επιδίωξη του Κάλας και γι' αυτό στράφηκε στην ποιητική του Μαγιακόφσκι και γενικότερα στη Ρωσική Πρωτοπορία.

Το μείζον έργο που ανέλαβε ο Κάλας ήταν να συμφιλιώσει τα προλεταριακά ιδεώδη με την καινούργια τέχνη, ή καλύτερα να δώσει τη νέα μορφή στο καινούργιο περιεχόμενο, ακολουθώντας το παράδειγμα του Μαγιακόφσκι: «Η επανάσταση του περιεχομένου – ο σοσιαλισμός-αναρχισμός – είναι αδιανόητη χωρίς την επανάσταση της μορφής – το φουτουρισμό»¹¹⁶. Ο ρώσος πολύ συχνά δήλωνε ποιητής που έχει όμως θέσει την πένα του στην υπηρεσία της σύγχρονης του πραγματικότητας και του κόμματος – αν και δεν έγινε ποτέ μέλος του κομμουνιστικού κόμματος¹¹⁷. Η σημαντικότερη ποιητική εξαγγελία του Μαγιακόφσκι ήταν: «Στα πόδια της θα στήσουμε μια τέχνη / από τη μάζα / και για τις μάζες»¹¹⁸. Τη μορφή «Δεν σας καταλαβαίνουν οι εργάτες και οι αγρότες» την έκανε τίτλο άρθρου του ο Μαγιακόφσκι (τέλη δεκαετίας '20), όπου ανέπτυξε το βασικό επιχείρημα πως γι' αυτόν η τέχνη δεν είναι καταναλωτικό είδος, αλλά μπορεί να προορίζεται για λίγους και ακολούθως να διανέμεται όπως η ηλεκτρική ενέργεια σε υποσταθμούς, για να φωτίσει στη συνέχεια όλο τον κόσμο¹¹⁹. Η διαλεκτική θέση του Μαγιακόφσκι απέναντι στην τέχνη, όπως τη συνόψισε στην πρώτη μετεπαναστατική του ομιλία ήταν: «Ζήτω η πολιτική ζωή της Ρωσίας» και «ζήτω η ελεύθερη από την πολιτική τέχνη»¹²⁰. Στα χνάρια του προγενέστερου ποιητή κινείται ο Κάλας (συναντώντας και τον Τρότσκι, όπως ήδη αναφέραμε, βλ. σημ 67 στο παρόν κεφάλαιο), όταν δέχεται καταγισμό αμφισβητήσεων από τους συνοδοιπόρους του σχετικά με την αστική του καταγωγή, την ωφελιμότητα της τέχνης του και το χάσμα με τα γούστα των προλετάρων: «Ούτε “ό,τι αρέσει” είναι το σωστό, ούτε “ό,τι εννοεί ο εργάτης” είναι καλύτερο σύνθημα. Η τέχνη, όπως κάθε ανθρώπινη εκδήλωση, όπου λειτουργεί και ο νους, αποκτάται με κόπους, και από τον δημιουργό και από

¹¹⁵ Γ.Βίρκας «Φιλολογικά ρεύματα στη Ρωσία», *Νέα Επιθεώρηση*, 6, Ιούνιος 1928: 185. Και σε άλλο άρθρο ο Μαγιακόφσκι θεωρείται ως το «τύμπανο της Επανάστασης» (από το άρθρο του Ρ.Κογαν για την τέχνη στη Ρωσία, *Νέα Επιθεώρηση*, 8, Αύγουστος 1928:246).

¹¹⁶ Μαγιακόφσκι, 1984: 38.

¹¹⁷ Βλ. Αλεξανδρόπουλος, 2000: 225 και Europe, 1975: 111- 113.

¹¹⁸ Μαγιακόφσκι, *χχ*: 241-2.

¹¹⁹ Βλ. Αλεξανδρόπουλος, 2000: 182.

¹²⁰ Βλ. στο ίδιο: 160. Στον «Διάλογο με τον οικονομικό έφορο περί ποιήσεως», ο Μαγιακόφσκι θίγει με ειρωνεία το «λεπτό θέμα» της θέσης του ποιητή στην εργατική παράταξη, βλ. Μαγιακόφσκι, [1982]: 105κε.

τους τρίτους. [...] Πιο πολύ ανησυχία, πιο πολύ σιέψη στη τέχνη και λιγότερο “ό,τι αρέσει”. Ίσως διαφαίνεται τώρα ο ρόλος του διανοούμενου της αριστεράς» (ΚΠΑ: 101)

Αλλά και αναφορικά με την ισχύ των ποιητικών κανόνων, η θέση τόσο του Κάλας, όσο και του Μαγιακόφσκι παραμένει διαλεκτική, αφού και οι δύο υπερασπίζονται τη σχετικότητα και τη ρευστότητα των ορίων, σε μια εποχή μεταβατική· η κορύφωση είναι η ανοιχτή πρόκληση για το μέλλον της τέχνης το οποίο κανείς από τους δυο ποιητές δεν το προκαθορίζει. Κοινή πίστη τους ήταν η μεταμόρφωση-μεταστοιχείωση της πραγματικότητας, ενώ κοινή τους ελπίδα αποτελούσε το φωτεινό μέλλον της ανθρωπότητας: «Κανείς δεν είναι σε θέση να ξέρει τι λογής τεράστιο Ήλιοι θα φωτίζουν τη ζωή του μέλλοντος. Μπορεί οι καλλιτέχνες να μετατρέψουν σε εκατοντάχρωμα ουράνια τόξα την γκριζα σκόνη των πόλεων, μπορεί από τις κορυφογραμμές των βουνών να αντηχεί η βροντερή μουσική των ηφαιστειών που θα έχουν γίνει φλογέρες»¹²¹.

Η καλλιέργεια της γλώσσας αποτελεί μία από τις βασικές θέσεις του Μαγιακόφσκι τόσο προεπαναστατικά, όσο και μετεπαναστατικά· στο «Γράμμα για το φουτουρισμό» (1922) ζητά την εντατική επεξεργασία του λόγου, με τη δημιουργία νεολογισμών, την εννοχρήστρωση πάνω στις ηχητικότητες, την πολυρρυθμία, τις ασυνήθιστες λέξεις κα., όχι με «την έννοια ενός εстетικού στυλιζαρίσματος, αλλά με την έννοια της ικανότητας να πετυχαίνουμε με το λόγο οποιοδήποτε στόχο»¹²². Ο Κάλας, από τα πρώτα κριτικά του κείμενα, βάλλει εναντίον του στυλ, της επιτήδευσης στη γλώσσα. Συναντιέται επίσης με τη μαγιακοφσκική σκέψη στην απόρριψη των τεχνητών ειδολογικών διαχωρισμών: δεν υπάρχουν ξεχωριστά είδη ποίησης, δεν υπάρχει πεζογραφία παρά μόνο μια ενιαία τέχνη του λόγου¹²³.

Η άποψη του Ριπελλίνο ότι «ο Μαγιακόβσκι διαμόρφωσε το φουτουριστικό του “πρόσωπο” κάτω από την επίδραση του κινηματογράφου»¹²⁴, έρχεται να επιβεβαιώσει μια ακόμα εκλεκτική συγγένεια του Κάλας με τον Μαγιακόφσκι, συγγένεια που γίνεται ισχυρότερη, καθώς ο κινηματογράφος δεν νοείται ως ρεαλιστικό μέσο. Ακόμα και τα πρόσωπα – πρωταγωνιστές, ο Μαγιακόφσκι τα έβλεπε σαν ανδρείκελα ζωγραφικής προέλευσης και δεν έπαψε ποτέ να εκφράζει την αντίθεσή του με τις ψυχολογικές αναλύσεις και τις νατουραλιστικές λεπτολογίες. Μάλιστα σε σειρά άρθρων του (1913) για τις σχέσεις θεάτρου και κινηματογράφου, εξαπολύει επίθεση εναντίον του θεάτρου που αναπαριστά μηχανικά την πραγματικότητα¹²⁵. Ο Μαγιακόφσκι γρήγορα πλούτισε την αρχική αντίληψή του (πως ο κινηματογράφος ήταν απλό μέσο καταγραφής των γεγονότων), με τη διαλεκτική άποψη ότι «ο κινηματογράφος δεν μπορεί να είναι τίποτ’ άλλο

¹²¹ Μαγιακόφσκι, 1984: 38

¹²² Στο ίδιο: 50. Ο Μαγιακόφσκι εκτιμά το πρότυπο του μάστορα-ποιητή· όπως έγραφε σε σημειώμα του εντυπωσιάστηκε από τον ζωγράφο Λεζέ, γιατί είχε την εμφάνιση καλλιτέχνη-εργάτη και δεν έβλεπε τη δουλειά του σαν θείο προορισμό (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 298).

¹²³ Για την άποψη του Μαγιακόφσκι, βλ. Μαγιακόφσκι, 1984: 51.

¹²⁴ Βλ. Ριπελλίνο, 1977: 26. Επίσης βλ. το άρθρο Β. Eisenschitz, «Maiakovski, Vertov», Cahiers du Cinéma, 1970: 27-28.

¹²⁵ Βλ. Ριπελλίνο, 1977: 285-6.

από πολλαπλασιαστής» των εικόνων που ο καλλιτέχνης αντλεί από την πραγματική ζωή¹²⁶. Αυτές οι ιδέες εξελίσσονται στη δεκαετία του '20, ώστε το 1922 ο Μαγιακόφσκι σε διακήρυξή του λέει τα εξής: «Για σας το σινεμά είναι θέαμα. Για μένα σχεδόν κοσμοθεωρία. Σινεμά ίσον φορέας κίνησης. Καινοτόμος της λογοτεχνίας. Ανατροπέας του αισθητισμού.»¹²⁷.

Ο Jakobson σε μια ιδιωτική κουβέντα με τον Μαγιακόφσκι, διατύπωσε στον ποιητή το σκεπτικισμό του για μια ποιητική σύνθεση του η οποία ακολουθούσε το μοντέλο ενός λογικού, μαθηματικού τύπου, με προγραμματική ακρίβεια και διδαχή. Ο ποιητής του απάντησε ότι η λύση του λογικού του προβλήματος είναι υπερνοηματική· ο Jakobson καταλήγει στο να παραδεχτεί την ορθολογικοποίηση του άλογου στα ποιήματα του Μαγιακόφσκι¹²⁸. Ίσως είναι το σημείο στο οποίο πρέπει να αναζητηθεί το κλειδί της ερμηνείας της ποίησης του Κάλας, που επίσης μοιάζει – στην πρώτη ανάγνωση – ως εγκεφαλική και (ασφυκτικά) προγραμματική. Αν προσθέσουμε και τη συγγενή τους άποψη εναντίον του ρεαλισμού, γίνεται πλέον ευεξήγητο το γεγονός ότι η ποίηση του Μαγιακόφσκι δεν άρεσε στο Λένιν¹²⁹, όπως και η ποίηση του Κάλας στους εγχώριους μαρξιστές, ακριβώς γιατί δεν υπήρξαν ποτέ απλές επαναστατικές διδαχές. Υπάρχουν ωστόσο στιγμές που η ιδεολογική γραμμή αποτελεί τροχοπέδη στην ποιητική πραγμάτωση, καθώς δεν μπορεί να σηκώσει το βάρος άγονων και απλοϊκών θεωρητικών θέσεων. Ο Κάλας βέβαια απέφυγε να γράψει άμεσα προπαγανδιστικά ποιήματα (όπως τα ποιήματα «Λένιν», «150.000.000», «Καλά πάμε» του Μαγιακόφσκι¹³⁰, ή το «Κόκκινο μέτωπο» του Αραγκόν), αλλά το κοινωνικό-πολιτικό φορτίο βαραίνει πάνω στα ποιήματα της ενότητας *Βοή* και κυρίως πάνω στα θεωρητικά κείμενα της αντίστοιχης περιόδου.

Η θεωρητική σκέψη¹³¹ του ρώσου ποιητή είναι «συγκροτημένη, αιχμηρή, έχει λογική τετράγωνη και θαυμαστή οξυδέρκεια. Και βέβαια πάνω απ' όλα ορμή και ψυχή πολεμιστή»¹³². Κατηγόρησαν και τον Μαγιακόφσκι για αρρυθμίες στη σκέψη του και αντιφάσεις, όμως ο

¹²⁶ Στο ίδιο: 299. Στα τρία άρθρα του ο Μαγιακόφσκι – όπως διαφαίνεται από τα λίγα αποσπάσματα που παραθέτει ο Ριπελλίνο – είναι υπέρμαχος του κινηματογράφου (έγραψε κινηματογραφικά σενάρια), αλλά δεν τον θεωρεί ανεξάρτητη τέχνη (στο ίδιο: 299-300 και Wollen, χχ: 139-142).

¹²⁷ Αλεξανδρόπουλος, 2000: 192

¹²⁸ Βλ. Jakobson, 1982: 33-34

¹²⁹ Βλ. Αλεξανδρόπουλος, 2000: 165. Επίσης βλ. τα σχόλια του Frioux, Maiakovski, 1985: 290-2. Από την αρχή της μετεπαναστατικής δημιουργίας του Μαγιακόφσκι, διατυπώνονταν οι κατηγορίες για σκοτεινότητα του έργου του, με επιχείρημα ότι «οι προλετάριοι δεν είναι σε θέση να το καταλάβουν» Ριπελλίνο, 1977: 106-107. Η γνώμη του Λένιν για την ποίηση του Μαγιακόφσκι ήταν αρνητική, προτιμούσε την κλασική λογοτεχνία, γι' αυτό όλα τα σχετικά σημειώματά του έμειναν ανέκδοτα ως το 1958, για να μην αμαυρώσουν τη λατρεία που επέβαλε ο Στάλιν «όχι πια προς τον αληθινό ποιητή αλλά στη χαλκομανία του» Δρόσου, 1990: 33κε (το παράθεμα: 36).

¹³⁰ Η Ντουνιά, σχολιάζοντας τις πρώτες μεταφράσεις του Μαγιακόφσκι στα ελληνικά, επισημαίνει ότι «η ελληνική inteligenkentsia “πιάνει” μόνο μία πλευρά του έργου του: την προπαγανδιστική» (Ντουνιά, 1996: 271).

¹³¹ Από τα θεωρητικά κείμενα του Μαγιακόφσκι έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά τα εξής: «Πώς φτιάχνονται τα ποιήματα» από την Κ.Αγγελάκη-Ρούκ και η συναγωγή κειμένων και λόγων: «Ποίηση και επανάσταση» από τον Αντώνη Βογιάζο.

¹³² Αλεξανδρόπουλος, 2000: 59

Μ.Αλεξανδρόπουλος από τους μελετητές του μαγιακοφσκικού έργου, υποστηρίζει ότι ο ρώσος ποιητής, ακόμα κι εκεί που γίνεται τόσο απόλυτος στην υπερβολή μιας ιδέας, η μονομέρεια δεν του διαφεύγει, την ελέγχει και τη ζυγίζει¹³³. Αντίστοιχα και ο Κάλας κατηγορήθηκε για την «εμπάθεια» και τη μονομέρειά του¹³⁴, ενώ ο πολεμικός τόνος είναι συνεχής σε όλα τα κείμενά του. Ωστόσο, κανείς από τους δυο τους δεν έζησε με τους τόκους της επαναστατικότητάς του· αντίθετα υπερασπίστηκαν ως το τέλος της ζωής τους τις ριζοσπαστικές ιδέες με τις οποίες ξεκίνησαν: ο Μαγιακόφσκι πέθανε φουτουριστής¹³⁵ και ο Κάλας δήλωνε υπερρεαλιστής, ακόμα και όταν οι συνθήκες στην τέχνη είχαν προ πολλού ξεπεράσει τα συγκεκριμένα κινήματα, αλλά και οι ίδιοι είχαν υπερβεί την προσήλωση σ' αυτά. Αυτή η θέση (όχι αδράνεια ή παθητική προσκόλληση) ερμηνεύεται, με βάση όλη την πνευματική τους πορεία, ως αντίσταση και πρόκληση απέναντι στην ισοπεδωτική γραφειοκρατία (για τον Μαγιακόφσκι) και στην επέλαση του μεταμοντερνισμού (για τον Κάλας).

Ο Μαγιακόφσκι – καταλήγει σε κείμενό του για τον ρωσικό φουτουρισμό ο S.Fauchereau – υπήρξε ο συγγραφέας που με υποδειγματικό τρόπο επεχείρησε να συμφιλιάσει την αισθητική πρωτοπορία με την κοινωνικο-πολιτική δέσμευση, αναλαμβάνοντας ταυτόχρονα όλο το ρίσκο που μια τέτοια προσπάθεια εμπεριέχει για τον άνθρωπο και το έργο του¹³⁶. Ο έμμετρος «Συντροφικός χαιρετισμός» του Μαγιακόφσκι (1919) προς το φουτουριστικό περιοδικό «Τέχνη της κομμούνας» συγκρίνει τους τριακόσιους πολεμιστές που έπεσαν στις Θερμοπύλες με τους ελάχιστους φουτουριστές που αντιμετώπισαν κι αυτοί μια αντίστοιχη περσική στρατιά¹³⁷. Ο Κάλας επίσης υπέγραφε σε όλη του τη ζωή ως ποιητής-πολεμιστής και αντιμετώπισε στη μακρόχρονη πορεία του όλα τα κύματα βαρβάρων και νεο-βαρβάρων. Και οι δυο δημιουργοί, με τη ζωή και το έργο τους, έδωσαν παρόμοια απάντηση στον αρωματισμένο Σιδώνιο νέο¹³⁸: γι' αυτούς είχε την ίδια αξία τόσο ο Λόγος ο λαμπρός, όσο και η μάχη μες στον σωρό των συμπολεμιστών· μάλιστα η πολεμική στάση και η συλλογική συνείδηση καταξιώνουν την πνευματική ύπαρξη του δημιουργού. Γι' αυτό ο Μαγιακόφσκι στο κύκνειο άσμα του «Μ' όλη μου τη φωνή» (1930), φτιάχνει ένα ανάλογο με τον Αισχύλο επιτύμβιο: όταν θα παρουσιαστεί στους φωτεινούς καιρούς που έρχονται, δεν θα δηλώσει ποιητής (γιατί η ποίηση κατάντησε μια συμμορία πλεονεχτών και σαλταδόρων), αλλά θα παρουσιάσει μόνο την μπολσεβίκικη ταυτότητά του και τα κομματικά του ποιήματα.

¹³³ Βλ. στο ίδιο: 84.

¹³⁴ Ο Δ.Μαρωνίτης εκφράζει την εξής γνώμη για τον Κάλας: «τα κριτικά του κείμενα, η θεωρητική επιχειρηματολογία του και ο νεοτερικός στοχασμός του μοιάζουν κάπως αφελείς και ισοφαρίζουν την αφέλεια που συναντούμε στο αντίπαλο συντηρητικό ή ακόμη και ζντανοφικό στρατόπεδο της εποχής εκείνης» (Η επίδραση των ιδεών του μαρξισμού στη λογοτεχνία μας, χχ: 103).

¹³⁵ Βλ. Claude Frioux, «Maiakovski est mort futuriste», Europe, 1975: 75-88 και Αλεξανδρόπουλος, 2000: 185.

¹³⁶ Βλ. το κείμενο του S.Fauchereau στο Europe, 1975: 74

¹³⁷ Στο ίδιο: 76-77

¹³⁸ Για το ποίημα «Νέοι της Σιδώνος (400μχ.), βλ. Καβάφης, 1977 Β': 16.

Η διαλεκτική αυτή προσπάθεια αποδείχτηκε ουτοπική και δίκικο μαχαίρι για τους ποιητές που την επιχείρησαν, αφού οι οπαδοί της προλεταριακής κουλτούρας τους κατηγορούσαν για τον ακατανόητο φουρισμό τους, ενώ η φουριστική (αστική) κριτική απέρριπτε τα στρατευμένα τους γούστα. Οι δυο ποιητές, (αρχικά ο Κάλας, προς το τέλος της ζωής του ο Μαγιακόφσκι) προσπάθησαν να θέσουν εαυτόν στην υπηρεσία της τέχνης-αγκιτάσιας, αλλά ένωσαν ότι προδίδουν την τέχνη. Ο Μαγιακόφσκι με την αυτοκτονία του παραδέχτηκε (αυτή) την ήττα¹³⁹, ενώ ο Κάλας στράφηκε προς τις καινούργιες ελπίδες που ευαγγελιζόταν το υπερρεαλιστικό κίνημα. Το μείζον ερώτημα της ανεξαρτησίας της τέχνης που αυτοπροσδιοριζόταν ως επαναστατική, δεν μπόρεσε κανείς να το επιλύσει ικανοποιητικά, μολονότι το αντιμετώπισαν και αναμετρήθηκαν μαζί του.

1.2.2. Φρουδο-μαρξιστική φάση

Η ψυχανάλυση χρησιμοποιείται πρώτη φορά από τον Κάλας ως (συμπληρωματική) μέθοδος ανάγνωσης ποιητικών κειμένων: «Ημουν, νομίζω, από τους πρώτους, τουλάχιστον εις την Ελλάδα, ο οποίος με ενδιαφέρον είχε στραφεί και προς τον μαρξισμό και προς την ψυχανάλυση [...] Εγώ βρισκω πως ο μαρξισμός και η ψυχανάλυση συμβιβάζονται· έχουν δηλαδή και τα δυο ένα αιτιατόν. Βλέπουμε, είτε η αιτία είναι η δυστυχία η ψυχική είτε η δυστυχία η οικονομική, κατά έναν ορισμένο τρόπο συνταυτίζονται»¹⁴⁰. Η ανάγκη της σύζευξης αυτής προέκυψε όταν έγινε κατανοητή η μονομέρεια της εστίασης μόνο πάνω στο εξωτερικό-κοινωνικό περιβάλλον, με παράλληλη «εξαφάνιση» του ατομικού προσώπου¹⁴¹. Τον όρο χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Κάλας στην απαντητική επιστολή στον Άρ.Καμπάνη: «κιόλας τόσες συζητήσεις έχουν γίνει και γίνονται γύρω στο πρόβλημα των σχέσεων μαρξισμού και φρουδισμού που δημιουργήθηκε και ειδικός όρος: φρουδομαρξισμός» (ΚΠΑ: 277).

Στη βραχεία προλεταριακή του φάση, ο Κάλας αρνείται την ψυχανάλυση και τις βαθιές αναλύσεις με ψυχολογικό χαρακτήρα: «ο προλετάριος δεν έχει καιρό και γούστο να ψυχαναλύει βαθιά τον εαυτό του και να φανεί εκκεντρικός· αφήνει αυτό στους φιλολογικούς δανδήδες. Τον προλετάριο, πότερο από τα βάθη της ψυχής του τον ενδιαφέρει ο γύρω του κόσμος» (: 38). Για να κατανοηθεί πλήρως η στροφή του μαρξιστή Κάλας στον φρουδισμό ως συμπληρωματική μέθοδο ερμηνείας

¹³⁹ Στο υστερόγραφο του γράμματος που άφησε πριν αυτοκτονήσει, ο Μαγιακόφσκι σημειώνει: «Σύντροφοι της ΡΑΠΠ [=ένωση προλεταριακών συγγραφέων] μη με θεωρήσετε δειλό. Σοβαρά, δεν γίνεται τίποτα. Γειά σας» (Μαγιακόφσκι, 1984: 70). Επίσης βλ. Αλεξανδρόπουλος, 2000: 348κε.

¹⁴⁰ Από τηλεοπτική συνέντευξη του Κάλας, το 1983· η απομαγνητοφώνηση ανήκει στη Μαρία Μικέ η οποία και παραθέτει το απόσπασμα βλ. Μικέ, 1984: 353. Πρβλ την άποψη του Αλέξ. Αργυρίου για τον Κάλας: «συνδυάζοντας μαρξισμό και φρουδισμό, σε μια εποχή που οι δυο αυτές υποθέσεις εργασίας μόλις έχουν αρχίσει να χρησιμοποιούνται συμπληρωματικά στα μεγάλα πνευματικά κέντρα» (Αργυρίου, 1985: 134). Επίσης βλ. Ανδριόπουλος, 1990: 188-207 («Η φρουδο-μαρξιστική αισθητική. Η περίπτωση του Ν.Κάλας»).

¹⁴¹ Πβ. την άποψη του Μαγιακόφσκι στο εκτενές ποίημα «Η 5^η Διεθνής», ιδιαίτερα στο τμήμα με την επιγραφή «Για τους απαίδευτους», όπου χλευάζει την Προλετκούλτ, γιατί δεν χρησιμοποιεί καν τη λέξη «εγώ», σαν να πρόκειται για απρέπεια (βλ. Maiakovski, 1986: 101-2).

των αισθητικών φαινομένων, πρέπει να ανατρέξουμε στο πρώτο κείμενο του, όπου εισάγεται η φροϋδική ορολογία: «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης» (Αύγουστος 1932). Ο προβληματισμός του (όπως και άλλων μαρξιστών διανοουμένων, αργότερα κυρίως) ξεκινά από τη δυσκολία της μαρξικής αισθητικής κρίσης σχετικά με το ότι η διαχρονική συγκίνηση που προκύπτει από ένα σπουδαίο έργο τέχνης δεν μπορεί να εξηγηθεί μόνο από τη μελέτη των κοινωνικών συνθηκών γέννησής του¹⁴². Ο Κάλας, στο ίδιο κείμενο, με γέφυρα το μοναδικόν και ανεπανάληπτον του έργου τέχνης, περνά στον τονισμό της σημασίας του προσωπικού στοιχείου στην τέχνη¹⁴³. Προσθέτοντας και τη συνηγορία της Ανθρωπολογίας (Malinowski) για τη σχέση της τέχνης με εκδηλώσεις εξωλογικών στοιχείων στους πρωτόγονους λαούς¹⁴⁴, ο Κάλας οδηγείται σε έναν ορισμό της τέχνης ψυχαναλυτικής υφής. Το «ωραϊόν» στην τέχνη θεωρείται – με όρους καθαρά φροϋδικούς – ως αντικατάσταση και εξιδανίκευση¹⁴⁵ τόσο του αισθήματος αδικίας, όσο και των ψυχικών τραυμάτων. Η τέχνη θεωρείται έκφραση ασυνείδητη πόθων που δεν βρίσκουν στην καθημερινή πραγματικότητα ομαλό τρόπο να εκδηλωθούν (ΚΠΑ: 106).

Στο ίδιο δοκίμιο ωστόσο, τονίζεται η κοινωνική σημασία του έργου τέχνης και ασκείται κριτική στους φροϋδιστές θεωρητικούς της τέχνης για την ανυπαρξία κοινωνικού προσανατολισμού στις μελέτες τους (ΚΠΑ: 107-8). Μέσα από αυτή τη συλλογιστική πορεία προκύπτει ως αναγκαία η *διαλεκτική* σύζευξη μιας πολιτικής και μιας ψυχολογικής θεωρίας, για την ερμηνεία της σύνθετης σύγχρονης πραγματικότητας, όπου η πάλη των τάξεων, οξυμμένη σε οριακό σημείο, επιφέρει όξυνση και ανισορροπία τόσο στην οικονομικο-κοινωνική ζωή, όσο και στην ανθρώπινη ψυχή. Έτσι ο Κάλας κατάφερε να ενώσει το αντικειμενικό στοιχείο (κοινωνία) με το υποκειμενικό (άτομο), για να μπορέσει να ερμηνεύσει ολόπλευρα το καλλιτεχνικό φαινόμενο. Η εισαγωγή της ψυχανάλυσης σήμαινε αποδοχή της συμμετοχής του ασυνείδητου στη διαδικασία της τέχνης και απόρριψη του ρεαλισμού (αφού το έργο αντανάκλα την αντικατάσταση μιας δυσάρεστης πραγματικότητας από μια άλλη συμβολική).

¹⁴² Για τον προβληματισμό του Κάλας βλ. ΚΠΑ: 105-106. Η απορία του Μαρξ σχετικά με την αισθητική ευχαρίστηση που εξακολουθεί να απορρέει από την αρχαία ελληνική τέχνη, υπάρχει κατατεθειμένη στη *Συμβολή στην Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας* (1857), βλ. Laing, 1986: 9-12 και Αργυρίου, 1995: 52-3. Επίσης βλ. Fuller, 1988: 14κε και 154.

¹⁴³ Αν και οι μαρξιστές κριτικοί αντιμετώπιζαν την τέχνη ως αποκλειστικά κοινωνικό φαινόμενο, δεν μπορούσαν να αποφύγουν στα κείμενά τους την εξέταση του ατομικού ταλέντου και της ιδιοφυούς έμπνευσης – βλ. ενδεικτικά το κείμενο του Π.Πικρού «Διαλεκτική εισαγωγή στην παθολογία της τέχνης», *Νέα Επιθεώρηση*, 12, Δεκέμβρης 1928: 373-380. Πβ. επίσης την ακόλουθη αισθητική αρχή του Βάρναλη, όπως τη συνοψίζει η L.Marcheselli Loukas: «Μόνη ειδικευμένη επιστήμη για την κριτική είναι η αισθητική ως κλάδος της κοινωνιολογίας, με υφισταμένη της την ψυχολογία» (Αφ.Βάρναλης, 1984: 51).

¹⁴⁴ Η σύζευξη της μαρξιστικής σκέψης με την ανθρωπολογία δεν είναι καινοφανής, πχ. στο κείμενο «Η τέχνη και η ματεριαλιστική αντίληψη της ιστορίας» του Γ.Πλεχάνωφ, (βλ. *Νέα Επιθεώρηση*, 6 Ιούνης 1928: 174-180), όπου διερευνάται η εξέλιξη της αισθητικής με βάση τη δαρβινική θεωρία καθώς και παρατηρήσεις για τα ήθη λαών που βρίσκονται σε διάφορες πολιτισμικές βαθμίδες.

¹⁴⁵ Ο όρος είναι καθαρά φροϋδικός και έχει απορριφθεί από τον υπερρεαλισμό – ενώ η Ντουνιά (1996: 240) υποστηρίζει πως χρησιμοποιείται συστηματικά από τους υπερρεαλιστές.

Ο Τρότσκι στο βιβλίο *Λογοτεχνία και Επανάσταση* – που άσκησε πολύ μεγάλη επιρροή στον Κάλας – δεν αντιμετωπίζει απορριπτικά την ψυχανάλυση, αλλά στην κριτική που κάνει στους ρώσους φουτουριστές, τους ψέγει για τον εξοβελισμό της ατομικής ψυχολογίας από τη λογοτεχνία και το θέατρο: «Με ποιον τρόπο, πάνω σε ποιες βάσεις και εξονόματος ποιανού, η τέχνη μπορεί να γυρίσει τις πλάτες στην εσωτερική ζωή του σημερινού ανθρώπου που χτίζει έναν καινούργιο κόσμο κ' έτσι ξαναχτίζεται ο ίδιος; Αν η τέχνη δε βοηθούσε αυτόν τον καινούργιο άνθρωπο να διαπαιδαγωγηθεί, να δυναμώσει και να εκλεπτυνθεί, σε τι θα χρησίμευε τότε; Και πώς θα μπορούσε να οργανώσει την εσωτερική ζωή αν δε διείσδυε σ' αυτήν και δεν την αναπαρήγαγε;»¹⁴⁶. Αυτήν την ανάγκη της σύζευξης του ατόμου με την κοινωνία ένωσε και ο σκηνοθέτης Αϊζενστάιν, γι' αυτό μετά τις πρώτες επικές του ταινίες, περί τα τέλη της δεκαετίας του '20, στράφηκε σε έναν νέο ψυχολογισμό και στη σπουδή του ατομικού πάθους όπως αναπτύσσεται μέσα στη συλλογικότητα.

Η σύζευξη του μαρξισμού με τον φροϋδισμό – παρά τον αμοιβαίο αρνητισμό στους αντίστοιχους κύκλους¹⁴⁷ – έλκει τις ρίζες της στη γερμανόφωνη ψυχαναλυτική σχολή, αλλά και πολιτική σκέψη. Από την πλευρά της ψυχανάλυσης, πρωτεργάτης υπήρξε ο αυστριακός ψυχαναλυτής Βίλχελμ Ράιχ¹⁴⁸ – μάλιστα το έργο του «Ψυχανάλυση και Διαλεκτικός υλισμός» (1929) μεταφράστηκε το 1935 στα ελληνικά από τον μαρξιστή κριτικό Ανδρέα Ζεβγά (=Αιμίλιο Χουρμούζιο)¹⁴⁹. Επίσης, στην καμπή της δεκαετίας του '20 προς το '30, οι θεμελιωτές της σχολής της Φρανκφούρτης, Μαξ Χορκχάιμερ και Τέοντορ Αντόρνο, εισήγαγαν στην πολιτική σκέψη την ψυχανάλυση (κυρίως τη σχέση ασυνειδήτου και συνείδησης), διασταυρώνοντας έτσι υποκειμενικότητα – κοινωνικότητα και επιβάλλοντας την κριτική της ψυχολογίας ως απαραίτητο συμπλήρωμα της κριτικής της πολιτικής οικονομίας¹⁵⁰. «Η ένωση Μαρξισμού και ψυχανάλυσης είναι γεγονός. Αρχίζει [η σχολή της Φρανκφούρτης] να εκδίδει το Δελτίο Κοινωνικής Έρευνας, το ιστορικό όργανό του μεζ' από τις σελίδες του οποίου θα διαμορφωθεί η φιλοσοφία της Σχολής,

¹⁴⁶ Τρότσκι, 1982: 112. Ο Τρότσκι δηλώνει πως η ψυχαναλυτική θεωρία μπορεί να συμβιβαστεί με τον υλισμό (στο ίδιο: 176) και είναι γνώστης των θεωριών για το υποσυνείδητο και τα σεξουαλικά θεμέλια του ανθρώπινου ψυχισμού (στο ίδιο: 136).

¹⁴⁷ Ενδεικτικά βλ. W.Jurinetz: «Ψυχανάλυση και Μαρξισμός», άρθρο στο περιοδικό της Αριστεράς *Πρωτοπόροι*, 2 (Μάρτης 1930): 54-55, όπου η ψυχανάλυση θεωρείται μόδα μιας «αισθητικοποιούσας τάσης» που «προσπαθεί να μπει απαρατήρητη στο στρατόπεδο των Μαρξιστών, επί του παρόντος δειλά, δειλά» και ενώ αυτοπροσδιορίζεται ως ματεριαλιστική θεωρία, κατά βάθος δεν έχει καμία σχέση με τον υλισμό.

¹⁴⁸ Βλ. αφιέρωμα στον Β.Ράιχ, περιοδ. *Διαβάζω*, 197 (31/8/1988): 23-25.

¹⁴⁹ Αντλούμε την πληροφορία από το άρθρο του Δημ.Πλουμπίδη «Τα πρώτα βήματα και η διάδοση της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, η ψυχαναλυτική πρακτική και η ανακοπή της γύρω στο 1950», στον τόμο *Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, 1984: 62, (σημείωση 18).

¹⁵⁰ Βλ. Βενσάν, 1977: 62-64. Τη σύζευξη μαρξισμού-φροϋδισμού τη συνέχισε, αργότερα κυρίως, ο Χέρμπερτ Μαρκούζε (βλ. Μαρκούζε: *Ψυχανάλυση και Πολιτική*, μετφρ. Ηρώ Λάμπρου, Ηριδανός, 1971). Επίσης βλ. Jean Laplanche, *Σημειώσεις για τον Marcuse και την ψυχανάλυση*, μετφρ. Αγγ.Χριστοδουλίδη-Μαζαράκη, Εξάντας, 1993.

και ξεκινάει εμπειρικές κοινωνιοψυχολογικές έρευνες που αφορούν τα πρότυπα εξουσίας των γερμανών εργατών καθώς και το αυταρχικό δυναμικό της αστικής οικογένειας»¹⁵¹.

Ο Κάλας αναφέρει – και πιθανότατα να είχε επηρεασθεί από αυτόν – ως εκπρόσωπο της φροϋδομαρξιστικής κριτικής σχολής τον D.S.Mirsky, μελέτη του οποίου για τον Τ.Σ.Ελιοτ είχε μεταφράσει ο ίδιος¹⁵². Ωστόσο στον τομέα της τέχνης, ο Υπερρεαλισμός ήταν το κίνημα που (στην πρώτη φάση του) προσπάθησε να συνδυάσει την ψυχανάλυση και το μαρξισμό. Ο Μπρετόν, στο δεύτερο μανιφέστο του Υπερρεαλισμού, το 1930, γράφει: «Ο σουρρεαλισμός που είδαμε ότι κοινωνικά υιοθετεί για ανεξάρτητους λόγους την μαρξιστική φόρμουλα, δεν σκοπεύει να μειώσει την αξία της φροϋδικής κριτικής των ιδεών: αντίθετα μάλιστα θεωρεί την κριτική αυτή σαν την πρώτη και πραγματικά θεμελιωμένη»¹⁵³.

Πέρα από τον φροϋδομαρξισμό που είχε ως σημείο εκκίνησης τα τέλη της δεκαετίας του '20, η ψυχαναλυτική σχολή κριτικής της τέχνης είχε πολύ μεγάλη διάδοση στην Ευρώπη, ήδη λίγο μετά τις αρχές του 20ου αιώνα. Ο πρώτος που έκανε εφαρμογή της ψυχαναλυτικής μεθόδου στην τέχνη ήταν ο ίδιος ο Σ.Φρόντ¹⁵⁴, ενώ έχει δημιουργηθεί σχολή ψυχαναλυτικής κριτικής σε πολλές χώρες: σε Γερμανία και Αυστρία οι Otto Rank, Karl Abraham, Wilh.Stekel, το περιοδικό *Imago* (Wien, 1915-1916)· στην Αγγλία οι Ernest Jones, Roger Fry· στη Γαλλία οι Albert Thibaudet, Charles Baudoin, René Laforgue¹⁵⁵. Η αντίληψη ότι η σεξουαλικότητα τροφοδοτεί την καλλιτεχνική διαδικασία, αποτέλεσε τη βάση πολλών αισθητικών αναλύσεων – πχ. ο Κ.Γιουνγκ, το 1932, ερμήνευσε το έργο του Πικάσο, συγκρίνοντάς το με σχέδια νευρωτικών-σχιζοφρενών ασθενών και απέδωσε τη δημιουργικότητα του ζωγράφου σε ψυχολογικά προβλήματα¹⁵⁶. Παράλληλα όμως με το ογκούμενο κύμα των εργασιών που έθεσαν τις βάσεις μιας ψυχαναλυτικής αισθητικής, έχουν τεθεί και τα όρια της ψυχαναλυτικής μεθόδου απέναντι στην ερμηνεία της τέχνης¹⁵⁷.

¹⁵¹ Από το «Χρονικό της Σχολής» που επιμελήθηκε ο Φ.Τερζάκης, Σχολή της Φρανκφούρτης, 1996: 430.

¹⁵² Για τον Μίρσκυ βλ. Εστίες: 6-8. Επίσης βλ. D.S.Mirsky, 1933: «Τ.Σ.Ελιοτ και το τέλος της αστικής ποίησης» (στις μεταφράσεις του Κάλας).

¹⁵³ Βλ. Μπρετόν, 1983: 98. Η επιμονή του Μπρετόν υπέρ του μαρξισμού και της ψυχανάλυσης ανιχνεύεται ή δηλώνεται σε πολλά σημεία στα δυο μανιφέστα (κυρίως στο δεύτερο). Ο Μπρετόν γράφει: υπέρ του ιστορικού υλισμού (στο ίδιο: 81-82), για τις (δύσκολες) σχέσεις του με το ΚΚΓ (: 82-86), σχετικά με την προλεταριακή τέχνη (: 94-96).

¹⁵⁴ Για μια συνοπτική παρουσίαση των έργων του Φρόντ των σχετικών με την τέχνη βλ. Clancier, 1973: 29-40. Επίσης βλ. Jean-Louis Baudry, «Ο Φρόντ και η λογοτεχνική δημιουργία», μετάφρ.Λ.Κασίμη, στον τόμο *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*, Εξάντας, 1990: 54-90.

¹⁵⁵ Βλ. Clancier, 1973: 43-51 («Premiers Travaux 1929-1940»). Επίσης βλ. Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, 7e, 1983, σ.16-29. Και Παπανούτσος, 1976: 231-255 («Η τέχνη και η ψυχανάλυση»).

¹⁵⁶ Βλ. Miller, 2002: 326-7. Ο Κριστιάν Ζερβός (διευθυντής των *Cahiers d'Art*) άσκησε κριτική στη θεωρία του Γιουνγκ

¹⁵⁷ Βλ. Jean Starobinski, *L'oeil vivant ii. La Relation Critique*, Gallimard, 1970: 272κε. Επίσης βλ. Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 2e, 1980: 193-211.

Ως προς την εισαγωγή στην Ελλάδα της φροϋδικής αισθητικής θεωρίας, έχει καταγραφεί η πρώτη μνεία το 1912, στο μεταφρασμένο άρθρο του Θεόδ. Ράικ “Ποίησης και Ψυχανάλυσης”, στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης*¹⁵⁸. Η ψυχανάλυση, ως γενική θεωρία – από τη μέχρι τώρα έρευνα¹⁵⁹ – εισάγεται από το *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, με πρώτο τον γλωσσολόγο Μανόλη Τριανταφυλλίδη (1915) και αρχικά υποστηρίχτηκε από τους προοδευτικούς κύκλους της ελληνικής διανόησης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γ.Κορδάτος αργότερα, στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, η ψυχανάλυση ήταν η μόνη “αστική” ιδεολογία που τότε κατόρθωσε να συναγωνιστεί τη γοητεία του μαρξισμού¹⁶⁰. Ο Π.Νούτσος επισημαίνει τα δύο άρθρα του Α.Νεοκλή (ψευδώνυμο του Αιμ.Χουρμούζιου) στα *Πολιτικά Φύλλα*, το 1931, όπου εκτίθεται ευνοϊκά το εγχείρημα του V.Reich για τη συζυγία της ψυχανάλυσης με τον μαρξισμό¹⁶¹. Ακόμα και ο Δ.Γληνός επιχειρήσε να ερμηνεύσει την προσωπικότητα του Πλάτωνα, υπό το φως της ψυχανάλυσης (1940)¹⁶². Επίσης ο Α.Πηνιάτογλου, με ευρυμάθεια και προκλητικότητα που θυμίζει τον Κάλας, είχε ασχοληθεί με την τέχνη που καταπιάνεται με σεξουαλιστικά ζητήματα, τη «φροϊντίζουσα» λογοτεχνία και τη «μεταρσίωση των γεννητησίων σχέσεων»¹⁶³. Η πρώτη απόπειρα ψυχαναλυτικής ανάγνωσης λογοτεχνικού έργου, ουσιαστικά και εν εκτάσει¹⁶⁴ γίνεται από τους Κάλας, Τ.Παπατσώνη¹⁶⁵ και Κ.Θ.Δημαρά¹⁶⁶, με κοινό αντικείμενο εφαρμογής το ποιητικό έργο του Καβάφη. Βέβαια ένα χρόνο πριν από τα άρθρα των τριών, ο Δ.Νικολαρεϊζης είχε δημοσιεύσει το άρθρο «Ο ηδονισμός και η ποίηση του Καβάφη», όπου αναλύει την καβαφική ποίηση ως «πνευματικό άνθος του αισθησιασμού», αλλά οριοθετεί τη χρήση της

¹⁵⁸ Την πληροφορία (εκπορευόμενη από τον Νάσο Βαγενά) καταγράφει ο Θανάσης Τζαβάρας (βλ. *Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, 1984: 89).

¹⁵⁹ Για τα πρωτότυπα άρθρα και τα βιβλία που δημοσιεύτηκαν στην Ελλάδα και για τις μεταφράσεις έργων του Φρόυντ και επιγόνων, βλ. το άρθρο του Δ.Πλουμπίδη που αναφέραμε (*Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, 1984: 55-68), καθώς και το άρθρο του Πέτρου Χαρτοκόλλη «Η ψυχανάλυση και το πρόβλημα του εγκλιματισμού της στην Ελλάδα» (στο ίδιο: 43-52). Για την εισαγωγή της ψυχανάλυσης στην Ελλάδα, στοιχειά δίνει και ο Ανδριόπουλος, 1990: 183-5.

¹⁶⁰ Βλ. Π.Χαρτοκόλλη, *Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, 1984: 46

¹⁶¹ Βλ. Νούτσος, 1993: 128 και 660.

¹⁶² Βλ. Δ.Πλουμπίδη, *Ψυχανάλυση και Ελλάδα*, 1984: 68

¹⁶³ Βλ. Α.Πηνιάτογλου, «Το βιβλίο του αισθησιασμού», *Μακεδονικές Ημέρες*, 4 (Ιούνιος 1932): 146-152. Ενδεικτικός είναι και ο διάλογος Αγγ.Δόξα («Γιατί εχρεωκόπησεν η ποίηση – Τα βιολογικά και κοινωνικά αίτια») και Τέλλου Άγρα στη *Νέα Εστία*, το 1930, όπου ο πρώτος υποστηρίζει (με παραπομπές σε αντίστοιχες ξένες μελέτες) ότι η τέχνη υποκαθιστά την ικανοποίηση παρορμήσεων, γι’ αυτό «η ποίηση είναι φαινόμενο καθαρά σεξουαλικό κ’ η εμφάνισή της είναι συνυφασμένη με την ωριμότητα του σεξουαλικού ενστίκτου της εφηβικής ηλικίας» (Αγγ.Δόξας, «Ο Σεξουαλισμός και η Ποίηση», *Νέα Εστία*, 93, 1 Νοεμβρίου 1930: 1156).

¹⁶⁴ Αξιοσημείωτο είναι ότι έχουν προηγηθεί σύντομες και «ερασιτεχνικές» συνδέσεις (του καβαφικού έργου) με την ψυχανάλυση, εκ μέρους των Κ.Παλαμά (στο κείμενο «Libido», 1925), Γ.Βρισιμιτζάκη και Κλ. Παράσχου, (τις επισημαίνει ο Καραόγλου, 1985: 38, σημ.31).

¹⁶⁵ Πβ. Τ.Παπατσώνη: «Ψευδοερωτικά» (επιφυλλίδα στην εφημ. *Καθημερινή*, 24/1/1932), όπου ο Παπατσώνης ασχολείται με τις επιθέσεις «κατά της θεωρίας του Σιγμούνδου Φρόυδ [...] για σεξουαλιστικά κίνητρα όλων των πράξεων του ανθρώπου». Ο Παπατσώνης διαπιστώνει πως το 90% της διεθνούς λογοτεχνικής παραγωγής έχει σεξουαλιστικό περιεχόμενο κι αυτό στηρίζει τις φροϋδικές θεωρίες.

¹⁶⁶ Βλ. Κ.Θ.Δημαράς «Κριτική, Ποίηση και Ψυχανάλυση», *Νέα Εστία*, χρ.Ζ’, (1/1/1933), τχ.145, σ.46-48, όπου υπερασπίζεται την ψυχανάλυση, τη θεωρεί όμως προκριτική (προεργασία κριτικής).

ψυχαναλυτικής ανάγνωσης: «η αισθητική κ' η ψυχολογία ακατάπαυστα έκτοτε εμεγαλοποίησαν τον ρόλο του γενετησιακού ενστίκτου στην καλλιτεχνική δημιουργία, ως που έφθασε να περιέλθω τελευταία η υπόθεση στη δικαιοδοσία της ψυχιατρικής. Όμως περισσότερο από τις φασματοσκοπήσεις της ψυχής και τους επιστημονισμούς, μας ενδιαφέρει η εφαρμογή: το μεθοδικό ξεχώρισμα, πάνω στα λογοτεχνικά κείμενα, του αισθησιασμού κάτω απ' τις απίστευτες μεταμφιέσεις του και τις παραλλαγές»¹⁶⁷.

Στις εκτενέστετες «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο», ο Κάλας εστιάζει πάνω στο αίσθημα της αποτυχίας που το συνδέει με την παρακμή της αστικής τάξης: «Είναι η ψυχολογία της εποχής μας, οι αποτυχίες της, η απαισιοδοξία της άρχουσας τάξης, και η μοιραία αποσύνθεσή της» (ΚΠΑ: 59). Στο δοκίμιο αυτό εφαρμόζεται η φροϋδο-μαρξιστική ερμηνεία και γι' αυτό η κοινωνική σημασία της ποίησης του Καβάφη (δηλαδή η καταγραφή της αστικής αποτυχίας από ένα «μάτι οξύ») συμπληρώνεται από την ψυχαναλυτική ερμηνεία: «Δεν αρκεί στην τέχνη ο ταξικός προσδιορισμός των καλλιτεχνών. Μια που η τέχνη είναι μια αντικατάσταση της αρχής της πραγματικότητας, πρέπει να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτή η αντικατάσταση. Και αυτό γίνεται μόνο ψυχολογικά» (ΚΠΑ: 60). Έτσι, αλληλοσυμπληρούμενες η ψυχαναλυτική με την κοινωνική ερμηνεία, αποδίδουν το νόημα του έργου τέχνης. Ο Κάλας ερμηνεύει το καβαφικό έργο με βάση την αντίθεση παθητικό-ενεργητικό: «Σε όλη την ποίησή του [ο Καβάφης] συμβουλεύει τον άνθρωπο να τηρήσει την ενεργητική στάση, πιστοποιεί όμως την επικράτηση της αντίθετης» (ΚΠΑ: 61). Το ενεργητικό εκφράζεται με σύμβολα αρσενικά και συμβολίζει το ανεπίτευκτο ιδεώδες και τον πόθο για προσαρμογή στην αρχή της πραγματικότητας – ενώ το παθητικό έχει σύμβολα θηλυκά και αντιπροσωπεύει την υποκειμενική ψυχική κατάσταση¹⁶⁸. Η «κώχη», η κάμαρα, ο κλειστός χώρος, καθώς και το σύμβολο του καθρέπτη αισθητοποιούν αναμνήσεις του ασυνειδήτου και την παθητική στάση του ανθρώπινου όντος κατά την εμβρυώδη περίοδο της ζωής, «ένα αναδίπλωμα του ποιητή στον εαυτό του» (: 64). Αντίθετα η καβαφική μορφή φέρει εντονότατα ανδρικά χαρακτηριστικά: «τέχνη τρομερά σφιχτοδεμένη, πειθαρχημένη σε μια σκέψη γερή [...] Ανδρική κι η τεχνική του, λιτή, όπου η κάθε λέξη έχει τη θέση της, όπου οι φράσεις αναπτύσσονται και διαδέχονται η μία την άλλη με απόλυτη ποιητική αναγκαιότητα.» (: 66). Θηλυκά στοιχεία θεωρούνται τα ενδύματα και τα στολίδια (: 67κε) και η όλη ανάλυση καταλήγει σε αναγωγή στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα (: 72).

Στην φροϋδο-μαρξιστική φάση, ο Κάλας εστιάζει στο *συναίσθημα* ως κέντρο βάρους στην τέχνη, εγκαταλείποντας τις ιδέες και τον διδακτικό ρόλο τους. Επιπλέον, θεωρεί δεδομένη

¹⁶⁷ Δ.Νικολαρεΐζης, «Ο ηδονισμός και η ποίηση του Καβάφης», *Νέα Εστία*, 117 (1.11.1931): 1148-1153.

¹⁶⁸ Η αντίθεση αυτή παραπέμπει στο σχήμα «θήλυ (παθητικό) – αρσενικό (ενεργητικό)», όπως αναπτύσσεται από τον Φρόντ (1977: 112-114). Το σχήμα αυτό επαναλαμβάνει ο Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς*: «Στη διαλεκτική της πορείας, η επιθυμία τείνει να κλίνει προς το σαδισμό ή προς το μαζοχισμό, ανάλογα με το αν το άτομο υιοθετεί αρσενική ή θηλυκή στάση στη συναισθηματική ζωή» (Εστίες: 168).

τη σχέση δημιουργού και δημιουργήματος, ζωής και τέχνης, υιοθετώντας τη φροϋδική αρχή για μετάθεση και εξιδανίκευση των περιστατικών του βίου μέσα στην καλλιτεχνική δημιουργία, με τη μορφή των συμβόλων. Με βάση αυτές τις αρχές και με εφόδιο την εκτεταμένη γνώση του φροϋδικού έργου, γίνεται και η ανάλυση του καλβικού έργου, όπως την παρουσίασε ο Κάλας στη Διάλεξη του 1933, με τίτλο «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση»¹⁶⁹. Εδώ θεωρείται ως αφετηρία της καλβικής ποίησης ο αποχωρισμός του ποιητή από τη μητέρα του και εντοπίζεται το οιδιπόδειο σύμπλεγμα ως «μονάδα του συναισθηματικού συμπλέγματος» του Κάλβου· το σύμπλεγμα επιμερίζεται σε δυο βασικά συναισθήματα: αγάπη για τη μητέρα¹⁷⁰ και μίσος για τον πατέρα – ή τους Τούρκους ως υποκατάστατα του πατέρα: «Αγάπη και μίσος είναι η βασική συναισθηματική αντίθεση στην ψυχή του Κάλβου. Η σύγκρουση που προκαλεί η αντίθεση αυτή, είναι μοιραίο να δημιουργήσει μια κρίσιμη συναισθηματική κατάσταση [...] Και η νέα αυτή κατάσταση, η τρίτη, η απότοκος των δυο άλλων είναι το αίσθημα της αυτοτιμωρίας που κυριαρχεί στην ποίηση και στη ζωή του Κάλβου» (Κάλας, 2000: 181). Στην αυτοτιμωρία¹⁷¹ αποδίδει ο Κάλας την παύση της ποιητικής δραστηριότητας του Κάλβου στα 34 του χρόνια, καθώς και τη μορφική ιδιορρυθμία της ποίησής του (ασυνήθιστη αρχαϊζουσα γλώσσα, περίπλοκη σύνταξη, μετρική ιδιορρυθμία). Γι' αυτό διαπιστώνεται μια αντίφαση στην πρόσληψη του καλβικού έργου, αφού ο ποιητής, αυτοτιμωρούμενος, στήνει εμπόδια ανάμεσα στο έργο και στους αναγνώστες του: «Έτσι στην ποίησή του προσπαθεί να μας ενθουσιάσει με τον πατριωτισμό του, κι όμως δεν ενθουσιάζει, δεν ξέρει να παρασύρει [...] με τον Κάλβο σκοντάφτουμε μα ανταμειβόμεθα» (Κάλας, 2000: 182). Ο Κάλας θεωρεί πως η ερμηνεία του αγγίζει το μεδούλι της ποίησης του Κάλβου και πως την καθαίρει από τα ιδεολογικά και ηθικά επιστρώματα άλλων αναλύσεων· δεν αναγνωρίζει ούτε σύμβολα πατριωτικά ούτε φυσιολατρικά στο έργο του Ζακύνθιου, αλλά το προσωπικό του δράμα: «Η

¹⁶⁹ Ο τίτλος της διάλεξης θα μπορούσε να συνδεθεί με τη ρομαντική θεωρία περί συναισθήματος και δημιουργικής φαντασίας ή με την εξπρεσιονιστική έμφαση στο συναισθηματικό δυναμικό. Ωστόσο το περιεχόμενο της διάλεξης μας οδηγεί στην ψυχανάλυση. Με βάση το συναίσθημα (affect) οι S.Freud και J.Breuer («Studies on hysteria», 1893) μελέτησαν τα συμπτώματα της υστερίας, το μηχανισμό και τη θεραπεία της. Ο όρος *discharge of affect* (ή *abreaction* αλλού), παραπέμπουν ευθέως στον τίτλο της διάλεξης του Κάλας. Για το συναίσθημα βλ Freud, 1978: 4-17 (vol. I, «Preliminary communication») και vol.XVI: 395-397 («Introductory Lectures on Psycho-analysis / Lecture XXV»). Επίσης, βλ. Catherine Wieder, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1988: 30-32.

¹⁷⁰ Πβ. τις απόψεις του Δημαρά: «γνωρίζουμε ήδη από την ψυχανάλυση ότι το θέμα της μητέρας ταυτίζεται με το θέμα της επιστροφής, κι αν δεν μας κατέχει καμιά παναφροδισία, εύκολο είναι να δούμε πόσο το θέμα της γυναίκας ερωμένης πλησιάζει το θέμα της γυναίκας μητέρας και πόσο ο σαρκικός πόθος εκφράζει τη μανία της επιστροφής μέσα στον μητρικό κόλπο» (Δημαράς, 1935: 282).

¹⁷¹ Ο Κάλας προφανώς υπαινίσσεται τη ροπή του μαζοχισμού σε συνδυασμό με το ένστικτο του θανάτου. Βλ. S.Freud: «Mourning and Melancholia» (1917[1915]): το πένθος του ασθενή κρύβει ασυνείδητα συναισθήματα μίσους, που αντί να διοχετεύονται στο χαμένο αντικείμενο αγάπης, διοχετεύονται στον εαυτό του ασθενούς (ενδοπροβολή-introspection, αυτοτραυματισμός-self-tormenting) βλ. Freud, 1978: 249-251 (vol. IV). Επίσης βλ. S.Freud «Beyond the pleasure principle» (1920): το ένστικτο του θανάτου (death-instinct), στην πρωτογενή του μορφή, όταν κατευθύνεται προς τον εαυτό, καταλήγει σε αυτοκαταστροφική συμπεριφορά (στο ίδιο: 54-55, vol. XVIII).

εξιδανίκευση¹⁷² των συναισθημάτων του, η μετατροπή τους σε σύμβολα καλλιτεχνικά, σε έντονα οπτικά συμπλέγματα, γίνεται τόσο άμεσα με τόσο λίγες εξωαισθητικές παρεμβολές – αυτές οι παρεμβολές που χαλνούν τόσο το έργο του Σολωμού, που φαίνεται ο Κάλβος καταπληκτικά μοντέρνος» (στο ίδιο: 183). Λόγω της ψυχαναλυτικής προσέγγισης, ο Κάλας τονίζει πρώτος τη «λυρική φυσιογνωμία» του Κάλβου, ενώ παράλληλα αίρει το επικό κάλυμμά του, για να κοιτάξει πίσω από αυτό.

Φυσικά η αντίδραση που συνάντησε ο φροϋδο-μαρξισμός προερχόταν τόσο από την αριστερή διάνοηση όσο και από την αστική κριτική. Ο Άριστος Καμπάνης σχολιάζοντας γλευστικά την ανάλυση της ποίησης του Κάλβου από τον Κάλας, σημείωνε στο *Έθνος*: «Τελευταίως δε νέος ποιητής και κριτικός εις διάλεξιν ρηζικέλευθον ευρήκε εις τον πουριτανόν εκείνον Κάλβον ... φροϋδικά στίγματα: Ιδίως του έκαμεν εντύπωσιν ότι ο ποιητής των Ωδών προέβαινε γράφων εις διαρκείς επικλήσεις προς την μητέρα του. Αυταί αι αναφωνήσεις “ω μητέρα” κτλ ήσαν διαπιστώσεις του οιδιποδείου συμπλέγματος! Και ο νέος κριτικός ηύχετο την επικράτησιν του κομμουνισμού και την διάλυσιν της οικογενείας δια ν’ απαλλαγώμεν όλοι από την τυραννίαν του “οιδιποδείου συμπλέγματος”. Οποία παρερμηνεία του Κάλβου ...και του Φρόϋδ»¹⁷³.

Στη διάλεξη του 1933 ο Κάλας εστιάζει στην απελευθέρωση της ποίησης από ιδεολογικές και ηθικές προλήψεις, επομένως υπερασπίζεται την αυτονομία της τέχνης και αναζητά τις επαναστατικές καινοτομίες στη μορφή και στο περιεχόμενο των έργων, χωρίς ωστόσο να αρνείται την επίδραση που η κοινωνία ασκεί πάνω στην τέχνη. Καταλήγει να προτείνει την επιβολή του σοσιαλιστικού ρυθμού, αλλά και του κόσμου των ονείρων, υιοθετώντας μια τέχνη που εξυπηρετεί ταυτόχρονα την επανάσταση και τον υπερρεαλισμό (Κάλας, 2000: 195-6). Ωστόσο, οι θέσεις του βρίσκονται εγγύτερα στην ψυχαναλυτική θεωρία, αφού χρησιμοποιεί έννοιες όπως κάθαρση («ο ρόλος της τέχνης είναι καθαρά εξυγιαντικός [...] τέχνη είναι κάθαρση»¹⁷⁴), εξιδανίκευση, μιλά για τον καταπραϋντικό ρόλο της τέχνης, επιμένει στην αμιγώς αισθητική άποψη και αθανασία του καλλιτεχνικού έργου, υπερτονίζει τα συναισθήματα και τα πάθη έναντι της φαντασίας· όλα αυτά απέχουν από τον υπερρεαλισμό, το έχει άλλωστε και ο ίδιος παραδεχτεί: «Το 1933, σε κάποια διάλεξή μου, τόνιζα την ανάγκη να στραφούμε στον υπερρεαλισμό, αλλά το

¹⁷² Ο όρος Sublimation (ο Κάλας επιλέγει την πιο δόκιμη μετάφραση «εξιδανίκευση», έναντι των: εξύψωση, εξευγενισμός και μετουσίωση, σε άλλες μεταφράσεις της εποχής του) παρουσιάζεται από τον Φρόυντ για πρώτη φορά στο «A case of hysteria (1905[1901]) (βλ. Freud, 1978 vol. VII: 50), και αναλύεται στο «Three essays on sexuality» (1905) (στο ίδιο, vol. VII: 178-9 και 238-9). Η εξιδανίκευση είναι μία από τις τρεις διεξόδους (οι άλλες είναι η απώθηση και η διαστροφή) των συναισθηματικών πιέσεων που δοκιμάζει η ανθρώπινη ψυχή, ενώ θεωρείται πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας και παράγοντας που συντείνει στα επιτεύγματα του πολιτισμού.

¹⁷³ Άριστος Καμπάνης, «Έχομεν Λογοτεχνίαν;», *Έθνος*, 6639, 19.2.1933: 1.

¹⁷⁴ Κάλας, 2000: 193. Και ο Δημαράς στα «Επτά κεφάλαια για την ποίηση» τοποθετεί την κάθαρση, ως όρο καθαρά αισθητικό και όχι ψυχιατρικό (όπως διευκρινίζει) στους στόχους της τέχνης (Δημαράς, 1935: 371). Επίσης βλ. Παπανούτσος, 1976: 231κε («Τέχνη και Ψυχανάλυση») όπου παρακολουθεί τις φροϋδικές θεωρίες για τη λύτρωση και τη μετάθεση του πάθους από την εμπειρική στην καλλιτεχνική κλίμακα – ενώ στη συνέχεια (στο ίδιο: 255-267) αναλύει την «κάθαρση των παθών».

συμπέρασμα αυτό στο οποίο είχα καταλήξει ήταν εξωτερικό, δηλαδή έγινε μ' ένα τρόπο που μου επέτρεπε βέβαια να εκτιμήσω θεωρητικά την σημασία των υπερεαλιστικών καινοτομιών, αλλά δεν αρκούσε για να μου δώσει τη χαρά που προκαλεί η έκπληξη δίχως την οποία η τέχνη μένει γραμμά νεκρό» (ΚΠΑ: 303). Διαπιστώνουμε και σε αυτό το κείμενο με ποιο τρόπο γίνεται η σταδιακή απόκλιση του Κάλας από την προηγούμενη φάση, δηλαδή με τη μείξη των ιδεών, όπου κάποιες ατονούν και άλλες αναδύονται για να ενισχυθούν περαιτέρω σε επόμενα κείμενα. Το κριτικό έργο του Κάλας μπορεί να δίνει την εντύπωση της ασυνέχειας και ασυνέπειας, του διχασμού ή της αοριστίας¹⁷⁵, ωστόσο από μια άλλη οπτική γωνία τα ίδια αυτά επιφαινόμενα ωθούν τη δυναμικά ανελλισόμενη σκέψη του.

Πρέπει να τονίσουμε πως η εφαρμογή της ψυχανάλυσης που επιχειρεί ο Κάλας στα κείμενά του, χωρίς να φτάνει στο σύνθετο χαρακτήρα της νεότερης «Ψυχοκριτικής»¹⁷⁶ ωστόσο δεν είναι ούτε απολύτως μηχανιστική-απλοποιητική¹⁷⁷, ούτε στεγνά επικεντρωμένη στο πρόσωπο και τη ζωή του δημιουργού. Σε αντίθεση με τη χρήση της ψυχανάλυσης που κάνει ο Τ.Μαλάνος στο βιβλίο του «Κ.Π.Καβάφης», που καταλήγει σε κατάχρηση και σκύλευση της ιδιωτικής ζωής του ποιητή, ο Κάλας, ενώ συνδέει στο κείμενό του τη ζωή και τη δημιουργία, έχει επίγνωση του φράγματος της αισθητικής δημιουργίας. Πιθανόν να έχει υπόψη του την άποψη του Έλιοτ, όπως διατυπώνεται στο δοκίμιό του «Παράδοση και προσωπικό ταλέντο» και το οποίο ο Κάλας μετέφρασε και δημοσίευσε ένα χρόνο αργότερα. Εκεί ο Έλιοτ σημειώνει πως η σχέση του ποιήματος με τον ποιητή είναι μια χημική αντίδραση ανάμεσα «στον άνθρωπο που υποφέρει και το πνεύμα που δημιουργεί· τέλεια αντίδραση συμβαίνει όταν «το πνεύμα θα χωνεύει και θα μεταπλάσει τα πάθη που είναι το υλικό του»¹⁷⁸. Έτσι, το βιοψυχόγραμμα του ποιητή δεν μένει απλά στο επίπεδο των φυσικών αιτιών (βιωμάτων), αλλά προχωρά και σ' ένα επόμενο επίπεδο: της ποιητικής συμβολοποίησής τους και της ρευστοποίησής του σε οπτικά, ακουστικά και εννοιολογικά συμπλέγματα. Μάλιστα ο Κάλας θέτει την ένταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας πάνω από την ένταση του προσωπικού συναισθήματος: «το συναίσθημα περνά, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μένει, μένει το έργο τέχνης, ενώ χάθηκε, έσβησε η αιτία του» (Κάλας, 2000: 192).

¹⁷⁵ Βλ. τις κρίσεις του Ανδριόπουλου, 1990: 194· ωστόσο ο ίδιος αναγνωρίζει τη θεμελιώδη αρχή της καλλιτεχνικής δυναμικότητας στην αισθητική θεωρία του Κάλας (στο ίδιο: 195) και καταλήγει: «Η διαφοροποίηση των θέσεων του Ν.Κάλα διόλου δε μειώνει την αξία και τη σημασία της προσφοράς του στη δεκαετία αυτή των αναζητήσεων και της θεμελίωσης θεωρητικών σχημάτων και σφοδρών ιδεολογικών και κοινωνικών συγκρούσεων» (στο ίδιο: 199).

¹⁷⁶ Η ψυχοκριτική, με ιδρυτή τον Charles Mauron, διακρίνει το έργο από το πρόσωπο του δημιουργού, δεν αναζητά θέματα, σύμβολα και μεταφορές που αποκαλύπτουν την εσωτερική προσωπικότητα του συγγραφέα, αλλά προχωρά με μια μέθοδο τυπικά στρουκτουραλιστική – μέσω ενός δικτύου σχέσεων ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες – στην ανίχνευση του προσωπικού μύθου του συγγραφέα. Ενδεικτικά βλ. την άποψη ενός δομιστή: Gérard Genette «Psycholectures» (*Figures I*, Seuil, Paris, 1966: 133-138).

¹⁷⁷ Είναι ενδεικτικό ότι πουθενά στη διάλεξη δεν αναφέρει τον όρο «οιδιπόδειο σύμπλεγμα», ενώ το περιγράφει, και ακόμα διαγράφει τα σχετικά με το επανερχόμενο σύμβολο (recurrent symbol) του «στεφάνου» στην ποίηση του Κάλβου.

¹⁷⁸ Βλ. τη μετάφραση του δοκιμίου από τον Κάλας, Έλιοτ, 1934: 366.

Συνακόλουθα, η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται ως εξωτερίκευση μιας ψυχοπαθογενούς κατάστασης (νεύρωσης), αλλά ως εξιδανίκευση και μετουσίωσή της. Έτσι η αξία της ψυχαναλυτικής ανάγνωσης δεν προκύπτει (μόνο) από την αιτιοκρατική της μέθοδο, αλλά (κυρίως) από την ερμηνευτική τεχνική¹⁷⁹.

Στις ψυχαναλυτικές του αναλύσεις, λοιπόν, μπορούμε να πούμε πως ο Κάλας κινήθηκε στα όρια, μεταξύ μιας ντετερμινιστικής θεωρίας και μιας «σημαντικής» (sémantique), ενώ ο ίδιος αναγνωρίζει τις ελλείψεις της μεθόδου. Σε ύστερο κείμενο του 1937, ο ποιητής αποτιμά τα συστήματα κριτικής «που αναζητούν να βρουν το υποκείμενο (τον ποιητή) αντί του αντικειμένου (το έργο). Είναι η δυσκολία στην οποία εγώ ο ίδιος βρέθηκα, όταν έκρινα τον Καβάφη. Ενόμιζα και εξακολουθώ να νομίζω πως η ψυχανάλυση είναι η αριστη μέθοδος για να εξηγήσει το άτομο, συνεπώς και τον ποιητή, και εξακολουθώ να θεωρώ την μελέτη που έκαμα για τον Καβάφη, σαν την καλύτερη μελέτη που έγινε γι' αυτόν, αλλά δεν νομίζω πως η μέθοδος που εφήρμοσα μπορεί να δικαιολογήσει το ότι επειδή θεωρώ πως ο Καβάφης είναι μεγάλος άνθρωπος, πρέπει το έργο που έχει κάμει ένας μεγάλος άνθρωπος να είναι κι αυτό μεγάλο. Με άλλα λόγια, η μελέτη μου για τον Καβάφη, για να είναι πλήρης, πρέπει να συμπληρωθεί· θα πρέπει να μελετηθεί το έργο ανεξάρτητα από το δημιουργό του.» (ΚΠΑ: 154-5). Επιπλέον στις *Εστίες Πυρκαγιάς* χρησιμοποιεί πιο αυστηρή γλώσσα, κατατάσσοντας και απορρίπτοντας τον φροϋδο-μαρξισμό ως «υποκειμενιστική» κριτική (βλ. το 7^ο κεφάλαιο της διατριβής σχετικά με τις *Εστίες Πυρκαγιάς*). Ο Κάλας με την κρίση του αυτή αποδεικνύει την κριτική του διαύγεια και ειλικρίνεια· παράλληλα οι ψυχαναλυτικές ερμηνείες του αποδεικνύουν μια ευρεία και εντυπωσιακή ενημέρωση πάνω στο φροϋδικό έργο, ενώ κάποιες από τις πρώιμες παρατηρήσεις του ήταν εύστοχες και προδρομικές τόσο ως προς την πρόσληψη του Καβάφη όσο και του Κάλβου.

Η φροϋδική ανάλυση πέρασε στην ποίηση που δημοσίευσε ο Κάλας μετά το 1932 και κυρίως στα *Τετράδια Α'-Α'*. Εκεί διαμορφώνεται ένας ιδιότυπος λυρικός λόγος με εμφανή τα σημάδια όχι μόνο της ψυχανάλυσης αλλά και του Καβάφη. Χαρακτηριστική είναι για τη θεματική αυτής της περιόδου, η χρήση του καθρέπτη ως διαχωριστικού της πραγματικότητας και του σκοτεινού εσωτερικού κόσμου. Επιπλέον η διαπάλη των δύο αυτών κόσμων είναι νοητή ως «παιχνίδι» που διέπεται από τους ψυχαναλυτικούς νόμους· πχ. στο ποίημα «Σκάκι», η ζωή παίζεται πάνω σε μια σκακιέρα και έχει συγκεκριμένους κανόνες (συναισθηματικά τραύματα, απώθηση στο ασυνείδητο, μετάθεση βιωμάτων):

«Το αίμα που κυλάει, οι βιασμοί, ό,τι κρυφό έχει η ψυχή, δε διακρίνεται

στις αυστηρές του μεταβολές.

Όσοι όμως ξέρουν τους κανονισμούς, στο κάτοπτρο βλέπουν τις

¹⁷⁹ Πρβλ. S.Freud: «Two Encyclopaedia Articles» (Freud, 1978, vol. XVIII: 238-242: «Psycho-analysis as an Interpretative Art») Επίσης βλ. David Bleich «Η λογική της ερμηνείας» (μετάφρ. Β.Καλλιπολίτης) στο *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση* (Εξάντας, 1990: 11-51).

φριχτές εικόνες που δυο παίκτες κλείσανε σ' εβένινο πλαίσιο
και προσπαθούν με λιτές κούιλες να σιεπάσουν» (ΤεΑ', ONP: 15).

Εκτός από τις λίγες αλλά σαφείς ψυχαναλυτικές αιχμές, η επίδραση της ψυχανάλυσης είναι εμφανής στον προσανατολισμό των *Τετραδίων* τα οποία πιστοποιούν τη «συναισθηματική απελευθέρωση» του ποιητή και την ελεύθερη έκφραση επιθυμιών και πόθων απέναντι στην αλλοτριωτική πραγματικότητα. Με όχημα τον φροϋδισμό, ο Κάλας εισέρχεται στον υπερρεαλισμό:

«Καμιά τιμωρία ή τύψη δεν αρκεί / το 'να απαγορεύεται τ' άλλο θραύει ρυθμούς
κάλλιο να γίνει φλόγα ό,τι αγαπητό / και το σπέρμα το δικό μου πόνος δηλητήριο
ανάμεσα στα σκέλη και την απεχθή των κλίνη / κι ό,τι είναι γραφτό να γίνει ας γίνει
καιρός να κυριαρχήσει πάλι η απόλαυση» (ΤεΔ', ONP: 77).

1.2. 3. Υπερρεαλιστική φάση

Η παρουσίαση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα από τον Κάλας γίνεται στο ανυπόγραφο κείμενο «Ο ποιητής Aragorn στο “σκαμνί”...» (*Νέοι Πρωτοπόροι*, Μάιος 1932), για να ακολουθήσει μετάφραση (με την υπογραφή του) εκτενούς αποσπάσματος του ποιήματος «Κόκκινο Μέτωπο» του γάλλου ποιητή. Η επόμενη θετική αναφορά υπάρχει στο πρώτο του καβαφικό δοκίμιο, όπου σημειώνει ότι: «η ποίηση προχωρεί σήμερα με τα βαριά λόγια των φουτουριστών, υπερεαλιστών και imagist ποιητών». Ενδιαφέρον για τον υπερρεαλισμό (με επιφυλάξεις) εκδηλώνει σε ένα λίγο προηγούμενο κείμενό του (Αύγουστος 1932) περί προλεταριακής τέχνης· εκεί ο υπερρεαλισμός συνδέεται με τον εξπρεσιονισμό αλλά και τον φουτουρισμό (ΚΠΑ: 109). Η επόμενη αναφορά βρίσκεται στη διάλεξη «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση»¹⁸⁰, όπου τονίζεται η αναγκαιότητα της κάθαρσης μέσα από τον κόσμο του Ονείρου, έτσι όπως τον αποδίδει ο υπερρεαλισμός – χωρίς να παραλείπεται παράλληλα ο τονισμός της αναγκαιότητας του σοσιαλιστικού ρυθμού. Ακολουθεί μια ενδιαφέρουσα «δήλωση» σε μια επιστολή του Κάλας προς τον Α.Καμπάνη, όπου ο Κάλας αυτοχαρακτηρίζεται ως κομμουνιστής και υπερρεαλιστής (ΚΠΑ: 277-8). Όμως, όπως συνειδητοποιεί το 1937: «από τη μέρα που πίστεψα πως ο Υπερεαλισμός είναι η μόνη λύση ως τη μέρα που έγινα υπερεαλιστής πέρασε αρκετός καιρός»¹⁸¹.

¹⁸⁰ Βλ. Αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ και Κάλας, 2000. Το περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι* κρίνοντας αυτή τη διάλεξη του (συνεργάτη τους) Κάλας, καταδικάζουν τον Υπερρεαλισμό ως “εκδήλωση αστική” βλ. “Διαλέξεις» *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1933: 75-6 (και σημ 37 στο παρόν κεφάλαιο). Όπως σχολιάζει η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου («Ιστορική Θεώρηση / Επεισόδια μιας Περιπέτειας»): «Το σύντομο αρραβόνιασμα – το σχεδόν στιγμιαίο – υπερρεαλισμού και κοινωνικής επανάστασης στην Ελλάδα βρίσκει αυτό το άδοξο τέλος, το σχεδόν οριστικό», *Ηριδανός*, 1976: 38.

¹⁸¹ ΚΠΑ: 304, «Για τον ελληνικό Υπερρεαλισμό», Μάρτ.1937.

Αν παρακολουθήσουμε αυτή την πορεία καταλήγουμε στα εξής συμπεράσματα: το πρώτο βήμα του Κάλας προς τον υπερρεαλισμό έγινε μέσα από τον Αγαγον και τον κομμουνιστικό προσανατολισμό του υπερρεαλισμού (εκείνη την περίοδο). Η εφαρμογή της ψυχανάλυσης στο καβαφικό έργο είναι αναμφισβήτητο το δεύτερο (ή παράλληλο) βήμα που απομακρύνει τον Κάλας από την προλεταριακή τέχνη και οδηγεί από άλλο μονοπάτι προς τον υπερρεαλισμό. Είναι εμφανές ότι η αρχική ενημέρωσή του είναι αποσπασματική και ότι η προσέγγιση του υπερρεαλισμού έγινε μέσα από δύο πλάγιους δρόμους (της πολιτικής και της ψυχανάλυσης) και όχι από εκείνον της τέχνης. Έτσι προκύπτει σταδιακή η μετατόπιση προς τις υπερρεαλιστικές αρχές. Πχ. στο κείμενο «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης», (Αύγ.1932) – παρά τις επιφυλάξεις που διατυπώνει για τον υπερρεαλισμό – βρίσκουμε ορολογία ενδιαφέρουσα ότι η τέχνη είναι έκφραση ασυνείδητων πόθων και εξιδανίκευση ψυχικών τραυμάτων ή νευρώσεων. Για πρώτη φορά σε κείμενο του Κάλας, παρουσιάζεται το όνειρο που θεωρείται ως διεύρυνση της πραγματικότητας: «Οι μύθοι που θρέψανε την φαντασία των λαών, τα όνειρα, φαίνεται να αποδεικνύουν πως ο άνθρωπος, για κάποια ακαθόριστη αιτία, αποζητά ή αναζητά έναν παράδεισο. Αισθάνεται δηλαδή την ανάγκη να γνωρίσει μια αρμονία που η πραγματική ζωή δεν του παρέχει, και ανάλογα με την ανάπτυξή τους ο λαός και το άτομο δημιουργούν μορφή γι' αυτό τους το όνειρο. Οι μορφές αλλάζουν, η ουσία όμως μένει η αυτή· η Εδέμ που χάθηκε» (ΚΠΑ: 106). Όπως φαίνεται στο παράθεμα, η ανθρωπολογία είναι ο τρίτος πλάγιος δρόμος που τον οδήγησε στον υπερρεαλισμό.

Συνολικά στο παραπάνω δοκίμιο ο Κάλας είναι πιο κοντά στον Φρόντ (πχ η χρήση του όρου «εξιδανίκευση») παρά στον Μπρετόν. Όμως σε επόμενο κείμενο («Απάντηση σε τρία ερωτήματα για την ποίηση», Μάιος 1933, ΚΠΑ: 291-293) – παρ' όλο που δεν υπάρχει ρητή αναφορά στον Υπερρεαλισμό – συνυπάρχουν και το πνεύμα του Φρόντ (: ο ρόλος της τέχνης είναι καθαριστικός, το Ωραίο αποτελεί Αισθητική κατηγορία), αλλά και το πνεύμα του Μπρετόν: η Ποίηση ταυτίζεται με τον Έρωτα¹⁸² και, συνολικότερα, το λεξιλόγιο είναι καθαρά υπερρεαλιστικό. Αλλά και το προστακτικό ύφος θυμίζει υπερρεαλιστικό μανιφέστο: «Νέοι! Αλλού τα μάτια μας! Πάνω στο παρθένο χαρτί που περιμένει τους στίχους μας, ας ριζούμε όλο το σπέρμα της φαντασίας μας με την ίδια ορμή, που στις στιγμές τις πιο ερωτικές, πέφτουμε πάνω στο σώμα που μας καλεί ερωτικά να το κυριεύσουμε! Τότε μόνο τα λόγια μας θα μοιάσουν με φιλιά... Κάτι από τη δύναμή τους, τη γεύση τους, τη γλυκιά, και την πικρή, κάτι από τη χαρά και τον πόνο τους, κάτι, τέλος πάντων, από την άλγεια κλίμακα των φιλιών που χρωματίζει τη ζωή – που μένει στο μουντζουρωμένο χαρτί!» (ΚΠΑ: 293).

Ο Κάλας γλευάει όσους αναζητάνε τη ζωή μέσα στα βιβλία: «Στείροι άνθρωποι που φιλοτιμήθηκαν να κάνουν το έργο τους να μοιάσει σα σώμα ευνούχου» (: 293). Έτσι η τέχνη όχι μόνο δεν αντιστρατεύεται τη ζωή αλλά τη συμπληρώνει, ενώ κοινό τους στοιχείο και μοχλός είναι ο

¹⁸² Πβ. τη φράση του Μπρετόν «οι λέξεις κάνουν έρωτα», Bedouin, 1992: 63. Για την κεντρική θέση που έχει ο έρωτας στο υπερρεαλιστικό κίνημα, βλ. Υπερρεαλισμός και Έρωτας, 1994.

έρωτας, αλλά όχι με τον τρόπο της πορνογραφίας. Γι' αυτό στο ίδιο κείμενο καταδικάζεται η γραφή εκείνων που «στα κρεβάτια τους σταθήκανε πολύ δειλοί ή δεν μπορέσαν να ικανοποιήσουν εντελώς τα σαδικά ή τα μαζοχιστικά τους ένστικτα. Μαστροπός ερεθισμών, πορνογράφος καταντά έτσι ο συγγραφέας και το έργο του είναι τόσο πιο αηδιαστικό, γιατί το κρύβει κάτω από μάσκες ηθικής. Το έργο τέχνης δεν έχει σκοπό να ερεθίσει· αν ερεθίζει, ερεθίζει μόνο τους ανόητους, μα δεν έγινε γι' αυτούς. – Ο ρόλος της τέχνης είναι καθαριστικός» (: 292). Ωστόσο στην καθαρά υπερρεαλιστική του φάση, λίγο αργότερα, ο Κάλας έπαψε να βλέπει την τέχνη ως κάθαρση· η αναστάτωση της μικροαστικής ηθικής και η πρόκληση προβάλλονται ως βασικός καλλιτεχνικός στόχος, από τις *Εστίες Πυρκαγιάς* και μετά, σε όλα τα κείμενά του. Ωστόσο, οι αποστάσεις που παίρνει τόσο από την ευνοησιμένη ηθική όσο και από την πορνογραφία, είναι σύμφωνες με την υπερβατική αντίληψη του έρωτα εκ μέρους της πλειονότητας των υπερρεαλιστών¹⁸³.

Το 1935, όταν ο Κάλας επιστρέφει από το Παρίσι – μετά από παραμονή αρκετών μηνών, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από την αλληλογραφία που υπάρχει στο Αρχείο του στο ΕΛΙΑ – οι αναφορές στον Υπερρεαλισμό γίνονται πυκνές και πιο ουσιώδεις. Στο δοκίμιό του για τον Δημαρά ο Κάλας υπερασπίζεται τον υπερρεαλισμό, ενώ ο Δημαράς δεν τον θεωρεί τέχνη. Ο Κάλας επιμένει στην απεξάρτηση της ποίησης από τη βούληση και προβάλλει την υπερρεαλιστική έμπνευση η οποία ανοίγει διάπλατα τις πύλες στον ρομαντισμό. Στον βαλερικού τύπου ορισμό του Δημαρά πως «τέχνη είναι η ηθελημένη συνείδηση δημιουργίας», ο Κάλας αντιπαραθέτει τον δικό του ορισμό για την ποίηση «σαν πράξη τολμηρή, σαν κραυγή, σαν διαμαρτυρία [...] σαν έκρηξη, σαν πράξη με αποτέλεσμα, ο ένας της πόλος η τόλμη μας, ο άλλος το τράνταγμα που προκαλεί, ο κλονισμός!». Η ποιητική δημιουργία δεν βασίζεται στη βούληση, αλλά στην έμπνευση και στην ελευθερία («η ποίηση γίνεται έμπνευση» και άρση «των εμποδίων που συναντά ο δημιουργός στην προσπάθειά του ν' απελευθερώσει την έμπνευσή του»), γι' αυτό ο Κάλας προτρέπει «να προσπαθήσουν οι ποιητές όσο το δυνατόν περισσότερο να ελευθερώσουν την ποίησή τους από τη βούληση»¹⁸⁴.

Και στο δοκίμιο περί Τσάτσου συναντιέται παρόμοιος ορισμός: η ποίηση είναι συνειρμός εικόνων και έκφραση πόθου. Ο Κάλας διαφωνεί με την άποψη του Τσάτσου ότι η ποίηση είναι ειρμός ιδεών και άρα άκρως λογική και συνειδητή: η ποίηση δεν έχει σχέση με ιδέες, αλλά με εικόνες. Εδώ βρίσκουμε έναν πρώιμο και ατελή «διάλογο» του Κάλας με τον Τσάτσο, ένα χρόνο πριν από τον εκτενή διάλογο του τελευταίου με τον Σεφέρη, στον οποίο ο φιλόσοφος υποστήριξε τη λογοκρατούμενη ποίηση, ενώ ο Σεφέρης υπερασπίστηκε το συγκινησιακό στοιχείο της ποιητικής δημιουργίας. Για τον υπερρεαλιστή Κάλας, η ποιητική λειτουργία απέχει από τη λογική σκέψη και τη συνείδηση: «ενώ για μας ποίηση είναι συνειρμός εικόνων, και, επειδή ο ρυθμός

¹⁸³ Για την ηθική του υπερρεαλισμού και τον επανακαθορισμό του έρωτα, βλ. Abastado, 1971: 137-145 και Durozoi-Lecherbonnier, 1972: 163-180 (πβ. την *Ανθολογία του υπέρτατου έρωτα* του Β.Πéret).

¹⁸⁴ ΚΠΑ: 143-151 («Υπέρ ποιήσεως γνήσια φωνή», Νοέμβρ.1935)· τα παραθέματα: 149 και 150.

της είναι ασυνείδητη δύναμη, η σχέση των εικόνων δεν μπορεί να είναι ποτέ λογικός ειρμός, αλλά παρουσιάζεται στον αναγνώστη έξω από κάθε λογική σχέση και προκαλεί την έκπληξη, δηλαδή δημιουργεί τον ρυθμό σχέσεων που μένουν ανεξήγητες». Η ποίηση, κατά συνέπεια, συνδέεται με τον πόθο και το ασυνείδητο: «η ποίηση είναι έκφραση πόθου και ο πόθος είναι ασυνείδητη δύναμη άρα είναι χωρίς σκέψη»¹⁸⁵. Στο ίδιο δοκίμιο ο Κάλας τονίζει ότι «η ποίηση δεν είναι μετουσίωση» (: 156). Γίνεται σαφές ότι βρισκόμαστε μακριά τόσο από την μαρξιστική φάση, όπου η ιδέα είναι το υλικό της ποίησης, όσο και από την φροϋδομαρξιστική φάση, όταν η εξιδανίκευση και το σύμβολο θεωρούνταν οι σημαντικότερες ποιητικές λειτουργίες.

Σε μια κριτική για κινηματογραφική ταινία (1937), ο Κάλας ορίζει υπερρεαλιστικά την ομορφιά: «Τι είναι η ομορφιά αν δεν είναι αφορμή αριστουργηματική για έρωτα; Τι ανάγκη η ομορφιά να είναι τίποτα [άλλο]; ΕΙΝΑΙ· αυτό αρκεί· όλα τα άλλα είναι έρωτας, δεν πρέπει να είναι άλλο από έρωτα, πάθος, χαρές και εμπόδια στο δρόμο της εκπλήρωσης» (ΚΠΑ: 205). Στο κείμενο αυτό ο ύμνος του έρωτα είναι ηρωισμός, «ηρωισμός όχι των λέξεων, αλλά των πράξεων» (: 205) – κι έτσι εδώ δίνεται διαφορετική απάντηση στην έννοια «ηρωισμός» που πριν λίγα χρόνια ταυτιζόταν με τα προλεταριακά ιδανικά. Στις *Εστίες Πυρκαγιάς* (όπου εισάγεται ο όρος «υπερηρωισμός») γίνεται κατανοητό ότι ο ποιητής μέσα από την τέχνη ψάχνει μια δυναμική απάντηση απέναντι στον θάνατο.

Στο δοκίμιο περί Ρομαντισμού ο Κάλας εκδηλώνεται περισσότερο ένθερμος υπερασπιστής του υπερρεαλισμού: μιλάει για τη «λάμψη» των υπερρεαλιστών και θεωρεί το έργο του Breton ως «αλονισμό εκτυφλωτικό»¹⁸⁶. Πολύ σημαντικό – από πολλές απόψεις – είναι το εκτενές γράμμα που στέλνει ο Κάλας τον Μάρτιο του 1937 στο περιοδικό *Νέα Φύλλα*¹⁸⁷ σχετικά με τον ελληνικό Υπερρεαλισμό, καθώς και οι επιστολές προς τον Αγ.Τερζάκη και προς τον Γ.Σαραντάρη (ΚΠΑ: 305-7). Σ' αυτά τα κείμενα ο Κάλας με πυκνότητα συνοψίζει τις αρχές του Υπερρεαλισμού και με σαφήνεια διευκρινίζει κάποιες συγχύσεις σχετικά με το κίνημα αυτό. Αν μάλιστα συνυπολογίσουμε το γεγονός ότι στη δεκαετία του '30 πέρα από μια δημοσιευμένη ομιλία που εκφωνεί ο Δ.Μεντζέλος (1931) – ως ενημερωμένος κριτικός και όχι ως ένθερμος οπαδός¹⁸⁸ – κανείς άλλος δεν είχε αναλάβει τη θεωρητική υπεράσπιση του Υπερρεαλισμού (μια διάλεξη του Ανδρέα Εμπειρικού παρέμεινε αδημοσίευτη) παρά μόνο ο Ελύτης που διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο για την πρόσληψη του Υπερρεαλισμού ως ποιητικής (μόνο) σχολής.

¹⁸⁵ Βλ. ΚΠΑ: 152-164 («Ο κ. Τσάτσος κριτικός», Απρίλ.1937): τα παραθέματα: 156 και 157.

¹⁸⁶ Βλ. ΚΠΑ: 165-175 («Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του Ρομαντισμού», Δεκ.1937).

¹⁸⁷ Βλ. ΚΠΑ: 301-304. Για τις διαφωνίες του Ν.Κ. με τον Κ.Θρακιώτη που αποτέλεσαν την αφορμή της επιστολής αυτής βλ. Τριβιζάς 1996: 51-54.

¹⁸⁸ Βλ. Αργυρίου, 1985α: 89-92. Και η Αμπατζοπούλου επισημαίνει για τη διάλεξη του Μεντζέλου: «το καθαρά πληροφοριακό ύφος της και μια μάλλον σκεπτική στάση του ομιλητή για το θέμα του, δεν μπορούν να θεωρηθούν φορείς ενός επαναστατικού μηνύματος» (*Ηριδανός*, 1976: 36). Ολόκληρη η διάλεξη του Μεντζέλου αναδημοσιεύεται στο *Ηριδανός*, 1976: 88-96.

Συγκεκριμένα, στην επιστολή προς τα *Νέα Φύλλα*, ο Κάλας αναφέρεται στην ορθή μετάφραση του γαλλικού όρου (υπερ-ρεαλισμός και όχι συρεαλισμός)¹⁸⁹ και προτείνει ως συνοπτική αλλά σαφή εισαγωγή στο κίνημα, τη διάλεξη του Μεντζέλου. Γίνεται αναφορά στα ουσιώδη στοιχεία του κινήματος (έκπληξη, συγκλονισμός) και δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στο γεγονός ότι δεν πρόκειται για αισθητικό κίνημα αλλά για ζωή και δράση: «Αλλά ο υπερεαλισμός δεν είναι μόνον θεωρία, είναι και πράξη, και είναι αδύνατο να κατανοηθεί μόνο με μελέτες. Χωρίς πράξη δεν υπάρχει θεωρία. Είναι δυο όψεις της αυτής μονάδας» (: 302). Γι' αυτό αρνείται να δεχτεί κριτήρια αποκλειστικά ενδοκειμενικά προκειμένου να αποδοθεί ο χαρακτηρισμός του υπερρεαλιστικού έργου σε κάποιο κείμενο: «Ίσως τώρα να φαίνεται καλύτερα γιατί τα ποιήματα του Ράντου δεν είναι υπερεαλιστικά, και πόσο κακή υπηρεσία προσφέρουν στον υπερεαλισμό όσοι ισχυρίζονται το αντίθετο. Βέβαια, έργα που να συγγενεύουν με τον υπερεαλισμό, έργα όπου θα βρούμε τη διακοπή του λογικού ειρμού, πριν από τον υπερεαλισμό, όπως και αλλού, θα υπάρχουν στα ελληνικά γράμματα» (: 303).

Δίνοντας έτσι το στίγμα της δικής του ποίησης, προσδιορίζει παράλληλα τους προδρόμους της υπερρεαλιστικής ποίησης στην Ελλάδα (τον Ντόρρο, τον Σκαρίμπα, τον Ντ.Ντορή) καθώς και τους συγχρόνους του υπερρεαλιστές: ο Δρίβας βρίσκεται σχετικά κοντά στον υπερρεαλισμό, ενώ το «Πρώτο συνειδητό υπερεαλιστικό έργο που παρουσιάστηκε στο ελληνικό κοινό ήταν η *Υψιμάμνος* του Ανδρέα Εμπεϊρικού» (: 304). Σύμφωνα με την κρίση του Κάλας ο Ελύτης έχει γράψει ποιήματα υπερρεαλιστικά, «αλλά απέχει πάρα πολύ από το να βλέπει τον κόσμο με υπερεαλιστική ορμή» (ΚΠΑ: 304). Και ως προς τη ζωγραφική, διαπιστώνεται η ανυπαρξία υπερρεαλιστικής πνοής, ενώ δίνεται η ευκαιρία στον Κάλας να κάνει τον διαχωρισμό ανάμεσα στο ονειρικό και στο ονειρώδες (=«το πτώμα του ονείρου»). Η πιο σημαντική διευκρίνιση δίνεται στο τέλος του άρθρου – η οποία αν γινόταν κατανοητή από τότε, θα είχε απαλλαγεί η ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας από πολλές παρερμηνείες: «Οι υπερεαλιστές ζωγραφίζουν, γράφουν, αλλά ο υπερεαλισμός είναι κάτι περισσότερο από γραφή και ζωγραφική, κάτι περισσότερο από τέχνη· μόνον όταν κανείς το νιώσει αυτό, μπορεί να είναι υπερεαλιστής» (στο ίδιο).

Όσον αφορά στις σχέσεις του υπερρεαλισμού με τον ρομαντισμό, οι απόψεις του Κάλας είναι πολύ ενδιαφέρουσες. Στο άρθρο του 1941 «*Incurable and Curable Romantics*» αναφέρεται στη σύνδεση του υπερρεαλισμού με τις ρίζες του γερμανικού ρομαντισμού. Στο κείμενο αυτό ο Κάλας συγκρίνει πίνακες υπερρεαλιστών ζωγράφων (Tanguy, Matta, Paalen, Seligmann) και

¹⁸⁹ Ενώ η μετάφραση του όρου όπως τον πρότεινε ο Κάλας παγιώθηκε στη νεοελληνική γραμματεία, δεν έλειψαν και οι διαφωνίες που πρόβαλαν ως σκεπτικό τη σύγχυση του surrealism με τον hyper-realism. Πιο συγκεκριμένα ο Κωβαίος υποστηρίζει: «δεν καταλαβαίνω γιατί ένας λεκτικός κένταυρος που προκύπτει από ένωση μιας ελληνικής πρόθεσης με ένα λατινογενές δεύτερο συνθετικό είναι προτιμητέος έναντι του εξελληνισμένου γαλλικού όρου» (Κωβαίος, 1996: 131) – να τονίσουμε όμως πως στην τελευταία περίπτωση θα έπρεπε να χρησιμοποιείται η λέξη «συρεαλισμός». Ενώ έχει καθιερωθεί η μετάφραση «υπερρεαλισμός», συχνά παρατηρείται η χρήση του όρου «σουρεαλισμός», κυρίως από τους τεχνοκριτικούς για τις εικαστικές τέχνες.

γερμανών ρομαντικών, επισημαίνοντας τις διαφορές τους. Παράλληλα, εντοπίζει μια διαφορά ανάμεσα στον γερμανικό ρομαντισμό ο οποίος έδωσε το προβάδισμα στη μουσική, ενώ οι υπερρεαλιστές ανέπτυξαν ένα ρυθμό εικόνων στην ποίησή τους. Η υπερρεαλιστική ζωγραφική είναι, κατά τον Κάλας, κίνηση εν χρόνω, κίνηση που αναπτύσσεται ψυχολογικά, ενώ η ρομαντική ζωγραφική έχει κίνηση πλαστική. Μια εξωκαλλιτεχνική διαφορά των δύο κινημάτων είναι ότι το ένα είναι διεθνές, ενώ το άλλο εθνικό. Ο Κάλας καταλήγει ότι «ο υπερρεαλισμός δεν είναι η επανάληψη του Ρομαντικού κινήματος»¹⁹⁰. Η κρίση αυτή δεν σημαίνει ότι τα δύο ρεύματα δεν έχουν συγγένειες, αλλά ότι ο υπερρεαλισμός δεν θα πρέπει να θεωρείται νεκρανάσταση του ρομαντισμού. Σε άλλο κατοπινό άρθρο, ο Κάλας εντοπίζει τη διαφορά κλασικισμού και ρομαντισμού, όπως προβάλλεται στο κοινωνιολογικό επίπεδο, δηλαδή ως αντανάκλαση της αντίθεσης ανάμεσα στους πατέρες και τους γιους, ανάμεσα στη γεροντική ηλικία και στη νεότητα¹⁹¹. Όπως τονίζεται στο υπερρεαλιστικό του κείμενο «Ευωδία Φλόγας» (1937), ο ρομαντισμός είναι ο αντίποδας του κλασικισμού: «Ο ρομαντισμός αντιστέκει στην πραγματικότητα. Ενώ ο κλασικισμός είναι μια στείρα προσπάθεια σύνθεσης των δυο βασικών αρχών της ζωής, της αρχής της πραγματικότητας και της αρχής της απόλαυσης»¹⁹².

Στο μεσοπολεμικό κείμενο «Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του Ρομαντισμού» (Δεκέμβ. '37), ο Κάλας επικεντρώνεται στις ομοιότητες του ρομαντισμού και του υπερρεαλισμού και διαβεβαιώνει ότι «ρομαντική στάση απέναντι του ρομαντισμού είναι σήμερα νοητή μόνο υπερρεαλιστικά» (ΚΠΑ: 167). Εδώ ο Κάλας συρράπτει αποσπάσματα από το αφιέρωμα των *Cahiers du Sud* για τον ρομαντισμό, ώστε να καταδειχθούν οι κοινές αφετηρίες ρομαντισμού και υπερρεαλισμού και να δοθεί μια καινούργια θέαση του παλαιότερου ρεύματος υπό το πρίσμα του νεώτερου. Αντίστοιχη γνώμη διετύπωσε ο Δημαράς, σε άρθρο το 1944, ότι ο υπερρεαλισμός είναι ο άμεσος κληρονόμος του ρομαντισμού: «Αλλά από δω και πέρα για μια περίοδο της οποίας την έκταση δεν έχουμε τρόπο να μετρήσουμε η τέχνη θα είναι ουσιαστικά ρομαντική και υπερρεαλιστική». Το ίδιο υποστηρίζει κι ο Μ.Αυγέρης (στην αρνητική κριτική του για τον υπερρεαλισμό): «Ο σουρεαλισμός είναι η έσχατη συνέπεια του ρομαντισμού. Με το σουρεαλισμό ο ρομαντισμός φτάνει στην αυτοκαταστροφή του»¹⁹³.

Στο άρθρο του 1937, ο Κάλας διακηρύσσει: «Έγινα ρομαντικός, όπως αλλόθρησκος μπορεί να γίνει χριστιανός» (ΚΠΑ: 166) για να συμπληρώσει παρακάτω πως ο ρομαντισμός σήμερα δεν νοείται χωρίς τον σύγχρονο υπερρεαλισμό: «Χωρίς το έργο του Breton θεωρώ πως αυτή η κίνηση για το ρομαντισμό, αυτή η αναζήτηση τρόπων συνεννόησής μας με τους εμψυχωτές του, θα ήταν καταδικασμένη» (: 167). Έτσι λοιπόν αντικρίζει ο Κάλας το κίνημα του ρομαντισμού, όχι ως

¹⁹⁰ Βλ. το άρθρο «Incurable and Curable Romantics» (1941), στο ΔΑΚ: 10/2.

¹⁹¹ Πρόκειται για το άρθρο «Will There Be a Hitler Myth?» (βλ. ΔΑΚ: 10/6)

¹⁹² Αργυρίου, 1985: 176.

¹⁹³ *Ηριδανός*, 1976: 107 (το παράθεμα του Δημαρά) και στο ίδιο: 113 (του Αυγέρη).

δεξαμενή εξαντλημένων θεμάτων, αλλά ως πηγή μορφών που προκαλούν κατάπληξη: «Ο υπερρεαλισμός δεν δέχεται ό,τι λάμπει στο ρομαντισμό, αλλά μόνο κείνες τις όψεις του των οποίων ο φωτισμός τρομάζει. Και στον ρομαντισμό αποκρούει πολλά» (: 167). Το ρομαντικό στοιχείο που καταδικάζεται είναι ο μυστικισμός («μάθαμε να ξεχωρίζουμε πια ρομαντισμό και μυστικισμό»: 169) γιατί θεωρείται φυγή από τη ζωή. Παρά τις επιμέρους διαφορές υπερρεαλισμού και ρομαντισμού και οι δύο «σχολές» ανήκουν στο γενικότερο αντι-κλασικό ρεύμα του πνεύματος – τη θεωρία αυτή την έχει υποστηρίξει και αναπτύξει εκτενώς στο *Confound the Wise* (βλ. το 9^ο κεφάλαιο της διατριβής).

Η συνεισφορά του Κάλας στην προώθηση του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα, κατά τον Μεσοπόλεμο, δεν εξαντλείται στα κείμενα που ήδη αναφέρθηκαν. Υπάρχουν δύο πεζόμορφα μεσοπολεμικά κείμενα, το ένα από τα οποία δημοσιεύτηκε στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, το 1937 και παρουσιάζεται από το περιοδικό ως χαρακτηριστικό δείγμα του ύφους, των τάσεων και της νοοτροπίας της υπερρεαλιστικής σχολής. Κάτω από τον τίτλο «Ευωδία φλόγας», ο Κάλας εκθέτει τις απόψεις του για την ποίηση: «Δίχως ποίηση δεν υπάρχει ζωή. / Τέχνη είναι ρυθμός. Ρυθμός μορφών και ψυχής που θωρεί. / Ψυχή είναι έρωτας τρελλός. / Δίχως παραφροσύνη δεν υπάρχει τέχνη. / Η φρόνηση καταστρέφει την ψυχή»¹⁹⁴. Σ' αυτό το κείμενο, του οποίου το ύφος κινείται ανάμεσα στην ποίηση, στο πεζό και το μανιφέστο, ο Κάλας καταθέτει υπερρεαλιστικούς κοινούς τόπους: η ποίηση συνδέεται άρρηκτα με τη ζωή, με τον έρωτα, το παράλογο και προπάντων το όνειρο: «Οι νόμοι του ονείρου είναι οι νόμοι της τέχνης. / Η ηθική του ονείρου είναι η ηθική της τέχνης. / Η γλώσσα του ονείρου είναι η ποίηση. η όψη του ονείρου είναι στίχος, ρυθμός, γραμμή και χρώμα. Όλα τα έργα πρέπει να γίνουν ποιητικά. Παντού να ανακαλυφθεί ποίηση»¹⁹⁵. Παρόμοιες απόψεις υπάρχουν στο (μέχρι πρότινος αδημοσίευτο) «Μαύρες φλόγες» (1935-6) το οποίο αρχίζει με τις φράσεις «Χωρίς έρωτα δεν υπάρχει όνειρο. Ο έρωτας πρέπει να είναι σαν όνειρο τρελός.» και τελειώνει: «Βάση της ηθικής είναι η ΕΚΠΛΗΞΗ»¹⁹⁶. Το όνειρο και η πραγματοποίησή του είναι το βασικό θέμα στις «Μαύρες φλόγες», ενώ ο ποιητής δεν προτρέπει απλά, αλλά επιτάσσει την καταπολέμηση δυσκολιών και απογοητεύσεων: «Ό,τι βλέπεται στο όνειρο είναι αντικείμενο πόθων. Τι είναι που περιορίζει τις επιθυμίες σου; Τι κάθεσαι και δεν ερευνάς; Έμεινες πίσω! Να κινηθείς!»¹⁹⁷. Είναι σαφές ότι και στα δυο ανωτέρω κείμενα, παρουσιάζεται ο υπερρεαλισμός, όχι ως αισθητική «σχολή», αλλά ως ορμή κινητήριος και δράση μέσα στη ζωή.

Εκτός από τα θεωρητικά κείμενα, ο Κάλας συμμετέχει στον τόμο *Υπερρεαλισμός Α'*, το 1938, όπου μεταφράζει τρία ποιήματα του Benjamin Péret και ένα κείμενο της Giselle Prassinos – πρόκειται μάλιστα για την ποσοτικά μεγαλύτερη συμβολή στον τόμο αυτό. Έχει μεταφράσει τα

¹⁹⁴ Αργυρίου, 1985: 176.

¹⁹⁵ Στο ίδιο: 177.

¹⁹⁶ Αφιέρωμα Εμπειρικός, 2001: 22-23.

¹⁹⁷ Στο ίδιο: 23.

ποιήματα «Πικάσσο», «Τρία κεράσια και μια σαρδέλα», «Γυρίστε αριστερά» του Pétet και το πεζό κείμενο «Τραγικός φανατισμός» της Prassinos. Η μετάφραση χαρακτηρίζεται από την «ατημέλητη» γλώσσα του Κάλας: «διερωτάται αν θα τελειώσει γρήγορα αυτή η περιπέτεια / αν θα εμποδίσουν τα λαχανόφυλλα να κοιμηθούν στο τηγάνι / μια κι εξανίστανται οι πατάτες / εν τούτοις τόσο φιλήσυχες / τόσο άκακες / που ζουλίζουνταν όταν τις αφήνουν να πέφτουν απάνω σε κρανίο / φαλακρό ή μη / μα πάντως επιρρεπές στο να γίνει γιαπωνέζικο μπιλιάρδο»¹⁹⁸. Η ποίηση του Pétet αποτελεί από τα λαμπρότερα δείγματα υπερρεαλιστικής γραφής, ωστόσο ο ίδιος επηρέασε τον Κάλας ως υπόδειγμα ζωής περισσότερο¹⁹⁹. Ο Περé ανήκε στους πιο πολιτικοποιημένους γάλλους υπερρεαλιστές, πέρασε από το ΚΚΓ στους τροτσκιστές, ενώ πολέμησε στο πλευρό των αναρχικών στη διάρκεια του ισπανικού εμφυλίου· στα χρόνια του β' παγκόσμιου πολέμου κατέφυγε στο Μεξικό και μετά την επιστροφή του στη Γαλλία, μέχρι το θάνατό του (1959), δεν σταμάτησε να δραστηριοποιείται στις πρώτες γραμμές του υπερρεαλιστικού κινήματος²⁰⁰.

Στον τόμο *Υπερεαλισμός Α'* ο Κάλας συνεργάστηκε με άλλους δημιουργούς οι οποίοι, είχαν την κοινή πεποίθηση (όπως τη διατυπώνει ο Εμπειρικός) πως «Ο υπερρεαλισμός και η ψυχανάλυση μας έδωσαν την δυνατότητα να ξεφύγουμε από τις καταπιεστικές συμβατικές σχέσεις»²⁰¹ – ωστόσο η περιπέτεια του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα ήταν μακρόχρονη και γεμάτη από σκάνδαλα, απορρίψεις αλλά και συμφιλιώσεις²⁰². Θα θέλαμε εδώ να αναφερθούμε σε κάποιες «διασταυρώσεις» της πορείας των δυο υπερρεαλιστών ποιητών· πληροφορίες για τη σχέση του με τον Εμπειρικό παίρνουμε από μια επιστολή του Κάλας. Εκεί γράφει πως είχε αναπτύξει στενή φιλία με τον Εμπειρικό μεταξύ '36-'37 και ότι τον είδε στο Παρίσι λίγο αργότερα, ενώ το 1962, συναντήθηκαν μια φορά τυχαία στο δρόμο [στην Αθήνα,] και καταλήγει: «Οι πολιτικές μας απόψεις ήταν άκρως αντίθετες, αυτό δεν με εμποδίζει να θαυμάζω το έργο του»²⁰³. Σε άλλο αυτοβιογραφικό σημείωμά του ο Κάλας αναφέρει τη φιλία τους αλλά επισημαίνει ότι τότε

¹⁹⁸ Από το ποίημα «Γυρίστε αριστερά», *Υπερεαλισμός*, 1938: 48.

¹⁹⁹ Ο Κάλας συχνά εκδήλωνε τον θαυμασμό του για τον Pétet· στο ΔΑΚ σώζονται μόνο δυο επιστολές του Pétet προς τον Κάλας, μία από το Μεξικό (1947) και μια του 1949, (ΔΑΚ: 29/2).

²⁰⁰ Βλ. Bedouin, 1964: 251-268.

²⁰¹ Από τη συνέντευξη του Εμπειρικού στην Ανδρ.Σκαρπαλέζου (1967), *Ηριδανός*, 1976: 14. Στην ίδια συνέντευξη, ο Εμπειρικός αναφέρεται στη φιλία του με τον Κάλας και τις κοινές τους προσπάθειες για την προώθηση του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα.

²⁰² Βλ. Τριβιζάς, 1996 και *Ηριδανός*, 1976.

²⁰³ Επιστολή Κάλας προς Ε.Ακριβόπουλο, 5.5.1979 (ΔΑΚ: 25/12). Βέβαια σε άλλη επιστολή, αναφέρει ότι λίγο μετά τον πόλεμο διέκοψε την φιλικότερη σχέση που είχε μαζί του, γιατί ο Εμπειρικός «επήρε θέση αντιδραστική τόσο στον πολιτικό τομέα όσο και στον ποιητικό» (επιστολή προς Χαβιαρά, 6.8.1973, ΔΑΚ: 30/2). Παρόμοια θέση εκφράζεται σε επιστολή προς τον Ν.Βαλαωρίτη: «Η πρόζα του Εμπειρικού δεν μου άρεσε ποτέ και τα ποιήματα και οι εικόνες του Εγγονόπουλου προτιμώ να μη σχολιάσω!!» (Βαλαωρίτης, 1997: 127). Ίσως δεν θα πρέπει να αξιολογούνται κατά γράμμα δηλώσεις που δεν είναι δημόσιες, γιατί δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πόσο απηχούν ευκαιριακές ή «διπλωματικές» απόψεις. Ή όπως το διατύπωνε ο Δημαράς (*Περί Καβάφη*) «η μαρτυρία, σε οποιοδήποτε θέμα, είναι πάντοτε το πιο πολύτιμο και το πλέον ύποπτο στοιχείο για την ανακάλυψη της αλήθειας» (παραθέτει η D.Ηaas, Αφιέρωμα Δημαράς, 2005:20).

που ήταν φίλοι δεν τον ενδιέφερε η ποίηση του Εμπειρικού, γιατί ο ίδιος (ο Κάλας) ανήκε στη δεύτερη γενιά των υπερρεαλιστών (ΔΑΚ: 19/3). Κατά τα φαινόμενα υπήρξε στενή φιλία και συνεργασία, λίγο πριν την οριστική εγκατάσταση του Κάλας στο Παρίσι· τότε γράφει το κείμενο «Μαύρες Φλόγες» και το αφιερώνει στον Εμπειρικό (βλ. εδώ στο 3^ο κεφάλαιο «Εξπρεσιονισμός – Υπερρεαλισμός»). Αλλά και ο Εμπειρικός έχει γράψει ένα υμνητικό κείμενο-ποιητικό πορτραίτο του φίλου του. Το πορτραίτο εντάχθηκε στα (μέχρι πρότινος) αδημοσίευτα «Τεκταινόμενα» και η οριστική εκδοχή του φέρει ημερομηνία 2.12.1940· σ' αυτό ο Κάλας αναφέρεται με το ψευδώνυμο Ιβάν. Ο Ιβάν παρουσιάζεται ως ταξιδευτής που αγάπησε τη θάλασσα και «καθήμενος σε μια γωνιά στερηάς [...] κανόνιζε συχνά πορείες πλοίων που ήρχονταν και φεύγαν. Όμως, μια ημέρα ο Ιβάν βαρέθηκε να κάθεται στο σπίτι του ή στις καρέκλες των υπαιθρίων κέντρων. Σηκώθηκε λοιπόν, πλήρης ονείρων, φλεγόμενος σαν δάσος από τον ισχυρόν του πόθον, όπως σηκώνεται ένα σμήνος μεταναστατευτικών πουλιών, ή όπως σηκώνεται μια απόφασις και διαγράφει στο στερέωμα την τροχιά της. Καμμιά αμφοιταλάντευσις δεν τον εμπόδισε. Κανείς δεσμός δεν τον εκράτησε. Καθόλα αλληλέγγυος με την επιθυμία του, καθόλα σύμφωνος με την προώθησί της, πήρε το φύσημά του και έφυγε σαν στεναγμός εαρινός, ή σαν μία λέξις που προφέρομε στον ύπνο. Έκτοτε χρόνια πέρασαν και ακόμη δεν επέστρεψες Ιβάν. Κανείς δεν ξέρει πού ευρίσκεσαι, τι κάνεις. Κανείς δεν έμαθε πού πας. Ωστόσο, ξέρω εγώ τι σε τραβά και τι σε θέλγει. Είσαι θαλασσοπόρος – ναι.»²⁰⁴. Επίσης ο Εμπειρικός αφιερώνει το ποίημα «Το φράγμα» στον Νικήτα Ράντο, όπου ο Κάλας φαίνεται ότι έχει τον ρόλο του «γρεναδιέρου» (=επίλεκτος στρατιώτης εκπαιδευμένος στη ρίψη χειροβομβίδων)· χαρακτηριστικά, το ποίημα τελειώνει με τους εξής στίχους:

«Υφίσταται μόνον ο προϊστάμενος των γρεναδιέρων

Στέκει στην άκρη του λιμενοβραχίονος

Προσμένοντας την άφιξι της αρραβωνιαστικιάς του»²⁰⁵.

Οι δύο ποιητές, λοιπόν, συναντήθηκαν προς το τέλος του μεσοπολέμου και συνεργάστηκαν για τη διάδοση του υπερρεαλισμού. Μεταπολεμικά, ο Κάλας, λόγω θέσης και απόστασης, δεν παρ-ακολούθησε τη μοίρα του εγγώριου υπερρεαλισμού που αυτοπεριορίστηκε σε μια καθαρά λογοτεχνική σχολή· ο ίδιος εξάλλου αντιμετώπισε τον υπερρεαλισμό ως ανοιχτό κίνημα μη επιδεχόμενο οριοθετήσεων και στεγανών. Βέβαια με τα γραπτά του (άρθρα, επιστολές, ποιήματα) ο ποιητής παρουσίασε και υπερασπίστηκε τον υπερρεαλισμό στον ελληνικό χώρο, λίγο μετά τα μέσα της δεκαετίας του '30. Η Φρ.Αμπατζοπούλου επισημαίνει ότι μέσα από τα κείμενα του Κάλας «Για πρώτη φορά, κι ίσως για μοναδική, το μήνυμα του

²⁰⁴ Εμπειρικός, 2000: 20 (δεν δηλώνεται όνομα επιμελητή).

²⁰⁵ Από την ενότητα «Οι σπόνδυλοι της πολιτείας», 1935, Εμπειρικός, 1988: 61-62 (το παράθεμα).

υπερρεαλισμού μεταφέρθηκε στην Ελλάδα ταυτόχρονα με τις μεγάλες ανακατατάξεις του κινήματος στην Ευρώπη, και, κυρίως, ατόφιο: σαν αίτημα διπλό, ποίησης και πράξης»²⁰⁶.

1.3. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΠΟΨΕΙΣ για την ΠΡΟΖΑ και τον ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

α) **π ρ ό ζ α**: Η κριτική ενασχόληση του Κάλας σχετικά με την πεζογραφία, ήταν περιθωριακή. Από την καταδίκη της στα 1933 («απόλυτη η χρεοκοπία της πρόζας»²⁰⁷) περνάει το 1935 στην ενοποίηση των ειδών: «το ποίημα ως ιδιαίτερο φιλολογικό είδος τείνει να εκλείψει και η πρόζα να εξαφανιστεί να γίνει ποίηση»²⁰⁸. Στο δοκίμιο «Υπέρ ποιήσεως γνήσια φωνή» (1935) – με αφορμή τις απόψεις του Δημαρά για τις διαφορές ποίησης και πρόζας – ο Κάλας αναπτύσσει κάπως εκτενέστερα τις θέσεις του για τα είδη: «πιστεύω ότι η μόνη διαφορά μεταξύ ποιήσεως και πρόζας είναι πως ο πεζός λόγος είναι περιγραφικός, ενώ η ποίηση υποβάλλει, η πρόζα εξηγεί, η ποίηση μας κάνει να αισθανθούμε» (ΚΠΑ: 148). Απαντώντας στις αιτιάσεις του Δημαρά περί κατάργησης των συνόρων όχι μόνο των ειδών αλλά και της τέχνης στην περίπτωση του υπερρεαλισμού και του εσωτερικού μονολόγου, ο Κάλας γίνεται κατηγορηματικός: «Για μένα, τουναντίον, χωρίς δισταγμό, και ο υπερρεαλισμός και ο εσωτερικός μονόλογος είναι ποίηση. Νομίζω πως στην τέχνη πρόζα δεν υπάρχει ή τείνει να εκλείψει. Η πρόζα είναι για την επιστήμη-ποίηση στους Προυστ, Τζόις, Ντοστογιέφσκι» (: 149). Είναι προφανές ότι ο Κάλας έχει πλήρως υιοθετήσει τις απόψεις του Μπρετόν σχετικά με την πεζογραφία. Μάλιστα στο *Confound the Wise* (: 23) είναι εναντίον της αφηγηματικής ποίησης και του μυθιστορήματος, αφήνει ωστόσο το περιθώριο σε κάποιες λαμπερές εξαιρέσεις, όπως το *Château d' Argol* του Julien Gracq.

Οι μόνες κριτικές είναι για πεζογραφήματα φίλων του, όπως η Λιλίκα Νάκου και ο Βίλλυ Άμποτ. Για τους *Παραστρατημένους* της Νάκου δημοσιεύεται μια θετική κριτική το 1935, όπου ο Κάλας εξαιρεί τα εξής στοιχεία: α) τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του βιβλίου («Περνάει η φιλολογία του κόσμου μια περίοδο όπου η ομολογία παίζει τεράστιο ρόλο· ίσως τα σπουδαιότερα μυθιστορήματα της εποχής μας να είναι όλα αυτοβιογραφικά»: 138), β) την υπονόμηση του δόγματος της πλοκής («η πλοκή σ' ένα μυθιστόρημα είναι ως η ρίμα στην ποίηση [...] Και το δόγμα της πλοκής στην Ελλάδα είναι ακόμα πιο βαθιά ριζωμένο από την ιδέα του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας. Εξαιρέση η κ.Νάκου»: 138-9) και γ) τον δραματικό του χαρακτήρα («Οι παραστρατημένοι μπορεί να είναι αδικημένοι, τους παρακολουθούμε όμως εδώ σαν πρόσωπα δράματος. Είναι η πρώτη φορά,

²⁰⁶ Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Ιστορική θεώρηση. Επεισόδια μιας περιπέτειας», *Ηριδανός*, 1976: 37.

²⁰⁷ Βλ. [Απάντηση σε τρία ερωτήματα για την Ποίηση] (*Ρυθμός*, 1933), ΚΠΑ: 291. Να σημειώσουμε πως ο Κάλας έχει ασχοληθεί κριτικά με το έργο των Σπ.Μελά (θεατρική πρόζα), Λιλίκας Νάκου και Ηλ.Βενέζη Πιθανόν η άποψη αυτή του Κάλας να απηχεί τις απόψεις του Breton που θεωρούσε «παρακατιανό» είδος το μυθιστόρημα (βλ. Α' Μανιφέστο του Breton στα *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, Μπρετόν, 1983: 18). Σχετικά με τις αποκλίσεις των Υπερρεαλιστών ως προς το διαχωρισμό των λογοτεχνικών ειδών βλ. Abastado: 1971: 72κε.

²⁰⁸ Βλ. ΚΠΑ: 136 («Ένας μεταφυσικός ποιητής», 1935).

νομίζω, που μπορούμε να δώσουμε αυτό το χαρακτηρισμό σε σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα»: 139). Εκτιμητέα είναι φυσικά και η κοινωνική διάσταση του πεζογραφήματος: «Το πρόβλημα των παραστρατημένων είναι από τα οξύτερα και πιο καθολικά της εποχής μας. Πρωτοφανερώθηκε στη σύγχρονη κοινωνία με τον Ριμπώ, συνειδητοποιήθηκε σήμερα, και τώρα, όχι μόνον οι καταραμένοι, ο Πόε και Μπωντλαίρ, αλλά και οι αστοί παραστρατούν» (: 140).

Ο Τ.Κόρφης αποδίδει τα κοινά σημεία «ανάμεσα στη ρεαλίστρια πεζογράφο, με τις ξεχωριστές αφηγηματικές ικανότητες και τον υπερρεαλιστή ποιητή και δοκιμιογράφο», στην κοινή ευρωπαϊκή τους παιδεία, στα πολιτικά τους ενδιαφέροντα και προτιμήσεις και τον παρεμφερή ψυχισμό τους²⁰⁹. Σε επιστολή του στον Θεοτοκά, ο Κάλας σημειώνει: «Αν μου ρωτήσουν ποια θεωρώ τα καλύτερα έργα της μεταπολεμικής ελληνικής πεζογραφίας, θα έλεγα τους *Παραστρατημένους* και *Το Δαμόνιο*. Το *Δαμόνιο* όμως από απόψεως καθαρά μορφικής είναι *περίφημο* (ενώ οι *Παραστρατημένοι* δεν είναι). Αλλά τα δύο αυτά έργα είναι τα μόνα ελληνικά που έχουν ανθρώπινη σημασία και όχι σημασία ηθογραφική. Ξέρεις πόσο αντιπαθώ την ηθογραφία: ηθογραφία κοσμοπολιτική (Καστανάκης), μικροαστική (Γερζάκης-Καραγάτσης), πολέμου (Μυριβήλης-Βενέζης), μεγαλοαστική (Πετσάλης).»²¹⁰. Βέβαια, σε μια κριτική για *Το Νούμερο 31328* του Βενέζη (Ιανουάριος 1932), ο Κάλας δεν ήταν απορριπτικός, αφού αναγνωρίζει ότι ο Βενέζης, με προσωπικό στυλ και ποιητική δύναμη καταφέρνει να δώσει «μια τόσο ζωηρή εικόνα όλης της μεγάλης δυστυχίας, ψυχικής και σωματικής, των ανθρώπων αυτών» (ΚΠΑ: 275)· αντίθετη γνώμη διατυπώνει για το έργο *Η ιστορία ενός αιχμαλώτου* του Σ.Δούκα, «παρ' όλα τα αναντίρρητα προσόντα φόρμας [...] δεν καταφέρνει να συλλάβει τον ομαδικό χαρακτήρα του γεγονότος» της Μικρασιατικής καταστροφής (στο ίδιο). Επισημαίνονται και οι αδυναμίες του ύφους του Βενέζη, μαζί με τη γενικότερη επισήμανση: «Η πρόζα σήμερα έχει τόσο προοδεύσει, έχει γίνει τόσο λιτή, που το περιττό, το φόρτωμα, φαίνεται αμέσως και μας επηρεάζει άσχημα» (: 276). Ωστόσο, στη σειρά άρθρων του στον *Εθνικό Κήρυκα* της Νέας Υόρκης, ο Κάλας δημοσιεύει μια κριτική για την *Αιολική Γη* («Το νοθευμένο κρασί της νοσταλγίας», 20.5.1945), όπου στιγματίζει τη φωτογραφική ικανότητα του συγγραφέα, την έλλειψη γνήσιου λυρισμού και ποιητικού θάρρους· μάλιστα καταλήγει πως πρόκειται για φιλολογική αποτυχία κυρίως επειδή όλο το αισθητικό βάρος του έργου πέφτει πάνω στο αντιδημιουργικό – κατά τον Κάλας – στοιχείο της νοσταλγίας (βλ. ΕΛΙΑ: 1/3).

Στο ΕΛΙΑ υπάρχει μια αδημοσίευτη κριτική για το *Γη και Νερό* του Γουλιέλμου Άμποτ (1936) η οποία επιγράφεται «Αξιοσημείωτη αποτυχία»: εκεί ο Κάλας επισημαίνει τη γλωσσική αναρχία και την κακογραφία του Άμποτ, αλλά και την αποτυχία του να ζωντανέψει κοινωνικούς τύπους, ενώ η ιστορία του δομείται αυθαίρετα, παρ' όλ' αυτά «μη νομισθή πως πρόκειται για έργο υπερρεαλιστικό. Υποτίθεται πως στην κατασκευή του βιβλίου η λογική κυριαρχεί απ' την αρχή ως το τέλος, γιατί όλα εκτυλίσσονται, ακόμα και τα όνειρα, στο επίπεδο του συνειδητού». Είναι σαφές ότι ο

²⁰⁹ Κόρφης, 1991: 174.

²¹⁰ Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 29 (επιστολή 23.2.1938).

Κάλας έχει πλέον διαμορφώσει τα υπερρεαλιστικά του κριτήρια και με βάση αυτά, κρίνει την τέχνη: «ο αναγνώστης δε διαβάσει μυθιστορήματα για να μάθει ιδέες, αδιάφορο ποιες ιδέες, ούτε για να περιπλανηθεί σε διάφορους τόπους, διαβάσει για να βρει αιτίες συγκινήσεων. Η τέχνη είναι αισθηματική». Αλλά και το ψυχαναλυτικό κριτήριο της εξιδανίκευσης, λειτουργεί ακόμα: «Όταν λέγω δε βασανίστηκε αρκετά ο συγγραφέας, εννοώ πως δε βρήκε ακόμα εκείνο που θα μετατρέψει την αγωνία του σε πηγή νέας γι' αυτόν ενεργείας. Προσπαθεί να φθάσει βαθιά μέσα στο μηχανισμό του Είναι του, κι όμως δεν επιμένει αρκετά σ' αυτή την κατεύθυνση»· μέσα στο πλαίσιο αυτό η ιδέα δεν έχει θέση γιατί «μπορεί να πνίξει το δράμα, να σκοτώσει το συγγραφέα και τον άνθρωπο. Η ιδέα μπορεί να επικρατήσει αλλά ο άνθρωπος θα έχει πνιγεί». Ο Κάλας αναζητά τη γραφή που είναι «πλέρια εκδήλωση όλης της προσωπικότητας του ατόμου» και μέσον ψυχικής απελευθέρωσης.

β) κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ς: Οι θέσεις του Κάλας για την ποίηση διαφαίνονται καταρχήν στα δοκίμια του που αφορούν στον κινηματογράφο²¹¹, και είναι αξιοσημείωτο ότι στα περί κινηματογράφου άρθρα εμφανίζονται πρωτοποριακές θέσεις, ενώ στα υπόλοιπα κριτικά κείμενα της αντίστοιχης περιόδου υπερασπίζεται βασικά προλεταριακές αισθητικές απόψεις. Η ενασχόληση με τον κινηματογράφο δεν είναι κάτι καινοφανές για την εποχή, καθώς σε αρκετά περιοδικά δημοσιεύονται άρθρα (πχ. η *Νέα Εστία* έχει σχεδόν μόνιμη στήλη για το θέμα²¹²) – ωστόσο το ενδιαφέρον εξαντλείται κυρίως σε κριτικές ταινιών και όχι σε θεωρητικά κείμενα, όπως αυτά του Κάλας.

Ο Κάλας αντιπαραβάλλει τον κινηματογράφο με άλλες (οπτικές) τέχνες και κυρίως το θέατρο, επιμένοντας στο γεγονός ότι το θέατρο είναι δεσμευμένο στην αληθοφάνεια και στην πραγματικότητα, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο που είναι πιο ελεύθερος να αναπλάσει τα αισθητικά γεγονότα και να φτάσει μέχρι την καλλιτεχνική εξαπάτηση (ΚΠΑ: 185-8). Έτσι στα κείμενα περί κινηματογράφου φαίνεται η διαφοροποίηση του Κάλας από την μαρξιστική εκδοχή που θέλει τον κινηματογράφο «εικόνα της ζωής», όπως υποστηρίζεται σε άρθρο των *Πρωτοπόρων*²¹³. Επιπλέον ο κινηματογράφος, ως καινούργια τέχνη, δεν έχει καμία σχέση με τον ακαδημαϊσμό: «όσοι είναι ποτισμένοι με ακαδημαϊκό πνεύμα, όταν μιλούν για την τέχνη των σιαιών, αρχούνται με λίγες λέξεις να εκφράσουν τη βαθιά τους περιφρόνηση γι' αυτήν» (ΚΠΑ: 185). Σ' αυτά τα

²¹¹ Βλ. ΚΠΑ: 179-210. Ο κύριος όγκος των δοκιμίων αυτών έχει δημοσιευτεί ανάμεσα 1931 και 1932, κυρίως στον *Κύκλο*.

²¹² Πληροφορίες για τις κινηματογραφικές στήλες των περιοδικών της εποχής δίνει ο Κάλας (ΚΠΑ: 179). Επίσης, η Μικέ, 1988: 183· η ίδια επισημαίνει ότι η θεωρητική απόπειρα του Κάλας να ανυψώσει την «έβδομη τέχνη», έρχεται σε αντίθεση με προκαταλήψεις, όπως αυτές που εκφράζονταν στη *Νέα Επιθεώρηση*: «ο κινηματογράφος είναι στην υπηρεσία της αστικής τάξης», ή αυτές που εξέφραζε ο Φ.Πολίτης υπέρ του θεάτρου και κατά του κινηματογράφου ως αντιπνευματικού προϊόντος μιας υλιστικής εποχής (στο ίδιο: 184). Η Μικέ επισημαίνει τις γαλλικές επιρροές στη διαμόρφωση της κινηματογραφικής παιδείας του Κάλας (: 187), αν και πιστεύουμε ότι η ρωσική κινηματογραφία βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του (πιθανόν μέσα από γαλλικές μεταφράσεις).

²¹³ Βλ. το άρθρο του Άκου Μαναρά «Ηχητικός κινηματογράφος», *Πρωτοπόροι*, 2, 1931: 47. Στο συγκεκριμένο περιοδικό δημοσιεύονται συχνά άρθρα για τον κινηματογράφο, όπου προβάλλεται η σοβιετική κινηματογραφία.

κείμενα τονίζονται – εκτός από τις καθαρά θεωρητικές σκέψεις για τον κινηματογράφο – οι εξής βασικές αισθητικές αρχές:

α) η απόσταση της Τέχνης από την Αλήθεια και τη Ζωή, δηλαδή ο αντι-ρεαλισμός: «όλοι μας εμάθαμε πια πως χωρίς ψέματα δεν υπάρχει τέχνη» (: 190). Ο Κάλας δεν αποδέχεται την Τέχνη ως Μίμηση: «πάντως σήμερα, αντίθετα απ' ό,τι ενόμιζαν άλλοτε, η τέχνη δεν φαίνεται να μιμείται τη φύση, ούτε αυτή πάλι εκείνη, όπως, παραδοξολογώντας, έγραψε κάπου ο Ουάιλντ» (: 191) Έτσι ο καλλιτέχνης πρέπει να επεμβαίνει στις αντικειμενικές εικόνες της κινηματογραφικής μηχανής, να τις συνδυάσει με ρυθμικούς ειρμούς, να συλλάβει κινήσεις και μορφές αόρατες στο γυμνό μάτι. Εδώ τονίζεται η σημασία του *découpage* και του *montage* στο “σπάσιμο” της κλασικής ενότητας τόπου και χρόνου, «είναι απ' τις καλλιτεχνικές εκείνες απάτες που είναι πλούσιες σε αισθητικές εξελίξεις» (: 187). Με το «ξεδιάλεγμα» και το μοντάρισμα των οπτικών εικόνων, «δημιουργείται αυτό που ο Πουντόβιν ονομάζει “κινηματογραφική πραγματικότητα” ή που επιτρέπει την “κινηματογραφική σύνθεση των καλλιτεχνικών θέσεων και αντιθέσεων” όπως γράφει κάπου ο Eisenstein»²¹⁴. Μάλιστα το αντιρεαλιστικό μοντάρισμα «που πρώτα επέτυχε ο Eisenstein τόσο καλά να μεταχειριστεί, βρίσκει την αναλογία του με άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Μοιάζει αρκετά με την δαιμόνια προσπάθεια του Joyce στο ρομάντσο ή με ορισμένες ζωγραφικές συνθέσεις του Picasso»²¹⁵.

β) η αντίθεση κίνησης και στασιμότητας καθώς ορίζεται ο κινηματογράφος ως: «το καλλιτεχνικό μέσο που εκφράζει την αντίθεση κίνησης και στασιμότητας εντελώς οπτικά» (: 190) και αλλού: «ο κινηματογράφος είναι ζωγραφική σε κίνηση»²¹⁶. Ο Κάλας δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στο ρόλο των αντιθέσεων σε όλες τις τέχνες: «οι ηχητικές κινήσεις και οι αρνήσεις των – η σιωπή. Ήχος και σιωπή, η βασική αντίθεση που βρίσκει τη σύνθεσή της στη μουσική [...] Αφή και αντίσταση είναι χορός [...] Ο κόσμος όμως των αντιθέσεων του ματιού είναι πιο πλούσιος, δεν ξεχωρίζει μόνο από το χρώμα το σκοτάδι. Διακρίνει όγκους και, αισθητικά, ο όγκος είναι οπτική ιδιότητα» (: 189). Δίπλα στις ανωτέρω αντιθέσεις, τοποθετείται η αντίληψη του χρόνου, ως κίνηση και διάκριση ταχυτήτων και σ' αυτό το σημείο υπερέχει ο κινηματογράφος έναντι των καθαρά οπτικών τεχνών.

γ) ως προς την επεξεργασία του Ρυθμού της κίνησης θεωρείται σημαντικό το σύστημα επιταχύνσεως και επιβραδύνσεως. Η επιβράδυνση θα αποτελέσει προσωπική ποιητική εμμονή του Κάλας αργότερα: «βασανίζω εικόνες / με λέξεις που τις καθυστερούν» (ONP: 135). Ήδη το 1932 τονίζει τον «κινηματογραφικό εμπρεσιονισμό μιας τρομαχτικής βραδύτητας» ΚΠΑ: 112-3) που

²¹⁴ ΚΠΑ: 194. Ο Κάλας, όπως φαίνεται στα δοκίμιά του, είναι ενημερωμένος για τη ρωσική κινηματογραφία και τις θεωρητικές της αναζητήσεις (πχ. αναλύει την εναλλαγή πλάνων στην ταινία «Θύελλα επάνω στην Ασία» του Πουντόβιν, ΚΠΑ: 195) – κι αυτό αντανακλάται έντονα στα ποιήματα αυτής της περιόδου.

²¹⁵ ΚΠΑ: 195-6. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στα τέλη 1931, επομένως μπορεί ο μελετητής να υποδείξει τις αντιφάσεις και τον διχασμό του στοχασμού του Κάλας, που λίγους μήνες πριν, υποστήριζε τον διδακτισμό της Προλεταριακής τέχνης και έβρισκε αντι-ηρωικό τον *Οδυσσέα* του Joyce· η αμφιλογία ενδεχομένως οφείλεται στις αγωνιώδεις αναζητήσεις του, εκείνη την εποχή.

²¹⁶ ΚΠΑ: 188. Ο συγκεκριμένος ορισμός – αν και δεν παραπέμπει ο Κάλας – έχει διατυπωθεί από τον L.Delluc, βλ. *Cahiers du Cinéma*, 1970: 61.

χαρακτηρίζει την ποίηση του Καβάφη. Και το 1935 εκθειάζει στην ποίηση του Γ. Παπατσώνη τη μέθοδό του «της βραδείας ανάπτυξης του θέματος και της συγκίνησης» (ΚΠΑ: 134). Η αντίστιξη των ρυθμών αποτελεί βασικό στοιχείο τόσο της κινηματογραφικής γραφής, όσο και της τέχνης γενικότερα (: 203)

δ) η ιδέα της μορφικής λιτότητας στην τέχνη τονίζεται συχνότατα και αποτελεί την κατευθυντήρια ιδέα στην ποίηση του Κάλας και συνακόλουθα για την εκτίμηση που έχει στην ποίηση του Κάλβου και του Καβάφη. Σχετικά με τον κινηματογράφο, τα τεχνικά πλούτη θέτουν σε κίνδυνο την ουσία της τέχνης, θεωρείται περιττό στοιχείο και άσκοπη πολυτέλεια ο ήχος, αλλά και γενικότερα, η τεχνική τελειότητα δεν συνεπάγεται ούτε αρτιότερο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ούτε εντονότερες αισθητικές συγκινήσεις (ΚΠΑ: 196).

ε) η καταδίκη του κλασικού ρυθμού και της μουσικότητας. Ο Κάλας, στο τρίτο θεωρητικό περί κινηματογράφου δοκίμιό του, αναλύει τη σχέση μουσικής και λόγου, διαπιστώνοντας πως ο ρυθμός και το μέτρο χρειάζονταν όσο δεν υπήρχε τυπογραφία – και με μεγάλους χρονικούς διασκελισμούς καταλήγει: «Σήμερα, λοιπόν, αν ζούσε ο Όμηρος, θα μπορούσε να γράφει τα μυθιστορήματά του σε πρόζα. [...] γλίτωσε η ποίηση από τον κακό μπελά να διηγείται, έπαψε δηλαδή να είναι δραματική τέχνη και έγινε αυτό που λέμε λυρική. Νομίζω πως μ' αυτόν τον τρόπο καλλιεργήθηκε βαθύτερα, αυτό γέννησε την ανάγκη να πλουτιστεί ανάλογα ο μουσικός της ρυθμός, στις νέες ποιητικές αποχρώσεις οι κλασικοί ρυθμοί κι η κανονική ρίμα φάνηκαν ηχητικά φτωχές. Και γνώρισε φήμη καλή ο ελεύθερος στίχος. Ίσως άρσιο η ποίηση λυτρωθεί εντελώς από εξωτερικά μουσικά στοιχεία» (: 199).

Οι παραπάνω θέσεις αποτελούν τη θεωρία της Ποιητικής που επεξεργάζεται ο Κάλας και θα μετακενώσει στην ποίησή του. Φυσικά τα κινηματογραφικά δοκίμια βρίθουν από ποικίλες επισημάνσεις και απόψεις που είναι διεισδυτικές και προδρομικές. Ο ποιητής δεν πιστεύει ότι η τεχνική τελειοποίηση των μέσων και το χρήμα μπορούν να οδηγήσουν σε εξελιγμένη κινηματογραφία· επίσης, η έβδομη τέχνη δεν έχει ανάγκη ούτε κρατικής προστασίας ούτε ακαδημιών, αλλά καλό ανθρώπινο υλικό και καλλιέργεια του καλλιτεχνικού γούστου του κοινού (ΚΠΑ: 181-2). Επιπλέον διαχωρίζει την αμερικανική κινηματογραφική σχολή (που κατάφερε να εκφράσει το ρυθμό της εξωτερικής περιπέτειας) από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό (που εστιάζει στο δράμα συνείδησης) και τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό (: 209-210). Οι παραπομπές σε συγγράμματα (εξαιρεί κυρίως τους: Paul Rotha, Eisenstein, Vertov) και ταινίες (πχ. τον «Γιατρό Καλιγκάρι» του εξπρεσιονιστή Wiene, την «Lulu» του Pabst, το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» του Eisenstein, ταινίες του Τσάπλιν, του Griffith, την «Κυρία με τις καμέλιες» με την Γκάρμπο, τη «Γη» του Donzenko κα.) είναι τέτοιες που βεβαιώνεται κανείς ότι δεν πρέπει να υπήρχε ταινία της εποχής που δεν είχε δει ο Κάλας και δεν υπήρχε θεωρητικό βιβλίο (από την αμερικανική ως την σοβιετική θεωρία) που δεν το είχε υπόψη του.

Στα κατοπινά κείμενά του δεν εκδηλώνει την ίδια εμμονή στον κινηματογράφο, μάλιστα στο *Confound the Wise* είναι αρνητικός απέναντι στις καλλιτεχνικές δυνατότητες της φωτογραφίας αλλά και του κινηματογράφου: «The cinema produces machine controlled moving shadows and [...] it has the same fundamental faults of the still photograph, and when compared to the stage it has none of the movement of real people» (Confound: 227). Συνεχίζει μάλιστα καταθέτοντας την πεποίθησή του πως ο κινηματογράφος, με τις σκιές ανθρώπων που προβάλλει (μαζί με τις τυποποιημένες πράξεις τους) δεν θα μπορέσει να αντικαταστήσει το θέατρο που γίνεται από χυμώδεις ανθρώπους με εξατομικευμένες πράξεις. Καταλήγει στην εξής διατύπωση σχετικά με το κοινό και τους κριτικούς: «They must try and understand the need for a return to the theater» (στο ίδιο: 228), διευκρινίζοντας παράλληλα πως δεν επιδιώκει το «τέλος του κινηματογράφου» αλλά θέλει να δει να τελειώνει ο ρόλος του κινηματογράφου ως υποκατάστατο του θεάτρου ή του μυθιστορήματος. Ο κινηματογράφος είναι τέχνη αλλά πρέπει να ενηλικιωθεί διαφοροποιούμενος από τις άλλες τέχνες (στο ίδιο: 228).

1.3.1. Η επίδραση του Αϊζενστάιν

Ο Αϊζενστάιν θεωρείται από τους ευφύστερους κινηματογραφιστές και σημάδεψε όσο λίγοι την εξέλιξη της κινηματογραφικής γραφής. Ήταν πολύγλωσσος και με ευρεία παιδεία που περιελάμβανε, εκτός από τον κινηματογράφο και το θέατρο, τη λογοτεχνία και την επιστήμη. Ο ρώσος σκηνοθέτης έγραψε πολλά θεωρητικά κείμενα για την έβδομη τέχνη, ενώ στα σημαντικότερα επιτεύγματά του καταγράφονται το μοντάζ και η επεξεργασία της κίνησης. Υποστήριζε ότι «η γλώσσα είναι πιο κοντά στον κινηματογράφο παρά η ζωγραφική» και θεωρούσε πως ο κινηματογράφος θα πρέπει να ακολουθήσει το σύστημα της γλώσσας που επιτρέπει την εξαγωγή εντελώς καινούργιων ιδεών από τον συνδυασμό δυο συγκεκριμένων σημασιών δυο συγκεκριμένων αντικειμένων – ενώ η ζωγραφική βασίζεται στα αφηρημένα στοιχεία της γραμμής και του χρώματος²¹⁷. Ο R.Barthes επισημαίνει ότι, σε μια «οριζόντια» ανάγνωση, στο φιλικό σύμπαν του Αϊζενστάιν, η προλεταριακή εθνογραφία δεν αφήνει περιθώρια για πολυσημία ή αμφισημία²¹⁸. Ο ίδιος επιχειρεί μια «κάθετη» ανάγνωση μεμονωμένων φωτογραμμάτων από ταινίες του ρώσου σκηνοθέτη, μέσα από την οποία αναδύεται η «τρίτη» σημασία. Έτσι ο Barthes διαχωρίζει την προφανή σημασία (sens obvie) που σχετίζεται με τη ρεαλιστική διάσταση των έργων του Αϊζενστάιν, από την «αμβλεία» ή παραπληρωματική σημασία (sens obtus) που ως παλίμνηστο κρύβεται πίσω και μέσα στα πλάνα των ταινιών²¹⁹. Με αντίστοιχο τρόπο πρέπει να αναγνωσθούν τα *Ποιήματα* του Κάλας, τα εμπνευσμένα από τη Ρωσική Πρωτοπορία (βλ. 2^ο κεφ.)

²¹⁷ Αϊζενστάιν, [1980]: 83. Επίσης βλ. το άρθρο του V.Ivanov «Eisenstein et la linguistique structurale moderne», Cahiers du Cinéma, 1970: 48.

²¹⁸ Βλ. Barthes, 1982: 46. («Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M.Eisenstein»). Το κείμενο αυτό του Barthes το έχει κρατήσει ο Κάλας στο αρχείο του (βλ. ΔΑΚ: 21/3).

²¹⁹ Βλ. Barthes, 1982: 43κε.

Η πνευματική πορεία του Κάλας παρουσιάζει πολλές αναλογίες με τους θεωρητικούς προβληματισμούς του Αϊζενστάιν, μάλιστα πέρασε από τις ίδιες αρχικές φάσεις, σχετικά με την καλλιτεχνική προπαγάνδα, τον ρεαλισμό-καθρέφτη, την οργάνωση των καινούργιων μορφών και την προσπάθεια για διάνοιξη του «τρίτου δρόμου» ανάμεσα στην φορμαλιστική τέχνη και στη στρατευμένη. Γι' αυτό, παρ' όλο που ήταν και οι δύο τους κοινωνοί και γνώστες της αστικής τέχνης, συχνά τοποθετήθηκαν υπέρ της προλεταριακής κουλτούρας: «Παρά την ευρύτατη πνευματική του καλλιέργεια, ο Αϊζενστάιν συμεριζότανε για λόγους αρχής [...] την εχθρότητα απέναντι σε όλες τις μορφές της αστικής τέχνης»²²⁰. Υποστήριζε μάλιστα ότι η τελική τάξη ενός έργου τέχνης «είν' αναπόφευκτα καθορισμένη, συνειδητά ή ασυνείδητα, απ' τις κοινωνικές προδιαγραφές του κατασκευαστή της φιλικής σύνθεσης»²²¹.

Η στοχοθεσία της τέχνης, σύμφωνα με τον Αϊζενστάιν, βρίσκεται εντός των ορίων της «αγκιτάσιας» (ωφελμιστική τέχνη²²²), με βασική τεχνική την «ατραξιόν», δηλαδή κάθε στιγμή που το θέαμα δρα επιθετικά, ώστε να παράγονται στον θεατή «συγκεκριμένα συγκινησιακά σοκ που με τη σειρά τους ρυθμίζουν από μόνα τους τη δυνατότητα να γίνεται κατανοητή η ιδεολογική άποψη του θεάματος, το τελικό συμπέρασμά του.»²²³. Έτσι το μοντάζ των «ατραξιόν» αποτελεί στοιχείο της αποτελεσματικότητας της τέχνης, που συνίσταται στη – με άσκηση «βίας» – διαμόρφωση της συνείδησης του θεατή, προς μια προμελετημένη κατεύθυνση²²⁴. Η αποτελεσματικότητα της τέχνης και η παρέμβασή της στην κοινωνία, προβάλλεται ήδη στα πρώτα κριτικά κείμενα του Κάλας, αλλά παραμένει ως κύριο ποιητικό αιτούμενο και στην υπερρεαλιστική του περίοδο. Με τις απόψεις του περί εκρηκτικότητας της τέχνης, ήταν και παρέμεινε οπαδός της άποψης του Βολταίρου για το θέατρο: «είναι προτιμότερο να χτυπάς δυνατά από το να χτυπάς σωστά».

Ο Αϊζενστάιν δεν ήταν μονολιθικός οπαδός της τέχνης ως κοινωνικής αντανάκλασης· ενώ πίστευε ότι ο σχηματισμός των καλλιτεχνικών ιδεών εξαρτάται από την κοινωνική πραγματικότητα, δεν παραμέλησε τα πειράματα και τις μορφικές αναζητήσεις. Έτσι επιχείρησε, στον τομέα της κινηματογραφίας να χτίσει μια μορφή που να απέχει από το συμβατικό φιλμ, συνδυάζοντας τη διανοητική θέση (κατευθυνόμενη διαδικασία σκέψης) με τις καθαρά κινηματογραφικές δυνατότητες²²⁵. Γι' αυτό, η ταξικά καθορισμένη βάση της τέχνης, δεν σήμαινε προσχώρηση στον ρεαλισμό: τα πλάνα του φιλμ είναι φωτο-αντανακλάσεις της πραγματικότητας,

²²⁰ Ριπελλίνο, 1977: 181.

²²¹ Αϊζενστάιν, [1980]: 8.

²²² Σύμφωνα με τον σοβιετικό σκηνοθέτη δεν νοείται τέχνη εκτός αγκιτάσιας, ενώ η τέχνη έχει καθορισμένο «τέλος»(σκοπό) σε πλαίσια κοινωνικής παρέμβασης: «Στην τέχνη όλα τα μέσα είναι θεμιτά εκτός εκείνων που δεν μας οδηγούν στο αποτέλεσμα» (Αϊζενστάιν, 1983: 61).

²²³ Στο ίδιο: 19. Ο Αϊζενστάιν εδώ αναφέρεται σε ψυχολογικές αντιδράσεις και όχι σε αναπτύξεις ψυχολογικών προβλημάτων, καθότι εχθρός του ψυχολογισμού (στην πρώτη περίοδο της δημιουργίας του).

²²⁴ Βλ. στο ίδιο: 31.

²²⁵ Βλ. Αϊζενστάιν, [1980]: 86.

αλλά μπορούν να συνδυαστούν (μοντάζ) με διάφορους τρόπους ως τον βαθμό της παραμόρφωσης. Καταλήγει ο καλλιτέχνης σε μια πραγματικά δημιουργική αναδιαμόρφωση της πραγματικότητας, ενώ έχει ξεκινήσει από την αναπαραγωγή της: ένας από τους τρόπους φιλικής κατασκευής που υιοθέτησε ο Αϊζενστάιν ήταν η συνύφανση των γραμμών της πραγματικής δράσης και της εικονιστικής φαντασίας²²⁶. Στο άρθρο «Η κινηματογραφική αρχή και το ιδεόγραμμα» (1929), αφού εξετάζει όλες τις μορφές «ιδεοληπτικής» τέχνης, όπου τα αντικείμενα αποδίδονται ανάλογα με τη σημασία τους, θεωρεί πως «ο απόλυτος ρεαλισμός σε καμιά περίπτωση δεν είναι το ορθό μορφότυπο της αντίληψης»²²⁷, συσχετίζει μάλιστα τον ρεαλισμό με την ορθόδοξη τυπική λογική καθώς και με την επικράτηση απολυταρχικής κοινωνικής δομής. Στο κείμενό του ο Αϊζενστάιν αναφέρεται στη θεμελιώδη σύγκρουση μεταξύ του φωτογράμματος του πλάνου (ή της λέξης προκειμένου για τη λογοτεχνία) και του ίδιου του αντικειμένου, σύγκρουση που αντικατοπτρίζει τη διαλεκτική της γωνίας λήψης²²⁸.

Ο Κάλας παρ-ακολουθεί την προσπάθεια του ρώσου σκηνοθέτη, εξαίροντας «το αντιρεαλιστικό μοντάρισμα του Eisenstein» (ΚΠΑ: 195) και συγκρίνοντάς το με τα επιτεύγματα του Joyce στο μυθιστόρημα και του Picasso στη ζωγραφική. Το σπάσιμο του χώρου, καθώς και η συστολή-διαστολή του χρόνου στις ταινίες, συμβάλλουν στη διάσπαση της κλασικής ενότητας και φυσικότητας: «Φυσικότητα στην τέχνη δεν σημαίνει τίποτα, η τέχνη εμπνέεται ασφαλώς από τη φύση, δεν την αντιγράφει όμως» (ΚΠΑ: 197). Στην πορεία αυτή, εκμεταλλεύεται στην ποίησή του όχι μόνο εικόνες κινηματογραφικές, αλλά το μοντάζ και κυρίως την επεξεργασία του ρυθμού με τις εναλλαγές αργών και γρήγορων πλάνων²²⁹. Θαυμάζει τον «ρυθμικό ειρμό» της κινηματογραφικής μηχανής η οποία, αν και «όργανο μιμητικό», καταφέρνει να συλλαμβάνει εικόνες με έναν καταπληκτικό τρόπο: «Τρέχει μπρος, πίσω, ανεβαίνει, κατεβαίνει, γυρίζει γύρω γύρω στο αντικείμενό της, μιμείται κινήσεις μεθυσμένου ανθρώπου, ανθρώπου τολμηρού ή φοβισμένου. Δεν έχει ανάγκη ούτε από σταθερό άξονα, καμιά σχεδόν κίνηση δεν της είναι ακατόρθωτη, καμιά ταχύτητα δεν είναι πολύ μεγάλη γι' αυτήν» (ΚΠΑ: 192).

Ο Αϊζενστάιν μεταφέρει τη διαλεκτική μέθοδο σκέψης από τη φιλοσοφία στην τέχνη, εστιάζοντας στη δυναμική σύλληψη των μορφών. Οπαδός του «παλιού βετεράνου», του

²²⁶ Σχετικά με το μοντάζ, βλ. στο ίδιο: 8-13· οι θέσεις του Αϊζενστάιν πάνω στο πρόβλημα «πρέπει να παρουσιάζουμε την πραγματικότητα ως έχει;» συνοψίζονται ως εξής: «το σημαντικό δεν συντελείται με το να παρουσιάζεις απλά γεγονότα αλλά απ' τις συνειδησιακές διεγέρσεις που προκαλείς.» βλ. Αϊζενστάιν, 1983: 43-46 (παράθεμα: 46).

²²⁷ Αϊζενστάιν, [1980]: 48. Εκτός από τον Αϊζενστάιν και τον Μαγιακόφσκι, κι άλλοι πνευματικοί άνθρωποι της σοβιετικής τέχνης ήταν αντίθετοι στο δόγμα του ρεαλισμού. Πχ. ο θεατρικός σκηνοθέτης Μεγιερχόλντ (αντίπαλος του Στανισλάφσκι) απέρριπτε «το θέατρο της κλειδαρότρυπας», βλ. τη συναγωγή κειμένων: Μεγιερχόλντ Β.Ε.: *Κείμενα για το θέατρο*, μτφ-επιμ. Αντ.Βογιάζος, Ιθάκη, 1982.

²²⁸ Αϊζενστάιν, [1980]: 54.

²²⁹ Ο Αϊζενστάιν επεξεργάζεται τον κινηματογραφικό ρυθμό καθορίζοντας τον τύπο του με βάση «τους τύπους και τις γεωμετρικές παραστάσεις που εκφράζουν τα κύρια χαρακτηριστικά των οργανικών φαινομένων της φύσης» Αϊζενστάιν, 1985: 22 – αναπτύσσοντας μάλιστα μαθηματικούς τύπους και λογαριθμικές σπείρες (στο ίδιο: 23-27).

Ηράκλειτου, ο Αϊζενστάιν θεωρεί πως «καμιά αισθητική δεν μπορεί να ευδοκιμήσει διατηρώντας τις ίδιες αρχές σε δυο διαφορετικά στάδια της εξέλιξής της»²³⁰. Καθήκον της τέχνης είναι να κάνει φανερές τις αντιφάσεις του όντος, γιατί πάνω απ' όλα η τέχνη είναι σύγκρουση και διαλεκτική, ο δυναμισμός της οποίας εξαρτάται από το ακανόνιστο των μερών σε σχέση του με τους νόμους του όλου-συστήματος.²³¹ Ο τελικός στόχος του σκηνοθέτη υπήρξε «η σύνθεση επιστήμης, τέχνης και ταξικού αγώνα.»²³², γι' αυτό ξεκίνησε από μια ανοιχτή διαλεκτική, αρνούμενος τις προκατασκευασμένες μεθοδολογικές θέσεις. Με βάση αυτή την αρχή, σημειώνει πως ο ιδεολογικός καθορισμός δεν είναι κάτι που θα εισαχθεί «απ' έξω» (από ιδεολογικές επιτροπές), αλλά μια ζωντανή δυναμική διαδικασία²³³ που αποδίδει «έργα πρωτότυπα, ζωντανά, δημιουργικά – έργα που συνδυάζουν τον κοινωνικό προβληματισμό με μια προχωρημένη μορφή.»²³⁴.

Ένα ακόμα στοιχείο που θαύμαζε ο Κάλας στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη ήταν η άρνηση του ατομικού ψυχολογισμού, γι' αυτό σημειώνει: «στον κινηματογράφο μπορούμε να έχουμε θαυμάσιες ταινίες χωρίς ηθοποιούς. Κλασικό πια είναι, από την άποψη αυτή, η ταινία το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Eisenstein», (ΚΠΑ: 193-4). Πράγματι, στα πρώτα του κείμενα (και στις αντίστοιχες ταινίες) ο Αϊζενστάιν επιμένει στη συλλογικότητα και τη μαζική δράση, στον επικό κινηματογράφο, απορρίπτοντας την ατομικιστική αντίληψη για τον αστό ήρωα. Η σκέψη του σκηνοθέτη όμως μεταβάλλεται στη δεκαετία του '30, όταν παραδέχεται ότι είχε παραγνωρίσει το άτομο και συνειδητοποιεί ότι «συλλογικότητα είναι η μέγιστη ανάπτυξη του ατόμου μέσα στο σύνολο»²³⁵. Έτσι, ήδη προς το τέλος της δεκαετίας του '20, ο Αϊζενστάιν αναθεωρεί την τεχνική των «αττραξιόν» και στρέφεται σε ένα «νέο ψυχολογισμό», με κέντρο βάρους το πάθος²³⁶. Σε λίγο μεταγενέστερο κείμενό του προχωρά ακόμα περισσότερο, καθώς εστιάζει στην απόδοση της πυρετώδους ροής της σκέψης, όπως εκφράζεται στον «εσωτερικό μονόλογο», μεγαλοφύεστερο επίτευγμα του οποίου θεωρεί τους μονολόγους του Bloom στον *Οδυσσέα* του Τζόυς²³⁷. Έτσι η θεωρητική σκέψη και η φιλική δημιουργία του σοβιετικού σκηνοθέτη περνούν από το διανοητικό σινεμά με τη μαζική-επική μορφή, προς μια καινούργια φάση, εσωστρεφή και ψυχογραφική.

²³⁰ Αϊζενστάιν, [1980]: 155. Από το δοκίμιο «Μορφή του φιλμ: νέα προβλήματα», [1935].

²³¹ Από το άρθρο «Μια διαλεκτική προσέγγιση της κινηματογραφικής μορφής» (1929), στο ίδιο: 61-63.

²³² Στο ίδιο: 108.

²³³ Στο ίδιο: 111. Στο ίδιο δοκίμιο (1932), εστιάζοντας στην «προσωπική δημιουργική διαδικασία του σκηνοθέτη», απορρίπτει την αισθητική του Πλεχάνωφ, (στο ίδιο: 113).

²³⁴ Στο ίδιο: 122.

²³⁵ Στο ίδιο: 24.

²³⁶ Βλ. Αϊζενστάιν, 1983: 58-59 και 1985: 23κε. Η σύνθεση που επεχείρησε ο Αϊζενστάιν (από το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» και μετά) αφορούσε στη συγκινησιακή ποιότητα των εικόνων – πέρα από το νοητικό τους περιεχόμενο στο οποίο είχε επιμείνει με το διανοητικό κινηματογράφο και το μοντάζ των αττραξιόν.

²³⁷ Αϊζενστάιν, [1980]: 133-4. Πρόκειται για το κείμενο «Ένα μάθημα χειρισμού», [1932]. Και αλλού σημειώνει ότι η θεωρία του εσωτερικού μονολόγου μετέθεσε τη ροή των εννοιών προς την απεικόνιση των συναισθημάτων του ήρωα (στο ίδιο: 163).

Αρκετές θεωρητικές απόψεις του Κάλας (κυρίως η άρνηση του ρεαλισμού) βρίσκουν την πηγή τους και αντλούν το κύρος τους από τη σκέψη του Αϊζενστάιν· επιπλέον οι δυο έχουν μια αντίστοιχη συνολική πορεία ως δημιουργοί: από την αρχική θέση για την τέχνη ως ιδεόγραμμα και προπαγάνδα συλλογικών αξιών, μετατοπίζονται προς τον νέο ψυχολογισμό και το πάθος. Για τον ρώσο σκηνοθέτη, τομή υπήρξε το «Θωρηκτό Ποτέμκιν»²³⁸ και για τον Κάλας η πορεία από τα «Ποιήματα» στα «Τετράδια», από το επικό στο λυρικό. Το κοινό πνευματικό στοιχείο που τροφοδότησε τη συγγένεια αυτή ήταν η άρνηση της μιας και απόλυτης αλήθειας και, συνακόλουθα, η διαλεκτική μετατόπιση στην αναζήτηση καινούργιων μορφών²³⁹.

1.4. ΚΑΒΑΦΗΣ vs ΠΑΛΑΜΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΙΤΗΜΑ ΤΟΥ «ΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΥ» ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Ο Καβάφης υπήρξε, σύμφωνα με τον Κάλας, ποιητής-σύμβολο και σημαία που στήθηκε πάνω στα εδάφη της αισθητικής που ανακάλυπταν τα ανήσυχα ποιητικά πνεύματα του μεσοπολέμου (ΚΠΑ: 110). Γεγονός ήταν ότι «στον κύκλο των θαυμαστών του Καβάφη ανήκουν όσοι υποστηρίζουν το αίτημα του “συγχρονισμού” της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ενώ στον κύκλο των επικριτών του όσοι αντιτίθενται σ’ αυτό»²⁴⁰. Αλλά και πάλι ο κανόνας δεν είναι απόλυτος, καθώς ο Σεφέρης άργησε να μιλήσει για τον Αλεξανδρινό κι όταν μίλησε, είδε σ’ αυτόν ένα τέλος (όπως ο Θεοτοκάς) και τον τοποθέτησε στο όριο όπου σμίγει η ποίηση κι η πρόζα, «είναι ο περισσότερο αντι-“ποιητικός” ή α- “ποιητικός” που ξέρω, αν πάρουμε για μέτρο και ορισμό του “ποιητικού” αυτό που προσπάθησε να κάνει ο Σολωμός»²⁴¹. Όπως αναγνώριζαν και οι σκεπτικιστές: «Η εμφάνιση του Καβάφη στα νεοελληνικά γράμματα, χωρίς άλλο έδωσε ένα ξάφνισμα. Και δεν ήταν απλά μια νοοτροπία μεταμορφωτική. Ήταν κάτι περισσότερο: ένας ανατρεπτικός σεισμός [...] Ήταν η απομάκρυνση από τα καθιερωμένα και σύγχρονα η δημιουργία μιας νέας κατευθυντήριας γραμμής. Η πρωτοτυπία του Καβάφη ίσως παραμείνει η μοναδικότερη

²³⁸ Βλ το δοκίμιο του Αϊζενστάιν «Κωνσταντίνος – ή πού πήγε το θωρηκτό Ποτέμκιν», Αϊζενστάιν, 1983: 57-64. Σε άρθρο του 1967 («Spectacles for Bohemia») ο Κάλας μιλά για τη χρήση της κάμερας από τον Eisenstein ως «super bifocal eye» (ΔΑΚ: 11/2) και συγκρίνει την τεχνική του με την Pop-Art του Warhol.

²³⁹ Το 1940 ο Αϊζενστάιν, προλογίζοντας ένα θεωρητικό του βιβλίο, έγραψε: «Ένιωθα σαν εκείνον τον μοναχό, μαθητή του Νικόλας ντα Κούζα, όπως τον παρουσιάζει μια γκραβούρα του XVI αι: να περνά τη διψασμένη για γνώση κεφαλή του από την άλλη πλευρά της σφαίρας των άστρων και ν’ ατενίζει κόσμους άλλους.», Αϊζενστάιν, 1983: 87. Ο Κάλας, παρ’ όλο που δημιούργησε σε διαφορετικούς τομείς, ακολούθησε μια παραπλήσια διαδρομή με αυτή του σοβιετικού σκηνοθέτη και θα συνυπέγραφε την παραπάνω δήλωσή.

²⁴⁰ Καραόγλου, 1985: 77 (κεφ. «Ο ευρωπαϊκός χαρακτήρας της καβαφικής ποίησης και το αίτημα του “συγχρονισμού” της λογοτεχνίας»: από το κεφάλαιο αυτό έχουμε δανειστεί το ήμισυ του τίτλου μας). Για τον ανταγωνισμό, όπως τον εισέπραττε ο Παλαμάς, βλ. Αποστολίδου, 1992: 288-9.

²⁴¹ Σεφέρης, 1984: 345· ακολούθως βέβαια ο Σεφέρης παραδέχεται ότι είναι επικίνδυνο να μετράμε έναν ποιητή μ’ έναν άλλο ποιητή – είναι, ωστόσο, φανερό ότι η όλη πραγμάτευση του θέματος οφείλεται στην αμφίθυμη στάση του Σεφέρη απέναντι στο καβαφικό έργο.

στην ποίησή μας»²⁴². Χαρακτηριστική είναι η στάση του Θεοτοκά ο οποίος το 1929 έβλεπε τον Καβάφη ως ένας τέλος, ενώ – λίγα χρόνια αργότερα – τροποποιεί τις θέσεις του και παραδέχεται ότι η καβαφική ποίηση έφερε τον λυρισμό μας σε αμηχανία και ανάγκασε την κριτική να τοποθετηθεί απέναντι σε προβλήματα που αγνοούσε. Σε άρθρο του 1936, ο Θεοτοκάς αναγνωρίζει και παραδέχεται ότι ο Καβάφης έφερε «στο λογοτεχνικό μας ύφος έναν αέρα ελευθερίας», αφού διέλυσε τη μεγαλοστομία, τη σοβαροφάνεια και την υπερβολική έξαρση της παραδομένης λυρικής γλώσσας²⁴³. Ο Θεοτοκάς συνοψίζει τη γενικότερη τοποθέτηση της γενιάς του '30 και τις πνευματικές συγγένειες των «ιδρυτών» της (Σεφέρη, Θεοτοκά, Κατσίμπαλη, Καραντώνη) ως εξής: «Στα πολιτικά, ήμασταν φιλελεύθεροι. Στην περιοχή των γραμμάτων, ήμασταν παιδιά του δημοτικισμού κι είχαμε δεχθεί τη γαλλική επίδραση. Σεβόμασταν την παράδοση του Σολωμού και του Παλαμά και στεκόμασταν επιφυλακτικοί και δύσπιστοι απέναντι στον Καβάφη και τον Καρυωτάκη»²⁴⁴.

Τονίζουμε παρακάτω στο οικείο (5^ο) κεφάλαιο της διατριβής πως η πρωτοτυπία της καβαφικής θέσης του Κάλας έγκειτο στην υπεράσπιση της «ποιητικότητας» του Αλεξανδρινού, σε αντίθεση με τη μεσοπολεμική κριτική τάση η οποία – όταν δεν έστεκε αμήχανη απέναντι στα ζητήματα της καβαφικής μορφής – επέμενε να αναζητά τον ρυθμό, σε συνδυασμό με τη μετάδοση συγκίνησης. Αντίθετα, ο Κάλας θεωρεί τον Καβάφη σύμβολο και σημαία για την καινούργια αισθητική και τη διεύρυνση του ποιητικού ορίζοντα πέρα από τον Παλαμά και τους επιγόνους του, καθώς και πέρα από τον συμβολισμό. Η διαμάχη (άλλοτε κρυφή κι άλλοτε φανερή) του Καβάφη και του Παλαμά, συντάραξε τα χρόνια του μεσοπολέμου: «Ο Καβάφης κάποτε ρωτήθηκε ποιος είναι ο πρώτος ποιητής της Ελλάδας, και απάντησε ότι “ο Παλαμάς είναι ο δεύτερος ποιητής της Ελλάδας” χωρίς να πει τίποτε άλλο για τον πρώτο.»²⁴⁵. Αρκετοί μελετητές έχουν υποδείξει το κοινό σημείο του Παλαμά και του Καβάφη, χαρακτηρίζοντάς τους ποιητές φυλετικούς, επειδή επιχείρησαν μια σύνθεση του ιστορικού παρελθόντος της φυλής. Ο Παλαμάς βέβαια ταυτίστηκε με την ανοδική προσπάθεια της αστικής τάξης, με την έξαρση και έξαψη ενός μεγαλοϊδεατικού ηρωισμού – «για τον Παλαμά ο ποιητής είναι “προφήτης”, οδηγός και δημιουργός μιας νέας, εθνικά αναβαθμισμένης συλλογικής ζωής»²⁴⁶. Σύμφωνα με τον Κάλας, το παλαμικό έργο πάσχει από έλλειψη ηρωισμού, ενώ αντίθετα, το καβαφικό έργο – μολοντί

²⁴² Θεοδ. Ξύδης, «Κ.Π.Καβάφης», *Ιδέα*, 6, Ιούνιος 1933: 390. Ο ίδιος επισήμεινε: ««Δεν ήσαν τραγούδια τα ποιήματά του. Δεν είχαν την αρμονία της μουσικότητας. Είχαν δικό τους τόνο που πήγαινε να γίνει μουσικός – μα δε γινόταν» (στο ίδιο).

²⁴³ Βλ. Γ. Θεοτοκάς, «Κ.Π.Καβάφης», *Τα Νέα Γράμματα*, 7-8, Ιουλ.-Αύγ. 1936: 710-717. Επίσης βλ. Αργυρίου, 1981: 234-5.

²⁴⁴ Από το άρθρο του Θεοτοκά, «Ο Γιώργος Σεφέρης όπως τον Γνώρισα», *Εποχές*, 10 (Φεβρουάριος 1964), το οποίο παρατίθεται ως Εισαγωγή στην Αλληλογραφία Θεοτοκά – Σεφέρη, 1981: 14.

²⁴⁵ Αναφέρεται ανεκδοτολογικά στο άρθρο του Θύμιου Σουλογιάννη, «Κωστής Παλαμάς και Κ.Π.Καβάφης, διαμάχη και οπαδοί. Ένα χρονικό», Αφ. Καβάφης, 1983β: 52. Στο ίδιο άρθρο αναφέρεται ότι το έναυσμα της «ανοιχτής» διαμάχης το έδωσε μια επιστολή της Ρίκας Σεγκοπούλου (αρχές 1926) και η συνέντευξη του Παλαμά στα τέλη του ίδιου έτους (στο ίδιο: 52-3).

²⁴⁶ Μ. Μερρακλής, «Παλαμάς – Καβάφης», Συμπόσιο Καβάφης, 1984: 28.

εκφράζει την παρακμή της άρχουσας τάξης – διατυπώνει με τον υπερήφανο εκλεκτικισμό του μια ηρωική στάση απέναντι στη ζωή (ΚΠΑ: 78-82).

Η αποτίμηση του καβαφικού έργου ήταν καθοριστική στον Μεσοπόλεμο για μια γενικότερη αναθεώρηση των αντιλήψεων για την ποιητική γλώσσα, μάλιστα ο Κάλας ανήκε στο πρώτο κύμα των μελετητών (όχι απλά θαυμαστών) του καβαφικού έργου²⁴⁷. Για τον Κάλας η διαμόρφωση της στάσης του απέναντι στο καβαφικό έργο – που δεν υπήρξε ούτε αυτονόητη ούτε εύκολη για έναν μαρξιστή όπως αυτός – αποτέλεσε τομή στην πνευματική του πορεία και στοιχείο της ταυτότητάς του, κυρίως στον μεσοπόλεμο. Ο Κάλας, με τη στάση του απέναντι στον Αλεξανδρινό, άνοιξε τον δρόμο για κείνη την αριστερή κριτική που αργότερα θα ξεχωρίσει την παρακμή (και τον παρακμία) από την ποίηση²⁴⁸, θεωρώντας ότι ένας ποιητής που αποτυπώνει την παρακμή στο λογοτεχνικό του έργο, δεν συνεπάγεται ότι ταυτίζεται με το φαινόμενο αυτό. Το σχήμα «ακμή-παρακμή» υπήρξε το καλούπι με το οποίο η μαρξιστική κριτική «μετρούσε» την τέχνη. Από την άλλη πλευρά και το αστικό στρατόπεδο μετρούσε την ποίηση με ιδεολογικά και όχι με αισθητικά κριτήρια. Για παράδειγμα στο περιοδικό *Ιδέα* (1933-4), η στήλη της βιβλιοκριτικής ξεχωρίζει ποιητές που μένουν πιστοί στην παράδοση²⁴⁹. έτσι ο Καραντώνης προβάλλει την ποίηση του Μ.Δαμιράλη ως εξελεγμένη ποιητική πρόταση και ο Ξύδης τοποθετεί τον Μ.Τσιριμώκο ως αντίποδα στον Καβάφη και τον μοντερνισμό. Με αντίστροφα κριτήρια καταγράφονται οι αρνητικές κριτικές του Κάλας για το έργο των Δαμιράλη και Τσιριμώκου (βλ. ΚΠΑ: 294-8). Στο πλαίσιο αυτής της αισθητικής διαμάχης, ο Καραντώνης ειρωνεύεται τις φιλολογικές προτιμήσεις του Κάλας: «Ο Σολωμός, ο Κρυστάλλης, ο Παλαμάς, είναι για το Σπιέρο στιμμένες λεμονόκουπες. Δεν του κάνουν. Τη ρωσική σαλάτα που μας προσφέρει κάθε τόσο του αρέσει να τη σερβίρει σε φόρμες Καβάφη, Παπατσώνη και Ντόρρου»²⁵⁰.

Ο Καβάφης αυτοχαρακτηρίστηκε ποιητής υπερμοντέρνος – χαρακτηριστικό που χλευαστικά απέδωσε στον Κάλας ο Καραντώνης. Μια αναγνώριση της καινοτομίας του Καβάφη έγινε το 1930 σε συνομιλία του με τον (επίσης Αλεξανδρινό) Μαρινέτι, ο οποίος τον αποκάλεσε «φουτουριστή», ακριβώς γιατί διέγινωσε τη μελλοντική προοπτική, την οικουμενική διάσταση του καβαφικού έργου καθώς και την απομάκρυνση και αποκοπή από «τον σάπιο ποιητικό κόσμο του

²⁴⁷ Όπως σημείωνε ο Αργυρίου (1981: 233) στη δεκαετία του '20 «πολλοί λίγοι περνάνε από το στάδιο του θαυμασμού του έργου του Καβάφη, στην ουσιαστική επεξεργασία και μελέτη του, που θα τη δούμε να συμβαίνει το 1933».

²⁴⁸ Τέτοια η στάση του Μανόλη Λαμπρίδη στη μελέτη «Π gran rifiuto, Καβάφης-Βάρναλης-Καρυωτάκης και η παρακμή» 1955, (βλ. τη σύνοψη των θέσεων του από τον ίδιο στο Συμπόσιο Καβάφη, 1984: 400-402) και του Τσίρκα που επέδειξε τις πολιτικές «θέσεις» του Καβάφη (βλ. πώς τις συνοψίζει ο Μ.Μ.Παπαϊωάννου – της μαρξιστικής σχολής – στο ίδιο: 277). Είναι γεγονός ότι το πλατύ ρεύμα της μαρξιστικής κριτικής κινήθηκε για πολλά χρόνια με κριτήρια εξωαισθητικά και ηθικολογικά ακόμα.

²⁴⁹ Για την αισθητική ιδεολογία του περιοδικού *Ιδέα*: «Η ποιητική πρόταση υπέρ της ποίησης του Παλαμά διατυπώνεται παράλληλα και αντιθετικά προς τα αρνητικά της, το Βάρναλη και τον Καβάφη», Λαδογιάννη, 1993: 221. Επίσης βλ. το κεφ. «Ιδεολογική πρόληψη και το αδιέξοδο της πρότασης για την ποίηση», στο ίδιο: 220-232.

²⁵⁰ Καραντώνης, 1933: 122.

δακρύβρεχτου ρομαντισμού του 19^{ου} αι»²⁵¹. Ο Κάλας, προδρομικά, σε σχέση με τη γενιά του '30 διέγινωσε τη μελλοντική εμβέλεια της καθαφικής ποίησης και την επίδρασή της στη διαμόρφωση της νεοελληνικής «μούσας» – ενώ τα *Νέα Γράμματα* άργησαν να ξεπεράσουν το παλαμικό τους σύνδρομο (αν το ξεπέρασαν ποτέ).

1.4.1. Οι κριτικές απόψεις του Κάλας για τον Παλαμά

Ο Κάλας απορρίπτει τον Παλαμά ως ποιητή, αλλά όχι ως κριτικό (όπως μπορούμε να υποθέσουμε από την αποδοχή των παλαμικών παρατηρήσεων σχετικά με τον Κάλβο). Ο πρώτος λόγος αμφισβήτησης του Παλαμά από τον νεότερο ποιητή ήταν: «Η πεζότητα της ζωής του Παλαμά, η έλλειψη ηρωισμού στους ήρωές του στις ιδέες του, μας κάνουν να μην μπορούμε, παρ' όλα τα μεγάλα του προσόντα, να τον αγαπήσουμε» (: 31). Ο Κάλας, ουσιαστικά, απορρίπτει την παλαμική «σύνθεση» σοσιαλιστικών και συντηρητικών στοιχείων, τον πανιδεατισμό του· επίσης αρνείται τη νιτσεική θεωρία του υπερανθρώπου, που ανιχνεύεται σε πολλά παλαμικά κείμενα. Ωστόσο οι λόγοι της απόρριψης δεν είναι μόνο ιδεολογικοί-φιλοσοφικοί, αλλά κυρίως ποιητικοί. Σε μια επιστολή του στον Παπατσώνη, πολλά χρόνια αργότερα, ο Κάλας δεν έχει αναθεωρήσει: «Οχι ο Παλαμάς κι ο Καραντώνης του, ποτέ δεν κατάλαβαν την πίστη και τους μύθους του λαού, αλλά μόνο την ψυχολογία της πίστης και των μύθων (Μονολογούν)»²⁵². Ο Κάλας υπογραμμίζει τον λεκτικό (δηλαδή επιδερμικό) δημοτικισμό του Παλαμά, καθώς δεν έχει πειστεί για τη λαϊκή ψυχή του τελευταίου και γενικότερα για τη γνησιότητα των λαϊκότροπων προτάσεών του.

Η σκιά του Παλαμά έχει βαρύνει πάνω στη νεοελληνική λογοτεχνία για πολλά χρόνια κι επόμενο ήταν οι νεότερες λογοτεχνικές γενιές να θελήσουν να την αποτινάξουν: «Στην ιστορία των νεοελληνικών γραμμάτων το όνομα Κωστής Παλαμάς πρέπει να τιτλοφορεί ολόκληρο κεφάλαιο. Αδιάφορο αν, αισθητικά, δεν θα είναι το πιο ενδιαφέρον. Η ιστορία τα έχει αυτά, για τίτλους μεταχειρίζεται συχνά ονόματα βασιλέων.[...] Η βασιλεία του Παλαμά ατέλειωτη – κακός βασιλιάς» (ΚΠΑ: 122). Ο Κάλας βέβαια ανήκει στα πιο επαναστατικά πνεύματα που έθεσαν σε αυστηρό έλεγχο την καθεστηκυία παράδοση, μολονότι ήδη ο Παλαμάς είχε αμφισβητηθεί κι από άλλους ανθρώπους των γραμμάτων, όπως πχ. τον άλλοτε αγαπημένο του φίλο, Ψυχάρη (εξαιτίας της μελέτης του *Κ. Παλαμάς*, 1927) ή τον Άλκη Θρύλο που είχε επικρίνει την παλαμική ποίηση ως παρωχημένη, ρασιοναλιστική και ρητορική²⁵³.

²⁵¹ Τη στιχομυθία κατέγραψε ο Robert Liddell· ο Μαρινέτι κατέληξε «Όποιος προπορεύεται της εποχής του στην τέχνη ή στη ζωή είναι φουτουριστής» (παραθέτει η Πλίνσκαγια, 1993: 332-333).

²⁵² Από επιστολή του Κάλας προς Παπατσώνη, 18.3.74 (ΔΑΚ: 29/3).

²⁵³ Βλ. Άλκης Θρύλος, *Κωστής Παλαμάς*, εκδ. Ράλλη, 1924: 12κε· «[ο Παλαμάς] απλώνεται, προχειρολογεί, διαλαλεί, δε χαλιναγωγεί πάντα ... τις γνώσεις του, δεν αποφεύγει πάντα τη ρητορεία, το παραγέμισμα, την απαρίθμηση, την περισσόλογη συσσώρευση λέξεων» (στο ίδιο: 32). Βέβαια η αμφισβήτηση του Παλαμά είχε ξεκινήσει το 1899 από τους Μποέμ(Χατζόπουλο) – Καμπύση.

Μετά τις αισθητικές επιφυλάξεις της γενιάς του '20 απέναντι στον ποιητή του Δωδεκάλογου²⁵⁴, στη δεκαετία του '30 το παλαμικό έργο επανατοποθετείται στο βάθρο του ως αντίπαλο δέος στην ταξική ποίηση (πχ. Βάρναλης) αλλά και στη μοντέρνα (πχ. Καβάφης). Ακριβώς αυτή η ιδεολογική φόρτιση της εθνικής αισιοδοξίας – όπως προβλήθηκε πάνω στο παλαμικό έργο – προκάλεσε την αντίδραση του Κάλας. Είναι χαρακτηριστική η φρασεολογία του Θεοτοκά: «Τώρα ο Καβάφης τα έκανε όλα *tabula rasa*. Σταμάτησε ό,τι γινότανε πριν απ' αυτόν, κατάργησε όλους τους ποιητικούς κανόνες και τα είδη του ποιητικού ύφους που ξέραμε, δίδαξε μια νέα και μεγαλύτερη ποιητική ελευθερία. Αν ο Παλαμάς είναι η σύνθεση των παραδόσεων, ο Καβάφης είναι το σπάσιμό τους. Είναι η σιγανή φωτιά που έκαψε τις γέφυρες»²⁵⁵. Και ο Σεφέρης (αν και δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το παλαμικό έργο) αποδέχεται το μεγαλείο του Παλαμά και τον θεωρεί πολύ σημαντικό πρόσωπο στην ιστορία της ελληνικής ποιητικής έκφρασης: «Με τον Παλαμά μπαίνει πια στον κανονικό της δρόμο η ελληνική λογοτεχνία [...] Από τον Παλαμά και πέρα, ύστερα από δυο χιλιάδες χρόνια, για πρώτη φορά, η διπλή ελληνική παράδοση [λόγια και λαϊκή] ενώνεται σε μια γραμμή»²⁵⁶.

Η κριτική του Κάλας ανήκει στη χορεία των αμφισβητιών του παλαμικού έργου· μάλιστα ακολουθεί όλα τα σημεία της κριτικής του Κ.Θ.Δημαρά, όπως αυτή διατυπώθηκε στη βιβλιοκρισία του για το *Ο Παλαμάς φιλόσοφος* του Δ.Βεζανή. Στο άρθρο αυτό ο Δημαράς τεκμηριώνει τις μομφές του εναντίον του Παλαμά: βρίσκει ότι η επική πνοή παρασύρει τον ποιητή σε απεραντολογίες, ότι η ψυχή του παίζει «τραμπάλαν» («Η στάθμισις των αξιών είναι αδύνατος – ο ποιητής αγάπησε και εξήρεν αλληλοδιαδόχως τον πόλεμον και την ειρήνην, την πατρίδα και την κοσμοπολιτείαν, την δράσιν και την θεωρίαν, το κλασσικόν και το μυστικόν»), ότι του λείπει η ψυχικότητα («Εζητούσαμεν άνθρωπον ζώντα και έχομεν ομοίωμα σφαδάζον εις κάθε ξένον άγγιγμα»)²⁵⁷. Η επιστολή του Κάλας («Ο Παλαμάς και οι Νέοι») δημοσιεύεται στην *Πειθαρχία* δύο βδομάδες μετά τη βιβλιοκρισία του Δημαρά. Ενώ ο Βεζανής απαντά στα διπλά πυρά ως εξής: «Η εις το τελευταίον τεύχος της *Πειθαρχίας* δημοσιευθείσα επιστολή του κ.Μ.Σπιέρου, μαζί με την κριτικήν του κ.Δημαρά επί του βιβλίου μου περί Παλαμά, μου δίνουν

²⁵⁴ Βλ. Αποστολίδου, 1992: 385-390, κεφ. «Επίταση της αμφισβήτησης και απουσία της ιστορίας (1910-1920)»· επίσης και στα επόμενα δύο κεφάλαια δίνεται μια συνοπτική καταγραφή της κριτικής απέναντι στον Παλαμά (στο ίδιο: 391-407).

²⁵⁵ Γ.Θεοτοκάς, «Τα επικά πεπρωμένα του Κωστή Παλαμά», *Τα Νέα Γράμματα*, 9-10, Σεπτέμβρ.-Οκτώβρ. 1936: 760. Στο ίδιο άρθρο υπερτονίζεται η εθνική προσφορά του παλαμικού έργου, έργου ρωμαλέου και επικού («Ο Παλαμάς γίνεται κήρυκας και προφήτης ενός νέου 1821, εσωτερικού και εξωτερικού, μιας ριζικής ανοικοδόμησης της Ελλάδας», στο ίδιο: 756)· επίσης ο Θεοτοκάς – σε αντίθεση με τον Κάλας που θεωρεί αντι-ηρωικό τον Παλαμά – πιστεύει ότι η παλαμική ποίηση εκφράζει τα συναισθήματα του λαού με ηρωικό τρόπο («όχι του κλαψιάρη και παραπονιάρη λαού της φτηνής ανθρωπιστικής λογοτεχνίας, αλλά του λαού του επικού, που περπατά σύσσωμος, με βήμα βαρύ και περήφανο και με κάποιον αέρα μεγαλοψυχίας»: 763).

²⁵⁶ Σεφέρης, 1984: 224. Στο ίδιο κείμενο ο Παλαμάς θεωρείται «τελευταίος διδάσκαλος του Γένους», «δύναμη [...] της ελληνικής πνευματικής φύσης».

²⁵⁷ Κ.Θ.Δημαράς, «Ο Παλαμάς φιλόσοφος, Δ.Βεζανή», *Πειθαρχία*, 2 Νοεμβρίου 1930: 80-82.

αφορμήν να ανασκευάσω ωρισμένα σημεία, εις τα οποία συμφωνούν αμφότεροι. Ο Παλαμάς, γράφουν, δεν υπήρξε “ήρωες”, δεν υπήρξε “κήρυξ”, δεν διεμόρφωσε μια διδασκαλίαν, δεν edίδαξεν την έννοια της θυσίας»²⁵⁸.

Επιπλέον, η αντιπαλαμική κριτική του Κάλας φαίνεται ότι αντικρούει συγκεκριμένες απόψεις του Καραντώνη υπέρ του Παλαμά. Πχ. ο Καραντώνης σε άρθρο του 1930 σχολίαζε τον έμφυτο ηρωικό τόνο και την «παλληκαρία» διάθεση της ποίησης του Παλαμά, ως κληρονομιά της πατρίδας και της φυλής²⁵⁹. Ο ίδιος σε βιβλιοκρισία για τους *Δειλούς και σκληρούς στίχους*, έγραφε ότι είναι «το πολυμερέστερο, το πλουσιώτερο σε θέματα και σ’ εμπνεύσεις βιβλίο του Παλαμά», με ευλυγισία και αδάμαστο άπλωμα της φαντασίας²⁶⁰. Όταν το 1929, ο Καραντώνης σχολίαζε τα *Τετράστιχα*, θαύμαζε τον παλαμικό στίχο που είχε «εκφραστική λιτότητα, κλασική συντομία, πειθαρχημένη σ’ έναν τρίσβαθο και πλαστικό ρυθμό» και τη γλώσσα «όπως πάντα πλούσια και μεστή, γιομάτη νεύρα και ρυθμούς, ανεξάντλητη ποικιλία μουσικών και φραστικών αποχρώσεων»²⁶¹. Σε άλλο κριτικό κείμενο (1931), ο Καραντώνης στηλιτεύοντας τη φτώχεια της λυρικής ποίησης των τελευταίων χρόνων, εκφράζει την πεποίθηση ότι οι μελλοντικοί ποιητές «με ιερή προσοχή θα καταφεύγουν στις σελίδες του [Παλαμά] για να βρίσκουν αξεπέραστα διδάγματα αισθητικής, από κάθε άποψη: γλωσσική, στιχουργική, ρυθμική κλπ»²⁶².

Η εκτενέστερη κριτική των ποιητικών αρχών του Παλαμά γίνεται στη βιβλιοκρισία που κάνει ο Κάλας για τους *Δειλούς και σκληρούς στίχους*, με την επισήμανση πως πρόκειται για «τα κατακάθια της παλαμικής ποίησης»: «Νιώθω, γι’ αυτό, την υποχρέωση να πω πως αν είχα μπροστά μου την *Ασάλευτη ζωή*, μέσα απ’ τις *Εκατό φωνές* θα βρισκα τρία τέσσερα απ’ την εκατοντάδα αυτή, που μπορούσα, αναλύοντάς τα, να πω ειλικρινά πως τα βρίσκω ωραία. Αν είχα μπροστά μου τους *Καιμούς της λιμνοθάλασσας* ή τα *Παράκαιρα*, ασφαλώς εδώ και εκεί καλοί στίχοι θα με σταματούσαν» (: 122). Ωστόσο η ποίηση του Παλαμά, σύμφωνα με τον Κάλας, πρέπει να κριθεί σαν σύνολο καθώς και σαν επίδραση στη νεοελληνική λογοτεχνία. Ο Κ.Παλαμάς, σύμφωνα με τον Κάλας, ανέπτυξε μια ποίηση όπου κυριάρχησε ο «νεόπλουτος βιοτουρισμός» και η μανιέρα, ο σωρός των σύνθετων επιθέτων και οι ιδέες που δεν μετουσιώνονται σε ποίηση, ενώ ο στίχος του είναι γεμάτος ηχηρές λέξεις, περιττά στολίδια και φτωχές εικόνες,²⁶³. Οι ενστάσεις είναι συγκεκριμένες: ο βερμπαλισμός και ο περιττός φόρτος με τον οποίο λέγονται κοινοτοπίες, η απόλυτη έλλειψη ακριβολογίας, η στιχουργική φλυαρία συνιστούν το χειρότερο είδος μπαρόκ – σε αντίθεση με τον

²⁵⁸ Επιστολή Δ.Βεζανή, *Πειθαρχία*, 7.12.1930: 211. Ο Βεζανής στο βιβλίο του συνδέει τον Παλαμά με «τη βιολογική δυναμικότητα» του Νίτσε και τη θεωρία του υπερανθρώπου (βλ. Δ.Σ.Βεζανή, *Ο Παλαμάς φιλόσοφος*, εκδ. Α.Ράλλη, 1930: 248, αλλά και αλλού: «Ο Παλαμάς ανήκει ακριβώς εις την χορείαν των Υπερανθρώπων»: 285).

²⁵⁹ Βλ. το άρθρο «Εγκώμιο και κριτική», Καραντώνης, 1959: 21.

²⁶⁰ Βλ. στο ίδιο: 33.

²⁶¹ Στο ίδιο: 78-79.

²⁶² Στο ίδιο: 108.

²⁶³ Οι εκφράσεις προέρχονται από την κριτική του Κάλας, «Κ.Παλαμά \ Δειλοί και Σκληροί στίχοι» (βλ. ΚΠΑ: 121-130).

Κάλβο του οποίου η ποιητική φράση είναι δύσκολη αλλά σφιχτοδεμένη σαν γρανιτώδες σύνολο. Με τη μέτρια σύνταξη, τις φτωχές εικόνες, τις ηχηρές ρίμες, η παλαμική ποιητική συνιστά «νερόβραστο τραγούδι κατάλληλο για πλανόδιο συνοικιακό φωνογράφο» (ΚΠΑ: 125). Αλλά και η φιλοσοφική ιδεολογία «παρουσιάζεται με τη μορφή αλληγορίας, σαν παραμύθι, σαν στιχουργημένος μύθος του Αισώπου. Ποίημα για τη *Διάπλαση των Παίδων*» (: 125), ώστε τα παλαμικά ποιήματα μοιάζουν στολισμένα με εγκυκλοπαιδικές γνώσεις. Επιπλέον ο Κάλας θεωρεί τον πατριωτισμό («Θυμάται τον ρόλο που του έχει αναθέσει η Πολιτεία, ρόλος τελάλη που αναγγέλλει κάθε τόσο στους πατριώτες Έλληνες»: 122) και τον ακίνδυνο σοσιαλισμό του Παλαμά ως εξωτερικά στολίδια, χωρίς ουσιαστικό βάθος. Έτσι συνοψίζονται τα αισθητικά ελαττώματα του Παλαμά, αλλά το χειρότερο αποτελεί η βαρυφορτωμένη και ηχηρή μορφή του παλαμικού στίχου: «Στολίδι, ποίηση εξωτερική, μαγιέρια. Τίποτε άλλο. Αυτό είναι ο Παλαμάς» (: 129).

Το συμπέρασμα του Κάλας για τον Παλαμά είναι βαρύ, καθώς τον συνδέει με τους διανοούμενους που στηρίζουν τον φασισμό και την πολιτική δημοκρατία («[ο Παλαμάς] προορίζεται από τους φασίστες θαυμαστές του να πάρει εδώ πέρα τη θέση που έχει στη φασιστική Ιταλία ο Ντ' Ανούτσιο»²⁶⁴). Τόσο ο Παλαμάς όσο και ο Καβάφης είναι ποιητές της αστικής τάξης, αλλά ο Κάλας διακρίνει πως τους χωρίζει χάος στην Ποιητική Τέχνη. Επομένως δεν είναι τυχαίο, νομίζουμε, το γεγονός ότι οι φιλελεύθεροι αστοί διανοούμενοι της δεκαετίας του '30 αναζητούν το πρότυπό τους στον Παλαμά και αποστρέφονται τον Καβάφη – ίσως γιατί εδώ διακυβεύεται μια “άλλη” πρωτοπορία που δεν νιώθουν (ακόμα) ικανοί να την ελέγξουν (πχ. ο Γ.Θεοτοκάς και το *Ελεύθερο Πνεύμα* και ιδίως το περιοδικό *Ιδέα*, 1933-1934, με τους Θεοτοκά, Σ.Μελά και Αν.Καραντώνη²⁶⁵).

Ο Ελεφάντης κατηγοριοποιεί την «ανεπίσημη» αστική ιδεολογία του μεσοπολέμου, στις ακόλουθες τάσεις: φασισμός, θεοσοφισμός, νεοχριστιανισμός και νεορομαντικός ιδεαλισμός. Στον χώρο του νεορομαντισμού κατατάσσει τους Κ.Τσάτσο, Δ.Βεζανή, Ι.Θεοδωρακόπουλο και γενικά τους αστούς διανοητές που υποστήριζαν τον «νεοελληνικό ανθρωπισμό»²⁶⁶. Οι ελεύθεροι αυτοί αστοί διανοούμενοι θέλησαν να απαλλάξουν την αστική κοινωνία από ξεπερασμένες ιδέες και να δοκιμάσουν νέους τρόπους κοινωνικής παρέμβασης. Κοινός παρανομαστής τους υπήρξε η καταπολέμηση του μαρξισμού και η στήριξη ενός μη-εθνικιστικού ελληνοκεντρισμού. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Τσάτσος, ο Καραντώνης και ο Θεοτοκάς συνεργάστηκαν με το περιοδικό *Ιδέα* και

²⁶⁴ ΚΠΑ: 247. Πβ. το ποίημα του Βάρναλη: «η Τέχνη των μοιχών και των ευνούχων / η πουλημένη, η ατιμασμένη / του Μπαρρές, του Κλωντέλ και του Ντ' Ανούτσιο./ Είμαι η “Φλογέρα” εγώ “του Βασιλιά” / και “Το Πάσχα των Ελλήνων”», παραθέτει ο Δάλλας, Σάτιρα και Πολιτική, 1991: 221.

²⁶⁵ Για την προβολή του Παλαμά μέσα από τις σελίδες του συγκεκριμένου εντύπου, βλ. τη δημοσιευμένη διατριβή της Γεωργίας Λαδογιάννη, 1993.

²⁶⁶ Βλ. Ελεφάντης, 1979: 337 και 352-3. Ο Ελεφάντης μιλά για «ανεπίσημη» ιδεολογία, εννοώντας πως πρόκειται για ελεύθερους διανοητές που δεν είχαν σχέση με την κρατική μηχανή και ήθελαν να προωθήσουν την ανανέωση των αστικών διανοημάτων και ιδεολογιών (: 350). Για την φιλελεύθερη διάνοηση βλ. Λαδογιάννη, 1993: 23-4.

τυπικά ανέλαβαν έναν διμέτωπο αγώνα, τόσο εναντίον του εθνικιστικού ιμπεριαλισμού, όσο και εναντίον του μαρξιστικού υλισμού – όμως υπηρέτησαν με εμμονή κυρίως το δεύτερο μέτωπο²⁶⁷.

Η προκλητική επίθεση του Κάλας²⁶⁸ προς τον Κ.Τσάτσο έγινε με αφορμή το βιβλίο *Παλαμάς* του δεύτερου. Οι σκέψεις του Κάλας με τις οποίες αμφισβητείται η κριτική οξύτητα του καθηγητή και επισημαίνονται τα μεθοδολογικά λάθη του, είναι συνοπτικά οι εξής: ο Τσάτσος μελετά το μεγαλείο του ανθρώπου Παλαμά και όχι του έργου του· η μελέτη περιορίζεται στην ψυχολογία της συνείδησης και όχι του ασυνειδήτου, επομένως φωτίζει τον χαρακτήρα και όχι την προσωπικότητα του δημιουργού· ο φιλόσοφος θεωρεί – λανθασμένα κατά τον Κάλας – την ποίηση ως λογικό και συνειδητό ειρμό ιδεών. Οι κρίσεις του Τσάτσου άπτονται του μεταφυσικού και μετα-λογικού πεδίου, είναι «ιμπρεσσιονιστικές», αυθαίρετες και δεν αφορούν την ποίηση: «επειδή περί του Παλαμά και του έργου του Παλαμά ασχολείται ο κ.Τσάτσος στις τετρακόσιες σελίδες, τα γραφόμενά του θα είναι στοχασμοί που ο Παλαμάς και το έργο του στάθηκαν αφορμή να γραφούν» (ΚΠΑ: 156). Ακόμη ο Κάλας χλευάζει και τον Παλαμά και τον κριτικό του: «Για μένα που μετρώ όλα τα πράγματα με κοινό ανθρώπινο μέτρο, ας μου επιτραπεί να πω πως θα ευχόμουν καλύτερα σε φίλο μου να πάθει σκληροειδίτιδα παρά παλαμικό πόνο.[...] Ο κ.Τσάτσος φαίνεται δεν θα μπορεί να είναι κοινός άνθρωπος, θα είναι κι αυτός ποιητής, η ψυχή του θα έχει πάθει αυτήν την υπέρογκο βλάβη του ποιητή· αυτή τον κάνει να στοχάζεται και να πονεί και να πάσχει και να παλαμίζει!»²⁶⁹. Ο Κάλας απορρίπτει την άποψη του Τσάτσου ότι η ποίηση του Παλαμά προκαλεί «νέο ρίγος», με το επιχείρημα ότι σ' όλο το παλαμικό έργο δεν υπάρχει ούτε ένας στίχος που να εκφράζει κάποια αληθινή συγκίνηση, ο αναγνώστης δεν πείθεται ούτε αισθάνεται κάτι: «Ο Παλαμάς μιλεί για όλα τα αισθήματα, δηλαδή τα σχολιάζει, μα για τούτο και οι στίχοι του βρίσκονται στο περιθώριο της ποίησης» (ΚΠΑ: 158). Τέλος, οι κατηγορίες επικεντρώνονται εναντίον του ποιητή και του κριτικού του, γιατί και οι δυο υποβιβάζουν την τέχνη σε ανάπτυξη μεταφυσικών ιδεών, χωρίς να

²⁶⁷ Βλ. Ελεφάντης, 1979: 355-6.

²⁶⁸ Πρόκειται για το άρθρο «Ο κ.Τσάτσος κριτικός», *Νέα Φύλλα*, Απρίλιος 1937

²⁶⁹ ΚΠΑ: 157. Και σ' άλλα σημεία υπάρχουν χλευαστικά σχόλια: «Δεν ξέρω αν υπήρχαν Παλαμάδες στην εποχή του Πιθηκανθρώπου, δεν το θεωρώ καθόλου απίθανο, αλλά, πάντως, θα έλειπαν τότε σχόλια σαν εκείνα που κάνει ο κ.Τσάτσος, γιατί απλούστατα δεν θα υπήρχε τότε ευτυχώς νεοκλασική και νεογεωμετρική φιλοσοφία» (: 161). Η απήχηση του δοκιμίου περιγράφεται σε επιστολές του εκδότη των *Νέων Φύλλων*, Θάλη Ρηγορίδη: «Το άρθρο Σας για τον κ.Τσάτσο έπεσε σαν τορπίλλα και τους ανατίναξε όλους από τον πνευματικό τους λήθαργο» (22.7.1937) και αλλού: «Ο κ.Κατσιμπαλής τηλεφώνησε στον κ.Καραντώνη “προς Θεού να μην γράψει τίποτα στα *Νέα Γράμματα* για το άρθρο Σας”. Το ίδιο θα κάνει κι ο κ.Τσάτσος, καθώς με πληροφόρησε σήμερα τυχαίως ο κ.Καραντώνης. Θα τηρήσουν σιγή. [...] Οι κύκλοι του κ.Κατσιμπαλή και κ.Τσάτσου προσπαθούν να ματαιώσουν την έκδοση των *Νέων Φύλλων* (Αυτό παρακαλώ υπό εχεμύθειαν) [...] Φοβούνται φαίνεται την πολεμική Σας και νομίζουν ότι Εσείς με τον κ.Εμπειρίκο[είχε δημοσιεύσει στα *Νέα Φύλλα*] υποστηρίζετε το περιοδικό και ζητούν να Σας σταματήσουν με ανοήτους τρόπους» (γγ[1937]). Βέβαια όπως προκύπτει από επόμενη επιστολή (28.12.37) ο Ρηγορίδης ομολογεί πως πήγε στον Τσάτσο και ζήτησε συνώμη για το συγκεκριμένο άρθρο του Κάλας, οπότε διαπίστωσε ότι ο Τσάτσος «όχι μόνο δεν στεναχωρήθηκε – όπως αντιστρόφως είχε διαδοθεί από τους ίδιους του φίλους – όχι μόνο δεν είπε κακό εναντίον κανενός, αλλά τουναντίον, όπως μου το ετόνισε, υπελόγησε το άρθρο σας και το βρήκε εξίσου ενδιαφέρον, χωρίς να Σας υποτιμήσει διόλου μ' αυτό» (ΕΛΙΑ: 1/12). Επίσης βλ. την ανακοίνωση του Σάββα Καραμπέλα, «Οι αντιδράσεις των *Νέων Γραμμάτων* στη λογοτεχνική παρουσία του Ν.Κάλας», στο συνέδριο Κάλας 2005 (υπό έκδοση).

μπορούν να φτιάξουν εικόνες («η ποίηση δεν έχει σχέση με ιδέες, αλλά μόνο με απτά πράγματα, με εικόνες των πραγμάτων αυτών»: 163).

Η διαμάχη γύρω από την ποίηση του Παλαμά έφερε τον Κάλας αντιμέτωπο με τον Καραντώνη, ο οποίος πέρα από τον λίβελλο εναντίον του Κάλας στην *Ιδέα* («Ένας υπερμοντέρνος λόγιος») συχνά στα κείμενά του επιτίθεται εναντίον του Ράντου. Σε βιβλιοκρισία για *Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου. Η ποιητική μου* του Παλαμά, ο Καραντώνης καταλήγει: «Μερικοί μπορεί να πιστεύουνε πως η εποχή μας ξεπέρασε και αγρήστεψε πολλές από τις ποιητικές αρχές του Παλαμά. Ευτύχημα θα είτανε γι' αυτούς, αν οι καινούργιες αρχές τους είχανε τη δύναμη να τους μεταμορφώσουνε όχι σε *Ποιητές* – πού τέτοιο θαύμα! – μα σε υποφερτούς στιχοπλόκους και γραφιάδες. Μα σε καιρούς που άρχισε να γίνεται λόγος σοβαρός για την αναρχική *Ποίηση* του Παπατσώνη και την ουροπότιστη αισθητική του Ράντου πρέπει κανείς να θεωρεί βέβαιο πως η “Ποιητική” του Παλαμά θα περάσει απαρατήρητη. Μα δεν έχει να χάσει τίποτα.»²⁷⁰. Παρά τις αντιστάσεις του, ουσιαστικά ο Καραντώνης εκφράζει τους φόβους του πως η ποιητική του Παλαμά διαγκωνίζεται από τις καινούργιες αισθητικές αρχές. Σε άλλο άρθρο του, κατηγορεί τον κριτικό Άλκη Θρύλο για την απόρριψη του Παλαμά και χαρακτηρίζει την κριτική αστοχία του Θρύλου ως «φυσικό σύμπτωμα της ρηχής του πνευματικότητας και της στειρωσύνης του, όπως μπορεί κανείς να το διαπιστώσει όχι μόνο στην περίπτωση του Παλαμά μα και σε άλλα πολλά σημεία της κριτικής του εργασίας. [...] Σχολιάζει [ο Θρύλος] την ποίηση του Ράντου – που κατά βάθος όχι μόνο δεν την παραδέχεται μα και την αποκρούει αγαναχτισμένος – με μια προφύλαξη ευγενική και κάποιο κοινωνικό σέβας επειδή ο Ράντος δεν είναι μόνο *ποιητής* μα και ηγερό μπιμπελό των πλούσιων σαλονιών που στην ευγενική σαπίλα τους ανθίζει όψιμα ένας απίθανος μα και κάπως υστερόβουλος κομμουνισμός»²⁷¹.

Η βίαιη αντίδραση του Καραντώνη απέναντι στον Κάλας – αντίδραση που υπερβαίνει τους «γαλλικούς» καλούς τρόπους του συντάκτη της και τείνει στον λίβελλο – είναι εμφανές ότι δεν έχει μόνο κίνητρα προσωπικά αλλά ευρύτερα. Όπως διαπιστώνει ο Δρακόπουλος, στη μελέτη του για την υποδοχή του σεφερικού έργου, η αντίδραση του Καραντώνη στο έργο του Κάλας (αλλά και του Παπατσώνη, του Ρίτσου κα.) «δεν είναι αποτέλεσμα απλώς και μόνο της ριζικής εναντίωσης του έργου τους στον ορίζοντα των προσδοκιών του, αλλά και της σύγκρουσης διαφορετικών ανακαινιστικών προτάσεων και κατ' επέκταση της αντιδικίας για την οικειοποίηση του ίδιου θεσμικού χώρου. Δεν πρόκειται εδώ για ένα συνήθη αυστηρό κριτικό έλεγχο, αλλά για μια προσπάθεια υπονόμευσης της αισθητικής αξίας του έργου δυο ποιητών που αγωνίζονται για

²⁷⁰ Αντρέας Καραντώνης, «Τα βιβλία», *Ιδέα*, 4 Απρίλης 1933: 266.

²⁷¹ Αντρέας Καραντώνης, «Ένας ανώφελος κριτικός», *Ιδέα*, 12, Δεκέμβρης 1933: 354-5. Στη μεταγενέστερη «Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση», ο Καραντώνης ρίχνει τους τόνους και καταγράφει τον Ράντο ως ανανεωτή με «φωτισμένες προθέσεις» που «έχει αξιόλογα λογοτεχνικά χαρίσματα, φαντασία, ευρήματα», αν και εκτιμά πως μαζί με τον Ντόρρο «μείναν σκοτεινοί πρόδρομοι κι αγνοί προάγγελοι μιας μοντέρνας ποίησης», γιατί «ο Καλαμάρης είναι εγκεφαλικός, χωρίς ποιητικό βάθος, χωρίς υποβολή» (Καραντώνης, 1984: 162-163).

την αποδοχή διαφορετικών αξιών από αυτές που υποστηρίζει ο κριτικός και ο κύκλος του. Καταδικάζοντας τα ποιητικά συστήματα που αντιπροσωπεύουν, ο Καραντώνης επιχειρεί να μειώσει τις αξιώσεις που προβάλλουν ως ποιητές και συνεπώς να περιθωριοποιήσει την παρέμβασή τους στη σύγχρονη ποίηση»²⁷². Συμμεριζόμαστε την άποψη αυτή και αναγνωρίζουμε τις εξωλογοτεχνικές παραμέτρους που – σε όλες τις εποχές – καθορίζουν τα καλλιτεχνικά φαινόμενα, αλλά δεν πρέπει να παραγνωρίζεται το γεγονός της ύπαρξης και των άλλων, των ενδολογοτεχνικών παραμέτρων. Έτσι, πρέπει να συνυπολογίσουμε την αδυναμία κατανόησης της ποίησης του Κάλας από τον Καραντώνη ο οποίος πίστευε στον «άδολο λυρισμό» και στην κάθαρση του αισθητικού αντικειμένου, άρα βρισκόταν μακριά από το πλαίσιο των ποιητικών προθέσεων του Κάλας.

Ξαναγυρίζοντας στον Παλαμά, πρέπει να πούμε ότι, παρά τη σφοδρότατη αντίδραση του Κάλας, υπάρχουν κάποιες επιμέρους συμφωνίες, όπως η υιοθέτηση από τον τελευταίο της παλαμικής μορφικής ανάλυσης για το συντακτικό-λεκτικό του καλβικού έργου (βλ. Κάλας, 2000: 182). Πιθανότατα, δανείζεται από τον Παλαμά την άποψη για τον λυρικό Κάλβο: «Ο Κάλβος είναι για τον Παλαμά λυρικός ποιητής γιατί στην ποίησή του ανιχνεύονται σχεδόν όλα τα στοιχεία του λυρισμού, όπως ο ίδιος τα περιέγραψε αργότερα: προσωπική εξομολόγηση, σημάδια κρίσιμων ψυχολογικά στιγμών, έντονα συναισθήματα»²⁷³. Αλλά και πάλι, δεν καταλήγουν στα ίδια συμπεράσματα αλλά σε αποκλίνοντα, αφού ο Κάλας ενδιαφέρεται να στηρίξει και να αναδείξει την ποιητική ιδιοτυπία του Κάλβου και όχι το πατριωτικό περιεχόμενο.

Συνολικά, ο Κάλας οδηγείται στην αντίδραση και στην «ασυνέχεια» απέναντι στον παλαμικό κανόνα, αυτό όμως δεν οφείλεται στον μαρξισμό του (αρκεί να θυμηθούμε τις παραδοσιακές ποιητικές αντιλήψεις των μαρξιστών), όπως υποστηρίχθηκε²⁷⁴, αλλά σε καθαρά ποιητικές (αντι)θέσεις.

²⁷² Δρακόπουλος, 2002: 100. Ο ίδιος επισημαίνει ότι ο Καραντώνης θα αποδεχθεί τον Ράντο ως αντιπρόσωπο της υπερρεαλιστικής ποίησης (στα άρθρα του για τον Ελύτη, το 1940 και για τον Ν.Εγγονόπουλο, το 1944, στα *Νέα Γράμματα*), όταν ο δεύτερος έχει εγκαταλείψει την Ελλάδα «και συνεπώς δεν έχει τη δύναμη να επηρεάσει με την προκλητική παρουσία του τις ποιητικές υποθέσεις» (στο ίδιο: 293, σημ.42). Η κρίση αυτή έχει, κατά τη γνώμη μας, σχετική αξία, γιατί δεν παίρνει υπόψη της τη σταδιακή μετατόπιση του Καραντώνη προς στάση «ανεκτικότητας» απέναντι στον υπερρεαλισμό και αποδοχής των ελληνικών υπερρεαλιστών (βλ. τη θέση που επιφυλάσσει στους Εμπειρικό, Εγγονόπουλο, Ελύτη και Γκάτσο στην «Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση», Καραντώνης, 1984: 183κε). Η άποψη που προωθεί ο Καραντώνης είναι η επιτυχής πρόσμειξη του τυπικού δόγματος του υπερρεαλισμού με αμιγώς ενδοποιητικά στοιχεία.

²⁷³ Αποστολίδου, 1992: 181.

²⁷⁴ «Η τάση αυτή προς την ασυνέχεια που τόσο προκλητικά προβάλλει και ο Κάλας, έχει ασφαλώς τις ρίζες της στο πρωταρχικό σημείο έμφασης της μαρξιστικής κριτικής που είναι η σχέση λογοτεχνίας και κοινωνίας», Αποστολίδου, 1990: 193-4.

**1.5. ΕΚΛΕΚΤΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ: Τ.Παπατσώνης, Κ.Θ.Δημαράς,
Γ.Θεοτοκάς και Ν.Κάλας²⁷⁵**

1.5.1. Τ.Παπατσώνης

Το κριτήριο του Κάλας σχετικά με την ποίηση υπήρξε η «ιδιοτυπία», δηλαδή η ιδιαιτερότητα του ύφους – στοιχείο που δεν σχετίζεται με τη «λεξιλαγνεία» ή την κοπιώδη επεξεργασία του ποιητικού υλικού, αλλά με την αλχημεία και τη μετάδοση της συγκίνησης. Όπως χαρακτηριστικά γράφει: «ποιητής δεν είναι αυτός που μπορούσε να αξιώσει διπλώματα ευρεσιτεχνίας στίχων και λέξεων, αλλά που, με του ποιήματος τα ακουστικά, οπτικά και εννοιολογικά συμπλέγματα, καταφέρνει να δημιουργήσει αισθητική εντύπωση καινούρια, δική του, υποκειμενική, που να μας συγκινεί» (ΚΠΑ: 119).

Η ισχυρή ιδιοτυπία – γλωσσική και στιχουργική – οδηγεί τον Κάλας στο να εκτιμήσει την ποίηση του Τάκη Παπατσώνη²⁷⁶, ή τουλάχιστο όσα από τα ποιήματά του πετυχαίνουν τη λιτότητα, την καθαρότητα, τη μουσική υποβολή, δηλαδή την τέλεια λυρική έκφραση «απαλλαγμένη κάθε περιττού ήχου ή εικόνας». Επιπλέον, στα ποιήματα του Παπατσώνη παγιώνονται αφενός ο ελεύθερος στίχος που απομακρύνεται από τον ήχο τυφλοσύρτη των εύκολων μουσικών εντυπώσεων και αφετέρου η καθαφική γλώσσα, με τη μουσικότητα (της καθαρεύουσας) που οι γλωσσικοί αγώνες της είχαν αφαιρέσει. Στο κριτικό άρθρο «Ένας μεταφυσικός ποιητής» (1935), ο Παπατσώνης κατατάσσεται στην τριάδα των μεγάλων ποιητών που αντιπαθούν τις εύκολες μουσικές εντυπώσεις: «ο Κάλβος, ο Καβάφης, ο κ.Παπατσώνης ζητούν τη μουσική υποβολή» (ΚΠΑ: 132). Μάλιστα οι τρεις αυτοί ποιητές σηματοδοτούν «τα τρία στάδια της λυρικής μας εξέλιξης», αν και διαφέρουν σε ύφος ιδιοσυγκρασία και περιεχόμενο: «Ο πρώτος κηρύχνει, ιστορεί ο δεύτερος, ο κ.Παπατσώνης προσεύχεται στον Θεό, στο ωραιότερο δημιούργημα αυτού, στην φύση [...] Ο κ.Παπατσώνης τόσο παιδί, που όλα γύρω του τον συγκινούν σαν να 'τανε παιχνίδια ή πράγματα φοβερά, ζητά να βρει ένα σπίτι όπου όλα να χωρούν, η Βεατρίκη του, θάλασσες, βουνά, ορτύκια, παγετώνες.» (: 131).

Ο Κάλας εξάγει τις αρετές της ποίησης του Παπατσώνη, τη μουσική υποβολή, τον λιτό και καθαρό στίχο, τον απαλλαγμένο από κάθε περιττό στολίδι: «ο κ.Παπατσώνης δεν ανήκει στους χειμαρρώδεις ποιητές. Η ποιητική του ιδιοσυγκρασία είναι άλλη, απαραίτητη αισθητική προϋπόθεσή της μια λεπτότης, ένα ραφινάρισμα, μια ειζήτηση. Το περίτεχνο, εξαγοράζεται με λιτότητα προσωπική» (: 135). Επιπλέον, ο Παπατσώνης, σύμφωνα με τον Κάλας, κατορθώνει να συγκεράσει την παιδική αφέλεια και τον πριμιτιβισμό με την ποιητική σοβαρότητα, φανερώνοντας άγνωστες καταστάσεις

²⁷⁵ Στο υποκεφάλαιο εδώ δεν στοχεύουμε (φυσικά) στην πλήρη ανάλυση του έργου των τριών δημιουργών, παρά μόνο στη διερεύνηση των πνευματικών διασταυρώσεών τους με τον Κάλας.

²⁷⁶ Πβ. την άποψη του Ν.Βαγενά: «Ο μόνος από τη γενιά του '30 που θα αναγνωρίσει τη νεότερη σημασία του Παπατσώνη θα είναι ο Κάλας (1935). Αλλά η αναγνώριση αυτή θα είναι πολύ μοναχική για να μπορέσει να βγάλει τον Παπατσώνη από το ποιητικό λίκμο στο οποίο είχε απωθηθεί» (Βαγενάς, 1999).

στο νεοελληνικό λυρισμό. Σε δύο σημεία μόνο επικεντρώνει τις επιφυλάξεις του ο Κάλας: πρώτα στην αφομοίωση των επιρροών, γιατί δεν μετουσιώνονται πάντα σε προσωπική δημιουργία, αλλά σε μίμηση των Κλωντέλ, Έλιοτ, Καβάφη. Δεύτερο ολισθηρό σημείο είναι η ένωση πίστης και ποίησης, η οποία οδηγεί συχνά στην εξασθένηση του λυρισμού – η μόνη εξαίρεση (σε παγκόσμιο επίπεδο) επιτυχούς ένωσης πίστης και ποίησης, υπήρξε το έργο του Δάντη (που βαθύτατα επηρέασε τον Παπατσώνη). Αλλά και ο Παπατσώνης συχνά καταφέρνει να αποφύγει την παγίδα: «Δεν πρέπει να μας παρασέρνει η θρησκευτική και μάλιστα καθολική χροιά τόσων ποιημάτων και της όλης εργασίας. Μια και δεν κηρύττει η θρησκεία του ποιητή, δεν έχει για τον αναγνώστη χαρακτηριστικά προσαγής. Η θρησκεία είναι αποκάλυψη, ένας τρόπος ικανοποίησης των συγκινήσεών του· δέχομαι την συγκίνηση μόνον» (: 136).

Ο Κάλας, εκτός από τη γενική θετική αποτίμηση, ευστοχεί σε πολλές επιμέρους απόψεις του για το ποιητικό έργο του Παπατσώνη. Στη διάλεξη του 1933, τονίζεται ο πρωτογονισμός και η παιδικότητα που υπάρχει στην ποίηση του Παπατσώνη, ο οποίος – σύμφωνα με νεότερο μελετητή – «έχει διατηρήσει κάτι το απλοϊκό, το πρωτόγονο, το ερασιτεχνικό, που το συνδυάζει όμως περίεργα μ' έναν καλλιεργημένο τόνο»²⁷⁷. Ο Παπατσώνης υπερασπίστηκε μια ποίηση αιρετική και «εκτός γραμμής» που βάδισε πάνω στα καβαφικά χνάρια, «το περιεχόμενο της ποίησης αυτής, έξω από κάθε παλαμική ή μεταγενέστερη ωραιολογία και ελληνολογία, και σε χτυπητή αντίθεση με τη σύγχρονή του υποστασιακή αγωνία ή απλώς αρνητικότητα»²⁷⁸. Αλλά και μορφικά, η ποίηση αυτή υπήρξε «παράτονη», με τη μικτή γλώσσα που συνένωνε τα λόγια κοιτάσματα του παρελθόντος με σύγχρονες γλωσσικές ύλες και τον ελεύθερο στίχο²⁷⁹. Είναι φανερό πως ο ποιητής Κάλας βρήκε στο πρόσωπο του πρεσβύτερου ποιητή έναν οδηγό και σύμμαχο της δικής του «παράτονης» ποιητικής. Μιλάμε για θεωρητική «συμμαχία» και όχι για συγγένειες ποιητικές, καθώς ο Κάλας στη μεσοπολεμική του ποίηση δεν επηρεάστηκε από τον Παπατσώνη, πέρα από τις ευρύτερες συγγένειες στη μικτή τους γλώσσα και στους ποιητικούς στόχους²⁸⁰.

²⁷⁷ Κίμων Φράιερ, «Τ.Κ.Παπατσώνης», Αφιέρωμα Παπατσώνης, 1999: 95-6. Επίσης η Ζ.Καρέλλη αναφέρεται στην παιδικότητα (: 23), ο Μ.Δημάκης στον πρωτογονισμό (: 30) και ο Ν.Φωκάς στην ποιητική αφέλεια (: 60)

²⁷⁸ Ν.Φωκάς, «Τ.Κ.Παπατσώνης, ένας καταραμένος ποιητής», Αφιέρωμα Παπατσώνης, 1999: 60

²⁷⁹ Ο Παπατσώνης είναι ο πρωτοπόρος του νεωτερικού στίχου στη νεοελληνική ποίηση, «με ποιήματά του της δεκαετίας του '20 σε αληθινό ελεύθερο στίχο, εκτός από εκείνα που συνέθεσε σε verset», Κατσιγιάννη, 1987: 174.

²⁸⁰ Μελετήσαμε την *Εκλογή Α'* (α' έκδ. 1934 / σε συγκεντρωτική έκδοση, Ίκαρος, 1988), καθώς και ποιήματά του γραμμένα το 1931 (βλ. Τ.Κ.Παπατσώνη, *Δεκαπέντε ανέκδοτα ποιήματα*, κριτική παρουσίαση Γ.Νταουντάκη, Κουλτούρα, 1979), αλλά δεν ανιχνεύσαμε κοινά στοιχεία στη γραφή των δύο ποιητών. Κάποια επιμέρους μοτίβα του Παπατσώνη (νύχτα, σελήνη, φως) φέρουν μεταφυσικό συμβολισμό. Ενώ στη μορφική επεξεργασία του στίχου «συμμαχούν», αντίθετα ως προς τη θεματική των κειμένων τους, ο Κάλας μοιάζει να βρίσκεται σε δημιουργικό αντίλογο με τον πρεσβύτερο ποιητή, όπως πχ. στα πρώτα του πεζά (αντιθρησκευτικά) ποιήματα (βλ. Κάλας, 1930 και 1930 α), ή στο βλάσφημο «Άγιονόρος» (ΓΦ: 37-9) τα οποία «αντικρούουν» τις εντυπώσεις του Παπατσώνη από την επίσκεψή του στο Άγιον Όρος, το 1927 (βλ. Τ.Κ.Παπατσώνης, *Άσκηση στον Άθω, ήτοι Πηδάλιον νηπτικόν για περιδιάβαση του Όρους*, Ίκαρος, 1963).

Ο Κάλας εξάλλου μοιράστηκε με τον Παπατσώνη τους κοσμοπολίτικους ορίζοντες στη λογοτεχνία και τις λόγιες προτιμήσεις. Και οι δυο ως επαρκείς αναγνώστες προσέγγισαν τα ποιήματα του Καβάφη (με ερμηνευτικό όπλο την ψυχανάλυση), του Έλιοτ (μεταφραστικά), πήραν αποστάσεις από τον Σολωμό, τον Παλαμά, τον Σεφέρη. Ενδεχομένως η πρώτη προσέγγιση να έγινε με έναυσμα το άρθρο του Παπατσώνη «Νεαροί υπερόπται» (1932), όπου ο συντάκτης κάνοντας αρχικά μια αναδρομή στην εξέλιξη της ελληνικής γλώσσας στη λογοτεχνία (ανάμεσα σε άλλα, θεωρεί ότι δεν είναι πρέπουσα η «αύλοποίηση» της γλώσσας από τον Σολωμό, ότι δεν φτιάχνεται ποίηση με «τα τούβλα του Παλαμά»), καταθέτει τη διαφωνία του με τα ποιητικά αποτυχημένα «γυμνάσματα» του Σεφέρη (όπου «η γλώσσα είναι καθαρό εξάμβλωμα», λόγος «φτωχός, πενιχρός, ανάξιος»). Αρνητικός είναι ο Παπατσώνης και στις εγκωμιαστικές για τον Σεφέρη κριτικές του Καραντώνη και του Θεοτοκά («Βρισκόμαστε δηλαδή προ μιας Ιερής Συμμαχίας, τριπλής και αδιαίρετης. Αν ήμουνα ο Μεγάλος Ιεροεξεταστής κι ήταν στο χέρι μου, θα τους έκαίγα ζωντανούς και τους τρεις, αφού πρώτα αποδείκνυα το έγκλημα»)²⁸¹. Είναι επίσης χαρακτηριστική η απόσταση που κράτησε ο Παπατσώνης (παρά τις φιλίες του) από τη γενιά του '30, όπως εκφράστηκε και στο μετέπειτα άρθρο του «Ο ένδοξός μας βυζαντινισμός» (1948)²⁸². Μολονότι ο Κάλας δεν θα συμφωνήσει ποτέ με τις θεολογικές εμμονές του Παπατσώνη, η σύμπτωση πολλών λογοτεχνικών τους προτιμήσεων είναι προφανής.

Η πρώτη μνεία του Παπατσώνη γίνεται σε δοκίμιο του 1933, όπου ο Κάλας εξαιρεί την κριτική του για τον Βάρναλη, αντιμετωπίζει όμως μάλλον επιφυλακτικά την προσπάθεια του Παπατσώνη (ο οποίος μέσα από το *Σήμερα*, θεωρούσε τον κομμουνισμό ως νέα κάθαρση) «να δώσει ένα θρησκευτικό (διάβαζε αντιμαρξιστικό) ρούχο στον κομμουνισμό» (ΚΠΑ: 245). Έμμεσα ο Παπατσώνης κατατάσσεται στους έξυπνους αστούς διανοούμενους οι οποίοι «απογοητευμένοι από τη χρεοκοπία των ιδεαλιστικών θεωριών, στρέφονται στα φιλοσοφικά καλοφτιαγμένα μεταφυσικά συστήματα, όπως είναι πχ. ο νεοκαθολικισμός» (ΚΠΑ: 245-6). Ο Παπατσώνης υπήρξε συνεργάτης του περιοδικού *Σήμερα* (Ιανουάριος 1933-Απρίλιος 1934) που κινήθηκε σε μια γραμμή σοσιαλδημοκρατικού αντιφασιστικού διεθνισμού και πολυφωνικής κριτικής²⁸³. Σύμφωνα με τον Κάλας οι αστοί διανοούμενοι χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: α) νεο-χριστιανοί απολιτικοί, που

²⁸¹ Βλ. Τ.Παπατσώνης, «Νεαροί υπερόπται», *Η Καθημερινή*, 13.3.1932, όπως αναδημοσιεύεται στο Θεοτοκάς-Σεφέρης, 1981: 185-192. Οι αιτιάσεις του Παπατσώνη εναντίον της *Στροφής* του Σεφέρη συνοψίζονται στο ότι πρόκειται για «μίμηση μέχρι κλοπής ενός ξένου τρόπου» και μάλιστα «κακή μίμηση»

²⁸² Στο άρθρο αυτό, «το οποίο αποτελεί τη σημαντικότερη μαρτυρία για το πώς αντιλαμβανόταν ο ποιητής τη σχέση του με την ελληνική παράδοση, η εμμονή του στη λόγια παράδοση της βυζαντινής υμνογραφίας και στους συγγραφείς της καθαρεύουσας αφήνει να διαφανεί η θεωρητική του απόσταση από παλαιότερους ποιητές, όπως ο Σολωμός και ο Παλαμάς, αλλά και ορισμένους ποιητές της γενιάς του '30 (Σεφέρης, Ελύτης), οι οποίοι έδειξαν να ενδιαφέρονται περισσότερο απ' ό,τι θα έπρεπε, κατά την άποψη του Παπατσώνη, για τη λαϊκή και δημοτική παράδοση» Δ.Ελευθεράκης, «Τ.Κ.Παπατσώνης: Γραμματολογική κατάταξη, θρησκευτική ποιητική και προϋποθέσεις της έρευνας», *Κ*, 6 (Νοέμβριος 2004): 60-61. Στο ενδιαφέρον αφιέρωμα του περιοδικού *Κ* στο έργο του Παπατσώνη, βλ. επίσης Β.Κοντογιάννη, «Από την Αλληλογραφία Σεφέρη-Παπατσώνη-Δημαρά. Ποίηση, γλώσσα και ιδεολογία», στο ίδιο: 5-25.

²⁸³ Για το *Σήμερα*, βλ. Λαδογιάννη, 1993: 95-7

δεν είναι αντιμαρξιστές, αλλά συμφωνούν με αρκετές αριστερές θέσεις (πχ. Παπατσώνης), β) οι φασίστες διανοούμενοι, που δεν ενδιαφέρονται για τη θεωρία όσο για την εξουσία (πχ. ο πολιτειολόγος Μαλαπάρτε, ο Μαρινέτι, Ζεντίλε και στην Ελλάδα οι Μελάς, Θεοτοκάς και Παλαμάς) και γ) φιλελεύθεροι διανοούμενοι που, χωρίς να είναι μαρξιστές, μεταστράφηκαν και εκφράζουν θέσεις φιλομαρξιστικές (πχ. Ζιντ, Ρ.Ρολλάν, Ουράνης, Καρβούνης)²⁸⁴.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Κάλας θαυμάζει (και συνεργάζεται με) τον Παπατσώνη, παρά τις μυστικιστικές και θεολογικές απόψεις του τελευταίου²⁸⁵, αλλά και γενικότερα, είναι πολύ χαρακτηριστικός ο διάλογος του με τους φιλελεύθερους αστούς διανοούμενους της εποχής του. Αλλά και αυτοί οι δεύτεροι θαυμάζουν το ανοιχτό μυαλό του Μ.Σπιέρου· όπως γράφει ο Παπατσώνης: «Πολύ πιο φωτεινά φαίνονται τα κριτικά άρθρα των δικών μας, του Βάρναλη και του Σπιέρου. Μολονότι κομμουνιστές κι οι δυο, φαίνονται όμως πως ζούνε σε μια κοινωνία ανεπαναστάτητη [sic], είτε που ανήκουνε σε ουρανό πιο φωτεινό»²⁸⁶. Πιθανότατα οι προβληματισμοί του Παπατσώνη σχετικά με μερικούς «μαρξιστικούς» παραλογισμούς, να έχουν επιδράσει στη σκέψη του Κάλας· σε άρθρο του στο *Σήμερα*, ο Παπατσώνης αρνείται να δεχτεί ότι δεν παράγεται μεγάλη τέχνη στις μη κομμουνιστικές κοινωνίες, από τεχνίτες που παρουσιάζουν την κατάπτωση και την παρακμή στο έργο τους, σαν προφήτες και επαναστάτες. Ο Παπατσώνης θεωρεί πως οι μαρξιστές κριτικοί έχουν παρερμηνεύσει τον κανόνα της αλληλεξάρτησης κοινωνίας και τέχνης: «Καλός και άξιος ο πρωτοπόρος και προφητικός Gide, με την πρόοδο στο έργο του κάθε τόσο, αλλά εξίσου καλός κ' εξίσου άξιος κι ο Καβάφης. Μπορώ να σκέφτομαι και να ντετερμινάρω σαν θέλω, αλλά να τυφλώνομαι επειδή είμαι φωτισμένος επαναστάτης, και να κρίνω στραβά, όχι μόνο δεν ωφελώ τον επαναστατισμό μου, ούτε τον προπαγανδίζω, αλλά του κάνω όνειδος και τον βλάπτω»²⁸⁷. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο Κάλας απομακρύνεται από τον μαρξιστικό ντετερμινισμό την περίοδο που ασχολήθηκε με το καβαφικό έργο και συνεργάζεται στενά με τον Παπατσώνη στην παρουσίαση του καβαφικού αλλά και του ελιοτικού έργου στην Ελλάδα. Ο Κάλας κι ο Παπατσώνης συνεργάστηκαν στα αφιερώματα του περιοδικού *Ο Κύκλος* για τον Κ.Π.Καβάφη και τον Τ.Σ.Έλιοτ – μάλιστα και οι δυο συσχετίζουν τον Αλεξανδρινό με τον ξένο ποιητή και επιπλέον μοιράζονται την πρόταση εφαρμογής της ψυχαναλυτικής μεθόδου στην ανάλυση του καβαφικού έργου. Ο Παπατσώνης στο σύντομο εισαγωγικό σημείωμά του στις

²⁸⁴ Οι απόψεις που εκθέτουμε συνοπτικά, διατυπώνονται αναλυτικά στο δοκίμιο του Κάλας «Νέες πνευματικές ζυμώσεις στο αντίπαλο στρατόπεδο», Μάιος 1933, ΚΠΑ: 244-250.

²⁸⁵ Για την αρθρογραφία των Παπατσώνη και Δημαρά σε έντυπα της εποχής, για μια στροφή προς τον χριστιανισμό και αναζωογόνηση μεταφυσικών αξιών, βλ. Μικέ, 1988: 201-2. Βέβαια ο Δημαράς ξεπερνάει γρήγορα τις μεταφυσικές του αναζητήσεις (βλ. Αφιέρωμα Δημαράς, 2005: 9).

²⁸⁶ Από το άρθρο του Παπατσώνη «Καλλιτέχνες και κομμουνισμός» στο *Σήμερα*, 5 (Μάης 1933): 159.

²⁸⁷ Παραθέτει ο Αργυρίου, 1981: 236.

μεταφράσεις του Έλιοτ («Γερόντιον», «Ερημότοπος»), σημειώνει: «Στον κ.Ράντο οφείλω μερικές πετυχημένες εκφράσεις στη μετάφραση του “Γερόντιον”»²⁸⁸.

Ο θαυμασμός του Κάλας εκφράζεται και σε τρεις πολυσέλιδες επιστολές προς τον Παπατσώνη στις αρχές της δεκαετίας του '70. Στην πρώτη από αυτές εύχεται το έργο του Παπατσώνη, να τύχει αξιόλογης κριτικής διορατικότητας, όσο για τη δική του γνώμη είναι ότι κανένας ποιητής του 20^{ου} αι. δεν εισέδουσε τόσο βαθιά μέσα στη συνείδηση του νεοέλληνα (ο Κάλας υπογραμμίζει τη λέξη συνείδηση και διευκρινίζει ότι χρησιμοποιεί τον όρο με την «καθολική ολοκληρωτική» σημασία του, ως συνειδητοποίηση μέσα από την ποιητική έκφραση)²⁸⁹. Σε άλλη επιστολή τονίζει ότι πάντα υπήρχε μια μεταδοτική συγκίνηση μπροστά στα γραπτά του Παπατσώνη, παρ' όλο που δεν μοιράζονταν πάντοτε τα ίδια λογοτεχνικά γούστα (πχ. ο ένας λατρεύει τον Claudel, ο άλλος τον χλευάζει). Ακριβώς σε εκείνο το σημείο της αμφίπλευρης διανοητικής συγκίνησης, μπόρεσαν αυτοί οι τόσο ανόμοιοι άνθρωποι και δημιουργοί να λειτουργήσουν σαν συγκοινωνούντα δοχεία – κάτι που απαιτούσε την υπέρβαση της μισαλλοδοξίας και από τους δυο τους. Μοιράστηκαν επίσης μια κοινή μοναξιά, καθώς η αναγνώριση του ιδιότυπου έργου τους έμελλε πολύ να αργήσει: «Εκεί συναντιόμαστε. Σεις ο ποιητής μέσω του οποίου ξαναζεί ο ελληνισμός στη δικιά σας κοσμοθεωρία και που η Ελλάδα δεν έχει εννοήσει μια και αισθάνεσθε τόσο βαθιά τη μοναξιά σας. Εγώ θρέμμα διασποράς Πλακιάτης Μανχατανάς όπως αποκάλεσα τον εαυτό μου έχοντας υπόψη και τη ρίμα Montparnasse»²⁹⁰.

Από την άλλη πλευρά, δεν κρύβεται μια αμφιθυμία, καθώς ο Κάλας καταπιάνεται με δυο θέματα αιχμηρά: καταρχήν ειρωνεύεται περιπαικτικά τη γιορτή των Χριστουγέννων (υπενθυμίζει επιδεικτικά στον θρησκευόμενο Παπατσώνη τη δική του «κεκηρυγμένη αθεΐα») αλλά η δεύτερη αιχμή είναι εκτενέστερη αφού βρίσκει ευκαιρία να κάνει πολιτικό κήρυγμα στον ακαδημαϊκό Παπατσώνη. «Ο επίκαιρος όρος στις χώρες που βρίσκονται κάτω από τυραννικά καθεστώτα είναι ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ» υπογραμμίζει ο Κάλας, ενώ εξαιρεί τη στάση των διανοουμένων που τάχθηκαν φανερά εναντίον της τυραννίας και στηρίζουν (ως έχουν υποχρέωση) τον αγώνα κατά της CIA και της χούντας. Ο Κάλας δεν συμφωνεί με τη «σιωπή της αξιοσέβαστης Ελίτ», ωστόσο αποδίδει εύσημα στον Σεφέρη (υπονοώντας τη δήλωσή του κατά της χούντας): «δεν μπορεί παρά να επαινεθεί η στάση του Σεφέρη τον οποίο πάντα θεωρούσα υπερβολικά συντηρητικό». Εκτός από αυτές τις έμμεσες αναφορές, υπάρχει μια άμεση σχεδόν ερώτηση που φαίνεται ότι αφορά προσωπικά τον Παπατσώνη και τη δική του στάση: «εκείνο το οποίο δεν εννοώ είναι κατά τι μπορεί να ωφελήσει η ενθάρρυνση μιας στάσης που δημιουργεί την εντύπωση ότι η ακαδημία είναι συμπαρασάτης του

²⁸⁸ *Ο Κύκλος*, 5, Ιούλιος 1933: 203. Στο ίδιο σημείωμα, ο Παπατσώνης καταθέτει τη συσχέτιση Καβάφη Έλιοτ, όταν λει για τον «Ερημότοπο» πως «καταλήγει στο σαφές και σύντομο αριστούργημα (του τύπου του Καβάφη) του Φληβιά» (στο ίδιο).

²⁸⁹ Από επιστολή του Κάλας προς Παπατσώνη, 25.12.70 (ΔΑΚ: 29/3).

²⁹⁰ Από επιστολή του Κάλας προς Παπατσώνη, 18.3.74 (ΔΑΚ: 29/3).

καθεστώτος». Στο τέλος της επιστολής ο Κάλας δικαιολογείται ότι εκφράστηκε «τόσο ζωνηρά», αφορμώμενος από κάποια ανάλογα σχόλια στο προηγούμενο γράμμα του συνομιλητή του.

Ένα άλλο θέμα που θίγει ο Κάλας είναι το γλωσσικό, καθώς απορεί για την καθαρεύουσα μιας ομιλίας του Παπατσώνη πάνω στην εθνεγερτική ποίηση των Σολωμού και Κάλβου: «Δεν ξέρω αν υποβάλει η καταραμένη γλώσσα [...] Φυσικά ξέρετε πόσο δεν δέχομαι τη γλωσσική στενοκεφαλιά και ακαλαισθησία του Ψυχάρη αλλά ο αγώνας του ήταν τότε απαραίτητος για να γκρεμιστεί ο σχολαστικισμός που έπνιξε την Ελλάδα από την εποχή του Καποδίστρια ως την εποχή του Βενιζέλου. Είναι αδύνατο η ελληνική διανόηση με μονοκονδυλιά δικτατόρων Παγκάλων και παγκακίστων να σβήσουν το προοδευτικό έργο του Εκπαιδευτικού Ομίλου. Είμαι πάντοτε υπερήφανος ότι στα πανεπιστημιακά μου χρόνια έλαβα ενεργότατο μέρος στη Φοιτητική Συντροφιά» (ΔΑΚ: 29/3).

Η γνώμη του Παπατσώνη για τον Κάλας, εκφράζεται στις δικές του επιστολές – ήδη στην πρώτη επιστολή που του απευθύνει (2.4.1932) αναφέρεται στη γόνιμη προσπάθεια του Κάλας και στα γεμάτα αρετές άρθρα του. Ο Παπατσώνης ανασκευάζει κάποιες παρανοήσεις (του Κάλας) σχετικές με τις απόψεις του. Θεωρεί επιπόλαιη την κατάταξή του στην αντι-μαρξιστική φιλολογία και υποστηρίζει ότι ο μαρξιστής Κάλας ακολουθεί τον άγονο δρόμο της πολιτικής αντιπαράθεσης, ενώ ο ίδιος συμβάλλει θετικά στη θέση του κομμουνισμού²⁹¹. Αλλά και σε άρθρο του 1945, καταγράφοντας τους εργάτες ενός «ελληνικότατου» υπερρεαλισμού, περιλαμβάνει και τον Καλαμάρη «που και η προεργασία του όσο κι αν ήταν χασοτική, κίνησε το ενδιαφέρον, αλλά και η δράση του στο εξωτερικό όλα τούτα τα ταραγμένα χρόνια τον κάνει ένα είδος πρέσβυ του Ελληνικού υπερρεαλισμού στην παφλάζουσα Αμερική»²⁹².

1.5.2. Κ.Θ.Δημαράς

Στην «Αυτοπαρουσίαση» στην ελληνική τηλεόραση, το 1982, ο Κάλας σημείωνε: «Είχα κάποιον τότε, ο οποίος με υποστήριζε πολύ, εγκωμιάζοντας τα ποιήματά μου, και με ενθάρρυνε να γράψω. Αυτός ήταν ο Κ.Θ.Δημαράς. Ο Δημαράς τότε ήταν απολύτως πεπεισμένος ότι ήμουν ο νέος ποιητής, της νέας γενιάς κτλ. Αλλά άλλαξε γρήγορα γνώμη, παλινδρόμησε δηλαδή, διότι ήταν και συγχρόνως φίλος άλλων, οι οποίοι ήθελαν να κάνουν τον Σεφέρη διάδοχο του Παλαμά και τότε εμένα αυτό μου έδινε την εντύπωση ότι ήθελαν να βγάλουν έναν νέο καθεστωτικό ποιητή, συντηρητικό σε όλες του τις απόψεις, ενώ εγώ εξηγούσα ότι αυτός είχε πολύ επηρεαστεί από τους άγγλους ποιητές, ιδίως τον Eliot, τον Pound κι ακόμα και τον Auden. Λοιπόν, αυτό με σύγχισε, αλλά συγχρόνως άνθρωποι σαν τον Δημαρά ενόμιζαν ότι έπρεπε να εγκαταλείψουν όλα τα άλλα και να προσκολληθούν εις το “κόμμα”,

²⁹¹ Για την επιστολή βλ. ΕΛΙΑ: 1/12. Η συγκεκριμένη είναι η μόνη από τα χρόνια του μεσοπολέμου, ανάμεσα σε 20 επιστολές προς τον Κάλας – όλες με αποστολέα τον Παπατσώνη. Από το περιεχόμενο των υπόλοιπων επιστολών (που αποστέλλονται μεταξύ των ετών 1963-1975) φαίνεται η αμοιβαία ανταλλαγή άρθρων τους και απόψεων ανάμεσά τους.

²⁹² Τ.Παπατσώνης, «Ο υπερρεαλισμός κ' εγώ», *Ηριδανός*, 1976: 125.

μπορούμε να πούμε, του Σεφέρη»²⁹³. Απ' ότι φαίνεται η φιλία του Κάλας με τον Δημαρά ήταν ισχυρή πλην βραχύβια, γιατί ακολούθησε χάσμα απόλυτο και βαθύ²⁹⁴.

Ο Δημαράς προερχόταν από τον κύκλο του Αποστολάκη, ήταν αντιαριστερός κι εντάχθηκε στον κύκλο των *Ελληνικών Γραμμάτων* με την ελληνοκεντρική τοποθέτηση – ήταν ωστόσο (εκείνη την εποχή) αντιπαλαμικός²⁹⁵. Η πρώτη συμφωνία του Κάλας με τον Δημαρά καταγράφεται στις απόψεις τους για τον Παλαμά: πρώτος ο Δημαράς δημοσίευσε μια κριτική για το βιβλίο του Δ.Βεζανή σχετικά με τον Παλαμά και ο Κάλας ένωσε τη φωνή του στο δριμύτατο κατηγορώ του Δημαρά: «Τα ανυπολόγιστα χαρίσματά του [ο Παλαμάς] εις κανέν ανώτερο νόημα δεν τα υπέταξε [...] η προσφορά του μεγαλύτερου συγχρόνου ποιητού, του πατρός της νέας μας ποιήσεως, όχι μόνο ανύπαρκτος είναι, αλλά και αρνητική»²⁹⁶. Επιπλέον ο Δημαράς είχε επιμεληθεί το *Τετράδιο Γ'* και αυτό φαίνεται από μια σύντομη επιστολή που απευθύνει στον Κάλας (κατά πάσα πιθανότητα το καλοκαίρι του 1934, οπότε κι εκδόθηκε το *Τετράδιο Γ'*): «Αυτά είναι αστεία, δεν υπάρχουν τηλεφίλα στη σημασία του τηλεβόλου. Πού το βρήκες; Υπάρχουν τήλεφοι και τηλεφία. Παρακαλώ να έχω απάντησιν – οι διορθώσεις περιμένουν. Σε τηλεφιλώ» (ΕΛΙΑ: 1/10). Είναι φανερό ότι ο Δημαράς σχολιάζει το λεκτικό του ποιήματος «Δίχως τη Ρουθ και τη Βάλια» (ONP: 62).

Ένα ακόμα κοινό σημείο με τον Κάλας υπήρξε η ψυχαναλυτική ανάλυση του καβαφικού έργου και η πεποίθηση πως στην κατανόηση ενός καλλιτεχνικού έργου, στην αποκάλυψη του μηχανισμού και των αρθρώσεών του, μπορεί ο κριτικός να μεταχειριστεί τα πορίσματα που προσφέρουν οι επιστήμες του ανθρώπου, η κοινωνιολογία, η βιολογία. Ο Δημαράς ωστόσο πρώτος διατύπωσε τα όρια της ψυχαναλυτικής μεθόδου: «Η ψυχανάλυση [...] μπορεί, αν χρησιμοποιηθεί με σύνεση και χωρίς τις δογματικές ακρότητες του φροϋδισμού, ν' αποβεί πολύτιμη στα χέρια του κριτικού. Δοκιμή μιας τέτοιας εφαρμογής προσπάθησα να κάνω μελετώντας το έργο του Καβάφη: δεν είστε καθόλου, δουλεύοντας έτσι, πως αρτίωνα μια

²⁹³ *Σχολιαστής*, 1989: 13. Πβ. και αλλού: «[Τη] στροφή [μου] προς την ποίηση είχε ενθαρρύνει ο Κ.Θ.Δημαράς που είχε διαβάσει με ενδιαφέρον δυο πεζά ποιήματα που εδημοσίευσε στη *Νέα Εστία* ο Ξενόπουλος» (ΔΑΚ: 19/3).

²⁹⁴ Στην αλληλογραφία του με τον Θεοτοκά αναφέρεται πως ο Δημαράς δεν απαντά στα γράμματα που του στέλνει ο Κάλας από το Παρίσι: «Ρώτησε τον Δημαρά – αν δεν εψόφησε ακόμα – όποιοι με αγνοούν είναι ψόφιοι για μένα (πες του το) – αν έλαβε το γράμμα με τα βιβλία και πόσα έλαβε» (Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 40)

²⁹⁵ Βλ. Ντουνιά, 2000: 45-6. Για τις δημοσιεύσεις του Δημαρά εκείνη την εποχή, βλ. Λαδογιάννη, 1993: 47 και 57. Στην πνευματική πορεία του Δημαρά υπάρχει «το χρονικό όριο της μεταστροφής του στο 1944, που έγραφε τη μελέτη για τον Παλαμά» (το αναφέρει ο Αλ.Αργυρίου, «Τα κυλιόμενα ενδιαφέροντα του Κ.Θ.Δημαρά», Αφιέρωμα Δημαράς, 2005: 18) οπότε άφησε τη λογοτεχνική κριτική για την ιστορία των ιδεών. Η *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (1948) είναι σαφώς παλαμοκεντρική (χωρίς ο Δημαράς να ξεχνά την αγάπη του για τον Καβάφη), ωστόσο οι πρώτες του αρνητικές κρίσεις για τον Παλαμά, πιθανόν να επηρεάστηκαν από τον δάσκαλό του στο σχολείο, τον Γ.Αποστολάκη (βλ. Αλ.Πολίτης, «..Δράξασθε παιδείας..», Αφιέρ. Δημαράς, 2005: 9).

²⁹⁶ Τα λόγια του Κ.Θ.Δημαρά παραθέτει ο Κάλας, ΚΠΑ: 29-30. Στο 1.4.1. υποκεφάλαιο της διατριβής εκθέσαμε αναλυτικότερα τις απόψεις του Δημαρά για τον Παλαμά.

κριτική μελέτη· ήθελα απλώς να δείξω τη χρησιμότητα της ψυχανάλυσης για την προκριτική, για την προεργασία της κριτικής»²⁹⁷. Ο Κάλας συμφώνησε μαζί του, όπως φαίνεται από τα μετέπειτα κείμενά του. Επιπλέον, Κάλας και Δημαράς συνεργάστηκαν «στο εξαιρετικά βραχύβιο *Δελτίο Κριτικής* του Λώρου Φαντάζη το 1932»²⁹⁸. Ωστόσο, παρά τις ευκαιριακές αυτές πνευματικές διασταυρώσεις, οι ιδεολογικές αποστάσεις του Κάλας από τον Δημαρά διαφαίνονται αγεφύρωτες από την αρχή. Ο Δημαράς με το ψευδώνυμο Φ.Ραφαήλ υπήρξε τακτικός συνεργάτης του περιοδικού *Ιδέα*, αλλά ως διανοητής τοποθετήθηκε στον χώρο του κοινωνικού χριστιανισμού, κρατώντας αποστάσεις τόσο από τον ιστορικό υλισμό όσο και τον αστικό φιλελευθερισμό.

Η δημόσια έκφραση της εκτίμησης αλλά και της αντίθεσης του Κάλας, αφορούσε στο βιβλίο του Δημαρά *Επτά κεφάλαια για την ποίηση* (1935). Ο ποιητής διαφωνεί με τη σύνδεση ποίησης και προσευχής, τέχνης και μεταφυσικής, ενώ απορρίπτει τον συνδυασμό επιστήμης και θρησκείας: «Η επιστήμη ή αποκάλυψη απαντούμε. Προσπαθεί ο κ.Δημαράς να συμβιβάσει τα ασυμβίβαστα!»²⁹⁹. Ο Κάλας δεν συμφωνεί κυρίως με τη βασική θέση του Δημαρά πως η ποίηση είναι θρησκευτική λειτουργία, ούτε συμεριζείται την άποψη πως η ποίηση μπορεί να αποκαλύψει την «υπέρτατη αλήθεια» ή ότι η καλλιτεχνική δημιουργία βασίζεται στη βούληση³⁰⁰ και στην έμπνευση: «Θρησκεία και ποίηση. ακόμα ένα βήμα: ποίηση και προσευχή. Αιτιωδώς ταυτώσημες τις θεωρεί ο Δημαράς[...]. Φυσικά το αρνούμαι. Μ' αυτό δεν μ' εμποδίζει να θαυμάζω εξίσου έντονα με τον κ.Δημαρά μερικές προσευχές που εκφραστήκανε στη γλώσσα μας, από τον Γρηγόριο Ναζιανζηνό ως τον κ.Παπατσώνη» (ΚΠΑ: 147). Ωστόσο υπάρχουν κοινά στοιχεία ανάμεσά τους: «Θεολογεί ο κ.Δημαράς, δεν έχει όμως ηθικολογικές προκαταλήψεις. Η ηθική δεν είναι γι' αυτόν σκοπός, ζητά στην τέχνη “καλλιέργεια ψυχής”. Γι' αυτόν τον λόγο, παρ' όλες τις φιλοσοφικές και πολιτικές μας διαφορές βρίσκομαι στην τέχνη πιο κοντά σ' αυτόν παρά σε κάθε άλλο κριτικό μας» (ΚΠΑ: 145). Έτσι ο Κάλας παραδέχεται ότι το δοκίμιο του Δημαρά αποτελεί «υπέρ ποιήσεως γνήσια φωνή», αφού με ειλικρίνεια αναζητά στον ποιητικό λόγο την ανθρώπινη συγκίνηση και την αποκάλυψη της ουσίας των ανθρώπινων πόθων.

Η πνευματική φιλία Κάλας και Δημαρά διακόπηκε απότομα λίγο μετά τα μέσα της δεκαετίας του '30. Όσο για τη θέση που έδωσε ο δεύτερος στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (1948) στον Κάλας, ήταν η ακόλουθη: «Ξεχωρίζω εδώ μια τάση που ίσως ξεκινάει

²⁹⁷ Κ.Θ. Δημαράς, «Κριτική, ποίηση και ψυχανάλυση», *Νέα Εστία*, 145 (1 Ιανουαρίου 1933): 48.

²⁹⁸ Γκρέκου, 2000: 347.

²⁹⁹ ΚΠΑ: 145. Ο Κάλας αναφέρεται στη χρήση της ψυχαναλυτικής μεθόδου όπως τη χρησιμοποιεί ο Δημαράς, όταν εξετάζει τα θέματα της λυρικής ποίησης: ο Δημαράς ονομάζει το δοκίμιο του ψυχαναλυτικό στη μέθοδο, χωρίς να το εντάσσει σε καθορισμένο ψυχαναλυτικό σύστημα: «αλήθεια πιστεύω πως η μέθοδος αυτή ένα από τα σπουδαιότερα όργανα που προσέφερε η νεώτερη επιστήμη για τη στενότερή μας γνωριμία με την ανθρώπινη ψυχή» (Δημαράς, 1935: 282 σημ.).

³⁰⁰ Στα κεφ Δ' και Ε' στα *Επτά κεφάλαια για την ποίηση*, ο Δημαράς εξετάζει το περιεχόμενο της βουλήσεως και ορίζει την τέχνη ως «ηθελημένη συνείδηση δημιουργίας», γι' αυτό σημειώνει σχετικά με τον υπερρεαλισμό ότι αποτελεί μια ομολογημένη άρνηση της τέχνης, «ακριβώς γιατί παραμερίζει συστηματικά μέσα από το έργο τη θέληση του εργάτη [=δημιουργού]» (Δημαράς, 1935: 371).

από τον Παλαμά, το υμνολόγημα του μηχανικού πολιτισμού: Νικήτας Ράντος (1933), που πολύ γρήγορα εγκατέλειψε τα ελληνικά γράμματα, αφού τα σημάδεψε με τα πρώτα μηνύματα του υπερρεαλισμού»³⁰¹.

1.5.3. Γ.Θεοτοκάς

Η σχέση του Κάλας με τον Γ.Θεοτοκά υπήρξε μια πνευματική «φιλία – αντιπαλότητα» που κράτησε αρκετά χρόνια. Ο Θεοτοκάς εγγράφηκε στο ουμανιστικό στρατόπεδο από το οποίο ο Κάλας είχε πλήρως αποστασιοποιηθεί. Στο κείμενο «Towards a third Surrealist Manifesto», ο Κάλας στηλιτεύει ειρωνικά όλους τους φορείς του ανθρωπιστικού πνεύματος (Ακαδημία, βραβεία Nobel, Κ.Τ.Ε.) καταλήγοντας στη διαπίστωση της κατάρρευσης του ανθρωπιστικού ιδεώδους: «No wonder everything – in the humanistic sense – crumbled down!» (Calas, 1940 β: 38).

Η αντιπαλότητα των δύο ανδρών εντάχθηκε στο πλαίσιο της ευρύτατης μεσοπολεμικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στη φιλελεύθερη ιδεολογία και τη μαρξιστική, μια αντιπαλότητα στην οποία ενεργά συμμετείχαν και οι δύο από διαφορετικά μετερίζια. Ο Κάλας στην κριτική του για το βιβλίο *Πιστεύω* του Αχιλλέα Κύρου (1933) χλευάζει τον φόβο των αστών απέναντι στον κομμουνισμό, καθώς και την προσκόλλησή τους στα ιδεώδη της θρησκείας και της οικογένειας: υπερασπίζεται τα ιδανικά της σοσιαλιστικής σκέψης και τέχνης, για να καταλήξει στην άβυσσο που χωρίζει τους δυο κόσμους και στην οξύτατη πάλη ανάμεσά τους: «Δεν είναι σωστό στις ιταμές προκλήσεις σας να μην απαντήσουμε με αποφασιστικότητα [...] και τότε να συνεχίσουμε τον αγώνα που θα μας οδηγήσει τελικά σε νίκη, όπου εσείς και τα ιδανικά σας θα συντριφείτε, όπου τα βλαβερά σας έντυπα θα πάψουν να κυκλοφορούν, όπου στρατοί και τοκομερίδια εθνικών ομολογιών θα αχρηστευτούν» (ΚΠΑ: 287-8).

Κατά τη διάρκεια των ετών 1930-32, όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του Θεοτοκά με τον Σεφέρη, ο Θεοτοκάς με τον Κάλας, τον Δημαρά, τον Ηλ.Τσιριμώκο, σχεδίαζαν να εκδώσουν περιοδικό (με τίτλο *Οδυσσέας*)³⁰² – σχέδιο που δεν πραγματοποιήθηκε αφού ο Θεοτοκάς συνεργάστηκε με τον Μελά³⁰³ στην *Ιδέα*. Η ανταλλαγή απόψεων ανάμεσα στον Θεοτοκά και τον Κάλας αποτυπώνεται στη δημοσιευμένη αλληλογραφία τους, αλλά δεν περιορίζεται εκεί μόνο. Ο δημόσιος διάλογός τους λαμβάνει χώρα στις σελίδες του *Κύκλου*, με

³⁰¹ Βλ. Δημαράς, 1968: 480.

³⁰² Βλ. Θεοτοκάς – Σεφέρης, 1981: 56 («Δεν κατόρθωσα να συνεννοηθώ με τους φιλοπρόόδους και σκορδόπιστους νεανίσκους Δημαρά, Καλαμάρη και Η.Τσιριμώκο, και ο *Οδυσσέας* πάει φούντο») και 60. Η Λαδογιάννη σκιαγραφεί τη δράση και τη θεωρητική κατάρτιση του Θεοτοκά (Λαδογιάννη, 1993: 42-44).

³⁰³ Στον «Φορτούνιο» (=Σπύρο Μελά) αναφέρεται ο Κάλας στο δεύτερο άρθρο του στη *Φοιτητική Συντροφιά* το 1929, όπου δηλώνει την απογοήτευσή του για την εξέλιξη του Μελά από ενδιαφέροντα θεατρικό συγγραφέα σε αστικό χρονογράφο (ΚΠΑ: 23-4).

αφορμή την έκδοση του βιβλίου του πρώτου *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα* (1932)³⁰⁴. Σ' αυτό, ο Θεοτοκάς εκκινεί από την αγωνία του ότι στη σύγχρονη εποχή κινδυνεύουν οι πνευματικές και ηθικές αξίες του ουμανισμού, κάτω από την απειλή της κομμουνιστικής εξάπλωσης³⁰⁵. Ο Κάλας κατακρίνει το βιβλίο του Θεοτοκά – το θεωρεί αντικομμουνιστικό λίβελλο – σε ανοιχτή επιστολή («Αληθινός ουμανισμός», *Κύκλος*, Μάρτιος 1932) στην οποία υιοθετεί ύφος πολεμικό και δηκτικό: «Γράφεις, καημένη Θεοτοκά, για τον μαρξισμό, μ' έναν τρόπο αρκετά αφελή» (ΚΠΑ: 221). Επικαλούμενος φράσεις από κλασικά κείμενα του μαρξισμού (από τον Μαρξ ως τον Λένιν) ο Κάλας τάσσεται με τον ορθόδοξο μαρξισμό, ενώ ο Θεοτοκάς αντιμετωπίζει με συμπάθεια τον δυτικό – τον «ρεφορμιστικό» κατά τον Κάλας – σοσιαλισμό (Μπλουμ, ντε Μαν): όπως επισημαίνει ο Λιάκος, ο Κάλας φαίνεται να γνωρίζει τόσο το έργο του de Man όσο και τις κριτικές που έχει δεχτεί³⁰⁶. «Ηθική αντίληψη του σοσιαλισμού, άρνηση ή υπέρβαση του οικονομικού ντετερμινισμού, εισαγωγή ψυχολογικών ερμηνειών στην ιστορία, ιδεολογικός πλουραλισμός, αντικατάσταση της πάλης των τάξεων από την εθνική συνεργασία, ο ανανεωτικός ρόλος της νεολαίας»³⁰⁷ είναι τα μοτίβα που υιοθετούν οι Έλληνες αστοί διανοούμενοι – σε αντίθεση με τον Κάλας που στηρίζει την πάλη των τάξεων και τη βία, αντιμάχεται τις αναθεωρήσεις του σοσιαλισμού και δίνει προτεραιότητα στο ταξικό αίσθημα έναντι του εθνικού. Για την ιδέα και ηθική αξία του έθνους και του Ελληνισμού μιλάει ο Θεοτοκάς στο βιβλίο του: «Το έθνος είναι κυρίως μια πνευματική πραγματικότητα, ένας κοινός πλούτος από ιδέες, συναισθήματα, ψυχικές καταστάσεις»³⁰⁸, ενώ ο Κάλας το απορρίπτει (: «το έθνος είναι ιδέα που ήρθε και που θα φύγει με τον καπιταλισμό», ΚΠΑ: 227) και δηλώνει ότι δεν μπορεί να παρακολουθήσει τον Θεοτοκά «ως στους σωβινιστικούς ενθουσιασμούς» του (: 231).

³⁰⁴ Η Μικέ επισημαίνει κάποιες βιβλιοκρισίες, ανάμεσα στις οποίες την κρίση του Σεφέρη πως το βιβλίο του Θεοτοκά είναι ανώτερο από εκείνο των σοσιαλιστικών ιδεών του Σκληρού, και την ευχή του να εγκαινιάσει μια άλλη τάξη πραγμάτων, βλ. Μικέ, 1984: 324 (σημ.11). Η ίδια σχολιάζει τα σημεία τριβής Θεοτοκά-Σπιέρου, όπως αυτά προκύπτουν από το δοκίμιο «Αληθινός Ουμανισμός» του δεύτερου (βλ. στο ίδιο: 325).

³⁰⁵ Το δεύτερο και εκτενέστερο κεφάλαιο του βιβλίου επιγράφεται «Το πνεύμα και ο κομμουνισμός», όπου ο μαρξισμός προβάλλεται ως νέα θρησκεία με τον μυστικισμό, τον δογματικό φανατισμό και τους προφήτες της, ενώ αδύνατο σημείο του κομμουνισμού θεωρείται ο παραγκωνισμός του ατόμου υπέρ της ομάδας (βλ. Θεοτοκάς, 1932: 19κε).

³⁰⁶ Βλ. Λιάκος, 1990: 12-13.

³⁰⁷ Με αυτούς τους όρους ο Λιάκος καταγράφει την επίδραση του de Man στον δοκιμακό λόγο της Γενιάς του '30, στο ίδιο: 12.

³⁰⁸ Θεοτοκάς, 1932: 35· και αλλού: «Καταργώντας μέσα σου την ιδέα του έθνους (αν μπορείς) καταργείς ένα κομμάτι του εαυτού σου, στενεύεις και φτωχαίνεις τη ζωή σου, αχρηστεύεις ένα πολύτιμο πλούτο ψυχικής ζωής, που σου κληρονόμησαν οι γενεές των πατέρων σου» (: 37) – ωστόσο ο Θεοτοκάς δεν συμφωνεί με τον παθιασμένο εθνικισμό (: 39). Ενδιαφέρουσα είναι η κριτική του Β.Τατάκη, ο οποίος, παρ' όλο που συμμερίζεται την αντικομμουνιστική ιδεολογία του Θεοτοκά, διαφωνεί με το ύφος του διδάγματος-κηρύγματος που υιοθετεί ο Θεοτοκάς, προσφέροντας έτοιμες ριζικές λύσεις των κοινωνικών ανησυχιών της εποχής, βλ. «Γ.Θεοτοκά, *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα*», *Μακεδονικές Ημέρες*, 3 (Μάιος 1932): 123.

Το βιβλίο του Θεοτοκά δέχτηκε αρκετές αρνητικές κριτικές³⁰⁹, όπως πχ. αυτή του – φίλου του Κάλας – Ηλία Τσιριμάκου ο οποίος με το ψευδώνυμο Παύλος Γκίκας δημοσίευσε το 1933 το βιβλίο *Έλεγχος του αστικού ιδεαλισμού*, όπου ελέγχοντας το βιβλίο του Θεοτοκά, αποδεικνύει ότι τα πνευματικά οχυρώματα της αντίδρασης οδηγούν στον φασισμό. Ωστόσο η σχέση της διανόησης της εποχής εκείνης με τον φασισμό δεν προκύπτει ευθύγραμμη και ξεκάθαρη (πχ. ο Κάλας είχε υιοθετήσει τον όρο του σοσιαλφασισμού για όσους είχαν απομακρυνθεί από τον μαρξισμό, χωρίς να είναι φασίστες). Μπορεί ο Θεοτοκάς, σε άρθρο του 1933, να δήλωνε θαυμαστής των κατακτήσεων του ιταλικού φασισμού³¹⁰, παρ' όλα αυτά ο ίδιος, όπως και οι περισσότεροι αστοί διανοητές, αναζητούν έναν τρίτο δρόμο ανάμεσα στον φιλελευθερισμό και στον κομμουνισμό³¹¹.

Ο ουμανισμός του Θεοτοκά θεωρείται (από τον Κάλας) ακαθόριστος, ουτοπικός και μεταφυσικός, σε αντίθεση με τον σοσιαλιστικό ανθρωπισμό που επιδιώκει την κατάργηση της εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο (ΚΠΑ: 230). Ο Κάλας, βέβαια, δεν υπήρξε ποτέ ένθερμος οπαδός του ανθρωπισμού, ενώ η προσκόλλησή του στην προσωκρατική φιλοσοφία υποδηλώνει την εμμονή του για την κοσμολογική (και όχι την ανθρωποκεντρική) θεώρηση. Ο φόβος του αγνώστου έκανε τον άνθρωπο να εφεύρει τον ανθρωπισμό – αναφωνεί ο Κάλας – για να προστατευθεί μέσα στα όρια του ανθρώπινου μέτρου (Εστίες: 48)³¹². Ο Θεοτοκάς υπήρξε ο φορέας του γαλλικού νεο-ουμανιστικού πνεύματος και υποστηρικτής ενός ανθρωποκεντρικού ιδεαλισμού, με πίστη στην ατομικότητα και στην ελευθερία, αλλά και στο έθνος. Οι αισθητικές του θέσεις – παρά το αίτημα της ανανέωσης του *Ελεύθερου Πνεύματος* – παραμένουν σταθερά υπέρ της παράδοσης.

Το δοκίμιο «Αληθινός Ουμανισμός» (του Κάλας) κλείνει με μια σειρά προτροπών σε β' πρόσωπο προς τους νέους της γενιάς του: ο συγγραφέας τούς προτρέπει να είναι κριτικοί απέναντι στις αντιδραστικές γνώμες, να διαβάζουν πολύ και διαφορετικές θεωρίες (από Πλάτωνα μέχρι Μπουχάριν), να παλεύουν για την αλλαγή της κοινωνικής ζωής, να μην είναι άβουλες μηχανές, αλλά να αγωνίζονται και να επαναστατούν (ΚΠΑ: 231-3). Οι προτροπές αυτές ωστόσο δεν έχουν καμία σχέση με τον βιολογισμό του Θεοτοκά (νιάτα και υγεία), ο οποίος στο έργο του προέβλεπε «ένα ιδεατό τύπο υγιέστατου πνευματικού νέου, φυσιολογικού, αισιόδοξου [...] με μια

³⁰⁹ Η Hoff αναλύει (εκτός από την κριτική του Κάλας) τις κριτικές των Αγ.Τερζάκη και Π.Χάρη για το συγκεκριμένο βιβλίο του Θεοτοκά, βλ. Hoff, 2001: 25-27.

³¹⁰ «Μπορεί να μη μας αρέσουν οι μέθοδοι του Ντούτσε αλλά χρωστούμε να αναγνωρίσουμε πως ο άνθρωπος αυτός δημιούργησε, στη συνείδηση του κόσμου, μια πολύ διαφορετική αντίληψη για τη ζωτικότητα και τις δυνατότητες των μεσημβρινών λαών», Γ.Θεοτοκάς, «Υπάρχει κάτι σάπιο στην Ελλάδα;», *Ιδέα*, 10, Οκτώβριος 1933: 199-201.

³¹¹ Βλ. Λιάκος, 1990: 18.

³¹² Ο Κράββαρης αναφέρει τον όρο «surhumanisme» που προτείνει ο F.Alquié για τον υπερρεαλιστικό ανθρωπισμό (βλ. Kravvaris, 2000: 40).

ισόρροπη και κλασική αίσθηση της αντικειμενικής ομορφιάς, με αγνά πνευματικά ιδανικά, με πίστη στο παρόν, στη φυλή, στην ιδέα του έθνους και στο προσωπικό του άστρο»³¹³.

Ωστόσο κι ο ίδιος ο Κάλας, στα πρώτα του κριτικά κείμενα, αναφέρεται συχνότατα στη γενιά του, την αντιδιαστέλλει από τις προηγούμενες, τη χαρακτηρίζει «γενιά δράσεως κι όχι γενιά στατικής» (ΚΠΑ: 45). Μέσα από τις ποικίλες αναφορές, γίνεται σαφές πως αυτό που ψάχνει δεν είναι να αρχηγεύσει αυτής της γενιάς, αλλά να χαρτογραφήσει τη συλλογική της συνείδηση, να εντοπίσει το χάσμα από τους δασκάλους της και τους παλιούς πνευματικούς ηγέτες, καθώς και να συντελέσει στη διαμόρφωση των «νέων επιτελείων». Σε μια εποχή έντονης κρίσης των ιδεών και των αξιών, οι νέοι οφείλουν να ξεπεράσουν τους παλιούς και τα λάθη τους, «πρέπει ολοένα να χτίζομε με το καινούριο υλικό, για ν' ανταποκριθούμε στις νέες μας ανάγκες» (ΚΠΑ: 27). Επομένως η αναθεώρηση των παρακμασμένων αστικών αξιών από τη νέα γενιά αποτελεί το κοινό σημείο ανάμεσα στον υλιστή Κάλας και στον ιδεαλιστή Θεοτοκά. Ενδεικτική των συγκλίσεων και αποκλίσεων των δυο ανδρών, είναι η σύγκριση του πρώτου βιβλίου του Θεοτοκά, με τη διάλεξη του Κάλας «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση».

1.5.3.1. Ελεύθερο Πνεύμα – Διάλεξη του 1933: μια παράλληλη ανάγνωση

Το *Ελεύθερο Πνεύμα* του Γ.Θεοτοκά είχε δημοσιευτεί τέσσερα περίπου χρόνια νωρίτερα από το χρόνο εκφώνησης της διάλεξης του Κάλας. Παρ' όλο που η διάλεξη αυτή («Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση») δεν έχει ούτε την (ευρεία) έκταση, ούτε τους στόχους του *Ελεύθερου Πνεύματος*, αν κανείς επιχειρούσε μια παράλληλη ανάγνωση των δύο κειμένων, θα διαπίστωνε αναλογίες ενδιαφέρουσες. Επιπλέον, η συνεξέταση νομιμοποιείται, καθώς και τα δύο κείμενα εστιάζονται στην αναζήτηση του «καινούργιου» στη λογοτεχνία (κυρίως), εξ ονόματος μιας νέας γενιάς (ο Γ.Θ. πρόβαλλε περισσότερο τη νέα γενιά, ο Κάλας τις νέες αισθητικές αναζητήσεις) και μάλιστα σε αντίστιξη με το παρελθόν της λογοτεχνικής Παράδοσης.

Η συνομιλία του Κάλας με το *Ελεύθερο Πνεύμα* άρχισε νωρίτερα, με μια επιστολή (Νοέμβριος 1929) που έστειλε στον Γ.Θ., η οποία περιέχει κρίσεις πάνω στο βιβλίο – θετικές και επαινετικές για πολλά σημεία του *Ελεύθερου Πνεύματος*, μάλιστα ο Κάλας χαρακτηρίζει το βιβλίο ως «αληθινά πνευματικό μανιφέστο»³¹⁴. Στην ίδια επιστολή, επισημαίνονται οι αντιφάσεις του κειμένου από τις οποίες η βασικότερη – κατά τον Κάλας – είναι ο σχετικισμός της σκέψης του Γ.Θ., η οποία αποβαίνει τελικά δογματική, όσο και η απολυτότητα που γκρεμίζει το αποτέλεσμα, τονίζει ο Κάλας, είναι η άρνηση των πάντων, χωρίς να διατυπώνεται καμία θέση. Γι'

³¹³ Ανδρ.Καραντώνης, «Γ.Θεοτοκάς», *Τα Νέα Γράμματα*, Αύγ.-Οκτώβρ. 1937 : 570.

³¹⁴ Βλ. Θεοτοκάς – Κάλας, 1989: 21. Αλλά και στο δοκίμιο «Αληθινός Ουμανισμός» (1932), ο Κάλας σημειώνει: «Όταν εδημοσίεψες – ω Ορέστη Διγενή! – το *Ελεύθερο Πνεύμα*, σου είχα πει, νομίζω, πως είσαι ο μόνος που ξέρεις με ζωηρές πινελιές και έντονα raccourcis να αποδίδεις την ατμόσφαιρα της πνευματικής ζωής της γενεάς μας» (ΚΠΑ: 227).

αυτό, στον κίνδυνο του πνευματικού μιλιταρισμού που επισείει ο Γ.Θ., ο Κάλας επιθέτει αυτόν της πνευματικής αυτοκτονίας (λιποταξίας). Το μεγάλο λάθος του Γ.Θ., συνεχίζει, είναι ότι δεν νιώθει πως ο σκοπός του ανθρώπου, αν και ενιαίος, πολυμορφίζεται στην Επιστήμη, στην Πολιτική, στην Ποίηση που επιδιώκουν αντίστοιχα την Αλήθεια, το Καλόν, το Ωραίον: «έτσι ο αληθινός δημιουργός είτε είναι ποιητής είτε πολιτικός με διάφορο πρίσμα βλέπει τα ίδια πράγματα. Για μένα πχ αυτό που ονομάζω κακό, αν έχω δίκιο, ο καλλιτέχνης θα το πει άσχημο»³¹⁵. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η τέχνη είναι ανεξάρτητη από την πολιτική ενώ παράλληλα υπάρχει αρμονία και ενότητα των ασύμπτωτων παραλλήλων. Όπως και στη διάλεξή του, έτσι και το 1929, ο Κάλας πίστευε πως «ο ποιητής ποτέ δεν πρέπει να κάνει πολιτική», ώστε να μην τέμνονται οι παράλληλες.

Μετά απ' αυτόν τον παλιότερο «διάλογο» Γ.Θ. και Κάλας, ερχόμαστε στην παραλληλία *Ελεύθερου Πνεύματος* και της Διάλεξης του 1933. Τα κείμενα παρουσιάζουν εξ αρχής κάποιες διαφορές ως προς τον τίτλο: ο Γ.Θ. που θεωρήθηκε «ο πιο καρτεσιανός από τους Νεοέλληνες πεζογράφους»³¹⁶, εστιάζει στο «πνεύμα» και παρουσιάζει ως βασική αξία τη λογική, ενώ ο Κάλας τονίζει το συναίσθημα, το όνειρο και το ασυνείδητο, στοιχεία κατεξοχήν εξω-λογικά. Επιπλέον η «ελευθερία» στον Γ.Θ. συναρτάται από το πνεύμα και ορίζεται ως ανυπαρξία δογματισμών και φανατισμών³¹⁷, ενώ τον Κάλας ενδιαφέρει η επαναστατική διαδικασία της απελευθέρωσης.

Ως προς τα ενδότερα των κειμένων έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής: ο Γ.Θ. εκκινεί το βιβλίο του με ρητή ευρωπαϊκή σκοπιά, ψάχνοντας να βρει στην Ελλάδα «αληθινούς Ευρωπαίους» (ΕΠ: 8), ενώ στη συνέχεια περνά με επιμονή στην ανίχνευση της νεοελληνικής ταυτότητας και στην ανάγκη αυτογνωσίας του ελληνισμού μέσα από την πολυμορφία και την αντιφατικότητά του (ΕΠ: 19). Αντίθετα, ο Κάλας – παρ' όλο που δεν του λείπουν τα ευρωπαϊκά μέτρα σύγκρισης και η ευρεία ενημέρωση – δεν μυθοποιεί ούτε τον δυτικό πολιτισμό, ούτε τον ελληνισμό. Εδώ έγκειται μια από τις (πολλές) διαφοροποιήσεις του Κάλας από τον υπόλοιπο κορμό της γενιάς του '30, καθώς αυτοί ανήγαγαν το «εθνικό» σε ρυθμιστικό αισθητικό παράγοντα. Μάλιστα το έθνος (αποκαθαρμένο, ωστόσο από τον εθνικισμό) αποτέλεσε τη μόνη συλλογικότητα την οποία προέβλεπαν οι περισσότεροι της Γενιάς του '30, σε αντίθεση με τα «κολλεχτιβιστικά» οράματα του Κάλας.

Περισσότερο συγκλίνουν οι απόψεις των Γ.Θ. και Κάλας ως προς τη σύγχρονή τους νέα γενιά: ο Γ.Θ. την παρουσιάζει γλαφυρά – και μάλιστα με εκφράσεις και εξάρσεις³¹⁸ που θα

³¹⁵ Θεοτοκάς – Κάλας, 1989: 23.

³¹⁶ Βλ. Δημαράς, 1968: 476

³¹⁷ Βλ. Γ.Θεοτοκάς, 1998: 19. Στο εξής οι παραπομπές στο *Ελεύθερο Πνεύμα* (ΕΠ σε συντομογραφία) θα δηλώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση, στο κύριο κείμενο μας.

³¹⁸ «Δε θα αφήσουμε όμως τη νοικοκυροσύνη να καταχτήσει ολόκληρη την ελληνική νιότη [...] [τη φωτιά] τη συντηρεί ο Άσωτος Υιός» (ΕΠ: 35). Ο τόνος όμως αρχίζει να υπερβάλει λίγο παρακάτω: «Τους [αυριανούς ποιητές της Ελλάδας] φαντάζομαι ρωμαλέα παιδιά, γυμνασμένα, με ελεύθερες κινήσεις και

ζήλευε κι ο Κάλας – ως γενιά ζωηρή, ορμητική, ανήσυχη (ΕΠ: 24). Το *Ελεύθερο Πνεύμα* στην πρώτη του σελίδα προβάλλει ως επείγουσα τη χειραφέτηση αυτής της νέας γενιάς (ΕΠ: 3) και στην τελευταία σελίδα τον καθορισμό της αποστολής της (ΕΠ: 74). Ο Κάλας βλέπει τη νέα γενιά κυρίως αντιστικτικά προς τις παρελθούσες, θεωρεί ως αποστολή της την έκφραση του «καινούργιου» και επισημαίνει πως η ειδοποιός διαφορά της σύγχρονης του νεότητας είναι η μετατόπιση του κέντρου βάρους προς το συναίσθημα, γι' αυτό και η κλίση της αφορά στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Γ.Θ. και Κάλας συγκλίνουν – καταρχήν μόνο – ως προς τη θέση τους απέναντι στην παράδοση. Ο Γ.Θ. δεν υποστηρίζει ούτε την τυφλή άρνηση του παρελθόντος, ούτε την προσκόλληση σε κάθε μοντερνισμό (ΕΠ: 26 και 54), στρέφεται μάλιστα εναντίον της δογματικής παρελθοντολατρίας των Γ.Αποστολάκη και Φ.Πολίτη (ΕΠ: 29). Όμως, ως προς τον προσανατολισμό της τέχνης προς το καινούργιο, δεν συμφωνούν. Βέβαια ο Γ.Θ. – πέρα από τη σαφή απόρριψη του μοντερνισμού – δεν αποσαφηνίζει πλήρως τη θέση του, καθώς τοποθετεί ως κεντρικό μοχλό ανανέωσης το «Δαιμόνιο», δηλαδή τη μυστηριώδη εσωτερική δύναμη του ανθρώπου (ΕΠ: 28)³¹⁹ και θέτει ως τελικό στόχο της τέχνης την «ανόρθωση της ψυχής», «έκφραση [...] όμορφη μα πολύ αόριστη, το ξέρω καλά» (ΕΠ: 74). Από την άλλη πλευρά, ο Κάλας, μολονότι υποστηρίζει τη διαρκή αισθητική υπέρβαση και την αναζήτηση του καινούργιου, δεν συγκλίνει σε ασαφείς μεταφυσικές απόψεις, αλλά σε συγκεκριμένες θέσεις: η τέχνη αποτελεί συνάρτηση της εξιδανίκευσης και της κάθαρσης, της επανάστασης και του σοσιαλιστικού ρυθμού, του κόσμου των ονείρων και του υπερρεαλισμού.

Ως συνέπεια των ανωτέρω προβάλλει και η διαφορετική εκτίμηση της νεοελληνικής ποίησης στην οποία Θεοτοκάς και Κάλας καταλήγουν. Βέβαια ο Γ.Θ. έχει ως κύριο αντικείμενο την πεζογραφία – και εδώ αποδεικνύεται ικανός να διατυπώσει με σαφήνεια την ανανεωτική στροφή – ωστόσο, όπου στο *Ελεύθερο Πνεύμα* αναφέρεται στην ποίηση, δεν καταφέρνει να αρθεί πάνω από τα παραδοσιακά κριτήρια³²⁰. Έτσι, για τον Γ.Θ., το καθαφικό έργο αποτελεί ένα τέλος και όχι την αρχή μιας Πρωτοπορείας (ΕΠ: 65), ενώ η νέα εποχή, στον 19ο αι., σημαδεύτηκε από τον Δ.Σολωμό και τον Κ.Παλαμά (ο *Δωδεκάλογος του Γύφτου* αποτελεί για τον Γ.Θ. «το πιο

ζωηρά χρώματα. Δίνουν ματς, οδηγούν φυσικά αυτοκίνητο [...] μερικοί οδηγούν και αεροπλάνο» (ΕΠ: 69). Βλ. τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του Μ. Vitti: «Νιάτα, χαρά, υγεία» (Vitti, 1987: 155-157)

³¹⁹ Για τον όρο «Δαιμόνιο» βλ. Μ. Vitti, 1987: 6-30. Διαφορετική ερμηνεία δίνει ο Π.Βουτουρής, ο οποίος πιστοποιεί τον όρο ως δάνειο του Θεοτοκά από τον Παλαμά (βλ. Βουτουρής, 1995: 219).

³²⁰ Ο ίδιος ο Θεοτοκάς δικαιολογεί αργότερα τη στάση του – πέραν ηθικών κι αισθητικών αιτίων – ως εξής: «Είμουν, είπα, πολύ νέος και νέος μιας εποχής γενικής ευρωπαϊκής και ελληνικής αισιοδοξίας [...] Πίστευα με πάθος στον τόπο μου, στη γενιά μου, στο μέλλον μας και λάτρευα τη ζωή.[...] Ξεκινώντας με τέτοιες προθέσεις, νόμισα ξαφνικά πως είδα τον Καβάφη να με σαρκάζει αμείλικτα μες από τους θολούς ατμούς της κουρασμένης ευαισθησίας του και της πικρής σοφίας του», Γ.Θεοτοκάς, «Κ.Π.Καβάφης», *Τα Νέα Γράμματα*, 7-8, Ιούλ.-Αύγ. 1936: 711-2. Για τη μειωμένη ποιητική αίσθηση του Θεοτοκά μιλά και η Λαδογιάννη, η οποία επιπλέον υποδεικνύει τη γενικότερη αρνητική στάση του Θεοτοκά απέναντι στον ριζοσπαστικό χαρακτήρα της ανανεωτικής ποιητικής γραφής (βλ. Λαδογιάννη, 1993: 226).

ουσιαστικό έργο που έδωσε ως σήμερα η Νέα Ελλάδα»: 47), ψάχνει μάλιστα Σολωμούς και Παλαμάδες στις νεώτερες ποιητικές γενιές (: 68).

Παρά τις αποκλίσεις τους, τα κείμενα των Γ.Θ. και Κάλας παρουσιάζουν συμφωνία σε κάποιες επιμέρους αισθητικές αρχές: στην καταδίκη της «φωτογραφικής» αναπαράστασης της πραγματικότητας («δουλοπρέπεια ο ρεαλισμός», ΕΠ: 39κε), στην καταδίκη του ρητορισμού και της αισθηματολογίας (ΕΠ: 46) καθώς και της συμβατικής (σχηματοποιημένης) ψυχολογίας (: 49). Επιπλέον και τα δυο κείμενα εστιάζονται στο ψυχικό περιεχόμενο της τέχνης: όπως ο Γ.Θ. το διατυπώνει: «ο μόνος τρόπος να καταλάβουμε το έργο είναι να πλησιάσουμε την ψυχή του δημιουργού» (ΕΠ: 31). Ωστόσο συμφωνούν μόνο σ' αυτό, αφού η οπτική γωνία και η θεωρητική ερμηνεία είναι διαφορετικές. Ο Γ.Θ. βασίζεται σε μια σολιμιστική ενδοσκόπηση, γι' αυτό το έργο τέχνης θεωρείται ως καθρέφτισμα της εσωτερικής ζωής μιας ξεχωριστής ατομικότητας (: 31) και ως «το πιο ατομικιστικό φαινόμενο» (: 43), συνακόλουθα, είναι το «εγώ» του συγγραφέα που θα επιδράσει στη ζωή της κοινωνίας³²¹. Ο Κάλας αποκρούει την ιδεαλιστική άποψη και το σολιμισμό του ατόμου-ήρωα και αυτό φαίνεται ολοκάθαρα από το κείμενο της διάλεξης: η ματεριαλιστική βάση του φροϋδομαρξισμού συναρτά τον εσωτερικό κόσμο του δημιουργού στις αντικειμενικές συνθήκες της προσωπικής του ζωής και της κοινωνίας του· και αν η τέχνη οφείλει να τοποθετηθεί απέναντι στην πραγματικότητα, δεν είναι από τη μεριά της παραγνώρισης των αντικειμενικών συνθηκών, αλλά της – μέσω της επανάστασης – μετατροπής τους. Ως προς τη σκοποθεσία της τέχνης, αρνούνται και οι δυο την ωφελμιστική τέχνη – για τον Γ.Θ. ο όρος έχει δυο όψεις: εθνικισμό και μαρξισμό (ΕΠ: 28) – και συμφωνούν στο ότι η δημιουργική διάθεση δεν πρέπει να υποτάσσεται σε δόγματα και σκοπιμότητες (: 32). Κι ενώ ο Κάλας ξεπερνά την αντίφαση – ως προς το αντίθετο δόγμα περί τέχνης – διαλεκτικά, ο Γ.Θ. μοιάζει εγκλωβισμένος: όταν διατυπώνει (παρενθετικά και αδύναμα) τη διαφωνία του για το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» (ΕΠ: 32-33), αναγνωρίζοντας την αναγκαιότητα ενός κοινωνικού σκοπού για την τέχνη, συναισθάνεται την αντίφαση (: 33) κι ελπίζει σε μια σύνθεση μέσω του Δαιμονίου, μα αδυνατεί να τη συλλάβει (: 33).

Δεν θίξαμε παρά τις ουσιώδεις παραλληλίες δυο διαφορετικών κειμένων, χωρίς διάθεση υποβιβασμού ή μείωσης του *Ελεύθερου Πνεύματος*, το οποίο έχει διαγράψει τον ρόλο του μέσα στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ενώ, από την άλλη πλευρά, το έργο του Κάλας είχε περιμένει πολύ καιρό για να βρει τη θέση του στη νεοελληνική γραμματεία. Σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση του Vittì, ο Κάλας «κατέχει μιαν άβολη θέση ανάμεσα στις δύο πρωτοπορίες», παρ' όλο που συνδύαζε «αρμονικά και αβίαστα, την ιδεολογική πρωτοπορία των

³²¹ Για την αισθητική θεωρία του «εγωτισμού» (Σταντάλ, Ζιντ) και την επίδρασή της στο *Ελεύθερο Πνεύμα* του Γ.Θ. βλ. Σαμουήλ, 1998: 55-57. Επίσης βλ. Vittì, 1987: 117κε («Η θεωρία της εσωτερικής περιπέτειας»).

μαρξιστών με την καλλιτεχνική πρωτοπορία του αστισμού»³²². Η αριστερή ιντελιγκέντσια «θεώρησε ασύμφορη την ποίηση του Ράντου»³²³, γι' αυτό ο Κορδάτος στη δική του ιστορία της λογοτεχνίας κρίνει πως «ο Ράντος ξεχάστηκε, μ' όλο που ήταν φωνακλάς»³²⁴. Ο ίδιος παραθέτει εκτενή αποσπάσματα από άρθρο του (επίσης αριστερού κριτικού) Γ.Κοτζιούλα, όπου ο Κάλας χαρακτηρίζεται ως εξής: «από τα πρώτα φιντάνια αυτού του ποιητικού περιβολιού [=των ελευθεροστοιχιτών: sic] και πολέμιος αποφασιστικός της γηραλέας παράδοσης, εμφανίστηκε ο αβροδίαιτος, Ελληνοαμερικανός τώρα, Νικήτας Ράντος (Καλαμάρης)»³²⁵. Ο παλιός του φίλος Κ.Θ.Δημαράς, όπως ήδη αναφέραμε, στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* αφιερώνει στον Κάλας τέσσερις σειρές, παρουσιάζοντάς τον ως εισηγητή του υπερρεαλισμού, αλλά και ως περίπου «επίγονο» του Παλαμά αναφορικά με την τάση για «υμνολόγημα του μηχανικού πολιτισμού».

Η εποχή του μεσοπολέμου υπήρξε ιδιαίτερα κρίσιμη για τη νεοελληνική λογοτεχνία, γιατί «μετά τη συντριβή στο έδαφος της σκληρής πραγματικότητας των παλιών φυλετικών μύθων»³²⁶, οι πνευματικοί άνθρωποι επεχείρησαν να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση τους με το λογοτεχνικό παρελθόν καθώς και με τα καινούργια ρεύματα της διεθνούς τέχνης. «Η γενιά του '30, αντικοφορμιστική στο κήρυγμά της, επιζητούσε την κάθαρση με την ευθυγράμμιση ελληνικής πραγματικότητας και ευρωπαϊκού πνεύματος»³²⁷. Ο Κάλας μοιράστηκε με τους συνομηλίκους του δημιουργούς την απαίτηση για κάθαρση από τα αποστεωμένα σχήματα, αλλά δεν θέλησε να τους παρακολουθήσει στα ελληνοκεντρικά ιδεώδη και στον αστικό ουμανισμό τους. Ο ίδιος ο Κάλας, αν και χρησιμοποιεί τον όρο «η γενιά μας» και πιστεύει στο κοινό πανόραμα των πνευματικών ανησυχιών της, τονίζει «τις τεράστιες διαφορές που χωρίζουν τους ανθρώπους της γενεάς μας» – επομένως εκτός από την οριζόντια τομή διαχωρισμού από τις προηγούμενες γενιές, «πρέπει να γίνει [και] η κάθετος τομή, αυτή που χωρίζει τους ανθρώπους της ίδιας γενεάς. Τη βρίσκω πιο σπουδαία»³²⁸.

Έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι η γενιά του '30, στην πορεία της να επιβληθεί στο νεοελληνικό λογοτεχνικό τοπίο, συνειδητά απέβλεπε «στη μείωση της σημασίας του έργου και στην περιθωριοποίηση όλων σχεδόν των προηγούμενων ποιητικών τάσεων που παρεμβάλλονται ανάμεσα στη γενιά του Παλαμά και στη δική της, με απώτερο στόχο να συνδεθεί απευθείας με

³²² Vitti, 1976: 76.

³²³ Στο ίδιο: 77.

³²⁴ Κορδάτος Γιάννης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Βιβλιοεκδοτική, 1962: 569.

³²⁵ Στο ίδιο: 595.

³²⁶ Βουρνάς, 1962: 518.

³²⁷ Στο ίδιο: 520.

³²⁸ ΚΠΑ: 228. Για την έννοια της γενιάς (από την καθιέρωσή της από τον ΑΙ.Thibaudet, τις ποικίλες αμφισβητήσεις έως τον «μύθο» της γενιάς του '30), βλ. Μουλλάς, 1993: 97-104 («Γενιές και σχολές: τα πρόσωπα ή τα κείμενα;»)

την πρώτη»³²⁹. Στην αντίθεση ανάμεσα στην παράδοση και στις νέες μορφές, ο Κάλας εκπροσώπησε την αδιάλλακτη πλευρά – σύμφωνα με τον Ελύτη – ενώ ο Σεφέρης, με τη συντηρητική αλλά συγκροτημένη προσωπικότητά του, άμβλυσε αυτήν την αντίθεση και την οδήγησε προς μια φυσιολογική συγχώνευση και μια ανανεωμένη άποψη της ελληνικότητας³³⁰. Η ενότητα και η συνέχεια του ποιητικού λόγου, η ελληνικότητα παράλληλα με τον μοντερνισμό υπήρξαν οι βασικές ορίζουσες του έργου της γενιάς του '30, ενώ ο Κάλας υπερασπίστηκε την ανατροπή του κανόνα, τη διακοπή της παράδοσης, την ιδιορρυθμία και την ετεροδοξία.

Ο Εμπειρικός, σε ένα κείμενο (1940) που ήδη αναφέρθηκε, εκδηλώνει την επιθυμία να ακούσει τον Κάλας να διαβάσει Λωτρεαμόν στο βράχο του Γιβραλτάρ και προσδοκά την επάνοδό του, όταν βρει τη δική του Ατλαντίδα. Ο επίλογος του κειμένου αυτού είναι: «Γιατί θα 'ρθής ξανά, θα 'ρθής παρά τις ιαχές, θα 'ρθής με όλη την περηφάνεια και με όλη την χαρά των ακραιφνών ανθρώπων, που δέχονται στους ώμους των και στο κεφάλι των, υψιπετείς αυτοί και ταξειδιώται ακάματοι τρεχαντηριών και ατμοπλοίων, τον δροσερό ατμό της νίκης»³³¹. Η προφητεία του κειμένου έγκειται τόσο στην επικράτηση του υπερρεαλισμού και στην υπέρβαση των αρνητικών ιαχών που συνόδευσαν τους πρώτους σκαπανείς του, όσο και στην ατομική περίπτωση του Κάλας-Ιβάν. Μοιάζει να αποτελεί απώλεια για την πνευματική ζωή, όχι μόνο του φθίνοντος μεσοπολέμου αλλά και του μεταπολέμου το γεγονός ότι ο Κάλας εγκατέλειψε την Ελλάδα. Ανάλογο ερώτημα σχετικά με το πόσο διαφορετική θα ήταν η πορεία της λογοτεχνίας μας και της μαρξιστικής αισθητικής, αν επικρατούσαν τότε τα κριτήρια του Κάλας θέτει και ο Μ.Αναγνωστάκης, αλλά το αντιπαρέρχεται με το σκεπτικό πως «δε μπορούμε να παραβλέπουμε τα αμείλικτα δεδομένα της εποχής»³³². Αν, τελικά, ο Κάλας, κατά τη διάρκεια παραμονής του στην Ελλάδα, κατείχε μια “άβολη” θέση ανάμεσα στις δύο πρωτοπορίες (την πολιτική-του Μαρξισμού και την καλλιτεχνική-του Μοντερνισμού), αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η ευρυχωρία του πνεύματός του δεν χώρεσε σε κανένα από τα παραπάνω σχήματα.

³²⁹ Δρακόπουλος, 2002: 98. Ο Ι.Μ.Παναγιωτόπουλος ήταν ο πρώτος (από το 1947, οπωσδήποτε μετά τις νύξεις του Παπατσώνη, βλ. στο παρόν κεφ. τα σχετικά με τον Παπατσώνη) που δημοσίευσε λιβέλλους με στόχο την τριάδα Κατσιμπαλη-Καραντώνη-Σεφέρη, και τις προσπάθειες της «κλίκας» να επιβληθεί με όπλο όχι μόνο το έργο της, αλλά την τυμπανοκρουσία, την παρασκηνακή δράση, τις επιρροές και τις γνωριμίες (Ι.Μ.Παναγιωτόπουλος, «Πολλά και διάφορα», *Νέα Εστία*, 1.10.1947, παραθέτει ο Δρακόπουλος, στο ίδιο: 168)

³³⁰ Βλ. Ελύτης, 1996: 386 («Το χρονικό μιας δεκαετίας»).

³³¹ Εμπειρικός, 2000: 21.

³³² Βλ. «Η επίδραση των ιδεών του μαρξισμού στη λογοτεχνία μας», *χχ*: 41-42.

2^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

2.1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ στη ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ του Ν.ΚΑΛΑΣ

Ο Κάλας σε μια διάλεξη που έδωσε (στα αγγλικά) στην έδρα Σεφέρη στο Harvard, στις 10.4.80, με τίτλο «The Challenge of Surrealism», σημειώνει ότι η ποίησή του, κατά τη μεσοπολεμική περίοδο, ήταν διαιρεμένη σε δύο μέρη: ένα «σοβιετο-πολιτικό»¹ που ήταν φουτουριστικό και ένα άλλο λυρικό που ήταν εμπνευσμένο (: δεν μιλάει για επιρροή) από τον Καβάφη. Ο Κάλας στην ίδια διάλεξη συνδέει αυτή τη «διαίρεση» της ποίησής του με τα δυο του ψευδώνυμα (Ράντος και Σπιέρος) και τη διαίρεση του εαυτού του σε δύο μέρη, παρουσιάζοντάς τα ως συμπτώματα μιας «κρίσης ταυτότητας». Παρακάμπτοντας τις ψυχαναλυτικές αναγωγές, το ενδιαφέρον είναι ότι στη διάλεξη αυτή συνδέεται η ατομική «σχιζο-φρένεια» του ποιητή με την κρίση ταυτότητας της χώρας του²: σύμφωνα με τον ίδιο, το 1922 αποτέλεσε το ορόσημο της μεγαλύτερης κρίσης της εθνικής μας ταυτότητας, ενώ παράλληλα την ίδια εποχή κορυφωνόταν η πολιτισμική κρίση με αιχμή τη γλώσσα. Πράγματι στο σημείο αυτό, περιγράφονται και ερμηνεύονται οι βασικές συνθήκες κάτω από τις οποίες φανερώθηκε η ποίηση του Κάλας: ο εθνικός και γλωσσικός διχασμός αποτέλεσαν το περιβάλλον ενός ποιητή που είχε στραμμένα τα βλέμματα κυρίως εκτός των εθνικών συνόρων. Το αποτέλεσμα ήταν η ποίηση που παρήγαγε να είναι σχιζο-ειδής και ως εκ τούτου πολυ-ειδής.

Όπως θα γίνει φανερό από την ανάλυση στα κεφάλαια που ακολουθούν, η μεσοπολεμική παραγωγή του Κάλας δεν είναι «κατασταλαγμένη», δεν έχει ενιαίο ύφος, δεν παρουσιάζει ομοιογένεια στον τομέα της γλώσσας, παρά μόνο στιχουργικά (άρνηση παραδοσιακής μετρικής και εισαγωγή ελεύθερου στίχου). Ο ποιητής στον μεσοπόλεμο, πειραματιζόμενος, προχώρησε σε μια καλειδοσκοπική ανάμειξη στοιχείων από διάφορες σχολές – διαφορετικές σε πολλά χαρακτηριστικά τους, αλλά με κοινό στόχο την ανατροπή της παλαιάς τέχνης και τη ριζική ανανέωση της γραφής. Έτσι η πολυμορφία που παρουσιάζει η μεσοπολεμική ποίησή του δεν είναι τυχαία, ούτε ασυνάρτητη, αλλά συνειδητή και με στόχο μια ενότητα βάθους.

Πράγματι, ο αναγνώστης της μεσοπολεμικής ποίησης του Κάλας, διαπιστώνει το πέρασμα από μία επική και εξωστρεφή αφήγηση (*Ποήματα*, 1932), σε ένα λυρικό λόγο

¹ Στο δακτυλόγραφο υπάρχει η λέξη «sovio-political» (ΔΑΚ: 9 / 4). Πρόκειται για προσχέδιο διάλεξης (η οποία δόθηκε μετά από πρόσκληση του Γ.Γιατρομανωλάκη), με κομμάτια ασύνδετα και άλλα συντομογραφημένα – να σημειωθεί ότι την ίδια μορφή παρουσιάζουν και οι υπόλοιπες διαλέξεις που υπάρχουν στο αρχειακό κουτί 9 στο ΔΑΚ.

² Στο άρθρο «Η ελληνική πύλη στην Ευρώπη» (δημοσιευμένο στο *Decision*, 1941) ο Κάλας αναλύει τον διχασμό της Ελλάδας ανάμεσα Ανατολής και Δύσης, εξαίροντας τη σύνθεση που πέτυχε ο Καβάφης στρεφόμενος «μέσα από τη σκοπιά της Ανατολής προς το παρελθόν της Ελλάδας» (μτφρ. Β.Κολοκοτρώνη, Κάλας, 2004 β: 32).

(*Τετράδια Α, Β', Γ'*), ο οποίος με τη σειρά του προετοιμάζει τη μετάβαση στην υπερρεαλιστική μείξη αντικειμενικών και υποκειμενικών στοιχείων (*Τετράδιο Δ'*). Χρησιμοποιούμε τους όρους «λυρικός» και «δραματικός» – με όλη τη σχετικότητα, προκειμένου για μοντέρνο ποιητικό λόγο – για να υποδείξουμε τη «μεταμόρφωση» του ποιητικού λόγου του Κάλας, που ξεκινά με συλλογικά βιώματα (κυρίως) και έπειτα αναδιπλώνεται στην ατομική περιπέτεια. Ο ίδιος στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, παρακολουθώντας την εξέλιξη της ποίησης, επαναλαμβάνει (αν και τονίζει την αόριστη και σχετική φύση των όρων) τους κοινούς τόπους για την *λυρική* ποίηση η οποία συμβαδίζει με τον ατομισμό και την ελευθερία στην έκφραση των προσωπικών συναισθημάτων, ενώ στον αντίποδα τοποθετεί τη *δραματική* ποίηση – στην οποία ανήκουν η ιταλική και η ρωσική φουτουριστική ποίηση (Εστίες: 64). Με βάση την ανωτέρω διάκριση του Κάλας, χρησιμοποιούμε τον όρο «δραματική» για εκείνα τα ποιήματα που θα 'πρεπε να χαρακτηρίζονται τυπικά ως «επικά», επειδή ακριβώς δεσπόζει το αντικειμενικό στοιχείο και η εποποιία του εξωτερικού κόσμου³.

Σε επιστολή του προς τον Μπρετόν (31.12.1947), ο Κάλας αναφέρεται σε έναν άλλο τριμερή διαχωρισμό της λογοτεχνίας σε α) ηρωική ή επική, β) μαντική και γ) γνωμική ή αποφθεγματική⁴. Η επική τάση κυριαρχεί όταν η ιστορική αίσθηση είναι οξεία, αλλά και όταν (σύμφωνα με την προέκταση που δίνει ο ίδιος) κυριαρχεί η αφήγηση (: εξιστόρηση). Στην γνωμική ποίηση, μέσα από την επιγραμματικότητα του στίχου, κυριαρχεί η λογική και το υπερ-εγώ, ενώ η μαντική ποίηση (Ηράκλειτος, Σαπφώ, υπερρεαλισμός, Νίτσε) αποτελεί το επαναστατικό προκάλυμμα αστών ποιητών που στρέφονται ενάντια στην τάξη τους και προκρίνουν τον ρομαντισμό, την επανάσταση, τη λίμπιντο και το συναίσθημα. Όμως, τονίζει ο Κάλας το δράμα των οπαδών αυτής της ποίησης είναι ότι δεν θα μπορέσουν ποτέ να ταυτιστούν με μια τάξη και οδηγούνται στην πολιτική αποτυχία, γιατί οι καταπιεσμένες τάξεις συμπλέουν μαζί τους όσο καιρό είναι εκτός εξουσίας, όταν όμως την καταλάβουν (όπως στη σύγχρονη Ρωσία), στρέφονται στα άλλα δυο είδη της ποίησης (δηλαδή την ηρωική και τη γνωμική). «Η αντεκδίκηση της μαντικής λογοτεχνίας πάνω στην πολιτική πραγματικότητα συνίσταται στο γεγονός ότι στην ιστορία της προόδου του ανθρωπίνου πνεύματος, αυτή μετρά περισσότερο από τις άλλες δύο τάξεις, γιατί αυτή μόνο εμπνέει και διεγείρει τα συναισθήματα, τη συγκίνηση, την εικόνα – αληθινή

³ Σύμφωνα με τον αριστοτελικό διαχωρισμό των ποιητικών ειδών, όπως τον αναδιατυπώνει ο R.Jakobson: «Η επική ποίηση, προσανατολισμένη στο τρίτο πρόσωπο, εμπλέκει σε μεγάλο βαθμό την αναφορική λειτουργία της γλώσσας: η λυρική, στραμμένη στο πρώτο πρόσωπο, είναι στενά συνδεδεμένη με τη συγκινησιακή λειτουργία», από το έργο *Γλωσσολογία και Ποιητική*, παραθέτει ο Αγγελάτος, 1997: 113. Πβ. τις αντίστοιχες απόψεις του Hegel (από την *Αισθητική*) για τα είδη της ποίησης και κυρίως την υπεροχή της δραματικής ποίησης, ως σύζευξης υποκειμενικού και αντικειμενικού στοιχείου (βλ. στο ίδιο: 86-87).

⁴ Τον διαχωρισμό, όπως σημειώνει ο ίδιος ο Κάλας, τον έχει δανειστεί από τους M.&N.Chadwick και το βιβλίο τους *Growth of Literature* (βλ. ΔΑΚ: 26/2)

ποιητική αξία – και τις μόνες αξίες που χαρίζουν στην ποίηση την αυτονομία της»⁵. Όσον αφορά τη δική του ποιητική, ο Κάλας διάβηκε γρήγορα από τα άλλα είδη, για να καταλήξει και να στρατοπεδεύσει στο υπερρεαλιστικό κίνημα (στην «αινιγματική-μαντική» μεταπολεμική του ποίηση), για το μεγαλύτερο διάστημα της πνευματικής του πορείας.

2.1.1. Διαίρεση των μεσοπολεμικών ποιημάτων

α) Επική (ή «Δραματική») ποίηση: περιλαμβάνει τα κείμενα από τη συλλογή *Ποιήματα* (Οκτώβρης 1932 – εξώφυλλο: 1933). Πρόκειται για μια σειρά ποιημάτων, ελάχιστα από τα οποία είχαν δημοσιευτεί αυτόνομα⁶, που εντάσσονται στις εξής ενότητες:

A. Βοή (ΓΦ: 9-44), **B. Φωνές της νύχτας** (ΓΦ: 45-56) **Γ. Ρυθμοί τοπίων** (ΓΦ: 57-69)

Δ. Ήρεμοι ήχοι: «Αγιορείτικοι» (ΓΦ: 73-77), «Μινωικοί» (ΓΦ: 78-86)

E. Πρόσωπα (ΓΦ: 87-92).

Στις τέσσερις πρώτες ενότητες της συλλογής είναι εμφανής η ενοποίηση που επιχειρείται να δοθεί στον κόσμο, μέσα από την πολυμορφία (και την ετερομορφία) των ήχων του. Στην πρώτη ενότητα η πόλη, οι μηχανές και οι ανθρώπινες ομάδες αποδίδουν την ουρμπανιστική καθημερινότητα και τη βοή της. Στη δεύτερη ενότητα ο τόνος μετατοπίζεται στην ενύπνια ζωή (νύχτα – όνειρα) και στις φωνές του ασυνειδήτου, ενώ στην τρίτη απεικονίζεται η φύση με την εναλλαγή ακοής και σιωπής. Στην υποενότητα «Αγιορείτικοι», τα πορτραίτα των μοναχών βασίζονται στη μεταφυσική σιωπή τους και στην υποενότητα «Μινωικοί» εκβάλλει η ηχώ της (αρχαϊκής) ιστορίας στο παρόν. Αλλά και στην τελευταία ενότητα πολλά πορτραίτα εστιάζονται στον λόγο των προσώπων. Η πρώτη και η δεύτερη (εν μέρει) ενότητα περιέχουν ποιήματα μεγάλης έκτασης, ενώ σε όλες το ποιητικό υποκείμενο υπάρχει κυρίως ως παρατηρητής του σύμπαντος κόσμου, τόσο του εξωτερικού περιβάλλοντος χώρου (πόλη, φύση, πρόσωπα), όσο και του εσωτερικού. Παράλληλα με τους ήχους των διαφορετικών τοπίων, ο ποιητής θέτει σε ακουστική δοκιμασία τον ήχο που παράγουν οι βασικές ανθρώπινες νοητικές «κατασκευές»: μεταφυσική (θρησκεία), ιστορία, ομορφιά, τέχνη. Η συλλογή καταλήγει έτσι σε μια πολυώροφη, πολυθεματική κατασκευή από πέντε άνισα (σε έκταση και ένταση ήχου) μέρη που το καθένα λειτουργεί αυτόνομα με ιδιαίτερα μοτίβα, αλλά είναι ορατή η ενσυνείδητη ενορχήστρωση, ώστε να καταλήξουν όλα σε ένα ολιστικό σύμπαν⁷. Ποικιλία όμως δεν παρουσιάζει μόνο η θεματική

⁵ Επιστολή (γαλλικά) στον Μπρετόν 31.12.47 (ΔΑΚ: 26/2).

⁶ Βλ. ΚΠΑ: 313.

⁷ Θα μπορούσε κανείς να συσχετίσει την πρόθεση του Κάλας (όχι στο επίπεδο της ποιητικής πραγμάτωσης) με το σχέδιο του Τ.Σ.Έλιοτ στην *Έρημη Χώρα* (1922) πάνω στη βάση πέντε μουσικών κινήσεων (movements) που αποτέλεσαν στάδια στη θεματική εξέλιξη και ολοκλήρωση του έργου. Αντίστοιχη προσπάθεια θα αναλάβει αργότερα ο Έλιοτ στα *Τέσσερα Κουαρτέτα*. Βλ. Μ.Β.Ραϊζης, «Οι νεότερισμοί της ποιητικής του Τ.Σ.Έλιοτ και οι διεθνείς επιδράσεις της» στο Αφιέρωμα Έλιοτ, 1985: 82.

κατασκευή των *Ποιημάτων* αλλά και η μορφή τους, καθώς στην πρώτη ενότητα κυριαρχούν τα φουτουριστικά χαρακτηριστικά (όπως τα ανέπτυξε η ρωσική πρωτοπορία), στη δεύτερη ενότητα ανιχνεύονται γνωρίσματα της εξπρεσιονιστικής γραφής, ενώ στην τρίτη και στην τελευταία ενότητα υπάρχει η σφραγίδα του δυτικού εικονισμού (imagism). Η επιλεκτική αυτή εναλλαγή ύφους σε είδη αρκετά διαφορετικά, αλλά με βασική ομοιότητα τη μοντέρνα υφή του λόγου, δείχνει ότι ο Κάλας ακολουθεί τη συμβουλή του Leonardo da Vinci προς τους μαθητές του, να προσαρμόζουν τις τεχνικές που τους μαθαίνει στις δικές τους ανάγκες⁸. Επιπλέον ο εκλεκτικισμός είναι επιτρεπτός και κατανοητός προκειμένου για έναν νεαρό ποιητή ο οποίος δεν έχει διαμορφώσει το προσωπικό του ύφος.

β) Λυρική ποίηση: περιλαμβάνει τα τρία *Τετράδια*, δηλαδή *Τετράδιο Α'* (Μάης 1933), *Τετράδιο Β'* (Οχτώβρης 1933) και *Τετράδιο Γ'* (Σεπτέμβρης 1934). Το *Τετράδιο Δ'* (1936) κατατάσσεται από τον ίδιο τον Κάλας στην υπερρεαλιστική γραφή, ωστόσο το κύριο ποίημα αυτού του *Τετραδίου*, το «Συμβόλαιο με δαίμονες» έχει πολλά αμιγή στοιχεία εσωτερικού μονολόγου καθώς και από το (συγγενές) ρεύμα «ροή της συνείδησης», επομένως ανήκει τυπικά στα λυρικά κείμενα του Κάλας· από την άλλη πλευρά δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο υπερρεαλισμός ξεκίνησε (στην πρώτη «υποκειμενική» φάση του) ως λυρικό ξέσπασμα του ασυνειδήτου. Η πρώτη φράση από τον πεζό «Πρόμυθος» του *Τετραδίου Δ'* («Ποιητική επιταγή, ονομάζω στάδια λυτρωτικής μου προσπάθειας Τετράδια») περιέχει την έννοια της λύτρωσης, γι' αυτό και απομακρύνει από τον ορίζοντα των υπερρεαλιστικών προσδοκιών.

Οι διαφορές σε σχέση με την προηγούμενη επική παραγωγή του Κάλας, είναι πολλές και εντοπίζονται κυρίως στην κυριαρχία του άξονα του Χρόνου και στην ανάδυση του ποιητικού υποκειμένου. Επιπλέον αυτές οι συλλογές κυκλοφόρησαν εκτός εμπορίου. Ο τίτλος τους καθώς και η λυρική (συχνά εξομολογητική) υφή τους, συνηγορούν προς κάποιο εξωτερικό συσχετισμό με την ευρωπαϊκή παράδοση – ήδη σε άνθιση από τις αρχές του αιώνα – των «*Journaux intimes*» και των «*Cahiers*» (των A.Gide, R.M.Rilke⁹). Στην πλειονότητα των ποιημάτων δεν ανιχνεύεται ο αντι-ψυχολογισμός της επικής ποίησης, αλλά (όπως ο Αϊζενστάιν μετά τον επικό κινηματογράφο στράφηκε προς τον νέο ψυχολογισμό) στα *Τετράδια* βυθομετρούνται και καταγράφονται ανθρώπινα πάθη και συναισθήματα. Δεν είναι φυσικά σύμπτωση που η κυοφορία των ποιημάτων αυτών συμπίπτει απόλυτα με τη στροφή του κριτικού Κάλας προς τον φρουδισμό και την απόπειρα ερμηνείας λογοτεχνικών κειμένων με βάση ψυχαναλυτικά κλειδιά. Η επίδραση

⁸ Παραθέτει ο Κάλας, Calas, 1966: 114.

⁹ André Gide, *Les Cahiers d'André Walter* (1891) και Rilke, *Τετράδια του Malte Laurids Brigge* (1910). Η ευρωπαϊκή παράδοση περνάει στον ελληνικό χώρο στις αρχές της δεκαετίας του '30 (πχ Στ.Ξεφλούδας, *Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, 1930). Βλ. Μικέ-Γκανά, 1987: 146κε και Σαμουήλ, 1998: 158-160 και 263.

της ψυχανάλυσης και του Καβάφη (της ποίησης του οποίου προβάλλεται και υπερθεματίζεται το λυρικό στοιχείο) είναι καθοριστικής σημασίας για τη λυρική ποίηση του Κάλως. Όπως θυμάται ο ίδιος σε συνέντευξή του, ακόμα και η εξωτερική μορφή των *Τετραδίων* ήταν επηρεασμένη από τον τρόπο με τον οποίο ο Αλεξανδρινός τύπωνε και διακινούσε την ποίησή του: «παίρνοντας την ιδέα απ' τον Καβάφη, κυκλοφορούσα στην Αθήνα σειρές από ποιήματα, σε μικρές φυλλάδες ποικίλων χρωμάτων, εκτός εμπορίου»¹⁰.

Οι διαφορές ανάμεσα στα ποιήματα της επικής και της λυρικής φάσης είναι εντυπωσιακές – προκειμένου μάλιστα για ποιήματα που δεν απέχουν πολύ χρονικά μεταξύ τους. Η πρώτη φάση σκηνοθετεί μια εποποιία της μοντέρνας ζωής και σκέψης, έχει κύριο χρονικό άξονά της το παρόν και δεν προσφεύγει σε μύθους, αλλά σε εικόνες-έννοιες. Η λυρική φάση χαρακτηρίζεται από την εσωστρέφεια (*intimisme*) των θεμάτων, τον λυρισμό του εγώ, τον ψυχολογισμό, την εσωτερική ματιά. Γι' αυτό, λιγοστεύουν οι εικόνες, υπέρ της αοριστίας και της κατάτμησης των αισθήσεων, υπέρ της γεωμετρίας των αφηρημένων εννοιών (ελπίδα, ματαιότητα, αναμονή, αβεβαιότητα...) και της εμφάνισης των συμβόλων (Νάρκισσος, ασφόμελοι, κάτοπτρο...). Έτσι η επική περίοδος, η οποία εκβάλλει σε εκτενή ποιήματα, είναι υπερατομική (ενίοτε απρόσωπη), εκφράζει συλλογικά αισθήματα και ιδέες, ενώ ο προσωπικός τόνος (όπου υπάρχει) συνοδεύει κοινωνικά περιστατικά. Αντίθετα, στη λυρική περίοδο, όπου τα περισσότερα ποιήματα είναι σύντομα σε έκταση, το βλέμμα είναι ενδοστρεφές, εκφράζονται προσωπικά συναισθήματα και σκέψεις, ονειροπολήματα, το ξέσπασμα του εγώ «εν Φαντασία και Λόγω»¹¹. Όμως η γλώσσα των ποιημάτων έχει φορά αντίθετη από τις προσδοκίες που γεννά η θεματική τους: στη δραματική ποίηση είναι δημοτική και απλή, ενώ στη λυρική αγγίζει (συχνά) τα όρια του αρχαϊκού.

γ) **Υπερρεαλιστική ποίηση:** περιλαμβάνει τον «Πρόμυθο» από το *Τετράδιο Δ'*, τα ποιήματα «Ορέστης» (*Τετράδιο Γ'*), «Όπου φαίνεται η στενή σχέση ετεροφώτων και ετεροκλήτων πραγμάτων» (1936), «Όταν τα μάτια δε διαρκούν» (1937), τα κείμενα «Ευωδία φλόγας» (1937) και «Μαύρες φλόγες» [1935-36], καθώς και τα γαλλικά ποιήματα που υπάρχουν στο ΔΑΚ, τα οποία είναι γραμμένα στα τέλη της δεκαετίας του '30. Τα κείμενα αυτά είναι κείμενα «μαθητείας» στον υπερρεαλισμό (γι' αυτό εξάλλου ο Κάλως συγχωνεύει τον εσωτερικό μονόλογο με την υπερρεαλιστική γραφή στο *Τετράδιο Δ'*) και σ' αυτά δεν έχει διαμορφωθεί το ιδιαίτρον και ατομικό υπερρεαλιστικό ύφος του ποιητή, έτσι όπως αναπτύσσεται μεταπολεμικά.

Στην παρούσα διατριβή (2^ο-6^ο κεφ.) μελετώνται και οι τρεις ανωτέρω φάσεις με βάση τα δημοσιευμένα αλλά και τα (ελάχιστα) αδημοσίευτα μεσοπολεμικά ποιήματα. Θα πρέπει ωστόσο

¹⁰ Από συνέντευξη στον Κ. Σταματίου, *Τα Νέα*, 18.6.1977, ΔΑΚ: 17/2.

¹¹ «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγινή· 595 μ.χ.», Καβάφης, 1977 Β: 24

να σημειωθεί πως εκτός από αυτά, ο Κάλας είχε γράψει κι άλλα (λίγα μάλλον) ποιήματα τα οποία δεν έχουν ανευρεθεί στα αρχεία του. Αυτό συνάγεται από την αλληλογραφία του με τον Θ.Γρίβα (μεταξύ των ετών 1931-1933), όπου ο τελευταίος σχολιάζει εκτενώς ποιήματα που του είχε στείλει ο Κάλας και παραθέτει κάποιους τίτλους που δεν υπάρχουν στις δημοσιευμένες συλλογές: «Προσκύνημα», «Η Πορταϊτίσσα», «Με νιάτα», «Φωτοσκιάσεις», «Εκδίκηση νο 2», «Εξήγηση». Κάποια απ' αυτά είναι αναγνωρίσιμα σε άτιτλα ποιήματα, αλλά κάποια άλλα (από τα ελάχιστα στοιχεία που παραθέτει ο Γρίβας) δεν ταυτίζονται με κανένα από τα δημοσιευμένα¹².

2.1.2. Οι πρώτες κριτικές

«Το πρώτο μου βιβλίο, *Ποιήματα*, έτυχε καίστης υποδοχής από όλες τις πλευρές. Η Δεξιά, μ' επικεφαλής τον Άλλη Θρούλο, είπε “κρίμα, έχει τόσες γνώσεις, αλλά δεν έχει έμπνευση”. Η Αριστερά πάλι με κατηγορήσε πως δεν ήμουν “μέσα στη γραμμή”, πως η ποίησή μου δεν ήταν “προλεταριακή”»¹³. Η πλέον αρνητική κριτική που δέχτηκε ο Κάλας, εκείνη την εποχή ήταν αυτή του Καραντώνη στο άρθρο-λίβελλογράφημα «Ένας υπερμοντέρνος λόγιος»¹⁴. Στο κείμενο αυτό, ο Καραντώνης περιγράφει τον Κάλας ως πολυθόρυβο λόγιο, άκριτο και κακό εφαρμοστή κάθε μοντερνισμού, στα γραπτά του οποίου η πρόζα και η ποίηση είναι «είδη ολότελα συμφυή», ενώ τα ποιήματα που «ξεφουρνίζει» είναι «βάρβαρα, κακογραμμένα, παρδαλά, ασυνάρτητα». Εκτός από την αρνητική στάση απέναντι στο έργο του Κάλας, ο Καραντώνης σαρκάζει και προσωπικά δεδομένα, κυρίως το γεγονός ότι ενώ ο Κάλας είναι πλούσιος κεφαλαιοκράτης («άνθρωπος του σαλονιού και της επίδειξης») τάσσεται με την πλευρά του προλεταριάτου· ο λίβελλος βρίθεται από απαξιοτικές φράσεις, όπως: «μεσ' από τα δαιμονισμένα μαλλιοτραβήγματα της πνευματικής του αναρχίας και μεσ' από τη στέγνια της ψυχής του το ανύπαρχτο σε ουσία και αξιοδάκρυτο σε φανέρωμα ταλέντο του». Καταλήγει πως ο Κάλας είναι ένας αμαθής με αντιπονητικό ταμπεραμέντο, ένας πυρετικά έξαλλος άνθρωπος που γκρεμίζει τα παραδεδομένα, παραμορφώνει τα σχήματα, ακρωτηριάζει τα νοήματα, σημαδεμένος από την «τραγική γύμνια των κοσμοπολιτών ευνούχων της ποίησης». Ο Κάλας κράτησε περιφρονητική σιωπή απέναντι στο

¹² Πχ. σε επιστολή του Θεόδ.Γρίβα (χχ, ΕΛΙΑ: 1/10) παρατίθενται σκόρπιοι στίχοι από το ποίημα «Εξήγηση» («Και δυστυχισμένη θα λέτε, ω αστοί, τη ζωή μου», «Σημαίνει πως για μένα αξίζει ο κόπος να γυρεύω») που δεν έχει δημοσιευτεί ούτε έχει βρεθεί στα κατάλοιπα.

¹³ Από συνέντευξη στον Κ.Σταματίου, *Τα Νέα*, 18.6.1977, ΔΑΚ: 17/2.

¹⁴ Αντρέας Καραντώνης, «Ένας Υπερμοντέρνος λόγιος», *Ιδέα*, 8, Αύγουστος 1933: 120-6. Η κριτική αυτή εντάσσεται σε μια ευρύτερη ιδεολογική αντιπαράθεση ανάμεσα στο αντικομμουνιστικό περιοδικό *Ιδέα* και στα περιοδικά της αριστεράς – αντιπαράθεση η οποία διημέφθη κυρίως ανάμεσα στους Κ.Τσάτσο και Δ.Γληνό (βλ. Λαδογιάννη, 1993: 112κε). Αυτή δεν έμεινε στο ιδεολογικό επίπεδο αλλά ξέπεσε σε προσωπικές επιθέσεις, με στόχο «την υπονόμηση της σοβαρότητας και του προσωπικού ήθους του αντιπάλου» (στο ίδιο: 135). Ίσως γι' αυτό ο Κάλας δεν απάντησε στο λίβελλο του Καραντώνη, ωστόσο σε προγενέστερο άρθρο του είχε χαρακτηρίσει τον κύκλο της *Ιδέας* ως προπαγανδιστές του φασισμού (ΚΠΑ: 246-7).

λίβελλο αυτό, γιατί όπως σημείωνε σε άλλη ευκαιρία: «Ο Νίκος Καλαμάρης ζητά από τους άλλους να δικαιολογήσουν τις απόψεις τους μόνο όταν βρίσκει πως τα γραφτά τους έχουν ενδιαφέρον» (ΚΠΑ: 307). τον υπερασπίστηκε όμως ο φίλος του Παύλος Γκίκας – ψευδώνυμο του Ηλία Τσιριμώκου¹⁵.

Ο Γκίκας έγραψε ένα σημείωμα με τίτλο «Σκέψη και εισοδήματα», όπου κοροϊδευτικά αναρωτιέται: «Τι εισόδημα ακριβώς πρέπει νάχει κανείς για να σκέπτεται ελεύθερα [...] τι εισόδημα πρέπει νάχει ο πατέρας ενός νέου διανοουμένου για να μπορεί αυτός να “έχει ιδέες; Εκεί (στώμεν καλώς!) τοποθετεί τη συζήτηση, χωρίς ίσως να το θέλει, ένας λιβελλογράφος στο προτελευταίο φύλλο της *Ιδέας* (φυσικά)”. Επιτίθεται εναντίον ενός νέου συγγραφέα και ποιητή, μοντέρνου κι επαναστατημένου, για ... περιουσιακούς λόγους. Φαίνεται δηλ. πως ο μπαμπάς Σπιέρος έχει σπίτια. Και ο κ.Καραντώνης δεν το χωνεύει αυτό, γιατί ο ίδιος είναι φτωχός. Τότε τι περιμένει; Αν ένας ποιητής – γιος πλουσίου – δε μπορεί να είν’ επαναστατημένος, τότε πρέπει να είναι ο κριτικός, γιος φτωχού. Μ’ αν πάλι τούτο δεν είναι αλήθεια, τότε γιατί, αφού ο κ.Καραντώνης μπορεί να είναι αντιδραστικός, να μη μπορεί ο Σπιέρος να είν’ επαναστατημένος;»¹⁶. Ο Γκίκας δεν θεωρεί μόνο κωμική την επίθεση αλλά και χυδαία, κυρίως γιατί αμφισβητείται η ελεύθερη σκέψη και τίθενται ανεπίτρεπτα όρια στην επαναστατικότητα των διανοουμένων.

Μέσα στο ίδιο πλαίσιο μιας ιδεολογίζουσας αισθητικής, κινείται και η κριτική του Θ.Ξύδη στο ίδιο περιοδικό: σε μια επισκόπηση της ποιητικής παραγωγής του 1933, αναγνωρίζεται η πνευματική πρωτοκαθεδρία στον Παλαμά στην παραδοσιακή ποίηση του δημοτικισμού. Έτσι ο Κάλας, επειδή υπονομεύει την παράδοση, θεωρείται «προσπονημένος και ακατάστατος» που γράφει μια ποίηση ανισόρροπη, ένα «πεζό, πεζότατο αράδιασμα λέξεων και φράσεων», χωρίς πάθος, με «νυσταλέα ρέμβη σε κάποια κατακάθια της ζωής». Για να καταλήξει, συγκρίνοντας τον πατέρα Ιωάννη Καλαμάρη με τον Κάλας/Ράντο, πως η διαφορά ανάμεσά τους είναι τόσο μεγάλη, όση από τον πιο απλοποιημένο Πολέμη ως τον πιο παρανοημένο Καβάφη¹⁷.

Θετικές ήταν οι κριτικές των Κλ.Παράσχου (*Σήμερα* και *Νέα Εστία*) και του Γ.Δέλιου στις *Μακεδονικές Ημέρες* (1933). Ο Παράσχος ήταν ο πρώτος που έγραψε βιβλιοκρισία τον Ιανουάριο 1933, όπου καταρχήν εκφράζει την απορία του για την ασυμφωνία μορφής και περιεχομένου στα *Ποιήματα*: «περιεχόμενο και έκφραση δεν είναι στα ποιήματα του κ.Ράντου, ομοούσια, δεν ξεκινούν ταυτόχρονα απ’ την ίδια αφετηρία, απ’ το ίδιο ψυχικό, αισθηματικό,

¹⁵ Για τον Ηλία Τσιριμώκο που εντάχθηκε στο Σοσιαλδημοκρατικό Κίνημα, το 1930, βλ. Ελεφάντης, 1979: 360. Βλ. επίσης Νούτσος, 1993: 220-1 και 653-5 και Λαδογιάννη, 1993: 145-6. Τον Κάλας με τον Τσιριμώκο τους συνέδεε κοινός θαυμασμός για τον Jaurés, αλλά τους χώριζε η ιδεαλιστική προσέγγιση της θρησκείας από τον Τσιριμώκο.

¹⁶ Βλ. *Σήμερα*, 9 (Σεπτέμβρης 1933): 283-284.

¹⁷ Βλ. Θεόδωρος Ξύδης, «Η Ποίηση στα 1933», *Ιδέα*, 13 (Γενάρης 1934): 18-28 (για τους Κάλας: 23-24).

αισθητικό, πνευματικό κέντρο, για να σωματωθούν, αλλά μοιάζουν – μια απλή εντύπωση λέω – σαν να έχουν συγκολληθεί η μια πάνω στην άλλη»¹⁸. Ο κριτικός διακρίνει ότι η κομμουνιστική ιδεολογία είναι η πηγή του περιεχομένου των *Ποιημάτων*, ενώ «η τεχνοτροπία του απηχεί ακόμη πολύ ξένες φωνές και ξένους τρόπους: Απολλιναίρ, Μαξ Ζακόμπ, Ομοψυχιστάς, (Unanimistes), Καβάφη». Και οι υπόλοιπες παρατηρήσεις του Παράσχου είναι εύστοχες, καθώς παρατηρεί ότι ο Ράντος ήταν ο πρώτος που προσπάθησε να υψώσει στον ποιητικό τόνο θέματα αντιποιητικά· καταγράφει την προπαγανδιστική ρητορική, την επιτήδευση, την εγκεφαλικότητα και τον εύκολο εντυπωσιασμό, αναγνωρίζει ωστόσο πως πρόκειται για αληθινά ποιήματα που δονούνται από γνήσια συγκίνηση.

Ο Παράσχος (σε άλλο του άρθρο) θεωρεί ότι ο Κάλας ανταποκρίνεται στο πνευματικό κλίμα της νεότερης γενιάς και στην «κριτική ιδιοσυγκρασία» που την χαρακτηρίζει. Ο Ράντος ξεχώρισε κατά τον Παράσχο από την ποιητική παραγωγή του έτους 1933: «Πώς ξεπηδά ο κριτικός νους στα ποιήματά του! Πόσο στη δημιουργία του ενεργεί περισσότερο ο εγκέφαλος παρά η ψυχή, πώς ο νους οδηγεί και καθορίζει την έμπνευσή του και στις πιο βίαιες, και στις πιο αυθόρμητες λυρικές του στιγμές! Ο κ.Ράντος δε μπορεί να αναχθεί σε καμιά από τις υπάρχουσες ήδη τάσεις στο λυρισμό μας. Εγκαινιάζει μια νέα σχολή της οποίας είναι – και θα μείνει φαντάζομαι – ο αρχηγός και ο μοναδικός οπαδός»¹⁹. Ευνοϊκή είναι η κριτική του Γ.Δέλιου στις *Μακεδονικές Ημέρες*, όπου θεωρεί τον Ράντο «εκφραστικώτατο υπόδειγμα» της πραγματικής πνευματικής επανάστασης, ενώ ανιχνεύει «κάποιαν ηχώ της τεχνοτροπίας του Καβάφη – που τόσο συμπαθεί κ' έχει νιώσει ο ποιητής [...] Όμως στην κατεύθυνση της, στην ουσία της η ποίηση του κ.Ρ. είναι βέβαια εντελώς αντίθετη με την καβαφική νοοτροπία»²⁰. Επίσης ο Τ.Άγρας, σε σημείωμά του προς τις *Μακεδονικές Ημέρες*, κατατάσσει ανάμεσα στα καλά βιβλία, τα «αλλότροπα» ποιήματα του Ν.Ράντου²¹, προσφέροντας ίσως τον πλέον εύστοχο χαρακτηρισμό για τα καινοφανή ποιήματα του Κάλας.

Στην εκτενή αλληλογραφία που υπάρχει στο αρχείο Κάλας του ΕΛΙΑ, οι διάφοροι επιστολογράφοι συχνά καταθέτουν τις απόψεις τους για τα ποιήματα του Κάλας, κρίσεις που συνήθως είναι φιλοφρονητικές όσο και επιφανειακές. Η Λιλίκα Νάκου βρίσκει τα ποιήματα πολύ ωραία («ευγενέστατα πεζά τραγούδια»), αλλά τον αποτρέπει από τη δημοσίευσή τους, γιατί θα σοκάρουν πολλούς και θα φέρουν μπελάδες (ΕΛΙΑ: 1/12). Χαρακτηριστική είναι η κρίση του Άγγελου Σικελιανού (29.12.1932): «Ο πόθος μου να Σας πω πλατιά όσα πέρασαν το νου μου στο

¹⁸ Παράσχος, 1933: 118

¹⁹ Κλ. Παράσχος, Μια ματιά στο σύγχρονο νέο Ελληνικό λυρισμό», *Σήμερα*, 11-12 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1933): 368-370.

²⁰ Δέλιος, 1932-33: 375.

²¹ Βλ. Τ. Άγρας, «Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα», *Μακεδονικές Ημέρες*, 12 (Φεβρουάριος 1933): 406.

διάβασμα του βιβλίου Σας, μ' έκανε, από εμπόδια σ' άλλα, ν' αναβάλω και να Σας ευχαριστήσω ακόμα για το ευγενικό Σας χάρισμα. Περιορίζομαι σήμερα λοιπόν να Σας πω μονάχα τούτο: πώς έτσι ανεπιφύλαχτα στιχάνοντας τον πόνο της γενιάς Σας, κάνοντας τ' αγκάθια της δικά Σας, κάποτε, μian ώρα θε να νιώσετε πού ακρόκλωνα κρατείτε τ' άλικο μπουμπούκι που εγώ πρώτος, ξέρετέ το, θα το καρτερώ ν' ανοίξει, με την πιο ανυπόκριτη χαρά. Και τότε είμαι βέβαιος, θα μαντέψετε πως κάποιος πόνος ίδια ουσιαστικός και ίδια πηγαίος έχει θρέψει σιωπηλά το Ρόδο που δεχτήκατε από με, με τόση αγάπη»²²). Στην ποιητική απάντηση του Σικελιανού, υπονοείται ότι τα *Ποιήματα* του Κάλας είναι γεμάτα «αγκάθια» και αυτό οφείλεται στις συνθήκες της εποχής και στις αναζητήσεις της γενιάς του. Ο παλιότερος ποιητής ωστόσο ελπίζει, μέσα από τις ακανθώδεις αντιξοότητες, να ανθοφορήσει μια άλλη ομορφότερη και αρμονικότερη ποίηση.

2.1.3. Γλώσσα - Στιχουργία

α) Η γλώσσα στα *Ποιήματα* (1932) είναι δημοτική, «ατημέλητη», αλλά ομοιόμορφη με λίγους ακραίους δημοτικούς τύπους. Η γλωσσική μορφή όμως αλλάζει στις επόμενες δημοσιεύσεις του Κάλας, καθώς η επίδραση του Καβάφη ανιχνεύεται άμεσα στο λεκτικό των *Τετραδίων*. Σε κριτικό άρθρο του 1935, ο ίδιος δηλώνει την προτίμησή του για τη «γλωσσική ακαταστασία» παρά για τη γλωσσική ορθοδοξία (ΚΠΑ: 142). Το λεκτικό της λυρικής ποίησης του Κάλας – ιδιαίτερα στο *Τετράδιο Γ'* – περιέχει αρκετές αρχαίες (όχι απλώς αρχαιοπρεπείς) λέξεις: πολλές από αυτές απαντούν στην Παλατινή Ανθολογία («αυγάζω», «συνάχρονος», «ζοφόω /ζοφώνω», «τηλέφιλον», «σημάντωρ», «νυκτηγρεσία /νυχεγρεσία»), στον επιγραμματοποιό Σιμωνίδη («υμνοπολώ»), στον Πίνδαρο («ερατεινός», «υψιμέδων», «αντιφερίζω», «οινάνθη», «εξαπίνης»), στον Όμηρο («λαγαρός ήχος», «αυγάζω», «αντιφερίζω», «σημάντωρ», «εξαπίνης»: *Ιλιάδα*), στον Αισχύλο («μελωπίζω», «παιανίζω», «κατάσκιος») – γεγονός που δεν είναι, κατά τη γνώμη μας, τυχαίο αλλά σημαίνει μια βαθύτερη οικείωση και πιθανή (δευτερεύουσα όμως, λόγω της καβαφικής δεσπόζουσας) καταγωγή των λυρικών ποιημάτων του Κάλας από αρχαίες πηγές. Επιπλέον, οι ανωτέρω πηγές (πλην της Παλατινής Ανθολογίας) δεν ανήκουν στη μελική (λυρική) ποίηση· πχ. ο Πίνδαρος και ο Αισχύλος ανήκουν, σύμφωνα με τον Διονύσιο τον Αλικαρνασσέα, στην «αυστηρή αρμονία» δηλαδή στο αρχαϊκό, ακόμψευτο ύφος που χαρακτηρίζεται από τις μακροσύλλαβες λέξεις, την τραχύτητα, την αποφυγή της καλλιγραφικής συμμετρίας²³.

²² Από το αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ: 1/12. Για τις απόψεις (διατυπωμένες ήδη το 1927) του Σικελιανού για τον «ημιάγριο» υπερρεαλισμό, βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο Άγγελος Σικελιανός και ο υπερρεαλισμός: για μια κριτική διερεύνηση της σχέσης ποιητικών προγόνων και επιγόνων», *Υλάντρον*, Λευκωσία, 3 (Νοέμβριος 2002): 104-111.

²³ Τις απόψεις του Διονυσίου Αλικαρνασσέα αναφέρει ο Παναγής Λεκατσάς, στον τόμο *Πίνδαρος*, χχ (: 39-40). Ο Λεκατσάς σημειώνει για τον Πίνδαρο: «Διόλου ρητορικός, συγκρατημένος στο εσωτερικό φως της έκφρασης, τραχύς, ανακόλουθος, απότομος» (στο ίδιο: 42).

Η υιοθέτηση τέτοιου λεξιλογίου και μάλιστα για ποιήματα «λυρικά», προκαλεί αναγνωστική έκπληξη και οπωσδήποτε απέχει από τον ορίζοντα προσδοκιών της εποχής για τον μοντέρνο ποιητικό λόγο. Για την ανάλυση και ερμηνεία του φαινομένου αυτού – που θα αποτελέσει ένα από τα χαρακτηριστικά της υπερρεαλιστικής ρητορικής αργότερα, ενώ προδρομικά εντοπίζεται στον Κάλβο (κυρίως) και στον Καβάφη – χρήσιμες είναι οι υποθέσεις που διατυπώνει ο Δ.Ν.Μαρωνίτης σχετικά με την Ποιητική Ρητορική. Βάση των υποθέσεων του είναι η παρατήρηση πως η προσφυγή στην καθαρεύουσα συνεπάγεται μερική ή ολική διάσπαση της βιογλωσσικής εμπειρίας, με αποτέλεσμα το ποίημα να εκτρέπεται από τη μιμητική αρχή της αριστοτελικής Ποιητικής. Έτσι οι επισημάνσεις του Μαρωνίτη για την ποίηση του Καβάφη, θα μπορούσαν να ισχύουν και για τα «λυρικά» ποιήματα του Κάλβου. Ο Μαρωνίτης διαπιστώνει πως η απροκάλυπτη αισθηματολογία της δημοτικής αφενός και η παλαμική δημοτική του παραδοσιακού λεξιλογίου αφετέρου, οδήγησαν στην αντίδραση· έτσι, η προσφυγή στην καθαρεύουσα και η σκόπιμη πεζολογική προσγείωση του ποιητικού λόγου, αποτέλεσαν την επικάλυψη της βιοματικής παθολογίας αφενός και την αντίδραση στην παράδοση αφετέρου²⁴. Έτσι δημιουργείται μια διαφορά δυναμικού ανάμεσα στο περιεχόμενο και στη μορφή των ποιημάτων, αφού στο πρώτο κυριαρχεί η λυρική αισθηματολογία και στη μορφή η ψυχρή κι απρόσωπη λόγια γλώσσα. Αυτό που επεξεργάζεται ο Κάλβος στα ποιήματά του είναι η μεταμόρφωση του λόγου μέσα από τη γλωσσική ετερότητα. Μιλάμε για ετερότητα, γιατί η γλώσσα που προκύπτει δεν είναι ενιαία, αλλά «αλλότροπη» (για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Άγρα) καθώς οι λέξεις (δημοτικές και λόγιες) δεν συγχωνεύονται μεταξύ τους, δεν αποτελούν αρμονικό σύνολο.

Η μεϊξη του λαϊκού ιδιώματος με το πιο σπάνιο αρχαίο ιδίωμα, είναι παραδειγματική στο ποίημα «Ενθεέστερος» (ONP: 59). Ήδη στον τίτλο χρησιμοποιεί το αρχαίο επίθετο «ένθεος» (=θεόληπτος, θεόπνευστος) σε συγκριτικό βαθμό, ενώ κανονικά δεν έχει παραθετικά (αφού δηλώνει κατάσταση που δεν αλλάζει). Το motto που ακολουθεί, προέρχεται πιθανότατα από ρεμπέτικο τραγούδι: «Παιε ο Μήτσος ο Τζατζάς που εγύριζε στα πλάγια» και υποδεικνύει ότι το ποίημα αφιερώνεται στη θρυλική μορφή του λήσταρχου Τζατζά που δολοφονήθηκε το 1930²⁵. Ο Κάλβος ξεκινά το ποίημα με επιρροές από το δημοτικό τραγούδι – περίπου όπως η φύση θρηνεί τον θάνατο του Διγενή Ακρίτα: «Ο Όλυμπος κι ο Κίσαβος τον ίδιο θάνατο θρηνούν / οι πλαγιές των

²⁴ Βλ. Δ.Ν.Μαρωνίτης, 1999 (σειρά δύο άρθρων).

²⁵ Η ταυτότητα του Μήτσου (ή Μήτρου) Τζατζά φωτίζεται στο βιβλίο του Βασίλη Ι.Τζανακάρη, *Τα παλληκάρια τα καλά σύντροφοι τα σκοτώνουν*, Καστανιώτης, 2002. Ο Τζατζάς υπήρξε περίφημος λήσταρχος και φημισμένος δον Ζουάν των ελληνικών βουνών· τον Μάρτιο του 1930 εξετέθη σε δημόσια θέα το κεφάλι του παλουκωμένο, στο κέντρο της Λάρισας. Εκείνη την εποχή γράφεται το τέλος της εποχής της ληστοκρατίας που είχε ξεκινήσει από την ίδρυση περίπου του νεοελληνικού κράτους και κράτησε περίπου έναν αιώνα, τροφοδοτώντας με θρύλους και ηρωικά κατορθώματα τη λαϊκή συνείδηση.

ερημάθηκον· ο θρύλος υπερισχύει». Ωστόσο οι υπόλοιποι πέντε στίχοι του ποιήματος (αλλά ήδη και στο δεύτερο στίχο η κτητική αντωνυμία «των») βρίθουν από εξεζητημένες λόγιες λέξεις: «συνάχρονος» (ο και αυτός άχρονος ων: Ανθολογία Παλατινή), πανσθενής (πανίσχυρος: Κλήμης Αλεξανδρεύς, Ιωάννης Δαμασκηνός, Γρηγόριος Ναζιανζηνός), υψιμέδων (ο εν τω υψει βασιλεύων, υψηλός: Πίνδαρος). Η μεταμόρφωση του λόγου από λαϊκό σε λόγιο επισυμβαίνει και στο επίπεδο του θέματος, όταν ο θρυλικός ληστής μεταμορφώνεται (μετουσιώνεται) σε μυθολογικό πρόσωπο:

«ΑΥΤΟΣ ηνώθη με τους θεούς με τον συνάχρονο ρυθμό των·

πανσθενής υψιμέδων αγνοεί τις κακώσεις

η μορφή του βεβηλώνεται από συγχρόνους

βεβηλώνεται και καταρρακώνεται

αλλά αυτός μετουσιώθη έγινε κύκνος Γανυμήδης και κρίνος». Το ποίημα αποτελεί υμνολογία στον λαϊκό ήρωα-ληστή: μπορεί το αστυνομικό κράτος να βεβήλωσε το όμορφο κεφάλι του ληστή, αλλά η ποίηση και οι λαϊκοί θρύλοι το αποκαθιστούν στην πρώτη του ομορφιά και λαμπρότητα. Η λόγια λεκτική επιλογή που, κατ' αναλογία, θυμίζει το έπος για τον θάνατο του Διγενή (το οποίο διαφέρει από τα ακριτικά δημοτικά τραγούδια) και είναι απολύτως συνειδητή, είναι ωστόσο αντιστρόφως ανάλογη προς το θέμα και μάλιστα κραυγαλέα, αφού γράφει ένας αστός ποιητής που δεν επιθυμεί να προσαρμοστεί γλωσσικά στο θέμα, αλλά – ακολουθώντας αντίστροφη πορεία – επιχειρεί να ανυψώσει το θέμα του στο επίπεδο της γλώσσας του. Χαρακτηριστική επίσης είναι η μείξη της αρχαίας μυθολογίας (θεοί, Γανυμήδης²⁶ και οι μετωνυμίες του Δία) με ένα σύγχρονο θρύλο για έναν περιθωριακό ληστή. Το ποίημα έχει εν τέλει τον ρόλο ενός επιτύμβιου και αυτό μπορεί να δικαιολογήσει το λόγιο λεκτικό του.

β) Στιχουργία: Ο στίχος του Κάλας, καθώς συσσωρεύει σειρές εικόνων με ανεπαρκή στίξη, διαμορφώνεται εκτεταμένος και πεζόμορφος, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις – στα ποιήματα «Αγιονόρος» («Βοή») και «Νυχτοπούλια» («Φωνές της νύχτας») από τα *Ποιήματα*, και στα «Σκάκι», «Μπιλιάρδο», «Villa Asphodela» από το *Τετράδιο Α'* – παίρνει τη μορφή του *verset*²⁷. Ο βιβλικής προέλευσης αυτός στίχος, θεωρείται «ως ο κατ' εξοχήν υβριδικός τύπος στίχου (: μεταξύ ποίησης και πρόζας – ακόμα και σε γραφηματικό επίπεδο, αφού επρόκειτο για στίχο που εκτεινόταν σε τρεις, τέσσερις ή και περισσότερες αράδες)²⁸. Στη ρυθμολογική οργάνωση του *verset* παρατηρούνται ποικίλα σχήματα μορφο-συντακτικών παραλληλισμών, τα οποία

²⁶ Τον ομηρικό μύθο για τον οιοχόο του Δία Γανυμήδη, χρησιμοποιεί ο Πίνδαρος (Ολυμπ. Α'43): η Λοϊζίδα τον κατατάσσει (μαζί με τον Προμηθέα και τον Ηρακλή) στους ηρωικούς μύθους (Λοϊζίδα, 1988: 14).

²⁷ Η Κατσιγιάννη (1987: 173) προτείνει τη μετάφραση του όρου: «πεζός στίχος».

²⁸ Δημήτρης Αγγελάτος, «Εικαστικές πρακτικές στην ποίηση: η περίπτωση των *versets* (Δ.Σολωμός-Α.Βerland)», *Πλανόδιον*, 18 (Ιούνιος 1993): 49.

επενδύονται σε επαναλήψεις τόσο σε λεξιλογικό επίπεδο όσο και σε ηχητικό-φωνηματικό (παρηχήσεις)²⁹. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι, παράλληλα με τον ελεύθερο στίχο, ο Κάλας, όπως κι ο Παπατσώνης, υπό την επίδραση του Claudel, έγραψαν ποιήματα με versets³⁰, γεγονός που σηματοδότησε το πέρασμα της νεοελληνικής ποίησης από τον παραδοσιακό στίχο στη μοντέρνα στιχουργική. Φυσικά υπάρχει πίσω τους ο «ελευθερωμένος» στίχος, ο οποίος είχε κάνει το πρώτο ρήγμα στην παραδοσιακή στιχουργική, ενώ η τελική πρόθεση είναι το γκρέμισμα του ποιήματος-τραγουδιού και της παλαμικής ποιητικής³¹.

Ο Δ.Αγγελάτος έχει αναλύσει τους μορφο-συντακτικούς παραλληλισμούς που υπάρχουν στους πρώτους στίχους από τα «Νυχτοπούλια» (επανάληψη επιθέτων, παράταξη ομοειδών συντακτικών όρων, τη λειτουργία των ασύνδετων) και υποθέτει ότι μια πιο εκτεταμένη και λεπτομερέστερη εξέταση και άλλων ποιημάτων του Κάλας, θα μπορούσε να υποδείξει και «να επιμείνει στη διαφορά που κάθε φορά εμποτίζεται στο κυρίαρχο σχήμα παραλληλισμού ώστε να αποφεύγονται οι εντυπώσεις σταθερής ομοιότητας»³². Στην παρούσα διατριβή δεν έχει γίνει ενδελεχής μετρική μελέτη³³ του έργου του Κάλας, κατά συνέπεια η άκρως ενδιαφέρουσα κατεύθυνση που προτείνει ο Αγγελάτος έμεινε (προς το παρόν) ανεκμετάλλευτη. Βέβαια, τα ποιήματα που έγραψε ο Κάλας σε verset είναι ελάχιστα και επιπλέον θα πρέπει να ερευνηθούν οι σχέσεις του verset με το *roème en prose* και τον ελεύθερο στίχο, γιατί δεν μπορούμε να διακρίνουμε τις μορφές αυτές μόνο με βάση το επισφαλές «γραφικό κριτήριο της έκτασης του στίχου: βάσει αυτού το verset διακρίνεται από τον ελεύθερο στίχο, καθώς υπερβαίνει το μήκος της τυπωμένης γραμμής και εκτείνεται σε δύο, τρεις και ενίοτε περισσότερες γραμμές»³⁴.

Δεν είναι χωρίς σημασία ότι τα δυο πρώτα κείμενα που δημοσίευσε ο Κάλας («Ο Σταυρωμένος», «Nocturne Αγιορείτικη») ήταν «πεζά ποιήματα»³⁵. «Το *roème en prose* είναι

²⁹ Βλ. Αγγελάτος, 1996: 73

³⁰ Η άποψη της Κατσιγιάννη είναι η εξής: «Ο πεζός στίχος ως σημείο μετάβασης από την παλαιά στη νέα ποίηση απαντά σε πολλά από τα μη έμμετρα ποιήματα του Παπατσώνη και σε κάποια από τα νεωτερικά ποιήματα του Σεφέρη και του Ράντου», Κατσιγιάννη, 1987: 173. «Η μετάβαση αυτή σημαδεύεται στο πιο κρίσιμο, ίσως, σημείο της από την επίδραση που δέχτηκαν και οι τρεις αυτοί ποιητές από το verset του Claudel» (: 174).

³¹ «Η αρχή ότι ποίηση δεν μπορεί να υπάρξει πέρα από τα όρια του έμμετρου στίχου» είναι τυπικά παλαμική, Γαραντούδης, 1993: 107. Ο ίδιος δίνει τη συνοπτική πορεία από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο. Για λεπτομέρειες βλ. Κατσιγιάννη, 1987.

³² Αγγελάτος, 1996: 76 (η ανάλυση του ποιήματος: 74-76)

³³ Την ανίχνευση έμμετρων στίχων (ιαμβικών, 15σύλλαβων, ακόμα και αναπαιστικών μονάδων) στα πρώτα ποιήματα του Κάλας παρουσιάζει ο Βασίλης Λέτσιος στην ανακοίνωσή του «Μαθήματα ελεύθερου στίχου: το “κάψιμο των ιάμβων” στην πρώιμη ποίηση του Ν.Κάλας», στο Συνέδριο Κάλας 2005 (υπό έκδοση). Ο ίδιος παρακολουθεί την ασυνέχεια του έμμετρου λόγου στην ποίηση του Κάλας παράλληλα με τα δραστικά βήματά του προς τον ελεύθερο στίχο· επίσης προτείνει την παραλληλία του ποιήματος «Ενθεέστερος» του Κάλας με το «Λάνη Τάφος» του Καβάφη.

³⁴ Αγγελάτος, 1996: 77.

³⁵ Έτσι χαρακτηρίζονται στα περιεχόμενα του περιοδικού *Νέα Εστία*, όπου δημοσιεύτηκαν.

ποιητικό κείμενο (ή κείμενο που φιλοδοξεί να είναι ποίηση) χωρίς στίχο, δηλαδή χωρίς μέτρο, με την εξωτερική μορφή του πεζού λόγου»³⁶. Η πρόθεση του Κάλας ήταν να υποδείξει ότι η ποίηση μπορεί να υπάρξει, όχι μόνο χωρίς μέτρο και ομοιοκαταληξία, αλλά ακόμα και χωρίς στίχους· επιπλέον «Τα Ποιήματα του Ράντου με το να καταργούν βίαια όλες ταυτόχρονα τις συμβάσεις, αυτό ακριβώς το σύστημα κατηγοριοποίησης των κειμενικών μορφών ανάμεσα στον χώρο της ποίησης και της πεζογραφίας υπονομεύουν· το θέτουν υπό κρίση και προς στιγμή το απορρυθμίζουν»³⁷. Η πεζότητα υπάρχει στην εξωτερική μορφή των κειμένων, γιατί είναι εμφανές ότι, εσωτερικά, ο Κάλας επιδιώκει την ποιητική ρυθμική οργάνωσή τους. Η αρχική παράγραφος από τον «Σταυρωμένο» αποδεικνύει αυτή την προσπάθεια:

«Ένα σταυρό, ένα σταυρό μαύρο πολύ, πιο μαύρο ακόμα την ώρα τούτη του δειλινού – ένα σταυρό πανύψηλο από ξύλο και μερικά καρφιά, στο βράχο μέσα με πάθος χωμένο, στη θάλασσα, στο Χολωμό, στον ουρανό περήφανα απλωμένο, τέλος πάντων έν' απ' αυτούς τους αγιορείτικους σταυρούς που σε κάθε ακρωτήρι συναντάτε, κυριέψε την προσοχή μου» (Κάλας, 1930: 757). Σ' αυτή τη φράση-παράγραφο, είναι εμφανές ότι καταργείται η ορθή συντακτική σειρά, καθώς το ρήμα της κύριας πρότασης (και το αντικείμενο) μπαίνει στο τέλος, ενώ το υποκείμενο («ο σταυρός») βρίσκεται στην αρχή αλλά σε λάθος πτώση (αιτιατική αντί για ονομαστική). Οι επαναλήψεις λέξεων δίνουν ένα ρυθμό ποιητικό – ισχύει εδώ κάτι αντίστοιχο με το verset, όπου διαπιστώνεται: «η σε πολύ ικανό ποσοστό επαναλαμβανόμενη χρήση ποικίλων σχημάτων μορφο-συντακτικών παραλληλισμών που καλύπτουν συνήθως από δύο μέχρι και πέντε θέσεις – ενίοτε δε και περισσότερες – σε κάθε πρόταση»³⁸. Με συμπληρωματικό στοιχείο το «θρησκευτικό» θέμα του, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει πως το κείμενο ήταν συνειδητά γραμμένο ως verset· μάλιστα κάποιοι στίχοι παίρνουν τέτοια μορφή, καθώς στοιχούνται ανεξάρτητοι και όχι σε παράγραφο (όπως το υπόλοιπο κείμενο):

«ωσότου δεν αντέχω πια και στον βραχνά
μου μέσα σκούζω
ωσότου δεν αντέχω πια και βγάζω τη
φωνή που λυτρωμό ζητά κι άσκοπα δω
πέρα ψάχνει.

Αλλ' ο σταυρός μένει ασυγκίνητος στον

³⁶ Βαγενάς, 1984: 52. Ο ίδιος αποκαλεί το ερμαφρόδιτο αυτό είδος «λυρική πρόζα» (: 56) και διαφοροποιεί το «πεζοτράγουδο της παλαιάς ποίησης από το μοντέρνο «ποίημα σε πεζό» (: 56-7). Επίσης βλ. Κατσιγιάννη, 1987: 160-161 και 167-171.

³⁷ Λιλή Παπαδοπούλου-Ιωαννίδου, «Ρυθμός και μέτρο στην ελληνική ποίηση: Το πλαίσιο μιας προβληματικής (1929-1944)», στον τόμο *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, επιμ. Νάσος Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1996: 89

³⁸ Αγγελάτος, 1996: 73.

πόνο μου. Δεν είναι ο σταυρός του Πόνου.

Αλλ' ο σταυρός μένει ασυγκίνητος στην

ταπεινώσή μου.» (Κάλας, 1930: 158).

Στη μεσοπολεμική του ποίηση ο Κάλας – παρά τις θεωρητικές διακηρύξεις του για αδιαφορία σχετικά με τη μορφή – είναι φανερό ότι επιχειρεί την επεξεργασία ενός ρυθμού, γιατί «σπάσιμο της φόρμας» δεν σημαίνει πλήρης αρρυθμία. Ο Οδ.Ελύτης, σε κείμενο του 1945, διορθώνει όσους κατηγορούν τη νεότερη ποίηση για έλλειψη ρυθμού, ενώ εννοούν την έλλειψη μέτρου, τονίζοντας πως δεν πρέπει να συγχέονται οι ξεχωριστοί αυτοί όροι³⁹. Η ρυθμική οργάνωση που επεξεργάζεται ο Κάλας δεν βασίζεται στη συμμετρική εκφορά του λόγου ούτε σε μια επαναλαμβανόμενη ομαλότητα, ενώ πολύ περισσότερο δεν ακολουθείται ένα ρυθμικό σύστημα σε όλα τα ποιήματά του. Αλλού πειραματίζεται στο φωνολογικό-φωνητικό επίπεδο του ποιήματος με τις παρηχήσεις, τις χασμωδίες και τους παρατονισμούς, συχνά στο συντακτικό επίπεδο δομεί τον λόγο με ελλιπή στίξη και ασύνδετα, ενώ στο λεκτικό επίπεδο δοκιμάζει τα όρια με τη χρήση αιχμηρής μικτής γλώσσας. Ο ρυθμός σε κάποια ποιήματα αποδίδεται ακόμα και με τη μορφή των στίχων πάνω στη σελίδα: άλλοτε ο εκτεταμένος στίχος αποδίδει βηματισμό βαρύ και επιβραδυνόμενο στο ποίημα, αλλού οι ολιγόλεκτοι στίχοι υπηρετούν μια κίνηση φρενιτική και γρήγορη. Ο στόχος δεν είναι η μουσικότητα και η αρμονία, αλλά η επεξεργασία ενός τρόπου σύμφωνα με τον οποίο «από την κακοφωνία των σαλπισμάτων των / θα βγει ρυθμός / που θα πετάξει θυελλικά» (ΓΦ: 47). Θα μπορούσε κανείς να συσχετίσει τις προσπάθειές του με αυτές της ατονικής μουσικής, ή όπως ο ίδιος το έχει διατυπώσει σε ύστερο δοκίμιο: «Η τονικότητα αφορά τη φύση, τα ηλιοβασιλέματά της, τα νερά, της και τους... ιμπρεσιονιστές της. Η ατονικότητα βρίσκεται στα κενά, στους δρόμους, στο δέρμα μας» (Διακύβευση: 214).

Καταλήγοντας, η μεσοπολεμική ποίηση του Κάλας υπήρξε ένα αμάλγαμα από τάσεις και ρεύματα της πρωτοπορίας⁴⁰. Ο έλληνας ποιητής καταγράφηκε ως «μοντέρνος» και δοκίμασε όλα τα προσώπια με τα οποία εμφανίστηκε η ανάγκη του ανήσυχου ανθρώπου των γραμμάτων, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, για ανανέωση της κατεστημένης μορφής και των παραδεδομένων λογοτεχνικών τρόπων. Τα σύνορα των –ισμών που στεγάστηκαν κάτω από την αιγίδα της ανανεωτικής γραφής, υπήρξαν πολλές φορές ρευστά, καθώς το ένα κίνημα συγχωνεύεται με κάποιο άλλο, γονιμοποιεί το επόμενο⁴¹ (πχ dada και υπερρεαλισμός), σε σημείο να βρισκόμαστε σε διλήμματα προκειμένου για τη γραμματολογική καταχώρηση των ποιημάτων σε κάποιο ή σε κάποια από τα κινήματα. «Τα εμπόδια του κριτικού είναι οι γέφυρες του ποιητή» αφορίζει ο Κάλας

³⁹ Από το κείμενο «Απολογισμός και νέο ξεκίνημα», Ελύτης, 1996: 523.

⁴⁰ Πρώτος το επεσήμανε αυτό ο Vitti, 1987: 101.

⁴¹ Βλ Expressionism, 1973: 18-19 και 46.

(Διακύβευση: 275) και αλλού μιλά για την παραμορφωτική λειτουργία του ποιητή που είναι ελεύθερος να κινείται μέσα στην τέχνη, ενώ ο κριτικός έχει το (άχαρο) καθήκον να «αναμορφώνει» και να δεσμεύεται μέσα στους περιγραφικούς –ισμούς.

Κατά συνέπεια, η ευρεία πολυπλοκότητα των καλλιτεχνικών φαινομένων και κυρίως εκείνων που αποτέλεσαν τη μοντέρνα γραφή, επιβάλλει μια αναλυτική καταγραφή, πριν τη συνθετική ερμηνεία. Έχοντας όλα αυτά υπόψη, προχωρήσαμε στη μελέτη των ποιημάτων του Κάλας και διαπιστώσαμε ότι, καθώς μετατοπίζεται η θεματική ακίδα από ενότητα σε ενότητα, μετατοπίζεται η δεσπόζουσα και αλλάζουν οι τρόποι της ποιητικής πραγμάτευσης. Οι «ετικέτες» (φουτουρισμός, εξπρεσιονισμός, ιμαζισμός) που αποδώσαμε στις μεταμορφώσεις του ποιητή, δεν έχουν την έννοια του καλουπιού, ούτε του προκατασκευασμένου μοντέλου, αλλά υποδεικνύουν ότι ο Κάλας *πειραματίστηκε* πάνω σε διάφορες μορφές, με τον απόλυτα προσωπικό του τρόπο, με απώτατο στόχο να δια-μορφώσει το ατομικό του ύφος, το οποίο εν τέλει είναι ιδιό-μορφο και σχεδόν δεν ανήκει (ως αντιπροσωπευτικό τουλάχιστον) σε καμιά σχολή. Ο ίδιος δήλωνε πως πατρίδα του υπήρξε η *πρωτοπορία*, γι' αυτό θα πρέπει με την ίδια ευρύτητα να ερμηνευθούν οι στίχοι του.

Η προκλητικότητα με την οποία ο Κάλας επιτέθηκε και αποδόμησε τον νεοελληνικό ποιητικό λόγο, ήταν σίγουρα πρωτοφανής και μοναδική για την Ελλάδα του μεσοπολέμου. Η Βακαλό εύστοχα παρατηρεί πως στη χώρα μας δεν πέρασαν ακραίες θέσεις της τέχνης και αρνητισμοί που έφτασαν ως την έννοια της «αντι-τέχνης» (πχ. Dada, Pop-art). Ανάμεσα στα πιθανά αίτια που η ίδια σημειώνει είναι ο συντηρητισμός και η ατολμία, σε συνδυασμό με την μικροαστική νεοελληνική κοινωνία και την καθυστέρηση στα στάδια ωρίμανσης του πολιτιστικού επιπέδου μας⁴². Κι ο Σεφέρης δίνει τη δική του εξήγηση, απαντώντας στον Durrell που ρωτά γιατί οι πρωτοπόροι νέοι στην Ελλάδα δεν επιχειρούν κάτι εξωφρενικό («in a smooth Dada way») στην ποίηση: ο Σεφέρης επισημαίνει πως λείπει το κέφι από τη λογοτεχνική ζωή του τόπου, κυριαρχεί η παγερή σοβαρότητα και «νιώθει κανείς τον εαυτό του μόνο στην άγονη τούτη ερημιά – είναι αναγκασμένος να διασκεδάζει μόνος»⁴³. Ο Κάλας, επειδή ποτέ δεν ένωσε μέτοχος αυτής της γηγενούς παιδείας (ή μόνον αυτής), διέτρεξε όλο το φάσμα που ορίζουν η τέχνη και το αντίθετό της, γι' αυτό και το προσωπικό του στίγμα υπήρξε διαλεκτικό. Και κυρίως «πειραματικό», καθώς δοκίμασε με κάθε ελευθερία όλες τις δυνατότητες «κατασκευής» του λόγου, μακριά από τα «πολιτισμικά ορθά» μοντέλα που ρίζωσαν και κάρπισαν στο νεοελληνικό έδαφος. Ίσως κάποιες φορές να του έλειψε η φαντασία, η σωστή δόση αλχημείας, αλλά όμως δεν

⁴² Η Βακαλό συμπληρώνει την καταγραφή των πιθανών αιτιών αναφερόμενη στο «μέτρο, τη νηφαλιότητα, την καταφατική φύση» της ελληνικής φυλής (Βακαλό, 19: 55). Πβ τις απόψεις του Ελύτη, 1996: 123-124.

⁴³ Σεφέρης, 1984 γ: 168 (εγγραφή: 14.2.1940)

μπορεί να αρνηθεί κανείς πως – επειδή η ελευθερία είναι αυταξία – στην τέχνη έχει προτεραιότητα η διαδικασία, τα μέσα και όχι (μόνο) το αποτέλεσμα.

Μεταπολεμικά, η ποίηση του Κάλας θα αλλάξει ύφος και θεματική, ωστόσο η επαναστατική διάθεση και η πίστη στην ανατρεπτική δύναμη του Λόγου παραμένει. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω αδημοσίευτο (αχρονολόγητο) χειρόγραφο ποίημα (ΔΑΚ: 17/3) που ανήκει στη μεταπολεμική ποιητική παραγωγή του Κάλας αλλά ανακαλεί μεσοπολεμικούς του στίχους:

«Άναψε φωτιά μεσ' στην καρδιά μας / Μη σβύση πρωτού κάψει πύργους και παλάτια

Σηκώθηκε ο άνεμος της λευτεριάς / παίζει με τη φωτιά / κάθε ψυχή και φλόγα

φλόγες φλογέρες και φλάμπουρα / [με το σύνθημα]⁴⁴ φωτιά και λευτεριά». Το μοτίβο της

φωτιάς είναι κυρίαρχο στους στίχους, καθώς και η σαρωτική κίνηση του ανέμου, της φλόγας και των λέξεων. Το συμβολικό κάψιμο της παλιάς εξουσίας (πολιτικής και ποιητικής) στοχεύει στην απελευθέρωση: ο κύκλος του ποιήματος αρχίζει από τη φωτιά για να κλείσει στην ελευθερία (: «άναψε» η πρώτη λέξη, λευτεριά η τελευταία). Το ποίημα (χωρίς να εκφέρεται όλο σε προστακτική έγκλιση, αλλά στην οριστική της βεβαιότητας) κρατά το προστακτικό ύφος, αφού τελειώνει με ένα σύνθημα. Το διπλό αυτό σύνθημα δεν έπαψε να συνοψίζει την ποιητική προσπάθεια του Κάλας, ανεξάρτητα από τις πρωτεϊκές μορφές τις οποίες ενδυόταν.

⁴⁴ Ο Κάλας έχει διαγράψει τις λέξεις, πιθανόν για να μην διακόψει τη συνεχή παρήχηση του «φ».

2.2. ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1932) και ΡΩΣΙΚΗ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

Ο Κάλας σε γράμμα του στον Vittì αναφέρει: «Έχετε απόλυτο δικαίω όταν λέτε ότι τα ποιήματά μου στη σειρά Διαδήλωση κλπ δεν είναι υπερρεαλιστικά. Είμαι τότε επηρεασμένος από γαλλική μετάφραση του Μαγιακόφσκι και θεωρητικά από το άρθρο για τη σύγχρονη φιλολογία του Τρότσκι.»⁴⁵. Τα ποιήματα στα οποία αναφέρεται είναι όσα περιλαμβάνονται στην πρώτη ενότητα της συλλογής *Ποιήματα* (1933), κάτω από τον τίτλο «Βοή». Τα ποιήματα αυτά μαρτυρούν κυρίαρχη την επίδραση του ρωσικού φουτουρισμού, με όλες τις μορφές στις οποίες ενσωματώθηκε – κυρίως του ΛΕΦ⁴⁶, του Αριστερού Μετώπου Τέχνης που ίδρυσε ο Μαγιακόφσκι το 1923 και ένωσε τους κυβοφουτουριστές ποιητές, τους κονστρουκτιβιστές⁴⁷ καλλιτέχνες και τους «κινόκι»⁴⁸, με τα ιδανικά της Επανάστασης.

Η σχέση του Κάλας με τον φουτουρισμό δεν αναφέρεται από τον Φ.Γιοφύλλη στο άρθρο του «Ο φουτουρισμός στην Ελλάδα, 1910-1960», απορρίπτεται από τον Φ. Μπουμπουλίδη στη δική του επισκόπηση για τον φουτουρισμό⁴⁹ και δεν ανιχνεύεται από τον Αλ.Αργυρίου⁵⁰. Πρώτος ο Μ. Vittì θεωρεί ότι τα *Ποιήματα* ανήκουν στον φουτουριστικό μοντερνισμό και διαπιστώνει ότι ο Κάλας «εφαρμόζει μια μέθοδο που δεν είναι σουρεαλιστική, όπως γενικά πιστεύεται [...] αλλά μια μέθοδος γοργών εντυπώσεων, που στην ταχύτητα της διαδοχής τους παρασέρνουν το λόγο σε τολμηρές συσχετίσεις, δίνοντας έτσι στον αναγνώστη μια αίσθηση παρόμοια με της συνειρμικής

⁴⁵ Από επιστολή στις 5.3.1976, ΔΑΚ: 30/5. Και αλλού ο Κάλας είναι το ίδιο κατηγορηματικός: «Δεν νομίζω όμως ότι η συμμετοχή μου στον υπερρεαλισμό μετά το 1936, δικαιολογεί τον κριτικό να κρίνει τα ποιήματά μου του 1933 ως υπερρεαλιστικά» (βλ. επιστολή του Κάλας προς Χαβιαρά, 6.8.1973, ΔΑΚ: 30/2). Στην ίδια επιστολή σημειώνει πως ο Εμπειρικός έγραφε υπερρεαλιστικά ποιήματα τουλάχιστο από το 1932, αλλά δεν τον είχε επηρεάσει καθόλου. Ο Σιαφλέκης εντάσσει μέσα στο πλαίσιο του «ελληνικού υπερρεαλισμού» τον «μαρξίζοντα συμβολισμό» της μεταπολεμικής ποίησης του Κάλας (βλ. Σιαφλέκης, 1995: 306) – όρος που κατά τη γνώμη μας ταιριάζει περισσότερο στα πρώτα του μεσοπολεμικά ποιήματα που μελετώνται εδώ.

⁴⁶ «Οργανώνουμε το ΛΕΦ. Το ΛΕΦ είναι η κάλυψη των μεγάλων κοινωνικών θεμάτων από όλα τα πυροβόλα του φουτουρισμού» Μαγιακόφσκι, 1984: 24. Για το ΛΕΦ (1923-1925) και το νέο ΛΕΦ (1927-1929) βλ. Ριπελλίνο, 1977: 146-147, Δρόσου, 1990: 26-31, Fauchereau, 1976: 149-156, καθώς και για το ιδρυτικό του μανιφέστο Βογιάζος, 1979 Β: 87-96 και 99-102.

⁴⁷ Για τον κονστρουκτιβισμό βλ. Cabanne-Restany, 1969: 148-155, Marcadé, 1995: 269κε· για τις διακηρύξεις του, βλ. Βογιάζος, 1979 Β': 103-106 και πλουσιότατο υλικό στο Ρωσική Πρωτοπορία, 1995: 227κε. Ο κονστρουκτιβισμός υπήρξε αποκλειστικό δημιούργημα της Ρωσικής πρωτοπορίας (1919), βασική αρχή του ήταν ο εξοβελισμός του αισθητισμού από την τέχνη και η σύνδεση της τελευταίας με την τεχνική και τη ζωή. Από τα συνθήματά του: «Η τέχνη πρέπει να κυκλοφορήσει οργανωμένα στη ζωή», «Κάτω η τέχνη. Ζήτω η τεχνική» (στο ίδιο: 279 και 299 αντίστοιχα).

⁴⁸ Ο νεολογισμός σημαίνει «κινηματογραφικά μάτια» και αντιδιαστέλλει τον «κινεματισμό» από την κινηματογραφία, βλ. το μανιφέστο «Εμείς» του Τζίγκα Βέρτοφ (1923), Βογιάζος Β', 1979: 211. Πολλά κείμενα του Βερτον βρίσκουμε στο Cahiers du Cinéma, 1970: 7-16.

⁴⁹ Ο Μπουμπουλίδης διαπιστώνει την εισαγωγή στοιχείων του τεχνικού πολιτισμού στη συλλογή *Ποιήματα* του Κάλας, παραθέτει μάλιστα απόσπασμα από το ποίημα «Ερωτικό», αλλά καταλήγει: «Η μελέτη ωστόσο των κειμένων της συλλογής αυτής του Ν.Ράντου επιτρέπει την διαπίστωση απλώς παρουσίας κοινωνιστικών τάσεων, που επενδύονται με γνωρίσματα υπερρεαλιστικά» (Μπουμπουλίδης, 1980: 34)

⁵⁰ Βλ. Αργυρίου, 1990: 22-23

σύνθεσης του σουρεαλιστικού τρόπου. Ο Ράντος καταβάλλει κάθε προσπάθεια να δημιουργήσει μια ποίηση κίνησης»⁵¹. Επίσης η Άννα Κατσιγιάννη, στο πρώτο από τα τρία άρθρα της «Ελληνικός φουτουρισμός», καταγράφει τον Κάλας ως τον μόνο από τη γενιά του '30, που δέχτηκε την απήχηση του φουτουρισμού⁵².

Εξάλλου ο ίδιος ο Κάλας ομολογεί, σε επιστολή του στον Θεοτοκά: «Πού είσαι Ράντο όταν έγραφες φουτουριστικά ποιήματα;» (Γ.Θεοτοκάς-Ν.Κάλας, 1989: 43). Ωστόσο πρέπει να αποσαφηνίσουμε πως πρόκειται για περιορισμένης έκτασης επιρροή και για πειραματισμό ποιητικό ο οποίος μάλιστα δεν εκτείνεται πέραν του πρώτου τμήματος (Βοή) των πρώτων Ποιημάτων του Κάλας· η «Βοή» κινείται κυρίως μέσα στα πλαίσια της Ρωσικής επαναστατικής πρωτοπορίας και δευτερευόντως του ιταλικού φουτουρισμού. Ήδη δύο μήνες μετά τη δημοσίευση της συλλογής αυτής, ο Κάλας στη διάλεξή του «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στην νεοελληνική ποίηση», αποτιμά με αυστηρότητα το παρόν και το μέλλον του φουτουριστικού κινήματος⁵³. Στο κείμενο της διάλεξης – η οποία συνέπεσε χρονικά με επίσκεψη του Μαρινέττι στην Αθήνα⁵⁴ – γίνεται αναφορά στον φουτουρισμό, ανιχνεύεται επίδραση στην ποίηση του Ντόρρου και καταγράφεται ο Whitman ως πρόδρομος του φουτουριστικού τοπίου της πόλης. Ωστόσο ο Κάλας διαχωρίζει τον παλιότερο (γύρω στα 1910) ιταλικό φουτουρισμό και τον ρωσικό φουτουρισμό από την κούφια ρητορική και τη «φασιστική αρλουμπολογία» του Μαρινέττι· μάλιστα θεωρεί ότι το κίνημα έχει εξαντλήσει τη δυναμική του και κανείς επαναστατημένος νέος δεν είναι πλέον φουτουριστής. Η ενημέρωσή του είναι προφανής, το ίδιο και η υπέρβαση: το τέταρτο σχεδόν του αιώνα που χωρίζει τον Κάλας από τις απαρχές του φουτουρισμού, τού επιτρέπει την ώριμη αποτίμηση της μετεξέλιξης του. Είναι γνωστό ότι ο ιταλικός φουτουρισμός νωρίς μετατράπηκε σε επίσημη τέχνη του φασιστικού κράτους⁵⁵, ενώ ο

⁵¹ Vitti, 1976: 76. Και αλλού: θεωρεί το έργο του Κάλας ως «ώριμη συγχώνευση πρωτοποριακών τάσεων (φουτουρισμός, imagism, εξπρεσιονισμός)», Vitti, 1987: 101.

⁵² Βλ. Κατσιγιάννη, 1982: (17.6.).

⁵³ Κάλας, 2000: 191. Πβ. την κριτική του μαρξιστή Αιμίλιου Χουρμούζιου στο φυλλάδιο *Ο φουτουρισμός στο φως του μαρξισμού (1933)*, αθησαύριστο στις βιβλιοθήκες – κάποια στοιχεία δίνει ο Vitti, 1987: 77-78 και ο Αργυρίου, 1979Α: 90. Στο φυλλάδιο αυτό ο Χουρμούζιος αναφέρεται στον ιταλικό φουτουρισμό, ενώ σε άλλο κείμενό του, όπου μιλά για τον ρωσικό φουτουρισμό, απηχεί τις απόψεις του Τρότσκι, καθώς υποστηρίζει ότι ο φουτουρισμός ήταν κίνημα της μποέμικης φιλολογίας και παρακλάδι της αστικής τέχνης, βλ. Χουρμούζιος Αιμίλιος (ψευδώνυμο: Αντρέας Ζεβγάς) «Η μετεπαναστατική Ρωσική Λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, 147 (1.2.1933): 143. Ενδιαφέρουσες είναι οι συνέχειες του ίδιου άρθρου: *Νέα Εστία*, 149 (1.3.1933), *Νέα Εστία*, 153 (1.5.1933) *Νέα Εστία*, 156 (15.6.1933). Η κριτική του Κάλας δεν ταυτίζεται απόλυτα με τις απόψεις του Χουρμούζιου.

⁵⁴ Για την επίσκεψη του Μαρινέττι στην Αθήνα (τέλη Ιανουαρίου 1933) βλ. Σημείωμα (ανυπόγραφο) : «Ο Φ.Μαρινέττι στο Istituto και στο Studio», *Σήμερα*, (Γενάρης 1933), τχ.1,σ.30· επίσης βλ «Μια ώρα με τον Μαρινέττι. Ο ιδρυτής του φουτουρισμού εις τας Αθήνας», εφ. *Πολιτεία* (30.1.33). Στην ίδια εφημερίδα υπάρχει μια σειρά σχεδόν καθημερινών δημοσιευμάτων καθ' όλη τη διάρκεια της επίσκεψης του Μαρινέττι στην Αθήνα.

⁵⁵ Για τις πολιτικές θέσεις του ιταλικού φουτουρισμού βλ. Αφιέρωμα Μαρινέττι, 1980: 69 και 88.

ρωσικός συνενώθηκε αρχικά με άλλα πρωτοποριακά κινήματα, για να αφανιστεί οριστικά από την Προλετκούλτ, λίγο μετά από την αυτοκτονία του Μαγιακόφσκι.

Τα ποιήματα της ενότητας «Βοή» είναι φουτουριστικά κυρίως στη θεματική τους, γιατί στη μορφή, ο Κάλας δεν έχει προχωρήσει στην εξάρθρωση του λόγου, όπως κήρυξε ο Μαρινέτι στο «Τεχνικό μανιφέστο της φουτουριστικής λογοτεχνίας» (1912), ζητώντας την καταστροφή του συντακτικού, την κατάργηση επιθέτου-επιρρήματος-στίξης, έως και τη λεκτική αναπαραγωγή των θορύβων της ύλης⁵⁶. Τα ποιήματα αυτά είναι πολύστιχα και επικά – η μικρότερη έκταση ποιήματος είναι δυο σελίδες, με αποκορύφωμα τη «Στρογγυλή Συμφωνία» που εκτείνεται σε πέντε σελίδες ή 173 «μακαρονοειδείς στίχους», όπως τους μέτρησε ο Καραντώνης⁵⁷. Παρεμπιπτόντως (και ενδεικτικά για την καινούργια γενιά κριτικών που ξεκινούσε παράλληλα με τη λογοτεχνία του '30) ο συγκεκριμένος κριτικός είχε ήδη διαμορφώσει τη γνώμη του (στο δοκίμιό του για την ποίηση του Σεφέρη, το 1931) για την καινούργια θεματική της μοντέρνας ποίησης: θέματα όπως το αυτοκίνητο τα θεωρεί «άγγιχτα» και δύσκολο να μετουσιωθούν σε ποίηση. Μάλιστα ο Καραντώνης αντιπαραβάλλει στα «ξώδερμα» κατασκευάσματα των υπερμοντερνιζόντων νέων ποιητών, την απόλυτη αισθητική επιτυχία του Γ.Σεφέρη να χειριστεί τέτοια θέματα στην πρώτη του ποιητική συλλογή – συγκεκριμένα στο ποίημα «Αυτοκίνητο»⁵⁸.

2.2.1. Ιταλικός και ρωσικός φουτουρισμός

Ο ιταλικός φουτουρισμός, από τη γέννησή του – αρχές του 1909 – είχε την πορεία της φωτιάς: ξεκίνησε ως «αχθοφόρος ιδεών εκρηκτικών» και πέθανε στη στάχτη του ανερχόμενου φασισμού. Στο μεταξύ φώτισε την τέχνη με ιδέες-πυροτεχνήματα (: «Ας βγούμε από τη σοφία σαν από ένα φρικτό κέλυφος[...] Ας γίνουμε βορά στο Άγνωστο»⁵⁹) που έθελξαν τα ανήσυχα καλλιτεχνικά πνεύματα της εποχής. Ο ιταλικός φουτουρισμός καταγράφηκε στην ιστορία της τέχνης ως ένα κίνημα πρωτοπορίας, επαναστατικό αλλά θνησιγενές λόγω των τεράστιων αντιφάσεων του. Από τη μια μεριά, υπήρξε κίνημα απελευθέρωσης καλλιτεχνικής απέναντι στην κοινή λογική αλληλουχία, απέναντι στην παρελθοντολατρία και στη «σκόνη των βιβλιοθηκών»,

⁵⁶ Βλ. Μαρινέτι, 1987: 43κε. Πβ. τα φουτουριστικά ποιήματα του Φ.Γιοφύλλη: «Τα Χαφτεία», «Σ.Α.Π.» (Γιοφύλλης, 1964: 103-104). Να σημειώσουμε πως και οι ρώσοι φουτουριστές, με εισηγητή τον Velimir Khlébnikov, είχαν δημιουργήσει μια υπερνοη(μα)τική γλώσσα (langue transmentale), το ζαούμ, βλ. Faucherau, 1976: 114-124, Ριτελλίνο, 1977: 43-44 και Europe, 1975: 37-47.

⁵⁷ Βλ. Καραντώνης, 1933: 126.

⁵⁸ Βλ. Καραντώνης, 1971: 26-27. Πβ. τις απόψεις του ίδιου (1931) για την ποίηση του Εμίλ Βεράρεν: «Με τη βοήθεια του ελεύθερου στίχου, κατόρθωσε να μεταδώσει στα ποιήματά του όλη την κίνηση και το ρυθμό της εποχής μας, από τις εξάλλες και τρελλές χειρονομίες του βιομηχανοποιημένου Ευρωπαίου, ως τον ομαδικό και φοβερό θόρυβο των μηχανών των εργοστασίων και των μαζών» (Καραντώνης, 1959: 145-146).

⁵⁹ Μαρινέτι, 1987: 30. Για τον ιταλικό φουτουρισμό, βλ. Ντε Μικέλι, 1978: 244κε.

στη χρωκοπημένη αρμονία και στην ηθικολογία, στη μυθολογία και στο μυστικιστικό ιδανικό. Επιπλέον κήρυξε (εκτός από τη λατρεία της μηχανής και της ταχύτητας) τη θρασύτητα, την εμπρηστική βία, την πυρετώδη αγρύπνια, τον επιθετικό χαρακτήρα της ομορφιάς, την αντι-Τέχνη («φτύνουμε κάθε μέρα πάνω στο Βωμό της Τέχνης!»⁶⁰), τη σύζευξη τέχνης-δράσης. Μάλιστα η θεωρία του Μαρινέτι για την ποίηση ως αδιάσπαστη ακολουθία καινούργιων εικόνων, με βάση μια αλυσίδα αναλογιών, ώστε να καταπλήσσουν⁶¹, αποτέλεσε προοίμιο της υπερρεαλιστικής εικονοποιίας. Από την άλλη όμως πλευρά, αυτή η εκρηκτική θεωρία είχε και υπερβολές: τον αντιφεμινισμό, τον «ιδεαλισμό των Μπίζνες», τον εθνικισμό και την αισθητικοποίηση του πολέμου («ο πόλεμος, μοναδική υγεία του κόσμου»)⁶², γι' αυτό και γονιμοποίησε ένα έργο πομπώδες και κάποτε παιδαριώδες, στην ιταλική τέχνη. Γονιμοποίησε όμως το ρωσικό κίνημα του φουτουρισμού που αποδείχτηκε από τα πλέον καθοριστικά της Ρωσικής πρωτοπορίας.

Ο ρωσικός φουτουρισμός υπήρξε ένα πλατύ κίνημα, καθόλου ομοιογενές και στατικό όπως το αντίστοιχο ιταλικό· ως όρος παρουσιάστηκε στο κίνημα του «Εγω-φουτουρισμού», το 1911, αλλά η ληξιαρχική πράξη (ετυμολογικής) γέννησής του – αν και δεν διαπιστώνεται ομοφωνία ανάμεσα στους περισσότερους μελετητές του – ήταν η δημοσίευση του μανιφέστου «Ράπισμα στο κοινό γούστο» (1912). Παράλληλα με το κίνημα αυτό αναπτύχθηκαν και άλλα ρεύματα της πρωτοπορίας, όπως ο Κονστρουκτιβισμός, ο Ιμαζινισμός, ο Προντουκτιβισμός· το 1919 μετεξελίχθηκε σε Κυβο-φουτουρισμό, ενώθηκε (ένα τμήμα του) με τον κομμουνισμό στην ομάδα Κομ-φουτ (1919) και το 1923 ενσωματώθηκε στο ΛΕΦ (Αριστερό μέτωπο για την τέχνη)⁶³. Οι τυπικές ομοιότητες με τον ιταλικό φουτουρισμό είναι πολλές στο επίπεδο των προγραμματικών δηλώσεων, ακόμα και στο επίπεδο της συνένωσης της καλλιτεχνικής με την πολιτική πράξη – οι στόχοι τους όμως ήταν αντιδιαμετρικοί⁶⁴. Οι διαφορές τους – λίγες αλλά

⁶⁰ Μαρινέτι, 1987: 55.

⁶¹ Βλ. στο ίδιο: 45-49.

⁶² Βλ. κατά σειρά, στο ίδιο: 76, 77 και 115. Η Ν. Λοϊζίδη ερμηνεύει τον ιταλικό φουτουρισμό, ως απότοκο του ιταλικού εθνικισμού και όχι επαναστατικών αισθητικών αναζητήσεων (Λοϊζίδη, 1992: 55-60). Ήδη, το 1936, ο W. Benjamin, στο δοκίμιο για το έργο τέχνης, είχε φωτίσει τις σχέσεις του φασισμού και των αισθητικών αναζητήσεων του ιταλικού φουτουρισμού (βλ. Benjamin, 1978: 37-8 και για τον σχολιασμό βλ. Fauchereau, 1976: 79-80 και Wollen, χχ: 48-51). Επίσης για το συμπέρασμα του Benjamin για την «αισθητικοποίηση της πολιτικής» στην οποία καταλήγει ο φασισμός (Benjamin, 1978: 36), βλ. Susan Buck-Morss, «Αισθητική-Αναισθητική: μια επανεξέταση του δοκιμίου του W. Benjamin για το έργο τέχνης», μτφρ. Φ.Τερζάκης-Μ.Σπυριδάκης, Η Σχολή της Φρανκφούρτης, 1996: 349-351. Για την κατάληξη του ιταλικού φουτουρισμού βλ. το γράμμα του Γκράμσι, που παραθέτει ο Τρότσκι στο κεφάλαιο για τον φουτουρισμό, Τρότσκι, 1982: 129-131.

⁶³ Για μια συνολική εικόνα του ρωσικού φουτουριστικού κινήματος, τις απαρχές και την εξέλιξή του βλ. το αφιέρωμα του περιοδικού *Europe*, 1975 «Le futurisme russe», όπου και ένας χρονολογικός κατάλογος με τους σημαντικότερους σταθμούς του (: 209-220).

⁶⁴ Οι μελετητές υπερτονίζουν τις διαφορές, το ίδιο και οι ρώσοι φουτουριστές, όμως ο Μαγιακόφσκι μιλούσε για την «παράλληλη πορεία» των δυο σχολών στη μορφική επεξεργασία αλλά για απόκλιση στην ιδεολογία. Βλ. τις θέσεις που εξέφρασε ο Μαγιακόφσκι στη δημόσια συζήτηση: «Ο φουτουρισμός

κεφαλαιώδεις – μπορούν να συνοψιστούν σε μια δήλωση του Μαγιακόφσκι, το 1914: «Ο Φουτουρισμός είναι για μας, τους νέους ποιητές, το κόκκινο πανί του ταυρομάχου, χρήσιμο μονάχα για να ελκύσουμε τους ταύρους»⁶⁵. Το ρωσικό κίνημα δεν απώλεσε την επαναστατική του ορμή, ενώ ο Μαρινέτι έγινε τελικά ακαδημαϊκός. Επιπλέον οι Ρώσοι φουτουριστές στράφηκαν, όχι στην «ύλη», αλλά στην υλικότητα της ίδιας της λογοτεχνίας – δηλαδή στις λέξεις και στον εσωτερικό τους μηχανισμό – γι' αυτό προέκυψε κοινό το ενδιαφέρον για την «νέα, αυτόνομη και αυτάξια λέξη», με τους συγχρόνους τους φορμαλιστές⁶⁶. Σε αντίθεση με την προγενέστερη λογοτεχνία (συμβολισμός κλπ) οι φουτουριστές δεν χειρίζονταν τις λέξεις σαν αναφορές σε υπερβατικές έννοιες, αλλά τις ταύτιζαν με τα πράγματα και τις μεταχειρίζονταν ως ζωντανές «αυτόχθονες» μονάδες⁶⁷. Έτσι στην ιστορία της τέχνης, έχει καταγραφεί ως αγεφύρωτη η απόσταση που χώρισε τον ρωσικό φουτουρισμό με το ουμανιστικό και επαναστατικό πρόσωπο, από τα φασιστικά παραληρήματα του Μαρινέτι.

Στο *Confound the Wise* ο Κάλας αναφέρει σχετικά με τη γέννηση του φουτουρισμού: «Pre-1914 Italy and Russia, because they were backward nations dreamt of the machine and invented Futurism; nothing else than the longing for the machine» (Confound: 267). Σε ένα άρθρο του 1933, ο Κάλας αναφέρεται στον φουτουρισμό που αναπτύχθηκε στη Ρωσία: «Πήρε κάτω από την επίδραση της Ρωσικής Επανάστασης μια δύναμη, μια ζωή που ο φασισμός φάνηκε ανίκανος να δώσει στον παλαιότερο ιταλικό φουτουρισμό.» (ΚΠΑ: 283-4). Ωστόσο, ενώ ο Κάλας βλέπει τον ρωσικό φουτουρισμό ως οργανικά δεμένο με την Επανάσταση, είχε σίγουρα υπόψη του την κριτική του Τρότσκι για το κίνημα αυτό και οι απόψεις του τελευταίου πρέπει να αποτέλεσαν το όριο αποδοχής του φουτουρισμού εκ μέρους του Κάλας. Ο Τρότσκι υπήρξε κριτικός απέναντι στον ρωσικό φουτουρισμό, όπως φαίνεται από το κεφάλαιο «Φουτουρισμός» στο *Λογοτεχνία και Επανάσταση*⁶⁸ και η δική του θεώρηση πρέπει να ήταν ο φακός μέσα από τον οποίο ο Κάλας «είδε» τα αρνητικά και τα θετικά στοιχεία του κινήματος. Να προστεθεί ότι η αρθρογραφία στα αριστερά περιοδικά του μεσοπολέμου, σχετικά με τον φουτουρισμό, ήταν μονόπλευρη, δηλαδή

σήμερα», το 1923, όπως τις παραθέτει ο Αλεξανδρόπουλος, 2000: 181 και εκτενέστερα, Μαγιακόφσκι, 1984: 51-53. Πβ τον στίχο «Σε κάθε νέο, του Μαρινέτι το μπαρούτι» από το «Ο πόλεμος και η ειρήνη», Μαγιακόφσκη, 1996: 50.

⁶⁵ L'Europe, 1975: 26.

⁶⁶ Βλ. το άρθρο της Μ.Τσαντσάνογλου, «Η μετατόπιση, η υφή και το υπέρλογο: λογοτεχνικές προεκτάσεις της μη-αντικειμενικής ζωγραφικής» (Ρωσική Πρωτοπορία, 1995: 121) και κυρίως G.Vinokur, Les futuristes, constructeurs de la langue (LEF, 1923) στο Europe, 1975: 102-108.

⁶⁷ Για τις αντιλήψεις των ρώσων φουτουριστών (όπως εκφράστηκαν στα αντίστοιχα μανιφέστα) για τη μονάδα του λόγου, τη λέξη, για τον «αυτοδύναμο ή αυτοδημιούργητο Λόγο βλ. Ρωσική Πρωτοπορία, 1995: 124-129, Αλεξανδρόπουλος, 2000: 51, 54 και Fauchereau, 1975: 121-124.

⁶⁸ Βλ. Τρότσκι, 1982: 103-131. Εκτενές απόσπασμα από το ίδιο κεφάλαιο (σε άλλη μετάφραση) παραθέτει κι ο Βογιάζος, 1979 Α: 238-253.

καταδικάζεται ο ιταλικός φουτουρισμός, ενώ αποσιωπάται ακόμα και η σχέση του Μαγιακόφσκι με τον ρωσικό φουτουρισμό⁶⁹.

Ο Τρότσκι δεν δέχεται ότι υπάρχει ταυτότητα ανάμεσα στον κομμουνισμό και τον φουτουρισμό, αντίθετα καυτηριάζει την απόρριψη της λογοτεχνικής παράδοσης από τους πρώτους φουτουριστές ως «μηδενισμό της μποεμαρίας»⁷⁰. Επίσης θεωρεί τον φουτουρισμό ως προϊόν του ποιητικού παρελθόντος και μαϊάνδρο της αστικής τάξης⁷¹, ενώ διαφωνεί με τις γλωσσικές ακρότητες των ζαούμ ποιητών και γενικά με τους εκτρωματικούς πειραματισμούς. Ωστόσο, τελικά καταλήγει σε μια θετική συνολικά αποτίμηση του κινήματος: «Θάταν όμως ηλίθιο [...] να χαρακτηρίσουμε το φουτουρισμό σαν τσαρλατάνικη επινόηση μιας παρακμιακής ιντελλιγκέντσιας»⁷² και δεν αμφισβητεί τόσο τα μαρξιστικά κριτήρια όσο και το ζωτικό και προοδευτικό καλλιτεχνικό έργο των φουτουριστών. Ως ζωντανό κίνημα ο φουτουρισμός έχει συχνά υπερβεί τα όρια, αλλά οι υπερβολές του – πιστεύει ο Τρότσκι – θα εξαλειφθούν. Ο φουτουρισμός αναγνωρίστηκε από τον Τρότσκι ως αισθητική εξέγερση, αφενός εναντίον του μυστικισμού, της παθητικής θεοποίησης της φύσης, της ονειροπόλησης και της παρακμής και αφετέρου «υπέρ της τεχνικής, της επιστημονικής οργάνωσης, της μηχανής [...] της θέλησης, του θάρρους, της ταχύτητας, της ακρίβειας, είναι υπέρ του καινούργιου ανθρώπου»⁷³. Αντίστοιχη είναι η απόπειρα του Κάλας στα πρώτα του ποιήματα, να οραματιστεί και να καταγράψει τους ρυθμούς της ζωής του καινούργιου ανθρώπου μέσα στον αναδυόμενο κόσμο της τεχνολογικής εποχής, απορρίπτοντας τους γερασμένους ήχους του παρελθόντος.

Εκτός από το φουτουριστικό κίνημα, ο Κάλας πρέπει να είχε μελετήσει και οικειωθεί το προδρομικό έργο του Walt Whitman, καθώς αρκετές εικόνες της *Βοής*, ανακαλούν στίχους του αμερικανού ποιητή. Ήδη το πρώτο ποίημα «Το τραγούδι των λιμενικών έργων» θυμίζει «Το αρμένισμα στην Ινδία», όπου ο Whitman ανυμνεί τη νέα θρησκεία των μηχανών και περιγράφει ως κοσμοϊστορικό γεγονός τη θεμελίωση της γέφυρας του Σουέζ· το ποίημα αρχίζει: «Τραγουδώ τον καιρό μου, / Τραγουδώ τα σημερινά τεράστια κατορθώματα, / Τραγουδώ τα ισχυρά κι

⁶⁹ Η Ντουινιά έχει ερευνήσει τις σχετικές αναφορές, παρουσιάζοντας τις αντιδράσεις απέναντι στον φουτουρισμό, από την αποσιώπηση του ρωσικού φουτουρισμού εκ μέρους του Τέρπου Πηλείδη («Ο φουτουρισμός», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1933) μέχρι τις επιφυλάξεις του Αιμίλιου Χουρμούζιου («Ο φουτουρισμός στο φως του μαρξισμού», 1933), βλ. Ντουινιά, 1996: 270-5. Επίσης βλ. Αργυρίου, 1995: 67.

⁷⁰ Τρότσκι, 1982: 107. Ο Τρότσκι μάλιστα με καυστική οξύτητα υπενθυμίζει ότι ο αστικός πολιτισμός ήξερε να υιοθετεί και να αγιοποιεί τους καλλιτέχνες που βίαια διαμαρτύρονταν εναντίον της αστικής ηθικής και ρουτίνας (στο ίδιο: 104)

⁷¹ Βλ. στο ίδιο: 106· εδώ ο Τρότσκι συμφωνεί με την απόρριψη της παλιάς λογοτεχνικής κάστας και το κόψιμο του ομφάλιου λώρου με τους ποντίφικες της αστικής λογοτεχνίας, αλλά διαφωνεί με τη βίαιη ρήξη απέναντι σε όλο το καλλιτεχνικό παρελθόν. Η άποψη του Τρότσκι αντανακλάται στη σκέψη του Κάλας, ενδεικτικά βλ. τη *Διάλεξη* που έδωσε ο Κάλας το 1933 (Κάλας, 2000: 171-2 και για τον σχολιασμό βλ. Καραδήμα, 2000: 213-4).

⁷² Τρότσκι, 1982: 114.

⁷³ Στο ίδιο: 117.

ανάλαφρα έργα των μηχανικών, / Τα σημερινά θαύματά μας [...] / Του Σουέζ το κανάλι, πέρα εκεί στον Κόσμο των Παλιό, προς την Ανατολή, / Και τον Κόσμο τον Νέο με κειούς τους γίγαντες, που απ' άκρη σ' άκρη τον περνούν, σιδηροδρόμους, / Τις θάλασσες ωριότεχνα με σύρμα γλυκομίλιτο πλεγμένες»⁷⁴. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, στη Διάλεξη του 1933, ο Κάλας έχει κατατάξει τον Whitman στους προδρόμους του φουτουρισμού (Κάλας, 2000: 191).

Το τελευταίο ποίημα της ενότητας, το «ΕΡΩΤΙΚΟ» (ΓΦ: 42-44) είναι ένα τυπικά φουτουριστικό ποίημα⁷⁵. Εδώ έχουμε την ποιητικοποίηση του «εφιαλτικού λυρισμού της ύλης», μολονότι ο Κάλας στέκεται στο όριο της φουτουριστικής εξαγγελίας: «Να υφαρπάξουμε μέσα από τα ελεύθερα αντικείμενα και τα ιδιότυπα μοτέρ την ανάσα, την ευαισθησία και τα ένστιχτα των μετάλλων, των πετρωμάτων, του ξύλου κλπ»⁷⁶. Το ποίημα τείνει στην πρακτική της εξανθρωποίησης της ύλης, δανείζοντας στην ύλη ανθρώπινα συναισθήματα (μάτια βενζινοκίνητης χαράς, κλαξονικές φωνές, σπέρματα λαδιών, φιλιά του σιδήρου)· μάλιστα αρχίζει με ερωτικό ζευγάρι τον ουρανό και τις σκιές των πόλεων και καταλήγει με τον «δημιουργικό σπασμό ελίκων και τροχών» (ΓΦ: 44). Η νύχτα αποτελεί το σκηνικό, για να αναδειχτεί ο τεχνητός φωτισμός. Η παρουσία του ανθρώπου είναι μηδαμινή (οι μηχανές μοιάζουν αυτοκινούμενες) και σχεδόν μετωνυμική (μέσα από τα οικοδομήματα). Η κίνηση είναι αέναη – φρενιτιώδης και ενισχύεται όχι μόνο από τα ρήματα κίνησης (στριφογυρίζουν, πετιούνται, στρίβουν, κατεβαίνουν, γκρεμίζονται κλπ) αλλά κυρίως από την ελλιπή στίξη (ελάχιστα είναι τα κόμματα), σαν μια πνοή να κινεί όλο τον όγκο του ποιήματος. Υπερτονίζεται το παραμορφωτικό ερωτικό στοιχείο: «των δρόμων οι σφαίρες καίγονται / στριφογυρίζουν τη ματιά τους παραπορφώνοντας ερωτικά όσα θωρούν» (στίχ. 2-3), «οι μηχανές τρέχουν αχόρταγα, μανιασμένα, ηδονικά», «ασεργούν νεκρόφιλα τιμόνια», «ο έρωτας [...] προχωρεί σαδικά λαβώνοντας υπάρξεις» – στίχοι όπου διαφαίνεται η ροπή του Κάλας προς την ψυχανάλυση. Το ποίημα ωστόσο υπερβαίνει την απλοϊκή μηχανολατρία του ιταλικού φουτουρισμού: το ερωτικό στοιχείο στρέφεται προς μια καινούργια ζωή/ φωνή/ ποίηση· το παλιό σιωπά και αποσύρεται, ενώ το καινούργιο ηχεί θριαμβικά: «βρικολακες που βουβαθήκανε από τον ήχο μεταλλικών φωνών». Η καινούργια φωνή είναι ερωτική κι ας ηχεί διαφορετικά (δηλαδή κακόφωνα): «κλαξονικές φωνές που κελαηδούν», «το

⁷⁴ W. Whitman, «Το αρμένισμα προς την Ινδία», με εισαγωγή Άγγ. Σικελιανού και μετάφραση Ν. Προεστόπουλου, *Τα Νέα Γράμματα*, 9-10, Σεπ.-Οκτ. 1936: 737-753, (παράθεμα: 740). Στο ίδιο ποίημα βρίσκουμε κι άλλες εικόνες που έχει «δανειστεί» ο Κάλας, πχ. όταν ο Whitman περιγράφει στο λιμάνι του Σουέζ «τη σύναξη των εργατών, / Κι απ' τις γιγάντιες μηχανές που σκάβουν το βυθό» ή τους ήχους από τα βαγόνια: «Ακούω τις μηχανές τους που χτυπάνε και μουγκρίζουνε σφυρίζοντας στριγγά / Κι ακούω τον αντίλαλο να ηχεί μέσα σε κειό το μεγαλόπρεπο τοπίο πούναι αταίριαστο στον κόσμο» (: στο ίδιο: 742-3).

⁷⁵ Πβ την ανάγνωση του συγκεκριμένου ποιήματος από την Μ. Μικέ που επισημαίνει πως το ποίημα προϋποθέτει το μανιφέστο του φουτουρισμού (Μικέ, 1988: 67-68) – διαφωνούμε μόνο στη διαπίστωσή της πως υπάρχει εξιδανίκευση και θεοποίηση της μηχανής.

⁷⁶ Μαρινέτι, 1987: 50.

μελωδικό σταμάτημα του φρένου». Οι μυστικοί τροχοί της νύχτας χαρίζουν «ομορφιές πιο έντονες από βουνά με τα τρεχούμενα νερά τους / αρμονίες πιο συναρπαστικές από ερωτικά καλέσματα γλυκόλαλων πουλιών»⁷⁷. Τα στοιχεία της παράδοσης και της ειδυλλιακής ποίησης είναι σκουριά και υστερισμοί «νοσταλγών παλιάς μορφής ζωής». Θεματοποιείται, λοιπόν, και εδώ η ιδιαίτερη εμμονή του Κάλας για τη δυσ-αρμονία, ή τη δύσκολη και διαφορετική αρμονία, η οποία επιπλέον είναι ορατή και στο μορφικό επίπεδο του ποιήματος.

Με αφορμή το προηγούμενο φουτουριστικό ποίημα, θα πρέπει να τονιστεί ότι η χρησιμοποίηση φουτουριστικών μοτίβων στην ενότητα *Βοή*, δεν συνεπάγεται θεοποίηση της μηχανής και εξιδανίκευση του μηχανολογικού πολιτισμού. Ο Κάλας βρίσκεται εγγύτερα στο πνεύμα του ρωσικού φουτουρισμού και της επαναστατικής ορμής του, γι' αυτό η «αισθητική της μηχανής» δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά αποτελεί προπάντων ένα μέσο πειραματισμού και έκφρασης της *κίνησης* και της δυναμικής της σύγχρονης εποχής⁷⁸.

Στα επόμενα υποκεφάλαια θα εξετάσουμε τα χαρακτηριστικά του φουτουρισμού, τα κοινά στην ιταλική, όσο και στη ρωσική εκδοχή του – η οποία δεσπόζει όπως θα φανεί από την ανάλυσή μας – που είναι κυρίαρχα στα ποιήματα της ενότητας «*Βοή*». Η ενότητα αυτή περιλαμβάνει τα εξής ποιήματα:

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| 1) Το τραγούδι των λιμενικών έργων | 6) Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας |
| 2) Διαδήλωση | 7) Στρογγυλή συμφωνία |
| 3) Πανεπιστημιακή παράδοση | 8) Αγιονόρος |
| 4) Ακρόπολη | 9) Λιμάνι |
| 5) Φυλακισμένοι | 10) Ερωτικό |

2.2.2. Ουρμπανισμός — Θεματική της πόλης

Σε επιστολή του προς τον Αλ. Αργυρίου, ο Κάλας σημείωνε πως είναι πολύ οξείες οι παρατηρήσεις του για τον «αστυκισμό» (*sic*) που υπάρχει στην ποίησή του⁷⁹. Ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις που κάνει στη συνέχεια της ίδιας επιστολής, καθώς ανάγει την πηγή της τάσης αυτής στον Baudelaire (σημειώνει μάλιστα ως ενδιαφέρουσα επ' αυτού του θέματος τη δίτομη μελέτη του W. Benjamin για την ποίηση του Baudelaire). Ακόμα ο Κάλας ξεχωρίζει από την «αστική ποίηση» την ποίηση του Καβάφη – αν και ο Αλεξανδρινός χρησιμοποίησε την έννοια στην πιο στενή σημασία της, «μισό αρχαία ελληνική πόλη μισό μπαζάρι ανατολίτικο» – και

⁷⁷ Πβ τους στίχους του Μαγιακόφσκι από το *Σύννεφο με παντελόνια*: «Ετούτοι / τσαγκρουνώντας ρίμες στο βιολί τους / βράζουν έρωτες κι αηδόνια / για να βγάλουν δυο δάχτυλα ζουμί» (Μαγιακόβσκη, 1996: 38-39)

⁷⁸ Σε κατοπινό κείμενό του, ο Κάλας εντοπίζει τη διαφορά του Duchamp από τον φουτουρισμό ως εξής: ο γάλλος ζωγράφος ήθελε να αποδώσει στους πίνακές του την *κίνηση* ως εικαστική υλοποίηση μιας έννοιας (*concept*) και όχι να επιδοθεί στη λατρεία της μηχανικής δύναμης (βλ. Calas, 1966: 22).

⁷⁹ Επιστολή 14.11.1977 (ΔΑΚ: 25/12). Επίσης, βλ. Αργυρίου, 1977 (α' μέρος).

την ποιητική επεξεργασία του μοντέρνου «όχλου» από τον Μπρετόν στα *Συγκοινωνούντα Δοχεία*: από αυτή την άποψη ο Κάλας εμφανίζει τον Μπρετόν ως συνεχιστή του Baudelaire. Στην ίδια επιστολή ο Κάλας ανασκευάζει κάποιες άλλες απόψεις για τα ποιήματά του με θέμα το Αιγαίο: «Μου φαίνεται πως ο Ελύτης και άλλοι που τονίζουν τον Αιγαιακό χαρακτήρα της ποίησής μου δεν αντελήφθησαν ότι η αγάπη μου για τα νησιά είναι αγάπη ενός αστού. Είναι η εκδρομή του.»⁸⁰. Την ίδια αντιπαραβολή κάνει σε ένα από τα πρώτα πεζά του ποιήματα, συγκρίνοντας την αγιορείτικη ατμόσφαιρα με τη ζωντάνια της αστικής ζωής: «Πέρασαν απ' το μυαλό μου πλούσιες, αφάνταστα γιομάτες μες στο ριχό σε κρίση κείνο περιβάλλον, μα τώρα μες στην πόλης το δημιουργικό το θόρυβο μοιάζουν τόσο φτωχές κι ασήμαντες, κι εγώ – ο εγώ κείνης της νύχτας – με το χλωμό βυζαντινού αγίου πρόσωπο, τόσο ξένος με το εγώ που αγαπά να παίξω με τις τόσες της ζωής φωτιές – που ούτε η ζέστη τους, ούτε η λάμψη τους φτάνουν στις κλειστές του Όρους μονές νανάψουν τ' άσβεστα κεριά τους» (Κάλας, 1930 α: 1336).

Το πρώτο ποίημα της ενότητας *Βοή* εκκινεί από μια εικόνα βιβλικής κοσμογονίας – βιομηχανικής όμως υφής – και καταλήγει: «είναι η ποίηση που αγαπώ

που μου λει όσα με συγκινούν

είν' το τραγούδι των πόλεων.» (ΓΦ: 13). Όλα τα

ποιήματα της ενότητας (εκτός από το «Αγιονόρος») στρέφονται γύρω από τις θεματικές σταθερές της «αστυ-κής» τοπιογραφίας και της συλλογικής δραστηριότητας στην πόλη, διαμορφώνοντας μια αστική ανθρωπολογία. Έτσι από το ατομικό ποιητικό υποκείμενο μεταβαίνουμε στο συλλογικό, από τα πρόσωπα στα πράγματα, από τον εσωτερικό στοχασμό στην εξωτερική δράση⁸¹. Τα ποιήματα βρίθουν από εικόνες μιας βιομηχανοποιημένης μεγαλούπολης: δρόμοι, λιμάνια, μπετόν, κάρβουνο, αυτοκίνητο, βενζίνη, σιλό, λάμπες, τεχνητός φωτισμός, ασύρματοι κλπ. Η πολιτεία αποτελεί όχι απλά ένα σκηνικό ή το φόντο των ποιημάτων, (με τον τρόπο που γίνεται η μετάβαση από την αστική ηθογραφία στην αστική πεζογραφία⁸²), αλλά για τον Κάλας η πόλη καθορίζει ένα καινούργιο σημαντικό, το οποίο ευρίσκεται πέραν τόσο της μυθοποιητικής προθετικότητας, όσο και μιας ρεαλιστικής περιγραφικότητας. Αντίθετα επιχειρεί να διαμορφώσει ένα μοντέρνο ποιητικό όραμα, κάτι που ισχύει για ολόκληρο τον ρωσικό φουτουρισμό⁸³. Το ποιητικό αυτό όραμα εδράζεται στον δυναμισμό, στην ταχύτητα, στον

⁸⁰ Πρόκειται για την επιστολή 14.11.1977 (ΔΑΚ: 25/12)

⁸¹ Για την θεματική του χώρου στην ποίηση και τις διαφοροποιήσεις από τη γενιά του '30 (διχασμός του βλέμματος ανάμεσα σε φύση=ευτοπία vs πόλη = δυσ-τοπία, θεματική ταξιδιού και μύθος της ελληνικότητας) μέχρι την πρώτη μεταπολεμική γενιά (αστική δεσπόζουσα και κλειστός χώρος, σύγκλιση στο νεοελληνικό μη-μυθικό χωροχρόνο) βλ. Karadima, 1989: 8-22, 175-180.

⁸² Για τη μετάβαση από την αγροτική στην αστική ηθογραφία, βλ. Βουτουρή, 1995: 119-122 και 221-246.

⁸³ Βλ. Europe, 1975: 19-20. Πβ. την αντίστοιχη θεματική στην ποίηση του Μαγιακόφσκι, στα ποιήματα του οποίου πάλλει «το άγριο χτυποκάρδι της πρωτεύουσας», και ο άνθρωπος ενώνεται με την πολιτεία: «μ'

φωτισμό, στους ήχους, δηλ. στην κεντρομόλο δύναμη ζωής που κλείνει μέσα της μια πόλη, στην ενότητά της ή με όρους του Παρμενίδη – που συχνά χρησιμοποιούσε ο Κάλας στο ύστερο έργο του – το Όν «νυν εστιν ομού παν, εν, συνεχές» (Διακύβευση: 248). Η πόλη – που δεν είναι μόνο «χώρος» – μαζί με τους ανθρώπους αποτελούν μια ολότητα ζωής, άποψη που εμπνύχωνε τα γραπτά του ποιητή Jules Romains, εισηγητή του unanimisme⁸⁴ και αγαπημένου ποιητή του νεαρού Κάλας (Θεοτοκάς- Κάλας, 1989: 26).

Η «Στρογγυλή Συμφωνία» αποτελεί το κατεξοχήν δείγμα αυτής της ενοποιημένης ύπαρξης της μεγάλης πόλης (που υπερβαίνει το σχήμα της προσωποποίησης) και των κατοίκων της, καθώς το άστυ και οι άνθρωποι συν-αισθάνονται παρόμοια πράγματα:

«περίεργα τα σπίτια της Ομόνοιας

δε μιλούν όπως άλλα κτίρια

αλλά ποιος ακούει τι λεν;

Τα λυπάμαι πολύ

θα 'ναι φριχτά ζαλισμένα

απ' την πλάκα που γυρίζει όλη μέρα

και τα βράδια δεν τ' αφήνει να κοιμηθούν» (ΓΦ: 35). Το ποίημα είναι μια μουσική συμφωνία συντεθειμένη από τους καθημερινούς ήχους μιας πολιτείας, δηλ. των δρόμων, των ανθρώπων και των μηχανών. Ο ποιητικός φακός συλλέγει εικόνες, ήχους, μορφές, χρώματα, με τρόπο μη-στατικό, γιατί στόχος του είναι να αναστατώσει τα κοιμισμένα νεύρα και τη λυρική ακινησία της μεσοπολεμικής ποίησης⁸⁵. Η κίνηση αποτελεί το καινούργιο ποιητικό ιδεώδες, «ο νέος Στρόβιλος

έπνιγε η Μόσχα σφίγγοντάς με / μες στον δακτύλιο των ατελείωτων βουλεβάρτων» (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 261). Η πολιτεία με το ανθρώπινο σμήνος, με τα παράθυρα – κυψέλες, τις βιτρίνες, «μια πολιτεία παράφρονη / χαμένη σ' ένα καπνοφόρο δάσος καμινάδων» υπάρχει ως σκηνικό και στο ποίημα «Άνθρωπος» (Μαγιακόβσκη, 1996: 76-77). Επίσης στο «Παρίσι» (Κουβεντολόι με τον πύργο του Αϊφελ), τα αυτοκίνητα προσφέρουν μια χορογραφία φανταστική, τα μετρό με «τα σπλάχνα τους τα πετροδουλεμένα», οι τοίχοι με τις ρεκλάμες, «οι γέφυρες, / πυρακτωμένες απ' την οργισμένη κίνηση των οχημάτων» αποτελούν την τοιχογραφία της μεγαλούπολης (στο ίδιο: 83-86).

⁸⁴ Σύμφωνα με τη θεωρία του «Ομοψυχισμού» ο δημιουργός εκφράζει τη ζωή των συλλογικών καταστάσεων της ψυχής. Η θεωρία αυτή δεν σχετίζεται άμεσα με τον κλασικό ανιμισμό, ούτε με τη ρομαντική ενσυναίσθηση – πρόκειται για μεταγραφή τους σε βιομηχανικά συμφραζόμενα. Μια παράλληλη ανάγνωση των συγκεκριμένων ποιημάτων του Κάλας και του «La vie unanime» (1^η έκδ. 1908) του J.Romains (ιδρυτή του ομοψυχισμού), οδηγεί στη διαπίστωση κάποιων κοινών στοιχείων, όπως τη θεματοποίηση της βιομηχανικής ζωής: εργοστάσια, μηχανές, η πόλη ως ζωντανή ύπαρξη· ο δυναμισμός («Το παρόν πάλλεται», βλ. Jules Romains, *La vie unanime*, Gallimard, 7e, Paris, 1926: 7), η άρνηση της θρησκείας (στο ίδιο: 35-36). Επίσης ενδιαφέρον είναι το άρθρο του Κλ. Παράσχου για τον «ομοψυχισμό», βλ. Κλέων Παράσχος: «Ο Ιούλιος Ρομαίν και ο Ομοψυχισμός», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, (α' μέρος) 24.2.1928: 171 και (β' μέρος), 10.3.1929: 173. Βέβαια στο Confound ο Κάλας κρίνει αρνητικά τον Unanimisme που βασίστηκε στην κοινωνιολογική σκέψη του Durkheim (περί συλλογικής συνείδησης), επειδή δεν απέδωσε παρά τεχνητές εικόνες (βλ. Confound: 26)

⁸⁵ Πβ το ποίημα του Μαγιακόφσκι «Η γέφυρα του Μπρούκλιν» (1925), που αποτελεί έναν ύμνο για τη γέφυρα και τη ζωή της μεγαλούπολης, την ώρα που βραδιάζει και φαίνονται των σπιτιών οι ψυχές μέσα από τα φωτισμένα παράθυρα – ενώ ο ποιητής δεν παραλείπει να προβάλει το όνειρό του : «να ξεπεράσει με

βρίσκεται στην καρδιά του Σήμερα»⁸⁶, είναι συγχρονισμένη και κυκλική, δυναμική και ατελεύτητη, αφού η πόλη παρασύρει σε κίνηση τους ανθρώπους: «και γυρίζει η πλατεία

ενώ οι δύστυχοι άνθρωποι προσπαθούν να μην κινήθουν» (ΓΦ: 33)

Ο ποιητικός φακός εστιάζει όχι σε απόμερα γαλήνια μέρη, αλλά στο πιο κεντρικό σημείο της μεγαλούπολης:

«Της κάθε πόλης η πλατεία
γυρίζει σα σβούρα ανθρώπους μηχανές
στην Αθήνα γυρίζει η Ομόνοια» (ΓΦ:36)

Μέσα από τους στίχους αναφαίνεται όχι μόνο η πολυτάραχη πολιτεία του μεσοπολέμου, καθώς η στόχευση του ποιήματος δεν εξαντλείται στον ρεαλιστικό-περιγραφικό ορίζοντα, αλλά οραματίζεται τις πόλεις του μέλλοντος σε μια βιομηχανοποιημένη οικουμένη – ή όπως διακηρύσσουν το 1922 οι Ρώσοι κινόκι «Πάνω στα φτερά των υποθέσεων ορμούν στο μέλλον τα μάτια μας που περιστρέφονται σαν έλικες»⁸⁷. Τη δεύτερη δεκαετία του μεσοπολέμου είχε αναπτυχθεί στη Ρωσία το κίνημα του «ουρμπανισμού», το οποίο πάθιαζε τους πρωτοποριακούς σκηνοθέτες της αριστεράς, οι οποίοι εμπνέονταν από τις φρενιτικές, πυρετώδεις και χαοτικές εικόνες των ευρωπαϊκών πρωτευουσών⁸⁸. Κυριαρχούν στις ταινίες τους η δυναμική μιας μεγάλης πολιτείας, η σύνδεση ανθρώπου και χώρου – που κατά τον Αϊζενστάιν⁸⁹ οφειλόταν σε κυβιστικές επιδράσεις.

Ο Κάλας μοιάζει να ενσαρκώνει το ιδεώδες του Γ.Θεοτοκά, όπως είναι κατατεθειμένο στο *Ελεύθερο Πνεύμα*: «Ένα αεροπλάνο, στον ουρανό της Ελλάδας, απάνω από τον Παρθενώνα, αναδίνει μια αρμονία καινούργια που δεν τη συνέλαβε ακόμα κανείς. Η λεωφόρος Συγγρού κυλά μέρα και νύχτα προς την ακτή του Φαλήρου τους νεογέννητους και ανέκφραστους ακόμα ρυθμούς ενός δυνατού λυρισμού που γυρεύει δυνατούς ποιητές. Μια αισθητική μορφώνεται αυθόρμητα μέσ' στον αέρα που αναπνέουμε. Αυτός ο "πεζός και υλιστικός" αιώνας κρύβει μέσ' στην ανεξερεύνητη ψυχή του πολύ περισσότερη ποίηση απ' ότι νομίζουν οι δάσκαλοί μας. Αλλά πρέπει κάποιος να λάβει τον κόπο να την ανακαλύψει. Είναι η ώρα κατάλληλη για τολμηρούς σκαπανείς.»⁹⁰. Μπορεί ο Θεοτοκάς να ενστερνιζόταν το ιδεώδες αυτό πρόσκαιρα, ο Κάλας όμως,

τη δύναμή της / η απλή κατασκευή / τους παλαιούς ρυθμούς, / τα μπουλόνια τ' ατσάλινα / μόνο αυτά να λογαριάζουν / και ο υπολογισμός τους ο ακριβής.» Ελύτης, 1980: 203. Βλ. το ίδιο ποίημα σε μετάφραση Π.Ανταίου, Μαγιακόφσκι, [1982]: 116

⁸⁶ Furness, 1988: 124

⁸⁷ Βογιάζος, 1979 Β': 214.

⁸⁸ Ριπελλίνο, 1977: 162 και Αϊζενστάιν, [1980]: 20-21.

⁸⁹ Μάλιστα στις ταινίες του Αϊζενστάιν υπάρχουν πλάνα διπλοτυπίας ή πολλαπλοτυπίας της εικόνας του ανθρώπου με τις εικόνες των κτιρίων, σε μια απόπειρα να συσχετιστεί ο άνθρωπος με το χώρο του σε μια και μόνη κατάδειξη (βλ. Αϊζενστάιν, [1980]: 21).

⁹⁰ Θεοτοκάς, 1998: 70

μέσα από αυτό, συνέλαβε ποιοτικά (ακουστικά και οπτικά) τη διαφορά ανάμεσα στο «παλιό» και το «καινούργιο»: κατάλαβε ότι ο καινούργιος κόσμος που αναδυόταν είχε μια *sui generis* αρμονία, πεζή και καθημερινή, τρελή και κακόφωνη – γι' αυτό και εξακόντισε το Λόγο εκεί όπου στα επόμενα χρόνια έμελλε να συγκλίνουν οι ευθείες της ποίησης και της πρόζας.

2.2.3. Αντιψυχολογισμός — Συλλογικό ποιητικό υποκείμενο

Σε δοκίμιο των αρχών του 1932 τονίζοταν: «Δεν μπορεί να υπάρχει πολύ θέση για τις μικρές ατομικές μας λύπες και χαρές σε εποχή όπου ο θόρυβος των πολιτικών συνθημάτων πνίγει τα πάντα. Σε εποχές όπου το μίσος και η ελπίδα δονούν τις βαθύτερες ανθρώπινες χορδές, αυτά τα αισθήματα θα εκφράζει η τέχνη» (ΚΠΑ: 219). Στα συγκεκριμένα ποιήματα ο Κάλας βάζει συχνά στο περιθώριο ή στον ρόλο του παρατηρητή το ποιητικό υποκείμενο· συνήθως το ενσωματώνει στο α' πρόσωπο πληθυντικού ή άλλοτε χρησιμοποιεί το γ' πρόσωπο ενικού. Σε δυο ποιήματα χρησιμοποιεί το α' πρόσωπο ενικού, με τον τρόπο του «εγωτισμού» που χρησιμοποιούσε ο Μαγιακόφσκι⁹¹ και πάντως όχι με τον τρόπο της ψυχογραφίας. Ο Κάλας, επειδή έχει σαφή κοινωνικό στόχο, αποφεύγει γραμματικά το ποιητικό «εγώ»: με αυτόν τον τρόπο προωθεί την αντίληψη της μαζικής δράσης και συλλογικότητας – τονίζοντας παράλληλα την άρνηση του σολιψισμού και της λογοτεχνίας του εσώτερου οράματος. Ο σοβιετικός κινηματογράφος επίσης έφερε στην οθόνη τη συλλογική δράση⁹². Μπορεί να υποστηριχτεί πως το βίωμα της συλλογικότητας ήταν η «απάντηση» της ρωσικής πρωτοπορίας στην προβολή του «απρόσωπου» στοιχείου από τον δυτικό Μοντερνισμό⁹³.

Τα πρόσωπα στα οποία εστιάζει ο ποιητικός φακός είναι:

α) Συλλογικές οντότητες: ταξικές (εργάτες- εργοδότες στα «Το τραγούδι των λιμενικών έργων» και «Λιμάνι»), ή ένα συλλογικό «εμείς», άλλοτε συμπαγές και ενωμένο («Η διαδήλωση» και «Πανεπιστημιακή παράδοση») και αλλού απρόσωπο και ετερόκλητο («Στρογγυλή συμφωνία»). Με τον τρόπο αυτό ενσαρκώνεται στην ποίηση του Κάλας η φουτουριστική διακήρυξη: «Θα τραγουδήσουμε τα μεγάλα πλήθη που ξανάβουν από την εργασία, την απόλαυση ή την ανταρσία: θα τραγουδήσουμε τις πολύχρωμες και πολυφωνικές παλίρροιες των επαναστάσεων μέσα στις μοντέρνες πρωτεύουσες»⁹⁴. η διακήρυξη αυτή για τον ιταλικό φουτουρισμό απέβη κενολογία,

⁹¹ Στον Μαγιακόφσκι, άλλες φορές το «εγώ» συνοψίζει λεπτομέρειες βιογραφικές και άλλοτε δεν έχει ούτε ένα ατομικό γνώρισμα – αντιπροσωπεύει τον άνθρωπο-ποιητή και τη μοίρα του: αυτόν το δεύτερο τρόπο χρησιμοποιεί εδώ ο Κάλας. Πβ. «Είμαι ποιητής / Εγώ, / απάλειψα τις διαφορές / ανάμεσα στα ξένα πρόσωπα και στα δικά μου.» Μαγιακόβσκι, χχ: 14..

⁹² Πβ. τις απόψεις του Αϊζενστάιν «Φέρναμε στην οθόνη τη συλλογική δράση, σ' αντίθεση με τον ατομικισμό και το τριγωνικό δράμα του αστικού κινηματογράφου» (Αϊζενστάιν, [1980]: 24)

⁹³ Για το δόγμα του απρόσωπου, βλ. Αφιέρωμα Pound, 1987: 31

⁹⁴ Μαρινέτι, 1987: 33-34

ενώ αντίθετα βοήθησε τους ρώσους φουτουριστές να χτίσουν «το βράχο της λέξης "εμείς"»⁹⁵. Οι στίχοι από το ποίημα «Διαδήλωση» συναντούν τα χωρία εκείνα στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, όπου ο Κάλας εκθειάζει την ενεργοποίηση των συλλογικών παθών: «Γίποτα δεν είναι πιο μεταδοτικό από τις ενεργοποιημένες συγκινήσεις. [...] Σε όσους δεν είχαν ποτέ την ευκαιρία να παρευρεθούν στο μεγαλειώδες θέαμα ενός πλήθους που το παρασύρει η ίδια του η κίνηση πάθους, θα συμβούλευα να δουν τη λαμπρή σοβιετική ταινία του Αϊζενστάιν *Το Τέλος της Αγίας Πετρούπολης*.» (Εστίες: 100).

β) Παράλληλα με το συλλογικό «εμείς», εμφανίζονται τα «πρόσωπα» μιας άλλης μοντέρνας παράδοσης, ανώνυμα, κινούμενα ως αυτόματα ή μαριονέτες, όπως τα mannequins στους πίνακες του Ντε Κίρικο⁹⁶. Το «άφυλο» πλήθος, τα «ανέκφραστα προσώπατα» στην «Πανεπιστημιακή παράδοση», τα πρόσωπα που εμφανίζονται στην «Ακρόπολη»: ο Ρενάν, η χορεύτρια (από τις φωτογραφίες της Nelly) παίρνουν πόζες σαν μαριονέτες: τους στίχους της «Στρογγυλή Συμφωνία» γεμίζουν άνθρωποι και πράγματα (ή άνθρωποι πραγματοποιημένοι): «χίλιων ειδών ανθρώποι / μηχανές ποικίλων μορφών / γυρίζουν γυρίζουν σιγά». «Στο ντανταϊστικό ποίημα "L'Antitête" (Η Αντιλογική) ο Τριστάν Τζαρά μιλά για ένα καλαμένιο ανδρείκελο μ' ένα γραμμόφωνο στο κεφάλι του.»⁹⁷. Η συλλογή αυτή του Τζαρά, παρ' όλο που εκδόθηκε το 1933 (δηλ. αμέσως μετά τη συλλογή του Κάλας) περιλαμβάνει ποιήματα παλαιότερα δημοσιευμένα από όλη τη ντανταϊστική εποχή του⁹⁸, γι' αυτό πιθανότατα υπάρχει διακειμενική αναφορά στο στίχο: «ανδρείκελα σε πλάκα φωνογράφου» («Στρογγυλή Συμφωνία», ΓΦ: 33). Το ύστερο (1974) αυτό κείμενο του Κάλας για το Ανδρείκελο, ξεκινάει από μια σημαντική επισήμανση του Μπρετόν⁹⁹, σχετικά με τη διαφορά των ρομαντικών ερειπίων από τα σύγχρονα ανδρείκελα, διαφορά που καθόρισε, όχι μόνο τη διαφοροποίηση του «θαυμαστού» ανά τις εποχές, αλλά και το πέρασμα στην κατεξοχήν μοντέρνα εποχή. Η προβολή του ανδρείκελου στο ποιητικό προσκήνιο καθιστά ευεξήγητη τη δυσθυμία του ποιητή απέναντι στις κολόνες-ερείπια του παρελθόντος (βλ. παρακάτω) και οδηγεί στον παραλληλισμό των κίωνων με τους κυλίνδρους των φιλμς (ποίημα «Ακρόπολη»), παρωδώντας έτσι την ιερή ύπαρξη των αρχαίων κίωνων που εκπίπτουν σε τουριστικό αξιοθέατο.

⁹⁵ Βογιάζος, 1979 Β': 93.

⁹⁶ Για την επίδραση του Ανδρείκελου της μεταφυσικής και της ρωμαϊκής περιόδου του De Chirico στην εμβληματική μορφολογία τόσο του ευρωπαϊκού υπερρεαλισμού, όσο και άλλων καλλιτεχνικών κινήσεων βλ. Λοϊζίδη, 1984: 55. Το ανδρείκελο εμφανίζεται στο πρώτο θεατρικό έργο του Μαγιακόφσκι με τίτλο το όνομά του (1913), όπως και σε άλλα θεατρικά κείμενά του, αλλά και στη θεωρητική σκέψη του Αντονέν Αρτώ για το θέατρο βλ. Ριπελλίνο, 1977: 56.

⁹⁷ Ν.Κάλας, «The Mannequin», στο ΔΑΚ: 24/4 και στα ελληνικά: «Το Ανδρείκελο» (μτφ. Ελ. Τσάτσου, *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 502-504).

⁹⁸ Βλ. Raymond, 1952: 278.

⁹⁹ Βλ. το Α' μανιφέστο του υπερρεαλισμού (Μπρετόν, 1983: 19).

2.2.4. Απόρριψη παρελθόντος – παράδοσης

Το έργο της απόρριψης συντελείται καταρχήν θεματικά στην άρνηση και παραδία τόσο της κλασικής τέχνης («Ακρόπολη») όσο και του ακαδημαϊσμού («Πανεπιστημιακή παράδοση», καθόλου τυχαία η δισημία της λέξης παράδοση). Συντελείται όμως και μορφικά, αφού τα ίδια τα ποιήματα της ενότητας δεν έλκουν τη γενεαλογία τους από κανένα πρότυπο παραδεδομένης λογοτεχνικής γραφής. Σε μια επιστολή του στον *Κύκλο* (Ιούν. '33), ο Κάλας αναφερόμενος στον Ξενοπούλο εξαιρεί το γεγονός ότι, καίτοι ακαδημαϊκός, δεν δίστασε να αρθρογραφήσει για τον θάνατο του Καβάφη, εκφράζοντας θερμή αγάπη για το καθαφικό έργο. Στη σύντομη αυτή επιστολή αποτυπώνεται η αποστροφή του Κάλας για την Ακαδημία· τη θεωρεί «αρτηριοσκληρωτικό ίδρυμα» και «κατάλληλη μόνο για ύμνους σε φλύαρες ξένες ποιήτριες, κατάλληλη για να δίνει κάποιο βάρος στις ταπεινές ύβρεις του κ. Μενάρδου» (ΚΠΑ: 279). Ο ποιητής καταλήγει πως σε έναν τέτοιο εμπορικό οίκο δεν έχουν θέση αληθινοί πνευματικοί οδηγοί, όπως ήταν οι μόλις αποθανόντες Καβάφης και Ψυχάρης.

Η απαίτηση για καταστροφή του καλλιτεχνικού παρελθόντος προσέλαβε τη μορφή αυθαδέστατης διαμαρτυρίας στα κείμενα του ρωσικού φουτουρισμού: «Το παρελθόν στένεψε. Η Ακαδημία και ο Πούσκιν είναι πιο ακατανόητοι κι από τα ιερογλυφικά. Πούσκιν, Ντοστογιέφσκι, Τολστόι κλπ κλπ. έξω από το Ατιόπλοιο της εποχής μας.»¹⁰⁰. Ο Μαρινέτι απαίτησε την καταστροφή του Παρθενώνα, στο μανιφέστο «Να δολοφονήσουμε το σεληνόφως!» (1911)¹⁰¹ και κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του στην Αθήνα (τέλη Ιανουαρίου 1933- αρχές Φεβρουαρίου 1933), σε μανιφέστο προς την Νεολαίαν της Ελλάδος («Υψώσατε την σημαία σας»), προέτρεψε: «ομολογήσατε ότι ο Παρθενών είναι για σας η ξεπεσμένη μεγαλοπρεπής θερμάστρα της Ελλάδος [...] Μια πολύτιμος, αλλά και άχρηστος θερμάστρα» (*Ελεύθερον Βήμα*, 10. 2. 33). Ο Κάλας, έχει αναδείξει τον Μοροζίνι (ο οποίος βομβάρδισε τον Παρθενώνα) σε ποιητικό ήρωα, ακριβώς γιατί δεν σεβάστηκε το σύμβολο του κλασικισμού και της αρχαιοελληνικής αρμονίας· μάλιστα στο κείμενο «Μαύρες φλόγες», γράφει: «Ο Μοροζίνι διάλεξε την Ακρόπολη. Αν δεν υπήρχε ο Μοροζίνι δεν θα ξέραμε τι σημαίνει ερείπιο και θα το συγχάμαμε με θύμηση. Τι προτιμάς τον Φειδία ή τον Μοροζίνι; Το αυτοκίνητο ή το δυστύχημα;»¹⁰²

«**ΑΚΡΟΠΟΛΗ**» (ΓΦ: 23-4): Ενώ ο Παλαμάς ξαναστήνει, άχρονο και ακέραιο, τον Παρθενώνα που πριν είχε γκρεμίσει με χέρια «ανταρτικά πελεκοφόρα»¹⁰³, ο Κάλας στο ποίημα «Ακρόπολη»

¹⁰⁰ Από το «Χαστούκι στο γούστο της κοινωνίας» (1912), Αλεξανδρόπουλος, 2000: 54. Βέβαια οι ρώσοι φουτουριστές δεν αρνήθηκαν εντελώς την παράδοση: αγαπούσαν τους ναίφ καλλιτέχνες, την πρωτόγονη τέχνη, ο Μαγιακόφσκι εκτιμούσε τον Τσέχωφ (βλ. το άρθρο του «Δύο Τσέχωφ», στο ίδιο: 82-83).

¹⁰¹ Βλ. απόσπασμα του κειμένου στο Αφιέρωμα Μαρινέτι, 1980: 78-79.

¹⁰² Αφιέρωμα Εμπειρικός, 2001: 22.

¹⁰³ Από το 55^ο από τα «Δεκατετράστιχα», βλ. Παλαμάς, *Άπαντα*, τ. Ζ', Μπίρης [1965]: 378. Πολύ πιθανόν το ποίημα «Ακρόπολη» το γράφει ο Κάλας (και) ως «απάντηση» στους παλαμικούς στίχους, καθώς τα

ακρωτηριάζει τον Παρθενώνα, όχι μόνο ως σημαινόμενο, αλλά και στο επίπεδο του σημαίνοντος: «Παρθενός». Η λέξη δηλώνει τις αντιψυχαρακές¹⁰⁴ γλωσσικές του απόψεις – χαρακτηριστικά και τα επίθετα που τη συνοδεύουν: ψεύτικος, νεκρός. Σε άρθρο του 1931, ο Κάλας θεωρεί το γλωσσικό πρόβλημα ως πληγή, γιατί έχει παρασύρει σε άγνοια έρευνα: «Όχι μόνον τι θα γράψουμε, αλλά και πώς θα το γράψουμε. Παρθενών, Παρθενός ή Παρθενώνας; [...] τι ευτυχία το πρόβλημα των λέξεων! Η λέξη σύμβολο, η σπάνια λέξη! Όλη η πεμπουσία της επαναστατικότητας της δυστυχισμένης νεότητας βρίσκεται εκεί μέσα συγκεντρωμένη. Μ' αυτόν τον δραματικό ήχο κατακυλούν σε πλατιές στήλες οι λέξεις, σαν από σπίτια χάρτινα οι καρραγιόζηδες!» (ΚΠΑ: 43). Ο Κάλας απορρίπτει τους ρητορισμούς της παλιότερης ποιητικής γενιάς, γι' αυτό και απέναντι στα άδεια κελύφη των λέξεων αντιπροτείνει «στρατόπεδα αξιών» (στο ίδιο). Η παραδοσιακή χρήση του λόγου (απαγγελίες, θεατρικοί μονόλογοι..) πρέπει να αντικατασταθεί από ένα λόγο-καύσιμη ύλη ο οποίος φλέγεται και καίει όλα τα νεκρά λείψανα του παρελθόντος.

Η αποκαθήλωση του Παρθενώνα συμπαρασύρει τη γενικότερη αποκαθήλωση της κλασικότητας της τέχνης. Στον τομέα της φωτογραφίας, ο Μπουασονά (Boissonnas) που φωτογράφησε την Ακρόπολη, θεωρείται «νεκροθάπτης της Ελλάδας»· μάλιστα σε άρθρο του το 1945, ο Κάλας συγκρίνει τη φωτογράφιση του Παρθενώνα από τον Μπουασονά με την αντίστοιχη του Χ.Χούνε ο οποίος αποφεύγει την ξερή μηχανική μίμηση, ενώ προσπαθεί να ερμηνεύσει το θέμα του: «Τι αξία θα είχε μία καινούργια φωτογραφία της Ακρόπολης εάν η νέα φωτογραφία δεν διέφερε ουσιαστικά από τις φωτογραφίες του Μπουασονά;» και παρακάτω: «Ο Χούνε είναι γνωστός για την μεγάλη χρήση που κάνει των έντονων αντιθέσεων λευκού και μελανού, μια τεχνική που, όπως ξέρουμε από την ιχνογραφία, εντείνει την δραματικότητα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η αποφυγή των ενδιάμεσων φωτοσιιάσεων που μαλακώνουν την φωτογραφία, χαρακτηριστικό γνώρισμα του Μπουασονά, ταιριάζει στην αυστηρότητα και την δραματικότητα των ελληνικών μνημείων»¹⁰⁵. Ο Κάλας θεωρεί ότι η τέχνη δεν είναι ούτε μίμηση της πραγματικότητας, ούτε εξύμνηση της ομορφιάς, αλλά τέχνη είναι η αναδημιουργία και ερμηνεία, συγκίνηση και έμπνευση.

Ξαναγυρνώντας στο ποίημα «Ακρόπολη», ο ειρωνικός τόνος στρέφεται στον τομέα της λογοτεχνίας και βάλλει εναντίον του Ρενάν και του ποιήματός του «Προσευχή στην

«Δεκατετράστιχα» είχαν εκδοθεί σε β' έκδοση το 1931 (α' έκδ. 1919). Η Γιαννακοπούλου αναλύει το ποίημα «Ακρόπολη» και θεωρεί ότι το ποίημα του Κάλας συνομιλεί με το 9^ο άσμα από τη *Φλογέρα του Βασιλιά* (Γιαννακοπούλου, 2002: 261). Για τον συμβολισμό του Παρθενώνα στην ποίηση του Παλαμά, βλ. στο ίδιο: 247-253.

¹⁰⁴ Πβ. επίσης τη σάτιρα του Γ.Σουρή που διακωμωδεί την απώλεια του γλωσσικού αισθητηρίου από τον Ψυχάρη: «Χίλιες φορές σου φώναξα στου βίου τον αγώνα, / για το καλό σου, Παρθενό να λες τον Παρθενώνα» (παραθέτει ο Βουρνάς, *Σάτιρα και Πολιτική*, 1991: 180)

¹⁰⁵ «Φόρος τιμής στην κλασική Ελλάδα» (Αύγουστος 1945) στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ*, ΕΛΙΑ: 1/3.

Ακρόπολη»¹⁰⁶: η γραφή του Ρενάν (συνεκδοχικά, καθώς το ποίημα μιλά για τα χέρια του) χαρακτηρίζεται φλύαρη και «εξόχως» χοντρή ενώ ο ίδιος ο γάλλος παίρνει τον τίτλο: «ο επίσημος της Ακρόπολης / κανδηλανάφτης». Ακολούθως αποσυντίθεται η τέχνη του κλασικού χορού, όπως το σώμα της χορεύτριας: «πάνου στα μάρμαρα / πόδια, κοιλιά, στήθια, χέρια / μαλλιά ξέπλεκα / της Νταιλιάς / αλλά οι τρίχες κομμένες / είναι χορεύτρα που βαρέθηκε τα παριέτα / και πηδά σε παλιά μάρμαρα / προκλητικά / πηδά ανάμεσα σε κολόνες»· είναι προφανές ότι στους στίχους διακωμωδείται η φωτογράφιση της Nelly 's (Σεραϊδάρη) στην Ακρόπολη, αλλά και ο κλασικός χορός (η «χορεύτρα» πηδά, δεν χορεύει). Τελευταία αποκαθλώνεται η νεόκοπη τέχνη της διαφήμισης στο πρόσωπο του Μπέντεκερ, εκπροσώπου του ιδανικού της bellavista (Confound: 178) και ενός από τους πρώτους που κυκλοφόρησαν τουριστικούς οδηγούς. Όλοι οι αναφερόμενοι (εν είδει κολάζ¹⁰⁷) εκπρόσωποι των κλασικών αρχαιοελληνικών ιδεωδών, «φωτίζονται» από προβολέα-«ρειλάμα οίκου γαλλικού», σε μια ειρωνική συνύπαρξη με το ευρωπαϊκό στοιχείο¹⁰⁸. Ωστόσο το μόνο που αποκαλύπτεται από τον φωτισμό είναι η κενότητα του όποιου παρελθόντος, (αφού το ρομαντικό φεγγάρι επισκιάζεται από το τεχνητό φως) και η κυνικότητα του παρόντος (γιατί τα ερείπια¹⁰⁹ καταντούν τόπος για εραστές). Η σαρκαστική ματιά του ποιητή βλέπει τις αρχαίες κολόνες σαν να είναι κύλινδροι, όπως τα φιλμ των τουριστών, τα νομίσματα, τα κανόνια: «τα κανόνια κι αυτά κυλινδρικά / κάθε μέρα γιρμερίζουν τις ακρόπολες / που αναστηλώνουν άλλοι σε πλάκες αρνητικές». Η ποιητική αναφορά στον Μοροζίνι και στην

¹⁰⁶ Ο Ερνέστ Ρενάν, γάλλος συγγραφέας και ιστορικός των θρησκειών, δημοσίευσε το 1883 το βιβλίο *Souvenirs d' enfance et de jeunesse*, από το οποίο ονομαστό είναι το ποίημα «Prière sur l' Acropole». Φυσικά δεν είναι τυχαία η συνύπαρξη Ψυχάρη και Ρενάν, καθώς ο πρώτος είχε παντρευτεί την κόρη του δεύτερου, αλλά το 1925 στο *Jugements et Souvenirs* (1925) είχε διατυπώσει αρνητικές κρίσεις για τον πρώην πεθερό του.

¹⁰⁷ Η Γιαννακοπούλου (2002: 262) επισημαίνει την παράθεση των θραυσματικών εικόνων που αντιστοιχεί με τα ερείπια του μνημείου. Η ίδια συνδέει το ποίημα με το (μεταγενέστερο) δοκίμιο του W. Benjamin «Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του» (1936), βασιζόμενη στην αναπαραγωγή του μνημείου από τη φωτογραφία (βλ. στο ίδιο: 264 και 269σημ.). Στο δοκίμιο αυτό ο Benjamin εξυμνεί τη δυναμική της τεχνολογικά διαμεσολαβημένης πολιτισμικής εμπειρίας, βλ. Benjamin, 1978 και Η Σχολή της Φρανκφούρτης, 1996: 330-1 και 349.

¹⁰⁸ Πβ. το μικτό λεξιλόγιο του ποιήματος «Δελφική εορτή» του Κ.Γ.Καρυωτάκη (*Ποιήματα και Πεζά*, επιμ. Γ.Π.Σαββίδης, Ερμής, Η' ανατ., 1986: 108) «Στους Δελφούς εμετρήθηκε το πνεύμα δύο Ελλάδων / Ο Αισχύλος πάλι εξύπνησε την ηχώ των Φαιδριάδων. / Lognons, Kodaks, opérateurs, στου Προμηθέα τον πόνο / έδωσαν ιδιαίτερο, γραφικότατο τόνο». Η αναμέτρηση ανάμεσα στην αρχαία Ελλάδα και στο εξευρωπαϊσμένο παρόν της, καθώς και το σατιρικό βάθος για τη μοντέρνα φωτογραφική αποτύπωση του μνημείου (και των εκεί δρωμένων) είναι κοινά στον Καρυωτάκη και στον Κάλας. Για την ανάλυση του καρυωτακικού ποιήματος βλ. Αγγελάτος, 1994: 80-3.

¹⁰⁹ Ο Κάλας εδώ ειρωνεύεται τη ρομαντική θέαση των ερειπίων στην πεζογραφία του 19^{ου} αι. (για το θέμα βλ. Βουτουρή, 1995: 96-105)· σύμφωνα με αυτή τη θέαση, τα ερείπια θεωρούνταν οργανική προέκταση της κλασικής αρχαιότητας στη σύγχρονη εποχή και συνδέονταν με την αρχαιολατρία και εξιδανίκευση του παρελθόντος.

καταστροφή που αυτός προξένησε στην Ακρόπολη¹¹⁰, ολοκληρώνει την κατάθεση που υπερασπίστηκε ο Κάλας για το γκρέμισμα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Από το ποίημα «Ακρόπολη» εκπορεύεται το ποιητικό σύνθημα που θα διατυπωθεί στο *Τετράδιο Δ'* και θα σφραγίσει όλη τη δημιουργία του: «η τέχνη είναι πυριτιδαποθήκη, απόδειξη ο Παρθενών!»¹¹¹. Με αυτόν τον τρόπο, στο ποίημα αντιπαραβάλλεται το παρελθόν του μνημείου (μέσα από όλες τις αναστηλώσεις του) με το παρόν (τουριστικοποίηση, κιτς, τόπος ερωτικών συνευρέσεων), ενισχύοντας την αίσθηση του νεκρού και του ψεύτικου.

Στο *Confound the Wise*, ο Κάλας στηλιτεύει την έλλειψη έμπνευσης με την οποία ο Ρενάν προσέγγισε την τέχνη του παρελθόντος και κρίνει στατικό τον θαυμασμό του τελευταίου και το έργο του άγονο, νεκρό: «It is because Renan was not inspired that his prayer on the Acropolis does not move us and that his image of Parthenon adds nothing to the image that his predecessors and the authors of antiquity bequeathed to us» (*Confound*: 107). Αλλά στον επίλογο του ίδιου βιβλίου επανέρχεται, λέγοντας πως δεν μπορεί να μεμφθεί κάποιον αν προτιμά να κοιτά και να εμπνέεται από την Ακρόπολη και όχι από το φεγγάρι, αναρωτώμενος: «Have we the right to say that poets who are inspired by the Acropolis must be less good than are those who are inspired by the moon?» (: 262-3). Στο συγκεκριμένο σημείο ο Κάλας αναφέρεται στον Επίκτητο που υποστήριζε πως η Ακρόπολη δεν είναι κάτι ουσιαστικό για την ανθρώπινη ζωή και προβαίνει σε μια προσωπική εκμυστήρευση πως και ο ίδιος με τη μετάβασή του στην Αμερική, δεν νιώθει καμιά ταραχή ή δυσκολία στη σκέψη πως ίσως δεν θα ξαναδεί ποτέ την Ακρόπολη – αν και προσθέτει πως αυτό δεν σημαίνει πως δεν θα τον επηρεάσει πολύ η καταστροφή της από ένα βομβαρδισμό (: 263). Η σκέψη του Κάλας κάνει τον κύκλο της, για να καταλήξει στη διαπίστωση πως δεν πρέπει κανείς να λυπάται για την Ακρόπολη και ότι ο Επίκτητος είχε δίκιο να απορρίπτει τους λάτρεις του παρελθόντος. «To admire the moon is infinitely better than to regret the Acropolis» (*Confound*: 264).

«ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ» (21-22): Το θέμα της αμφισβήτησης της πανεπιστημιακά εκπορευόμενης μόρφωσης, της *ex cathedra* γνώσης, δεν συμπορεύεται μόνο με την

¹¹⁰ Οι στίχοι συνομιλούν αρνητικά με το 9^ο άσμα από τη *Φλογέρα του βασιλιά*, όπου ο Παλαμάς αναφέρει την καταστροφή του μνημείου από τη «φωτιά του Βενετσάνου» και την ανοικοδόμηση του ναού του «Λόγου» από τον Ποιητή (παραθέτει το ποίημα η Giannakopoulou, 2002: 250). Η ίδια προτείνει συσχετίσεις της «Ακρόπολης» του Κάλας με τη «Δελφική Εορτή» του Καρυωτάκη, το «Τραμ και Ακρόπολις» του Εγγονόπουλου, καθώς και με τις *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* του Σεφέρη.

¹¹¹ ONP: 73, Εστίες Πυρκαγιάς: 85 και *Towards a third surrealist manifesto*: 32. Πβ. τους στίχους του Μαγιακόφσκι: «βαρέλι η ρίμα είναι δυναμίτης / ο στίχος είναι φτίλι από δώθε ως πέρα. / Καπνίζει ως το τέλος, φωτιά αναδίνει / κι η πόλη τινάζεται – στροφή στον αέρα» (Μαγιακόφσκι, [1982]: 106).

φουτουριστική άρνηση για τις βιβλιοθήκες, τους καθηγητές, τα μουσεία¹¹², αλλά με μια γενικότερη θεματική. Να αναφέρουμε τον Γέητς («Οι φιλόλογοι», 1919) που αντιπαραθέτει τις «γέρικες σοφές, σεβάσμιες φαλάκρες» που βήχουνε μελάνι, στους νέους που ξάγρυπνοι ερωτικά ταιριάζουν στίχους¹¹³ και τον Whitman ο οποίος στο ποίημα «Η βάση κάθε μεταφυσικής» παρουσιάζει τον γερο-καθηγητή να βλέπει κάτω από τις φιλοσοφίες και τα δόγματα, την θερμή αγάπη του ανθρώπου για τον σύντροφό του, του άντρα για τη γυναίκα¹¹⁴. Οι φουτουριστές έδωσαν ιδιαίτερη έκταση στη συγκεκριμένη ιδέα, πχ. ο Μαγιακόφσκι στο «Πανεπιστήμιό μου» χλευάζει τις ακαδημαϊκές ιδέες («όλο ιδεΐτσες τέτοιες κουδουνίζουνε / στα χάλκινα κουτελάκια τους») και τους φορείς τους («Οι τρόμπες του νερού ήταν οι συνομιλητές μου.»)¹¹⁵. Το ποίημα του Κάλας βασίζεται στην αντιπαραβολή των δυο φωνών: του απρόσωπου καθηγητή, δίκην απρόσιτου θεού, με τη μονότονη φωνή και από την άλλη πλευρά την αυθάδη αντιφώνηση του φοιτητή. Με βάση ένα λογοπαίγνιο: λίγα τα ψωμιά (του καθηγητή) – τα καρβέλια (της γνώσης), μεταβαίνει συνεκδοχικά στον φούρνο: κλιβάνου ζέστη επικρατεί στο πανεπιστημιακό θερμοκήπιο και ξεραίνει κάθε γνώση και έμπνευση:

«Συχώρεσέ με, δάσκαλε, για την ασέβειά μου / συχώρεσέ με αν ευχηθώ / να 'ναι λίγα τα ψωμιά σου / καρβέλια εδώ μέσα δε θα φτιάξεις / κι αν νιώθουμε πως καμιά φορά ζούμε σε φούρνο[.]». Το ποίημα κλείνει με αναφορά στον Προμηθέα και τη φωτιά της ανθρώπινης γνώσης, σε αντίθεση με τη θεοκρατία του Ολύμπου, ενώ παράλληλα τονίζεται ο διπλός συμβολισμός της φωτιάς ως ζωοδότρας αλλά και καψίματος¹¹⁶.

Στο δοκίμιο «Αληθινός Ουμανισμός» (1932), ο Κάλας προτρέπει τους νέους της γενιάς του να διαβάζουν οικονομολογικά και φιλοσοφικά συγγράμματα (Πλάτωνα, Χέγκελ, Μπουχάριν κλπ) για να βρουν την αλήθεια, παράλληλα όμως θέτει τα όρια: «διάβαζε πολύ, αλλά κοίτα λιγάκι πιο μακριά από τις βιβλιοθήκες και τα σπουδαστήρια, κοίτα γύρω σου τη ζωή [...] μην κάθεται αδιάκοπα μακριά από όλα αυτά που αποτελούν τον χυμό της κοινωνικής ζωής. Στα σχολεία, στα πανεπιστήμια δεν θα σου τα πουν όλα οι δάσκαλοι, διδάσκουν σε θερμοκήπια όπου αποστραγγίζεται η ζωή» (ΚΠΑ: 232). Στο *Confound the Wise* ο Κάλας υμνεί την ευτολμία των ποιητών-εξερευνητών και την έμπνευση που τους οδηγεί στο να αφηφούν τη γνώμη όσων βρίσκονται στην εξουσία (πολιτική ή θρησκευτική) ή όσων διδάσκουν σε κολλέγια «in the name of knowledge» (Confound: 170). Σε

¹¹² Βλ. Europe, 1975: 16. Πβ τους στίχους του Μαγιακόφσκι: «Σπουδαστή! / Ό,τι γνωρίζουμε, ό,τι σου μαθαίνουν, / είναι μωρολογίες. / Η φυσική, η χημεία, η αστρονομία, φληναφήματα.» (Μαγιακόβσκη, 1996: 67).

¹¹³ Παραθέτει και μεταφράζει ο Γ.Π.Σαββίδης, *Εφήμερον σπέρμα*, Ερμής 1976: 55-56.

¹¹⁴ Γουίτμαν, 1986: 147-148.

¹¹⁵ Μεταφράζει και παραθέτει όλο το ποίημα ο Αλεξανδρόπουλος, 2000: 258-260.

¹¹⁶ Οι στίχοι έλκουν πιθανόν κάποια συνάφεια με το ποίημα του Έλιοτ «Οι κούφιοι άνθρωποι» (1925), όταν αναφέρεται στους κούφιους, παραγεμισμένους μ' άχυρα ανθρώπους, παραπέμποντας στο έθιμο της πυρράς του ομοιώματος του Ιούδα, βλ. Έλιοτ, 1967: 85 και 149 (σχόλιο Σεφέρη)

άρθρο του 1945, κατέληγε: «σκοπός της εκπαιδύσεως είναι να μας ελευθερώσει από προλήψεις και να αντικαταστήσει την τυφλή λατρεία με φωτεινή αγάπη»¹¹⁷. Η από καθέδρας γνώση και οι ακαδημαϊκοί θρόνοι υπήρξαν μόνιμος στόχος για τον διανοητή Κάλας, ενώ η θεωρητική μόρφωση οφείλει να ολοκληρώνεται μέσα στη ζωή – τότε μόνο «καθαρός αέρας θα γυρίζει τα φύλλα του βιβλίου σου» (ΚΠΑ: 232).

2.2.5. Λογοτεχνία – Γεγονός

Ως προς τον άξονα του χρόνου, τα ποιήματα εκτυλίσσονται σε ένα εξελισσόμενο παρόν, πάντα σε συμφωνία με τις φουτουριστικές διακηρύξεις: «Ο Χρόνος και ο Χώρος πέθαναν χτες. Εμείς ζούμε ήδη το απόλυτο, εφόσον έχουμε δημιουργήσει την αιώνια και πανταχού παρούσα ταχύτητα»¹¹⁸. Όταν, σπάνια, στα ποιήματα διακόπτεται ο ενεστώτας, είναι για να παρεμβληθεί η ποιητική επιθυμία (να + παρατατικός), ενώ και ο αόριστος χρησιμοποιείται ως ιστορικός ενεστώτας, γι' αυτό και ισοδύναμα εναλλάσσεται με τον ενεστώτα. Πχ. το ποίημα «Το τραγούδι των λιμενικών έργων», ενώ ξεκινάει αφηγηματικά με αόριστο στις δυο πρώτες στροφές («είδα», «ένιωσα»), από την τρίτη στροφή γυρίζει στον ενεστώτα («Όλα όμως εδώ δεν είν' χρυσά»: 11). Έτσι, στα ποιήματα οικοδομείται μια ποιητική πραγματικότητα που δεν βασίζεται πάνω σε μύθους και δεν εκτρέπεται στην αναπόληση ή στην εξομολόγηση· αντίθετα, βασίζεται στη συγκεκριμένη εμπειρία. Η εμπειρία που καταγράφεται στην ενότητα *Βοή*, βρίσκεται πολύ κοντά στις διακηρύξεις του ΛΕΦ για τη λογοτεχνία-γεγονός, η οποία διαμορφώθηκε υπό την επίδραση του κονστρουκτιβισμού. «Με φλογισμένα χείλη / πιες / γονατιστός / απ' το ποτάμι / που το λέμε / “γεγονός”...» λέει ο Μαγιακόφσκι¹¹⁹. Στο πρόγραμμα του νέου ΛΕΦ (1928), διακηρύσσεται η μετατόπιση του κέντρου βάρους της λογοτεχνίας από τις παραδοσιακές μορφές προς το ντοκουμενταριστικό υλικό – με προαπαιτούμενη τη λογοτεχνική ποιότητα – αλλά με άμεσο επακόλουθο τον εξοστρακισμό της φαντασίας¹²⁰. Μια τέτοια τάση είχε τον θετικό της αντίκτυπο, να απαλλαγεί η τέχνη από τα ψεύτικα ψιμύθια και να συνδεθεί με τη ζωή, όμως η τάση αυτή με την απόλυτη καταδίκη της φαντασίας εμπειρείχε τον κίνδυνο της αποστείρωσης και ξηρότητας της τέχνης – η τάση αυτή ωθήθηκε από την πολιτική σκοπιμότητα στη διατύπωση του δόγματος του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» (1934). Την αυτοπαγίδευση σ' έναν στεγνό ρεαλισμό την απέφυγαν οι φωτισμένοι «τεχνίτες», όπως ο Μαγιακόφσκι, αρνούμενος την τέχνη ως «τρύπα

¹¹⁷ Από το άρθρο: «Βυζαντινά Α': Ιστορική πολυμέρεια», *Εθνικός Κήρυξ*, Ν.Υ. (10.6.1945), ΕΛΙΑ: 1/3.

¹¹⁸ Μαρινέτι, 1987: 33

¹¹⁹ Από το ποίημα το αφιερωμένο στην Οχτωβριανή επανάσταση «Καλά πάμε» (Μαγιακόβσκι, 1996: 99. Βλ. το ίδιο και στη μετφρ. Π.Ανταίου, Μαγιακόφσκι, [1982]: 142.

¹²⁰ Βλ. Βογιάζος, 1979:100, Maiakovski, 1986: 13 και Ριτελλίνο, 1977: 147-148

κλειδαριάς»¹²¹. Αντίστοιχη υπήρξε η θέση του κινηματογραφιστή Αϊζενστάιν: «Ο απόλυτος ρεαλισμός σε καμιά περίπτωση δεν είναι το ορθό μορφότυπο της αντίληψης»¹²².

Ο Κάλας, στα συγκεκριμένα ποιήματα, σε μια πρώτη ανάγνωση, κινδυνεύει να χαρακτηριστεί «ρεαλιστής» ποιητής, καθώς παίρνει αυτούσια καθημερινά γεγονότα και τα τοποθετεί στο κέντρο της ποίησης. Οι εικόνες-ντοκουμέντα της γύρω πραγματικότητας, παρά την ασφυκτικά «ταξική» θεματική τους και τον μαρξίζοντα συμβολισμό τους, καταφέρνουν τελικά να σταθούν μακράν του (επικείμενου) σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Στο ποίημα «Λιμάνι», από τα πλέον «ταξικά» της ενότητας, συνυπάρχουν στίχοι «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» όπως:

«τ' ατσάλι μιλάει – με ηχώ απαγγέλλει τη δυνατή ιστορία του
την τυπώνουν οι εργάτες με τα κουρασμένα των χέρια»,

με στίχους που δεν αρκούνται στην απλή δήλωση, αλλά απαιτούν ερμηνεία, αφού χρησιμοποιείται ο συνειρμικός συνδυασμός των αντικειμένων, ο οποίος είναι ελλειπτικός και γι' αυτό καταλήγει παράδοξος ή «ανοίκειος»:

«αλλ' οι μαούνες οι κόκκινες οι μαύρες
λάγνα φουσκώνουν τα νερά του λιμανιού
πίνουν τα κορμιά των εργατών- τα κρατούνε-
μπρος πίσω – με σάκους και με φτυάρια
σήμερα άσπρους – μαύρους εχθές
και τη βουβή των ιστορία αισχρή ραψωδία κουβαλάει
από στόμα σε στόμα
με τέμπο τα βήματα των φορτοεκφορτωτών» (ΓΦ: 41).

Το παραπάνω χωρίο, με την εικαστική εκφορά στην αρχή και την ηχητική διάσταση στο τέλος, αφηγείται τη «βουβή ιστορία» των εσωτερικών πόθων των εργατών – δικαιούνται και αυτοί να έχουν ασυνείδητο και όχι μόνο «δυστυχημένη συνείδηση»¹²³. Παρόμοια εικόνα υπάρχει στο

¹²¹ Γράφει ο ρώσος ποιητής στον πρόλογο του θεατρικού του έργου «Μυστήριο- Μπούφο»: «Κι εμείς θα σας δείξουμε / την πραγματική ζωή, / μόνο που το θέατρο, έχοντας σωστά δουλέψει, / σε θέαμα / ασυνθησιτότατο θα την έχει μετατρέψει», Ριπελλίνο, 1977: 287-288. Αντίστοιχες αντιλήψεις εκφράζει στα κείμενά του ο σκηνοθέτης των περισσότερων θεατρικών έργων του Μαγιακόφσκι, ο Β.Ε.Μεγιερχόλντ, ο οποίος δημιούργησε το «θέατρο σύμβασης», σε αντιπαράθεση με το νατουραλιστικό θέατρο («της κλειδαρότρυπας»): «Το θέατρο έγινε αιχμάλωτος της φάμπρικας. Ήθελε να είναι όλα στη σκηνή “όπως στη ζωή”, και κατάντησε να είναι μαγαζί μουσειακών αντικειμένων» Β.Ε.Μεγιερχόλντ, *Κείμενα για το θέατρο*, μτφρ.-επιμ. Αντ.Βογιάζος, Ιθάκη, 1982: 60.

¹²² Αϊζενστάιν, [1980]: 48.

¹²³ Σύμφωνα με τον Hegel – αναφέρει ο Κάλας σε ομιλία του στο Harvard (στην έδρα Σεφέρη) – η «δυστυχημένη συνείδηση» (unhappy consciousness) προκύπτει ως αποτέλεσμα της αποξένωσης (alienation) από τον Θεό, και παίρνει τη μορφή της αποξένωσης από την εργασία και τη γλώσσα (βλ. ομιλία *The Challenge of Surrealism*, ΔΑΚ: 9/4).

ανάλογης θεματικής πρώτο ποίημα της ενότητας, όπου ο ποιητής μιλάει για τη σκληρή πραγματικότητα των προλετάρων μιας μεγαλούπολης:

«άκουγα φωνές / φωνές της φτώχειας που χτίζει λόφους
καμωμένους να ξεράσουνε βρωμόσπιτα / πεταμένα το 'να πάνω στ' άλλο
σαν σε μπορντέλο –/ και ζουν οι εργάτες ετούτου του τομέα
των μεγάλων έργων του λιμανιού. // Αλλού άκουγα άλλες φωνές –
αποθήκες χαρακωμένες με δυνατές προσταγές [...]

Χτίζουν εδώ καινούργια γη / τα θεμέλια του παριέτου του διευθυντή
και πολλών μετόχων διαφόρων εταιριών –/ τα σιδερένια δάση υψώνονται» (ΓΦ: 12-13).

Οι εικόνες αυτές ανταποκρίνονται σ' αυτό που αργότερα ονομάστηκε «σοσιαλιστικός ρεαλισμός», ωστόσο, στο ίδιο ποίημα, παράλληλα με τις εικόνες μόχθου, φτώχειας κι εξαθλίωσης, προστίθενται και εικόνες αισθησιακές: «δρόμοι ηδονικές των έργων προεκτάσεις / ρίχνονται μες στα καράβια / όπου των εργατών τα ημίγυμνα κορμιά / άμα ο ήλιος γλυκά τα θερμαίνει / κουράζονται τις ώρες της ανάπαυσης / ανάβοντας κεριά στην Αφροδίτη [...]/ όλες οι μαούνες που ξεχειλίζουνε τους πόθους» (: 13). Οι σκηνές αυτές πηγάζουν από την φροϋδική παιδεία του ποιητή και ενσαρκώνουν τον φροϋδομαρξισμό της αντίστοιχης φάσης της κριτικής του σκέψης. Κατ' ουσίαν, ο Κάλας υπερβαίνει την «ορθόδοξη» (=ρεαλιστική) ανάπτυξη του θέματος, όπως ο Αϊζενστάιν χτίζει την πολλαπλότητα του νοήματος: στο επίπεδο του νοήματος, πλάι στο δεσπόζοντα τόνο, λειτουργούν παράλληλες δευτερεύουσες δονήσεις¹²⁴. Έτσι και στο συγκεκριμένο ποίημα, πλάι στη δεσπόζουσα που αναφέρεται στην καθημερινότητα των εργατών στο λιμάνι, ανελίσσονται δευτερεύοντα μοτίβα από το εικαστικό, ηχητικό και εσωτερικό (ψυχικό) πεδίο. Επομένως η λογοτεχνία-γεγονός έχει θέση στα ποιήματα του Κάλας, αλλά όχι με τρόπο χονδροειδή και μονοκόμματο και οπωσδήποτε όχι με τον τρόπο του «καθρέφτη» της ζωής.

Επακόλουθο ήταν η αδυναμία κατανόησης των ποιημάτων του Κάλας εκ μέρους των ορθόδοξων μαρξιστών που ήθελαν την τέχνη προλεταριακή και «αντανάκλαση» της πραγματικότητας. Γι' αυτό η κριτική για την ποίησή του (συγκεκριμένα για το ποίημα «Διαδήλωση») από τη συντακτική επιτροπή του περιοδικού *Πρωτοπόροι* υπήρξε αρχικά φιλική (: γερή και τολμηρή προσπάθεια, η πρώτη στο είδος της στην Ελλάδα) αλλά διστακτική¹²⁵. Για το ποίημα «Φυλακισμένοι» ο Σ.Τσακίρης χλευάζει: «Έχουμε ένα θέμα πολύ ποιητικό: τους αγωνιστές που σαπίζουν στη φυλακή, ο ποιητής παίρνει και γράφει ένα ποίημα, όπως έκανε ο Ν.Ράντος. ο ποιητής κοιτάζει να γράφει το θέμα όπως αφτός νομίζει πιο καλό και διαλέγει τον υπερρεαλιστικό τρόπο. Και το αποτέλεσμα; Οι εργάτες που το διαβάζουν τραβάνε τα μαλλιά

¹²⁴ Βλ. Αϊζενστάιν, [1980]: 90.

¹²⁵ Βλ. *Πρωτοπόροι*, 9, (1931): 393.

τους. Γιατί όμως; Γιατί το ποίημα αφτό δεν τους εκφράζει, ό,τι λέει είναι ξένο γι' αφτούς όχι ως θέμα, μα ως έκφραση»¹²⁶.

2.2.6. Κινηματογραφική γραφή

Το υλικό της σύγχρονης εμπειρίας προσφέρεται για καταγραφή μέσω μιας κινηματογραφικής γλώσσας¹²⁷. Ο Κάλας, γνώστης και λάτρης του αναπτυσσόμενου διεθνώς κινηματογράφου και θεωρητικός σε σειρά κειμένων, όχι μόνο για συγκεκριμένες ταινίες μα και για την θεωρία της καινούργιας τέχνης, χρησιμοποίησε (συνειδητά; πειραματικά;)¹²⁸ στα ποιήματά του τους τρόπους της κινηματογραφικής γραφής, όπως διαμορφώθηκαν από τους Ρώσους σκηνοθέτες Ντζίγκα Βερτόφ (Vertov) και κυρίως Σεργκέι Αϊζενστάιν. Αυτοί υπήρξαν πρωτοπόροι ανανεωτές της κινηματογραφικής εικόνας και στενά συνδεδεμένοι με το φουτουριστικό κίνημα¹²⁹ και το ΛΕΦ – συνετέλεσαν μάλιστα (κυρίως ο Βερτόφ) στη σύνδεση του ΛΕΦ με τον κονστρουκτιβισμό. Βέβαια πρόκειται για δύο πολύ διαφορετικούς σκηνοθέτες, με άλλη εμβέλεια (ευρέως πιο γνωστός ο Αϊζενστάιν, μόνο στους κύκλους της κινηματογραφικής πρωτοπορίας ο Βερτόφ) που υπηρέτησαν όμως και οι δύο τόσο τον κινηματογραφικό πειραματισμό, όσο και την Επανάσταση. Η μέθοδος κινηματογραφικής σύνταξης του Βερτόφ ήταν ο «κινηματογράφος-μάτι» (kino-glaz)¹³⁰: η κάμερα κινείται συνέχεια, ποικίλλοντας τις γωνίες λήψης, έτσι προκύπτει μια ταινία-ντοκουμέντο που είναι ταυτόχρονα ποιητικό ντοκιμαντέρ, καθώς η καταγραφή των γεγονότων υπακούει κυρίως στην ηχητική αντίστιξη, στη συνθετική ικανότητα του μοντάζ και στον ρυθμό.

Ο Βερτόφ δημιούργησε τον κινηματογράφο-αλήθεια (kino-pravda), χρησιμοποιεί πολύ τον αυτοσχδιασμό και μοντέρνες τεχνικές στην καταγραφή ηχητικού υλικού (από ανθρώπινη φωνή μέχρι θορύβους) και είναι ο πρώτος που έκανε ηχητικό μοντάζ στις ταινίες του. Ο ίδιος και

¹²⁶ *Νέοι Πρωτοπόροι*, αρ.10, (1932): 359.

¹²⁷ Βλ. επίσης την ανακοίνωσή μας «Η κινηματογραφική σύνταξη των πρώτων ποιημάτων του Νικολάου Κάλας», στο Συνέδριο Κάλας 2005 (υπό έκδοση).

¹²⁸ Σε δοκίμιό του για τον κινηματογράφο, ο Κάλας δήλωνε πως οι συνδυασμοί των τεχνών, αν και παρουσιάζουν ενδιαφέρον, καταλήγουν σε άτοπα: «ομολογώ πως δυσπιστώ λιγάκι σ' αυτήν την κατ' αναλογία εφαρμογή ορισμένης αισθητικής θεωρίας από μια τέχνη στην άλλη» (ΚΠΑ: 201). Ωστόσο η βαθιά θεωρητική ενασχόλησή του με την έβδομη τέχνη, θα αφήσει ορατά τα ίχνη της στα ποιήματά του.

¹²⁹ Για τη διαμόρφωση της προσωπικότητας των συγκεκριμένων δημιουργών με βάση τις φουτουριστικές θεωρίες βλ. Ριπελλίνο, 1977: 180 και 318-319.

¹³⁰ Βλ. το μανιφέστο «Εμείς», που υπογράφει ο Βερτόφ στο περιοδικό *Κινοφώτ*, το 1922 (Βογιάζος Β', 1987: 211-215): επίσης βλ. Ριπελλίνο, 1977: 319 και Boussinot, 1980 Β': 1273-4 (λήμμα Dziga Vertov). Με σπουδές ψυχο-νευρολογίας, ο Βερτόφ (ψευδώνυμο που σημαίνει ρόδα που περιστρέφεται) υπήρξε από τους πρωτοπόρους του πειραματικού κινηματογράφου. Αρχικά πειραματίστηκε με τους ήχους (ανθρώπινη ομιλία έως θορύβους μηχανών, με στόχο να συλλάβει την επικαιρότητα στις πιο ζωντανές της εκφάνσεις. Η πιο γνωστή ταινία του στη Δύση ήταν «Ο άνθρωπος με την κάμερα» (1929) που βασίστηκε στους αυτοσχδιασμούς μιας κινούμενης κάμερας στους δρόμους της Οδησού.

οι κινέοι αρνούνται τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο και αυτό που επιδιώκουν είναι ο φακός να καταγράψει τη ζωή χωρίς κανένα προσωπείο· όμως αυτή η καταγραφή των γεγονότων μέσα από τη συνθετική ικανότητα του Βερτόφ αποκτά ρυθμό, «καθώς αντιπαρέθετε στα μοντάζ του τις εικόνες σαν στροφές ενός ποιήματος ή σαν συνηχούντες στίχους»¹³¹. Ο Βερτόφ έλεγε πως δουλεύει στην περιοχή του ποιητικού ντοκιμαντέρ και υπήρχε μια αμοιβαία και δυνατή εκτίμηση ανάμεσα σ' αυτόν και στον Μαγιακόφσκι. Από την αρχή του, λοιπόν, το σινεμά άρχισε να συνειδητοποιεί τις συγγένειες και τις οφειλές του στη λογοτεχνία, αλλά και γενικότερα ο νήπιος τότε κινηματογράφος αντιμετωπιζόταν ως σύστημα άρθρωσης στοιχείων ισοδύναμων με εκείνων της γλώσσας¹³². Η θέση του Αϊζενστάιν: «η γλώσσα είναι πιο κοντά στον κινηματογράφο παρά η ζωγραφική»¹³³ απηχεί την άποψη για τη συγγένεια των δυο ειδών γραφής, όπως τη διατύπωσαν και υποστήριξαν οι φορμαλιστές του Οποιάζ (γλωσσολογικός κύκλος της Πετρούπολης)¹³⁴.

Ο Κάλας ήταν γνώστης της θεωρίας του Βερτόφ και σ' ένα δοκίμιό του για τον κινηματογράφο (1931) τη συνοψίζει ως εξής: «η θεωρία του Dziga Vertov, του Ρώσου πρωτοπόρου κινηματογραφιστή – που υποστηρίζει πως η μηχανή πρέπει να παρουσιάζεται σαν πρόσωπο που βλέπει και ακούει (Κίνοκι και Ραδιοκι) και μας περιγράφει στη σκηνή, αυτήν την καινούρια άποψη της ζωής» (ΚΠΑ: 192). Στο πρώτο ποίημα της ενότητας («Το τραγούδι των λιμενικών έργων»), τρεις στροφές αρχίζουν με το «είδα» – που εναλλάσσεται με το «ένιωσα» – ρηματική ενέργεια από την οποία εξαρτώνται και οι υπόλοιπες στροφές. Ωστόσο το ποιητικό αυτό «εγώ» δεν υπάρχει πουθενά ως πρόσωπο, αλλά μόνο σαν μάτι-κάμερα που καταγράφει τον καθημερινό μόχθο των εργατών στο λιμάνι. Η «Στρογγυλή συμφωνία» επίσης αποτελεί αποτύπωμα μιας κάμερας που κινείται κυκλικά, καταγράφοντας με συνεχόμενα τράβελινγκ, πρόσωπα και πράγματα, ντοκουμέντο της ζωής της μεσοπολεμικής Αθήνας, στο πιο κεντρικό σημείο της, την πλατεία Ομονοίας. Ενδεικτική της κινηματογραφικής γραφής των ποιημάτων (όπως φαίνεται και στην

¹³¹ Ριπελλίνο, 1977: 319

¹³² Σίγουρα πλήρης κι απόλυτη αντιστοιχία δεν νοείται ανάμεσα στη φιλική και στη λογοτεχνική γραφή. Η πλειοψηφία των θεωρητικών επισημαίνει την κατάσταση συγγένειας αλλά και ετερογένειας ανάμεσα στις δύο τέχνες. Ο κινηματογράφος έχει υλικό του τις εικόνες, ενώ η ποίηση τις λέξεις, κι αυτό καθορίζει την ιδιαιτερότητα της φύσης τους, όπως και την αυτονομία τους. Οι λέξεις υποβάλλουν, δεν βλέπονται, ενώ τα κινηματογραφικά πλάνα δείχνουν άμεσα, ωστόσο και τα δυο σημαίνοντα οδηγούν στο «στοχάζεσθαι με εικόνες» (η άποψη είναι του Αντονιόνι, την παραθέτει ο Β.Ραφαηλίδης στο άρθρο του «Κινηματογράφος και Λογοτεχνία» στο ομώνυμο αφιέρωμα του περιοδικού *Η Λέξη*, 96 (Ιούλιος-Αύγουστος 1990): 503.

¹³³ Αϊζενστάιν, [1980]: 83. Πβ. και το άρθρο του «Η γλώσσα του φιλμ» (στο ίδιο: 138κε). Παρόμοιες απόψεις για την παραλληλία του κινηματογραφικού υλικού με τη λογοτεχνία, διατύπωνε και ο σκηνοθέτης Β.Πουντόφκιν, Βογιάζος, 1979 Β': 237

¹³⁴ Μερικά από τα πιο αντιπροσωπευτικά φορμαλιστικά κείμενα πάνω στην παραλληλία των λέξεων και των κινηματογραφικών πλάνων, υπάρχουν συγκεντρωμένα στο Θέος, [1981]: 59κε.

ανάλυση που ακολουθεί) είναι η εναλλαγή κοντινών πλάνων¹³⁵ με γενικά πλάνα και πλάνων πολύ σύντομων (flash) με πιο ανεπτυγμένα πλάνα (séquence): η εναλλαγή αυτή γίνεται με την τεχνική του μοντάζ (συρραφή, ανασύνθεση) και υπακούει στους νόμους της συνάφειας (παραλληλισμού) ή της αντίθεσης.

Το ποίημα «Διαδήλωση» (ΓΦ: 15-20) αποτελεί κατεξοχήν παράδειγμα μιας τέτοιας κινηματογραφικής σύνταξης· ξεκινάει με δυο σύντομες εικόνες παράλληλες (μοντάζ βασισμένο στην αντίθεση): νυχτερινοί, φωτισμένοι δρόμοι¹³⁶ (1^{ος} στίχ.) και φωτισμένες εκκλησίες από κεριά (2-4στίχ.) και μετά εγχρονίζεται στο «τώρα»:

«μα τώρα ώρα δυο μετά μεσημβρία
με χιλιάδων κεριών τη δύναμη
φουσκώνουν το δρόμο οι φωνές
της μάζας των διαδηλωτών»(ΓΦ:15)¹³⁷

Από την αντίστιξη του τεχνητού στοιχείου (φωτισμός) και του φυσικού (ανθρώπινη δύναμη), το ποίημα περνάει στην αντίθεση ναών- παλατιών- αυλικών (με ειρωνική ομοιοκαταληξία) από τη μια πλευρά και από την άλλη των εργατών (αντίθεση που φαίνεται στο σχήμα παραλληλισμού: «διαταγές των αυλικών» και «ελπίδες των εργατών»). Στη δεύτερη στροφή με άλλη συρραφή εικόνων (με την τεχνική του μοντάζ) μεταβαίνει από τον Βοναπάρτη και το στράτευμά του¹³⁸ στους διαδηλωτές και μετά σε διπλή επίσης (κοντινή) εικόνα, παραθέτει τα χέρια που τα σφίγγουν τα δεσμά, παράλληλα με τα χέρια που υψώνονται σε γροθιά¹³⁹. Ακολουθώντας με άλλη εικονική διασταύρωση, παρουσιάζεται έτοιμο το συγκεντρωμένο πλήθος (γενικό πλάνο) και

¹³⁵ Για τη διαφορά του gros plan με το close-up, διαφορά στην οποία εστιάζεται μια βασική διαφοροποίηση στη φιλοσοφία του σοβιετικού με τον αμερικανικό κινηματογράφο (αντιστοιχώς) βλ. Αϊζενστάιν, 1985: 114. Η διαφοροποίηση αυτή έγκειται στη σχέση ανάμεσα στην εκτίμηση (σημαίνουν, ερμηνεύειν) και στην όραση (οράν, δεικνύειν) των ερεθισμάτων.

¹³⁶ Οι δρόμοι αποτελούν από τα μόνιμα μοτίβα των ποιημάτων του Μαγιακόφσκι, πχ. στο *Σύννεφο με παντελόνια*, Μαγιακόφσκι, 1995: 50-51.

¹³⁷ Στους στίχους διαφαίνεται αντιπαράθεση της θρησκευτικής και κοινωνικής ιδεολογίας, μοτίβο που βρίσκουμε στους στίχους του Μαγιακόφσκι (*Σύννεφο με παντελόνια*): «Με φλέβες και μυς από τις προσευχές πιο δυνατούς, / εμείς τάχα θα εκλιπαρήσουμε την επιείκεια του χρόνου! / Εμείς, / που ο καθένας μας / κρατά στη χούφτα του / του κόσμου τους κινητήριους ιμάντες!» (Μαγιακόφσκι, 1995: 54).

¹³⁸ Στην ταινία «Οκτώβρης» ο Αϊζενστάιν παρουσιάζει κάποια πλάνα από εκκλησία (εικόνες ιεράρχη) σε εναλλαγή με πλάνα επαναστατημένων διαδηλωτών, όπως και με πλάνα αυλικών του τσάρου, τονίζοντας τις αντιθέσεις του ενός κόσμου από τον άλλον. Επίσης σε άλλη σεκάνς δείχνει ένα άγαλμα του Βοναπάρτη, υποβάλλοντας την ψυχολογία πριν την μάχη. Οι κινηματογραφικές αυτές εικόνες ενσαρκώνονται αυτούσιες στο ποίημα του Κάλας. Επίσης βλ. το ποίημα του Μαγιακόφσκι «Εγώ και ο Ναπολέων», Maiakovski, 1952: 55-57.

¹³⁹ Πβ. «Πώς βρέθηκε / στη λαμπρή χαρά των λερωμένων χεριών η ανυψωμένη γροθιά!» (Μαγιακόφσκι, 1995: 55). Γενικά το τρίτο μέρος από το *Σύννεφο* παρουσιάζει πολλές αναλογίες με το ποίημα «Διαδήλωση» και ειδικά εκείνοι οι στίχοι που καλούν σε ξεσηκωμό τους πεινασμένους, ιδρωμένους και υποταγμένους του κόσμου, «Για ν' ανεμίζουμε τα λάβαρα στον πυρετό των πυροβολισμών» (στο ίδιο: 59)

παράλληλα μια γάτα έτοιμη να πηδήξει¹⁴⁰. Στο εξής τα πλάνα είναι πιο αναπτυγμένα (σεκάνς): στην τρίτη στροφή, οι στίχοι «παρακολουθούν» τη διαδήλωση, τον όγκο της, τις κραυγές, την οργή που κυλάει, όχι μόνο λεκτικά, αλλά η οπτική διάταξη των στίχων ακολουθεί το σχήμα της διαδήλωσης σε κανονικό σχηματισμό (έχουμε δυο εφτάδες στίχων στο εσωτερικό των οποίων η παράθεση των λέξεων φθίνει με υπολογισμένο ρυθμό και καταλήγουν σε πέντε μονόμελους στίχους που αισθητοποιούν την ορμητικότητα της πορείας: «κυλάει / σιγά / δυνατά / γοργά / κυλάει»). Η τέταρτη στροφή παρακολουθεί τη συνέχεια της διαδήλωσης: τα αιτήματα και τα συνθήματα, τους ρήτορες και τα κανόνια που ελλοχεύουν. Στην πέμπτη στροφή αρχίζει το πλήθος να τρέχει σαν καταρράκτης στους δρόμους, μέσα σε ασπρό-μαυρη ταινία, καθώς, με μοντάζ, οι κυνηγημένοι διαδηλωτές εναλλάσσονται με κοράκια που πετούν χαμηλά:

«σαν καταρράκτης ανεβαίνουμε τους δρόμους

φιλάμε το σχήμα τους

μαύρο και άσπρο

ολούθε το μαύρο και το άσπρο

και το μακρύ κορμί μας

που γλύφει τους άσπρους τοίχους—

τώρα παρό τη θέλησή μας

τα κοράκια πετούν χαμηλά.» (ΓΦ: 17)¹⁴¹.

Η έκτη στροφή γεμίζει από τους ήχους του πλήθους που τρέχει: οι δρόμοι φωνάζουν, «βατράχια, κοράκια, σκυλιά και κλάζον μαζί», σε αλληπάλληλα μοντάζ συναφών κοντινών πλάνων με πολύ γρήγορο (ασθμαίνοντα) ρυθμό· επιπλέον η άτακτη φυγή – κι ο φόβος – ενυλώνονται στην ηχώ των στίχων: συνεχείς παρηχήσεις του φ επί σειρά δέκα στίχων. Στην έβδομη στροφή η ποιητική κάμερα τρέχει άτακτα, τυφλά, στους δρόμους και η κίνηση καταγράφεται ηχητικά με παρηχήσεις του σ. Είναι οι σφαίρες που σφυρίζουν στην όγδοη στροφή – κι είναι θαυμαστός ο ποιητικός σχεδιασμός, να ακούγεται πρώτα ο ήχος (στην έβδομη στροφή, με τις παρηχήσεις του σ) και κατόπιν να καταλαβαίνει κανείς το υλικό αντικείμενο που τον προκάλεσε! Επιπλέον ο φακός (σε μια επίδειξη κυβιστικής δεξιότητας και κινηματογραφικής φαντασίας) δείχνει σε κοντινό πλάνο την πορεία των σφαιρών, που δεν είναι παρά οριζόντιες γραμμές, παράλληλες με τους δρόμους και τα πεσμένα σώματα των διαδηλωτών, παράλληλες που διασταυρώνονται στο

¹⁴⁰ Πβ. τον στίχο του Μαγιακόφσκι: «Το πλήθος – σβέλητη παρδαλή γάτα – / κολύμπαγε λικνιστά από πόρτα σε πόρτα» (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 63).

¹⁴¹ Πβ τους στίχους του Μαγιακόφσκι: «Στους μαύρους δρόμους λευκές μητέρες / στρωθήκανε χάμω με σπασμούς σαν το πανί στα φέρετρα. / Οι θρήνοι μπαίνουν στις ψυχές στις ψυχές εκείνων που κραυγάζουν / για ηττημένους εχθρούς» (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 91). Παρά τα δραματικά συμφραζόμενα του ποιήματος του Μαγιακόφσκι («Η μάνα και το σκοτωμένο από τους γερμανούς βράδυ»), διαφαίνονται κάποια μοτίβα κοινά με το ποίημα «Διαδήλωση» του Κάλας.

συγκεκριμένο χωροχρόνο και όχι στο άπειρο. Ο Κάλας σε άρθρο του για τον κινηματογράφο (1931) σημειώνει: «Αλλά δεν είναι μόνο οι κινήσεις της μηχανής που δίνουν στον κινηματογράφο καλλιτεχνικά εκμεταλλεύσιμα εκφραστικά μέσα, και ο φακός έχει την ικανότητα να μας πλουτίσει με άγνωστες κινήσεις. Μπορεί να συλλαμβάνει, μ' ένα σύστημα επιταχύνσεως και επιβραδύνσεως, μορφές αόρατες στο γυμνό μάτι.[...] Υπάρχουν πιθανότητες να 'ρθει μια μέρα που θα καταφέρει να μας συγκινήσει ένας καλλιτέχνης, κινηματογραφώντας αόρατες κινήσεις, το πέρασμα μιας σφαιρας κυνηγετικού όπλου μέσα στα δάση ή την κίνηση του αίματος μέσα στο κορμί μας» (ΚΠΑ: 192-3). Ακριβώς στην επόμενη στροφή του ποιήματος ο ποιητής μιλάει για «τα πεζοδρόμια των αρτηριών» και μοιάζει να χρησιμοποιεί εδώ την ποίηση ως υποκατάστατο της κάμερας¹⁴².

Στην ένατη στροφή συμφύρεται η πόλη¹⁴³ με τα πεσμένα σώματα των διαδηλωτών:

«Πού είν' ο αστυφύλακας
για να ρυθμίσει
την κυκλοφορία του αίματος
στα πεζοδρόμια των αρτηριών;» (ΓΦ: 18)

Στη δέκατη στροφή, αφού διαλύθηκε βίαια η διαδήλωση, η πόλη επαναβρίσκει την παλιά της τάξη· στην ενδέκατη στροφή, το ποιητικό υποκείμενο ακινητεί τη μνήμη σε μια εικόνα (κοντινό πλάνο): το πολτοποιημένο κεφάλι ενός παιδιού (ανακαλεί ένα αντίστοιχο πλάνο από την ταινία «Οκτώβρης» του Αϊζενστάιν¹⁴⁴). Η δωδέκατη στροφή επανέρχεται στο θέμα της αποκατάστασης της ησυχίας ενώ η επόμενη τελευταία στροφή αποτελεί την αποτίμηση των γεγονότων («εύκολα καμιά φορά διαλύονται τα πλήθη»), καταλήγοντας σε μια σειρά ειρωνικών «παραξενισμάτων»: πρώτο παράδοξο, το ποτάμι (των διαδηλωτών) εξατμίζεται στη βροχή¹⁴⁵ (των σφαιρών) των οποίων οι μπάλες ανοίγουν τις καρδιές (θάνατος)· ακολουθεί ένα ειρωνικό λογοπαίγνιο μεταξύ των λέξεων αδιακρισία-λογοκρισία, μέσα από το οποίο υπονοείται η ελεγχόμενη ειδησεογραφία της εποχής απέναντι σε γεγονότα όπως η διαδήλωση, ή (και) η τύχη ενός τέτοιου ποιήματος εν έτει 1932: γι' αυτό και ο αυτοσαρκασμός με το «καλαμάρι» να παραπέμπει στο επώνυμό του και στην ιδιότητά του. Το ποίημα καταλήγει σε μια πικρή – μαύρη – ειρωνεία σχετικά με τη διαφορά

¹⁴² Πβ. τις απόψεις του Vertov ο οποίος φιλοδοξούσε να δώσει με την κάμερά του όχι μόνο όψεις του ορατού αλλά και του αόρατου στο γυμνό μάτι κόσμου («Ciné-Oeil», Cahiers du Cinéma, 1970: 13).

¹⁴³ Και αλλού: «το αίμα / το κοκινάδι / πόλης που κοιταρίστηκε να μας σκοτώσει» (ΓΦ:18) στίχοι που έχουν κάποιες αναλογίες με τους ακόλουθους στίχους του Μαγιακόφσκι: «Μακιγάρουν την πόλη οι Κρουπ και τα Κρουπάκια / με τις ρυτίδες των φρυδιών τους απειλώντας» (Μαγιακόφσκι, 1995: 51).

¹⁴⁴ Βλ. Αϊζενστάιν, [1980]: 146.

¹⁴⁵ Στην ταινία «Απεργία» του Αϊζενστάιν, τα πλήθη των απεργών διαλύονται από το νερό που με πίεση εξακοντίζουν πάνω τους οι στρατιώτες· για τη σκηνή βλ. Αϊζενστάιν, 1983: 60. Πολύ πιθανόν το υλικό του ποιήματος να είναι βιωματικό και να ανακαλεί τις παμοφοιτηκές κινητοποιήσεις του 1927 (βλ. Φλούντζης, 1983: 260κε – ενδεικτικά για τη χρήση βίας από την αστυνομία, με αντλίες και όπλα, βλ. στο ίδιο: 271).

μεταξύ της λογοτεχνίας και της ζωής: αλλιώς είναι οι λεκέδες από τα μελάνια και αλλιώς από τα αίματα. Παραθέτουμε την 13^η στροφή:

«Μα την αλήθεια / εύκολα καμιά φορά διαλύονται τα πλήθη /
σαν το νερό γίνεται ποτάμι / εξατμίζεται με τη βροχή /
και σταγόνες σταγόνες οι μπάλες / ανοίγουν τις καρδιές /
αυτό όμως δεν είν' αδιακρισία / σε εποχή λογοκρισίας /
είναι καλύτερο πιο ριζικό / για να μη γράψουν καθόλου /
να χυθούν τα καλαμάκια / όσο για τους λεκέδες /
τους στουπώνεις μετά / με λίγα λουλούδια στο νεκροταφείο.» (ΓΦ:20)

Επομένως η ρωσική κινηματογραφία επηρέασε τον Κάλας να κόψει τους δεσμούς με τη στατική παράδοση και αυτός αφομοίωσε άριστα την επιρροή, μετατοπίζοντας με ταχύτητα την ποιητική κάμερα, εναλλάσσοντας τις οπτικές γωνίες λήψης, συλλαμβάνοντας τη σύγχρονή του ζωή στις πιο ζωντανές εκφάνσεις της. Όπως οι πρωτοποριακοί ρώσοι σκηνοθέτες (και ο Μαγιακόφσκι¹⁴⁶), ο Κάλας στα ποιήματα της ενότητας *Βοή* δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στα γεγονότα, αλλά αποφεύγει τις παγίδες τόσο του περιγραφικού νατουραλισμού όσο και του ψυχολογισμού, χάρη στα ελλειπτικά μοντάζ, τις μεταφορές (με κυριότερη την ανοικείωση) και τον εσωτερικό δυναμισμό των εικόνων του. Η ζωή έτσι εισχωρεί στην ποίηση, μετατρέποντάς τη, με τη σειρά της, σε οπτική και ακουστική συμφωνία. Σαν ηχητικό φιλμ κυλάει το ποίημα «Λιμάνι», όπου οι εικόνες από τη ζωή των εργατών του λιμανιού, συνοδεύονται από τους ήχους της δουλειάς: «το χτύπημα των ελπίδων», τα γυμνασμένα σφυριά χαϊδεύουν τον σίδηρο και νανουρίζουν τα πλοία, το ατσάλι απαγγέλλει την ιστορία του που αντηχεί παντού και από την άλλη πλευρά, κυριαρχεί ο υπόκωφος θόρυβος από τα «σπασμένα κορμιά» των φορτοεκφορτωτών:

«Όλη μέρα η προσπάθεια τεντώνει την υπομονή
κούφια ηχεί αυτή στο φτωχό το χτύπημα του μεροκάματου

της λυγισμένης ραχοκοκαλιάς φτηνός ο θόρυβος» (ΓΦ: 40). Το ποίημα ολόκληρο συντίθεται πάνω στους τρόπους της κινηματογραφικής άρθρωσης: μια αφανής κάμερα καταγράφει γεγονότα από τη ζωή των λιμενεργατών και προσθέτει όλη την κλίμακα των ήχων που συνοδεύουν αυτή την πραγματικότητα.

Με τον τρόπο αυτό, η κινηματογραφική κατασκευή εισάγει στα ποιήματα πλούσιο ηχητικό υλικό και κυρίως *ηχητικές αντιστιζεις*. Στη μέχρι τώρα ανάλυση τονίστηκε η «συγκρουσιακή υφή» των πλάνων στα ποιήματα του Κάλας, τόσο σε επίπεδο θεματικό όσο και

¹⁴⁶ Βλ. το κεφ. «Ο Μαγιακόφσκι και ο κινηματογράφος», Ριπελλίνο, 1977: 297κε, όπου αναλύονται οι συγγένειες του ποιητή με τους Αϊζενστάιν και Βερτόφ.

μορφικό. Ο Βερτόφ χρησιμοποίησε – μέχρι υπερβολής – την ηχητική αντίστιξη¹⁴⁷ και ο Μαγιακόφσκι στην ποίησή του αποτύπωσε τη συμφωνία των σειρήνων των εργοστασίων¹⁴⁸. Ήδη από τον τίτλο του πρώτου ποιήματος του Κάλας κυριαρχεί το παραξένισμα: τα λιμενικά έργα παράγουν τραγούδι, ποίηση! Μέσα από τον τίτλο αυτό παρωδείται η ποίηση των παραδοσιακών κοινωνιών (με τα τραγούδια του τρύγου, του θερισμού, του γάμου κλπ) ως παρωχημένη και μακριά από τη σύγχρονη ποίηση της βιομηχανοποιημένης κοινωνίας. Έτσι στα ποιήματα αντιτίθενται οι γλυκεροί ήχοι του φθίνοντος κόσμου με τις αιχμηρές φωνές των μηχανών: «το κελάιδισμα / των τόσων σφυριχτρών των φορτηγών» (ΓΦ:13), τα ερωτικά τραγούδια των αυτοκινήτων (ΓΦ:13), «ακούγεται μονάχα να φλοισβίζουν τα σιλό» (ΓΦ:13), «η φωνή του Ζέφυρου / τραγουδεί με μάρμαρα προπυλαίων σε πλήχτρα σύγχρονης οικοδομής»¹⁴⁹ (ΓΦ:26), «τους νανουρίζει ο χτύπος των γυμνασμένων σφυριών» (ΓΦ:40), «κλαξονικές φωνές που κελαηδούν» (ΓΦ:42), «βρικολαίες που βουβαθήκανε από τον ήχο μεταλλικών φωνών» (ΓΦ:42), «το μελωδικό σταμάτημα του φρένου» (ΓΦ:43). Εκτός από τις κοινές αντιθέσεις: «οι συνηθισμένες φωνές του δρόμου» vs η μεγάλη σιωπή (ΓΦ:19), ο θόρυβος των ψαριών vs η σιωπή των δουλευτάδων (ΓΦ:11), προστίθενται κι άλλες που μεταφέρουν τις κοινωνικές αντιθέσεις στο ηχητικό επίπεδο: οι φωνές της φτώχειας vs οι δυνατές προσταγές του αφέντη (ΓΦ:12-13), οι διαταγές των αυλικών vs οι φωνές των διαδηλωτών (ΓΦ:15), η «συντροφιιά των σφαιρών» vs «η ρομβία εκείνων που έχουν λεφτά» (ΓΦ:18).

Πέρα από τις τεχνικές, αυτό που δανείζεται ο Κάλας από τη ρωσική κινηματογραφία είναι προπάντων η στοχοθεσία της. Ήδη στα μεσοπολεμικά κριτικά κείμενά του παρακολουθήσαμε την προσπάθεια να συμφιλωθεί το κοινωνικό πρόσωπο της τέχνης με την αυτοδυναμία των μέσων της. Εκείνος που επηρέασε περισσότερο τον Κάλας ήταν ο Αϊζενστάιν, ο οποίος έφτιαξε το «σινεμά- γροθιά»¹⁵⁰. τα ρεαλιστικά πλάνα των ταινιών του υπηρετούν το επαναστατικό ιδεώδες ενώ το σημασιολογικό περιεχόμενο τους αγγίζει συχνά τα όρια της προπαγάνδας. Ωστόσο ο Αϊζενστάιν δεν υπήρξε ρεαλιστής, εγκατέλειψε το «εικονικό» θέατρο και προχώρησε πέρα από το ζυγό της απεικονιστικής αυταπάτης, κατασκευάζοντας συγκινησιακά σοκ στις ταινίες του και εισάγοντας έννοιες. Υπέσκαψε το δόγμα του ρεαλισμού με την εφαρμογή της τεχνικής του μοντάζ, καθώς μέσω του μοντάζ δημιουργείται ένα νόημα που δεν το περιέχουν αντικειμενικά οι εικόνες, αλλά προκύπτει από το συσχετισμό τους. Η κυριότερη

¹⁴⁷ Στο πρώτο του ηχητικό φιλμ «Ενθουσιασμός» (1930), χρησιμοποίησε όλα τα δυνατά ηχητικά γεγονότα: από τον ύμνο της Διεθνούς, έως θορύβους μηχανών – η ταινία αυτή είχε ενθουσιάσει τον Τσάπλιν (βλ. Boussinot, 1980 Β':1274).

¹⁴⁸ Βλ. Fauchereau, 1975: 144

¹⁴⁹ Πβ. τους στίχους του Μαγιακόφσκι από το *Σύννεφο με παντελόνια*: «Εμείς οι ίδιοι είμαστε οι δημιουργοί φλογισμένου ύμνου – / του θορύβου της φάμπρικας και του εργαστηρίου.» (Μαγιακόφσκι, 1995: 52).

¹⁵⁰ Βλ. Βογιάζος, 1979 Β': 224.

επινόηση του Αϊζενστάιν, στα πρώτα του σκηνοθετικά βήματα στον κινηματογράφο (1921 κε) υπήρξε το «μοντάζ των αττραζιόν», όπου εικόνες ανεξάρτητες χωροχρονικά ή και αιτιολογικά, συμπαρατίθενται σε παράλληλες σεκάνς, με στόχο ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό και διανοητικό αποτέλεσμα.¹⁵¹

Ο Κάλας εκμεταλλεύτηκε ποιητικά την τεχνική του μοντάζ και στις δυο του μορφές. Ενώ το ποίημα «Διαδήλωση» υπόκειται σε ένα ρυθμικό και αφηγηματικό μοντάζ (η συσσώρευση των γεγονότων έχει εν πολλοίς μια φυσική διαδοχή), το ποίημα «Ακρόπολη» αποτελεί δείγμα ενός ιδεολογικού / διανοητικού μοντάζ στην ενότητα «Βοή». Το ποίημα ξεκινά με φωτογραφικό τρόπο (και με χαρακτηριστική ορολογία: πλάνο, φόντο): «Στο πρώτο πλάνο / ο Παρθενός» και συνεχίζει κινηματογραφικά (δίνοντας κίνηση στη φωτογραφική στατικότητα), με το φόντο των χειρών του Ρενάν και με κοντινό πλάνο στα δαχτυλίδια του που αναβοσβήνουν σαν σύρματα ηλεκτρικά (φουτουριστική αδεία!). Το ποίημα συνολικά αποτελεί μια εικονική σύνθεση πλάνων ανεξάρτητων χρονικά και αιτιολογικά, αλλά εντοπισμένων στο ίδιο μέρος. Προκύπτει έτσι μια ποιητική κατασκευή πάνω σε υλικό που ο Κάλας αντλεί από την τέχνη της φωτογραφίας, της ποίησης, του χορού, της διαφήμισης (κατά σειρά εμφάνισης μέσα στο ποίημα) αλλά και από την πραγματικότητα της σύγχρονης του ζωής (ζευγαράκια, τουρίστες) και της (παλαιότερης) ιστορίας (Μοροζίνι). Το ετερόκλητο αυτό υλικό συνυφαίνεται με βάση μια ιδέα, την ιδέα της παρωδίας του κλασικού ιδεώδους στην τέχνη και της άρνησης της παρελθοντολατρίας. Το ποίημα γκρεμίζει βίαια ό,τι νεκρό οι άλλοι αναστηλώνουν με τρόπο ψεύτικο. Βασική αντίληψη του Αϊζενστάιν ήταν πως το μοντάζ είναι μια σύγκρουση, όχι άγωνα αλλά διανοητική: μέσα από την αντιπαράθεση των πλάνων πρέπει να εκφράζεται μια σημασία ή ένα όραμα¹⁵². Στο ποίημα «Ακρόπολη» συγκρούονται δυο οπτικές για την τέχνη και τη ζωή, η αρνητική οπτική (υπέρ της κλασικής τέχνης και της τεχνητής ζωής) εκτείνεται στο ποίημα, αλλά υπονομεύεται από την ειρωνεία, οπότε το ποιητικό αποτέλεσμα εντείνεται υπέρ της αντίθετης άποψης. Επίσης στο πρώτο ποίημα της ενότητας («Το τραγούδι των λιμενικών έργων») έχουμε μια ευθεία αντιπαράθεση εικόνων από τη ζωή των εργατών του λιμανιού και τη ζωή του αφέντη (πάχος, μαύρη Πακάρ, το πολυτελές παρκέτο των γραφείων του, ΓΦ:12-13) με στόχο την ταξική αντιπαράθεση.

¹⁵¹ Βλ. το δοκίμιο «Το μοντάζ των Αττραζιόν» (=«μοντάζ των εντυπώσεων» μεταφράζει ο Β.Ραφαηλίδης, «μοντάζ των έλξεων» μεταφράζουν οι περισσότεροι) που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό ΛΕΦ, το 1923 (Αϊζενστάιν, 1983: 17-28). Επίσης βλ. Ριπελλίνο, 1977: 320κε. Για τον Αϊζενστάιν, το μοντάζ των αττραζιόν (ιδεολογικό ή διανοητικό μοντάζ) λειτουργεί ως μια ριζική αντιπρόταση απέναντι στη στατική αντανάκλαση των γεγονότων, προϋποθέτει όμως τα όρια της λογικής αληθοφάνειας (Αϊζενστάιν, 1983: 21). Το πλέον διάσημο τέτοιο μοντάζ στην ιστορία του κινηματογράφου είναι η εναλλαγή πλάνων τουφεκισμού εργατών και εκτελέσεων ζώων σε σφαγεία (Απεργία): στο ίδιο: 36-38.

¹⁵² Βλ. Αϊζενστάιν, 1985: 115-117 και Αϊζενστάιν, [1980]: 51κε. Την έννοια της σύγκρουσης ο Αϊζενστάιν την αντιλαμβάνεται διαλεκτικά βλ. το κείμενό του «Προοπτικές» (1929), Βογιάζος, 1979 Β': 227.

Γενικότερα, οι επιρροές που αντλεί ο Κάλας από τον Αϊζενστάιν, επιβεβαιώνονται από κάποιες ευθείες αναφορές σε ταινίες του ρώσου σκηνοθέτη. Το ποίημα «Διαδήλωση» ανακαλεί ευθέως εικόνες από την ταινία «Απεργία» (1924) του Αϊζενστάιν, καθώς και τον «Οκτώβρη» (1927) όπου έχουμε σεκάνς διαδηλώσεων, τα κανόνια που τις διαλύουν, το πλήθος να τρέχει άναρχα να σωθεί ενώ οι πολίτες της τσαρικής «καλής» κοινωνίας χαίρονται με την αποκατάσταση της τάξης. Επίσης το ίδιο ποίημα αποδίδει σε μικρογραφία το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» (1925), όπου το πλήθος των διαδηλωτών παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο και κατεβαίνει προς το λιμάνι σε επιμήκη σχηματισμό, ακούγονται συνθήματα, γροθιές υψώνονται, για να ακολουθήσει μετά η άτακτη φυγή και η σφαγή στις σκάλες της Οδησσού¹⁵³. Το ποίημα «Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας» αφορμάται από την εισαγωγική εικόνα του Θωρηκτού Ποτέμκιν: ένα χέρι που ξεφυλλίζει ένα ογκώδες ιστορικό βιβλίο¹⁵⁴. Αλλά και η κυκλοτερής κίνηση των ποιημάτων του Κάλας βρίσκει το ανάλογό της στο φιλικό σύμπαν του Αϊζενστάιν· τα αρχικά πλάνα στην «Απεργία» αποτελούν μια συσσώρευση μοντάζ με θέμα τον κύκλο και την κίνησή του: ο τροχός που γυρίζει στο εργοστάσιο, σωρός από ρόδες αμαξιών που χρησιμεύουν για τραπέζι, όχημα που μεταφέρει μια τεράστια ρόδα, τροχός μηχανής που τυπώνει προκηρύξεις. Στην ίδια ταινία έχουμε σκηνές που παρουσιάζουν σε αντίστιξη την παράλληλη ζωή και δράση εργατών και αφεντικών¹⁵⁵, κάτι που κάνει και ο Κάλας στο «Τραγούδι των λιμενικών έργων».

2.2.7. Εικονοποιία (Από την απεικόνιση στην «κατασκευή»)

Επακόλουθο της κινηματογραφικής σύνταξης των ποιημάτων είναι η αφθονία των εικόνων. Ο Κάλας, ως κατεξοχήν εικονολάτρης ποιητής, κατασκευάζει τα πρώτα του ποιήματα με υλικά συγκεκριμένα και δεδομένα αισθητηριακά, όμως οι εικόνες που προκύπτουν δεν είναι «ρεαλιστικές». Η φυσική κλίμακα υποχωρεί μπροστά στην απεικονιστική κλίμακα και αυτή με τη σειρά της ανακατασκευάζεται με το μοντάζ. Επιπλέον, όπως στο «ιδεολογικό μοντάζ» του Αϊζενστάιν, οι εικόνες των ποιημάτων του Κάλας εκφράζουν ιδέες και οπτικοποιούν σύμβολα. Η *εικόνα-έννοια* του ρώσου δημιουργού, συνδυάζει αντικείμενα μέσα σε διανοητικούς σχηματισμούς και σειρές με στόχο να αναπαραστήσει οπτικά αφηρημένες έννοιες, όπως τα

¹⁵³ Για τις σκηνές της σφαγής του εξεγερμένου πλήθους βλ. Αϊζενστάιν, 1985: 20 και 36 (όπου αναλύεται η «καμπύλη» της κίνησης στη συγκεκριμένη σκηνή). Στο σενάριο του Μαγιακόφσκι «Η Μόσχα καίγεται», υπάρχει ένα παρόμοιο επικό επεισόδιο: η έφοδος εναντίον των Χειμερινών Ανακτόρων, με την επέλαση των ναυτών, ενώ πέφτουν κανονιοβολισμοί και ουρλιάζουν τα μεγάφωνα (Ριτελλίνο, 1977: 193).

¹⁵⁴ Βλ. Boussinot, 1980A: λήμμα «Le Cuirassé Potemkine».

¹⁵⁵ Κι ο αμερικανικός κινηματογράφος χρησιμοποιεί τη διστική αντιθετική παραλληλία, αλλά πολύ διαφορετικά από την οργανική (ολιστική: τα παράλληλα φαινόμενα ως δυο όψεις του ίδιου φαινομένου) αντίθεση της σοβιετικής σχολής βλ. Αϊζενστάιν, 1985: 110-112). Η κοινωνική οπτική του ποιήματος του Κάλας σαφώς ρέπει προς τη δεύτερη θεώρηση.

ιδεογράμματα¹⁵⁶. Και το δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό της εικόνας του Κάλας είναι η *αντίστιξη*, δάνειο από τον Αϊζενστάιν, αφού – όπως ήδη τονίστηκε – μια από τις βασικότερες αρχές της κινηματογραφικής γραφής του τελευταίου είναι το μοντάζ ως σύγκρουση. Ο Κάλας αντιπαραθέτει σε όλα τα ποιήματα της ενότητας *Βοή* δυο κόσμους, αφενός το οικονομικό και θρησκευτικό κατεστημένο και αφετέρου την ταξικά κατώτερη, αλλά πνευματικά αναδύομενη μάζα. Η θεματική αυτή σύγκρουση μορφοποιείται σε πλήθος εικόνων – ακόμα και μέσα στην ίδια εικόνα διακρίνουμε αντιπαραθέσεις στατικότητας-δυναμικής κίνησης, φυσικού και ανθρώπινου ρυθμού, σύγκρουση χρωματικών κλιμάκων, κοντινών και γενικών πλάνων, ηχητικές αντιτίξεις. Πχ. «Γαλάζιος είν' ο ουρανός / τι έχει κείνος να πονέσει;

Μαύρη όμως είν' η γη / απ' το κάρβουνο που ξεφορτώνουν

μαύρα τα χείλη των ανθρώπων / που ξεφορτώνουν τη μαύρη γη

κι άμα τη νύχτα θα πλαγιαίνουν / για να κουραστούν με ηδονή

μαύρα όλα μαύρα θα 'ναι» (ΓΦ: 12): στην εκτεταμένη αυτή εικόνα, διακρίνονται

οι αντιθέσεις των χρωμάτων (γαλάζιο-μαύρο), της κίνησης (ξεφορτώνουν-πλαγιαίνουν), των πλάνων (γενικό πλάνο: ο ουρανός κι η γη – κοντινό πλάνο: τα χείλη των εργατών), αντίθεση φύσης και ανθρώπινης κοινωνίας.

Ο κονστρουκτιβισμός έχει εμφανή τα σημάδια του πάνω στην εικονοποιία του Κάλας: κάθε μεταφορά στα ποιήματά του είναι υπολογισμένη («κατασκευασμένη») σαν κίνηση σκακιού, καθώς οι λέξεις συναθροίζονται με τρόπο απόλυτα οργανωμένο. Με αυτόν τον τρόπο προκύπτουν εικόνες εκτενείς που φέρουν τα πιο εντυπωσιακά χαρακτηριστικά της ρωσικής πρωτοπορίας, δηλαδή την κίνηση, το βιομηχανικό τοπίο και τη γεωμετρία, καθώς και την καινούργια αντίληψη περί «ωραίου», με αποτέλεσμα οι εικόνες των ποιημάτων να παραμορφώνουν τα τυπικά εικαστικά στοιχεία και τις παραδοσιακές μεταφορές. Ήδη από τα πρώτα του δείγματα γραφής, ο Κάλας χρωματίζει εικαστικά τα ποιήματά του – στα ρωσικά είναι κοινή η λέξη («πιζάτ») για τη γραφή και τη ζωγραφική¹⁵⁷. Τα χρώματα υπάρχουν σε λίγα σημεία μέσα στα ποιήματα, αλλά είναι έντονα: στο ποίημα «Το τραγούδι των λιμενικών έργων», εκτυφλωτικό είναι το κίτρινο: ο χρυσός και τα ούρα έχουν το ίδιο χρώμα και παράλληλα έχουν σχέση αιτίου και αποτελέσματος (ο χρυσός παράγεται από την εργασία «νεφρών / που 'χουν απάνθρωπα δουλέψει»). Αυτό το τεχνητό κίτρινο (χρήμα) της ανθρώπινης κοινωνίας αντιδιαστέλλεται με το φυσικό χρυσό του ήλιου και της άμμου (ΓΦ: 11-12)¹⁵⁸. Στην επόμενη

¹⁵⁶ Βλ. Αϊζενστάιν, [1980]: 42κε και Αϊζενστάιν, χχ: 41.

¹⁵⁷ Βλ. την εισαγωγή του Ζεράρ Κονιό «Θεωρίες της Ρωσικής πρωτοπορίας: οι αιτίες μιας ουτοπίας», Ρωσική Πρωτοπορία, 1995: 25.

¹⁵⁸ Ένα ανάλογο μείγμα δηλώσεων και συνυποδηλώσεων (έτσι ώστε να συνδέονται τα φυσικά χρώματα και σώματα με την κοινωνική διαμαρτυρία) συναντάμε στους στίχους από το *Σύννεφο με παντελόνια*: «εμείς /

στροφή (του ίδιου ποιήματος) υπάρχει μια νέα χρωματική αντίστιξη που αντανακλά πάλι τη διαφορά μεταξύ του ανθρώπινου πόνου και της φύσης: γαλάζιος ο ουρανός, ενώ μαύρο το κάρβουνο, μαύρη η γη, η νύχτα και η ηδονή (ΓΦ: 12). Το ποίημα «Διαδήλωση» μοιάζει με φιλμ ασπρόμαυρο, καθώς οι διαδηλωτές τρέχουν στους ασπρόμαυρους δρόμους (μαύρη άσφαλτος-άσπροι τοίχοι), ενώ στη συνέχεια εισβάλλει το κόκκινο: το αίμα των χτυπημένων κορμιών και τα κοκκινάδια «πόλης που κοιταγίστηκε να μας σκοτώσει» (ΓΦ: 18).

Συγκρουσιακής υφής είναι και η μοναδική χρωματική εικόνα στο ποίημα «Φυλακισμένοι»: «δε θέλουμε κρασί αλλά μαύρο μελάνι και λόγια κόκκινα» (ΓΦ:26). Στο ποίημα «Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας», η αντίθεση σκοταδιού και φωτιάς κυριαρχεί, πρόκειται μάλιστα για παρδαλή φωτιά με σπιθοβολές πολύχρωμες, που ωθεί ως κινητήριος δύναμη (ΓΦ:28). Με χρωματική αντιπαλότητα αρχίζει και η περιήγηση στο «Αγιονόρος»: «Για ώρα πολλή το πράσινο πληγώνει του βαριάρη τον μπλου περίπατο» (ΓΦ:37), όμως ακολουθεί η επικράτηση του σκούρου μονοχρωματικού πεδίου, μέσα από ένα δάσος με σκιές: ράσα, μαυρίλα των κεριών, κοράκι, σκοτάδι, μαυρισμένες από τα κύματα εκκλησιές, θαμποί καθρέφτες, άνθρωποι σκιεροί και μαυροντυμένοι, σκιές, φως της νύχτας, στάχτη, ολονυχτίες, «δύστροπα κορμιά ανθρακισμένα». Με πρωταγωνιστή (και όχι φόντο) τις «τρελές λάμπες» (ΓΦ: 43) και τις σκιές της φωταγωγημένης νύχτας, ξετυλίγεται σαν φιλμ ασπρόμαυρο (με έντονο το τεχνητό φως) και το «Ερωτικό»· αντίστροφα, στην «Στρογγυλή συμφωνία», το σκοτάδι της νύχτας δεν αποτελεί μονοχρωματικό πεδίο, αλλά παλέτα: «στις πόλεις μέσα πόσες μπογιές / φορεί η νύχτα για να μη φανεί σκοτεινή» (ΓΦ:35). Στο «Λιμάνι», το κεντρικό μοτίβο της φωτιάς που λιώνει, σφυροκοπάει όλους, ανθρώπους και πράγματα, με εικόνες των οποίων τα χρώματα απορροφώνται στην μονοτονία της καθημερινής ασχήμιας:

«Τα γκριζα, τα μαύρα καράβια / οι γκριζες, οι κόκκινες αποθήκες

όλα – ο ορίζοντας μιας μέρας / άσχημης από τη μονοτονία της

απ' τις εικόνες που φωτίζει / ο ήλιος φτύνει τη ζέστη του

ρουφούν το λάδι εδάφη θάλασσας πράσινης

και οι καταρράκτες του βουνού φωτογραφιούνται στο ξέρασμα των καραβιών

οι καρπουζόφλουδες περιπατούν σε περιβόλια ανάμεσ' στις μαούνες» (ΓΦ: 41). Οι

προηγούμενοι στίχοι αποτελούν ένα ενδεικτικό παράδειγμα της εικονοποιίας της «Βοής». Ο αντιειδυλλιακός χαρακτήρας στην επιλογή των εικόνων είναι έκδηλος. Ενώ το πρώτο υλικό έχει αντληθεί από το φυσικό τοπίο (καράβια, ήλιος, θάλασσα, βουνό), οι αντιποιητικές λέξεις (μέρα

οι κατάδικοι των πόλεων της λέπρας, / όπου το χρυσάφι και η λέρα κακοφορμίσαν τις πληγές, –/ εμείς, είμαστε πιο καθαροί κι από της Βενετίας το γαλάζιο, / που το ξεπλένονε μαζί ήλιοι και θάλασσες. // [...] ο ήλιος θα χλώμιαζε αν έβλεπε / τις φλέβες του χρυσού μες στην ψυχή μας.» (Μαγιακόφσκι, 1995: 53).

άσχημη, ο ήλιος φτύνει, το ξέρασμα των караβιών, οι καρπουζόφλουδες) με τις οποίες συμπλέκεται, έχουν το προβάδισμα, «εξέχουν» από το κείμενο, και κατά συνέπεια επιβάλλουν το «αντιποιητικό» τους αίσθημα.

Η εικαστική ματιά είναι έκδηλη, λοιπόν, στα ποιήματα, καθώς η χρωματική ενορχήστρωση των εικόνων είναι αξιοσημείωτη. Όμως πρέπει να τονιστεί πως η ζωγραφική αντίληψη (λόγω της στατικότητάς της) δεν είναι η δεσπόζουσα των ποιημάτων. Εκείνο που πρωταρχικά ενδιαφέρει τον Κάλας σ' αυτά τα ποιήματα είναι η κίνηση, δηλ. ο τετραδιάστατος χώρος, ή ο χώρος (ως περιέχων ανθρώπους και πράγματα) μέσα στον χρόνο. Παράλληλα εντυπωσιάζει η γραμμική κατασκευή των ποιημάτων η οποία μοιάζει να έχει δάνεια από τη γεωμετρία του κυβισμού και φτιάχνει μια γεωμετρία σχημάτων και χρωμάτων. Το πρώτο σχήμα που εμφανίζεται στο πρώτο ποίημα της ενότητας *Βοή* («Το τραγούδι των λιμενικών έργων») είναι το τριγωνικό: οι προσευχές «τριγωνίζουνε τον ουρανό /—σε τρίγωνο μέσα δεν είναι και το μάτι του θεού;» (ΓΦ: 11). Στην επόμενη στροφή οι όγκοι του μπετόν συνειρμικά υποβάλλουν το τετράγωνο σχήμα «— ο τετραγωνισμός του πόνου —»: αλλά και στη συνέχεια του ποιήματος το σχήμα παραμένει τετράγωνο, καθώς αναφέρεται στα σπίτια, αποθήκες και άλλα κτίσματα. Στο επόμενο ποίημα («Διαδήλωση») κυριαρχεί ο μακρόστενος ακανόνιστος σχηματισμός, σαν χείμαρρος και καταρράκτης (δρόμος και διαδηλωτές), δισδιάστατο αποτύπωμα του οποίου αποτελεί η «χωρική»¹⁵⁹ μορφή του κειμένου. Στο τέταρτο ποίημα («Ακρόπολη») θεματικά επικρατεί το κυλινδρικό σχήμα: σωληνάρια, κολόνες μαρμάρινες, ρολ-φιλμ, «τα κανόνια κι αυτά κυλινδρικά», ακόμα και οι λέξεις έχουν το ίδιο σχήμα: «κυλινδρικά επίσης οι λέξεις ετούτες / ζουμερά πέφτουν» (ΓΦ: 24)· μάλιστα η «κυλινδροποίηση» του λόγου αποτελεί καινοφανή μεταφορικότητα από τα σχήματα στις λέξεις. Στη «Στρογγυλή συμφωνία» το σχήμα είναι ο κύκλος που ασταμάτητα κινούμενος μοιάζει με έλικα. Με κυκλοτερή κίνηση αρχίζουν και άλλα δυο ποιήματα, το ποίημα «Φυλακισμένοι»: «Οι τοίχοι ζουν στριφογυρίζουν γύρω γύρω στην κάμαρά μου» (ΓΦ: 25) και το τελευταίο της ενότητας («Ερωτικό»): «οι φωτεινές των δρόμων σφαίρες καίγονται / στριφογυρίζουν τη ματιά τους παραμορφώνοντας ερωτικά όσα θεωρούν» (ΓΦ: 42)· στο ίδιο ποίημα η νύχτα έχει μυστικούς τροχούς (ΓΦ: 43) και στο τέλος οι μηχανόσπαρτοι δρόμοι «φουντώνουν το δημιουργικό σπασμό ελίκων και τροχών» (ΓΦ: 44).

¹⁵⁹ Για την έννοια της «χωρικότητας» (spatialité) ενός κειμένου βλ. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Points / Seuil, 1979: 43-48 («La littérature et l'espace»).

2.2.8. Τρόποι μεταφοράς

α) πραγμάτωση της μεταφοράς (ή μεταμόρφωση¹⁶⁰): πρόκειται για έναν από τους βασικότερους τρόπους της εικονοποιίας του Μαγιακόφσκι. Πρόκειται για τη δημιουργία περιστατικών που ανήκουν στον χώρο της φαντασίας (όπως η συνήθης μεταφορά), αλλά υπογραμμίζονται με υπερβολή και «πραγματοποιούνται». Είναι ένας ιδιαίτερος ποιητικός τρόπος που υπερβαίνει την απλή προσωποποίηση και ο Κάλας τον χρησιμοποιεί με χαρακτηριστικό τρόπο, καθώς πάνω σ' αυτόν χτίζει τέσσερα μεγάλα ποιήματα. Στο ποίημα «Φυλακισμένοι» ο Κάλας παρουσιάζει ένα ποιητικό υποκειμένο φυλακισμένο σ' ένα δωμάτιο, του οποίου οι τοίχοι ξεκινούν να στροβιλίζονται πάνω στη γη, αγνοώντας επιδεικτικά τη στοιχειώδη αληθοφάνεια των ποιητικών περιστατικών. Με αυτόν τον τρόπο, η εικονοπλασία βασίζεται σε ένα ταξίδι των τοίχων του δωματίου του ποιητικού υποκειμένου, αφού η σύνθεση ξεκινά με το στροβιλισμό των τοίχων «οι τοίχοι ζουν στριφογυρίζουν» και προχωρά με την αντίθεση του φυλακισμένου ακίνητου υποκειμένου:

«τα τείχη ζουν ενώ εγώ ζω μέσ σε τοίχους / μ' ανατριχιάζει το άγγιγμά τους
ο αιώνιος καλπασμός τους μου στεφανώνει τον ίλιγγο / μπορεί να ήσαν πιο όμορφα ακίνητα στάσιμα
αλλ' είναι πιο αληθινά άμα τρέχουνε με ταχύτητα φωτός
από την Εδέμ και πέρα ως τα τώρα και πιο πέρα δυστυχώς». Το ποίημα συνεχίζει με το ποιητικό όραμα των τειχών που γκρεμίζονται καθώς καλπάζουν (ΓΦ: 25), για να τελειώσει κυκλικά:

«Για δέτε πώς τρέχουν τρέχουν οι τοίχοι
σπώνε τον οριζοντα πλημμυρούν τη γη
φάμπρικες, παλάτια, θέατρα, μουσεία, αποθήκες, κλινικές
Λόντρα, Ρώμη, Πεκίνο, Τόκιο μου 'ναι αδιάφορο

Τρέχουν τρέχουν οι τοίχοι» (ΓΦ: 27). Το ποίημα του Μαγιακόφσκι «Γι' αυτό», αναφέρεται σε έναν αυτοφυλακισμένο ήρωα, του οποίου το δωμάτιο δεν είναι φραγμένο με κάγκελα φυλακής, πρόκειται ωστόσο για αληθινή φυλακή¹⁶¹. Έτσι οι στίχοι και των δύο ποιητών

¹⁶⁰ Υλοποίηση της μεταφοράς είναι ο τρόπος να δίνεται ζωή σε φθαρμένες κοινοτοπίες, αναφέρει ο Μίρσκι για τον Μαγιακόφσκι (Mirsky, 1977: 425). Για πραγμάτωση της μεταφοράς μιλά ο Ριτελλίνο (1977): 328, ενώ ο εισηγητής του όρου «μεταμόρφωση» είναι ο R.Jakobson στο δοκίμιό του «La nouvelle poésie russe» (1921) βλ. Jakobson, 1973: 17.

¹⁶¹ Όπως υπογραμμίζει ο αφηγητής: «πάρτε το όπως σας το λέω, αν έχει ή δεν έχει κάγκελα δεν είναι δική σας δουλειά.» (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 274). Στη συνέχεια του ίδιου ποιήματος, ο ήρωας μεταμορφώνεται σε αρκούδα που κινείται με μια ροή πυρετική, σε ένα ταξίδι μ' έξαλλες ταχύτητες σε διάφορα μέρη του κόσμου. Οι περιπλανήσεις τελειώνουν μπροστά στην υδρόγειο σφαίρα που έχει στο γραφείο του, κάνοντας σκέψεις πάνω στη μοίρα του κόσμου που διστάζει να απελευθερωθεί από όλα εκείνα που κουβαλήσανε μαζί τους οι σκλαβιές του παρελθόντος, βλ. Αλεξανδρόπουλος, 2000: 280 και Maiakovski, 1986: 167-175. Επίσης το ποίημα του Κάλας έχει σαφείς αναλογίες με το ποίημα «Άνθρωπος» του Μαγιακόφσκι, όπου το ποιητικό υποκειμένο είναι μαντρωμένο και σέρνει τον καθημερινό ζυγό του:

απογειώνονται στον χώρο της υπερβολής, αλλά χωρίς ποτέ να ξεφεύγουν από τα ανθρώπινα πράγματα (προς το μεταφυσικό «πέταγμα»).

Στη «Στρογγυλή συμφωνία», η πόλη, τα σπίτια, η πλατεία, τα αντικείμενα βρίσκονται σε μια διαρκή κυκλοτερή κίνηση, ακολουθώντας τη μοίρα των ανθρώπων – πχ. τα σπίτια (ΓΦ: 35):

«θα' ναι φριχτά ζαλισμένα / απ' την πλάκα που γυρίζει όλη μέρα
και τα βράδια δεν τ' αφήνουν να κοιμηθούν / μαζί με τους δρόμους τ' ανάβουν φριχτά
όπως η σαμπάνια χορευτρες φτωχές / και γυρίζουν τότες κι αυτά μεθυσμένα
ολόκληρη η πλατεία πηδάει / στην παραζάλη κείνη / πηδούνε τα σπίτια
σβήνουν τον ουρανό / τον μπογιατίζουν μαύρο / τον μπογιατίζουν μαύρο
και το ρυθμό τον δίνει ο στρογγυλός ο δρόμος / που παίζει ήχο πιο τρελό από κάθε χορό».

Στο «Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας», ένα βιβλίο πιάνει φωτιά, ανάβει και ανηφορίζει, πυροδοτώντας παράλληλα την πυροβασία του ποιητικού υποκειμένου. Το ποίημα «Ερωτικό» βασίζεται εξολοκλήρου στην εμπύχωση των αντικειμένων (αυτοκινήτων και μηχανών) και στην υποκατάσταση των ανθρώπινων δραστηριοτήτων και συναισθημάτων. Βέβαια στα ποιήματα του Κάλας δεν συναντάμε τις ευφάνταστες επινοήσεις και τις ιδιαίτερα ευρηματικές μεταμορφώσεις του Μαγιακόφσκι, που αποτελούν ένα από τα ιδιάζοντα στοιχεία της προσωπικής του ποιητικής. Ωστόσο, στα συγκεκριμένα ποιήματα της *Βοής*, οι προσωποποιήσεις των άψυχων (επί σειρά στίχων και όχι σποραδικά), μεταμορφώνουν τα αντικείμενα σε υποκείμενα, με τρόπο καθαρά μαγιακοφσκικό.

β) Ανοικείωση (παραξένισμα¹⁶²)

Τον όρο εισήγαγε ο Σκλόφσκι¹⁶³, που ανήκε στους ρώσους φορμαλιστές και ήταν φίλος του Μαγιακόφσκι. Η ανοικείωση είναι μια τεχνική κατά την οποία τα αντικείμενα παραδοξοποιούνται, δηλ. αποσπώνται από το περίβλημα των συνηθισμένων συνειρμών τους και υποδηλώνονται με ένα ασύνηθες όνομα. Η τεχνική αυτή, κατά τον Σκλόφσκι, αποτελεί ουσιαστικά ένα τέχνασμα «να δώσει μιαν αίσθηση του αντικειμένου ως οράματος και όχι ως αναγνώρισης»¹⁶⁴. Επομένως η εισαγωγή στο έργο τέχνης ενός αντικειμένου με μορφή αβέβαιη (εν τω γίνεσθαι) και παράδοξη, συνεπάγεται απομάκρυνση από τον ρεαλισμό και αφετέρου μ'

«Είμαι φυλακισμένος. / Δε μπορεί τίποτα να μ' απελευθερώσει. / Η γη η καταραμένη με κρατάει στα σίδερά της.» (Μαγιακόφσκι, 1996: 60).

¹⁶² Ο γαλλικός όρος *singularisation* (του Τοντόροφ) αποδίδεται ως *ανοικείωση* από τον Η.Π.Νικολούδη και ως *παραξένισμα* από την Μ.Τσαντσάνογλου η οποία μεταφράζει από το ρωσικό πρωτότυπο, βλ. Ρωσική Πρωτοπορία, 1995:123 και 365 αντίστοιχα. Επίσης βλ. πώς ο Μ.Μερακλής συσχετίζει τον όρο με την τεχνική του Μπρεχτ, στο Αφιέρωμα Κάλβος, 1992-93: 31.

¹⁶³ Βλ. Β.Σκλόφσκι, «Η τέχνη ως τεχνική» (1917) και «Η κατασκευή του διηγήματος και του μυθιστορήματος» στο: Τοντόροφ, 1995: 102-107, 307-310.

¹⁶⁴ Τοντόροφ, 1995: 97.

αυτό τον τρόπο παρατείνεται – λόγω δυσκολίας στην αναγνώριση – η πράξη της πρόσληψης¹⁶⁵. Αυτές οι θεωρητικές θέσεις (δηλαδή η απόρριψη του ρεαλισμού και η αρχή της επιβράδυνσης) υπήρξαν από τις βασικές αρχές της ποιητικής του Κάλας. Και ακριβώς σ’ αυτό το κρίσιμο σημείο έγκειται η απόσταση που χώρισε τον ποιητή από τα προλεταριακά γούστα. Ήδη τονίσαμε σε πολλά σημεία πως οι εικόνες της «Βοής» χαρακτηρίζονται από ασυνήθιστες μεταφορές για τα ποιητικά δεδομένα της εποχής του, αλλά και για τα αιτούμενα της προλεταριακής τέχνης.

Ο Κάλας εφαρμόζει την τεχνική της ανοικείωσης ήδη από την πρώτη εικόνα των *Ποιημάτων* (ΓΦ: 11), όταν παρουσιάζει εργάτες να ξεκοιλιάζουν τη θάλασσα και αυτή να γεννάει ανθρώπους οι οποίοι υποφέρουν από τους πόνους αυτής της γέννας (πονά το δημιούργημα και όχι η φύση-δημιουργός). Η ανοικείωση χρησιμοποιείται όταν παρουσιάζονται κάποια αντικείμενα αρνητικά, ή με το στοιχείο της υπερβολής και έξω από τα φυσικά τους συμφραζόμενα, πχ όταν υποκαθιστά τις θρησκευτικού χαρακτήρα λέξεις με «αργκό» λεξιλόγιο (ΓΦ: 11), ή όταν συμπλέκεται η ηδονή με την κοινωνική διαμαρτυρία («αποθήκες χαρακωμένες με δυνατές προσταγές / φιλούν κορμιά που δεν τις θέλουν / και δρόμοι ηδονικές των έργων προεκτάσεις», ΓΦ:13). Στην ίδια τεχνική βασίζονται τα μοντάζ και οι παραλληλισμοί απομακρυσμένων (νοητικά) αντικειμένων και συνολικά ο τρόπος κατασκευής των εικόνων (που πραγματεύονται καθημερινά θέματα με τρόπο παράδοξο) στα ποιήματα της ενότητας Βοή.

Αντίστοιχα η ποίηση του Μαγιακόφσκι χαρακτηρίζεται από τον ύψιστο βαθμό ανοικείωσης, καθώς βρίθει από υπερβολές, απίθανες μεταφορές και μεταμορφώσεις¹⁶⁶. Στην ανοικείωση λειτουργεί η βασική (για τον φουτουρισμό) έννοια της *μετατόπισης* που αποδίδει «τη σκόπιμη παραμόρφωση της παραδοσιακής συμβατικής αισθητικής ισορροπίας»¹⁶⁷. Μέσα από την ανοικείωση λειτουργεί στην ενότητα *Βοή* η «μετατόπιση» σε επίπεδο θεματικό, όπως ισχύει και σε επίπεδο ρυθμικό (παραμόρφωση των παραδοσιακών μέτρων, παραφωνίες) και συντακτικό (παραμόρφωση της συντακτικής ακολουθίας, ανακολουθίες, εναλλαγές). Η τεχνική της ανοικείωσης «είναι η βάση και το αποκλειστικό νόημα όλων των αιγιμάτων»¹⁶⁸ και συμπλησιάζει με την υπερρεαλιστική γραφή, γι’ αυτό και τη χρησιμοποιεί ο Κάλας στην ύστερη ποίησή του.

¹⁶⁵ Βλ. στο ίδιο. Ο Αϊζενστάιν επίσης, στην παραγωγή της τέχνης, δίνει βαρύνουσα θέση στη δυσαναλογία και το ακανόνιστο (ασυνήθιστο). Συντάσσεται μάλιστα με τους καλλιτέχνες που θεωρούσαν πως για την τέχνη είναι απαραίτητη η παραμόρφωση των ορατών αντικειμένων και των συνηθισμένων μορφών, βλ. Αϊζενστάιν, [1980]: 67.

¹⁶⁶ Για τον υπερβολισμό του Μαγιακόφσκι μιλάει ο Ρίτσος στον πρόλογό του, δίνοντας και παραδείγματα, βλ. Μαγιακόφσκι, 1996: 16-21.

¹⁶⁷ Ρωσική πρωτοπορία, 1995: 122. επίσης βλ. Αλ. Κρουτσόνιχ: «Η επιστήμη των μετατοπίσεων», στο ίδιο: 128.

¹⁶⁸ Τοντόροφ, 1995: 104.

Στο πλαίσιο της ανοικείωσης, ο Κάλας παραθέτει κάποιες παράδοξες εικόνες, όπου έχουμε μετάθεση και εναλλαγή των αισθητηριακών εντυπώσεων (κυρίως της όρασης και της ακοής) – περίπου με τους όρους της *συν-αισθησίας*¹⁶⁹. Ο Αϊξενστάιν, σε άρθρο του για το γιαπωνέζικο θέατρο, μιλάει για την εναλλαγή και ισοδυναμία ακουστικών και οπτικών εντυπώσεων, ώστε να ακούμε την κίνηση και να βλέπουμε τον ήχο, με τελικό σκοπό τη μετάθεση της συγκίνησης προς μια ολιστική εμπειρία¹⁷⁰. Η κινηματογραφική άρθρωση εξάλλου συνίσταται στην ενοποίηση οπτικο-ακουστικών ερεθισμάτων. Μ' έναν ανάλογο τρόπο ο Κάλας (τρόπο που δεν μοιάζει τυχαίος, καθότι επαναλαμβανόμενος) συμπλέκει και εναλλάσσει την όραση και την ακοή επιχειρώντας μια ενδιαφέρουσα «σύντηξη» εικόνων: «όπου και να πετούσα το μάτι μου / άκουγα φωνές» (ΓΦ: 12), ο προβολέας που «χτυπάει σαδικά / με μπουνιές στ' αυτιά μας» (ΓΦ: 24), «ζεστός ακόμα φτάνει ο αχνός στεναγμών» (ΓΦ: 25), «της σιωπής οι ανταύγειες» (ΓΦ:28), «τα φώτα που ξελαρυγγώνουν» (ΓΦ: 33), «το ξύπνημα του ορθρινού σημάντρου μες στη μαυρίλα των κεριών» (ΓΦ: 37). Εναλλάσσει επίσης την ακοή με την όσφρηση: «μ' είχε ξεκουφάνει / ο θόρυβος του καπνού» (ΓΦ: 12), «τη μυρουδιά τους δεν την ακούει ούτε το φως της λάμπας» (ΓΦ: 25). Αναμιγνύοντας τις αισθητηριακές εντυπώσεις¹⁷¹, ο Κάλας ουσιαστικά επιμένει στην οδό των συνειρμών, καθώς μέσα από τη συνειρμική διαδικασία γίνεται δυνατή η ανταλλαγή των εντυπώσεων του ματιού ή του αυτιού και προβάλλει η συνάφεια μεταξύ των περιοχών της αίσθησης.

2.2.9. Δυναμισμός της Κίνησης

Δεσπόζον στοιχείο των ποιημάτων που εξετάζουμε είναι η *κίνηση*, στοιχείο που συνδέεται και προκύπτει από την κινηματογραφική σύλληψη και πραγμάτωση των ποιητικών ιδεών και επιπλέον συνάδει με την άποψη των ρώσων φουτουριστών πως η ποίηση είναι *δράση* ή κατασκευή της ζωής όπως διατεινόταν οι κονστρουκτιβιστές¹⁷². Η κίνηση αποτέλεσε εμβληματικό στοιχείο του φουτουρισμού, μάλιστα οι ιταλοί φουτουριστές δεν ενδιαφέρονταν τόσο για το αντικείμενο που κινείται όσο για την ίδια την κίνησή του¹⁷³. Παρόμοια ήταν η διατύπωση του Αϊξενστάιν που χαρακτήριζε τον εαυτό του «απάνθρωπο» σκηνοθέτη, γιατί δεν

¹⁶⁹ Ο όρος ανήκει στην ψυχοφυσική και χρησιμοποιείται στον συμβολισμό· είναι το σπάνιο φαινόμενο να βλέπει κανείς γνωστά χρώματα, όταν ακούει γνωστούς ήχους ή συνδυασμούς ήχων. Βλ. Ρωσική πρωτοπορία, 1995: 44-46 και 58-59.

¹⁷⁰ Βλ. Αϊξενστάιν, [1980]: 31. Ο ίδιος έγραφε το 1929 πως είναι αδύνατο να τοποθετήσουμε τις ηχητικές και τις οπτικές αντιλήψεις σ' έναν κοινό παρανομαστή, ενώ ο ηχητικός και ο οπτικός υπερ-τόνος μπορούν να μετρηθούν με το ίδιο μέτρο (στο ίδιο: 94).

¹⁷¹ Πβ. και στο μεταγενέστερο ποίημα «Χmas-125 th Street»: «Τα αυτιά μου δεν αναγνώρισαν τη γεύση της φωνής μου / το στόμα μου δε βλέπει» (Κάλας, 1993: 53, μτφρ. Χρ.Τσιάμης).

¹⁷² Βλ. τη «Διακήρυξη του λογοτεχνικού κέντρου κονστρουκτιβιστών», Βογιαζός Β', 1979: 103κε και Ριπελλίνο, 1977: 40κε. Όπως είναι διατυπωμένο στους στίχους του Μαγιακόφσκι: «Η δράση να κυλάει / να παρασέρνεται / στη δίνη», Ριπελλίνο, 1977: 289.

¹⁷³ Βλ. Αφιέρωμα Μαρινέτι, 1980: 69.

τοποθέτησε τον άνθρωπο στο κέντρο της καλλιτεχνικής προσοχής του, αλλά την κίνηση των μαζών¹⁷⁴. Στην ενότητα «Βοή», με εξαίρεση δυο ποιήματα μάλλον στατικά («Πανεπιστημιακή παράδοση» και «Αγιονόρος»), η κίνηση αποτελεί εμβληματικό στοιχείο όλων των υπόλοιπων ποιημάτων.

Το ποίημα «Διαβάζοντας βιβλία Ιστορίας» (28-31) είναι χαρακτηριστικό, καθώς η δραστηριότητα του τίτλου – κατεξοχήν στατική – πυροδοτεί τη φρενιτιώδη κίνηση¹⁷⁵ του υποκειμένου. Η ιστορία, σύμφωνα με τον Κάλας, δεν περιορίζεται στο παρελθόν, δεν είναι ένας καθρέφτης θαμπός¹⁷⁶, ούτε μια φωτιά σβηστή, ώστε να βλέπουμε μόνο τον παλιό καπνό (ΓΦ: 31), αλλά είναι «ανάφλογη» (: 28) και από μέσα της ξεπηδούν ζωές λησμονημένες¹⁷⁷. το ιστορικό βιβλίο «ανάβει ανηφορεί

κι εκεί ψηλά μες στις σπιθοβολές
τις πολύχρωμες, τις μπλου, τις πράσινες
τις άσπρες και τις κίτρινες
τις κατακόκκινες
τρέχω εγώ –
η παρδαλή κείνη φωτιά
με συνοδεύει
στα μερόνυχτα όνειρά μου
σαν η τζαζ χορευτριά τρελή

χορευτής εγώ πιλαλώ» (ΓΦ: 28). Το ποιητικό υποκείμενο επιδίδεται σε μια ξέφρενη πορεία πυροβασίας: «όσο και πιο πολύ και καίγομαι / τόσο και πιο καλά σαλτέρω» (ΓΦ: 29), φτιάχνοντας ένα «τζαζ μοντάζ», όπου τα χέρια και τα πόδια ενός ανθρώπου αρχίζουν να τρέμουν ρυθμικά¹⁷⁸. Το ποίημα αποκτά κοσμολογική χροιά, καθώς το βασικό του υλικό προέρχεται από το λεξιλόγιο της φωτιάς (φλόγα, φωτιά, αέρας της αντιφλογιάς, ζεστές γραμμές, θερμός, σπίθες, άσβεστοι πόνοι, ανεφωτάρα, ζεστές λάμπεις). Να υπογραμμίσουμε το ασυνήθιστο λεξιλόγιο με τα πολλά σύνθετα και τους νεολογισμούς (ανάφλογος, σύφλογος, «ανεφωτάρα») που υπηρετούν την ποιητική υπερβολή και υπερτονίζουν τη λειτουργία της

¹⁷⁴ Βλ. Αμενγκουάλ, 1991:20.

¹⁷⁵ Ο Αμενγκουάλ παρατήρησε ότι η πιο συχνή λέξη στα γραπτά του Αϊζενστάιν είναι «φρενιτικό», πάθος, έκσταση, πρόκληση, φρενίτης (βλ. στο ίδιο: 21).

¹⁷⁶ Πβ. τα λόγια του γάλλου ιστορικού Αλ.Ματιέ «Η ιστορία είναι ένας καθρέφτης. Εάν ο καθρέφτης διαστρεβλώνει την εικόνα, παραπλανά τον οδηγό» τα οποία χρησιμοποιεί ο Κάλας ως motto στο άρθρο του 1932, «Εις μνήμην Αλμπέρ Ματιέ» (ΚΠΑ: 234).

¹⁷⁷ Πβ. τους στίχους του Μαγιακόφσκι, στο ποίημα «150.000.000», όπου απευθύνεται στην Ιστορία (σε β' ενικό πρόσωπο), ενώ βλέπει κάτω από τη σκόνη των λεωφόρων της να ανατέλλει ο ήλιος μιας νέας ύπαρξης (βλ. Maiakovski, 1952: 107).

¹⁷⁸ Ο Αϊζενστάιν δίνει ως παράδειγμα διανοητικού μοντάζ, το «τζαζ μοντάζ» και την επίδρασή του πάνω στο ανθρώπινο σώμα, βλ. Αϊζενστάιν, [1980]: 108.

φωτιάς. Παράλληλα έχουμε την πυρετώδη κίνηση του ανθρώπου, γι' αυτό είναι πολλά τα κίνησης σημαντικά ρήματα: τρέχω, πιλαλώ, σαλτέρνω, άρρυθμα τρέχω, γοργοπηγαίνουν, φτάνουν ψηλά, χορεύω, πηδώ, ασκώνονται, χοροπηδούν. Έτσι φωτιά και κίνηση ενώνονται σε έναν ρυθμό, τον «συφλογικό» ρυθμό, αισθητοποιώντας την πορεία του μυθικού ανθρώπου (από τον Ήφαιστο και τον τεφρωμένο ξανά γεννημένο Φοίνικα μέχρι τον Προμηθέα) πέρα από τον μύθο, προς την αναγέννηση μιας καινούργιας ζωής:

«Πυρωμένες συνθέσεις / γεννάω τώρα γ'ω / ζητούνε ζωή / που μου πονεί να τους δώσω» (ΓΦ: 30).

Παράλληλα αισθητοποιείται το αίτημα να «φωτοπροβάλει» ένας καινούργιος ρυθμός, μια καινούργια μορφή και κατ' επέκταση μια νέα ποιητική.

Η κίνηση στο προηγούμενο ποίημα κάνει νοητό κύκλο, όπως ο κύκλος της φωτιάς: ξεκινάει από την ακινησία και το σκοτάδι (ΓΦ: 28) και καταλήγει σε φθίνουσα πορεία ως την ακινησία «μετά κουτσός σαν τον Ήφαιστο / θα κάτσω σε μια γωνιά / εγώ / της κάμαράς μου». Η ακινησία αυτή δύναται να πυροδοτήσει καινούργια κίνηση, σ' έναν άλλο κύκλο: «δείχνοντας στους άλλους πώς χοροπηδούν / με φωτιές / που εμένα κάποτες / και τώρα ακόμα αδιάκοπα με καιν»¹⁷⁹ (ΓΦ: 30-31). Αξίζει να τονιστούν οι ομοιότητες του ποιήματος με τη σκέψη του Bachelard, στο έργο *La Flamme d' une Chandelle*, όπου αναπτύσσει τη γνώση που αντλεί κάποιος από τα παλιά βιβλία: «Το παρελθόν του πολιτισμού δεν είναι παρά τροφή για τη φαντασία. Η φλόγα δεν είναι ένα σύμβολο, μια αναγωγή του υλικού στο πνευματικό ή αμοιβαίως: Βρισκόμαστε [...] στην αδιάσπαστη ενότητα μιας ονειροπόλησης που δεν γίνεται να διαχωριστεί σε μια διαλεκτική του υποκειμενικού και του αντικειμενικού. Ο κόσμος, σ' αυτή την ονειροπόληση προσλαμβάνει, σε όλα του τα αντικείμενα, το πεπρωμένο του ανθρώπου»¹⁸⁰. Ομοίως στο ποίημα του Κάλας είναι ορατή αυτή η αδιάσπαστη ενότητα αντικειμενικού και υποκειμενικού, κόσμου και ατόμου, ιστορίας και παρατηρητή.

Κυκλική είναι και η κίνηση στη «Στρογγυλή συμφωνία», όπου, με την τεχνική του μοντάζ, με τις εικόνες του στρογγυλού δρόμου συμφύρονται και άλλα αντικείμενα με στρογγυλό σχήμα: η πλάκα του φωνογράφου, η μπάλα, ο τροχός της τύχης:

«βγαίνει, ζετρυπάει με πόνο το πλήθος / έτοιμο να γυρίσει σαν μπάλα /

– ποιος δρόμος είναι τάχα ο τυχερός αριθμός;» (ΓΦ: 33). Μαζί στροβιλίζονται και τα χρήματα:

«δεκάρες, πεντάρες και λίρες χρυσές / κινούν την Ομόνοια γύρω σε άξονα»¹⁸¹ (ΓΦ: 34), η σβούρα, ο

¹⁷⁹ Πβ «Ξέρω / πως φτάνει κάτι ελάχιστο / για να πυρακτώσει / ανθρώπους σαν και μένα.» (Μαγιακόβσκι, 1996: 77-78).

¹⁸⁰ Παραθέτει ο Quillet (1964: 158). Η μετάφραση δική μας. Το βιβλίο του Bachelard εκδόθηκε το 1964, γι' αυτό δεν υπάρχει επίδραση στο ποίημα του Κάλας.

¹⁸¹ Οι σκηνές με τον δυνατό αέρα και τον στροβιλισμό των χρημάτων ενδεχομένως να είναι επηρεασμένες από την ταινία του René Clair: *A nous la liberté* (1932), όπου υπάρχει μία σεκάνς με ευυπόληπτους ανθρώπους να κυνηγάνε χρήματα που τα έχει σκορπίσει ο αέρας. Την πρωτοποριακή αυτή ταινία του Clair

αγέρας που σηκώνει φουστάνια, οι ζάλες: «που σου κάνουν όλα να τα δεις να γυρίζουν» (ΓΦ: 34), τα λιμνασμένα (κυκλοτερά) νερά, η παραζάλη από το μεθύσι, «η ησυχία που κυλλώνει την ύπαρξή μας» (ΓΦ: 35), ακόμα και τα (στρογγυλά) γράμματα της λέξης Ομόνοια. Ο ποιητής εξαντλεί με καινοφανή φαντασία τα ποιητικά αποθέματα σε κυκλικά αντικείμενα, από τα πλέον υπαρκτά έως τα πλέον νοητά, έως το επίπεδο της λέξης:

«στην Αθήνα γυρίζει η Ομόνοια / και μέσα στο στόμα άμα την προφέρω
γυρίζουν τα γράμματα και παίρνουν ζωή / και γυρίζουν με βία οι επιγραφές που τη γράφουν
της κάθε μεγάλης πόλης η πλατεία / γυρίζει τρελά τους ανθρώπους» (ΓΦ: 36). Σ' αυτό το ποίημα μοιάζει σαν να επεχείρησε ο ποιητής να δοκιμάσει μια διπλή κίνηση: αυτή της κάμερας (δηλαδή του ματιού του παρατηρητή) που καταγράφει την εικόνα και τη συμφυή κίνηση των αντικειμένων· αλλού κινούνται και τα δύο (κάμερα και αντικείμενα), αλλού ακινητούν τα πράγματα και αιωρείται η κάμερα, ή το αντίστροφο. Το αποτέλεσμα καθιστά αδύνατη τη λήψη μιας εικόνας με σταθερή εστίαση («stable focused image») και αυτή η αστάθεια εισάγει την αμφισημία μέσα στο ποίημα¹⁸².

Το ποίημα «Στρογγυλή Συμφωνία» χαρακτηρίστηκε ως «ένα από τ' αριστουργήματα της ποίησης μας» κατά την αναδημοσίευσή του (1964) στο περιοδικό *Πάλι* από τον Νάνο Βαλαωρίτη¹⁸³. Η κυκλοτερής (αφθονεί το επίθετο και το επίρρημα – «κυκλοτερά» [sic]– στο παραπάνω ποίημα) κίνηση έχει θεωρηθεί εμβληματική γι' αυτή τη σειρά ποιημάτων της «Βοής» – παρ' όλο που δεν υπάρχει σε πολλά απ' αυτά. Ο M. Vitti¹⁸⁴ έχει συσχετίσει τον στρόβιλο του Κάλας με το κίνημα Vorticism που εγκαινίασε ο Pound – κυρίως μέσα από τα δυο πρώτα τεύχη του περιοδικού *Blast* (1914), όπου ορίζεται η εικόνα σαν στρόβιλος. Να επιστημόνουμε όμως πως ο vortex είναι μια νοητή εικονιστική διαδικασία από όπου ξεπηδούν έννοιες και όχι μια απλή οπτικοποίηση του συμβόλου του κύκλου¹⁸⁵. Ο Στροβιλισμός απαιτούσε από την τέχνη την αφαίρεση ή τη δυνατότητα για αφαίρεση, ενώ ο Πάουντ (σ' αυτή τη θεωρητική του φάση) ήταν

την έχει αντιγράψει ο Τσάπλιν στους *Μοντέρνους Καιρούς*, βλ. Do Luca, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, μετφ. Κ. Ζαρούκας, Ζαχαρόπουλος, 1967: 80 και Kyrou, 1963: 152-3.

¹⁸² «The registering of a still image by a swinging camera makes it impossible to obtain a stable focused image. Aesthetically, this technical impression introduces an element of ambiguity», *Transfigurations*: 127.

¹⁸³ Βλ. *Πάλι*, [1975]: 2. Η Hoff (2001: 44-45) ερμηνεύει από πολιτική άποψη το ποίημα, θεωρώντας την Ομόνοια ως μεταφορά της καπιταλιστικής κοινωνίας και των καταπιεστικών δομών της· δεν διαφωνούμε με αυτή την οπτική γωνία, καθώς η πολιτική αιχμή είναι διάσπαρτη στα περισσότερα ποιήματα της «Βοής», αλλά τη θεωρούμε δευτερεύουσα, διότι η κίνηση είναι ο βασικός άξονας του ποιήματος.

¹⁸⁴ Βλ. Vitti, 1987: 99-101.

¹⁸⁵ Για τον Vorticism, βραχύβιο καλλιτεχνικό ρεύμα, απότοκο του Εικονισμού βλ. Natan Zach, «Imagism and Vorticism» στο *Modernism*, 1983: 228-242 και M. Callot, «Approche du mouvement vorticiste» στο *Europe*, 1975: 199-209. Επίσης για τις κύριες απόψεις των ιδρυτών του, Pound και Wysdam Lewis, όπως εκφράστηκαν στο *Blast* και στην πραγματεία του Pound, «Gaudier Brzeska. A memoir» βλ. Furness, 1988: 34, 122-126. Ο Χατζηβασιλείου (1992: 34) αποδίδει ως «συστροφή» τον όρο vortex.

εναντίον των λογοτεχνικών αξιών και προτιμούσε τη μη-συμβολιστική λογοτεχνία και τη μη παραστατική ζωγραφική¹⁸⁶. Στη «Στρογγυλή συμφωνία», είναι σαφές ότι ο Κάλας ανατρέπει τη «λογοτεχνικότητα» του κειμένου και στη θέση της διοχετεύει μέσα στο ποίημα *ενέργεια*, φυσική αλλά και διανοητική, που εκλύεται από την αδιάκοπη κυκλοτερή κίνηση.

Εξάλλου, η φιλοσοφία του Στροβιλισμού δεν ευνοούσε την κινηματογραφική γραφή και τη φρενιτιώδη κίνηση, αλλά μια κατεξοχήν στατική τέχνη που κορυφώνεται στην παγίωση της «εκκρεμούς ενέργειας» (suspended energy), γι' αυτό ο Στροβιλισμός λάτρευε τη μηχανή αλλά ενστάσει καθώς τότε φέρει μέσα της ένα δυναμικό ενέργειας¹⁸⁷. Σύμφωνα με τον ορισμό που έδωσε ο Lewis στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Blast*: «Σκεφτείτε μια δίνη. Στην καρδιά του στροβιλισμού υπάρχει μια ευρεία ζώνη ηρεμίας όπου έχει συγκεντρωθεί όλη η ενέργεια. Σ' αυτό το εστιακό σημείο βρίσκεται ο στρόβιλος»¹⁸⁸. Αντίστοιχα, στο ποίημα «Στρογγυλή Συμφωνία», κυριαρχεί η ποιητική επιθυμία να ακινητήσει το στροβιλιζόμενο όλον και να διοχετευτεί η ενέργειά του στις λέξεις· ή όπως εκφράστηκε ένα παράλληλο νόημα στην ενότητα *Ρυθμοί τοπίων*: «τάχατες δεν ξέρουν πως ο βυθός κάτω από τόσο βάρος μένει ήρεμος;» (ΓΦ: 62). Ο «στροβιλισμός» υπήρξε τυπικά αντίπαλος με τον φουτουρισμό – ως «επιταχυνόμενο ιμπρεσιονισμό» όριζε τον φουτουρισμό ο Πάουντ¹⁸⁹ – ωστόσο οι Vorticists (όπως οι φουτουριστές) «στόχευαν να ενώσουν το οργανικό με το μηχανικό, προεκτείνοντας την κίνηση με αφαιρετικό τρόπο μέχρι το σημείο εκείνο όπου ο άνθρωπος αρχίζει να μοιάζει στη μηχανή»¹⁹⁰. Πράγματι, στη «Στρογγυλή Συμφωνία» του Κάλας οι άνθρωποι και οι μηχανές υπακούουν στους νόμους μιας ενοποιημένης ύπαρξης.

Έχει γίνει επίσης ο συσχετισμός της «κυκλοτερούς» κίνησης του Κάλας με το σύμβολο του «γύρου» (gyre) στην ποίηση του W.B. Yeats¹⁹¹. Ούτε αυτή η υπόθεση μοιάζει να ευσταθεί, επειδή στο συγκεκριμένο ποιητικό σύμβολο του Yeats ενυπάρχει μια μεταφυσική θεωρία για την κυκλικότητα του χρόνου¹⁹² που δεν φαίνεται να αγγίζει την ποίηση του Κάλας. Βέβαια ο κύκλος¹⁹³, στο συγκεκριμένο ποίημα, παραπέμπει στο μαγγανοπήγαδο της καθημερινότητας και έχει διαστάσεις αναπόφευκτης μοίρας, ανεξάρτητης από την ανθρώπινη θέληση, αλλά

¹⁸⁶ Βλ. το άρθρο του Ul. Weisstein, «Vorticism: Expressionism English style», *Expressionism*, 1973: 169-170.

¹⁸⁷ Βλ. *Expressionism*, 1973: 173.

¹⁸⁸ Βλ. *Europe*, 1975: 202.

¹⁸⁹ Παραθέτει ο Weisstein *Expressionism*, 1973: 167.

¹⁹⁰ Στο ίδιο: 172

¹⁹¹ Βλ. Λιτσάρδου, 1998: 647

¹⁹² Βλ. Φράιερ, 1981: 128κε

¹⁹³ Σε κατοπινό κείμενο («The heretical church», 19.6.1982, ΔΑΚ: 4/9) ο Κάλας αναφέρεται στην κοσμολογική θεωρία του Πλάτωνα όπως καταγράφεται στον «Τίμαιο»: εκεί ο φιλόσοφος υποστηρίζει ότι το τέλει ον είναι κυκλικό, αφού ο κύκλος είναι η τέλεια φόρμα – γι' αυτό ο άνθρωπος ως μίμηση του κόσμου έχει σφαιρικό κεφάλι και γι' αυτό η γη είναι σφαιρική.

εξαρτημένης από την ταξική, βιομηχανοποιημένη ιστορική πραγματικότητα. Έτσι λείπει τελείως η μεταφυσική υποψία από το ποίημα, καθώς οργανώνει την κίνηση και τα πράγματα μέσα στον χώρο και όχι στον χρόνο. Λόγω βέβαια της ευρύτητας του αναγνώστη Κάλας, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε παντελώς μια τέτοια διακειμενικότητα η οποία ούτως ή άλλως δεν έχει αξιοπρόσεκτο βάθος και συνέχεια στην ποίηση του. Η συσχέτιση με τον «Στροβιλισμό» του Pound μοιάζει πιο εύλογη (σε σύγκριση με την επίδραση του Yeats), αλλά από την ως τώρα ανάλυση, αποδείχτηκε πόσο κοντά είναι τα συγκεκριμένα ποιήματα στη ρωσική Πρωτοπορία, οπότε μοιάζει πιθανότερη η συγγένεια της κυκλοτερούς κίνησης του Κάλας με τα «στροβιλοσκοπικά εφευρήματα» των Ρώσων φουτουριστών και τη λατρεία της ελικοειδούς γραμμής¹⁹⁴, ή τον παράλληλο του Κυβισμού «Κυκλισμό» του Νταβίντ Μπουρλιούκ¹⁹⁵.

2.2.10. Λόγος – Γροθιά

Ήδη στα κριτικά δοκίμια της μεσοπολεμικής περιόδου, ο Κάλας απορρίπτει τη μουσικότητα και την αρμονία ως προϋποθέσεις της ποίησης. Η απόρριψη του θεωρητικού κριτικού για το παλαμικό τραγούδι πραγματώνεται τόσο στο θεματικό όσο και στο μορφικό επίπεδο των ποιημάτων του. Ο λόγος στα ποιήματα της ενότητας «Βοή» θεματοποιείται ως *φωνή* και όχι ως μελωδία. Ήδη στο πρώτο ποίημα η ποίηση συμπίπτει με το τραγούδι της πόλης και των αυτοκινήτων, του πολύβουου λιμανιού (ΓΦ: 13). Από την αρχή στο σύμπαν του Κάλας, ο λόγος εγκαθίσταται κυρίαρχος αλλά απομυθοποιημένος: είναι καθημερινός, οικείος, ανιμυθιώτος, θορυβώδης, και αντανακλά τη σύγχρονη ζωή, που «τραγουδεί [...] σε πλήχτρα σύγχρονης οικοδομής» (ΓΦ:26). Κι επειδή η ποίηση είναι δράση- μέσα- στη- ζωή, ο λόγος γίνεται κραυγή¹⁹⁶:

«φουσκώνουν το δρόμο οι φωνές

της μάζας των διαδηλωτών» (ΓΦ:15) και διαμαρτυρία: «θα' χω για φωνή τη γροθιά μου»

(ΓΦ:27), ενώ στην ποίηση «η κάθε συλλαβή ριμάρει με πέτρα» (ΓΦ:26). Γι αυτό βρίσκουν θέση

¹⁹⁴ Για την ελικοειδή γραμμή, βλ Βογιάζος, 1979 Β': 214 και Ριπελλίνο, 1977: 15· σύμφωνα με τον Πούνιν η ελικοειδής γραμμή αποτελούσε την κίνηση της απελευθερωμένης ανθρωπότητας και για τον Έρενμπουργκ, («Κι όμως γυρίζει», 1922) εξέφραζε όλη τη δυναμική εκείνης της εποχής (στο ίδιο: 143). Πβ. «της μηχανής ο ακτινωτός τροχός» που αγκαλιάζει το λαιμό του Μαγιακόφσκι, Μαγιακόβσκη, χχ: 9.

¹⁹⁵ Βλ. το κείμενο του Μπουρλιούκ, που δημοσιεύτηκε στο «Χαστούκι στο γούστο του κοινού», (1912): «[ο Κυκλισμός] λειτουργεί με επιφάνειες σφαιρικού χαρακτήρα. Στην αρμονία – αντιτίθεται η δυσαρμονία... στη συμμετρία – η ασυμμετρία... στη δόμηση – η αποδόμηση», Ρωσική Πρωτοπορία, 1995: 78.

¹⁹⁶ Πβ. τα λόγια του Μαγιακόφσκι που παραθέτει ο Ρίτσος: «Φτιάχνω τις φράσεις στο πρότυπο των κραυγών», Μαγιακόβσκη, 1996: 28. Η ποίηση για τον Μαγιακόφσκι δεν ήταν υστεροφημία, αλλά «χάδεμα είναι και σύνθημα και κνούτος και σπαθί» (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 342). Επίσης «συνά με ξιφολόγους / επιτεθήκαμε / στο λυρισμό / γυρεύοντας το λόγο / τον ακριβή / και το γυμνό.» (Μαγιακόβσκη, 1996: 89). Το ποίημα «Η γέφυρα του Μπρούκλιν» αναφέρεται στο «ατσάλι των λέξεων» και διακηρύσσει: «Θέλω την πένα στην ίδια θέση με τη λόγχη να βάνουν» (Μαγιακόφσκι, [1982]: 121-2).

μέσα στα ποιήματα οι ασεβείς δεήσεις των δουλευτάδων (ΓΦ:11), οι φωνές της φτώχειας (ΓΦ:12), «βοή τεράστια το παράπονο των κολασμένων» (ΓΦ:26). Στη «Διαδήλωση» ο λόγος σαρκώνεται στο στόμα των ρητόρων, στη μυρουδιά των συνθημάτων: για τον Κάλας η Επανάσταση και ο Έρωτας είναι α ξεχώριστα, ενώ η Ποίηση είναι η κιβωτός που τα διασώζει εντός της.

Ο Κάλας χλευάζει τα χάρτινα, μονότονα και κούφια λόγια – όπως η μονότονη «απαγγελία» του πανεπιστημιακού καθηγητή («Πανεπιστημιακή Παράδοση») – με αποτέλεσμα να υπερτερεί η γλώσσα του σώματος: «Λέξεις που πέφτουν από ψηλά / ή λοξές ματιές;» (ΓΦ: 21). Και αλλού («Ακρόπολη») χλευάζει την παραδοσιακή μορφή του θεατρικού λόγου που συνοδεύεται με τη λήψη φωτογραφιών και τα χειροκροτήματα· παράλληλα αντιστρέφεται η συνήθης αρμονία, αφού, για τον ποιητή, η στομφώδης θεατρική απαγγελία είναι θορυβώδης, μονότονη και μηχανική, σε αντίθεση με τους ήχους των πραγματικών μηχανών:

«φωνάζουν τα κλικ των κοντάκι
λέξεις που απαγγέλλει
με ρυθμό μηχανής άντλερ
κυρία ηθοποιός
εμπορνεύει τ' αυτιά μας
μ' αδύναμο λάρυγγα
οχετό της ψυχής της
που χύνει τελικά
σε χειροκροτήματα» (ΓΦ:24)

Επιπλέον ο Κάλας απορρίπτει την αφηρημένη και μεταφυσική υπόσταση του Λόγου, δηλαδή την προσευχή: στο ποίημα «Αγιονόρος» με βλάσφημη ποιητική ειρωνεία μιλάει για «το κοπάδι εκείνο των φωνών» (ΓΦ: 37) προκειμένου για τους μοναχούς, ενώ αντιδιαστέλλει τον λόγο τον εκπορευόμενο από το ασυνείδητό τους: «στάζουν τα μάτια τους άσεμνες προσευχές» (ΓΦ:38). Τονίστηκε ήδη, στα κριτικά κείμενα του μεσοπολέμου, ότι ο ποιητής αντιτάχθηκε στη θεωρία σύνδεσης της ποίησης και της προσευχής, όπως αυτή υποστηρίχθηκε από τον Κ.Θ.Δημαρά.

Γενικότερα ο λόγος των βιβλίων και των χαρτιών, ο λόγος ο ξεκομμένος από τη ζωή, προβάλλει ψεύτικος, είναι ένας λόγος- δεσμώτης, όπως στο ποίημα «Φυλακισμένοι»:

«Βαρέθηκα τα γύρω μου βιβλία και τα πολλά μου τα τετράδια
τους τοίχους που τριγυρίζουνε την κάμαρά μου

θέλω να αικινήσω με λόγια από μπετόν» (ΓΦ: 25). Μια τέτοια άρνηση δεν σημαίνει απόρριψη της ποίησης, αλλά την προσπάθεια του επανακαθορισμού του ποιητικού λόγου, καθώς και τον ορισμό μιας καινούργιας οντολογίας της ποίησης. Η οντολογία αυτή προϋποθέτει τον

Λόγο ζώντα, χωρίς πτώματα ρημάτων και λέξεις άοσμες «μαραμμένες υπάρξεις ξαπλωμένες σε αχαράκωτο χαρτί» (ΓΦ: 25)· παράλληλα, ο ποιητής πρέπει (συμβολικά) να απελευθερωθεί από τα τείχη του παλιού ποιητικού λόγου και να τα γκρεμίσει από τα θεμέλια («Φυλακισμένου»):

«Πιο γοργά από τα λόγια ασκώνονται τα τείχη

φράζουν το μελάνι και κάνουν λίμνη τη μαύρη επιφάνεια των λέξεων

ενώ έπρεπε να κυλάει με την ορμή του καταρράκτη

πλημμυρώντας με νότες βυρωνικές τους κρυμμένους μες σε όγκους δεσποτισμούς

συθέμελα γκρεμίζοντας τους

τώρα πια δεν μπορεί ο ποιητής να οραματίζεται άλλο από Βασίλισσες που πέφτουν» (ΓΦ: 25).

Σε άλλα ποιήματα, ο λόγος είναι χορός και πυρωμένη σύνθεση, φωτιά και φλόγα καινούργια¹⁹⁷ (ΓΦ: 30), είναι δέντρο με κλαδιά που απλώνουν (ΓΦ:25),

«θα περπατούν οι λέξεις

θα φτιάχνουν.....

τι δε θα φτιάχνουν.....» (ΓΦ: 34)¹⁹⁸. Αυτός ο ποιητικός προσανατολισμός απέβη

για τον Κάλας ποιητική εμμονή που σημάδεψε όχι μόνο το πρώιμο έργο του αλλά και το ύστερο:

«πρέπει να θυσιαστεί το *μυλάω* για *χάρη* του *φτιάχνω*» (Διακύβευση: 129), επειδή ο ποιητής δεν είναι

δημιουργός κατά το «είπεν και εγένετο». Η ποίηση ως Λόγος και η ποίηση ως Πράξη

διαφοροποιούν τη φορμαλιστική ποίηση από την καινούργια τέχνη, όπως την οραματίστηκε ο

Τρότσκι: «Οι φορμαλιστές [...] είναι μαθητές του Άγιου Ιωάννη: γι' αυτούς “εν αρχή ην ο

Λόγος”. Μα για μας “εν αρχή ην η Πράξις”. Ο λόγος την ακολουθεί σαν φωνητική σκιά της.»¹⁹⁹.

Ο λόγος της σύγχρονης ποίησης δεν μπορεί να υπακούει στους παλιούς ρυθμούς, αλλά

αντίθετα πρέπει να «καιει τους λάμβους / και της λύρας τις νότες» (ΓΦ: 29) και πρέπει να

απελευθερωθεί κατά την ποιητική προσταγή: «άσε να γκρεμιστεί η ομοιοκαταληξία με τρελή αλλά

βαθιά ανθρώπινη ματιά» (ΓΦ: 26). Γι' αυτό ο ποιητής οφείλει να δοκιμάσει, να πειραματιστεί (ΓΦ:

30), να ανακαλύψει καινούργιους ορίζοντες κι ας τρέχει άρρυθμα και παλαβά («άρρυθμα τρέχω /

μες στους αγέρηδες / με της φωτιάς τα βήματα», ΓΦ: 29), ενώ η μόνη αγωνία του είναι αν θα

φτιάξει ποίηση αποτελεσματική:

«άραγες θα προφτάσει το τραγούδι μου ν' ανάψει τις καρδιές

¹⁹⁷ Η «ολικότητα» των λέξεων αποτελεί μια από τις σταθερές στην ποίηση του Μαγιακόφσκι. Αναφέρουμε ενδεικτικά το ποίημα «Συνομιλία με τον οικονομικό έφορο» (1926), όπου η ρίμα εξισούται με βαρέλι γεμάτο δυναμίτες, ο στίχος με το φιλί και η ποίηση με εξόρυξη ραδίου ενώ ο ποιητής είναι ο εργάτης που βγάζει «τόνους λέξεων ορυχτό» που βάζουν σε κίνηση πυρετική τους ανθρώπους που τις διαβάζουν (Wollen, χχ: 53).

¹⁹⁸ Πβ τους στίχους του Μαγιακόφσκι: «Εμένα / μου δόθηκε να διευθύνω / τη φάμπρικα των λέξεων» («Στους εργάτες του Koursk», Maiakovski, 1986: 257).

¹⁹⁹ Τρότσκι, 1982: 148.

προτού στους τοίχους του γραφείου μου φυτρώσει η μούχλα» (ΓΦ: 27).

Όπως σημειώνει ο Παγουλάτος για τα ποιήματα «Στρογγυλή Συμφωνία» και «Φυλακισμένοι» – και η παρατήρηση ισχύει για όλα τα ποιήματα της Βοής: «η πολυεπίπεδη και σύνθετη καταγραφή [...] δε σταματά να μεταμορφώνεται από μια εσωτερική “ηλεκτρική” ένταση-παραφορά και ένα μουσικής υφής παραλήρημα, που απογειώνει τα πάντα με τους ρυθμούς και τις απότομες εναλλαγές τους, τις στοχαστικές ανάπαυλες και τις ρήξεις, τα άλματα και τον καταϊγισμό από ξέφρενες, κεντρομόλες και φυγόκεντρες εικόνες»²⁰⁰.

2.2.11. Ρυθμός – Λέξη

Βασικό χαρακτηριστικό του ποιητικού ύφους του Κάλας αποτελεί η αντικαλλιπέια: προβάλλει, έντονα και προκλητικά, μέσα από τα ποιήματα η «κακοφωνία»²⁰¹ που έχει σαν βάση την ασυνήθιστη λέξη και τους «τραχείς» συνδυασμούς των νοημάτων. Εμφανής επίσης προβάλλει η αντιρητορική δομή των ποιημάτων, τουλάχιστον όπως εννοείται παραδοσιακά. Ο διασκελισμός σε συγκεκριμένα συνεχόμενα σημεία έχει τον ρόλο του, δηλαδή την ανισοροπία στη σχέση μορφής και περιεχομένου²⁰². Όμως, δεν προκύπτει ρυθμικό χάος, γιατί είναι εμφανής η επεξεργασία ενός διαφορετικού ρυθμού που βασίζεται σε συγκοπές και επαναλήψεις και αναζητά τους όρους ύπαρξής του πέραν του κλασικού τόνου, πέραν του ισχύοντος μέτρου. Τηρουμένων των αναλογιών, στην ποιητική του Κάλας βρίσκεται η απήχηση των προσπαθειών της μοντέρνας μουσικής να κλονιστούν τα θεμέλια του τονικού συστήματος και να καλλιεργηθεί μια καινούργια αρμονία. Χαρακτηριστικά στοιχεία της ήταν η ασάφεια, η μορφολογική ελευθερία, ο ασύμμετρος ρυθμός, η «απελευθέρωση της παραφωνίας»²⁰³. Από τα πρώτα ποιήματα γίνεται εμφανές ότι ο Κάλας προβληματίστηκε πάνω στην κατάρρευση των καθιερωμένων τονικών συνόρων και πειραματίστηκε πάνω στην εισαγωγή νέων ρυθμικών συνδυασμών· η αποδέσμευση από το μέτρο δεν σήμαινε γι' αυτόν την ανάπτυξη μιας ποίησης χωρίς «μουσικό κλειδί»-γνώμονα, αλλά την αναζήτηση ενός νέου ρυθμού.

²⁰⁰ Αφιέρωμα Κάλας 1998: 156.

²⁰¹ Αν και σε δοκίμιο περί του κινηματογράφου (1933), ο Κάλας υποστήριζε ότι αντιπαθεί «κακόηχες λέξεις, συχνές επαναλήψεις των αυτών λέξεων – κι αυτό για λόγους ακουστικούς» (ΚΠΑ: 200), θα πρέπει να τονιστεί ότι οι κατάλληλοι ηχητικοί συνδυασμοί και ο ρυθμός που επεξεργάζεται ο ίδιος δεν υπακούουν στα κοινά μέτρα ούτε στην παραδοσιακή αρμονία. Και επιπλέον είναι θέμα προσωπικού ύφους: «Η καλλιτεχνική χρήση του ήχου, βέβαια, δεν διδάσκεται, μόνος του ο καλλιτέχνης θα βρει τους κατάλληλους ηχητικούς συνδυασμούς» (ΚΠΑ: 200).

²⁰² Πβ. τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη (1995: 160) για τη διελκυστίδα των αντίρροπων ρυθμικών εντυπώσεων – με βάση τον διασκελισμό – στην ποίηση του Κάλβου.

²⁰³ Ο όρος ανήκει στον Schonberg, τον πρωτοπόρο της ατονικής μουσικής, βλ. Expressionism, 1973: 156. Για τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας μουσικής βλ. Γκρίφιθς, 1993: 24.

Έτσι, ήδη από την πρώτη ποιητική συλλογή του, είναι εμφανής η δόμηση του λόγου πάνω στον ρυθμό²⁰⁴, καθώς ο λόγος προχωρά χάρη στις επαναλήψεις, στις παρεμβολές και στις παραλλαγές. Επιπλέον, ο ρυθμός αυτός, καθώς απηχεί τους ήχους της βιομηχανοποιημένης πραγματικότητας, είναι στενά συνδεδεμένος με τη θεματική των ποιημάτων. Πράγματι, οι ρώσοι φουτουριστές, στο πλαίσιο της εχθρότητάς τους για το παρελθόν, απέρριπταν την παλιά ποιητική και κυρίως τους κανόνες και τους ρυθμούς της παραδοσιακής μετρικής. Για τη ρωσική πρωτοπορία «εν αρχή ην η ηχητικότητα», έτσι οι φουτουριστές επιχείρησαν να απελευθερώσουν τη λέξη από το σύμβολο γιατί η λέξη ήταν πρωταρχικά ήχος, αλληλένδετος με την ανθρώπινη νόηση· γι' αυτό ανέδειξαν ως «μόνο ποιητικό μέτρο τη ζωντανή ομιλία.[...] Κάθε κίνημα γεννά νέους ελεύθερους ρυθμούς για τον ποιητή.»²⁰⁵. Σύμφωνα με τον Ν.Κούλμπιν, στην τέχνη «η συμφωνία ησυχάζει το θεατή, αλλά η διαφωνία τον ταραάζει»²⁰⁶, γι' αυτό η απόλυτη αρμονία είναι θάνατος ενώ η ασυμφωνία συμβαδίζει με τη ζωή. Ο παραγωγικός ρυθμός αποτελεί μια «ρυθμική κρούση πάνω στα νεύρα»²⁰⁷ και σύμφωνα με τον Μαγιακόφσκι, ο στίχος πρέπει να είναι «βαρύς, τραχύς, μα και ορατός ακόμη»²⁰⁸.

Από τους κυριότερους θεωρητικούς του καινούργιου ρυθμού – και «φλογερότερος οπαδός των θεωριών του Μαρινέτι»²⁰⁹ στα συστήματα επεξεργασίας του ρυθμού, ήταν ο Αϊζενστάιν. Ο ρώσος σκηνοθέτης βέβαια είχε επίγνωση του κινδύνου ο περίπλοκος ρυθμός να οδηγήσει σε χάος εντυπώσεων και όχι σε μια ξεχωριστή συγκινησιακή ένταση²¹⁰ – κάτι που δεν απέφυγε πάντα ο Κάλας στην επεξεργασία του ρυθμού στα πρώτα ποιήματά του, ενώ ο Αϊζενστάιν κατάφερε να δομήσει συγκινησιακά ένα μη-συγκινησιακό υλικό, συνδυάζοντας τη συγκινησιακή αρχή με το διανοητικό (ταξικό) κινηματογράφο (γι' αυτό και οι ταινίες του είχαν τεράστια απήχηση και στη Δύση).

Τα κυριότερα μορφικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν τον *ρυθμό* είναι:

²⁰⁴ Ο ρυθμός κατείχε ελάχιστο θέση στην τονική μουσική, ήταν δηλ. υπηρέτης της μελωδίας ή της αρμονίας, ενώ από τον Στραβίνσκι και μετά, αποκτά δεσπόζουσα θέση (Γκρίφιθς, 1993: 79). Στην πρώιμη ποίησή του ο Κάλας εγκαταλείπει την «τονική» ποίηση προς χάρη της ρυθμικής· η ύστερη ποίησή του κυρίως αναλογεί με την ατονική μουσική, καθώς εκεί έχουμε απόκρυψη (απροσδιοριστία) του θέματος και αναλογίες με την αλεατορική μουσική.

²⁰⁵ Παραθέτει ο Αλεξανδρόπουλος, 2000: 65. Επίσης βλ. Ρωσική πρωτοπορία, 1995: 123.

²⁰⁶ Ρωσική Πρωτοπορία, 1995: 40. Ο Κούλμπιν (ανήκε στον κύκλο των ιμπρεσιονιστών μουσικών) σε άρθρο του για την «Ελεύθερη μουσική» (1910) υπεραμύνεται των πρωτόγωνων συνδυασμών ήχων και αναπτύσσει τη θεωρία των εγγύς συνηχίσεων οι οποίες συνιστούν «εγγύς διαφωνίες» και προκαλούν ασυνήθιστα συναισθήματα (στο ίδιο: 43). Βλ. παρακάτω τη σημασία που αποκτούν οι συνηχήσεις των *Ποιημάτων* του Κάλας στη διαμόρφωση του καινούργιου ρυθμού.

²⁰⁷ Ριπελλίνο, 1977: 175.

²⁰⁸ Μαγιακόβσκι, 1996: 127.

²⁰⁹ Ριπελλίνο, 1977: 180.

²¹⁰ Αϊζενστάιν, [1980]: 97

– Η «κυβιστική» σύνταξη: προοιμακά, πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο όρος-δάνειο από τις εικαστικές τέχνες, χρησιμοποιείται με επίγνωση των αναλογιών και των αποστάσεων σε σχέση με την ποίηση²¹¹. Είναι γνωστό ότι ο όρος έχει χρησιμοποιηθεί για την ποίηση του P.Reverdy, του γάλλου ποιητή που «προσπάθησε να εκφράσει στην ποίηση αρχές του εικαστικού Κυβισμού»²¹², δηλαδή να αποδώσει το λεκτικό παράλληλο των κατακτήσεων του πλαστικού κυβισμού. Οι κυβιστικές τεχνικές με τις οποίες πειραματίστηκε ο Reverdy συνοψίζονται από τον Ελύτη ως εξής: «Η εμμονή στο αντικείμενο, η τομή και αλληλοδιείσδυση των επιπέδων, η έκφραση που εξυπηρετεί δυο παράλληλες έννοιες, η συμπροβολή πολλών οπτικών επιφανειών, η μετάπτωση από το πρώτο στο τρίτο πρόσωπο κατά την έννοια του en face και profil»²¹³. Η κυβιστική αισθητική έχει αφήσει αποτυπώματα (τυπογραφική σύνταξη, ρυθμιστική εικόνα) στην ποίηση του Ελύτη²¹⁴.

Ο όρος «κυβιστική» σύνταξη δεν χρησιμοποιείται στην παρούσα διατριβή γενικότροπα, ούτε αφορά στην τυπογραφική διάταξη των στίχων πάνω στη σελίδα (όπως πχ. κάνει ο Ελύτης στο *Άξιον Εστί*)²¹⁵, αλλά χρησιμοποιείται πολύ συγκεκριμένα για να περιγράψει την πολυεπίπεδη σύνταξη των ποιημάτων του Κάλας – σύνταξη η οποία απέχει από τη γραμμική κανονική σύνταξη. Όπως ο κυβισμός αποσυνθέτει το αντικείμενο για να το ανασυνθέσει από τα διάσπαρτα κομμάτια του, έτσι η δομή της φράσης του Κάλας παρουσιάζει την πολυδιασπασμένη και πολυεπίπεδη επιφάνεια ενός κυβιστικού πίνακα. Ήδη επισημάναμε την αραίωση (έως εξαφάνιση) της στίξης, εξαιτίας της οποίας προκύπτει λόγος μακροπερίοδος και σχοινοτενής. Κάθε περίοδος αποτελείται από μια αλυσίδα εικόνων και συσχετισμών, από κολάζ διαφορετικών εικόνων, από διασκελισμούς και η όλη ποιητική σύνταξη μοιάζει σαν να προσπαθεί να συγχωνεύσει σε μια ενιαία φράση-εικόνα, πολλές και διαφορετικές μορφές ή χρονικές φάσεις. Προκύπτει έτσι ένας λόγος ογκώδης και δυσκίνητος, ο οποίος έρχεται σε αντίθεση με την κίνηση, όπως αυτή θεματοποιείται στα ποιήματα. Έτσι στο επίπεδο της σύνταξης, ο συνεχόμενος αυτός λόγος σπάζει την ενότητα της παραδοσιακής σύνταξης και μετατοπίζει τα μέλη της.

²¹¹ Πβ. ο Raymond κατατάσσει στα «κυβιστικά» έργα το ποίημα «Zone» (από τη συλλογή *Alcools*) του Apollinaire, με κριτήριο τη σύνθεση και συμπάρθεση («ταυτοχρονία») σε ένα «πλάνο» διάφορων στοιχείων (εικόνων, κρίσεων, συναισθημάτων), χωρίς προοπτική, χωρίς μετάβαση και χωρίς λογική συνοχή. Ο Raymond δεν παραλείπει να τονίσει πόσο σπάνιο είναι το φαινόμενο του κυβισμού στην ποίηση – σε σχέση με το εικαστικό ανάλογο (βλ. Raymond, 1952: 234-5).

²¹² Από την εισαγωγή της E.Κουτριάνου στην ποίηση του Reverdy, 1998: 468. Ο Reverdy υπήρξε σύγχρονος και φίλος πολλών κυβιστών ζωγράφων, ενώ ο χαρακτηρισμός του «κυβιστή ποιητή» τού δόθηκε από κριτικούς της εποχής (J.Cassou, J.Rousselot): οι πληροφορίες δίνονται από την Κουτριάνου.

²¹³ Ελύτης, 1996: 649-650 («Ο Pierre Reverdy ανάμεσα στην Ελλάδα και στο Solesmes»).

²¹⁴ Βλ. Κουτριάνου, 2002: 353-362.

²¹⁵ Ο Reverdy, το 1917, πρότεινε μια εναλλακτική τυπογραφική σύνταξη, προκειμένου για την ποίηση, βλ. Reverdy, 1998: 470.

Οι ρώσοι κυβοφουτουριστές ποιητές έδιναν μεγάλη σημασία στην εικαστική σύνθεση των ποιημάτων τους: «Ο τραχύς κι απλάνιστος χαρακτήρας των στίχων τους, τα πολλαπλά αντιθετικά σημασιολογικά επίπεδα, ο απτός όγκος των αντικειμένων, που οι αιχμηρές γωνίες και προεξοχές τους φαίνονταν να σπάνε τα πλαίσια του λόγου, προσδίδανε σ' αυτήν την ποίηση μια καταφανή ομοιότητα με τη νέα ζωγραφική»²¹⁶. Από την τεχνική αυτή, προκύπτει ένας ποιητικός λόγος ανομοιογενής, ογκώδης και αιχμηρός, σαν την κυβιστική αποσύνθεση των αντικειμένων και την ανασύνθεσή τους σε ένα νέο συνδυασμό. Ο Αλεξανδρόπουλος σχολιάζοντας το ποίημα του Μαγιακόφσκι, «Ωδή στην Επανάσταση», χαρακτηρίζει το ποίημα ως κυβιστικό πίνακα: «Ο ειρμός σπάζει σ' επιφάνειες ασύνδετες μεταξύ τους, παράθεση εικόνων μέσα σε κοινό πλαίσιο, έτσι που δύσκολα ξεχωρίζει η εσωτερική σχέση, μια τέτοια όμως τεχνική ξανοίγει πολύ περισσότερες δυνατότητες των μερών και περιεκτικότητας στο σύνολο του έργου.»²¹⁷.

Η ποίηση του Κάλβου έχει επίσης χαρακτηριστεί «κυβική», γιατί η αρχιτεκτονική της μοιάζει κομματιασμένη και πάντως όχι σύμμετρη, ομοιόμορφη και κλασική²¹⁸. Όπως στον κυβισμό τα σαφή περιγράμματα των ρεαλιστικών αντικειμένων χάνονται, έτσι στο επίπεδο του ποιητικού λόγου στον Κάλβου, ελλείπουν εμφανώς (αν και όχι εντελώς, αλλά με την κανονικότητα που απαιτεί μια λογική διάρθρωση) τα όρια που σηματοδοτούν τις λογικές διακοπές και ανάσες, δηλαδή τα σημεία στίξης. Η παρουσία των σημείων στίξης είναι στοιχειώδης, ελλείπουν ερωτηματικά και θαυμαστικά, εκτεταμένη χρήση γίνεται στην παύλα, λόγω του μακροπεριόδου λόγου του ποιητή. Ο λόγος αυτός σε επίπεδο φράσης δεν είναι συνήθως ασύντακτος, αδόκιμη όμως συντακτικά είναι η σύνδεση των προτάσεων μεταξύ τους: σχοινοτενής παράταξη ή συνειρμική υπόταξη. Ο κυβισμός, οριακά, κάποιες φορές εισχωρεί μέσα στη φράση, διαλύοντας τη δομή της, με αποτέλεσμα η σύνταξη να μοιάζει με κολλάζ: «—κομματιασμένο ξύλο — σταυρό των ψυχών — φως της νύχτας» (ΓΦ: 37).

Αλλού προκύπτουν μεγάλες περίοδοι σαν πολυώροφες και ενίοτε πολυθεματικές κατασκευές, όπου θραύσματα από εικόνες παρατίθενται σε νέους συνδυασμούς, αποτελώντας κομμάτια μιας καινούργιας (λεκτικής και οπτικής) κατασκευής:

«Για ν' αυξηθούν τα όργια των ψυχών, τα σώματα των παπάδων σε μέρες με νηστείες μεγαλωμένες /
κατάφυτοι χρωμάτων δασώνουν τις εκκλησιές όπου σιγά σιγά φυλλορροούν τα κομποσκοίνια /

μπροστά σε χειροποίητες εικόνες και σταυρωτές γραμμές — /

και στα στασίδια κρυμμένοι απ' τη μονοτονία τους οι μαυροντυμένοι /

²¹⁶ Ριπελλίνο, 1977: 39.

²¹⁷ Αλεξανδρόπουλος, 2000: 186. Ο ίδιος ο Μαγιακόφσκι όριζε την ποίηση ως τον «κυβισμό της λέξης» (Maiakovski, 1985: 7).

²¹⁸ Ο όρος και οι απόψεις είναι του Μ.Μερακλή — παρόμοιες απόψεις για την παρατακτικότητα της ποιητικής ύλης των Ωδών με τη συμπάρταξη πολλών αυτόνομων εικόνων, εκφράζει κι ο Ελύτης: παραθέτει ο Τζιόβας, 1987: 177.

σαν τις γυναίκες τις φτωχές θωρούνες [sic] το χορό εκείνων των θεατρίνων.» (ΓΦ: 38). Από την άποψη του περιεχομένου, το ποιητικό εδάφιο που παραθέτουμε, έχει ευανάγνωστες μεταφορές: αύξουσα η πορεία (αρχή και τέλος του α' στίχου) τόσο για τα όργια των ψυχών όσο και τις νηστείες των σωμάτων (παρά την εμφανή αντίθεση των δυο εννοιών): στον β' στίχο επικρατεί ο παραλληλισμός της εκκλησίας με δάσος (συνδετικός κρίκος το φυλλορρόημα των κομποσκοινιών), ενώ στους δ' και ε' στίχους έχουμε τη σκιώδη παρουσία των μοναχών, ως θεατών ενός χορού αοράτων προσώπων (οι θεατρίνοι πιθανόν να είναι οι εικόνες ή οι πόθοι των ψυχών). Ο Κάλας εδώ στήνει ένα ποιητικό σχόλιο πάνω στην αντίθεση «παρουσία / απουσία», που είναι κεντρική στη θεολογία, αλλά και σε ολόκληρο το ποίημα αφορίζεται αυτός ακριβώς ο διχασμός σώματος (ορατό: παρουσία) και ψυχής (μη-ορατή). Κυβιστική θεωρούμε τη σύνταξη του εδαφίου, καθώς οι φράσεις συμπλέκονται με μη-συντεταγμένο τρόπο: η πρώτη τελική πρόταση στέκεται χωρίς ανταπόδοση νοήματος στην κύρια που ακολουθεί, ο εμπρόθετος τοπικός προσδιορισμός του γ' στίχου μοιάζει επίσης μετέωρος μετά την αναφορική-τοπική πρόταση του β' στίχου και τέλος το «και» που εισάγει το δ' στίχο, ούτε μεταβιβάζει νόημα, ούτε συμπλέκει.

Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν πάμπολλα στα ποιήματα, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει εκφραστική αδεξιότητα του Κάλας, ή ίσως επίδραση της αυτόματης γραφής. Η εμπρόθετη κατασκευή των ποιημάτων αποτρέπει τη δεύτερη υπόθεση ενώ η ανάγνωση ποιητικών μεταφράσεων του Κάλας στην αντίστοιχη περίοδο (πχ. ποιημάτων του Έλιοτ), φανερώνουν επιδέξια και επεξεργασμένη χρήση της γλώσσας, επομένως ακυρώνουν, κατά τη γνώμη μας, και την πρώτη υπόθεση. Οδηγούμαστε έτσι στην υπόθεση πως αυτό το ύφος γραφής επιδιώκει το «κομματάσμα» της εμπειρίας (οπτικής, ακουστικής κλπ) και ένα διαφορετικό (ανοίκειο) συνταίριασμα των εντυπώσεων: σίγουρα πρόκειται για προσπάθεια απελευθέρωσης του λόγου από τις συμβάσεις. Ονομάζουμε το ύφος αυτό της γραφής «κυβιστικό»²¹⁹, γιατί έχει κάποια τυπικά στοιχεία (κυρίως μια αίσθηση γεωμετρικής δομής του λόγου) του αναλυτικού κυβισμού: οι προτάσεις (διαφορετικού μεγέθους και βάρους η καθεμιά) μοιάζουν να χωρίζονται από νοητές οριζόντιες, ο λόγος είναι μακροπερίοδος και σαν κολλάζ ενώνει πολλές μικρές προτάσεις («σχήματα») σε μια εικόνα συνόλου. Προκύπτει έτσι ένας λόγος επιμήκης και χειμαρρώδης, βαρύς και λογικά διακεκομμένος.

Η κυβιστική σύνταξη επιτείνει (κατά τη γνώμη μας) την κινηματογραφικότητα του λόγου, καθώς «διαλύει» το ποίημα σε εικόνες κατάλληλες για τον κινηματογράφο: η διαδοχή και η σύνδεση ποικίλων μορφών πολλαπλασιάζει τις οπτικές γωνίες γύρω από το αντικείμενο κατά τέτοιο τρόπο ώστε να αναδημιουργεί μια πολύπλευρη εικόνα. Η κυβιστική σύνταξη του Κάλας

²¹⁹ Για το κίνημα του Κυβισμού στις εικαστικές τέχνες βλ. Ρηντ, 1977:78-117. Επίσης βλ. Calas, 1966: 19-28 (κεφ. «The primacy of structure»).

με τον επικό τρόπο παράθεσης τεράστιων περιόδων μοιάζει επίσης με τις ζωγραφικές απόπειρες του Συγχρονισμού (Simultanéisme) να φαίνονται διαφορετικές κινήσεις μαζί στην ίδια εικόνα· αντίστοιχα, η σχοινοτενής περίοδος των ποιημάτων του, δείχνει ότι χωρά τις διαδοχικές φάσεις της κίνησης προσώπων και πραγμάτων. Πχ. στη «Στρογγυλή συμφωνία», το πρώτο σημείο στίξης (παύλα) μπαίνει στον 37^ο στίχο, ενώ η περίοδος κλείνει με ερωτηματικό στον 45^ο στίχο. Η δεύτερη περίοδος του ίδιου ποιήματος αρχίζει:

«Φωνάζει ο λούστρος το λαχείο του στόλου
γυρίζει με βία τη μεγάλη πλατεία
ανδρείελα σε πλάνα φωνογράφου
που κραυγάζει “Εστία” και “Εθνος”
την αξία γραβάτας που πουλούν σε τιμή ανεργίας
μυτερή η βελόνα που βγάζει τους ήχους
μ’ ελατήριο το χρώμα

και γυρίζει η πλατεία» (ΓΦ: 33). Εδώ, ενώνονται στην ίδια εικόνα τα πρόσωπα (λούστρος, εφημεριδοπώλης, άνεργος) και τα πράγματα (φωνόγραφος, γραβάτα, εφημερίδες, η πλατεία) φτιάχνοντας – με την τεχνική του κολλάζ – το ψηφιδωτό της σύγχρονης ζωής στην πόλη. Χαρακτηριστική για τον μηχανισμό της κυβιστικής σύνθεσης πολλών φράσεων είναι η «λέξη-γέφυρα»²²⁰ η οποία επαναλαμβανόμενη, συνδέει τις διαφορετικές εικόνες. Τέτοια λέξη στη «Στρογγυλή Συμφωνία» είναι το ρήμα «γυρίζει» που λειτουργεί μεταβατικά.

Ωστόσο, ενώ στο θεματικό επίπεδο έχουμε βασικό χαρακτηριστικό την κίνηση, αυτό δεν παρασύρει τον ποιητή σε σύντομες, ασθματικές φράσεις, αλλά το τρέξιμο πραγματοποιείται με «βαριά βήματα», με γιγάντιες «δρασκελιές»: ενισχύεται έτσι το στοιχείο της *επιβράδυνσης*, καθώς η κατανόηση της πολυδιασπασμένης μεγάλης φράσης, απαιτεί χρόνο για την ανασύνθεση, μέσα από τις πολλαπλές όψεις, μιας συνεκτικής ολότητας. Μια τέτοια σύνταξη ενδιαφέρεται να τονίσει τις ασυμμετρίες και τον δυναμισμό της κίνησης, ενώ (όπως έχει διατυπωθεί για τον Πικάσο) δημιουργεί έναν καινούργιο ρυθμό «θέτοντας σε κίνηση στο κέντρο του πίνακα ένα ταλαντευόμενο ωστικό κύμα, μια οπτική δόνηση [...] Αποτέλεσμα: μια πολύπλοκη και αμφίσημη διαφάνεια πολλαπλών επιπέδων και ταλαντευόμενων όψεων»²²¹. η άποψη αυτή μπορεί να ισχύσει, τηρουμένων των αναλογιών, για τα ποιήματα της Βοής.

– Αντι-ποιητικό λεκτικό: Στο πλαίσιο της ανεξαρτησίας του ποιητή από τις παραδοσιακές εκφραστικές μορφές, ο Κάλας εργάζεται για την απάλειψη της διακοσμητικής λειτουργίας της ποίησης. Οι «διαφωνίες», δηλ. οι μη αρμονικές συγχορδίες – όσο κι αν είναι ανυπόφορες για

²²⁰ Βλ. Ελένα Κουτριάνου, « Το *Άξιον Εστί* και η Αισθητική του Κυβισμού», στο *δεκαέξι κείμενα για το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ*, Ίκαρος, 2001: 36-55. Πιο συγκεκριμένα για τη «φράση-γέφυρα» (bridge-phrase): 50-51.

²²¹ Miller, 2002: 213.

τους ακροατές – αποτέλεσαν μια ιστορική αναγκαιότητα για την καινούργια τέχνη, τονίζει ο Αντόρνο: «Καθήκον της μουσικής δεν είναι το στολίδι, αλλά η αλήθεια»²²². Γι' αυτό το κυρίαρχο γνώρισμα στο λεκτικό επίπεδο είναι ο λόγος της καθημερινής ομιλίας και το αντι-ποιητικό λεξιλόγιο: «στη σπάνια λέξη προτιμούμε την κοφτερή» (ΚΠΑ: 44). Παραθέτει, λοιπόν, ο Κάλας πλήθος λέξεις αδόκιμες, «αιχμηρές», ασυνήθιστες για τους συγκαιρινούς του αναγνώστες της ποίησης. Το πρώτο ποίημα της «Βοής» ξεκινά από την ανοίκεια (λεκτικά) εικόνα: «Είδα να ξεκοιλιάζουνε τη θάλασσα» (ΓΦ: 11) και περιέχει λέξεις όπως «οι δουλευτάδες», «μπορντέλο», «να ξεράσουνε βρωμόσπιτα», παραθέτει μάρκες (αυτοκίνητο Πακάρ, βενζίνη Σελλ) και συγκρίνει το κίτρινο χρώμα του ήλιου με τα ούρα των εργατών.

Είναι συνειδητή η προσπάθεια του ποιητή να καταστρέψει το ακαδημαϊκό γούστο και τα «ταμπού» της μορφής, αμφισβητώντας την παραδεδομένη ευγένεια των ποιητικών λέξεων και εισάγοντας λέξεις που συμβαδίζουν με τις καινούργιες ρυθμικές αναζητήσεις. Ακολουθώντας τη ρωσική πρωτοπορία που άνοιξε το δρόμο, ο Κάλας δίνει στο καινούργιο περιεχόμενο (βιομηχανική καθημερινότητα) το αντίστοιχο λεκτικό ένδυμα²²³, πειραματιζόμενος με το πρώτο υλικό του, ώστε να δημιουργήσει έναν ποιητικό λόγο που να μπορεί να ανταγωνιστεί την παλιά ποίηση. Σκοπεύει, με την εισαγωγή της αντι-ποιητικής λέξης, να γκρεμίσει τη λεξιλαγνεία και τον παραδοσιακό ρυθμό:

«κι είναι σκληρά βαριά / πονούνε τα φιλά του σίδηρου / που σμίγεται με ρίγη μηχανών
με τράνταγμα μοτέρ / πονάει το μελωδικό σταμάτημα του φρένου
άμα σέρονεται στ' άγουρο τέλος απότομης στροφής
και μεσ' από το θόρυβο δε γρικιέται εύκολα
το ξύλινο ταχούνι του θηλυκού που γλύφει την πέτρα» (ΓΦ: 43).

– Συνηγήσεις – παρηγήσεις: ο ρυθμός βασίζεται σε ένα ποιητικό σύστημα επιβραδύνσεων και επιταχύνσεων, που είναι ανεξάρτητο από τη θεματική της κίνησης των ποιημάτων. Θα λέγαμε πως – σε αντίθεση με τη φρενιτιώδη κίνηση στο περιεχόμενο της ενότητας *Βοή* – ο κυρίαρχος ρυθμός είναι επιβραδυντικός, κάτι που σε πρώτο χρόνο βεβαιώνει η μακροσκελής μορφή των περισσότερων ποιημάτων: εκτείνεται και ο χρόνος ανάγνωσης, άρα και ο αντίστοιχος της ποιητικής εν-νόησης. Οι *επαναλήψεις* λέξεων είναι ένας συχνός τρόπος, ο οποίος απαντάται σε όλα τα ποιήματα και δεν γίνεται για λόγους απλής έμφασης, αλλά αποσκοπεί στην επεξεργασία και επιβολή ενός συγκεκριμένου ρυθμού. Από τα πλέον ενδεικτικά παραδείγματα είναι η

²²² Από το έργο του Adorno, «Φιλοσοφία της νέας μουσικής» βλ. Κωβαίος, 1987: 106-109 (παράθεμα: 108).

²²³ Πβ. «Η λέξη μάς χρειάζεται για χάρη της ζωής.[...] Αναπτύσσεται στη Ρωσία η νευρώδης ζωή των πόλεων, ζητά λέξεις γρήγορες, πρακτικές, σπασμωδικές», από άρθρο του Μαγιακόφσκι, παραθέτει ο Αλεξανδρόπουλος, 2000: 85.

«Στρογγυλή συμφωνία»: έχουμε επανάληψη του ρήματος «γυρίζει / γυρίζουν» (29 φορές στους πρώτους στίχους): μερικές φορές δις στον ίδιο στίχο, αλλά και από μια φορά στους 1°, 3°, 7°, 12°, 19°, 22°, 24° κλπ στίχους· αυτό γίνεται με κανονικότητα και εναλλάσσονται μόνο τα συνοδευτικά επιρρήματα: «φρικτά», «σιγά» (πολλάκις), «γύρω γύρω». Οι επαναλήψεις αυτές υποβάλλουν μια κίνηση συνεχόμενη και αργή στο θεματικό αλλά και στο μορφικό επίπεδο. Από τον 43° στίχο η κίνηση γίνεται ταχύτερη, οπότε σταματούν οι επαναλήψεις ενώ στον 58° στίχο ο ποιητής ανακαλεί την ακινησία με επαναλήψεις ρημάτων συνώνυμων του σταματώ (κάθομαι, παύω, ξεκουράζομαι, στέκομαι, ησυχάζω). Οι επαναλήψεις πυκνώνουν στο τέλος του ποιήματος, έχοντας ανεβάσει το επίπεδο της κίνησης σε εσωτερικό-ψυχολογικό επίπεδο (συνοδευτικά επιρρήματα του «γυρίζω»: τρελά, πίσω από φόβο, εκούσια / ακούσια, με ή δίχως ελπίδα)· έτσι η κίνηση καταλήγει να είναι αέναη και δίχως τέρμα.

Διαπιστώνουμε, με βάση το παραπάνω παράδειγμα, πως η οργάνωση της κίνησης του θέματος αντανάκλα και στο μορφικό επίπεδο, στην οργάνωση των στοιχείων της φράσης. Πέρα από αυτό το επίπεδο, ο Κάλας επιμελείται και σε επίπεδο λέξης τις επαναλήψεις. Οι συνηχήσεις–παρηχήσεις γίνονται από τα πλέον δεσπίζοντα ρυθμικά στοιχεία στην ενότητα Βοή. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της επανάληψης των ήχων είναι ο τραχύς συνδυασμός, καθώς σπάνια οι συνηχήσεις βασίζονται σε φωνήεντα ή υγρά σύμφωνα, αλλά σε οδοντικά, συριστικά, λαρυγγόφωνα συμπλέγματα. Στη «Διαδήλωση» μιλήσαμε για τις παρηχήσεις του «φ»:

«όλο το άκουσμα των φωνών / του δρόμου της φυγής / αφάνταστα φριχτές / οι φωνές που φέρνουν / άφιλα / θανατηφόρα φιλιά –/ του χάρου το φάντασμα / φωτίζει φοβερά / τους άφρονους φοβιτσιάρηδες / φυγάδες.» (ΓΦ: 17). Αλλού (στο ίδιο ποίημα) έχουμε παρηχήσεις του «σ», ακολούθως του «σφ», του «δ», ενώ σε άλλα ποιήματα του «φ» (παρήχηση συνεχής που «δένει» με το λεξιλόγιο της φωτιάς), του «π» (ΓΦ: 29).

Στα περισσότερα ποιήματα οι παρηχήσεις είναι εκτεταμένες και επιβάλλονται από την πρώτη ανάγνωση. Αλλά τα ποιήματα βρίθουν από συντομότερες παρηχήσεις, ακόμα και κάποια («πρωτόγονα» σε σύγκριση με αυτά της ύστερης ποίησής του) λογοπαίγνια τα οποία βασίζονται στην ακουστική συνάφεια: αδιακρισία / λογοκρισία / ριζικό (ΓΦ:19-20), ζέστη / ζεστασιά, «λέξεις [...] ή λοξές ματιές;» (ΓΦ: 21), λιμάνι / λιωμένος (ΓΦ: 40). Διάσπαρτες υπάρχουν και κάποιες ομοιοκαταληξίες των οποίων ο ποιητικός στόχος είναι συνήθως στα όρια της ειρωνείας: άλλες φωνές / δυνατές προσταγές, καινούργια γη / το παρκέτο του διευθυντή, εταιριών / φορτηγών (ΓΦ:13), «σε σέρα τόσο κλειστή / Χριστός δε χωρεί» (ΓΦ:21).

2.3. ΚΑΛΑΣ – ΝΤΟΡΡΟΣ

Ένα κείμενο του Νάνου Βαλαωρίτη, που δημοσιεύτηκε λίγο μετά τον θάνατο του Κάλας, έσπειρε την υποψία περί ταύτισης του «αγνώστων λοιπών στοιχείων» Θεόδωρου Ντόρρο με τον πολυώνυμο Κάλας²²⁴. Ο υπαινιγμός αυτός υπήρξε παραπλανητικός και ευτυχώς άκαιρος (για να μην παρασυρθεί ο ερευνητής), καθώς οι Αλ.Ζήρας και Μ.Χαριτάτος είχαν πολύ νωρίτερα πιστοποιήσει την πραγματική ταυτότητα του Ντόρρο, μέσα από την αλληλογραφία του με τον Θράσο Καστανάκη²²⁵. Ο ίδιος ο Κάλας σε επιστολή του, αποποιείται κάθε σχέση με τον Ντόρρο: «ο αρχιαντιδραστικός Καραντώνης αναγκάστηκε να αναγνωρίσει την ύπαρξή μου ως πρωτοπόρου και προσπάθησε να μετριάσει την εντύπωση εξισώνοντάς με με τον ανόητο Ντόρρο. [...] Πιο καταρτισμένος ο Γκιάρ αφήνει τον Ντόρρο κατά μέρος στο δικό του πρόλογο»²²⁶.

Η συλλογή «Στου γλυτωμού το χάζι» που εξέδωσε ο Ντόρρος στο Παρίσι, το 1930, ήταν γνωστή στον Κάλας και μάλλον ιδιαίτερα αγαπητή, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από διαφορετικές πηγές: ο Ασημάκης Πανσέληνος της συντακτικής επιτροπής των *Νέων Πρωτοπόρων* σημειώνει στην αυτοβιογραφία του πως ο Κάλας ήθελε να διαδώσει την ποίηση του Ντόρρο²²⁷. Στο αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ βρήκαμε επιστολή του Παράσχου που ζητάει από τον Κάλας, εκ μέρους της *Νέας Εστίας*, βιβλιοκριτική για το βιβλίο του Ντόρρο²²⁸. Επιπλέον στη διάλεξή του «Απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση», το 1933, ο Κάλας τοποθετεί τον Ντόρρο στους ποιητές που εκφράζουν τις σύγχρονες αναζητήσεις και απαιτήσεις του ποιητικού λόγου και θεωρεί πως είναι επηρεασμένος από τον φουτουρισμό²²⁹. Ωστόσο, σε κατοπινό (1937) κείμενο, ενώ συμφωνεί με τον Δ.Μεντζέλο που είχε χαρακτηρίσει

²²⁴ Πρόκειται για το άρθρο «Νικόλαος Κάλας», που πρωτοδημοσιεύτηκε ως νεκρολογία στον *Σχολιαστή*, 73, Φεβρουάριος 1989, βλ. Βαλαωρίτη, 1990: 301-310.

²²⁵ Βλ. Ζήρας (1981) και Χαριτάτος (1981).

²²⁶ Επιστολή Κάλας προς Χαβιαρά, 6/8/1973 (ΔΑΚ: 30/2). Ο Κάλας αναφέρεται στη «Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση» του Καραντώνη, όπου καταγράφονται οι Ράντος και Ντόρρος ως ανανεωτές: «είναι οι πρώτοι που έφεραν στα γράμματά μας μια ριπή από τις πνοές που ανατάραζαν την ποίηση στην Ευρώπη, που γύρεψαν να δώσουν δείγματα όχι πια της καθαρής ποίησης, αλλ' αυτού του ποιητικού ξεσπάσματος που γύρεψε να σπάσει κάθε μορφή και να μιλήσει ελεύθερα, αναγκάζοντας τη λογική να συμμαχήσει με το υποσυνείδητο. Το δυστύχημα είναι πως και των δυο το ταλέντο στάθηκε πολύ κατώτερο από τις φωτισμένες προθέσεις τους, – γι' αυτό κι οι σίχοι τους δεν έζησαν, δεν επηρέασαν, δε λογαριάζονται σήμερα για ουσιαστικές αφετηρίες. Κι οι δυο, είναι περισσότερο δημοσιογραφικοί εκλαϊκευτές του ποιητικού μοντερνισμού, παρά νεοέλληνες δημιουργοί», Καραντώνης, 1984: 162

²²⁷ «Ο Ράντος έκανε γνωστό στους κύκλους μας τον Παριζιάνο ποιητή Θεόδωρο Ντόρρο, διαβάζοντάς μας το πρώτο, νομίζω, βιβλίο του, *Του γλυτωμού το χάζι*» (Πανσέληνος, 1995: 202).

²²⁸ Ο Άγρας μεταφέρει επιθυμία του Ξενόπουλου να γράψει ο Κάλας βιβλιοκρισία γι' αυτό το σκοτεινό κι ακατάληπτο βιβλίο – αν και ο Ξενόπουλος αμφέβαλε αν ο Κάλας θα έγραφε βιβλιοκρισία κατανοητή και προσιτή προς τη μέση διανοήση του αναγνωστικού κοινού της *Ν.Εστίας*. Ωστόσο, ενώ ο Κάλας είχε (μάλλον) προσφερθεί, ποτέ δεν έστειλε κείμενο (επιστολή Άγρα προς Κάλας, 13.8.1931), βλ. ΕΛΙΑ: 1/10.

²²⁹ Βλ. Κάλας, 2000: 191. Ο Φ.Γιοφύλλης επίσης θεωρούσε ότι ο Ντόρρος ακολουθούσε «ως ένα σημείο το φουτουριστικό πρόγραμμα» (Γιοφύλλης, 1960: 851). Για την κριτική αποτίμηση της συλλογής του Ντόρρο από την εμφάνιση της βλ. Βαγενάς, 1994: 64-66

τον Ντόρρο ως πρόδρομο του υπερρεαλισμού, δεν καταγράφει το βιβλίο *Στου γλυτωμού το χάζι* ως καθαρά υπερρεαλιστικό, «γιατί μένει πολύ επηρεασμένο από μερικούς μεταπολεμικούς Αμερικανούς ποιητές κι από τον Απωλλινέρ, αλλά πάντως ο Ντόρρου καταφέρνει, ίσως ο πρώτος στην μεταπολεμική Ελλάδα, να σπάσει κάπως τον συνειδητό ειρμό και να τον αντικαταστήσει με τον ασυνείδητο συνειρμό, που είναι το συγκεκριμένο δεδομένο στην τέχνη» (ΚΠΑ: 303).

Πρέπει καταρχήν να τονιστεί πως ο Ντόρρος, παρά τα βιογραφικά του που εξιχνιάστηκαν, παραμένει ένα συγγραφικό αίνιγμα. Η Αμπατζοπούλου πρώτη παρατηρεί τα «αδέξια» ελληνικά του Ντόρρου²³⁰ και ο Βαγενάς τεκμηριώνει τις νοηματικές και συναισθηματικές διαλείψεις της ποιητικής γλώσσας του Ντόρρου. με βάση αυτά τα αδέξια ελληνικά ενός Έλληνα της διασποράς²³¹. Ωστόσο, όταν ο Βαγενάς παραθέτει δυο προγενέστερα του 1930 «πεζοτράγουδα» του Ντόρρου, των οποίων τα ελληνικά είναι άρτια και η εκφραστική απόσταση (όπως παραδέχεται και ο Βαγενάς) από τα ποιήματα (*Στου γλυτωμού το χάζι*) είναι πολύ μεγάλη, δεν ερμηνεύει ικανοποιητικά την αντίφαση, αλλά αρκείται μόνο στη διαπίστωση πως «τα ποιήματα βγήκαν μέσα από μια βαθιά ποιητική κρίση»²³². Είναι γεγονός ότι τα βιογραφικά του Ντόρρου δεν στοιχειοθετούν κάποιες ιδιαίτερες ποιητικές αναζητήσεις, αλλά είναι τόσο ελλιπή που δεν μπορεί κανείς να οδηγηθεί σε ασφαλή συμπεράσματα: να σημειώσουμε όμως ότι είχε σπουδάσει φιλολογία²³³ και χειριζόταν καλά την ελληνική γλώσσα²³⁴.

Η Αθανασοπούλου, στην εκτενή εισαγωγή της στη δική της επανέκδοση των ποιημάτων του Ντόρρου, προτείνει ως ερμηνευτικό πλαίσιο τον ελληνικό μετα-συμβολισμό και τους γάλλους προδρόμους του. Έτσι υποδεικνύει τον καρυωτακικό απόηχο, την ατμόσφαιρα της φθοράς, του εγκλεισμού και του spleen των γάλλων *décadents*, το σύμπαν του Πορφύρα, την ποιητική του αστικού βλέμματος και της περιπλάνησης του Μπωντλαίρ, το κλειστό δωμάτιο του Καβάφη, όπως όλα αυτά εγγράφονται στη συλλογή *Στου γλυτωμού το χάζι*. Η τεκμηρίωση της Αθανασοπούλου είναι επιτυχής ως προς το θεματικό επίπεδο των ποιημάτων, ωστόσο δεν ερμηνεύει, κατά τη γνώμη μας, την ποιητική φόρμα. Παρ' όλο που η ίδια διαφωνεί με την

²³⁰ Βλ. Αμπατζοπούλου, 1980: 376 και Βαγενάς, 1994: 73.

²³¹ Βλ. Βαγενάς, 1994: 68κε.

²³² Στο ίδιο: 85. Επίσης βλ. Α.Βογιατζόγλου, «“Μια Νύχτα” (1929): Τέσσερα αθησαύριστα πεζά ποιήματα του Θ.Ντόρρου», *Ποίηση*, 8 (Φθινόπ.-Χειμ. 1996): 197-207.

²³³ Βλ. Χαριτάτος, 1981.

²³⁴ Ο Γιάνναρης – με βάση τις 34 επιστολές του Ντόρρου προς τον Θ.Καστανάκη (ΕΛΙΑ) – υποστηρίζει ότι ο αποστολέας «χειριζόταν πολύ καλά την ελληνική γλώσσα», Γιάνναρης, 2002: 51 και Γιάνναρης, 2005: 40. Επίσης βλ. Κ.Σταματίου «Ποιος ήταν ο πρώτος Έλληνας υπερρεαλιστής. Στοιχεία για τον άγνωστο ποιητή Θ.Ντόρρο», *Τα Νέα*, 4.4.1981, όπου υποστηρίζεται ότι ο Ντόρρος είναι συνειδητά νεωτερικός και «έχει μιαν άλλη αίσθηση της γλώσσας, την οποία χειρίζεται με άνεση εκπληκτική (αν σκεφτεί κανείς πως μπορεί να μην έζησε ποτέ στην Ελλάδα)», παραθέτει ο Γιάνναρης, 2005: 72.

«αδεξιότητα» του λεκτικού του Ντόρρου²³⁵, δεν εξηγεί πώς φράσεις όπως ο τίτλος «Κρεάτινα φαινόμενα σπουδαιότητας» (και μάλιστα στην ενότητα «Μουσικές και τραγούδια») συνάδουν με τη μουσικότητα του συμβολισμού. Τέτοιες τραχιές λέξεις, διάσπαρτες στα ποιήματα του Ντόρρου υποσκάλπουν την «ποιητικότητα», με τον τρόπο που ο Καρυωτάκης προχώρησε στο «ξεχαρβάλωμα» του «τραγουδιού». Επίσης είναι πολύ χαρακτηριστικές οι διακοπές του λόγου, όχι μόνο οι νοηματικές ασυνέχειες, αλλά και οι τυπογραφικές, καθώς πολύ συχνά απαντούν μεμονωμένοι στίχοι ή δίστιχες ή τρίστιχες στροφές. Η μορφική αυτή «αποδόμηση» μπορεί να ερμηνευθεί αν προσέξουμε δύο φράσεις με τις οποίες τελειώνει το δεύτερο πεζοτράγουδο (που δημοσιεύει ο Βαγενάς), «Το τραγούδι της ψυχής»: «Η ψυχή μας δεν είναι ποτέ η ίδια, έτσι και το τραγούδι το δικό της. Πρέπει να είναι της στιγμής.»²³⁶. Σύμφωνα με τα συμφραζόμενα, ο ποιητής ζητά να εκδηλώσει τις συγκινήσεις κάθε στιγμής και να τις εναρμονίσει με την ποίηση. Αν όμως διαβαστούν οι στίχοι αυτοί πιο γενικά, θα μπορούσε εδώ κάποιος να διαπιστώσει ένα ποιητικό αίτημα ελευθερίας της συγκίνησης και αποδέσμευσης από καλούπια και φόρμες. Και ακριβώς αυτό είναι το σημείο στο οποίο μπορούμε να πούμε ότι «συναντήθηκαν» ο Κάλας και ο Ντόρρος, δηλαδή στην εγκατάλειψη του συνειδητού ειρμού, υπέρ ενός πιο χαλαρού συνειρμού. Η υπόθεση εργασίας που διατυπώνουμε είναι πως η πρόσληψη του εσωτερικού μονολόγου²³⁷ (ή του ρεύματος της συνείδησης) από τον Ντόρρο, πιθανότατα τον οδήγησε στην υπέρβαση της συμβολιστικής μουσικής υποβολής προς ένα καινούργιο, σαφώς νεωτερικό, είδος γραφής.

Το ξεκίνημα της πνευματικής πορείας των δυο άγνωστων μεταξύ τους ποιητών παρουσιάζει κάποιες αναλογίες: όπως ο Ντόρρος πρώτα έγραψε πεζοτράγουδα (που παρουσίασαν ο Βαγενάς και η Βογιατζόγλου), παρόμοια και ο Κάλας ξεκίνησε με δυο πεζά ποιήματα, το 1929· ο Ντόρρος, μετά τα ποιήματα, δημοσίευσε (1936) ένα αγγλικό δοκίμιο με τίτλο *Intelligence*²³⁸, ενώ το πρώτο βιβλίο του Κάλας στα γαλλικά (*Εστίες Πυρκαγιάς*) ξεκινάει

²³⁵ Βλ. Αθανασοπούλου, 2005: 10 και 52.

²³⁶ Το παραθέτει ο Βαγενάς, 1994: 85.

²³⁷ Η Αθανασοπούλου πλησιάζει (αλλά δεν εκμεταλλεύεται περαιτέρω) τη δομή του εσωτερικού μονολόγου, όταν αναλύει την αφηγηματική δομή του ποιήματος «Το πιο μεγάλο χάζι» και επισημαίνει «τη σκηνοθεσία της ταύτισης της στιγμής εξέλιξης των περιγραφόμενων γεγονότων, με τη στιγμή καταγραφής τους» (Αθανασοπούλου, 2005: 37). Η ασυνέχεια και η αποσπασματικότητα ερμηνεύεται ως βίωμα του «σοκ», όπως αυτό χαρακτηρίζει την ποιητική της πόλης (βλ. στο ίδιο: 40)

²³⁸ Χαριτάτος, 1981. Το βιβλίο αυτό, αθησαύριστο μέχρι πρότινος, (γραμμένο στα αγγλικά) ανακάλυψε πρώτη η Μ.Αθανασοπούλου, «Θ.Ντόρρου *Intelligence* (1936): Ένα άγνωστο κείμενο του ελληνικού υπερρεαλισμού», *Υλάντρον*, 1, Νοέμβριος 2001: 166-168 και ακολούθησε ο Γιάνναρης βλ. Γιάνναρης, 2002: 54-61. Η Αθανασοπούλου αναλύοντας (στο άρθρο της του 2003) την κοινωνιολογική πραγματεία του Ντόρρου υποδεικνύει την ένταξή της στην παράδοση των ουτοπιών από τον Πλάτωνα και τον Th.More ως τον Ch.Fourier. Ο ουτοπικός σοσιαλισμός και ο πανσεξουαλισμός του συγγραμματος οδηγούν την Αθανασοπούλου (2003: 68 και 2005: 57-60) στην υπόθεση για δεσμούς του Ντόρρου με την πολιτική πτέρυγα του υπερρεαλισμού· επειδή χρονικά δεν συμπίπτουν οι πολιτικές αναζητήσεις του υπερρεαλισμού εκείνη την εποχή (στροφή στον τροτσκισμό στα μέσα της δεκαετίας του '30 και στον ουτοπικό σοσιαλισμό κατά τη δεκαετία του '40) νομίζουμε ότι μένει μετέωρο το ερώτημά της.

με το κεφάλαιο «La critique intelligente». Εκείνο που σίγουρα ο Κάλας ένωσε οικείο στην ποίηση του Ντόρρου ήταν η ξεχωριστή ιδιοτυπία απέναντι στη μετρική νόρμα και η ανατροπή της γλωσσικής ευφωνίας της παραδοσιακής ποίησης. Πρέπει να σημειωθεί πως η θεματική στη συλλογή *Στου γλιτωμού το χάζι* εν πολλοίς δεν απέχει από την αντίστοιχη της ποίησης της δεκαετίας του '20· κυριαρχεί το θέμα του μοναχικού, εσωστρεφούς ατόμου που αιωρείται, ξένο, μέσα στον χρόνο και τον κόσμο των «αλλονών», με βαθύτερη αναζήτησή του τη σωτηρία (γλιτωμός). Φυσικά μια τέτοια θεματική απέχει από την ποιητική του Κάλας. Ωστόσο απ' όλη την παραγωγή του τελευταίου, τα ποιήματα της *Βοής* παρουσιάζουν κάποιες θεματικές συγγένειες (σε επίπεδο μοτίβων) με την ποίηση του Ντόρρου· επιπλέον, και το (αρκετά μεταγενέστερο) *Τετράδιο Δ'* με τα στοιχεία του εσωτερικού μονολόγου, πλησιάζει το διακεκομμένο συνειρμό του ποιητικού υποκειμένου των ποιημάτων του Ντόρρου. Να τονίσουμε πως ακριβώς αυτός ο ελλειπτικός εσωτερικός ρυθμός, η ελεύθερη ροή της συνείδησης, είναι το στοιχείο που διαφοροποιεί τελικά την ποίηση του Ντόρρου από τη θεματική της γενιάς του '20.

Πρώτο σημείο επαφής αποτελεί η θεματική της πόλης (ως τόπος κοινωνικών διαφοροποιήσεων) που υπάρχει ως φόντο σε κάποια ποιήματα του Ντόρρου και κυρίως στο β' μέρος της συλλογής του, που επιγράφεται «Μουσικές και τραγούδια». Το μέρος αυτό αρχίζει μ' ένα πεζοτραγούδο, (: «Στην κάθε μεγαλούπολη, το κάθε βράδυ»), στο οποίο δίνεται – με αδιόρατη ειρωνεία – η ατμόσφαιρα της μεγαλοαστικής κοινωνίας, μέσα από το δουλικό βλέμμα ενός μαιτρ ντ' οτέλ²³⁹. Ακόμα, στο πρώτο μέρος της συλλογής διαφαίνεται η «κοινωνική ντροπή»²⁴⁰, ενώ στο β' μέρος αναπτύσσεται το θέμα της (ειρωνικής) κριτικής των κοινωνικών ταξικών αποστάσεων, όπως στο ποίημα «Κρεάτινα φαινόμενα σπουδαιότητας»:

«Είν' η “α ξ ί ω ση”

το μόνο που κρατάει στη ζωή τέτοιους ανθρώπους

που' χει η πάστα τους ξαναγινεί από το χρήμα.»²⁴¹. Το θέμα συνεχίζεται σχεδόν σε όλα τα υπόλοιπα ποιήματα: στο «Αποικίες και Αμερική» αναφέρεται σε διασκεδάσεις και πολυτελή γούστα (στο ίδιο: 30), στο «Ξεμούδιασμα» παρουσιάζεται μια κοκότα και ο «καλός πελάτης», στο «Πολλοί κοζάκοι» αναφέρεται σ' όσους δεν γνώρισαν «κοινές ανάγκες, στέρησες, αηδίες» (στο ίδιο: 33). Στο «Ψαλίδι και ρολόι» περιγράφεται μέσω των αντικειμένων του τίτλου η δουλειά για το μεροκάματο, «μακριά από το ξέσκασμα των αλλονώνε / που' ναι πιο τ υ χ ε ρ ο ί

²³⁹ Βλ. Ντόρρου, 1981: 27. Συμβουλευτήκαμε και την 1^η έκδοση του 1930 (ΕΛΙΑ)· η επανέκδοση του 1981, πέρα από την αυθαιρεσία του υπερρεαλιστικού εξωφύλλου (την επισημαίνει και ο Βαγενάς, 1994: 63) έχει και επεμβάσεις γλωσσικές που υπερβαίνουν τη διόρθωση ορθογραφικών λαθών, αλλά «ομαλοποιούν» τα παλαιότερα ελληνικά στα οποία γράφει ο Ντόρρου (ήδη από τον τίτλο, όπου προτιμάται το «γλιτωμός» από το «γλυτωμός» του Ντόρρου).

²⁴⁰ Βλ. Ντόρρου, 1981: 23

²⁴¹ Στο ίδιο: 29.

πλασμένοι.» (στο ίδιο: 44). Το τελευταίο μάλιστα ποίημα είναι ενδεικτικό της έμμεσης ποιητικής καταγραφής μιας κοινωνικής διαμαρτυρίας, όπως και στα προηγούμενα ποιήματα: σε όλα είναι διαμεσολαβημένη η διαμαρτυρία, σε αντίθεση με ένα από τα τελευταία ποιήματα:

«Το αναιμικό αντρόγυνο της εργατιάς σέρνει ανάμεσά του
ένα παιδάκι.

Με αργοκίνητη απόλαυση.

Κατάδικο σ' ανήθικη συνέχεια κατάντιας.[...]

Ολοκάθαροι, και νηστικοί.

Γυρεύουνε. Χαμένοι.» (στο ίδιο: 45). Ακόμα και το τελευταίο ποίημα της συλλογής, το οποίο συνοψίζει τα θέματα μιας εσωστρεφούς αναζήτησης (η μοναξιά και η ζωή των άλλων, ο θάνατος και το κενό, η διαρκής αναζήτηση της σωτηρίας), αρχίζει με μια εξωστρεφή εικόνα: αυτή ενός εργάτη στο διπλανό γιατί. Συνολικά βέβαια τα ποιήματα αυτά δε μπορούν να χαρακτηριστούν ποιήματα-γροθιές, αντίθετα ο Ντόρρος μιλά χαμηλόφωνα, λέγοντας όμως πράγματα που θα ήθελε να κραυγάσει:

«Γιατί, δε φώναξα μονάχος, δυνατά, ποτές μου.

Και σε κανένα μπρος.

Κι ούτε ποτές μου θα φωνάξω,

σαν τρελός,

με φλέβες φουσκωμένες» (στο ίδιο: 13).

Άλλες θεματικές συγγένειες ανάμεσα στα ποιήματα του Κάλας και του Ντόρρος δεν υπάρχουν· μόνο σε δυο ποιήματα του πρώτου μπορούμε να βρούμε στίχους παράλληλους με το ποίημα «Το πιο μεγάλο χάξι» του δεύτερου: στη «Διαδήλωση» ο Κάλας καταγράφει μια διαδήλωση εργατών με όρους φυσικών φαινομένων (ορμητικότητα καταρράκτη), ενώ ο Ντόρρος περιγράφει μια καταιγίδα με όρους επανάστασης – και οι δυο με την ίδια αύξουσα ορμή:

«Και δυναμώσαν όλα.

Ανάβρασμα απολύτρωσης που 'τοιμαζόταν πάντοτε,

Κι ωσά να μην ήτανε ο ήλιος να ξανάβγει,

Εδόθη το σύνθημα.

Κάποιος επήρε την αρχή.

Αυτή ήταν η μόνη επανάσταση.

Η πιο μεγάλη που 'γινε ποτέ.» (στο ίδιο: 18).

Στη συνέχεια του ποιήματος, τα πράγματα (σπίτια, βιτρίνες, μυρμήγκια, σύννεφα, δέντρα) και τα πρόσωπα επιδίδονται σε μια τρελή περιδίνηση μέσα στην καταιγίδα, σε στίχους που θυμίζουν την «Στρογγυλή συμφωνία» του Κάλας:

«Σα ζουρλισμένα τ' αυτοκίνητα.
Κι όλο μικραίνανε να φτάσουν τα παιχνίδια.
Και τα χαρτιά,
κι η σκόνη,
σηκώνονταν μαζί και φώναζαν»²⁴².

Τα ποιήματα του Ντόρρου, κατά τη γνώμη μας, δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν φουτουριστικά, καθώς κυριαρχεί το εσωτερικό βλέμμα που θεάται τον κόσμο ως αλλότριο – εκτός ίσως από ένα σημείο:

«Δε σέρνουμαι απ' τους αιώνες πίσω μου,
τους κρατημένους στα μουσεία, στα ερείπια
και που ακούω να μου λένε ότι τρέχουνε ακόμα

μες στο αίμα μου.» (στο ίδιο: 34). Ωστόσο τα ποιήματα αυτά, επειδή διαπιστώνουν την αλλοτρίωση και με υπόγειο τρόπο διαβρώνουν την υποτιθέμενη κοινωνική ομαλότητα, είναι μοντέρνα: με το ιδιότυπο λεκτικό και τη στιχουργική τους, ολοφάνερα καταστρέφουν την μορφική ποιητική κανονικότητα. Και σ' αυτό το σημείο πρέπει να εντοπιστεί η συγγένεια του Κάλας με τον Ντόρρο. Πιθανόν τα ποιήματα του τελευταίου να αποτελούν προϊόν της τύχης και οι λεκτικές αστοχίες να οικοδομούν ένα μοντέρνο ποίημα πάνω σε μια ανύπαρκτη ποιητική. Οι διαλείψεις, οι διακοπές του νοήματος, το απροσδόκητο λεξιλόγιο, το δύσκαμπτο συντακτικό, οι νοηματικές καινοτόμες συζεύξεις στοιχειοθετούν την *ανοικείωση*, στοιχείο κοινό για τους Κάλας και Ντόρρο. Εκείνο που ο πρώτος εκτίμησε στην ποίηση του δεύτερου είναι προφανώς η ισχυρή ιδιοτυπία, η προσωπική ιδιόλεκτος, η τελειώς *ξένη* στα ποιητικά απολιθώματα του παρελθόντος – αλλά και τόσο μοναχική όσον αφορά στη συνέχισή της στο μέλλον. Βέβαια οι δύο ποιητές δεν μοιάζουν στην πρώτη ανάγνωση, ενώ ο Κάλας χαράζει – με επιμέλεια – τη δική του ιδιόλεκτο, με προθέσεις ανάλογες με αυτές που δια-κρίνει μέσα στην ποίηση του Ντόρρου· υπάρχουν όμως κάποιοι στίχοι του που θυμίζουν τα «αδέξια» ελληνικά του Ντόρρου:

«Θυμάμαι κείνο το κεφάλι παιδιού
το' χαν πατήσει
μετά
πήρε πολλή θέση
το μυαλό, τα μάτια, το αίμα

²⁴² Στο ίδιο: 19. Στις επιστολές προς Καστανάκη, είναι φανερό ότι ο Ντόρρος ενδιαφέρεται και καταγράφει τη σύγχρονή του ζωή: «Τα βίντσα δουλεύουν ολοένα εδώ κοντά, λίγα βήματα πίσω μου και σηκώνουν ψηλά στον αέρα τ' ασάλινα δοκάρια. Απάνω στον καθένα ξαπλωμένη ολόκληρη η Αμερική, ούτε κοιτάζει χάμω, ανάσκελα, έτσι ξαπλωμένη απάνω στ' ασάλινα δοκάρια έχει τα μάτια ανοιγμένα στον ουρανό. Κάτι σαν τραγούδι της αυτή η κόλαση του κρότου ολόγυρά της που βγάζουν οι βίδες – σαν χίλια μυδραλιοβόλα ρίχνοντας τις σφαίρες τους απάνω σε ατσαλένιο τοίχο» (παραθέτει ο Γιάνναρης, 2002: 52).

περίεργο

θέλει τάχατες πολύ μεγάλη φαντασία

να καταλάβει κανείς αυτό

του νεκρού τις διαστάσεις;» (ΓΦ: 19)

Παραξενεύει η λέξη του Ντόρρου, η νοηματική αλληλουχία ακολουθεί διακοπτόμενη συνειρμική γραμμή και ο λόγος του μοιάζει κατάστικτος από πολλές «παύλες» – ίσως δεν είναι τυχαία τα πολλά τυπογραφικά κενά (πολύ πιο πολλά και εμφανή στην πρώτη έκδοση), ούτε οι πολλές μονόστιχες στροφές στα ποιήματα. Χαρακτηριστικό είναι το ποίημα που ανοίγει τη συλλογή *Στου γλιτωμού το χάζι*, το οποίο κατατίθεται ως «Προσημείωμα» στα περιεχόμενα της πρώτης έκδοσης. Το ποίημα αυτό χτίζεται πάνω σε μια θεματική που αποκωδικοποιείται στη δεύτερη ανάγνωση, καθώς στην πρώτη ο αναγνώστης αργοπορεί πάνω στις παράξενες λέξεις. Αυτή η θεματική βασίζεται στον εντοπισμό και εγχροτισμό ενός συλλογικού «εμείς» (ο ποιητής γενικεύει), καθώς περιγράφεται η ζωή και σωτηρία σε ένα περιβάλλον ξένο («Είμαστε τα ζωντανά του γλιτωμού / σε ξένες θετικότητες»²⁴³). Παράλληλα, αναπτύσσονται σκέψεις πάνω στον ανθρώπινο χρόνο: το ευμετάβολον των ανθρωπίνων καταστάσεων, η σχετικότητα της ηθικής, η ταχύτητα της χρονικής ροής. Επομένως δεν είναι το θέμα αλλά η ιδιόλεκτος του Ντόρρου, που ευθύνεται για την ανοικείωση και την επιβράδυνση – στοιχεία πάνω στα οποία βασίζεται και η ποίηση του Κάλας.

Ο Βαγενάς ευστοχεί όταν επισημαίνει πως το πλέον δυσανάγνωστο στην ποίηση του Ντόρρου είναι το συναισθηματικό νόημα, η συγκινησιακή αλληλουχία²⁴⁴. νομίζουμε ότι αυτό συμβαίνει, γιατί πρόκειται για λόγο απόλυτα εσωστρεφή και προσωπικό (σαν τον ασθματικό, ασύντακτο λόγο της μνημονικής αναπαράστασης στο παραπάνω απόσπασμα του Κάλας). Αντί για την υπόθεση περί αδέξιας γλώσσας, περισσότερο ευσταθεί η υπόθεση πως ο Ντόρρος στα συγκεκριμένα στιχουργήματά του «αφέθηκε» να εφαρμόσει τη μέθοδο του εσωτερικού μονολόγου, ή της συνειδησιακής ροής, γι' αυτό και ο λόγος του δεν είναι «επικοινωνιακός» και το λεκτικό του είναι αυτό της πιο καθημερινής (του) κι ενδόμυχης ομιλίας. Έτσι η απόσταση των ποιημάτων από τα πεζοτράγουδα εξηγείται ως απόκλιση λογοτεχνικών προθέσεων. Αυτή η ερμηνεία βασίζεται στην επιγραμματική κριτική του Κάλας (αναφερθήκαμε ανωτέρω) για την ποίηση του Ντόρρου ως διάσπαση της συνειδητής ροής του ποιητικού λόγου και προσφυγή του ποιητή στον αποσπασματικό λόγο της συνειρμικής σύνταξης (ΚΠΑ: 303).

²⁴³ Ντόρρος, 1981: 13.

²⁴⁴ Βλ. Βαγενάς, 1994: 66. Την «απάντηση» (!) την έχει προκαταβάλλει ο Καραντώνης: «ο Ντόρρος, μ' όλη του την πρωτοβουλία και την αίσθηση του καινούριου, δε μπόρεσε να γίνει ή δεν υπήρξε ποτέ ποιητής» (Καραντώνης, 1984: 163).

2.4. ΚΑΛΑΣ & ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ: ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ

Σε δοκίμιο του 1959, ο Κάλας αναφέρεται στην ηρωική απελπισία του Μαιακόφσκι: «Οι βρουχώμενες εικόνες του Μαγιακόφσκι δεν είναι παρά παιχνίδια μιας τιτανικής ψυχής, ανίκανης να εκσφενδονίσει βράχους κατά των τυράννων»²⁴⁵. Στις υποσημειώσεις που προηγήθηκαν, στο παρόν κεφάλαιο, έγινε φανερή η επίδραση που άσκησε η ποίηση του Μαγιακόφσκι στον Κάλας, στο θεματικό κυρίως επίπεδο της ενότητας *Βοή*. Βέβαια η ανισότητα των δύο ποιητών στον τομέα των επιτευγμάτων είναι προφανής, ωστόσο είναι εντυπωσιακή η ενημέρωση του έλληνα ποιητή και η απόπειρα να ακολουθήσει το πρότυπο του ρώσου φουτουριστή. Εντοπίσαμε παραλληλίες της πορείας του Κάλας με την αντίστοιχη του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, κυρίως στο επίπεδο της Ποιητικής θεωρίας (βλ. κεφ. 1.2.1.4.). Η παραλληλία σε επίπεδο ποιητικής πράξης, που επιχειρήσαμε στο παρόν κεφάλαιο της διατριβής, πιθανόν να παρουσιάζει ελλείψεις, γιατί η κρίση και συνακόλουθα η σύγκριση των δυο ποιητών βασίστηκε στις μεταφράσεις, καθώς, λόγω γλώσσας, δεν είναι δυνατή η πρόσβαση στο ρωσικό πρωτότυπο²⁴⁶. Το έργο του Μαγιακόφσκι άρχισε να μεταφράζεται στα ελληνικά σχετικά νωρίς, αλλά αποσπασματικά και με έμφαση στο επικό – επαναστατικό στοιχείο²⁴⁷. Βέβαια ο Κάλας, όπως φαίνεται από την επιστολή του στον Vittì (παρατίθεται στην αρχή του 2^{ου} κεφαλαίου), γνωρίζει τα ποιήματα του Μαγιακόφσκι από γαλλικές μεταφράσεις²⁴⁸. Πρέπει να τονιστεί ότι οι μελετητές του ρώσου ποιητή εντοπίζουν την ποιητική του μεγαλοφυΐα κυρίως στη γλωσσική κατασκευή της ποίησής του, στον ρυθμό και στην οργάνωση των ήχων, στην αλληλεξάρτηση φωνητικής και νοηματικής κατασκευής²⁴⁹.

²⁴⁵ Διακύβευση: 60· η αδυναμία του Μαγιακόφσκι εντοπίζεται στο επίπεδο του αντιποιητικού θανάτου του και όχι στην αποτελεσματικότητα των ποιητικών του εικόνων.

²⁴⁶ Είναι φυσικά αδύνατο για τον έλληνα μελετητή που δεν γνωρίζει ρωσικά, να σχηματίσει συνολική εικόνα του έργου του Μαγιακόφσκι από τις μεταφράσεις που κυκλοφορούν στη γλώσσα μας. Η μετάφραση των ποιημάτων από τον Ρίτσο (1^η έκδ. 1963, όπως εικάζουμε από την χρονολόγηση του προλόγου) είναι ελλιπής λόγω της αποσπασματικότητας. Κατά τα άλλα βασιστήκαμε σε διάφορες μεταφράσεις – οι περισσότερες αποσπασματικές: του Αλεξανδρόπουλου στο βιβλίο του, του Αλεξάνδρου στο βιβλίο του Ριπελλίνο, της Κ.Αγγελάκη-Ρουκ, του Ελύτη, του Ανταίου, του Βογιάζου και του Μολέσκη· χρήσιμες ήταν οι γαλλικές μεταφράσεις: την επιλογή της Έλσας Τριολέ και κυρίως η τρίτομη μτφ του Cl. Frieux, όπου τα ποιήματα παρατίθενται ολόκληρα.

²⁴⁷ Βλ. Μολέσκη, 1983:44-45 και Ντουνιά, 1984: 46-49. Η Ντουνιά εντοπίζει την πρώτη εμφάνιση του Μαγιακόφσκι στην Ελλάδα, στο περιοδικό *Νέοι Βωμοί*, το 1924.

²⁴⁸ Η μετάφραση ποιημάτων του Μαγιακόφσκι από την Έλσα Τριολέ, αδελφή της Λίλης Μπρικ, πρωτοεκδόθηκε το 1952. Δεν βρήκαμε μεταφράσεις παλιότερες του 1933, όμως στο βιβλίο του Léon Thoorens, *Panorama des littératures*, Gérard & Co, Verviers (Belgique), 1967: 5, πληροφορηθήκαμε για την ύπαρξη πολλών μεταφράσεων ρωσικής ποίησης στα γαλλικά πριν το 1930. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Vladimir Pozner, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, Paris, Kra, 1929. B.Goriely – R.Baert, *La poésie nouvelle en URSS*, Bruxelles, éd. Du Canard Sauvage, 1928.

²⁴⁹ Το άρθρο του Γ.Μολέσκη: «Πως μεταφράστηκε ο Β.Μαγιακόφσκι στα ελληνικά. Μερικές απόψεις της ποιητικής του Μαγιακόφσκι», (Αφιέρωμα Μαγιακόφσκι, 1985: 36-46) αποτελεί το πιο πλήρες και

Πιθανότατα η ρυθμική οργάνωση των ποιημάτων της «Βοής», με τις παρηγήσεις και τον μακροσκελή στίχο, να φέρει επιρροές από την αντίστοιχη κατασκευή του μαγιακοφσκικού ποιήματος.

Είναι πολύ εντυπωσιακό πόσο οι δύο ποιητές έμοιαζαν πολύ σαν άνθρωποι: υπήρξαν «αγκιτάτορες και αρχιφωνακλάδες»²⁵⁰, χωρίς μια άσπρη τρίχα στην ψυχή τους²⁵¹ κι απέξω την προκλητική μπλούζα του δανδή²⁵². Ήταν σπινθηροβόλοι ποιητές, έγραψαν περιφλεγμένα ποιήματα, γιατί κύριο στοιχείο της ποιητικής τους ιδιοσυγκρασίας υπήρξε η φωτιά. Αγωνίστηκαν να καθάρουν τον ποιητικό στίχο από «τις αράχνες της ρίμας»²⁵³, ανατάρραξαν την «ποιητική λάσπη» της παραδοσιακής ποίησης, ενώ προσπάθησαν, σαν ακροβάτες, να περάσουν την άβυσσο που χώριζε το παλιό με το καινούργιο, «ταχυδακτυλουργώντας με τις λέξεις»²⁵⁴. Η ευρύτητα και η διαλεκτική του πνεύματος διαπλέκονταν με την πολεμική στάση· ο Μαγιακόφσκι (όπως και ο Κάλας), προτού να επιδοθεί στη λογοτεχνία, ξεκίνησε από τη μελέτη της πολιτικής φιλοσοφίας και γενικά υπήρξε ευρύ πνεύμα, ανοιχτό ακόμα και στις επιστημονικές ανακαλύψεις των αρχών του αιώνα²⁵⁵. Υπήρξαν από τις ακέραιες μορφές επαναστατών ποιητών στην τέχνη και στη ζωή, ποιητών που αγωνίστηκαν για να είναι η τέχνη αυτοδύναμη αλλά και επαναστατική.

Ο Μ. Vitti, πρώτος θέτει την ενδεχόμενη συγγένεια των δυο ποιητών, θεωρώντας πως στην ποίησή του ο Κάλας ακολουθεί «κατά κάποιο τρόπο το παράδειγμα πρόκλησης του Μαγιακόφσκι»²⁵⁶. Ωστόσο στο βιβλίο του για τη γενιά του '30, δεν βρίσκει συγκεκριμένη και ρητή απήχηση του Μαγιακόφσκι ανάμεσα στους έλληνες κομμουνιστές ποιητές – εκτός αν δεν περιλαμβάνει σ' αυτούς τον Κάλας. Η Χ. Ντουνιά επισημαίνει για την ποίηση του Κάλας: «Δυνατός, ορμητικός στίχος που προκαλεί, απόρριψη των παλιών παραδοσιακών ποιητών, χρήση του πρώτου προσώπου, είναι μερικά από τα στοιχεία της πρώτης φάσης του ποιητικού του έργου, που υποδηλώνουν κάποιες αναλογίες με το Ρώσο επαναστάτη ποιητή»²⁵⁷. Πέραν των πιο πάνω

κατατοπιστικό κείμενο για τις γλωσσικές ιδιομορφίες του μαγιακοφσκικού λόγου. Βλ και τις πολύ πρώιμες παρατηρήσεις του Καζαντζάκη (1930: 192-195).

²⁵⁰ Από το ποίημα «Μ' όλη μου τη φωνή» του Μαγιακόφσκι, 1996: 126.

²⁵¹ «Δεν έχει η ψυχή μου ούτε μια άσπρη τρίχα», *Σύννεφο με παντελόνια*, Μαγιακόφσκι, 1995: 41.

²⁵² «Είναι καλά όταν η ψυχή τυλίγεται σε μια κίτρινη μπλούζα κάτω από τις ερευνητικές ματιές.» – από το ποίημα «Η μπλούζα του δανδή» – παραθέτει ο Jakobson, 1982: 54. Η έννοια του δανδή βρίσκεται τη θέση της στα ύστερα κριτικά δοκίμια του Κάλας, αλλά και στη ζωή του, καθώς στα μεσοπολεμικά χρόνια φορούσε πολύχρωμα πουκάμισα, σαν τους ρώσους φουτουριστές Vitti, 1987: 102.

²⁵³ Στίχος του Μαγιακόφσκι, παραθέτει Αλεξανδρόπουλος, 2000: 37.

²⁵⁴ Επίσης στίχος του Μαγιακόφσκι, στο ίδιο: 135.

²⁵⁵ Βλ. Αλεξανδρόπουλος, 2000: 44 και Jakobson, 1982: 41.

²⁵⁶ Vitti, 1978: 350-351.

²⁵⁷ Ντουνιά, 1984: 47. Η ίδια και στο βιβλίο της (χωρίς περαιτέρω τεκμηρίωση) επαναλαμβάνει ότι στην πρώτη ποιητική συλλογή του Κάλας «τα στοιχεία που παραπέμπουν στο φουτουριστικό κίνημα και στον Μαγιακόφσκι είναι ευδιάκριτα» (Ντουνιά, 1996: 273).

γενικών και υπαινικτικών αναφορών, δεν έχει πραγματοποιηθεί καμία μελέτη για τις σχέσεις Κάλας -Μαγιακόφσκι.

Σε θέματα Ποιητικής διαπιστώνονται οι περισσότερες συγκλίσεις, ώστε να ταυτίζονται οι δύο δημιουργοί, σε πολλές από τις βασικές θεωρητικές τους θέσεις. Κρίσιμο σημείο υπήρξε η προσπάθεια να συμφιλιωθεί η αισθητική πρωτοπορία (αυτονομία και ανανέωση της μορφής) με την πολιτική επανάσταση και την κοινωνική δέσμευση. Ως προς την αισθητική ανανέωση, η μεγάλη ανατροπή που προσπάθησαν να φέρουν σε πέρας ήταν «στον τομέα της ομορφιάς εν ονόματι της τέχνης του μέλλοντος»²⁵⁸. Η τέχνη αυτή επηρεασμένη από τον φουτουρισμό και τον κονστρουκτιβισμό, έχει τη σαφήνεια και την ευκρίνεια της καθημερινής ζωής και την κληρονομιά του βιομηχανικού πολιτισμού, γι' αυτό αρέσκεται στις χοντρές γραμμές, στα ογκώδη αντικείμενα. Ο Μαγιακόφσκι θεωρεί ότι η ποίηση αποτελεί παραγωγική διαδικασία²⁵⁹ και εκφράζει κοινωνική εντολή, γι αυτό πρέπει να γράφονται ποιήματα «κρούσεως»²⁶⁰ – ή όπως το διατύπωσε ο Κάλας: «Καλά ποιήματα είναι τα αποτελεσματικά» (ONP: 73). Ο Μαγιακόφσκι δεν μπορούσε να φανταστεί τη λογοτεχνία ούτε ανώφελη, «σερβιρισμένη σαν επιδόρπιο»²⁶¹, αλλά ούτε χωρίς την επανάσταση της μορφής, τον φουτουρισμό. Συγκεκριμένα, στο πιο σημαντικό θεωρητικό του βιβλίο, «Πώς φτιάχνονται τα ποιήματα» (1926), αναλύει τις αρχές της ποιητικής του, με σπάνια διαλεκτική μεγαλοφυΐα, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα την ποικιλία και τη σχετικότητα όλων των κανόνων ποιητικής γραφής. Οι ποιητικές αρχές που εκτίθενται στο βιβλίο αυτό είναι συνοπτικά οι εξής:

α) *παλαιό – καινούριο*: Το κείμενο του Μαγιακόφσκι ξεκινά από την καταστροφή του κύρους της παλιάς ποίησης²⁶² και τελειώνει με το (ίδιο) αίτημα της αποτίναξης των διδαγμάτων της «αισθητικής παλιατσαρίας» (Μαγιακόφσκι, 1988: 64). Το καινούριο είναι απαραίτητο για το ποιητικό έργο, πράγμα όμως που δεν σημαίνει τον εξοβελισμό κάθε παλαιού: «οι λέξεις-

²⁵⁸ Από το άρθρο του Μαγιακόφσκι «Θέατρο, κινηματογράφος, φουτουρισμός» (1913), παραθέτει ο Ριπελλίνο, 1977: 47 (οι μεταφράσεις των κειμένων του Μαγιακόφσκι, που περιλαμβάνονται σ' αυτό το βιβλίο είναι του Άρη Αλεξάνδρου).

²⁵⁹ Βλ. Μαγιακόφσκι, 1988: 61. Η ένταξη της τέχνης στην παραγωγή αποτελεί από τα θεμέλια του Κονστρουκτιβισμού βλ. Ριπελλίνο, 1977: 137κε, Ρηντ, 1978: 207κε. Ενδεικτικά αναφέρουμε την άποψη του Μαγιακόφσκι, σε άρθρο: «Παρίσι, οι σημειώσεις μιας ανθρωποχίνας» (1922) «για τον κονστρουκτιβισμό που πιστεύει πως η δουλειά του καλλιτέχνη, ακόμα και στον τομέα της μορφής, είναι μια μηχανολογία, χρήσιμη για τη διαμόρφωση ολόκληρης της πρακτικής μας ζωής.» Ριπελλίνο, 1977: 145

²⁶⁰ Στο ίδιο: 23 και 60.

²⁶¹ Παραθέτει ο Jakobson, 1982: 33.

²⁶² Βλ. Μαγιακόφσκι, 1988: 15 (στο εξής οι παραπομπές στο συγκεκριμένο βιβλίο, ενσωματώνονται στο κείμενό μας).

παλιοσίδερα αυτές θα πρέπει να 'ναι σε σωστή αναλογία με το καινούριο υλικό» (στο ίδιο: 21). Η καινούργια λέξη ήταν για τον Μαγιακόφσκι το σπουδαιότερο από τα ποιητικά ζητούμενα²⁶³.

β) *σύνδεση ποίησης – ζωής*: Στη συνήθη κατηγορία ενάντια στους φουτουριστές πως καταστρέφουν δίχως να προτείνουν νέους κανόνες, ο Μαγιακόφσκι απαντά: «Η δημιουργία κανόνων δεν είναι από μόνη της προορισμός της ποίησης, γιατί τότε ο ποιητής θα εκφυλιζόταν σ' ένα σχολαστικό τύπο [...] Τις καταστάσεις που απαιτούν διατύπωση, που απαιτούν κανόνες είναι η ζωή που τις σπρώχνει μπροστά» (στο ίδιο: 19). Προκύπτει έτσι η δεύτερη ποιητική αρχή του Μαγιακόφσκι: η ποίηση είναι στενά συνδεδεμένη με τη ζωή, γι' αυτό η σύγχρονη ποίηση δεν έχει ανάγκη την παλιά με «το διανοουμενίστικο μπλα μπλα με τις ευνουχισμένες λέξεις», αλλά η νέα ποίηση συνδέεται με την Επανάσταση και «τη ροζιασμένη λαλιά εκατομμυρίων ανθρώπων». Ύψιστο έργο του ποιητή είναι να βάλει την καθημερινή κουβέντα στην ποίηση και (αμφίδρομα) να εξάγει ποίηση απ' αυτή: «Στα περισσότερα ποιήματά μου ο τόνος είναι της καθημερινής κουβέντας» (στο ίδιο: 58).

γ) τρίτο ποιητικό αξίωμα: *ο λόγος-γροθιά*: «Όχι πια μελωδία: κραυγή! Όχι πια νανούρισμα: βροντή ταμπούρλου!» (στο ίδιο: 20). Ο ποιητής δεν φοβάται να χρησιμοποιεί λέξεις που κάνουν «τους τροφίμους των λογοτεχνικών πορνείων να ξυνίζουν τα μούτρα τους» (στο ίδιο: 55). Το υλικό-ντοκουμένο πρέπει να τοποθετείται, ψηλότερα – ή τουλάχιστον όχι χαμηλότερα – από το λεγόμενο ποιητικό έργο (στο ίδιο: 39). Ωστόσο τα προπαγανδιστικά ποιήματα είναι από τα πλέον δύσκολα, γιατί απαιτούν πιο εντατική δουλειά (στο ίδιο: 40)

δ) *ρυθμός*: είναι η βασική «ενέργεια» του ποιήματος και δεν έχει άμεση σχέση με το μέτρο. Για να φτιαχτεί ένα ποίημα, πρέπει πρώτα να «διαπεράσει το ποίημα ο ρυθμός, με τη μορφή βοής. Σιγά σιγά απ' αυτή τη βοή αρχίζεις και ξεχωρίζεις λέξεις» (στο ίδιο: 41). Η πλέον σημαντική δουλειά του ποιητή, σύμφωνα με τον Μαγιακόφσκι, είναι να οργανώσει την κίνηση και τους γύρω του ήχους και έπειτα να επενδύσει αυτά τα ρυθμικά αποθέματα με λέξεις. Η ακουστική ποιότητα του ποιήματος θεωρείται πολύ σημαντική, αλλά δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση αυτοσκοπό ή επιτήδευση: «η οικονομία στην τέχνη είναι ο πιο αιώνιος και ο πιο σημαντικός κανόνας κάθε έργου με αισθητική αξία» (στο ίδιο: 57)

ε) *σύνδεση μορφής και περιεχομένου*: σύμφωνα με τον Μαγιακόφσκι, η τεχνική κατασκευή ενός ποιήματος αποτελεί το μέσο (αλλιώς, έχουμε υποβιβασμό της ποίησης σε τεχνική δουλειά), για να εκφραστεί το καινούριο γεγονός, το υλικό ζωής, ώστε η μορφή να αποδίδει την ουσία της πραγματικότητας σε λόγο συμπυκνωμένο και ποιητικό. Βασικοί τρόποι είναι η ακουστική ποιότητα των στίχων, η ρίμα (καθώς αναγκάζει τους στίχους που διατυπώνουν ένα νόημα να

²⁶³ Από τα βασικά αιτήματα του маниφέστου «Χαστούκι στο γούστο της κοινωνίας» (1912) ήταν η «λεξοκαινοτομία» (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 54).

αλληλοστηρίζονται, στο ίδιο: 47), η εικόνα (στο ίδιο: 51κε), και τέλος οι περιφήμες «σκάλες» που διαιρούν τον στίχο, για να μη δημιουργείται νοηματική και ρυθμική σύγχυση (στο ίδιο: 59).

Η ποίηση του Κάλας είναι επηρεασμένη από τις παραπάνω αρχές ποιητικής οι οποίες τονίζουν κυρίως τον κονστρουκτιβισμό του Μαγιακόφσκι: η τέχνη είναι κατασκευή. Ένα ποίημα «χτίζεται», οι λέξεις φτιάχνουν, οι στίχοι είναι σκαλωσιές για τα νοήματα. Στην ουσία πρόκειται για ένα ιδιάζον μείγμα φουτουρισμού, κονστρουκτιβισμού και στρατευμένης τέχνης («Πρέπει να συντρίψουμε το παραμύθι της απολιτικής τέχνης», στο ίδιο: 62) και αποτελεί τη θεωρητική βάση πάνω στην οποία χτίζει ο Κάλας τα δικά του ποιήματα. Υπάρχουν βέβαια σοβαρές αποκλίσεις από το μαγιακοφσκικό ύφος. Ο Μαγιακόφσκι συχνά κατέφευγε σε ρητορικούς τρόπους, σε ερωτήσεις και επιφωνήματα, χρησιμοποιούσε τον δραματικό μονόλογο, ή τον διάλογο με πρόσωπα και (συχνότερα) με αντικείμενα (πχ. *Κουβεντολόι με τον πύργο του Αιφελ*), κάτι που δεν ισχύει για την ποίηση του έλληνα. Επίσης ο Κάλας αποφεύγει το πλέον εμφανές στοιχείο της ποίησης του Μαγιακόφσκι, τις «σκάλες» στους στίχους, αλλά σε πάρα πολλά από τα υπόλοιπα μορφικά χαρακτηριστικά, οι προσπάθειες του έλληνα συγκλίνουν με αυτές του ρώσου ποιητή.

Ο Κάλας γίνεται ο δεκτικός αποδέκτης της τεχνικής επεξεργασίας του ποιητικού ρυθμού, όπως τη διατυπώνει ο Μαγιακόφσκι, γιατί έχει επίγνωση ότι η καινούργια ποίηση έχει ανάγκη να υποκαταστήσει τα παλιά μέτρα με ένα διαφορετικό ρυθμό που θα εκφράζει την πραγματικότητα του σύγχρονου (τότε) κόσμου. Κορυφαία σύγκλιση είναι η χρήση παρηγήσεων και συνηχήσεων, καθώς ο Κάλας διοχετεύει στους στίχους του παρηγήσεις, σε μικρές αλλά καιρικές δόσεις, ώστε – καθ' υπόδειξη του Μαγιακόφσκι – να μην προκαλεί ακουστικό κορεσμό, αλλά για να «καδράρει», να αυξήσει το βάρος μιας σημαντικής λέξης, ή ενός νοήματος (στο ίδιο: 56-57). Σε καμία περίπτωση η παρήχηση δεν χρησιμοποιείται για λόγους μελωδικότητας, αφού οι δυο ποιητές μισούν τα μουσικά παιχνίδια με τις λέξεις, αντίθετα επεδίωκαν την ηχητική τραχύτητα – ο Μαγιακόφσκι έδωσε τα τελειότερα δείγματα της ποιητικής ευφωνίας των συμφώνων²⁶⁴.

Σημείο δεύτερο μορφικής σύγκλισης του Κάλας με τον Μαγιακόφσκι αποτελούν οι τρόποι παραγωγής εικόνας που είχε επεξεργαστεί ο ρώσος ποιητής. Ο Κάλας αποφεύγει την παρομοίωση²⁶⁵, τον απλοϊκότερο τρόπο εικονοποιίας κατά τον ρώσο δημιουργό, και χρησιμοποιεί τον μεταφορικό στίχο και πάλι αποφεύγοντας την «ποιητική σαβούρα», δηλ. τις κοινότοπες και πολυκαιρισμένες μεταφορές. Γι' αυτό η ποίηση του Κάλας έχει καινούργιες, «επιθετικές» μεταφορές που δεν αναλογούν σε κάποια παράδοση στιχουργική, ακόμα και

²⁶⁴ Βλ. Αλεξανδρόπουλος, 2000: 66. Μια από τις «νομοθετικές» διατάξεις των φουτουριστών ήταν η εξής: «Τα φωνήεντα τα αντιλαμβανόμαστε σαν χρόνο και χώρο [...], ενώ τα σύμφωνα είναι το χρώμα, ο ήχος, η μυρουδιά» (στο ίδιο)

²⁶⁵ Μετρήσαμε δεκαέξι παρομοιώσεις στις 34 σελίδες ποιημάτων – και όλες μειωμένου ποιητικού βάρους.

αιρετική²⁶⁶. Από τους εικονοπλαστικούς τρόπους του Μαγιακόφσκι, που δανείζεται ο Κάλας, ο πιο χαρακτηριστικός είναι η μεταμόρφωση, ή πραγμάτωση της μεταφοράς. Ωστόσο δεν θα βρούμε στον Κάλας το στοιχείο της υπερβολής, τόσο έντονα υπογραμμισμένο όπως στον Μαγιακόφσκι ο οποίος εισάγει προσωποποιημένα αντικείμενα ή αφηρημένα στοιχεία, ή φανταστικά περιστατικά, ως στοιχεία που πλαταίνουν υπέρμετρα τα όρια του λόγου και του κόσμου· σ' αυτό το σημείο (πληθώρα εικόνων με τολμηρές και ασυνήθιστες μεταφορές) διασώθηκε η ποίηση και των δυο ποιητών από τον στεγνό (σοσιαλιστικό) ρεαλισμό.

Από τα υπόλοιπα μορφικά στοιχεία, να σημειώσουμε τη χρήση από τον Κάλας της καθημερινής αντιποιητικής λέξης (όχι απαραίτητα της επίσημης δημοτικής), ακόμα και την ελάχιστη αλλά χαρακτηριστική χρήση ρίμας²⁶⁷. Η περιορισμένη χρήση των σημείων στίξης κι ο χειμαρρώδης (εκτενής) στίχος αντιστοιχούν στον λόγο του ρώσου ποιητή: ο Μαγιακόφσκι δεν χρησιμοποιούσε τα σημεία στίξης, αλλά τα πρόσθεταν οι εκδότες του – η μόνη τελεία που έβαλε ο ίδιος ο ποιητής ήταν η «τελεία μιας σφαίρας»²⁶⁸. Ένας άλλος συνηθισμένος εκφραστικός τρόπος του Μαγιακόφσκι, η εμψύχωση των αντικειμένων, βρίσκει εφαρμογή σε κάποια ποιήματα του Κάλας. Ο λόγος στον Μαγιακόφσκι υπόκειται στους νόμους της ζωής και της φθοράς, σαν τα σώματα: «Και στο στόμα / σαπίζουν τα μικρά πτώματα / των πεθαμένων λέξεων»²⁶⁹. Παρόμοια είναι η διατύπωση του Κάλας: «μένουν πίσω τα πτώματα των ρημάτων μου / μαραμμένες υπάρξεις ξαπλωμένες σε αχαράκιωτο χαρτί» (ΓΦ: 25).

Επίσης, η χρήση του α' προσώπου του ενικού²⁷⁰ – υπάρχει σε δυο διαδοχικά ποιήματα της ενότητας *Βοή*, «Φυλακισμένοι» και «Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας», όπου συμπλέκονται δυο μαγιακοφσκιικοί τρόποι: ο εγωτισμός και η πραγμάτωση της μεταφοράς. Μάλιστα στο πρώτο από τα ποιήματα έχουμε το σημείο σύμπτωσης του Κάλας όχι μόνο με τον Μαγιακόφσκι, αλλά και με τον αμερικανό Γουίτμαν²⁷¹. Κοινό σημείο είναι το μακροσκοπικό βλέμμα που σαν τηλεφακός αγκαλιάζει όλο τον κόσμο, ο ποιητής αποκτά γιγαντιαίες διαστάσεις – γίνεται προφήτης ενός καινούργιου κόσμου – και το ποίημα πλαταίνει, γίνεται συμπαντικό:

²⁶⁶ Έχει προηγηθεί η «αποδόμηση» του Καρυωτάκη. Πβ. τους στίχους του Καρυωτάκη για τον συρφετό που γυρεύει ομοιοκαταληξία, τις ξεχαρβαλωμένες κιθάρες, στίχοι που αισθητοποιούν την αντίθεσή του για τη μουσικότητα στο στίχο, βλ. Αγγελάτος, 1994: 65.

²⁶⁷ Στον Μαγιακόφσκι η ρίμα είναι πολύ έντεχνα και περίπλοκα επεξεργασμένη, βλ. Μαγιακόφσκι, 1988: 47-48.

²⁶⁸ Από τον Πρόλογο στο ποίημα *Στων σπονδύλων τον αυλό*, σε μετάφραση του Οδ. Ελύτη, 1980: 185.

²⁶⁹ Μαγιακόφσκι, 1996: 39.

²⁷⁰ Η αντινομία του «εγώ» και του «μη-εγώ», όπως συνοψίζει ο Jakobson, 1982: 29.

²⁷¹ Τις αναλογίες του Μαγιακόφσκι με τον ρωμαλέο γιγαντισμό του Γουίτμαν επισημαίνει ο Αλεξανδρόπουλος, 2000: 19-20. Την αναλογία αυτή την είχε επισημάνει και το πρώτο (ανυπόγραφο) σημείωμα των *Νέων Βωμών*, μιλώντας για το έργο *150.000.000*: «είναι το απέραντο επικό ποίημα στο οποίο ο Μαγιακόφσκι παρουσιάζεται με τον τρόπο του Ουίτμαν ανυψώνοντας τη Ρωσία βιομηχανοποιημένη σε ένα απελευθερωμένο κόσμο από κάθε καταπίεση» (παραθέτει η Ντουνιά, 1996: 264-5).

«αριθμητές φυλακές υψώνονται απ' την Αμερική στου Σιγγ-Σιγγ τα βράχια
ως τη γαλάζια θάλασσα της Ελλάδας στου Ιτζεδδίν τη βάση
κι από τον Τάμεση κι από τον Δούναβη και τον Βιστούλα
κι από τις λαγόνες στα βενετικά κανάλια» (ΓΦ: 25). Ήδη οι πρώτοι στίχοι της ενότητας *Boh*
εκφράζουν, μέσα από μια βιβλική εικόνα, το κοσμογονικό ρίγος της δημιουργίας. Το πιο
ενδεικτικό ποίημα του Γουίτμαν είναι το «Salut au monde», όπου ο ποιητικός λόγος διαπερνά τις
πόλεις του κόσμου, χαιρετά της γης όλους τους κατοίκους, διασώζοντας και κάποια ίχνη
κοινωνικής κριτικής:

«Βλέπω όλους τους είλωτες της γης, να μοχθούν,

Βλέπω όλους τους φυλακισμένους μες στις φυλακές»²⁷². Αντίστοιχα, σε κάποια ποιήματα του
Μαγιακόφσκι (πχ. *Ο πόλεμος και η ειρήνη*²⁷³) η ματιά του ποιητή περιδιαβαίνει όλη την
οικουμένη και τα πάντα παίρνουν μνημειακές διαστάσεις,²⁷⁴. Όσο για τον εγωτισμό, στο
«Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας» ο Κάλας ακολουθεί το μαγιακόφσκιικό τρόπο, σύμφωνα με τον
οποίο ο ποιητής από αφηγητής μετατρέπεται σε αντικείμενο του ποιήματος –
«αντικειμενοποιώντας το υποκείμενο», σύμφωνα με τον εύστοχο σχολιασμό του Ρίτσου²⁷⁵.

Τα μορφικά ζητήματα που εκθέσαμε ανωτέρω δεν είναι παρά αντανάκλασεις κι
εφαρμογές αρχών Ποιητικής. Σημείο εκκίνησης και πυρήνας της υπήρξε ο διασκελισμός από την
ειδυλλιακή παλιότερη ποίηση²⁷⁶ και η κατασκευή της καινούργιας ποίησης, με αυτοσχέδια και
παράταιρα υλικά. Προέκυψε έτσι λόγος δύσκολος και κακοτράχαλος, που ξένισε τα αυτιά των
συγκαιρινών τους. Υπάρχει και στον έλληνα ποιητή και στον ρώσο η ίδια επιθετική σάτιρα
απέναντι στο λογοτεχνικό κατεστημένο, τους «μακαντάσηδες της λογοτεχνίας»: «Κύριοι ποιητές
/ Ακόμα δεν τους βαρεθήκατε / τους ευέλπιδες / τ' ανάκτορα / τον έρωτα / τις πασχαλιές; / Αν /
σαν κι εσάς / είναι οι δημιουργοί / να φτύσω μου 'ρχεται / κάθε τέχνη»²⁷⁷. Ο καινούργιος ποιητής
αποποιείται την άλω του δημιουργού και κατασκευάζει: σφυρηλατεί τις λέξεις του, τους στίχους,
τη σύνταξη και τις μεταφορές του στον τροχό της καθημερινότητας. Επιπλέον ο ποιητής πρέπει

²⁷² Γουίτμαν, 1986: 153

²⁷³ Σε μετάφραση του Ρίτσου (Μαγιακόβσκη, 1996: 44κε), *Πόλεμος και Οικουμένη* σύμφωνα με άλλες
μεταφράσεις. Επίσης στο ημιτελές ποίημα «Πέμπτη Διεθνής» (1921-22), η ποιητική ματιά εκτείνεται πάνω
σε όλες τις ηπείρους (Μαϊακόνσκι, 1986: 81-87).

²⁷⁴ Όπως σημειώνει ο Ριπελλίνο (1977: 33): «Λες κι έχει συνεχώς το μάτι του στο τηλεσκόπιο». Γενικά
είναι ορατή η εμμονή του Μαγιακόφσκι για την απεραντοσύνη των γήινων εκτάσεων και τις γιγάντιες
διαστάσεις.

²⁷⁵ Βλ. Μαγιακόβσκη, 1996: 29.

²⁷⁶ Βλ. τον πρόλογο του Γ.Ρίτσου στην ποίηση του Μαγιακόβσκη, 1996: 13-14.

²⁷⁷ Σε μετάφραση του Μ.Αλεξανδρόπουλου, 2000: 12-13.

με τη σιδερογροθιά να μπαίνει στο κρανίο του κόσμου²⁷⁸, ώστε να παρεμβαίνει δυναμικά στη μεταμόρφωση της πραγματικότητας.

Η συγγένεια των δύο ποιητών εκφράζεται και στο θεματικό επίπεδο. Στη συγκεκριμένη ενότητα *Βοή*, αν συμπτύξουμε τα βασικά της θέματα, καταλήγουμε στη θεματική συγκεκριμένου ποιήματος του Μαγιακόφσκι, όπως τη συνοψίζει ο ίδιος: «Το *Σύννεφο με παντελόνια* το θεωρώ κατήχηση της σύγχρονης τέχνης. Κάτω η αγάπη σας, Κάτω η τέχνη σας, Κάτω η θρησκεία σας, Κάτω η κοινωνία σας – οι τέσσερις κραυγές των τεσσάρων μερών»²⁷⁹. Αν και η ενότητα *Βοή* δεν χωρίζεται σε τμήματα, η θεματική της εξαντλείται στην κατήχηση που υποδηλώνεται στο *Σύννεφο με παντελόνια*, με ιδιαίτερη έμφαση στην κοινωνική κραυγή. Η ταξική αντίθεση που θεμελιώνεται ήδη στο πρώτο ποίημα της ενότητας και θέτει ζήτημα κοινωνικής δικαιοσύνης, υπάρχει ολοκάθαρα στη «Διαδήλωση» και στο «Λιμάνι». Ο Κάλας αφουγκράζεται τον μόχθο και την εξαθλίωση των εργατών στις μεγαλουπόλεις, όπως αντίστοιχα ο Μαγιακόφσκι καταγράφει την αμερικανική πραγματικότητα: «Η ζωή εδώ πέρα γι' άλλους ήτανε αμεριμνησία σωστή, / γι' άλλους πάλι – ατέρμονη κραυγή λιμού και πείνας»²⁸⁰. Ακόμα η κραυγή ενάντια στην κρατούσα αισθητική, είναι διάσπαρτη σ' όλη την ενότητα (: «τώρα πια δεν μπορεί ο ποιητής να οραματίζεται άλλο από Βασιλλίες που πέφτουν», ΓΦ: 25) και πιο συγκεκριμένα εντοπισμένη στο ποίημα «Ακρόπολη».

Η άρνηση της αγάπης είναι σαφής στο «Ερωτικό», καθώς οι μηχανές υποκαθιστούν τα ανθρώπινα όντα. Αλλά και σε άλλα σημεία υποδηλώνεται (ταξική και βλάσφημη) κριτική του έρωτα: «Τους ένιωσα από δεήσεις φωνών αντρών

που καλούσανε σε πράξεις σαρκικές

τους αγίους όλους κι εκείνη

που σήμερα αν ζούσε – οι άλλοι

που κάνουν προσευχές τις Κυριακές

θα 'χαν κάνει

– εκεί φτάνει η ασέβειά τους

Μις Παλαιστίνη» (ΓΦ:11). Η βλάσφημη αυτή προσφώνηση των εργατών αναπτύσσεται στις ερωτικές φαντασιώσεις των μοναχών στο «Αγιονόρος». Επίσης υπάρχουν διάσπαρτοι υπαινιγμοί για τους ταπεινούς έρωτες που ζουν οι εργάτες (ΓΦ: 12, 13, 41), ή για τους αγοραίους

²⁷⁸ «Πώς τολμάτε να ονομάζεστε ποιητής / και σαν γκριζωπό να τιτβίζετε σπουργίτι! / Σήμερα / πρέπει / με σιδερογροθιά / να μπήγεσαι στου κόσμου το κρανίο!», από το *Σύννεφο με παντελόνια*, Μαγιακόφσκι, 1995: 57.

²⁷⁹ Από τον πρόλογο του Μαγιακόφσκι στην πλήρη – μη λογοκριμένη – έκδοση του ποιήματος, το 1918. Παραθέτει ο Γ.Μολέσκης στην εισαγωγή του, σε αυτοτελή και πλήρη έκδοση του ποιήματος στα ελληνικά (Μαγιακόφσκι, 1995: 18). Επίσης βλ. Maiakovski, 1984: 69.

²⁸⁰ Από το ποίημα του Μαγιακόφσκι «Η γέφυρα του Μπρούκλιν», Ελύτης, 1980: 204.

έρωτες στη μεγάλη πόλη (ΓΦ: 32). Σχετικά με τη θρησκεία, η βλάσφημη ειρωνεία του Κάλας αποκαθλώνει και γελοιοποιεί τα ιερά σύμβολα. Η άρνηση αυτή όμως είναι αμφίθυμη (διαπραγματευόμαστε το θέμα στο 13^ο κεφ. της διατριβής) και κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με τον Μαγιακόφσκι: «ο αντιθρησκευτισμός του και η θεομαχία του γνωρίζουν νέες απροσδόκητες λεκτικές επενδύσεις και παραστατικές προεκτάσεις»²⁸¹. Στο *Σύννεφο με παντελόνια*, η φωνή του ποιητή «στενάζει βωμολόχα / την κάθε ώρα», ενώ το ποίημα κλείνει με αυθάδεια προς τον «ημιμαθή θεούλη»²⁸². Παρ' όλα αυτά, πολλά βιβλικά θέματα επανέρχονται ως έμμενες ιδέες στην ποίησή του (όπως και στον Κάλας, κυρίως στα μεταπολεμικά κείμενά του) – μάλιστα ο αρχικός τίτλος του ανωτέρω ποιήματος ήταν «Δέκατος τρίτος απόστολος»²⁸³.

Σε πολλά ποιήματα του Μαγιακόφσκι παραχωρείται θέση σε εξω-φιλολογικού χαρακτήρα θέματα, στη «φιλολογία του γεγονότος»²⁸⁴. Αυτό εξηγείται από την ιδέα-ντιρεκτίβα της ποιητικής του: τη σύνδεση ποίησης και ζωής. Μέσα από τα γεγονότα της τρέχουσας πραγματικότητας δίνεται ευκαιρία στον επαναστάτη ποιητή να κάνει κοινωνική κριτική. Στόχος πρώτος: το ταξικό εποικοδόμημα που στηρίζεται στη θεότητα του χρήματος. Στο επικό ποίημα «Ο Άνθρωπος», ο Μαγιακόφσκι περιγράφει το στρόβιλο του χρήματος: «αφρίζει / κι αντιλαλεί ο χρυσόδετος ανεμοστρόβιλος: / φράγκα / δολάρια / ρούβλια / κορώνες / γεν / μάρκα.// Οι μεγαλοφυίες, οι πόρνες, τ' άλογα και τα βιολιά / κ' οι ελέφαντες / και τα μικροζήτηματα της ζωής, / όλα εκεί μέσα πνίγονται.»²⁸⁵ και οι εικόνες του αντιγράφονται στη «Στρογγυλή Συμφωνία» του Κάλας. Συχνά ο Μαγιακόφσκι βάζει κατά των μικροαστών με τα «χοντρόπετσα αυτιά»: «Έσκαζαν / μπουχτισμένοι από τη μάζα / κι έτρεχε απ' τις σχισμές το λίπος»²⁸⁶ – αντίστοιχα για τον Κάλας η καρδιά του αφέντη είναι τυλιγμένη από πάχος (ΓΦ: 12). Και στο ποίημα «150.000.000», που ο Μαγιακόφσκι το θεωρούσε το ποίημα της επανάστασης, (καθώς σ' αυτό αντιπαλεύουν οι δυο κόσμοι, ο πρόεδρος των ΗΠΑ Ουίλσον και ο ρώσος Ιβάν) έχει εικόνες όπως «Ο Ουίλσον κολυμπάει μέσα στο ξίγκι», «Ο Ουίλσον περιδρομιάζει, χοντραίνει, η κοιλιά του ανεβαίνει από πάτωμα σε πάτωμα». Οι στίχοι αυτοί προκάλεσαν την αρνητική κριτική του Τρότσκι, γιατί περιέχουν εικόνες απλοϊκές και χοντροκομμένες, που δεν μαρτυράνε μια περίσσια

²⁸¹ Αλεξανδρόπουλος, 2000: 133.

²⁸² Μαγιακόφσκι, 1995: 62 και 69 (αντίστοιχα για τα δυο παραθέματα)

²⁸³ Μαγιακόφσκι, 1995: 16. Πβ «Είμουν εγώ, / που με το δάχτυλό μου / τον ουρανό τρυπώντας, / απόδειξα πως είναι κλέφτης / αυτός που προσκυνάμε σαν Θεό!» (Μαγιακόφσκι, χχ: 26). Για την ιερόσυλη εμμονή του Μαγιακόφσκι σε βιβλικά θέματα βλ. Ριτελλίνο, 1977: 63-65

²⁸⁴ Ο όρος είναι του Jakobson, 1982: 51

²⁸⁵ Μαγιακόφσκι, 1996: 61. Πβ. από το ίδιο ποίημα: «Η λυκοφωλιά των τραπεζιτών, των αφεντάδων και των δόγηδων / ταραχτήκε απ' αυτό το βρυχηθμό. / Βγάζουν / τις επιχρυσωμένες / πανοπλίες.» (στο ίδιο: 59 βλ. και: 75).

²⁸⁶ Μαγιακόφσκι, 1995: 63. Για το πλήρες ποίημα βλ. Maiakovski, 1985: 301 και 333-337.

λαϊκή φαντασία, αλλά τη μωρία της μποεμαρίας²⁸⁷. Ο Τρότσκι απαιτεί από τον ποιητή εσωτερική επεξεργασία των εικόνων, έτσι ώστε να μην καταβροχθίζεται η ιδέα, τόσο στο πολιτικό, όσο και στο καλλιτεχνικό πεδίο. Παράλληλα, ο ρώσος θεωρητικός εξαίρει τη θέση και το τεράστιο ταλέντο του Μαγιακόφσκι: «Ο επαναστατικός ατομικισμός του Μαγιακόβσκι ξεχύθηκε με ενθουσιασμό μέσα στην προλεταριακή επανάσταση, μα δε συγχωνεύτηκε ποτέ μαζί της»²⁸⁸, ενώ στηλιτεύει τον υπερβολισμό του, την έλλειψη εσωτερικής πειθαρχίας, τις αποτυχίες του. Ο Κάλας γνωρίζει τις απόψεις του Τρότσκι και ωστόσο επαναλαμβάνει τα «λάθη» και τις υπερβολές του Μαγιακόφσκι. Εδώ τίθεται το μείζον ερώτημα των ορίων ανάμεσα στην τέχνη και στην πολιτική, μαζί με τα συνακόλουθα υποερωτήματα: αν μπορούν οι ποιητικές εικόνες να ενσαρκώνουν μιαν ιδέα, πώς οριοθετούνται (και αν) καλλιτεχνικό και πολιτικό πεδίο, πού βρίσκεται το άτοπο και η υπερβολή, ποιος (εν τέλει) μιλάει σαν πολιτικός και ποιος ως αισθητής;²⁸⁹

Ξαναγυρνώντας στην άμεση παραλληλία των ποιημάτων, η πόλη και οι δρόμοι αποτελούν μοτίβα κοινά στη φουτουριστική θεματική, γι' αυτό βρίσκουν τη θέση τους στην καινούργια ποίηση που διακόπτει την ειδυλλιακή με τη φύση σχέση: στη βιομηχανική εποχή άλλο είναι το σκηνικό της ανθρώπινης δράσης, γι' αυτό και το μυαλό του ποιητή χτίζει πολιτείες, σα χαρωπός και σοφός οικοδόμος²⁹⁰. «Η νυχτερινή Μόσχα, στα πρώτα ποιήματα του Μαγιακόβσκη, είναι ένας μανιασμένος στρόβιλος όπου βρίθουν οι ταμπέλες και τα έμψυχα αντικείμενα, όλα τους σπινθηροβόλα κάτω από τις φωτεινές δέσμες των αυτοκινήτων και κάτω απ' τις ακτίνες που ρίχνουν πλάγια οι φανοστάτες.»²⁹¹. Το σχόλιο θα μπορούσε να ισχύει για το ποίημα «Ερωτικό» του Κάλας. Επιπλέον, οι πόλεις-πύργοι της Βαβέλ, όπου ανακατεύεται ο λόγος (βιβλική υποδήλωση), υπάρχει στο *Σύννεφο με παντελόνια*²⁹², ενώ εμφανίζεται και στην ύστερη ποίηση του Κάλας. Ο Μαγιακόφσκι σε πολλά κείμενά του εκφράζει τον ενθουσιασμό του για τον μηχανικό πολιτισμό²⁹³ και γι' αυτό οδηγήθηκε σε καινούργιο ορισμό για το ωραίο: «Ομορφιά [...] είναι η σύγχρονη πόλη-αρχιμουσικός που πάει στα ύψη με τους ουρανοξύστες της, με τους καπνούς από τα φουγάρα των εργοστασίων»²⁹⁴.

²⁸⁷ Τρότσκι, 1982 : 123-4

²⁸⁸ Στο ίδιο: 120.

²⁸⁹ Ενδιαφέρουσες απόψεις καταθέτει ο Αλεξανδρόπουλος (2000:251-254), καθώς σχολιάζει τις απόψεις του Τρότσκι.

²⁹⁰ Βλ. το ποίημα «Ο Πόλεμος και η Ειρήνη», Μαγιακόβσκη, 1996:45.

²⁹¹ Ριπελλίνο, 1977: 40.

²⁹² Βλ. Μαγιακόφσκι, 1995: 50.

²⁹³ Πχ στο σενάριο «Μπεντς Νο 22», το κύριο πρόσωπο ήταν ένα αυτοκίνητο (Ριπελλίνο, 1977: 313). Αλλού εκθειάζει τη σιδερένια σκέψη των καλωδίων (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 61), τα σιδερένια χέρια των γεφυριών (στο ίδιο: 101).

²⁹⁴ Αλεξανδρόπουλος, 2000: 77.

Επίσης, η φωτιά συνιστά κοινό μοτίβο και ποιητικό σύμβολο, στα κείμενα των δυο δημιουργών. Στο ποίημα «Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας» η φρενιτιώδης κίνηση του υποκειμένου γεννά πυρωμένες συνθέσεις: «μα το σφλογικό κείνο ρυθμό / που μ' ακολουθάει / πώς να καταγράψω / μια που καιει τους ιάμβους / και της λύρας τις νότες / σαν να 'ταν όλα / στης φωτιάς τη φριχτή μανία / αφιερωμένα» (ΓΦ: 29). Ανάλογες σκηνές συναντάμε στο πρώτο μέρος του ποιήματος του Μαγιακόφσκι *Σύννεφο με παντελόνια*, όπου ο έρωτας γίνεται εστία πυρκαγιάς, με αποτέλεσμα να βρίθει ο λόγος από τα αντίστοιχα σημαίνοντα: η φωτιά που φωτίζει, ένα σπίτι που κάηκε, ένα καϊόμενο πορνείο, η πυρκαγιά στην καρδιά του ποιητή και όλο το σώμα (στόμα, καρδιά, πρόσωπο), φλεγόμενο, να λάμπει: «Καμένες μορφές λέξεων και αριθμών / βγαίνουν απ' το κρανίο μου / σαν παιδιά από σπίτι που καίγεται.»²⁹⁵. Επίσης στο ποίημα «Η καταπληκτική περιπέτεια του Β.Μ. ένα καλοκαίρι στην εξοχή» (1920), η φλογισμένη πλάση αποτελεί το σκηνικό, ενώ ο ήλιος ζωντανεύει και συνομιλεί με τον ποιητή, για να διαπιστώσουν τον κοινό προορισμό τους να φέγγουν φως στον κόσμο: «Στίχοι και φως σωστό ξεφάντωμα, / δώστε αστραγιά σ' ό,τι βρεθεί μπροστά σας!»²⁹⁶. Πέρα από τη σύμπτωση των επιμέρους μοτίβων, είναι κοινός ο συμβολισμός ότι ο ποιητής ταυτίζεται με τον Προμηθέα κι αυτό αποτέλεσε για τον Κάλας όπως και για τον Μαγιακόφσκι τη σύνοψη της ποιητικής τους.

Όπως τονίστηκε στην Εισαγωγή για τη μεσοπολεμική ποίησή του (κεφ.2.1.), ο Κάλας παράλληλα με τα «επικά» του ποιήματα, γράφει και ποιήματα «λυρικά». Αντίστοιχα, τα ποιήματα του ρώσου ποιητή αναπτύσσονται συγχρόνως προς τρεις κατευθύνσεις: τη λυρική, τη σατιρική και την επική - ηρωική. Την ίδια εποχή μπορεί να δουλεύει ένα μεγάλο ποίημα για την επανάσταση και παράλληλα ένα ερωτικό - λυρικό κείμενο. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν διαφορετικά, αλλά κατά βάση συμπληρωματικά η επική και η λυρική φάση στον πρώιμο Κάλας, ως σύνθεση ετερόκλητων δυνάμεων, του μικρόκοσμου και του μακρόκοσμου, σε ένα «όλον» στον χρόνο και στον χώρο. Χωρίς να λείπουν τα κοιτάσματα διάσπαρτης ειρωνείας στα μεσοπολεμικά του ποιήματα, τη σατιρική φλέβα θα εξορύξει ο Κάλας στην ύστερη φάση της ποίησης του – με τον τρόπο που ο Μαγιακόφσκι σάρκαζε τα ιδανικά και την αλαζονεία της κομμουνιστικής γραφειοκρατίας²⁹⁷.

²⁹⁵ Μαγιακόφσκι, 1995: 49. Επίσης πβ τους στίχους του Μαγιακόφσκι σ' ένα από τα πρώτα του ποιήματα («Η Νύχτα»), όπου μιλά για «φλογισμένα κίτρινα χαρτιά», «Και παλιότερα των δρομέων τα πόδια τα τυλίγανε / οι φωτιές με βραχιόλια – πληγές κίτρινες» (Αλεξανδρόπουλος, 2000: 62-63)

²⁹⁶ Ελύτης, 1980: 200.

²⁹⁷ «Των μικροσυμφερόντων οι κλωστές / την επανάσταση τυλίξαν», από το ποίημα «Περί καθαρμάτων» (1920) Ριπελλίνο, 1977: 202. Η σάτιρα των αστικών ηθών αποτελεί άξονα της ποιητικής του ύστερου Μαγιακόφσκι, όπως στο ποίημα «Περί αυτού» (1923), στο θεατρικό «Κοριός», στη διάλεξη «Άντε ν' αρχίσουμε μια κομψεπίκομη ζωή» (1927) (βλ. στο ίδιο: 210), όπως και η δηκτικότερη ειρωνεία της κομματικής γραφειοκρατίας, στο θεατρικό «Χαμάμ» (βλ. στο ίδιο: 242).

Παρά τη θεωρητική απόσταση του επικού-φουτουριστικού από τον *άλλον* (λυρικό) Μαγιακόφσκι²⁹⁸, ο ρώσος ποιητής δεν παρέλειψε να πάρει τις αποστάσεις του από τον παραδοσιακό λυρισμό: «Σε τούτον / τον μικρόν / δωματιόκοσμο που ζείτε / και ποιητές υπάρχουν δωματίου / κατσαρομάλληδες / σπιτίσια κουταβάκια του λυρισμού»²⁹⁹. Επομένως η μετατόπιση της ποιητικής εστίας από τον εξωτερικό κόσμο στον εσωτερικό, δεν σημαίνει αντίφαση, αλλά υπακούει στους ίδιους κανόνες μιας ενιαίας πραγματικότητας, όπου συνυπάρχουν «εγώ» και «εμείς». Αντίστοιχα, ο Κάλας, στην επόμενη από τη *Βοή* ενότητα που επιγράφεται *Φωνές της νύχτας*, εμφανώς μετατοπίζει τον τόνο στο εσωτερικό – χωρίς να λείπουν τα συλλογικά οράματα: στο πρώτο ποίημα, από το δωμάτιο του ποιητικού υποκειμένου εκπορεύονται αυριανές ελπίδες και θυελλικός ρυθμός, «πνοή ξεχειλισμένη από χίλια σαν το δικό μου δωμάτια» (ΓΦ: 47).

Συμπερασματικά: Η εμβέλεια των φουτουριστικών ποιημάτων του Κάλας δεν έφτασε εκείνη της ποίησης του Μαγιακόφσκι, έτεινε μα δεν πλησίασε αρκετά τους μείζονες και ρωμαλέους στίχους της ποιητικής σύνθεσης του ρώσου ποιητή. Η ποίηση του τελευταίου (παρά τις προπαγανδιστικές ρητορείες και τους εντυπωσιασμούς στους οποίους κάποτε ενέδιδε) είχε στόχους σύνθετους και δραματικό βάθος, είχε πιο τελειοποιημένα εργαλεία και πολύχρονο μόχθο ποιητικής δουλειάς πίσω της. Η επίδραση του Μαγιακόφσκι εξαντλείται στα δέκα ποιήματα της *Βοής* και δεν έχει συνέχεια στην μετέπειτα ποιητική παραγωγή του Κάλας – μολονότι οι βάσεις της ποιητικής θεωρίας του δεν αποστασιοποιήθηκαν ποτέ ουσιαστικά από την *avant-garde* φιλοσοφία της Ρωσικής Πρωτοπορίας. Η διαφορά της ποιητικής αποτελεσματικότητας των δυο δημιουργών οφείλεται στην ανισότητα της ποιητικής τους δύναμης, αλλά συλλειτούργησαν και άλλες πιθανές αιτίες. Ο Μαγιακόφσκι στηρίχτηκε στη δυνατή φουτουριστική ομάδα με κοινούς τους στόχους της μεταμόρφωσης της ποίησης, ενώ ο Κάλας δεν είχε συνοδοιπόρους – αναμφισβήτητα, ηχεί με μεγαλύτερη ένταση το «ράπισμα στο κοινό γούστο» όταν είναι ομαδικό. Επιπλέον ο Μαγιακόφσκι άνθισε μαζί με τη ρωσική επανάσταση στα χρόνια της τα πιο δημιουργικά (αν και κάποιοι μελετητές υποτιμούν την μετά το 1917 ποίησή του), ενώ ο Κάλας έζησε σε μια συντηρητική Ελλάδα που βιάδιζε από δικτατορία σε δικτατορία. Αλλά πέραν των ενδοποιητικών και κοινωνικών εξηγήσεων, πρέπει να επισημάνουμε ότι η πρόιμη ποίηση του Κάλας *πειραματίζεται* χωρίς να έχει μορφώσει τον απόλυτα προσωπικό της τόνο, γι' αυτό αλλάζει πολλά πρόσωπα την ίδια χρονική περίοδο, μέχρι να κατασταλάξει.

2.5. ΚΑΛΑΣ – ARAGON

²⁹⁸ Ο Μαγιακόφσκι το 1923 δημοσίευσε ένα πολύστιχο ερωτικό ποίημα «Γι' αυτό», ενώ λίγο πριν είχε τελειώσει μια σειρά μικρών ποιημάτων με τίτλο «Αγαπώ», παραβιάζοντας το φουτουριστικό δόγμα βλ. Αλεξανδρόπουλος, 2000: 267.

²⁹⁹ Στο ίδιο: 258.

Το αρχικό σημείο επαφής του Κάλας με τον υπερρεαλισμό υπήρξε ο ποιητής Louis Aragon, ο οποίος ήταν από τα ιδρυτικά μέλη του υπερρεαλιστικού κινήματος. Το πρώτο κείμενο του Κάλας όπου αναφέρεται στον υπερρεαλισμό ήταν το ανυπόγραφο³⁰⁰ δημοσίευμα στο περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, με τίτλο «Ο ποιητής Aragon στο “σκαμνί”...» (βλ. Κάλας, 1932 α). Στο συγκεκριμένο άρθρο κατατίθεται η διαμαρτυρία για τη φίμωση της πνευματικής ελευθερίας, με τη δίωξη και την επαπειλούμενη φυλάκιση του Aragon εξαιτίας της δημοσίευσης του ποιήματος «Κόκκινο Μέτωπο» («Front Rouge»). Η διαμαρτυρία αυτή κατατίθεται όχι μόνο εκ μέρους του συντάκτη αλλά και εκ μέρους του περιοδικού – ίσως γι’ αυτό ο Κάλας να μην υπέγραψε προσωπικά. Στη συνέχεια του κειμένου υπάρχει μια σύντομη εισαγωγή για τον γάλλο ποιητή, όπου τονίζεται ότι ανήκει στην τάση των υπερρεαλιστών· με την ευκαιρία, γίνεται μια συνοπτική παρουσίαση του κινήματος: «Ο Υπερρεαλισμός είναι μια νεώτατη θεωρία που βασίζεται “στην πίστη μιας ανώτερης πραγματικότητας, που τις εκδηλώσεις της συναντούμε στο αφιλόκερδο παιχνίδι της σκέψης, σε μερικές γλωσσικές και κοινωνικές παραδρομές, που ονομάζουμε σήμερα συμπτώσεις και γενικά σ’ όλους τους απροσδόκητους φαντασιασμούς όπου η σημερινή λογική δεν έχει πέραση”»³⁰¹.

Ακολούθως παρουσιάζεται η σύνδεση του υπερρεαλισμού με την Επανάσταση, καθώς γίνονται αναφορές στο περιοδικό *Ο Υπερρεαλισμός στην υπηρεσία της Επανάστασης*, στην αδιάψευστη πολιτική δράση των γάλλων υπερρεαλιστών, στο γεγονός ότι οι περισσότεροι είναι μέλη του Κ.Κ.Γ., στον καθημερινό τους αγώνα στο πλευρό του προλεταριάτου και στην προπαγάνδα τους υπέρ της επαναστατικής τέχνης. Επίσης, ο συντάκτης του σημειώματος προβάλλει την απάντηση που έδωσαν οι υπερρεαλιστές, όταν τους τέθηκε το υποθετικό ερώτημα σχετικά με τη στάση τους αν οι ιμπεριαλιστές κήρυτταν τον πόλεμο στην ΕΣΣΔ· η απάντηση ήταν πως θα συνταχθούν με τη γραμμή της Γ’ Διεθνούς και του Κ.Κ.Γ., μάλιστα ζήτησαν ντουφέκια ώστε να απαντήσουν με έργα.

Με βάση το ανωτέρω άρθρο-σημείωμα, γίνονται προφανείς οι λόγοι που ώθησαν τον Κάλας προς τον υπερρεαλισμό, τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Ο απόηχος που τον έλκει είναι ακριβώς η σύνδεση ενός πρωτοποριακού ρεύματος με τον κομμουνισμό και η προσπάθεια σύζευξης καλλιτεχνικής και πολιτικής επανάστασης. Και μιλάμε για απόηχο, γιατί μάλλον ο

³⁰⁰ Η Χ.Ντουνιά αποδίδει το κείμενο στον Κάλας με βάση τα εξής επιχειρήματα: α) τη μετάφραση από τον Κάλας αποσπασμάτων από το ποίημα «Κόκκινο μέτωπο» σε επόμενο τεύχος των *Νέων Πρωτοπόρων*, β) το ύφος γραφής (πχ. ο όρος υπερρεαλισμός χρησιμοποιείται από τον Κάλας [δική μας σημείωση: αν και ο Κάλας τον γράφει με ένα ρ, στο εν λόγω άρθρο η λέξη είναι γραμμένη σωστά], ενώ η Συντακτική Επιτροπή χρησιμοποιεί τον όρο «συρεαλισμός») (Ντουνιά, 1996: 295). Η ίδια σωστά επισημαίνει την πρόθεση του συντάκτη του άρθρου να προβάλλει τη σύνδεση του υπερρεαλιστικού κινήματος με τον κοινωνικό αγώνα (: 296).

³⁰¹ Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό, τον Μάιο 1932 (*Νέοι Πρωτοπόροι*, 1932: 238).

Κάλας δεν είναι ενημερωμένος για τις ποικίλες εσωτερικές αντιστάσεις των υπερρεαλιστών απέναντι στην κομματική καθοδήγηση. Όταν ο Pierre Naville στο άρθρο «Η Επανάσταση και οι διανοούμενοι: τι μπορούν να κάνουν οι υπερρεαλιστές;» (1926) καλεί τους υπερρεαλιστές να ενταχθούν στη στρατευμένη διάνοηση, ο Μπρετόν απαντά στην «Νόμιμη Άμυνα» («Légitime Défense») πως οι εμπειρίες της εσωτερικής ζωής δεν πρέπει να υπόκεινται σε έλεγχο, ακόμα κι αν είναι μαρξιστικός. Ωστόσο το 1927 οι Αραγκόν, Ελύάρ, Μπρετόν, Περέ, Υνίκ προσχωρούν στο Κομμουνιστικό Κόμμα Γαλλίας. Αυτή η ενέργεια δεν υποδήλωνε βέβαια την πλήρη συμφωνία τους με το Κ.Κ.Γ., αλλά πιο πολύ την έλξη τους από τα απελευθερωτικά οράματα της Ρωσικής Επανάστασης³⁰².

Αλλά κι αν υποθέσει κανείς ότι ο Κάλας γνωρίζει αλλά αποσιωπά όλες αυτές τις αντιφάσεις, εκείνο που φαίνεται να αγνοεί είναι η αλλαγή του Aragon μετά την επιστροφή του από το συνέδριο της «Επαναστατικής Φιλολογίας» (όπως αναφέρει ο Κάλας στο άρθρο του) που έγινε στο Χάρκοβο (Charkov). Στο συνέδριο αυτό (Νοέμβριος 1930) πήραν μέρος οι Aragon και G.Sadoul οι οποίοι αναγκάστηκαν να υπογράψουν μια αυτοκριτική-δήλωση μετανοίας για τον υπερρεαλισμό³⁰³. Βέβαια, μετά τη δημοσίευση του «Κόκκινου Μετώπου» και την κρατική δίωξη του ποιητή, ο Breton συνυπέγραψε (μαζί με άλλους) μια σύντομη διαμαρτυρία υπέρ του Aragon, καταρχήν, ωστόσο έπειτα έγραψε τη μπροσούρα «Misère de la Poésie» («Αθλιότητα της ποίησης»)³⁰⁴ (Μάρτιος 1932), κείμενο που φέρνει την οριστική ρήξη και θέτει τέλος στη δεκαπεντάχρονη φιλία του με τον Aragon.

Όμως η ένταση μέσα στην ομάδα των υπερρεαλιστών είχε αρχίσει ήδη με την επιστροφή του Aragon από τη Ρωσία· ο Μπρετόν σε επιστολή του στον Ελύάρ (Γενάρης 1931) μιλά με πίκρα για την ταπείνωση των υπερρεαλιστών, για το πέταμα στα σκουπίδια των Τρότσκι και Φρόντ. Η στάση του Aragon, από την άλλη πλευρά, υπήρξε αμφίσημη, μάλιστα στο άρθρο του «Ο Υπερρεαλισμός και το επαναστατικό καθήκον» στο περιοδικό *Ο Υπερρεαλισμός στην υπηρεσία της Επανάστασης*, προσπαθεί να συμβιβάσει (αποκρύπτοντας όλες τις λεπτομέρειες για τη στάση του στο Χάρκοβο) την αλληλεγγύη του στην υπερρεαλιστική ομάδα με την πολιτική δέσμευση³⁰⁵. Ο Aragon διατείνεται πως δεν θέλει να αποχωρήσει από την ομάδα, αλλά στην πραγματικότητα ήδη η ομάδα έχει χωριστεί σε δύο στρατόπεδα – διχασμός που εντείνεται από

³⁰² Για όλες τις πληροφορίες βλ. Audoin, 1990: 49.

³⁰³ Υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία στα γαλλικά για τη στάση του Aragon (βλ. Breton, 1992: 1292, καθώς και τον υπομνηματισμό και σχολιασμό του κειμένου του Breton από την M.Bonnet). Επίσης, για μια συνοπτική παρουσίαση αυτής της στάσης βλ. Brandon, 1999: 271 κε.

³⁰⁴ Ο τίτλος παραπέμπει στο έργο του Μαρξ «Misère de la Philosophie». Η δίωξη κατά του Aragon είχε ξεκινήσει από τον Ιανουάριο 1932 και το ποίημα «Front Rouge» είχε δημοσιευτεί τον Αύγουστο 1931. Βλ. Breton, 1992: 1291.

³⁰⁵ Βλ. Στο ίδιο: 1295. Χαρακτηριστικό είναι ότι υπάρχουν σημεία στο κείμενο, όπου ο Aragon απευθύνεται σε β' πρόσωπο στον Breton σχεδόν ικετεύοντας τη φιλία και την ευμένειά του.

την ίδρυση της *Ένωσης επαναστατών συγγραφέων*, από την οποία αποκλείονται οι υπερρεαλιστές που δεν ανήκουν στο Κ.Κ.Γ.³⁰⁶. Όλες αυτές οι εξελίξεις στα ενδότερα του υπερρεαλιστικού κινήματος αποσιωπούνται ή αγνοούνται από τον Κάλας, καθώς παρουσιάζει τον Aragon ως επαναστάτη-υπερρεαλιστή.

Η Χ.Ντουνιά δεν ακριβολογεί όταν σημειώνει ότι «το «Κόκκινο Μέτωπο» του Aragon είναι το πρώτο καθαρά υπερρεαλιστικό ποίημα που δημοσιεύεται σε ελληνικό λογοτεχνικό περιοδικό»³⁰⁷, γιατί το ποίημα αυτό δεν είναι τυπικά υπερρεαλιστικό! Είναι ένα ποίημα γραμμένο από έναν δηλωμένο βέβαια υπερρεαλιστή αλλά εξυπηρετεί «στρατευμένους» σκοπούς. Μάλιστα ο ίδιος ο Aragon αργότερα σημείωνε πως μισεί το συγκεκριμένο ποίημα³⁰⁸, προφανώς γιατί δεν είχε καμία «ποιητικότητα» και όχι εξαιτίας της δυσάρεστης ποινικής εμπλοκής του. Ενδιαφέρουσα είναι και η κρίση που καταθέτει ο Breton στο «*Misère de la poesie*» διαχωρίζοντας τις δυο όψεις του προβλήματος της «Υπόθεσης Aragon»: την κοινωνική και την ποιητική. Όπως αναφέρει ο G.Sadoul (ο άλλος υπερρεαλιστής απεσταλμένος στο Χάρκοβο) στην εισαγωγή του στο έργο του Αραγκόν: «Το ενοχοποιημένο ποίημα δεν είχε αρέσει στον Μπρετόν από την πρώτη φορά που το διάβασε [...] η κριτική του όμως έμεινε υπό εχεμύθεια έναν ολόκληρο χρόνο, όσο ο Αραγκόν και αυτός προσπαθούσαν να βρουν ένα νέο έδαφος συνεννόησης»³⁰⁹. Στο κείμενο όμως «Αθλιότητα της ποίησης», ο Μπρετόν δεν κρύβει πλέον την αποδοκιμασία του: «είμαι υποχρεωμένος να δηλώσω ότι [το «Κόκκινο Μέτωπο»] δεν ανοίγει ένα νέο δρόμο στην ποίηση, και ότι θα ήταν μάταιο να το προτείνουμε ως παράδειγμα προς μίμηση στους σημερινούς ποιητές, για τον απλούστατο λόγο [...] ότι στο ποίημα αυτό η επιστροφή σε εξωτερικό θέμα και ιδιαίτερα σε συναρπαστικό θέμα βρίσκεται σε δυσαρμονία με ολόκληρο το ιστορικό δίδαγμα που συνάγεται σήμερα από τις πλέον εξελιγμένες ποιητικές μορφές. [...] Είμαι λοιπόν αναγκασμένος, θεωρώντας επίσης τη μορφή που πήρε αυτό το ποίημα, τη διαρκή του παραπομπή σε ιδιαίτερα γεγονότα, σε περιστάσεις του δημόσιου βίου, ενθυμούμενος τέλος ότι γράφηκε τον καιρό της παραμονής του Αραγκόν στη Σοβιετική Ένωση, να το θεωρήσω όχι ως παραδεκτή λύση του ποιητικού προβλήματος, όπως αυτό τίθεται στις μέρες μας, αλλά ως μία άσκηση κατ' ιδίαν σαηγευτική όσο θέλετε, αλλά χωρίς επαύριο, γιατί ποιητικά είναι οπισθοδρομικό, με άλλα λόγια

³⁰⁶ Βλ. στο ίδιο: 1296-7.

³⁰⁷ Ντουνιά, 1996: 297.

³⁰⁸ Παραθέτει η Brandon (από τον 5^ο τόμο των Απάντων του Aragon), η οποία διαχωρίζει τον ποιητή σε παλιό (προ-Χάρκοβο) Αραγκόν και μετά-Χάρκοβο· η ίδια μάλιστα εκτιμά ότι ο παλιός Αραγκόν δύσκολα θα αναγνώριζε ως ποίημα το «Κόκκινο Μέτωπο» (βλ. Brandon, 1999: 275). Πράγματι κι ο Aragon αναγνώριζε πως δεν ήταν πια ο ίδιος μετά την επιστροφή του από τη Ρωσία (: 282). Επιπλέον ο Sadoul (1985: 28) επιβεβαιώνει ότι ο Αραγκόν δεν αγαπούσε το συγκεκριμένο ποίημα.

³⁰⁹ Sadoul, 1985: 22.

ως περιστασιακό ποίημα»³¹⁰. Από το εκτενές απόσπασμα των κρίσεων του Μπρετόν, προκύπτει η καταδίκη για την «περιστασιακή ποίηση» («*poésie de circonstance*»)³¹¹ καθώς και η κρίση πως το ποίημα του Αραγκόν είναι «ποιητικά οπισθοδρομικό» («*poétiquement régressif*»).

Από τα γραφόμενα του Κάλας στο άρθρο «Ο ποιητής Aragon στο “σκαμνί”...» συνάγουμε το συμπέρασμα πως μάλλον έχει υπόψη του το πρώτο κείμενο διαμαρτυρίας («*L’affaire Aragon*») που υπόγραψαν οι υπερρεαλιστές, την επομένη της παραπομπής, υπερασπιζόμενοι τον Αραγκόν και όχι το «*Misère de la poésie*» του Μπρετόν. Στο πρώτο αυτό κείμενο οι υπερρεαλιστές δήλωναν την αλληλεγγύη τους στον διωκόμενο ποιητή, θεωρούσαν χωρίς προηγούμενο για τη Γαλλία το γεγονός της παραπομπής σε δίκη με βάση την ερμηνεία ενός ποιητικού κειμένου και υπεράσπιζαν το δικαίωμα του ποιητή να μην περάσει ολόκληρη τη ζωή του στη φυλακή – ακριβώς αυτές τις ιδέες (καθώς επαναλαμβάνει αυτούσιες κάποιες φράσεις) περιέχει και το κείμενο του Κάλας.

Ο Sadoul συνδέει τη συγκεκριμένη ποίηση του Αραγκόν με την ποίηση του Μαγιακόφσκι· μάλιστα αναφέρει ότι ο Αραγκόν, μετά την οριστική ρήξη με τους υπερρεαλιστές, εξέδωσε μια σειρά από τετράστιχα εσκεμμένα «περιστασιακά» («*Στα Κόκκινα Παιδιά*», 1932), όπου ανιχνεύεται η επίδραση του Μαγιακόφσκι, τον οποίο ο Αραγκόν θαύμαζε ήδη κατά την πρώτη υπερρεαλιστική του περίοδο³¹². Επίσης η συλλογή στην οποία συμπεριέλαβε το «*Κόκκινο Μέτωπο*» είχε τίτλο *Persécuter Persécuté* (Διωκόμενος Διώκτης) και φέρει εμφανείς τις επιδράσεις της μαγιακοφσκικής ποίησης³¹³.

Το συμπέρασμα που προκύπτει από τη μέχρι τώρα πραγμάτευσή μας είναι ότι ο Κάλας, στο κείμενό του «Ο ποιητής Aragon στο “σκαμνί”...» παρουσιάζει όσα (λίγα) γνωρίζει για τον υπερρεαλισμό: μοιάζει να είναι νεόκοπος αναγνώστης υπερρεαλιστικών εντύπων, δεν φαίνεται

³¹⁰ Παραθέτουμε σε μετάφραση του Sadoul, στο ίδιο: 22-24 (για το πρωτότυπο βλ. Breton, 1992: 20-21). Έχει μεγάλο ενδιαφέρον η ανάπτυξη του συλλογισμού του Μπρετόν, προτού φτάσει στο συμπέρασμα που παραθέτουμε: ο Μπρετόν ξεπερνά την ανύπαρκτη σχέση του ποιήματος με τον αυτοματισμό (Breton, 1992: 13) και επικεντρώνει τον προβληματισμό του σε μια σειρά ρητορικών ερωτημάτων: το εν λόγω ποίημα αποτελεί έναν καινούργιο εκμεταλλεύσιμο τύπο ποίησης; και βοηθά στον αναπροσανατολισμό της ποίησης; για να καταλήξει στις περιορισμένες προσδοκίες που γεννά τελικά το «*Κόκκινο Μέτωπο*» (: 17).

³¹¹ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Mallarmé για τα ποιήματα που έγραφε πάνω σε βότσαλα ή βεντάλιες, βλ. Sadoul, 1985: 25. Στο ίδιο βιβλίο βρίσκουμε τον ορισμό που δίνει ο Littré: «οι περιστάσεις είναι τα πράγματα της παρούσας στιγμής και, θεωρούμενες κατά την έννοια της Ρητορικής, περιλαμβάνουν ό,τι έχει σχέση με το πρόσωπο, το πράγμα, τον τόπο, τα μέσα, τα κίνητρα, τον τρόπο και το χρόνο» (στο ίδιο: 24). Ο Breton σε συνέντευξή του το 1948, δηλώνει πως γνωρίζει ότι η «*Ωδή στον Charles Fourier*» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «περιστασιακή ποίηση», αλλά ο τελικός στόχος του είναι να την εξολοθρεύσει (βλ. Breton, 1999: 605).

³¹² Βλ. Sadoul, 1985: 25. Ο Αραγκόν είχε γνωρίσει τον ρώσο ποιητή στο Παρίσι, καθώς η σύντροφός του, Έλσα Τριολέ, ήταν αδελφή της Λίλης Μπρικ, της για πολλά χρόνια αγαπημένης του Μαγιακόφσκι (βλ. στο ίδιο: 13-14).

³¹³ Το βιβλίο άνοιξε με το «*Κόκκινο Μέτωπο*» και το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής αυτής περιελάμβανε αρκετά επαναστατικά τραγούδια. Η συλλογή εκδόθηκε τον Οκτώβριο 1931, βλ. στο ίδιο: 19.

ενημερωμένος για την υποβόσκουσα διαμάχη κομμουνιστών και υπερρεαλιστών, σίγουρα αγνοεί το κείμενο «Αθλιότητα της Ποίησης» και την ακριβή θέση του Μπρετόν. Εκείνο που τον ενθουσιάζει και του κινητοποιεί το ενδιαφέρον είναι η «à la manière de» Μαγιακόφσκι ποίηση, η επαναστατική στη φόρμα και στο περιεχόμενο. Αυτό που θέλουμε να πούμε είναι ότι η γραμμή έλξης του Κάλας ξεκινά από τον Μαγιακόφσκι, περνά στον (επαναστάτη) Αραγκόν, για να καταλήξει στην περαιτέρω γνωριμία με τον υπερρεαλισμό. Στίχοι όπως οι παρακάτω από τη συλλογή *Persécutéur Persécuté*, με το έντονο αντιθησκευτικό συναίσθημα και την αντιμοναρχική ειρωνεία, πλησιάζουν την ποίηση του ρώσου ποιητή, αλλά και το πνεύμα της συλλογής *Ποιήματα* του Κάλας:

«Και τη Μεγάλη Παρασκευή οι άθειοι στις πόρτες τους
Πρέπει ρέγγες να ψήνουνε για να κρύψουν
Την οσμή των κρεάτων που προδίδει τον αδιάκοπο δαιμονισμό τους
Στα τείχη του Λούβρου καρφώνονται οι καρδιές των ευγενών
Που υψώσαν το βλέμμα τους προς Μεγαλειότητες που το στόμα τους
Άγριο ήτανε ρόδο»³¹⁴

Αλλά και στο εκτενές απόσπασμα του «Κόκκινου Μετώπου», που έχει μεταφράσει ο Κάλας στους *Νέους Πρωτοπόρους*, υπάρχουν στίχοι που υπακούουν στον χαλαρό συνειρμό του υπερρεαλισμού, δίπλα σε άλλους επαναστατικά ρεαλιστικούς στίχους:

«Ω ρολόγια ρολόγια κομψά / πόσα γεννήσατε όνειρα στους αρραβωνιασμένους /
στους περιπάτους τους στις πλατειές λεωφόρες /
και το κρεβάτι Λουδοβίκου XVI με ένα χρόνο πίστωση /
Μέσα στο κοιμητήριο ο κόσμος αυτής της τόσο καλά λαδομένης χώρας /
φέρεται με μαρμάρινη ευπρέπεια / τα μικρά τους σπίτια μοιάζουν / με τη σκεπή τσιμινέας //
Πόσο νάχουν φέτος τα χρυσάνθεμα //
Λουλούδια για τους πεθαμένους για τις μεγάλες καλλιτέχνιδες /
Το χρήμα ξοδεύεται για τα ιδανικά»³¹⁵. Ο χρόνος που τρέφει τα όνειρα των αρραβωνιασμένων –
όνειρα τόσο υλιστικά που εξαντλούνται, ειρωνικά, σε ένα πολυτελές κρεβάτι – φτάνει ως τον
θάνατο και την τελευταία κατοικία των ανθρώπων. Έτσι στους στίχους τεντώνεται το τόξο της

³¹⁴ Στο ίδιο: 29 (σε μετάφραση του Γ.Σπανού).

³¹⁵ Βλ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1932: 276-277 (και Αραγκόν, 1932, στις μεταφράσεις του Κάλας). Έχουμε ακολουθήσει την ορθογραφία του πρωτοτύπου – ίσως το «τσιμινέας» να είναι τυπογραφικό λάθος αντί τσιμινιέρας, εκτός αν ο Κάλας ελληνοποιεί έτσι το cheminée του πρωτοτύπου (=καπνοδόχος, φουγάρο). Ο Κάλας έχει μεταφράσει το τμήμα I από το «Front Rouge», βλ. Aragon, 1983: 79-81. Η μετάφραση του Κάλας δεν αυτοσχεδιάζει, ακολουθεί πιστά (mot à mot) το πρωτότυπο, μόνο οι λίγοι λαϊκοί τύποι της δημοτικής που χρησιμοποιεί (κάτου, σταχτιέρα[cendrier], σέρνουνται, φχαριστώ, Ρουσία) δίνουν έναν ιδιόμορφο τόνο στην απόδοση.

ματαιότητας από τον έρωτα μέχρι τον θάνατο, ματαιότητα που αισθητοποιείται στη χρήση του χρήματος για την αγορά λουλουδιών που προσφέρονται στους πεθαμένους και στους καλλιτέχνες – ως ιδανικά μάταια προβάλλουν ο θάνατος κι η τέχνη. Στους επόμενους (απ' αυτούς που παραθέσαμε ανωτέρω) στίχους ο Aragon αναφέρεται στη «Δυστυχισμένη Ρουσία», παραθέτοντας το νέο της όνομα Ε.Σ.Σ.Δ. (και Σ.Σ.Σ.Δ. όπως το μετατρέπει) σε επτά στίχους. Ο ποιητής εδώ επιχειρεί να περάσει από τον υπερρεαλισμό προς μια ποίηση τύπου Μαγιακόφσκι (των προπαγανδιστικών ποιημάτων). Έτσι, λοιπόν, την ίδια στιγμή που ο Aragon περνούσε από τον υπερρεαλισμό στον (σοσιαλιστικό) ρεαλισμό, ο Κάλας ακολουθεί την αντίστροφη πορεία: αφήνοντας πίσω του τον ρωσικό φουτουρισμό ανακαλύπτει την υπερρεαλιστική επανάσταση.

Αλλά και στα υπόλοιπα ποιήματα από τη συλλογή *Persécutéur Persécuté*, ο Aragon παρουσιάζει σκηνές από τη «μεγάλη επική εποχή»³¹⁶, όπου τα παιδιά επιδίδονται σε παιχνίδια επαναστατικά και φιλοσοφικά ενώ στον ουρανό κυματίζει η «Κόκκινη Σημαία»³¹⁷. Το (εκτενέστερο όλων) ποίημα «Κόκκινο Μέτωπο» παρουσιάζει πολλά στοιχεία κριτικής της αστικής ζωής και νοοτροπίας: ο ποιητής παρακολουθεί τους αστούς που αργόσχολοι συχνάζουν στα καφέ και δέχονται φροντίδες από τους υπηρέτες («Βάζουν χαλιά κάτω από τις μπουκάλες / για να μη προσκρούει ο αριστοκρατικός τους κώλος / στις δυσκολίες της ζωής»), εξαντλούν την ευαισθησία τους σε ευτελείς πράξεις. Βέβαια στη συνέχεια (που δεν έχει μεταφράσει ο Κάλας) υπάρχουν τα ανατρεπτικά συνθήματα («Camarades / descendez les flics»), οι ύβρεις εναντίον πολιτικών προσώπων (πχ. Léon Blum) και η ανακήρυξη του κομμουνιστικού κόμματος ως καθοδηγητή προς μια καινούργια ζωή. Εντύπωση φυσικά προκαλεί το γεγονός ότι ο Κάλας διάλεξε και μετέφρασε το λιγότερο προπαγανδιστικό τμήμα του ποιήματος – η πιο λογικοφανής ερμηνεία είναι ότι υπήρχε ο φόβος της λογοκρισίας και της ποινικής δίωξης σε μια χώρα λιγότερο (από τη Γαλλία) φιλελεύθερη όπως η Ελλάδα. Δεν θεωρούμε όμως απίθανο να λειτούργησε παράλληλα και η συνειδητή επιλογή του Κάλας: παρουσιάζοντας ένα τμήμα του ποιήματος με έμμεσο προπαγανδιστικό περιεχόμενο, θέλησε να υποδείξει στους συντρόφους των *Νέων Πρωτοπόρων* μια ποίηση που συνδύαζε πρωτοποριακή μορφή με επαναστατικό περιεχόμενο. Η υπόδειξη έτσι λειτουργούσε προς δύο κατευθύνσεις, ότι δηλαδή η καινούργια ποίηση δεν ήταν αναγκαίο να διαθέτει ούτε κραυγαλέο επαναστατισμό ούτε παραδοσιακή μορφή.

Ενώ από την ποίηση του Αραγκόν ο Κάλας δεν αντλεί ούτε περισσότερα ούτε και διαφορετικά στοιχεία απ' όσα είχε ανακαλύψει στον Μαγιακόφσκι, δεν συμβαίνει το ίδιο με τη θεωρητική σκέψη του Aragon. Το ύφος του Aragon, όπως αποτυπώνεται στο *Traité du style*

³¹⁶ Από το ποίημα «Petites Marionnettes», Aragon, 1983: 84. Να σημειώσουμε πως το 1931 εκδίδεται και μια επόμενη συλλογή του Aragon το *Hourra L'Oural*, που δονείται από το ίδιο επαναστατικό κύμα.

³¹⁷ Από το ποίημα «Tant pis pour moi», Aragon, 1983: 86.

(1928) παρουσιάζει πολλές συγγένειες με το δοκιμιακό ύφος του Κάλας· το *Περί Ύφους* είναι ένα βιβλίο βίαιο που δεν σέβεται τίποτα, που αρχίζει με τη λέξη «chier» για να τελειώσει ως εξής: «έχω την τιμή, σπίτι μου, στο βιβλίο αυτό, απ' αυτή τη θέση, να πω ότι, πολύ συνειδητά, χέζω τον γαλλικό στρατό στο σύνολό του»³¹⁸. Συμπερασματικά, ο Aragon υπήρξε, κατά τα φαινόμενα, η αφορμή για τη γνωριμία του Κάλας με τον υπερρεαλισμό, μόνο που διασταυρώθηκαν βαδίζοντας προς αντίθετες κατευθύνσεις, καθώς ο Κάλας βάδισε προς το σημείο που μόλις είχε εγκαταλείψει ο Aragon.

Μετά από χρόνια και αφού είχε γνωρίσει με πληρότητα το έργο του Aragon, ο Κάλας εκφράζεται αρνητικά για τον γάλλο ποιητή (που είχε γίνει ο επίσημος ποιητής του κομμουνιστικού κόμματος) στο κείμενό του για τον Ρίτσο, «Το βραβείο του Ρίτσου»³¹⁹. Το άρθρο του Κάλας ξεκινά με συγκρίσεις του μεγέθους ποιητών: αμφισβητεί τη γνώμη του Αραγκόν που θεωρεί τον Ρίτσο ως το μεγαλύτερο ποιητή του 20^{ου} αι. Ο Κάλας αμφιβάλει ειρωνικά αν μπορεί ο Ρίτσος να χαρακτηριστεί μεγαλύτερος του Βάρναλη και δηλώνει σίγουρος πως επίσης δεν είναι μεγαλύτερος από τους ζώντες ποιητές Οκτάβιο Παζ και Οδ.Ελύτη. Η ειρωνεία του Κάλας είναι πολύ πιο αιχμηρή απέναντι στον Αραγκόν, καθώς το κείμενο αφορά περισσότερο τον γάλλο ποιητή παρά τον έλληνα: ο Αραγκόν, σύμφωνα με τον Κάλας, ήταν στα νιάτα του ένας κορυφαίος υπερρεαλιστής που στην ώριμη ηλικία του έγινε πρωτοπαλίκαρα της προλεταριακής λογοτεχνίας, λάτρης και υμνητής του Στάλιν και «αστέρας πρώτου μεγέθους του ευρωπαϊκού κομμουνισμού». Οι αντιρρήσεις του Κάλας απέναντι στη στάση αυτή συνίστανται όχι σε μια απλή διαφωνία για την ποιητική αξία του Ρίτσου (που υποστήριζε ο Αραγκόν), αλλά για μια γενικότερη ποιητική στάση. Τον Κάλας τον ενοχλεί η με πλάγιο τρόπο υπεράσπιση μιας πολιτικής γραμμής στο πεδίο της τέχνης. Τον ενοχλεί η δογματική άποψη του Αραγκόν που ουσιαστικά υψώνει «θρησκευτικά» πιστεύω αντί να προασπίσει την ελεύθερη κριτική σκέψη. Ο γάλλος ποιητής κατέληξε απόστολος και υπηρέτης πολιτικών δογμάτων και θύμα του μονοθεϊστικού μύθου πως υπάρχει μια και απόλυτη αλήθεια. Το κείμενο του Κάλας μοιάζει μάλλον με επικήδειο, γιατί τελικά διαπιστώνει την ποιητική καθαίρεση του Αραγκόν, εξαιτίας της ολέθριας για την ποίηση έλλειψης κριτικού (αιρετικού ή ετερόδοξου) πνεύματος.

³¹⁸ Aragon, 1985: 118.

³¹⁹ Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Για το Σοσιαλισμό* που διηύθυνε ο Μ.Ράπτης. (Ιούλ.-Αύγ. 1978: 21). Επίσης σε επιστολή του προς Alain Jouffroy, ο Κάλας δηλώνει πως δεν πρέπει να υπάρχει καμία επιείκεια για τον Αραγκόν, μισεί τη σταλινική περίοδο του Γάλλου ποιητή, γι' αυτό και περιφρονεί την ύστερη μετάνοιά του (14/3/1971, ΔΑΚ: 27/21). Επίσης σε άλλη επιστολή προς τον Jouffroy (10/8/1973) ο Κάλας επανέρχεται στην κριτική εναντίον του Αραγκόν και στην κρίση της μετα-σταλινικής εποχής· να σημειωθεί πως ο Jouffroy (υπερρεαλιστής συγγραφέας, κοινός φίλος των Ν.Βαλαωρίτη και Κάλας, εκδότης των σημαντικών μεταπολεμικών περιοδικών *Opus International*, *XXe siècle L'Internationale Surréaliste*) ακολούθησε, τελικά, τα ίχνη του Αραγκόν και προσχώρησε κι αυτός στο ΚΚΓ.

2.6. ΑΠΟ ΤΟΝ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟ

Στις ενότητες που ακολουθούν τη *Βοή* εξασθενεί ο φουτουριστικός ήχος στο εσωτερικό των ποιημάτων και μόνο σε κάποια απ' αυτά διασώζεται η εξάρση της πυρετώδους αγρύπνιας και η ποιητική έφοδος προς το μέλλον:

«στη νύχτα μέσα φωνάζουν αυριανές ελπίδες
από την κατοφονία των σαλπισμάτων των
θα βγει ρυθμός

που θα πετάξει θυελλικά» (ΓΦ: 47). Επίσης, στην τέταρτη ενότητα των *Ποιημάτων*, με τον τίτλο «Μινωικοί ήχος», αποτυπώνεται η αισθητική προτίμηση του Κάλας για την αρχαϊκή τέχνη, προτίμηση παράλληλη με την τάση του ρωσικού φουτουρισμού για την πρωτόγονη τέχνη (όσο κι αν αυτό φαίνεται αντιφατικό με την τεχνολογική πρόοδο). Ακόμα και ο Μαγιακόφσκι, κάτω από τον ακραίο του μοντερνισμό έκρυβε μια έφεση για το πρωτόγονο σύμπαν³²⁰.

Στο *Τετράδιο Α'* που δημοσιεύτηκε λίγους μήνες μετά τα *Ποιήματα* (Μάης 1933), βρίσκεται ένα εκτενές ποίημα που συνδυάζει επικά και λυρικά στοιχεία, με κυρίαρχα τα πρώτα. Διαφέρει από τα υπόλοιπα ποιήματα των Τετραδίων και ανήκει θεματικά και μορφικά στην ενότητα *Βοή*. Πρόκειται για το ποίημα «Επανάσταση» (ONP: 22-24) που εκτείνεται σε τρεις σελίδες και είναι το πιο ενδιαφέρον (κατά τη γνώμη μας) κείμενο της πρώιμης ποιητικής παραγωγής του Κάλας και το εναρκτήριο ποίημα του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα. Πρόκειται για ποίημα υπερρεαλιστικό και οπωσδήποτε εφαπτόμενο μιας άλλης όρασης όπου ενοποιούνται ορατά και αόρατα, σύμβολα και όνειρα, παραστατική και εκστατική γραφή – και ως τέτοιο βρίσκεται μέσα στις αρχές του υπερρεαλισμού. Είναι ένα ποίημα-παιχνίδι της όρασης και ανάπτυξης πειραματισμών στο εξωτερικό οπτικό πεδίο, αλλά και στο εσωτερικό-ονειρικό. Το κείμενο αποτελείται από τρεις μεγάλες στροφές – που συνιστούν τα τρία επίπεδα του – και μια επιλογική σύντομη στροφή. Το πρώτο μέρος (1^{ος}-17^{ος} στιχ. α' στροφής) είναι επικό-«ιστορικό»: αναφέρεται σε σύνολα ανθρώπων, χρησιμοποιείται τριτοπρόσωπη γραφή και εκτυλίσσεται σε χρόνο κινηματογραφικής πραγματικότητας (ενεστώτας). Το δεύτερο μέρος (υπόλοιπο α' στροφής+1^{ος}-8^{ος} στιχ. β' στροφής) εισέρχεται σε επίπεδο ψυχικό-ονειρικό: η γραφή είναι πρωτοπρόσωπη, εμφανίζεται το ποιητικό «εγώ» και ο χρόνος μεταβάλλεται σε μελλοντικό-βουλητικό (θα+παρατατικός). Το τελευταίο επίπεδο είναι εξωπραγματικό-εκστατικό, όπου δρών υποκείμενο είναι ένα αυτονομημένο μέρος του σώματος (: το ανθρώπινο μάτι) και εκφραστικός τρόπος η πραγμάτωση της μεταφοράς – και όχι η συνεκδοχή. Έτσι η οπτική γωνία του ποιήματος διασπάται (: πολλοί – ένας – μέρος) και ενοποιούνται μοτίβα οπτικών δεδομένων τελείως

³²⁰ Βλ. Ριπελλίνο, 1977: 42.

διάφορης υφής. Η κυκλοτερής κίνηση και το μοντάζ είναι κι εδώ καθοριστικά στοιχεία της ποιητικής πραγματικότητας.

Πιο συγκεκριμένα η πρώτη στροφή η οποία εισάγεται με το στίχο «Όλη η γης του ματιού, όλη η γης – σταυροί» (ΓΦ:22), αναφέρεται σε νεκρά ζεστά κορμιά στρατιωτών και απηχεί όχι ιστορικές μνήμες (καθώς πρόκειται για τη β' δεκαετία του μεσοπολέμου), αλλά κατά πάσα πιθανότητα κινηματογραφικά πλάνα³²¹. Στη συνέχεια συμπλέκονται ο θάνατος και ο έρωτας, μέσω των συμβόλων του σταυρού και του στεφάνου, συμβόλων κοινών και στις δυο αυτές ανθρώπινες εκδηλώσεις. Στο εξής το ποίημα απογειώνεται σε μια «μικτή» πραγματικότητα όπου συνυπάρχουν ταυτοχρόνως ο γάμος και ο θάνατος: τα άνθη λεμονιάς και τα αμάραντα άνθη – οι νύφες με «τα μελανοβαμμένα κάτασπρά των πέπλα» (ΟΝΡ: 22) – ο τραγικός γάμος – οι ερωτικοί ασπασμοί και το νεκροφίλημα. Οι στίχοι μεταφέρουν σε μια *άλλη* πραγματικότητα, όπου συμβαίνουν οι *άλλοι* γάμοι: αδερφή με αδερφό, κόρη με πατέρα, μάνα με τον γιο, αδερφός με τον αδερφό. Η ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στο ποίημα είναι παρόμοια με *άλλα* δυο ποιήματα του Κάλας: το λίγο προγενέστερο «Νυχτοπούλια» και το λίγο μεταγενέστερο «Ορέστης». Τα μελανοβαμμένα πέπλα, τα ερωτικά καλέσματα, οι κλίνες και οι γάμοι εντός της ίδιας οικογένειας παραπέμπουν στο δεύτερο ποίημα, ενώ ο θάνατος και η νύχτα ανακαλούν την ατμόσφαιρα του πρώτου.

Εκείνο όμως που κατεξοχήν ξεχωρίζει και στα τρία ποιήματα είναι ο ύψιστος βαθμός «ανοικειώσης» που χαρακτηρίζει την ποιητική πραγματικότητα τους. Ως προς την παράδοση αναφορά στην αιμομιξία, αυτή παραπέμπει στις εμμονές που αντλεί ο Κάλας αυτή την περίοδο από την ανθρωπολογία και την ψυχανάλυση. Οι εμμονές αυτές εξαργυρώνονται ποιητικά με αρχετυπικές εικόνες και υπηρετούν ένα βαθύτερο σκοπό που έχει θέσει ο ποιητής ως ύψιστο για την τέχνη (στη φροϋδο-μαρξιστική του φάση). Ο σκοπός αυτός είχε διατυπωθεί στη διάλεξη «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση» (αρχές 1933), όπου ο Κάλας θεωρεί ότι η πλέον επαναστατική στάση ήταν να εκφράζει ο ποιητής με απόλυτη ελευθερία τα πιο βαθιά κοιτάσματα του συναισθήματός του και να παραδίνεται στην εξωτερίκευση των ονείρων του. Γι' αυτό και το ποίημα «Επανάσταση» δεν αναφέρεται στην «εξωτερική» (δηλαδή πολιτική) ρήξη, αλλά στην εσωτερική απελευθέρωση του ανθρώπου – ίσως γι' αυτό ο Κάλας το εντάσσει στα *Τετράδια*.

Η πρώτη στροφή κάνει τον κύκλο της και επιστρέφει στον αρχικό στίχο (17^{ος} στίχος: «όλη η γης του ματιού σταυροί») για να αρχίσει μετά να διολισθαίνει προς μια ονειρική πραγματικότητα όπου ο ουρανός, οι άγγελοι, τα άστρα και τα μισοφέγγαρα κινούνται ρυθμικά.

³²¹ Πχ. ο Κάλας μιλάει σε άρθρο του για την πολεμική ταινία του γερμανού εξπρεσιονιστή Pabst (ΚΠΑ: 183).

Στο εξής εγκαταλείπεται ο ενεστώτας και υιοθετείται ο χρόνος της επιθυμίας: να 'ταν οι σταυροί στάχνα, «και τα μάτια των γυναικών λουλούδια του αγρού / και το κλάμα των γυναικών κελήδημα πουλιών / και οι προσευχές των να'τανε φιλιά» (ONP: 22). Αυτή η αλυσίδα των επιθυμιών παρασύρει στη δίνη της το ποιητικό υποκείμενο το οποίο εισέρχεται στον χώρο του ποιήματος, με έναν παρόμοιο τρόπο που ένας ζωγράφος εισάγει την αυτοπροσωπογραφία του στον πίνακά του μέσα από ένα κυρτό κάτοπτρο στο βάθος³²². Η δεύτερη στροφή αρχίζει σε χρόνο βουλητικό, ξετυλίγοντας μια ονειρική αφήγηση κατά την οποία το ποιητικό υποκείμενο οραματίζεται έναν παράξενο χώρο ονείρου: άστρα με σχήματα παράξενα, δυο ανόμοια φεγγάρια «σα δυο μάτια γλαυκά – της τύφλας τα μάτια» (ONP: 23). Πρόκειται για έναν διχασμένο κόσμο φόβου και οικειότητας, καταδίωξης και μετάνοιας, πάθους και σιωπής: «έτσι που του διφέγγαρου ουρανού / η νεόβγαλτη τάξη να μοιάζει σαν τρέλα». Στη συνέχεια επανέρχεται ο ενεστώτας, καθώς το ποιητικό εγώ βιώνει το όνειρό του ως πραγματικότητα, δηλαδή ως ένα στερέωμα όπου η κίνηση των φεγγαριών συνοδεύεται από μελωδίες πρωτάκουστες και γεννάει καινούργιους κύκλους:

«Διπλό παιχνίδι κύκλων τώρα σκεπάζει τον ουρανό [...]

κι ενώ αυξάνουν οι αριθμοί των φεγγαριών –

στεφάνι ολόκληρο από άσπρες μπάλες ο ουρανός

κυλούνε κι ανεβαίνουν ρόδες φωτεινές

κι ανεβάζουν τον ουρανό.

Προτού ξημερώσει ακούγονται φιλιά

είν' τα φεγγάρια που πέφτουν και χτυπιούνται.»³²³ (ONP: 23). Σ' αυτούς τους στίχους έχουμε

αποθέωση του στροβίλου και της κυκλοτερούς κίνησης (όπως στα ποιήματα της «Βοής»), στοιχεία που κορυφώνονται στην επόμενη τρίτη στροφή. Σ' αυτή την 3^η στροφή μέσα από μια ανάμειξη χρωμάτων αναδύεται ένα μάτι αυτόνομο³²⁴:

³²² Όπως ο Γιαν Βαν Άνκ στον πίνακα «Ο γάμος των Αρλονφίνι», (βλ. Αϊζενστάιν, *χχ*: 93).

³²³ Οι στίχοι ανακαλούν εικόνες από ποιήματα του Μίλτου Σαχτούρη, με τα φεγγάρια που ουρλιάζουν και στριφογυρίζουν μανιασμένα· πβ. τα ποιήματα «Πασιφάη» («Τα παγωμένα χέρια [...] βρίσκουν / μέσα στα σύννεφα / πώς να το πω // τα ίδια της μάτια / άγρια τρελά / και διψασμένα // σαν αστραπές»), «Η λειτουργία του άσπρου» («φεγγάρια ουρλιάζαν»), «Η νοσταλγία γυρίζει» («έπειτα μπήκε το φεγγάρι / αγκάλιασε τη γυναίκα και κοιμήθηκαν μαζί»), «Η Αποκριά», «Η Πηγή» («Φεγγάρι πεθαμένο μου / θέλω να δω το αίμα σου»), «Το μαύρο άστρο» («η μαύρη ρόδα γύριζε / η μαύρη ρόδα έτριξε / γύριζε γύρω-γύρω τ' άστρο το παλιό / το μαύρο τ' άστρο το απελπισμένο»), «Τ' αδέρφια μου» («και τα φεγγάρια μια νύχτα τον εξώσανε / κόλλησαν γύρω-γύρω και τον έκλεισαν / κόλλησαν γύρω-γύρω και τον έπνιξαν», «Το φεγγάρι γελάει», «Ο Κήπος» («κάτι κεφάλια σαν άγρια φεγγάρια επιληπτικά»), «Η κακή εικόνα» («κι ένα λυσσασμένο / κόκκινο φεγγάρι / ούρλιαζε δεμένο / σα σφαγμένο βόδι»), «Τα χρήματα», «Ο Καθρέφτης», «Κοιτάμε με τα δόντια», «Το χρώμα του πάγου», Μίλτος Σαχτούρης, *Ποιήματα (1945-1971)*, 4^η, Κέδρος, 1984: 76, 79, 94, 105, 111, 115, 129, 141, 144, 160, 169, 180, 227, 235 αντιστοίχως.

³²⁴ Στο *Confound the Wise*, όταν εξετάζει την εικόνα του σώματος («The Body Image»), ο Κάλας σημειώνει τις απόψεις επιστημόνων που έχουν ερευνήσει την αντίληψη του παιδιού για το σώμα και τα μέρη του, καθώς η γνώση του σώματος εξελίσσεται και δεν είναι δεδομένη. Ο Κάλας υιοθετεί τις απόψεις

«Και το πράσινο έπεφτε μες' στο γαλάζιο
και γινότανε γκριζο εκείνο το μάτι
ένα γκριζο αλαφρύ
απλή σιαά απάνου στην έκφραση
κυλούσε το μάτι παντού – δεξιά και ζερβά, απάνου και κάτω
τώρα που λευτερώθηκε από το ανυπόφορό του κορμί
πλανήτης μεγάλος και φωτεινός [...]
και το μάτι πλανιέται σα σφαίρα στο χάος

σαν ήλιος λαμπρός – που το γλυκό φως, τ' ανώδυνο φως του φεγγαριού – » (ONP: 23-24). Το ποιητικό υποκείμενο εξακολουθεί να υπάρχει ως θεατής των περιπλανήσεων του ματιού, το ακολουθεί, όπως οι μάγοι το αστέρι. Όμως το μάτι σαν τον ήλιο σβήνει την όραση (: κοιτάς και δεν βλέπεις) και λίγο πριν τελειώσει η νύχτα μεταπλάθει το χρώμα του (: οπάλι, μπλου, κοράλλι, σμαραγδένιο πράσινο, κίτρινο)· το τελευταίο χρώμα παραπέμπει στο σύνθημα χρώμα του ήλιου και λειτουργεί σαν γέφυρα για τη μετάβαση στη στροφή-επίλογο όπου έχουμε επαναφορά στην πραγματικότητα. Το ποιητικό υποκείμενο ξυπνά,

«ορθάνοιχτο το μάτι ακόμα με κοιτάζει

παίζοντας με τα χρώματα που το βάψαν οι τόσες του αγάπες» (ONP: 24). Μια παρόμοια εικόνα βρίσκουμε στο πεζό ποίημα «Nocturne Αγιορείτικη»: «Μόνο τα μάτια μου αιστανόμωνα να θέλουν να ξεπεταχτούν όξω από το πονεμένο μου κεφάλι – σα για να γυρέψουν να βρουν αλλού τον χορτασμό της ομορφιάς, που πρώτη φορά τόσο πολύ τούτη τη νύχτα είχα δοκιμάσει. Έτρεχαν τα μάτια μου δώ και κείθε σχίζοντας το κούτελό μου. Με ζάλιζε η γοργή τους κίνηση!» (Κάλας, 1930 α: 1336).

Το ποίημα τελειώνει με αναφορά στα άλλα μάτια που μπορεί να είναι «τα μάτια ξένων κορμιών», ή σε μια άλλη όραση, αυτήν που ενεργοποιείται όταν κλείνουμε τα βλέφαρα. Ο τέταρτος πριν το τέλος στίχος μιλά για τα μάτια που «κλεισθήκαν για να μη δουν μα είδαν», για να κλείσει με την αναποφασιστικότητα των ματιών (παρουσιάζοντας έτσι τα μάτια ως αυτόβουλο μέλος):

«και τώρα δεν ξέρουν ποιο είναι προτιμότερο

να μείνουν ανοιχτά ή κλειστά.» (ONP: 24). Αυτός ο ρευστός επίλογος, με «ανοιχτή» την ποιητική θέση απέναντι στην εξωτερική και την εσωτερική όραση, θυμίζει την αντίστοιχη υπερρεαλιστική θέση για τα ορατά και τα αόρατα, όπως αναπαριστάνεται στον πίνακα του Μαγκρίτ «Δεν βλέπω την κρυμμένη μέσα στο δάσος» (1929): στο κέντρο απεικονίζεται μια γυμνή γυναίκα και ολόγυρα τοποθετήθηκαν οι φωτογραφίες των πρωτεργατών του κινήματος με

που παρουσιάζουν το μικρό παιδί να αναγνωρίζει σε πρώτη φάση τα μέρη του σώματος ως όλον αλλά να αδυνατεί να τα αναγνωρίσει ως ανεξάρτητα μέρη (: 211).

κλειστά μάτια³²⁵. Το ποίημα του Κάλας κινείται σε έναν χώρο που θα χαρακτηρίζαμε υπερφυσικό (και όχι μεταφυσικό) και μ' αυτή την έννοια βρίσκεται στην καρδιά του υπερρεαλισμού – άλλωστε την εποχή που δημοσιεύεται, ο Κάλας είναι ενήμερος των υπερρεαλιστικών θεωριών. Μπορεί κανείς να διατυπώσει κι άλλες πιθανές συγγένειες, όπως με την *Ιστορία του ματιού* του G.Bataille (1928)³²⁶ ή την ταινία *Le chien Andalou* του L.Bunuel (1928)³²⁷, αλλά η πιο εκπληκτική συγγένεια είναι με την ταινία *Anemic Cinema* του Duchamp (1926). Στην πειραματική αυτή ταινία του ο Duchamp φτιάχνει ένα οπτικό παιχνίδι θέτοντας σε κίνηση περιστρεφόμενες σφαίρες και τα «rotoreliefs» που είναι δίσκοι με πάνω τους σχεδιασμένους κύκλους ομόκεντρους ή έκκεντρους³²⁸. Κάποια «rotoreliefs» μοιάζουν με περιδινούμενους οφθαλμούς, ωστόσο δεν μπορούμε να μιλήσουμε παρά για ενδεχόμενη συνάφεια, καθώς δεν ξέρουμε αν ο Κάλας είχε υπόψη του την ταινία.

Εξάλλου οι συγγένειες με τον φουτουρισμό του Μαγιακόφσκι δεν είναι κι εδώ αμελητέες. Πράγματι, ο κυρίαρχος εκφραστικός τρόπος στο ποίημα «Επανάσταση είναι η «πραγμάτωση της μεταφοράς», αφού το μάτι δεν χρησιμοποιείται συνεκδοχικά, ως μέρος του όλου, αλλά αυτονομείται και κινείται στο στερέωμα. Σε ποιήματα του Μαγιακόφσκι διαπιστώνεται κυρίως ο ποιητικός τρόπος της αυτονόμησης μέρους ή μερών του ανθρώπινου σώματος: πχ. στο «Σύννεφο με παντελόνια» ο ποιητής παρατηρεί ένα νεύρο που πήδηξε, σαν άρρωστος από το κρεβάτι του: «Και να - / στην αρχή περπάτησε / με δυσκολία, / ύστερα έτρεξε / ανήσυχο / με ακρίβεια. / Τώρα κι αυτό και άλλα δυο / απελπισμένα χορεύουν κλακέτες. [...] Νεύρα - / μεγάλα, / μικρά, / πολλά! - / πηδούν δαιμονισμένα / μέχρι / που τα πόδια τους λυγίζουν!»³²⁹. Επιπλέον, στη μαγιακοφσκική ποίηση υπάρχει εμμονή σε κοντινά πλάνα του ματιού: «Το μάτι μου πιτσιλισμένο με αίμα. / Φλογίζεται / καθώς το κόκκινο φανάρι των μπορντέλων.»³³⁰ και αλλού: «Εγώ ο ίδιος / τα δακρυσμένα μάτια μου βαρέλια θα κυλήσω.»³³¹. Επίσης στο ποίημα «Καλά πάμε» (1926-7) έχουμε την απομόνωση του ματιού: «φταίνε γι' αυτό /

³²⁵ Βλ. Audoin, 1990: 138 και 188. Οι στίχοι θυμίζουν τα βλέφαρα-διάφανες αυλαίες του Ανδρέα Εμπειρικού («Πουλιά του Προύθου», 1935, *Ενδοχώρα*, Εμπειρικός, 1988: 56). Για το αντίστοιχο μοτίβο στη ρομαντική ποίηση βλ. Béguin, 1967: 77.

³²⁶ Φυσικά δεν έχει καμία σχέση το ποίημα του Κάλας με τον ερωτισμό του συγκεκριμένου βιβλίου, αλλά θα μπορούσε να έχει εμπνευστεί από τις μεμονωμένες εικόνες του ματιού, βλ. G.Bataille, *Η Ιστορία του ματιού*, μτφρ.-εισ. Δ.Δημητριάδης, Άγρα, 5^η ανατ. 1980: 88, 107, 125-6.

³²⁷ Αναφερόμαστε στην εισαγωγική σεκάνς με τα πλάνα του φεγγαριού που το κόβει ένα σύννεφο, παράλληλα με το γκρο πλάνο ενός ματιού που το σχίζει ένα ξυράφι. Δεν ξέρουμε αν έχει δει ο Κάλας την ταινία, την αναφέρει όμως σε κείμενό του για τον κινηματογράφο (ΚΠΑ: 183), άρα έχει ακούσει γι' αυτήν.

³²⁸ Βλ. Κυρου, 1985 : 178-180.

³²⁹ Μαγιακόφσκι, 1995: 45.

³³⁰ Μαγιακόβσκη, 1996: 64

³³¹ Μαγιακόφσκι, 1995: 48

τα μάτια ουρανοί, / φταίει της / αγαπημένης μου το μάτι. / Στρογγυλό / καστανό / κι ασφυκτικό / σαν κάρβουνο μισοαναμμένο.»³³².

Η σταύρωση επίσης αποτελεί από τα μοτίβα που βρίσκει κανείς σκόρπια στα ποιήματα του Μαγιακόφσκι. Ήδη εμφανίζεται στα πρώτα του δημοσιευμένα ποιήματα: («Πρωί») «δούλοι / των σταυρών / υποφέροντας – ήρεμα – αδιάφορα / φέρετρα / σπιτιών / κοινών / έριξε η αυγή σ’ ένα φλεγόμενο αμφορέα»³³³. το λυρικό ποίημα «Στων σπονδύλων τον αυλό», τελειώνει με τη μαγεία της Σταύρωσης και ο ίδιος ο ποιητής ομολογεί: «σταυρωμένος είμαι πάνω στο χαρτί / με τα καρφιά των λέξεων.»³³⁴.

Στη συλλογή *Persécuteur Persécuté* (1931) του Aragon, υπάρχει το ποίημα «Σύγχρονη λυκανθρωπία», κάποιιοι στίχοι του οποίου συναιρούν τα θέματα του θανάτου και του ματιού:

«Γ’ είναι αυτό που με σπρώχνει να ουρλιάξω στους τάφους
Τι με κάνει και ξύνω το χόμα αδυσώπητα
όπου οι ερωτευμένοι κοιμούνται σε αποσύνθεση [...]
Η ύπαρξη είναι ένα μάτι βγαλμένο Καταλάβετέ με
καλά ένα μάτι που βγάζουν ανά πάσα στιγμή
ένα χαρακίρι ατέρμονο Λύσσα με πιάνει
σαν βλέπω ποια χαζή ηρεμία τις κραυγές μου χωνεύει
Να γιατί θε’ να βγάλω από τους διπλοπρόσωπους λάκκους
τους νεκρούς εκ βιαίου θανάτου με του ματιού την πανικόβλητη κόρη»³³⁵

Στο ποίημα «Επανάσταση» έχουμε μια ενοποίηση οπτικών δεδομένων που δεν βασίζονται μόνο στο βλέμμα αλλά (και) στην έκ-σταση, καθώς το υποκείμενο «βγαίνει από τον εαυτό του» ή από τη συνηθισμένη του κατάσταση (ex-stasio). Αυτή η έξοδος από τον εαυτό, όπως σημειώνει ο Αϊζενστάιν, «δεν σημαίνει και μιαν “έξοδο στο χάος”. Η έξοδος από τον εαυτό μας αποτελεί ένα αναπόφευκτο πέρασμα σε κάτι άλλο»³³⁶. Κατά κάποιον τρόπο, στο παραπάνω ποίημα βρίσκεται η απαρχή της κατοπινής ποιητικής του εμμονής: «εγώ είναι ένας άλλος». Αυτό που πραγματώνεται εδώ είναι η καταγραφή μιας εμπειρίας ονείρου, όπου το υποκείμενο ταυτόχρονα βλέπει και βλέπεται. Εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι ισχύουν (τηρουμένων των αναλογιών) οι απόψεις του Αϊζενστάιν για την «εκστατική» αναπαράσταση αντικειμένων ως

³³² Μαγιακόβσκι, 1996: 112

³³³ Μαγιακόφσκι, 1995: 14

³³⁴ Ελύτης, 1980: 196. Και στο «Σύννεφο με παντελόνια» ανακαλείται η προσωπική σταύρωση και ο εσταυρωμένος του Γολγοθά (Μαγιακόφσκι, 1995: 55, 61).

³³⁵ Sadoul, 1985: 129-130 (σε μετάφραση Γ.Σπανού).

³³⁶ Αϊζενστάιν, 1985: 32.

αντανακλάσεων σε κυρτό κάτοπτρο³³⁷. Συμπερασματικά, το ποίημα «Επανάσταση» εκτείνεται από τις εκβολές της μαγικοφσκικής ποίησης μέχρι τις παρυφές των υπερρεαλιστικών τρόπων. Στο πρώτο μέρος του φέρει βαρύ το συμβολιστικό (λόγω ψυχαναλυτικών συμβόλων) φορτίο, αλλά μετά απογειώνεται με αμιγώς υπερρεαλιστικό τρόπο στον χώρο του ονείρου.

³³⁷ Ο Αϊζενστάιν, στο βιβλίο *Κινηματογράφος και Ζωγραφική*, αναφέρει (ανάμεσα σ' άλλα παραδείγματα) την εικονογράφηση του Αγίου Ιωάννη του Σταυρού, όπου δίπλα στην Σταύρωση απεικονίζεται και αυτός που ατενίζει τη σταύρωση (Αϊζενστάιν, *χχ*: 48-49) και τον πίνακα του Βαν Άυκ «Ο γάμος των Αρνολφίνι» (στο ίδιο: 91-93). Βέβαια ο ρώσος σκηνοθέτης αναφέρεται στις σχέσεις κινηματογράφου και ζωγραφικής, καθώς μελετά τον πίνακα του Ελ Γκρέκο «Το Τολέδο σε ώρα καταιγίδας» ως μονταρισμένο αναπαραστατικό σύμπλεγμα και κάνει συσχετίσεις με το έργο του Thomas de Quincey «The English Mailcoach» και τους ονειρικούς οπτασιασμούς του.

3^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΤΙΚΕΣ & ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

3.1. ΚΑΛΑΣ & ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Τονίσαμε και στο εισαγωγικό κεφάλαιο (2.1.) τη δυσκολία καθορισμού των –ισμών ως περιγραφικών όρων που βασίζονται συχνά σε απλουστεύσεις και γενικότητες και αδυνατούν εν τέλει να καθορίσουν τα όρια ανάμεσα στα ποικίλα ρεύματα του μοντερνισμού. Η γραφή του Κάλας το αποδεικνύει, καθώς ανελίσσεται από ενότητα σε ενότητα στη σπείρα της σύγχρονης ποίησης, διατρέχοντας όλο το φάσμα της ανανέωσης του μοντέρνου λόγου. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο μαρξιστής Κάλας και αρθρογράφος στους *Νέους Πρωτοπόρους*, συμπαρατάσσει το 1932, την «εξπρεσιονιστική» γραφή του με τα «φουτουριστικά» ποιήματα της “Βοής”, αφηφώντας τις απόψεις της «προλεταριακής» λογοτεχνικής κριτικής· σύμφωνα μ’ αυτές ο εξπρεσιονισμός και ο κυβισμός αντιπροσωπεύουν τις «αρρωστιαρικές» αναζητήσεις της «αχαλίνωτης» φαντασίας για την υπέρβαση της «αθλιότητας» και της «κρίσης» του «μονοπωλιακού καπιταλισμού»¹.

Η συμπαρατάξη αυτή του εξπρεσιονισμού με τον υπερρεαλισμό και τον φουτουρισμό, αποτυπώνεται στο δοκίμιο «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης» (Αύγ. ’32), όπου φαίνεται ότι ο Κάλας ενδιαφέρεται για όλες τις μορφές τέχνης που ανατρέπουν την καθιερωμένη λογοτεχνικότητα και προτείνουν καινούργιους εκφραστικούς τρόπους: «πάρρα πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζουν σήμερα ορισμένες καλλιτεχνικές προσπάθειες των εξπρεσιονιστών και υπερεαλιστών. Αν και έχω επιφυλάξεις και για τις δυο σχολές νομίζω πως ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζονται τα σύμβολα είναι καινούργιος και σημαντικός. Είναι σύγχρονος, προδίδει την επίδραση του κινηματογράφου, της μεγάλης ταχύτητας, του μικροσκοπίου, του τηλεσκοπίου, του φασματοσκοπίου. Η τεχνική αυτή είναι η μόνη έως τώρα που μπόρεσε να εκφράσει την εντατική μηχανική ζωή των πόλεων» (ΚΠΑ: 109). Γίνεται εμφανές από το απόσπασμα ότι ο ποιητής δεν διαχωρίζει στεγανά ανάμεσα στα ρεύματα, αλλά ενδιαφέρεται να αντλήσει από αυτά όσα στοιχεία ταιριάζουν στις δικές του καλλιτεχνικές προθέσεις.

Ο Αργυρίου, προβληματιζόμενος για τον χαρακτήρα των ποιημάτων του Κάλας, είχε χαρακτηρίσει (με κάποια ειδολογική αμηχανία) τα ποιήματα «εξπρεσιονιστικά», «επειδή υπήρχε έντονο το στοιχείο της υπέρβασης του τυπικού χρόνου και πάντως η συνειρμική γραφή του φαίνεται ελεγχόμενη»². Πράγματι θα μπορούσε κανείς να συνδέσει την εξπρεσιονιστική ποίηση με κάποια (πάντως όχι όλα) από τα μεσοπολεμικά ποιήματα του Κάλας, αν στηριχθεί στα μεγάλα περιθώρια ορισμού για το πολυσχιδές αυτό ρεύμα³ και αν έχει κανείς υπόψη του την τάση που

¹ Τις απόψεις του Π.Πουλιόπουλου («Η κρίση του σημερινού πολιτισμού», 1931) παραθέτει ο Νούτσος, 1986: 430. Ούτε ο φουτουρισμός τύγχανε επιδοκμασίας από τους μαρξιστές κριτικούς (βλ. στο ίδιο).

² Αργυρίου, 1990: 23. Αντίστοιχα ο Β.Χατζηβασιλείου θεωρεί ότι ο εξπρεσιονισμός σημάδεψε (περισσότερο από τον υπερρεαλισμό) την ποίηση του Μ.Σαχτούρη (βλ. Χατζηβασιλείου, 1992: 18κε).

³ Ο εξπρεσιονισμός ξεκίνησε στη Γερμανία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (1910-1925) και αναπτύχθηκε κυρίως στον γερμανόφωνο κόσμο. Για τη σφαίρα εξάπλωσής του και την εξέλιξή του βλ. Fauchereau,

διαμορφώθηκε στον γερμανικό εξπρεσιονισμό, μετά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο, τάση που έδινε έμφαση στην ουμανιστική και «στρατευμένη» τέχνη και προετοίμασε την «λειτουργική» (χρησιμοθηρική) τέχνη⁴ της δεκαετίας του '20. Παρά την αοριστία των συνόρων και τις επιμειξίες των όρων, μια προσεκτική μελέτη μπορεί να ερμηνεύσει τα κείμενα, με βάση τόσο τις δεσπόζουσες των ποιητικών κειμένων, όσο και την προθετικότητα (η οποία για το έργο του Κάλας, υπήρξε ισχυρός παράγοντας διαμόρφωσης της γραφής).

Τα κείμενα του Κάλας που πλησιάζουν τον εξπρεσιονισμό περικλείονται στην ενότητα *Φωνές της Νύχτας*, όπου τα βασικά χαρακτηριστικά της γραφής είναι η εμβάθυνση των ακραίων ψυχολογικών καταστάσεων (χωρίς να προβάλλεται η έντονη υποκειμενικότητα του ποιητή), η ανεξαρτησία της εικόνας (πέραν της ρεαλιστικής ευλογοφάνειας) και η εστίαση στην ονειρική πραγματικότητα⁵. Η δραματοποίηση, η ονειρική λογική και το αίσθημα του αλλόκοτου επιβάλλονται στα ποιήματα της ενότητας με τον τρόπο του εξπρεσιονισμού, ενώ εμφανείς είναι οι καταβολές του φροϋδισμού⁶. Στα ποιήματα της ενότητας *Φωνές της Νύχτας*, υπάρχει κίνηση όχι με τη μηχανική έννοια του φουτουρισμού, αλλά εσωτερική, πυρετώδης κίνηση που εκπορεύεται από τη διαφορά δυναμικού ανάμεσα στη συνείδηση και στο ασυνείδητο. Να τονίσουμε πως ο Κάλας επιμένει πάντα σε μια «ουλιστική» εικονοποιία, γι' αυτό διαφοροποιείται από εκείνη την τάση του εξπρεσιονισμού η οποία υπερασπίστηκε την αφηρημένη έννοια της ψυχής-πνεύματος

1976: 11-29. Επειδή δεν εμφανίστηκε οργανωμένα με μανιφέστα, αλλά πήρε το όνομά του εκ των υστέρων, υπάρχουν δυσκολίες στον ακριβή καθορισμό των απαρχών του. Δεν υπήρξε εξάλλου κίνημα ομοιογενές, αλλά ένα σύνθετο φαινόμενο με μια «σειρά ατομικών εκρήξεων» *Modernism*, 1983: 275. Παρά τα πολυσχιδή ρεύματα που διατρέχουν τον εξπρεσιονισμό, όλοι οι μελετητές του συμφωνούν ότι υπάρχουν κάποιες βασικές αρχές που αποτελούν τον πυρήνα του. Ο Furness (1988: 27) θεωρεί ότι ο εξπρεσιονισμός αναδύθηκε από τον βιταλισμό του Νίτσε, τον φουτουρισμό του Μαρινέτι, τον πανθεϊσμό του Γουίτμαν, και το μη-έλλογο του Ντοστογιέφσκι. Βασικότερο χαρακτηριστικό του κινήματος αυτού ήταν η έκφραση της έντασης και του ορμητικού πάθους του δημιουργού. Τα λοιπά χαρακτηριστικά του ήταν η αφαίρεση, η παραμόρφωση, η μυστικιστική έκσταση, η επανάσταση ενάντια στην παράδοση (στο ίδιο: 36). Ο R. Sheppard επιχειρεί έναν ορισμό, εξαιρώντας το χαρακτηριστικό της απελευθέρωσης από τη γλώσσα—τις αξίες—τα όρια της αστικής κοινωνίας (βλ. *Modernism*, 1983: 279). Ο Γ. Μπασκόζος εστιάζει στην αντιφατική και πολύπλοκη φύση του εξπρεσιονισμού ως ρεύματος φιλοσοφικού—καλλιτεχνικού και καταλύτη πολλών κοινωνικών αντιδράσεων (*Εξπρεσιονισμός*, 1989: 19). Στον εξπρεσιονισμό αναπτύχθηκαν παράλληλα η ουρμπανιστική, η ψυχολογική και η λυρική τάση, βλ. Grevecoeur, 1988: 12.

⁴ Ο γερμανικός όρος *Gebrauchsliteratur* αποδίδεται από τον Fauchereau (1976: 28) ως «*poésie fonctionnelle*» (ωφελμιστική / αποτελεσματική). κυριότερος εκπρόσωπός της ήταν ο Brecht: πολλά από τα πρώτα του ποιήματα είναι παράλογες μπαλάντες και ιστορίες φρίκης, ωστόσο αργότερα ο Μπρεχτ απέρριψε τη ρητορεία και τον στόμφο του παρακαμάζοντος γερμανικού εξπρεσιονισμού.

⁵ Μια τέτοια προσήλωση συνδέει τον εξπρεσιονισμό με τον υπερρεαλισμό, αλλά η κύρια διαφοροποίηση έγκειται στην τάση του εξπρεσιονισμού προς τον (σχεδόν θρησκευτικό) μυστικισμό (Furness, 1988: 17 και 120). Για τις ομοιότητες και διαφορές υπερρεαλισμού και εξπρεσιονισμού βλ. την ανάλυσή μας κατωτέρω (3.1.4).

⁶ Η φροϋδική ατμόσφαιρα (ερωτικά συμπλέγματα, έμμονες ιδέες, παραλήρημα, ανάγκη για λύτρωση) ανευρίσκεται συχνά σε εξπρεσιονιστικά ποιήματα, όπως του Georg Heym βλ. *Expressionism*, 1973: 147. Αντίστοιχα, στον εικαστικό εξπρεσιονισμό είχαμε μια σεξουαλική έκρηξη — που δεν ήταν τυχαίο ότι συνέπεσε με τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόντ. Κορυφαίο παράδειγμα αυτής της τάσης στη ζωγραφική είναι ο Oscar Kokoscka (ονομάστηκε «Φρόντ της ζωγραφικής»), βλ. Ragon, 1966: 57-63.

(Geist)⁷. Τον έλληνα ποιητή ενδιέφερε κυρίως η εξπρεσιονιστική αντίληψη για τη σύνδεση του εγώ (μικρόκοσμου) και του αγνώστου (μακρόκοσμου), καθώς και η επεξεργασία της αυτόνομης εικόνας, όπου προβάλλεται η εσωτερική πραγματικότητα. Όπως θα δειχτεί στην ανάλυση, τα ποιήματα που αποτελούν τις *Φωνές της νύχτας* έχουν την αφετηρία τους σε ρομαντικές πηγές (γι' αυτό προκύπτει η διακειμενική συγγένεια με την ποίηση του Κάλβου), η επιρροή όμως των φρουδικών θεωριών και η μοντέρνα εκφραστική διαμορφώνουν την τελική σύγκλιση προς τον εξπρεσιονισμό.

Πέρα από τον εξπρεσιονισμό, η ενότητα αυτή τελεί «υπό τη σκιά» μιας συγκεκριμένης – αλλά ευρείας – ποιητικής παράδοσης, γιατί είναι η μόνη (όχι μόνο στα *Ποιήματα* αλλά και σε όλη την ποιητική παραγωγή του Κάλας) που φέρει motto, τόσο κάτω από τον τίτλο της ενότητας, όσο και σε όλα τα ποιήματα. Τα έξι ποιήματα μοιάζουν με «σπουδές», καθώς υποδηλώνουν οφειλές σε παλιότερα ποιήματα. Το κεντρικό motto της ενότητας είναι από το ποίημα του Μαλλαρμέ «Don du roème»⁸ και ο Κάλας εδώ μοιάζει να γίνεται ο επιλεκτικός αποδέκτης των «δώρων» της παρελθούσης ποίησης. Τα motto αυτά παραδίδονται όλα ανώνυμα (πλην του τίτλου της ενότητας, αλλά μπορέσαμε να τα ταυτοποιήσουμε) και συνδέονται με το θέμα που αναπτύσσει το κάθε ποίημα. Το πρώτο ποίημα «Preludio», έχει motto από την «Τρικυμία» του Σαίξπηρ: «Τρελοί! Εγώ και οι σύντροφοί μου είμαστε υπηρέτες της Μοίρας»⁹ και αποτελεί από τις πλέον επιτυχείς και σημαίνουσες συζεύξεις με το ποίημα που ακολουθεί, καθώς το ποιητικό υποκείμενο αντιδιαστέλλεται με τους άλλους, τους μικρούς και κοντόφθαλμους ανθρώπους (ΓΦ: 47). Αυτοί, οι άλλοι, ζουν στο παρόν, είναι παθητικοί και στατικοί (μόνο ακούν), βλέπουν τα πράγματα όπως φαίνονται και δεν μπορούν να οραματιστούν την αλλαγή της πραγματικότητας. Αντίθετα, το «εγώ» του ποιήματος και όσοι εκφράζονται μέσα απ' αυτό, είναι ενεργητικοί (φονάζουν), σχεδιάζουν το μέλλον και πασχίζουν να μεταμορφώσουν την νύχτα: η κακοφωνία των σαλπισμάτων τους¹⁰ θα μετατραπεί σε θυελλικό ρυθμό, και με αυτόν τον τρόπο, γίνονται «εργάτες της Μοίρας», αφού προετοιμάζουν το καινούργιο. Για τον Εξπρεσιονισμό, σε συνάρτηση με την ταραγμένη εποχή που εκπροσώπησε, η τέχνη ήταν μια διαπεραστική κραυγή μέσα στο βαθύ σκοτάδι· σύμφωνα μάλιστα με τον Καντίνσκυ, η τέχνη δεν είναι αντίλαλος και καθρέφτης, αλλά «μια εγείρουσα προφητική δύναμη»¹¹.

⁷ Να θυμίσουμε τη θεμελιώδη πραγματεία του Kandinsky «Για το πνευματικό στην τέχνη» (1912), που καθόρισε την τάση της ομάδας «Γαλάζιος Καβαλάρης» βλ. *Modernism*, 1983: 277-279.

⁸ Ο Κάλας έχει από λάθος χρησιμοποιήσει τη λέξη *haleine* (πνοή) αντί για το λεκτικό σύνολο *à l' aile* (με το φτερό). «Σου φέρνω το παιδί μιας νύχτας της Ιδουμέας!/ Μαύρο με φτερά ματωμένα και ωχρο, μαδημένο.», Βερλέν, 1982: 101 (και σε μετφ. του Ζήρα, βλ. Έλιοτ, 1983: 58).

⁹ Σαίξπηρ Ουίλλιαμ, *Η Τρικυμία*, μτφ Βασίλης Ρώτας, β' ανατύπ., *Επικαιρότητα*, 1993: 83.

¹⁰ Όπως το εξέφρασε ο θεατρικός συγγραφέας Georg Kaiser «Τρομαχτική είναι η πάλη ανάμεσα στην κραυγή και τη φωνή. Θέλει να ξεσπάσει σαν στριγγιλιά – κραυγή φρίκης και οργής – πρέπει να γίνει φωνή για να 'ναι αποτελεσματική» (Furness, 1988: 81)

¹¹ Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφ, Μηνάς Παράσχης, (α' έκδ. 1912), Νεφέλη, 1981: 40.

Το επόμενο ποίημα, «Φωνή της νύχτας», έχει motto τον στίχο του Κάλβου «Θαυματουργοί φυσήσατε, πνοαί του παραδείσου»¹². Εδώ το ποιητικό υποκείμενο επιχειρεί μέσα στην άφεγγη σιωπή «προόρθρινων στιγμών», να φτιάξει σύνθεση μεγάλη και να ενώσει τον μικρόκοσμο (νυχτερινούς έρωτες) με τον μακρόκοσμο (πανύψηλα εδάφη και κορυφές). Στο τρίτο ποίημα, κάτω από motto του Έλιοτ¹³, ξεδιπλώνονται οι ρυπαρές εικόνες του ασυνειδήτου, όπου ενώνονται ο φόβος (βραχνάς) και η λαγνεία. Το τέταρτο ποίημα, «Νιάτα», έχει motto ένα στίχο από τα σονέτα του Σαίξπηρ (: «Η αγάπη, νέα πολύ, δεν ξέρει από καημό»¹⁴), ενώ το πέμπτο ποίημα, «Φωτιά», έχει ένα τρίστιχο γαλλικό από το ποίημα «La cloche fêlée» («Ραγισμένη καμπάνα») του Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*)¹⁵ με θέμα τη μνήμη που επανέρχεται και τη φωτιά. Το τελευταίο ποίημα, «Νυχτοπούλια» έχει ένα στίχο από τον Καβάφη: «Ένα κερί αρκεί.»¹⁶ και εδώ το motto έρχεται σε αντίθεση με το ποίημα, γιατί, ενώ ο στίχος εξαίρει την καβαφική λιτότητα, ακολουθείται από ένα πολύστιχο ποίημα, έκτασης πέντε σελίδων! Ωστόσο υπάρχουν εσωτερικές συνδέσεις, αφού στο καβαφικό ποίημα ο αμυδρός φωτισμός «αρμύζει» στην ατμόσφαιρα της υποβολής και της ρέμβης, στο ποιητικό όραμα και στην επιφάνεια των σκιών της αγάπης. Αντίστοιχα στο ποίημα του Κάλας, το φως παίζει σημαντικό ρόλο στη σκηνοθεσία σκιών και οραμάτων. Δίνονται εκστατικές εικόνες από την επικράτεια του θανάτου και της νύχτας, αναπαριστάνεται «το αμυδρό φως της ανθρωπότητας» του εξπρεσιονισμού¹⁷. Αυτό ακριβώς που ο Κάλας αντλεί από τον Καβάφη είναι η υποβολή και η ατμόσφαιρα που προετοιμάζουν την επιφάνεια των οραμάτων.

3.1.1. Η θεματική της Νύχτας και του Ονείρου

Η νύχτα και το όνειρο είναι τα θέματα που κυριαρχούν στα έξι ποιήματα της ενότητας, θέματα που έχουν την αφετηρία τους στη ρομαντική θεωρία και γραφή (η οποία τα παρέδωσε στον εξπρεσιονισμό¹⁸). Ωστόσο δεν αναπτύσσονται με τους όρους και τους τρόπους του Ρομαντισμού που ρέπει προς τη μεταφυσική, τον μυστικισμό και την προσωπική εξομολόγηση. Η

¹² Από την ωδή «Η Βρετανική μούσα», Κάλβος, 1997: 187 (γ')

¹³ Από το «Πρελούδιο III» (*Πρόδροκ και άλλες παρατηρήσεις*): «Αποκοιμήθηκες και πρόσμενες τη νύχτα να σου φανερώσει / τις χίλιες βρώμικες εικόνες / που συνθέταν την ψυχή σου.», μτφ Μ.Οικονόμου, Αφιέρωμα Έλιοτ, 1988: 142. Σύμφωνα με μελετητές του εξπρεσιονισμού (J.Willet) τα πρώτα ποιήματα του Έλιοτ (ανάμεσά τους και τα «Preludes») «θα μπορούσαν σίγουρα να καταταχθούν στην “εξπρεσιονιστική” κατηγορία αν είχαν γραφτεί στα γερμανικά» Furness, 1988: 121.

¹⁴ Σαίξπηρ, Σονέτο 151, μτφ Β.Ρώτα – Β.Δαμιανάκου.

¹⁵ Από την ενότητα «Spleen et Idéal», βλ. Baudelaire, 1972: 103. Το ποίημα εντοπίστηκε χάρη στη φίλη Brigitte Pattou.

¹⁶ Από το ποίημα «Για νάρθουν», Καβάφης, 1977 Β': 17.

¹⁷ Η πλέον γνωστή ανθολογία γερμανικής εξπρεσιονιστικής ποίησης ονομάστηκε με τη λέξη *αμυδρό φως* η οποία, με αμφισβημία δηλώνει το λυκαυγές (τη χαραυγή) και το λυκόφως, βλ. *Modernism*, 1983: 391.

¹⁸ Από πολλούς μελετητές ο εξπρεσιονισμός θεωρείται μια ανάπτυξη του ύστερου Ρομαντισμού βλ. *Modernism*, 1983: 383 και *Expressionism*, 1973: 50-51. Ωστόσο να επισημανθεί πως ο εξπρεσιονισμός χρησιμοποίησε πολλά ρομαντικά εφευρήματα για αντι-ρομαντικούς σκοπούς, καθώς προχώρησε πέρα από τα ρυθμικά και αρμονικά όρια του ρομαντισμού (στο ίδιο: 154).

δημιουργική φαντασία υπήρξε η σημαντικότερη γονιμοποίηση της τέχνης από τον Ρομαντισμό, αλλά εδώ ο Κάλας τη χρησιμοποιεί απαλλαγμένη από τον άκρατο υποκειμενισμό και τη διάχυση του ατομικού αισθήματος. Ο Ρομαντισμός δίνει το προβάδισμα στο θέμα της νύχτας (σε αντίθεση με τον κλασικισμό που εμμένει στο φως), καθώς η νύχτα συνοψίζει όλη τη ρομαντική χιμεία και δεν θεωρείται απλά μια αλληγορία του πνευματικού σκότους. Ο VI.Jankélevitch τονίζει τα εξής δυο «νυχτερινά θέματα» του γερμανικού ρομαντισμού: αφενός την ύπαρξη του μη-είναι, που γονιμοποιεί την πιθανότητα νυχτερινών όντων όπως το κακό, ο θάνατος, η αρρώστια, η αμαρτία και αφετέρου το θέμα της αποκάλυψης, δηλαδή του «άμορφου» και της προοδευτικής του ανάδυσης στο φως¹⁹. Ο Κάλας στο δοκίμιο «Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του Ρομαντισμού» (1937) παραθέτει (και μεταφράζει ο ίδιος) τις απόψεις του Jankélevitch για τη νύχτα και το όνειρο: «Το μυστήριο της νύχτας δεν θα φανερωθεί στους αστούς που την περνούν με ύπνο στο κρεβάτι τους, αλλά μόνο στους ιδιότροπους που ζητούν τη σκιά γιατί παραγαπήσανε το φως» (ΚΠΑ: 171). Και συμπληρώνει την προσωπική του γνώμη: «Να πλησιάσουμε την ημέρα στη νύχτα είναι, όπως μου δόθηκε αλλού ευκαιρία να τονίσω, ένα από τα κύρια γνωρίσματα της προσπάθειας των υπερρεαλιστών» (στο ίδιο).

Η κατάκτηση της ρομαντικής ποίησης από τη νύχτα είχε άμεσο αποτέλεσμα τη θριαμβική είσοδο του ονείρου. Το όνειρο για τους ρομαντικούς δεν είναι μια απλή ψυχική δραστηριότητα, αλλά προφητεία και έκσταση, η αποκατάσταση της χαμένης ενότητας και επικοινωνίας του ανθρώπου με τη φύση και με τη θεότητα²⁰. Ο Κάλας εστιάζει στο όνειρο, αλλά, όπως και η μοντέρνα τέχνη, το καθαίρει από τον μαγικό ιδεαλισμό των ρομαντικών. Ωστόσο δεν λείπουν τα κοινά στοιχεία τα οποία ο Albert Béguin συνοψίζει ως εξής: «Η κάθοδος στα βάθη της ύπαρξης, η εμπιστοσύνη στις αποκαλύψεις του ονείρου, της τρέλας, του ιλίγγου και της έκστασης, το πνεύμα του ποιητή ως αποδέκτης των δώρων της τυχαιότητας, αυτά είναι τα βήματα που προσέγγισαν τους γερμανούς ρομαντικούς στους σύγχρονους ποιητές μας»²¹. Στην ενότητα *Φωνές της Νύχτας* υπάρχουν τα νυχτερινά όντα που στοιχειώνουν την ρομαντική ποίηση: το όνειρο, το κακό/η αμαρτία, το σκοτάδι/οι σκιές, ο θάνατος· όμως εδώ το αλλόκοτο πρόσωπο της νύχτας σημαδεύεται από την ψυχαναλυτική θεωρία του ασυνειδήτου και σε κάποια σημεία, από τη θεματοποίηση της νύχτας στα ποιήματα του Ανδρέα Κάλβου.

Τα ποιήματα, παρά τα ρομαντικά θεματικά δάνεια, ρέπουν προς την εξπρεσιονιστική γραφή, γιατί το αλλόκοτο (ανοικείωση), ο αινιγματικός χαρακτήρας και το σκοτεινό (δυσερμήνευτο) ύφος τους τα καθιστούν μοντέρνα. Κυριότερο χαρακτηριστικό είναι η εναλλαγή

¹⁹ Βλ. το άρθρο του VI. Jankélevitch «Le Nocturne», στο *Cahiers du Sud*, 1937: 75-76. Δεν μας ενδιαφέρει να προσεγγίσουμε το θέμα του ρομαντισμού γενικά, αλλά αντλούμε από τη βιβλιογραφία που (μεταγενέστερα) χρησιμοποίησε ο Κάλας.

²⁰ Βλ το άρθρο του Chr.Sénéchal «Le Rêve chez les Romantiques» στο *Cahiers du Sud*, 1937: 86-88.

²¹ Βλ το άρθρο του Albert Béguin, «Les Romantiques Allemands et l'Inconscient» στο *Cahiers du Sud*, 1937: 94. Επίσης για τον ρόλο (του μύθου) του ασυνειδήτου στη ρομαντική φιλοσοφία βλ. Béguin, 1967: 145-147.

εικόνων που δεν βασίζονται στην περιγραφή, ούτε στις ιδέες-σύμβολα, αλλά στην έκφραση μιας δυναμικής, εκφραστικής χρήσης της μεταφοράς. Η νύχτα και το όνειρο δεν χρησιμοποιούνται σαν σύμβολα, αλλά η νύχτα αποτελεί τον χρόνο τον αναγκαίο για τη σκηνοθεσία των ποιημάτων. Έτσι χρησιμεύει ως «παλέτα» για τον ποιητή ο οποίος επιχειρεί να αποτυπώσει τις εικόνες των αντιθέσεων ανάμεσα στο φως και στο σκότος και ιδιαίτερα εκείνο το σημείο όπου αυτά συνυπάρχουν και δεν είναι άλλο από τον κόσμο των σκιών (η δημιουργία της σκιάς προϋποθέτει και το φως και το σκοτάδι).

Η εξπρεσιονιστική ποίηση βασίζεται στον αποκαλυπτικό στίχο που βρίθει από εικόνες. Παρά την υποκειμενική αφετηρία της θεματικής, ο Κάλας καταφέρνει στις «Φωνές της Νύχτας» να δώσει, μέσα στις εικόνες του, «υπόσταση» στα άυλα, αποφεύγοντας τις αόριστες και μεταφυσικές νύξεις για ένα μη-υλικό επέκεινα. Φυσικά η όραση δεν επαρκεί για την αναπαράσταση των υποκειμενικών δρώμενων, αλλά συστρατεύονται όλες οι αισθήσεις, οι παρ-αισθήσεις, η συν-αισθησία:

«Ποτέ πριν, ποτέ μετά δε μου είχε φανεί η νύχτα τόσο αλλόκοτα φτιαγμένη
κάτου από τη μονοχρωμία της που προσπαθούσαν τ' άστρα να προδώσουν
άκουγα τα κόκκινα, τα πράσινα, τα κίτρινα, τα μαβιά
χτυπούσαν τα κύματα σαν κύματα τις πέτρες της στεριάς.» (ΓΦ: 48)

Η ανοικείωση παραμένει κυρίαρχος ποιητικός τρόπος (όπως στην ενότητα «Βοή»), καθώς η ροπή προς το αλλόκοτο ενισχύεται από τη θεματική της νύχτας και του ονείρου. Στους παρακάτω στίχους σημειώνεται η παράξενη (αφύσικη) κίνηση του αέρα, καθώς από το ανοιχτό παράθυρο «δεν έμπαινε ο νυχτερινός αέρας – φυσούσε από τα μέσα στα όζω τόσο δυνατά / και μάρανε τους κάμπους και μάρανε τους κήπους.» (ΓΦ: 48). Η κίνηση αυτή, έτσι όπως συμπληρώνεται στον δεύτερο στίχο, θυμίζει το σχήμα της υπερβολής των δημοτικών τραγουδιών – δάνειο «άπαξ» για τον Κάλας που αντλεί το παράδοξο από όλες τις πηγές του. Η ανοικείωση, επομένως, ξεπερνά την υπερβολή και τείνει προς το εκστατικό όραμα, ιδιαίτερα στο εκτενές ποίημα «Νυχτοπούλια», όπου περιγράφεται ένα ταξίδι σε τοπία ου-τοπικά, στο όριο εκείνο όπου η όραση εμπλέκεται αξεδιάλυτα με το όραμα και η λογική εξίσταται προς το παράλογο.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η αντίθεση των εικόνων και των νοημάτων, η οποία υπάρχει ως δομικό στοιχείο σε όλα τα ποιήματα και αυτής της ενότητας. «Αργά εξύπνησε η νύχτα κι εμείς από τη νύχτα πιο αργά» (ΓΦ: 48). Η θεματική των ποιημάτων παρουσιάζει πόλωση ανάμεσα στον ύπνο και στην εγρήγορση, στο άτομο και τον περιβάλλοντα κόσμο, τον έρωτα και το θάνατο, τη φωτιά και τη στάχτη, την ηδονή και την αμαρτία, το φως και το σκοτάδι. Ποιητικοποιείται έτσι η θεωρητική ροπή του Κάλας προς τη διαλεκτική και τη σύζευξη αντιθέτων πόλων: στα ποιήματα που εξετάζονται εδώ, οι πόλοι αυτοί δεν είναι τόσο απομακρυσμένοι μεταξύ τους (αναμενόμενη η αντιπαράθεσή τους), ενώ η υπερρεαλιστική γραφή

συνεπάγεται υψηλό βαθμό ανοικείωσης και σύζευξης ανόμοιων πραγμάτων (όχι απλά αντίθετων στην κλασική λογική).

Ο κόσμος που αναφαίνεται στα συγκεκριμένα ποιήματα του Κάλας παρουσιάζει αρκετές αναλογίες με το ποιητικό σύμπαν του *Georg Trakl*²². Ο αυστριακός ποιητής υπήρξε από τους κορυφαίους του εξπρεσιονιστικού κινήματος – αν και όχι ο πλέον αντιπροσωπευτικός: ο Weisstein αναρωτιέται αν ο Τρακλ υπήρξε υπερρεαλιστής *avant la lettre*²³. Όπως σημειώνει ο Walter Sokel: «Η ποίηση του Τρακλ δεν αποτελεί ένα σύστημα επικοινωνίας ιδεών, αλλά είναι μια γρήγορη εναλλαγή εικόνων, ή αυτόνομων μεταφορών που μοιάζουν μ’ ένα ασυνάρτητο όνειρο»²⁴. Τα ποιήματα του Τρακλ μοιάζουν με δυσοίωνα και τρομακτικά όνειρα, εκτυλίσσονται σε θυελλώδεις νύχτες, μέσα σε σιωπηλό σκοτάδι (: «Είναι ίσκιιοι που αγκαλιάζονται μπροστά σ’ έναν τυφλωμένον καθρέφτη.»²⁵) και είναι γεμάτα νυχτερινά βλέμματα και μελανές μορφές («οι σκιές των κολασμένων βυθίζονται στα νερά που αναστενάζουν» Τρακλ, 1993: 8).

Στα κείμενα του Τρακλ κυριαρχεί το θεματικό μοτίβο της νύχτας («Στους τοίχους έχουν σβήσει τ’ αστέρια / κι οι λευκές μορφές του φωτός», στο ίδιο: 15), ενώ το σκοτάδι και η σιωπή καλύπτουν τα πάντα. Στο σκηνικό των ποιημάτων του περιλαμβάνονται σκούρα δέντρα, μαύρο δάσος, συσκοτισμένα μονοπάτια, μαύρη βροχή, νυχτιος αγέρας, σκοτεινά μονοπάτια, γκριζοί γλάροι, δώματα μαύρα, το σκοτεινό πέταγμα των κοράκων, ο ζοφερός ουρανός («τα μαύρα φτερά φτερουγίζει η σαπίλα»: 25). Το πορφυρό χρώμα (αίμα, φωτιά) αποτελεί την μόνη αντίθεση στη μολυβένια μαυρίλα του τοπίου (: «Ω μαύρη που είναι η νύχτα αυτή! Μια πορφυρή φλόγα / έσβησε στο στόμα μου.»: 18)· αλλά (όπως και στον Κάλας) οι αντιθέσεις αυτές συνυφαίνονται αδιαχώριστα: «Μια κόκκινη φλόγα πετάχτηκε απ’ το χέρι σου και μια πεταλούδα της νύχτας κάηκε από δαύτη. Ω ο αυλός του φωτός· ω ο αυλός του θανάτου» (: 27). Η ηδονή και ο θάνατος, το φως και το σκοτάδι ενώνονται: «προσκύνημα, πορφυρή φλόγα της ηδονής· πεθαίνοντας όρμησε ο βάρυπνος πάνω από μαύρα σκαλοπάτια στο σκοτάδι.» (στο ίδιο: 27).

Ο θάνατος στοιχειώνει αυτόν τον κόσμο (λόγω του α’ παγκόσμιου πολέμου που βίωσε οδυνηρά ο ποιητής): τα πεθαμένα ορφανά, ο νεκρός στρατιώτης, ο νεκροθάλαμος, το κοιμητήριο: «Από τον τάπητα υψώνονται λείψανα τάφων / η σιωπή ρημαγμένων σταυρών στο λόφο» (στο

²² Επειδή βασιστήκαμε σε μικρό δείγμα μεταφρασμένων ποιημάτων του Τρακλ (1887-1914), δεν μπορούμε να θεμελιώσουμε μια γενική επιρροή πάνω στην ποίηση του Κάλας. Παρουσιάζουμε ενδεικτικά κάποιες αναλογίες μοτίβων (πολύ χαρακτηριστικές), δίνοντας ταυτόχρονα και ένα δείγμα εξπρεσιονιστικής γραφής. Βλ το άρθρο του Γ.Κεντρωτή, «Το φρέαρ της αβύσσου (σημειώσεις για τα ποιήματα του Γκέοργκ Τρακλ)», *Εξπρεσιονισμός*, 1989: 70-74

²³ βλ. *Expressionism*, 1973: 17.

²⁴ Walter H.Sokel, *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth century German Literature*, Stanford, 1959: 49. Ο Μ.Σαχτούρης έχει εξομολογηθεί την επίδραση του Τρακλ στο έργο του. Ο Χατζηβασιλείου επιχειρώντας να την προσδιορίσει, καταγράφει την ελληνική βιβλιογραφία (μεταφράσεις – κριτικές) του Τρακλ (βλ. Χατζηβασιλείου, 1992: 91-100).

²⁵ Τρακλ, 1993: 7. Στο εξής οι παραπομπές στο βιβλίο αυτό ενσωματώνονται στο κυρίως κείμενο.

ίδιο: 15)²⁶. Κι ο Κάλας συνδέει τα εφιαλτικά του όνειρα με τάφους: «ξαπλωνόμεθα λάγνα σε διψασμένους τάφους» (ΓΦ: 49) και αλλού: «τ' αχόρταστο κοιμητήριο», «του έρωτα η ταφόπετρα» (ΓΦ: 52 και 56). Τα άσχημα όνειρα είναι κραυγές στον ύπνο: «Συ, ακόμα αγριότοπος, που από το μουντό σύννεφο του καπνού γητεύει ρόδινα νησιά και παίρνει από μέσα τον άγριο κρωγμό ενός γρύπα, όταν αυτός γύρω από μαύρους σκοπέλους κυνηγάει στη θάλασσα, στη θύελλα και στην παγωνιά.»²⁷. Το μοτίβο των κραυγών από πουλιά-όρνεα απαντάει και στα ποιήματα Κάλας, όπου εμφανίζονται μαύροι γλάροι και άνεμοι που κροάζουνε (ΓΦ: 52), «όρνιθο αρπαχτικό» με μελανά φτερά (ΓΦ: 51), οι τετραμέλανοι κύκνοι που δίνουν σήματα κινδύνου (ΓΦ: 54), τα νυχτοπούλια με την άσχημη φωνή τους (ΓΦ: 56). Ο ύπνος γίνεται λήθαργος: «Ησυχά κυλούν κιτρινωμένα φεγγάρια / πάνω απ' τα σεντόνια του έφηβου που καίει ο πυρετός / πριν ακολουθήσει τη σιωπή του χειμώνα.» (Τρακλ, 1993: 13). Αλλού ο ύπνος είναι μαύρος, βαθύς με σκοτεινά δηλητήρια, επιάλλητη και κόλαση: «και με τα μάτια ανοιχτά και πετρωμένα πάνω από νύχτες και παρθενικές τρομάρες.» (στο ίδιο: 26). Στο σύμπαν του Τρακλ ο έρωτας είναι σκοτεινός: «Με σκοτεινές κοιτάζονται ματιές οι ερωτευμένοι, / οι ξανθοί, οι λαμπεροί. Σε σκοτάδι πυκνό / αδύναμα αγκαλιάζονται με λαχτάρα τα μπράτσα.» (στο ίδιο: 16). Σε μια αντίστοιχη σκηνή στα «Νυχτοπούλια» το αγκάλιασμα των ερωτευμένων είναι τριγμός του σκελετού που «Εσκήλησαν τις σκιές – εσίασε το άρωμα των λουλουδιών / μας έριξε στην αγκαλιά μετάλλινων σταυρών / και τις φτωχές επιγραφές ξύλινου θανάτου έσβησε με πύρινη ουσία.» (ΓΦ: 52). Όλα τα παραπάνω στοιχεία και μοτίβα υπάρχουν στις *Φωνές της Νύχτας*, με τυπικότερο δείγμα εξπρεσιονιστικής γραφής το ποίημα «Νυχτοπούλια».

Ο Γ.Κεντρωτής θεωρεί ότι «το ημίφως είναι το σύμβολο-κλειδί της ποίησής του [Τρακλ], γιατί με την αμφισημία του εκφράζει όλες τις ποιότητες του κόσμου»²⁸, δηλαδή είναι το μεταίχμιο όπου αλληλοαναιρούνται όνειρο και πραγματικότητα, φως και σκοτάδι. Προκειμένου για τον Κάλας, η νύχτα και οι σκιές εκφράζουν την ποιητική επιθυμία για μετάβαση στο εσωτερικό τοπίο πίσω από τον καθρέφτη και οπτικοποιούν εκείνο το αινιγματικό μεταίχμιο όπου γίνεται ορατό το αόρατο. Η νύχτα στα έξι ποιήματα της ενότητας *Φωνές της νύχτας* συνδέεται με τον έρωτα και το σχεδιασμό αυριανών ελπίδων (ΓΦ: 47) ή με την αλλόκοτη αίσθηση του έρωτα:

«Αργά εξύπνησε η νύχτα κι εμείς από τη νύχτα πιο αργά

τα μεγάλα μαύρα κύματα της ώρας κείνης πήραν τη μυρουδιά του ήχου των φιλιών

²⁶ Και αλλού: «το φθινοπωριάτικο κοιμητήριο τ' Αγίου Πέτρου το βράδυ / ένα τρυφερό πτώμα κείτονταν στο σκοτάδι του νεκροθάλαμου», Τρακλ, 1993: 22. Πβ τους στίχους από το ποίημα «Όνειρο και Σκοτισμός»: «Το βράδυ αγαπούσε να πηγαίνει στο ερειπωμένο νεκροταφείο, ή περιεργαζόταν τα πτώματα μέσα στο σούρουπο του κοιμητηρίου, τις πράσινες κηλίδες της αποσύνθεσης στα χέρια τους.» (στο ίδιο: 30), στο ίδιο ποίημα παρουσιάζεται το φάσμα του θανάτου: «Αλί, στο παράθυρο, βράδυ, όταν από πορφυρά λουλούδια πρόβαλε ένα φριχτό σκέλεθρο, ο Θάνατος» (στο ίδιο: 31).

²⁷ Στο ίδιο: 27. Πβ και αλλού στον Τρακλ: «και οι γύπες του Θεού κατασπαράζουν τη μετάλλινη καρδιά σου.» (Τρακλ, 1993: 29), «το αυτί ακολουθεί πάντα το λυσσασμένο κρωγμό του γύπα» (στο ίδιο: 35)

²⁸ Εξπρεσιονισμός, 1989: 72.

που απελπιστικά μας είχαν λιώσει» (ΓΦ: 48). Αλλού συνδέεται με όνειρα και φοβερά οράματα («η νύχτα μας γονατίζει μπροστά σε όνειρα / μας σέρνει στο χώμα που σηκώνει ο βραχνάς», ΓΦ: 49)· η νύχτα λάμπει και γεννάει τη λαγνεία, τη φιληδονία:

«Φιλήδονα λάμπει τότες για μας η νύχτα / το πέτρινο φεγγάρι κάρβουνο

ρουμπίνι η μαύρη γη / ηχηροί οι καλπασμοί του αίματος /— κεραινοί αστράφτουν τα κορμιά μας» (ΓΦ: 50). Στο τελευταίο ποίημα της ενότητας, τα «Νυχτοπούλια» προβάλλει η πλέον αλλόκοτη πλευρά της νύχτας, καθώς βρίθει από απόκοσμες υπάρξεις: κοιμητήρι, μαύρους γλάρους, το πάντα αραγμένο καράβι, μεγάλα σκότη και σκιές (ΓΦ: 52-56). Χαρακτηριστικό είναι ότι η πραγμάτευση όλων αυτών των θεμάτων βασίζεται στη διαλεκτική των αντιθέτων (τόσο χαρακτηριστική για τον εξπρεσιονισμό), όπως αισθητοποιούνται στον κύκλο της φωτιάς: φλόγες και στάχτη, φως και σκοτάδι, πόθοι και φόβοι, ηδονή και οδύνη, κακοφωνία και ρυθμός, ύπνος και εγρήγορση. Συνακόλουθα, η αίσθηση του έρωτα δεν είναι απαλλαγμένη από αμφίρροπα συναισθήματα· πχ. στο ποίημα «Νιάτα», παρά τον δυναμικό επίλογο («όταν τα νιάτα ξέρουν κι υφαίνουν τον ορίζοντα / η απεραντοσύνη του γνέφει φιλήδονα.», ΓΦ: 50), το ποίημα είχε ξεκινήσει με μια «νεκρόφιλη» εικόνα (το σκέλεθρο του έρωτα), μια εικόνα σκληρότητας και αλλοτρίωσης (ενδεικτικό το λεκτικό: ξένος, άλλος, κόσμος κλειστός, ερημιά):

«Κόσμος κλειστός το κάθε κορμί του άλλου τη ζωή ζητάει να μαντέψει

και πίνει την ξένη ανάσα

μ' αυτή φουσκωμένος ο σκέλεθρος δείχνει στη νύχτα

— κρυμμένη στο σιληρό της ερημιάς βάψιμό της —

δαγκωμένα φιλιά

που ποτίζουν κόσμους καινούργιους, κόσμους των κορμιών» (ΓΦ: 50) Σ' αυτή την αλλόκοτη ατμόσφαιρα, όπου ο έρωτας είναι ηδονή και θάνατος, επαφή και αποξένωση, παράλληλα αιωρείται η αίσθηση της αμαρτίας, αλλά δηλώνεται η άρνηση της μεταμέλειας «δική μας δε θα 'ναι η μετάνοια».

Η αίσθηση του αλλόκοτου, του παράδοξου, κυριαρχεί στην ποιητική ατμόσφαιρα όλων των ποιημάτων στις «Φωνές της νύχτας», ενώ πουθενά δεν ανιχνεύεται ούτε καν υποψία ειδυλλιακής αντιμετώπισης. Επιπλέον επικρατεί η αδυναμία αποκατάστασης της αρμονίας ανάμεσα στο άτομο και στα όνειρά του αφενός και στην πραγματικότητα αφετέρου, καθώς δεν υπάρχει κάποιος καταλύτης ή ρυθμιστικός παράγοντας. Έτσι τα ποιήματα γίνονται κάτοπτρα της δυσαρμονίας και της αέναης πάλης μέσα στην ανθρώπινη ψυχή· στο κατωτέρω απόσπασμα έχουμε εικόνες που εκπορεύονται από το «εκείνο»(id) και από το υπερ-εγώ και υπακούουν στην αντίθεση «νύχτα-λαγνεία» vs «μέρα-προσευχή»:

«προβάλλονται σκέψες και μορφές που συννεφιάζουν το σκοτάδι

την πιο θερμή αγκαλιά της ζωής μας

όπου ξαπλωνόμεθα λάγνα σε διψασμένους τάφους

αόρατοι τη μέρα γιατί τους σιαάζουν

τα κυπαρίσσια που χτίζουν τη ζωή μας σε σχήμα προσευχής.» (ΓΦ: 49).

Συχνά οι επιταγές της ηθικής (υπερ-εγώ²⁹) οπτικοποιούνται ως φράχτες ψηλοί, «φράχτες από κυπαρίσσια σταυρούς και λόγχες» (ΓΦ: 55). Αυτό απορρέει από την αντίληψη ότι η πραγματικότητα με τους κανόνες της, ορθώνει εμπόδια στην πραγμάτωση των πόθων και των ονείρων του ανθρώπου· αυτή την άποψη θα την τεκμηριώσει πληρέστερα ο υπερρεαλιστής Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς*.

Τα ποιήματα, παρά το ψυχολογικό τους φορτίο, δεν εκτρέπονται σε ατομικές εξομολογήσεις, αφού σε όλα κυριαρχεί το «εμείς», η κίνηση πάντα είναι εξωστρεφής, από τον μικρόκοσμο προς τον μακρόκοσμο, ενώ το πρώτο πρόσωπο ενικού είναι σπάνιο και ασθενές. Αλλά και στον εξπρεσιονισμό το πρόσωπο δεν έχει ατομικά χαρακτηριστικά, αποδίδεται σαν μάσκα, άδεια από σάρκα και ψυχή – μορφή γκροτέσκα ή τερατικά αλληγορική³⁰. Μόνο σ' ένα σημείο το ποιητικό υποκείμενο καθρεφτίζεται μέσα στο ποίημα ως ποιητής (υποκείμενο και αντικείμενο του ποιήματος ταυτόχρονα):

«Όλων αυτών εζήτησα στην άφεγγη σιωπή να φτιάξω σύνθεση μεγάλη

για ν' αρέσει στον κόσμο όλο – θέλω τη συμπόνια του άγνωστη μου κορυφή» (ΓΦ: 48). Κατά τ' άλλα,

η πραγμάτευση των θεμάτων είναι γενικευμένη, φτάνει μάλιστα μέχρι την καταβύθιση στο συλλογικό υποσυνείδητο, καθώς στους κάτωθι στίχους ανακαλείται έμμεσα η μοίρα του Προμηθέα:

«Ακόμα γρινιώ τις άγριες κραξιές που ξεπέταξα

όταν φυσώντας μ' όση μέσα μου κειτότανε πνοή

ολόγυρά μου κατασκόρπισα τον κουρνιαχτό

που λάμπει στην κλίνη της φωτιάς

η στάχτη σαν όρνιθο αρπαχτικό στροβίλισε στην κάμαρά μου.

Οι άγριες άκρες των μελανών φτερών του απλώθησαν

σαν πέπλα πένθους – του πένθους κείνου

που από μένα ποτέ δεν έχει φορευθεί.» (ΓΦ: 51). Το ποιητικό υποκείμενο ταυτίζεται με τον

Προμηθέα, αν και δεν αναφέρει το όνομά του, υπάρχουν ωστόσο τα σήματα της φωτιάς, του αρπακτικού όρνεου, του πένθους και της τιμωρίας.

3.1.2. «Νυχτοπούλια»

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού εστιάζονται στην οραματική διάσταση της ζωής, στην πιο σκοτεινή και τρομερή της όψη που εκπορεύεται από το ασυνείδητο·

²⁹ Σύμφωνα με τον Φρόντ (1977: 68) «Το Υπερεγώ αντιπροσωπεύει όλους τους ηθικούς περιορισμούς» και λειτουργεί ως ιδανικό Εγώ.

³⁰ Βλ. τις παρατηρήσεις της Βακαλό, 1982: 71-72.

δεν ενδιαφέρει η απομίμηση (φωτογραφική απεικόνιση) της φύσης, ούτε η άντληση συμβόλων, αλλά ο στρόβιλος της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης³¹. Όλα αυτά βρίσκονται ενσαρκωμένα στο τελευταίο ποίημα της ενότητας, «Νυχτοπούλια», όπου η εναλλαγή των εικόνων μοιάζει με ένα ασυνάρτητο όνειρο και συνιστά ένα τραχύ, τρομακτικό όραμα, γεμάτο παραισθητική ένταση, που το εσχατολογικό περιεχόμενό του έχει κάποια χροιά Αποκάλυψης. Πρόκειται για μια «εις Άδην κάθοδο», μια *μοντέρνα Νέκυια*. Η Νέκυια αυτή φιλοδοξεί να συνοψίσει μια θεματική παράδοση που ξεκινάει από τον Όμηρο και τη θλιβερή τοπιογραφία των σκιών στο λ της Οδύσσειας. Το ποίημα δεν χαρακτηρίζεται πουθενά ως όνειρο, αλλά είναι μια επική αφήγηση, με χαρακτηριστική την αλλόκοτη αλληλουχία των εικόνων. Πρόκειται για μια δραματική «διήγηση» η οποία εγκιβωτίζει ένα ποίημα (τραγούδι) μέσα στο ποίημα, καθώς στη μέση της αφήγησης υπάρχει μια μακροσκελής εξιστόρηση (στίχοι 41-75). Η εξιστόρηση αυτή συνοψίζεται στον επόμενο στίχο (στιχ.76) ως εξής: «Κανείς ποτέ δε θα νιώσει το μαύρο πέρασμα αυτής της ιστορίας» (ΓΦ: 55).

Η όλη αφήγηση καθορίζεται σε χώρο και χρόνο: στο κοιμητήρι, δίπλα στις νυχτερινές πολιτείες³². Όλα εξελίσσονται σε ένα μεσοδιάστημα, «ανάμεσα στα δυο – στ' αστέρια, στη σκιά των / τ' αχόρταστο κοιμητήρι – γιομάτο από την ηχώ των πόλεων και των άστρων» (ΓΦ:52) κι αυτό το «ανάμεσα» είναι καθοριστικό για το «επέκεινα» στο οποίο εντοπίζεται το ποίημα. Ωστόσο ο χώρος αυτός δεν είναι ιδεατός αλλά απτός και συγκεκριμένος: εκτός από το κοιμητήρι, υπάρχει ένα πάντα αραγμένο καράβι, μαύροι γλάροι και ένας τιμονιέρης (ο Χάρος):

«Μαύροι γλάροι παίζουν στα πράσινά του κατάρτια – οι ανέμοι κροάζουνε. /

Το δυνατό τραγούδι τους παίρνει και νέα ορμή όταν χτυπιέται στα άσαρκα πλευρά αλαφρού τιμονιέρη/
η άσπρη μορφή του – φιλή φιλή και αλαφριά – κρεμνάει με την τελειότητα ωρολογιού – σε πελώρια
ρόδα έλικα ξερού – τα βήματα θανατηφόρων γύρων.» (ΓΦ: 52).

Το τιμόνι του καραβιού είναι σύμβολο του χρόνου ενώ το κυκλικό σχήμα του αισθητοποιεί τους επαναλαμβανόμενους γύρους της μοίρας. Ο χρόνος του ποιήματος παρελθοντικός, γιατί αφηγείται κάτι που έγινε: «Ήταν μια νύχτα γιομάτη αστέρια» (ΓΦ: 52).

Μετά την τοποθέτηση στον χωροχρόνο, έρχονται στο προσκήνιο τα (δυο) πρόσωπα και ο έρωτάς τους. Όμως ο έρωτας τελείται στη σκιά του θανάτου, είναι χαρμολύπη: «τα μαύρα πέπλα της χαράς μας», ενώ τα φιλιά είναι μαύρα «στο άγγιγμα των δοντιών δυο στομάτων έτριξε ηδονικά ο

³¹ Furness, 1988: 59-60.

³² Υπάρχουν τυπικές ομοιότητες με το θεατρικό έργο του γερμανού Fritz von Unruh, *Η Οικογένεια* (1916), που θεωρείται από τον Furness ως η πεμπουσία του εξπρεσιονισμού. Αυτό το έργο εκτυλίσσεται νύχτα σε ένα κοιμητήρι, παρουσιάζει τις σχέσεις ανάμεσα στη Μητέρα και τους Γιούς, ένας από τους οποίους ωθείται σε αιμομικτικές σχέσεις με την Κόρη. Το έργο θίγει το θέμα της συσχέτισης της βίας με τη λαγνεία, ενώ στο τέλος ο οξύτατος και έξαλλος σαδισμός εξουδετερώνεται από τον ανθρωπισμό – το έργο αυτό έχει αντιμιλιταριστικό χαρακτήρα (Furness, 1988: 95-97). Πβ επίσης την έμφαση στη βαναυσότητα και στην παραμόρφωση, όπως αποτυπώνονται στο έργο του R.Wiene *Το ιατρείο του δρα Καλιγκάρι* (1919), στην ταινία *Μητρόπολις* (1926) του F.Lang (βλ. Εξπρεσιονισμός, 1989: 32-35).

σκελετός την απόκρισή του.» (ΓΦ: 52). Ακολουθεί η σύζευξη των γαμήλιων στεφάνων με τους μεταλλικούς σταυρούς (μοτίβα που είχαμε επισημάνει και στο ποίημα «Επανάσταση»), της φωτιάς με τη στάχτη της, ώσπου η πλάση όλη βυθίζεται στο απόλυτο σκότος («τα σάλια σβήσαν τ' αστέρια», ΓΦ: 53). Όλα τα πλάσματα τα καταπίνει το σκοτάδι: τους πεζούς που κινούνται στην πόλη («όλοι τους θλιβερές υπάρξεις ναρκωμένες από λάμπες απατηλές») αλλά και τους εραστές, που, κουφοί και τυφλοί, είναι ριγμένοι στην πολλή σιωπή και στα μεγάλα σκότη, ενώ γύρω τους σχηματίζονται μόνο σκιές και ερεβένιες γραμμές. Όλοι όμως αναζητούν το φως³³. Οι σίχοι έχουν και ένα δεύτερο νόημα, ενδοποιητικό, καθώς τα σκοτάδια μοιάζουν να αναφέρονται στο ποιητικό παρελθόν, ενώ οι νέοι ποιητές (οι εραστές του ποιήματος), μόνοι κι απόμερα ριγμένοι, πορεύονται «αναζητώντας ρυθμούς με τ' αυτί κολλημένο σε νεκρά στήθια / σε δέρμα παγωμένο από το σταματημένο χτύπο των καρδιών.» (ΓΦ: 53). Αν θεωρηθεί «κλειδί» ο σίχος αυτός, θα μπορούσαμε να γενικεύσουμε και να αναγνώσουμε το κείμενο ως το ταξίδι της καινούργιας ποίησης μέσα στα ερέβη μιας νεκρής παράδοσης, ταξίδι-κατάδυση και εξερεύνηση άγνωστων τοπίων, ορατών και αοράτων, με τελικό στόχο την αποκάλυψη ενός καινούργιου φωτός.

Οι σκιές, ο Χάρος και τα πλαγιασμένα σκιάχτρα αποτελούν το κατάλληλο σκηνικό για την εισαγωγή του μακροσκελούς τραγουδιού το οποίο λένε τα νυχτοπούλια (οι εραστές). Το τραγούδι περιγράφει το ταξίδι πάνω στο χαρώνιο καράβι. Το τοπίο που αντικρίζουν είναι αλλόκοτο³⁴ και «αντεστραμμένο» σε σχέση με τις κανονικές αναλογίες: «μας τραβήξε σε πελάγη όπου οι επιφάνειες είναι βαθιές σαν πηγάδια / και οι βυθοί, ήσυχoi ήρεμοι, σαν την γαλήνια κορφή λιμνοθάλασσας.» (ΓΦ: 53). Πρόκειται για ένα ταξίδι σε κόσμους σκοτεινούς, οι οποίοι μοιάζει να είναι η επικράτεια του θανάτου, αλλά είναι και ένα ταξίδι στους ωκεανούς της πιο ενδόμυχης υποκειμενικότητας, σε σημείο που να ρευστοποιούνται τα όρια ανάμεσα στο εξωτερικό και εσωτερικό τοπίο :

«Τη μυρουδιά της θάλασσας αναπληρούνε οι αλμύρες του κορμιού
και την παχιά ομίχλη οι ζάλες ύπνου κουραστικού.

Φορτωμένοι με τόσα φαρμάκια βάλουμε πλώρη για τον κόσμο του ονείρου [...]

δεμένοι από τα πάθη μας πλέουμε στ' ατέλειωτα νερά της μολυβένιας υπαρχής μας.» (ΓΦ: 54).

Το ταξίδι φαίνεται ατέρμονο, καθώς το καράβι πλέει σε ωκεανούς με υφάλους, με τετραμέλανους κύκνους, σε χώρες όπου φυτρώνουν μαδημένες παπαρούνες. Το άμορφο σκότος και οι αφηρημένες οπτασίες αποκτούν υλική υπόσταση στις εικόνες του. Η φαντασία του Κάλως είναι τόσο γερά προσκολλημένη στο αντι-κείμενο, ώστε χτίζει τρεις συνεχείς σίχους πάνω σε εικόνες-μινιατούρες, λεπτοδουλεμένες οπτικά και ακουστικά:

³³ Πβ στην Οδύσσεια την προτροπή της Αντίκλειας στον Οδυσσέα να αναζητήσει γρήγορα το φως (λ 223), Ομήρου Οδύσσεια, 1994: 24-25.

³⁴ Πβ την περιγραφή του κάτω κόσμου από την Αντίκλεια, όπου μιλά για ρέματα βαθιά και μεγάλους ποταμούς (λ 157), στο ίδιο: 20-21.

«Τίποτα δε χρυσίζει τις σταγόνες που το καράβι μας στο δρόμο του ξεχωρίζει
αφού πετιούνται ψηλά για μια στιγμή, πέφτουν ξανά στη θάλασσα με θόρυβο,
της καθεμιάς ο χτύπος στο νερό ηχεί σαν ανησυχίας καινούργιας την πένθιμη καμπάνα.» (ΓΦ: 54).
Αμέτρητοι είναι οι γύροι που κάνει το καράβι, τρίζουν τα κατάρτια, τα πανιά σχίσθηκαν «και το
κύλισμα του πλοίου όλο και πιότερο μας μεθάει.»³⁵ (ΓΦ: 54). Κάποτε το ταξίδι καταλήγει στην
επικράτεια των σκιών, «όπου βυθοί, επιφάνειες, ορίζοντες ποτέ δεν ξεχωρίζονται.» (ΓΦ: 55) και
τελειώνει μέσα στη σιωπή: «και η βουβή φουρτούνα θάβει την ύπαρξή μας καταποντίζοντάς τη στη
σιγή.»³⁶.

Εδώ τελειώνει η ιστορία που αφηγούνται τα νυχτοπούλια και ο ποιητής επανέρχεται στις
σκοτεινές ζωές των όντων, φτιάχνοντας με το πινέλο των στίχων μια σπουδή των αντιθέσεων
φωτός και σκότους, όπως ένας ζωγράφος:

«οι ζοφοί κόσμοι είναι φεγγάρια – λάμπουν όταν περνούν σε ηλιοχυμένους δρόμους,
χάνονται μετά πάλι στην άναστρη σιεπή τους – ξεχνιούνται μέσα στις άφθαστες της μέρας φωτοχυσίες,
η θέα τους είναι λειψή συνήθως – λειψή και τόσο αλαργινή
το φως στραβώνει τις εικόνες – για δέτε πώς στη δόξα του μεσημεριού καταστρέφονται οι σιιές,
χάνονται στη γη μέσα – κρύβονται σε απόμερες γωνιές,
το φως χαλνά ό,τι κοιτά,
στο κοιμητήρι ένα κερί αρκεί να τρεμουλιάσει στύγινες γραμμές
γιατί προσφέρουνε σε μνήματα λυχνίες;» (ΓΦ: 55). Όπως παρατηρούμε, επαναλαμβάνονται με
εμμονή οι εικόνες με τα φεγγάρια, όπως στο ποίημα «Επανάσταση», ενώ οι σκιές συμβάλλουν
στη διαμόρφωση των εικόνων και η εικαστική ματιά επιβάλλεται σε όλους τους στίχους, ως
σπουδή του «κιαροσκούρο».

Με βάση το μοτίβο του φωτός, περνάει στον επόμενο στίχο: «Το φως καιει»³⁷, και στο
εξής το ποίημα προσγειώνεται απρόσμενα στην κοινωνική πραγματικότητα. Ο στίχος

³⁵ Αναφορά στο «Bateau ivre» του Ρεμπώ. Το «Μεθυσμένο καράβι» είναι ένα ατομικό ταξίδι στην
καταιγίδα και στον άγριο σάλο των παλιρροιών, σ' απύθμενες νυχτιές, στη μεθυστική νάρκωση του έρωτα,
στα φτερά των ανέμων και στους ανθούς των σκιών. Πρόκειται για μια ναυτική αγρύπνια άλλοτε σε
παραληρηματικό κι άλλοτε σε αργό ρυθμό, για ένα ταξίδι ελευθερίας – καράβι μεθυσμένο από νερό, που
τρυπά τους ουρανοί, από «ήλιου λειχήνες έμπλεο και βλέννες κυανότητας, είδη πολύ επιθυμητά στους
ποιητές σας όλους» (Μπάρας, χχ: 78).

³⁶ Πβ. τους στίχους του Έλιοτ από το ποίημα «Κούφιοι άνθρωποι»: «Ανάμεσα στον πόθο / Και στο σπασμό
[.] Η Σκιά πέφτει» (Έλιοτ, 1967: 89). Κούφια ανδρείκελα και σκέλεθρα είναι τα πρόσωπα στο ποίημα του
Κάλας, όπως στον Έλιοτ μάσκες με «μορφή χωρίς σχήμα» (στο ίδιο: 85) που έρχονται αντιμέτωπες με τον
θάνατο («Μάτια που δεν μπορώ να αντικρύσω στα όνειρα / Στου θανάτου τη βασιλεία των ονείρων», στο
ίδιο: 86). Αυτός ο κόσμος τελειώνει μ' ένα λυγμό στο ποίημα του Έλιοτ, ενώ στον Κάλας παραμένει
αινιγματικά ενεργός και θορυβωδώς ζωντανός. Για τις σχέσεις του Κάλας με τον Έλιοτ μιλάμε στο 5^ο κεφ.
της διατριβής.

³⁷ Διακειμενική αναφορά στην ποιητική συλλογή του Κ.Βάρναλη. Να τονίσουμε πως ο γερμανικός
εξπρεσιονισμός είχε βασικό χαρακτηριστικό την επαναστατικότητα που (ιδιαίτερα μετά τον Α' παγκόσμιο
πόλεμο) κάποιοι τη διοχέτευσαν προς την πολιτική κατεύθυνση (βλ. Furness, 1988: 105). Κοινό σε όλους
τους εξπρεσιονιστές υπήρξε το μίσος προς την αστική κοινωνία και τους θεσμούς του βιομηχανικού
καπιταλισμού (βλ. Modernism, 1983: 276). Ο Sheppard, αναλύοντας τη σχέση τέχνης και πολιτικής

επαναλαμβάνεται αυτούσιος (στους στίχους 86, 88 και 90) και συνοδεύεται με αναφορές σε μεταλλεία με κάρβουνο, φυλακές και πολέμους³⁸. Παρ' όλο που η σύνδεση με τα προηγούμενα, μοιάζει χαλαρή, αφού αλλάζει πλήρως το σκηνικό, ωστόσο ανιχνεύεται ο συνδετικός κρίκος στην αντίθεση μαύρου-άσπρου. Δηλαδή το σκοτάδι της προηγούμενης ενότητας, αντιστοιχεί με το κάρβουνο και τη «μελανή σύνθεση απόκληρης ζωής», ενώ το φως γίνεται φωτιά και καιει όλα όσα διαπερνά. Στη συνέχεια ο ποιητής ενώνει όλα τα παραπάνω στο βασίλειο των σκιών:

«Στα μεταλλεία, στα μηχανοστάσια, στα κρεβάτια, μες στους τάφους
πίσω από θολές επιθυμίες, κάτου από φριχτούς βραχνάδες
ανάμεσα σε σκέλη σάπιων ορμών ή σε αμόλυντα στήθια
βασίλευουν οι σκιές – ρηγάδες – που κρύβονται από τους άλλους πίσω από φράχτες αφηλούς, επίτηδες
στημένους,

φράχτες από κυπαρίσσια σταυρούς και λόγχες

που λαμποκοπούν στον ήλιο σαν ψεύτικα αστέρια.» (ΓΦ: 55). Η πραγματικότητα προβάλλει μια και αδιαίρετη για τον Κάλας, στο πλαίσιο μιας ολιστικής σκέψης, σύμφωνα με την οποία ενώνονται ο μακρόκοσμος κι ο μικρόκοσμος, το άτομο και η κοινωνία, ενώ το ποιητικό βλέμμα επισκοπεί ορατά και αόρατα (όπως ενώνονται η ύλη με την ενέργεια στην κοσμο-ύλη της ιωνικής φιλοσοφίας και της σύγχρονης φυσικής). Έτσι η επανάσταση αφορά στην κοινωνική αλλά και στη συναισθηματική σφαίρα (όπως και στο ποίημα «Επανάσταση»).

Στη συνέχεια, οι στίχοι συνοψίζουν την παντοδυναμία της νύχτας και του κόσμου της:

«η νύχτα με τα έρημα πουλιά της, την άσχημη φωνή τους

τα μαύρα της νερά, τα ερπετά

η νύχτα με τα πιστά της, με τους φόνους της

τις πόρνες της, τους αλήτες, τον καφέ της μάγισσας,

είναι κάτι αφάνταστα σκοτεινό, πιο σκοτεινό από τον όνυχο

κάτι σαν θάνατο – σαν ένα θάνατο που ζει...» (ΓΦ: 56). Η χωρίς νατουραλιστική διάθεση, τρομακτική πλευρά της ζωής, όπως οπτικοποιείται εδώ, αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού. Η επιλογική στροφή του ποιήματος συμπλέκει τα δυο βασικά θέματα: τη νύχτα με τον έρωτα σε ατέλειωτες νυχτερινές περιπλανήσεις, ενώ ο κύκλος του ποιήματος ξαναρχίζει σε μια εξακολουθητική τροχιά αέναης επανάληψης. Παρά τη σύνδεση του έρωτα με τον θάνατο, το ποίημα δεν κλείνει μόνο με σκοτεινά συναισθήματα, αφού τονίζεται η δύναμη του έρωτα: «Μόνο το σώμα είναι ικανό ν' αδειάσει τη νύχτα από τις σκιές της» (ΓΦ: 56).

αναφορικά με τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, περιγράφει τις τρεις πολιτικές τάσεις στο εσωτερικό του: ο φανταστικός ουτοπισμός, ο εκστατικός «δαιμονισμός» («Βούληση για καταστροφή») και το απολιτικό ρεύμα (στο ίδιο: 280).

³⁸ Τα θέματα αυτά δεν είναι άσχετα με τον εξπρεσιονισμό. Οι αναφορές στην εξωτερική πραγματικότητα στα εξπρεσιονιστικά ποιήματα, εστιάζουν στη ζωή (τρελή και απόκληρη) στη βιομηχανοποιημένη πόλη, στον πόλεμο και στο όραμα της απελευθέρωσης όλης της καταπιεσμένης ενέργειας του ανθρώπου (βλ. Modernism, 1983: 383).

Στις *Εστίες Πυρκαγιάς* ο Κάλας ταυτίζει τη νύχτα με τις δυνάμεις του θανάτου και υπερθεματίζει τη μυστική ζωή που νικά τη νύχτα: «Αλλά ο άνθρωπος, στην προσπάθειά του να προσαρμωθεί, απομακρύνεται όλο και περισσότερο από την ενδομήτρια ζωή· αντιδρά στις δυνάμεις επιστροφής, και προσπαθεί ολοένα να νικήσει τη νύχτα. Ήδη οι πόλεις δεν κοιμούνται πια, και προσπαθούν να επιμηκύνουν τεχνητά τη μέρα.» (Εστίες: 212).

Συνολικά, το ποίημα αποτελεί ένα αλλόκοτο όνειρο-ταξίδι, μολονότι η λέξη όνειρο δεν αναφέρεται πουθενά. Εδώ όμως ο ονειρικός κόσμος αποδίδεται όπως στην εισαγωγική παράγραφο της *Αυρηλίας* του Νερβάλ: ως δεύτερη ζωή και κόσμος αόρατος, ως μεταίχμιο όπου ο ύπνος και ο θάνατος ενώνονται «οι πρώτες στιγμές του ύπνου είναι η εικόνα του θανάτου», ένας ακαθόριστος υπόγειος χώρος που φωτίζεται σιγά σιγά και βγαίνουν από τη σκιά και τη νύχτα χλωμές μορφές και αλλόκοτες οπτασίες³⁹. Ο χαρακτήρας του ονείρου στα «Νυχτοπούλια» παραμένει αινιγματικός, δεν έχει τον διαυγή συμβολισμό που έχει αποκτήσει στη ρομαντική ποίηση, ούτε όμως ταυτίζεται με την υπερρεαλιστική εκδοχή για το όνειρο.

Χαρακτηρίσαμε το ποίημα αυτό «Νέκυια» και να επισημάνουμε κάποιες ομοιότητες με την ομηρική ραψωδία λ. Εκεί η κάθοδος στον Άδη είναι συλλογικό έργο (κατήλθομεν, εβήσαμεν, τιθέμεθα) και η συλλογικότητα αυτή αποτελεί τεκμήριο του ομηρικού κόσμου για τον «συνολικό» άνθρωπο. Ο Κάλας εδώ δεν αναφέρεται στην προσωπική περιπέτεια ενός, αλλά μιλάει για ένα ζευγάρι («σφιχτοδεμένοι τον κόσμο όλο είδαμε αλλιώς», ΓΦ: 52 / «Έτσι τρελά δεμένοι τον κόσμο τον είδαμε αλλιώς», ΓΦ: 53). Εξάλλου και στην *Οδύσσεια* «η κάθοδος στον Άδη υπακούει στην εντολή της Κίρκης – θεάς δαιμονικής που καθηλώνει τον ήρωα και τους εταίρους με την ηδονή του κορμιού»⁴⁰. Με αυτό τον τρόπο, στο ομηρικό έπος, δίπλα στο θέμα του θανάτου, προστίθεται αυτό της αμφίσημης ηδονής. Ακόμα στην *Οδύσσεια* υπάρχει μια αυστηρή ιεραρχία, καθώς ακολουθούνται τελετουργικές ενέργειες για τη σύναξη των ψυχών· τηρουμένων των αναλογιών στο ποίημα «Νυχτοπούλια» υπάρχει ένας τελετουργικός βηματισμός στην προετοιμασία του ταξιδιού (στο ένθετο «τραγούδι»). Επιπλέον, η δομή του ποιήματος του Κάλας παρουσιάζει αναλογίες με τη συμμετρική δομή της ραψωδίας λ: όλη η ραψωδία αποτελεί το προϊόν της αφήγησης του Οδυσσέα, ενώ στο μέσο διακόπτεται για λίγο, για να αφηγηθεί ο ποιητής το ποιητικό παρόν, στο νησί των Φαιάκων. Στα «Νυχτοπούλια» έχουμε διακοπή της ποιητικής αφήγησης στο στίχο 40, για να παρεμβληθεί το τραγούδι, όπου αφηγούνται τα νυχτοπούλια το ταξίδι τους (στίχοι 41-75) και να συνεχιστεί η ποιητική αφήγηση από στίχ. 76-113. Είναι εμφανές πως πρόκειται για υπολογισμένη συμμετρία.

Η θλιβερή τοπιογραφία, όπως προβάλλει στην *Οδύσσεια* (κ 509-512 και λ 11-19), είναι το θολό σκοτάδι («επί νυξ ολόη τέταται δειλοίσι βροτοίσι»⁴¹), ενώ τη βαριά ατμόσφαιρα τη

³⁹ Βλ Gérard de Nerval, *Αυρηλία*, μετφρ. Δ. Δημητριάδης, Άγρα, 1989: 37. Επίσης βλ. Béguin, 1967: 361.

⁴⁰ Από τα «Επιλεγόμενα» του Δ. Μαρωνίτη, Ομήρου *Οδύσσεια*, 1994: 61.

⁴¹ «νύχτα βαριά και παγερή κρέμεται πάνω τους, σ' αυτούς τους δύστυχους βροτούς» λ 19, στο ίδιο: 8-9.

διακόπτει η ανάμνηση του φωτός του πάνω κόσμου. Η κάθοδος στον Άδη γίνεται με μαυρόπλωρο καράβι (λ 6): «Όλη τη μέρα, μ' ανοιχτά πανιά, ποντοπορούσε, / ωστόσο ο ήλιος έδωσε κι όλοι οι μεγάλοι δρόμοι βούλιαξαν στο σκοτάδι» (λ 12-13). Ο Άδης είναι γεμάτος σκιές που γυρνούν σαν το θολό σκοτάδι αφού οι πεθαμένοι είναι «είδωλα και σκιές βροτών»⁴². Αλλού οι νεκροί παρομοιάζονται με πουλιά: «Τριγύρω του νεκροί με την κλαγγή τους, μοιάζοντας με πουλιά / που φοβισμένα εδώ κι εκεί φτεροκοπούν» (λ 605-6).

Κορυφαία σκηνή της ραψωδίας είναι η προσπάθεια του Οδυσσέα να αγκαλιάσει τη σκιά της μητέρας του, όμως η ολοκλήρωση είναι ανέφικτη και η σκηνή είναι εμποτισμένη με τον σπαραγμό της στέρησης (λ 204-9). Η ερωτική επαφή στο ποίημα του Κάλως δεν καταλήγει σε συναισθηματική ολοκλήρωση, καθώς το γεγονός του θανάτου βαραίνει πολύ: όταν οι εραστές φιλιούνται ο σκελετός τρίζει, μετά ρίχνονται στην αγκαλιά μετάλλινων σταυρών, ετοιμάζουν γαμήλια στέφανα από στάχτη, οι φίλοι που ευλογούν το γάμο τους έχουν την καρδιά τους σε σάβανο, περιτριγυρίζονται από ξαπλωμένα σκιάχτρα, έχουν τ' αυτί τους «κολλημένο σε νεκρά στήθια» (: 53). Να προσθέσουμε πως στο ποίημα του Κάλως «Εις θάνατον» ο ποιητής συναντιέται με το φάσμα της μητέρας του (μάταιη και εδώ η προσπάθεια εναγκαλισμού) και το γεγονός αυτό γεμίζει την ψυχή του με μια ιδιότυπη κατάφαση ζωής. Κάθαρση υπάρχει και στο τέλος της ραψωδίας λ, αφού ο θάνατος αντιμετωπίζεται τελικά ως φυσιολογικό γεγονός. Παρόμοια και ο Κάλως, παρά το ζοφερό κλίμα, καταφάσκει στο τέλος τη νίκη του σώματος πάνω στις σκιές της νύχτας. Είναι φανερό ότι, στο θέμα του θανάτου, ο Κάλως μοιράζεται τα αρχέγονα αισθήματα με τους παλιότερους του ποιητές και παρόλο που προχωρά σε ψυχολογικές (φροϋδικές) προεκτάσεις, ο θάνατος αντιμετωπίζεται ως αρχετυπικό, ανθρώπινο γεγονός. Γι' αυτό χρησιμοποιεί τυπικές παραστάσεις για τον θάνατο: το χαρώνειο καράβι με τα πράσινα κατάρτια, τον Χάρο ως άσαρκο τιμονιέρη, τη ρόδα της μοίρας και του χρόνου.

Στον Όμηρο και στον Κάλβο λειτουργεί το θέμα του ήρωα ο οποίος, πριν από μια κρίσιμη απόφασή του, ζητά από την ατομική και συλλογική παράδοση τον φωτισμό για μια απόφαση που εδράζεται στον κάτω κόσμο και θέλει να φωτιστεί στην εκκίνησή του⁴³. Νέκυια ήταν η μαγική τελετή με την οποία καλούσαν τους νεκρούς και τους ρωτούσαν τα μελλούμενα. Και στα «Νυχτοπούλια» το ταξίδι είναι ψυχικό παρά γεωγραφικό, αφού, σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, ο ποιητής λογαριάζεται (όπως εξάλλου σε όλη την ποίησή του) με το παρελθόν και

⁴² «βροτών είδωλα καμώντων» (είδωλο σημαίνει, ίσκιος, φάντασμα, εικόνα), λ 476, στο ίδιο: 42-3. Ο Μαρωνίτης επισημαίνει την αντίστοιχη σκηνή στην Ιλιάδα, όπου ο Αχιλλέας αδυνατώντας να αγκαλιάσει στο όνειρό του το νεκρό Πάτροκλο, θρηνεί που στον Άδη αυτό που μένει από τον άνθρωπο είναι η ψυχή, το είδωλό του, αλλά όχι οι φρένες του (στο ίδιο: 66). Επίσης ο Δάλλας υπενθυμίζει τη διαπόρθηυση των νεκρών στον Άδη, οι οποίοι αφού πέρασαν του Ωκεανού το ρέμα, εισήλθαν στη χώρα των ονείρων και αμέσως μετά στον «ασφοδελόν λειμώνα, ένθα τε ναίουσι ψυχαί, είδωλα καμώντων» (ραψωδία ω *Οδύσσειας*), βλ. Κάλβος, 1997: 89.

⁴³ Βλ Αθ. Κοβάνη «Η “Νέκυια” της Οδύσσειας και η “Ωδή εις Θάνατον” του Α.Κάλβου» στο Αφιέρωμα Κάλβος, 1992: 30.

την παράδοση. Η ποιητική παράδοση είναι παγωμένο σώμα με σταματημένη καρδιά, ενώ οι νέοι ποιητές προσπαθούν ν' ακούσουν ρυθμούς πάνω σ' αυτό το νεκρό σώμα, ενώ βρίσκονται ολομόναχοι στη βαθιά σιωπή και στο μεγάλο σκότος. Ο έρωτας και η αναζήτηση φωτιάς αποτελούν το μοναδικό εφόδιο της νέας ποίησης. Στο τελευταίο μέρος του ποιήματος βρισκόμαστε μπροστά σε μια ευθεία αντιπαράθεση: το ποιητικό παρελθόν εκπροσωπείται από το φως (που καταστρέφει και σαν ψεύτικο αστέρι λάμπει στον ήλιο) και «τις κούφιας προσπάθειες να χαρισθεί στον ήλιο φως» (ΓΦ:56), ενώ ο ποιητής γέρνει στη μεριά της νύχτας, του έρωτα και των σκιών⁴⁴.

Όπως υποστηρίξαμε νωρίτερα, ολόκληρη η ενότητα και κυρίως το ποίημα «Νυχτοπούλια» βασίζονται σε μια ευρεία παράδοση που ξεκινά από τον Όμηρο, περνά στον Δάντη και εκβάλλει στη νεότερη τέχνη. Στον Δάντη βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα αληθινό ταξίδι μέχρι τον βυθό του Άδη και στους εννιά κύκλους του· στον Κύκλο β' (τραγουδι Ε'), οι φιλήδονοι που για τον πόθο αρνήθηκαν τη ζωή, στροβιλίζονται σε αιώνιο ανεμοσίφουνα⁴⁵. Ο κύκλος αυτός αντιστοιχεί στο ταξίδι-καταβύθιση που περιγράφει ο Κάλας στα «Νυχτοπούλια», σε κείνο το σημείο όπου συνενώνονται η λαγνεία με τη βία του θανάτου. Όσο για τη νεότερη λογοτεχνία, (ενδεικτικά μόνο) σημειώνουμε το έργο του Ρεμπώ («Une saison en enfer»⁴⁶), το μυθιστόρημα του Πόε *The Narrative of Arthur Gordon Pym*⁴⁷. Αρκετές συγγένειες υπάρχουν με το ποίημα του Μπωντλαίρ «Ταξίδι στα Κύθηρα», από τα *Άνθη του κακού*⁴⁸. Αναλογίες πολλές υπάρχουν με το έργο *Les Chants de Maldoror* του Lautréamont., όπου ο γάλλος ποιητής σκηνοθετεί τα άσματά του σε κείνες ακριβώς τις ώρες «όταν το φως του φεγγαριού απλώνεται πέρα κατά τα μέρη του πελάγου και μες στις ερημιές τις άγριες»· τότε ο άνθρωπος βλέπει τα πράγματα όλα γύρω του «να παίρνουνε μορφές αλλόκοτες, κιτρινωπές, μπερδεμένες τη μια μέσα στην άλλη»⁴⁹. Σ' αυτό το

⁴⁴ Στον Κάλβο συναντάμε μια ανάλογη αλληγορία υπέρ του σκότους: «Ούτως αν χάση ο άνθρωπος / το φως και τον σκεπάση / μακάριον σκότος, βλέπομεν / επ' αυτόν ανατέλλον / άστρον ελπίδος.» (Κάλβος, 1997: 186)· η αλληγορία αυτή δεν εξαργυρώνεται απλά στην εξίσωση σκότος = σκλαβιά.

⁴⁵ Βλ. Δάντης, *Η Θεία Κωμωδία*, μτφ Ν.Καζαντζάκης, [α' έκδ. 1962] εκδ. Ελ.Καζαντζάκη, 1984: 21-25. Αλλά η τοπογραφία του Άδη διαμορφώνεται σε όλα τα τραγούδια: «Διαβαίναμε τους ίσκιους που δαμάζει / δαρτή βροχή και βάναμε τα πόδια / στα κούφια τους κορμιά που ανθρωποφέρναν» (στο ίδιο: 27).

⁴⁶ Βλ. το ποίημα «Nuit de l' enfer» Rimbaud, *Une saison en enfer*, 1973: 131-134 και σε ελληνική απόδοση Rimbaud, 1985: 30-39. Πρόκειται για μια εσωτερική φωτιά που βιώνει ο ποιητής εξαιτίας της αλαζονείας, της οργής και της ηδυπάθειάς του και αποτελεί σπουδή στο ανθρώπινο πάθος και την ποιητική αποκάλυψη. Στον Κάλας βέβαια δεν υπάρχει ούτε υποψία θεολογικών αναφορών, όπως στον Ρεμπώ.

⁴⁷ Πβ το μοιραίο καράβι του κεφ. 10 του βιβλίου του Πόε που βάζει motto ο Γ.Σεφέρης στο «Ύφος μιας μέρας», Σεφέρης, 1979: 17.

⁴⁸ Στο ποίημα, καθώς διαπλέει με το πλοίο τη σκοτεινή και θλιβερή νήσο των Κυθήρων, ο ποιητής αντικρίζει μια αγχόνη και πάνω της έναν κρεμασμένο, ενώ ένα σμήνος αρπακτικά πουλιά τρώνε με τα ράμφη τους τις σάρκες του νεκρού. Η εικόνα όμως αποδεικνύεται αντανάκλαση της ίδιας της μορφής του ποιητή, μια «αλληγορία» όπως ομολογεί ο ίδιος: στήνεται έτσι ο καθρέφτης της ποίησης (όπως θα έλεγε ο ύστερος Κάλας) μέσα από τον άλλον να μιλάς για τον ίδιον. Βλ. Baudelaire, 1972: 153-155.

⁴⁹ Ελύτης, 1980: 34. Ο Εμπειρικός σε κείμενό του αφιερωμένο στον Κάλας (το αναφέραμε στο υποκεφ. 1.2.3.), εκδηλώνει την επιθυμία να ακούσει τον φίλο ποιητή, πάνω στον βράχο του Γιβραλτάρ, να διαβάξει «δυνατά, μέσα στον άνεμο και μέσα στην καταγίδα το υπερωκειάνειον έπος, που έγραψε με το αίμα της ψυχής του ο κόμης του Λωτρεαμόν». Ο Εμπειρικός παραθέτει ένα εκτενές απόσπασμα από τη μετάφραση

σύμπαν οι σκύλοι αλυχτάνε «κατά τα βουνά που από μακριά μοιάζουν γιγάντιοι βράχοι ριγμένοι μες στη σκοτεινιά [...] κατά τη σιγαλιά της νύχτας· κατά τα νυχτοπούλια που λοξοπετώντας περνάν ξυστά μόλις από το μουσούδι τους και κρατούν στο ράμφος τους κάποιο ποντίκι [...] κατά τα βράχια του γιαιού· κατά τα φανάρια που ξεπροβέλλουν στα κατάρτια караβιών αόρατων· κατά το κουφοβρόντημα των κυμάτων»⁵⁰. Αντίστοιχα εφιαλτικός είναι ο κόσμος στα «Νυχτοπούλια», «είναι κάτι αφάνταστα σκοτεινό [...] κάτι σαν θάνατο που ζει» (ΓΦ:56).

Η μοντέρνα παράδοση που πιο πολύ βαραίνει πάνω στο ποίημα είναι αυτή των γάλλων Poètes maudits. Παρά και πέρα από τη συμβολιστική-νεορομαντική τάση (της οποίας υπήρξαν φορείς) για τη φυγή και τους τεχνητούς παραδείσους, οι «καταραμένοι ποιητές» επηρέασαν την εξπρεσιονιστική ποίηση (κυρίως αυτή του Τρακλ)⁵¹, προσφέροντάς της νέες δυνατότητες λυρικής έκφρασης, δηλαδή μοτίβα, εικονοποιία, δυναμικές μεταφορές και λεκτικές δομές. Ο Βέγκιν αναφέρει ως παραδειγματικές για τον ρομαντισμό τις ποιητικές καθόδους στον Άδη, που πραγματοποίησαν ο Μπωντλαίρ (*Άνθη του Κακού*), ο Νερβάλ (*Αυρηλία* και *Χίμαιρες*), ο Ρεμπώ (*Μια εποχή στην κόλαση*) και ο Ουγκώ (στα μυθικά ποιήματά του *Dieu* και *Fin de Satan*)⁵². Τα σκοτεινά όνειρα των γάλλων ποιητών δεν αναφέρονταν σε ένα σύμπαν αθωότητας και νοσταλγίας της καθαρότητας, ούτε σε έναν τεχνητό χώρο-καταφύγιο για ονειροπολήσεις, αλλά δημιουργούν ένα σύμπαν όπου κυριαρχεί ο τρόμος της ανθρώπινης ύπαρξης, η ενοχή, η σκληρότητα και η μυστική περιπέτεια. Αυτό που αναζήτησαν οι ποιητές αυτοί (και στη συνέχεια οι υπερρεαλιστές) στον κόσμο του ονείρου – και ίσως αυτό αναζητά ο Κάλας στα «Νυχτοπούλια» – είναι αυτή η μυστηριώδης δύναμη μέσα στον άνθρωπο, στην οποία αναφέρεται ο Μπωντλαίρ, και δεν είναι άλλη από την αρχέγονη ροπή που ωθεί σε πράξεις άσχημες κι επικίνδυνες, που περιέχουν «την ελκυστικότητα της αβύσσου» και παραμένουν ανεξήγητες⁵³.

Επιπλέον, το επικό ποίημα του Κάλας, καθώς στέκεται στο όριο φυσικών και υπερφυσικών γεγονότων, εξιστορεί μια κατά βάθος φανταστική ιστορία, επομένως εφάπτεται στη φιλοσοφία του φανταστικού. Η ποίηση του Πόε έχει πιθανότατα αφήσει ίχνη πάνω στα

του Ελύτη και καταλήγει: «Ναι, θα 'θελα ν' ακούσω από σένα Ιβάν τα λόγια αυτά γιατί κανένας δεν γνωρίζει τον Ισίδωρο Ducasse καλλίτερα από εμένα» (Εμπειρικός, 2000).

⁵⁰ Βλ. Ελύτης, 1980: 34-35. Υπάρχουν ωστόσο κάποιοι σίχιοι στα «Άσματα του Μαλντορόρ» με την ιδέα των οποίων αντιτίθεται ο Κάλας όχι μόνο στα πρώιμα ποιήματά του, αλλά κυρίως αργότερα: «Γερο-Ωκεανέ, είσαι το σύμβολο της ταυτότητας: είσαι κείνο που είσαι και τίποτε άλλο. Δεν αλλάζεις ποτέ σου στο βάθος κι αν κάπου είναι τα κύματά σου μανιασμένα, πιο μακριά, σε κάποια άλλη περιοχή βρίσκονται μέσα στην πλέον απόλυτη γαλήνη.» (Ελύτης, 1980: 39). Ο Κάλας στην ενότητα *Ρυθμοί τοπίων* στιχουργεί την μεταβλητότητα των φαινομένων και στη μεταπολεμική ποίησή του την ετερότητα.

⁵¹ Βλ το άρθρο των R.Grimm – H.Schmidt, «Foreign influences on German Expressionist Poetry», στο *Expressionism*, 1973: 69κε. Η μοντέρνα εποχή για την ποίηση στη Γερμανία άρχισε με τη μετάφραση των ποιημάτων του Ρεμπώ – οι μεταφράσεις αυτές υπήρξαν «για τον Τρακλ το “λατομείο” από το οποίο εξόρυξε υλικό για τους λυρικούς του πειραματισμούς» (στο ίδιο: 72).

⁵² Βλ Βέγκιν, 1967: 367κε. Σταχυολογούμε τίτλους από τα *Άνθη του Κακού*: «Don Juan aux enfers», «Le Vampire», «Un Fantôme», «Le revenant», «Danse macabre», «La Béatrice».

⁵³ Σαρλ Μπωντλαίρ «Νέες σημειώσεις για τον Έντγκαρ Άλαν Πόε», βλ. Μπωντλαίρ-Τοντόροφ, [1982]: 53-54.

«Νυχτοπούλια»· ο Πόε σκηνοθετεί τα όνειρά του «σε μια γκροτέσκα εξωπραγματικότητα, πχ το ποίημα “Αλ Ααραάφ” τοποθετείται σε κόσμους που σε αόρατους κύκλους γλιστρούν»⁵⁴, σε κείνο το μεταίχμιο μεταξύ ουρανού και κόλασης, όπου κατοικεί «το θαλασσοπούλι της μοναξιάς [...] που παραδίνεται στη νύχτια σιγαλιά» κι όπου τ’ αστέρια μοιάζουν με μάτια εποπτικά⁵⁵. Τα οράματα της μαύρης νύχτας, ο θάνατος και τα πνεύματα των πεθαμένων, οι ίσκιοι, «Η χώρα του ονείρου» με «κύματα χωρίς όρια και τρίσβαθες κοιλάδες»⁵⁶, στοιχειώνουν το σύμπαν του Πόε, και δημιουργούν μια μυστηριώδη χώρα σκιών. Το γνωστό ποίημα «Το κοράκι» παρουσιάζει αναλογίες με τα «Νυχτοπούλια» ως προς τη σκηνοθεσία (: άφεγγη νύχτα, αργοςάλευτοι ίσκιοι, φωτιά, βαθιά σιγή) και ως προς την απόκοσμη ύπαρξη του μαύρου πουλιού με τη στριγγή λαλιά, που μοιάζει να το «έστειλε της κόλασης το αγέρι»⁵⁷. Τονίζουμε πάλι πως οι συσχετίσεις που κάνουμε είναι ενδεικτικές και σε καμία περίπτωση εξαντλητικές, έτσι το πεδίο των διακειμενικών αναφορών στα ποιήματα που εξετάσαμε, παραμένει ανοιχτό.

Ο εξπρεσιονισμός – παρά την εστίαση στο εσώτερο εγώ – υπήρξε «συμπαντικός», καθώς εστιάζει στη μυστηριακή και ανεξερεύνητη φύση της ανθρώπινης ψυχής, στο κακό που παίρνει κοσμολογικές διαστάσεις, στον πρωτογονισμό. Από τα κομβικά επίσης σημεία έλξης και συγγένειας με την Ποιητική του Κάλας, υπήρξε η τελική «ζεύξη» των αντιθέτων που όριζαν η πραγματικότητα και το όνειρο (και σ’ αυτό το σημείο έγκειται ένα σημείο επαφής με τον υπερρεαλισμό). Ο εξπρεσιονισμός παρά τη διάλυση της περιρρέουσας πραγματικότητας μέσα στην οραματική έκσταση, προχώρησε σε μια αντικειμενοποιημένη⁵⁸ νέα σύνθεση η οποία προέκυψε από την τομή του παρατηρούμενου κόσμου και της συνείδησης που παρατηρεί. Μέσα από την «αφαίρεση» ο εξπρεσιονιστής γίνεται ικανός να διεισδύσει στην κρυμμένη πλευρά των πραγμάτων και στην ουσία τους⁵⁹. Αλλά και ο υλιστικά φιλοσοφημένος Κάλας γνωρίζει πως δεν αρκεί η μονοδιάστατη περιγραφή, για να ανακαλυφθεί και αποκαλυφθεί η πολύπλοκη φύση των πραγμάτων. Μέσα από τις εικόνες και τις μεταφορές που ιχνηλατούν την εσωτερική γεωμετρία του ονείρου, δομείται μια καινούργια αντικειμενικότητα. Στα ποιήματα που εξετάσαμε, η θεματική της νύχτας και του ονείρου δεν εκβάλλουν σε μεταφυσικές εικόνες, ούτε αναλύονται σε υπερβατικές σκέψεις και αφηρημένες έννοιες, αλλά συνδέονται με αισθητηριακά δεδομένα, συναισθήματα και παρ-αισθήσεις· έτσι σαρκώνεται το αλλόκοτο και οπτικοποιείται το παράδοξο.

⁵⁴ Βλ. σε μετάφραση του Τ. Παπατσώνη, Endgar Allan Poe, 1994: 82.

⁵⁵ στο ίδιο: 87 και 90.

⁵⁶ Στο ίδιο: 134.

⁵⁷ Στο ίδιο: 108.

⁵⁸ Στη δεύτερη φάση του ο εξπρεσιονισμός, σύμφωνα με τον ποιητή Gottfried Benn, απέκτησε «περιεχόμενο πραγματικότητας», βλ. Grevesoeur, 1988: 16), γι’ αυτό και τον διαδέχτηκε ο νέος πραγματισμός (στο ίδιο: 18).

⁵⁹ βλ. Expressionism, 1973: 50. Το φιλοσοφικό υπόβαθρο αυτής της άποψης εδράζεται στον Καντ, στον νεο-Ρομαντισμό, αλλά και στην Φαινομενολογία (βλ. στο ίδιο: 51-54). Άξια παρατήρησης είναι η εμμονή του Κάλας στην επόμενη ενότητα («Ρυθμοί τοπίων»), στη διάκριση της επιφάνειας και του βάθους των φαινομένων.

Ο Κάλας διαφέρει ριζικά από την ποιητική γενιά του '20, γιατί – εκτός των άλλων διαφορών – στους ποιητές της η νύχτα και τα επιφαινόμενά της έχουν καθαρά *συμβολιστικό* χαρακτήρα και μουσική υποβλητικότητα.

Συμπερασματικά: Ο εξπρεσιονισμός στη χώρα μας είχε ελάχιστη απήχηση στη λογοτεχνία (μεγαλύτερη στη ζωγραφική με αντιπρόσωπο τον Γ.Μπουζιάνη⁶⁰). Τα ποιήματα του Κάλας, στην ενότητα «Φωνές της νύχτας» αποδεικνύουν ίχνη αυτής της επιρροής. Από τις βασικές αρχές του ρεύματος αυτού, ο Κάλας δεν ανταποκρίθηκε στην ιδεαλιστική τάση (=έντονη υποκειμενικότητα, οραματισμός, ντισεικός υπεράνθρωπος), αλλά πλησίασε την πλευρά που εκπροσώπησε η ομάδα των συγγραφέων γύρω από το περιοδικό *Die Action*, των οποίων οι αιχμηρές μορφικές αναζητήσεις ήταν συνάρτηση των ριζοσπαστικών κοινωνικοπολιτικών τους θέσεων⁶¹. Ο εξπρεσιονισμός συνολικά υπερέβη τον ατομικισμό, τον απόλυτο ιδεαλισμό και το δόγμα της «τέχνης για την τέχνη», καθώς ακόμα κι ο Καντίνσκυ γράφει: «δεν είναι η τέχνη μια άσκοπη δημιουργία πραγμάτων, που διαλύονται στο κενό, αλλά μια δύναμη καθαρής σκοπιμότητας της ανθρώπινης ψυχής»⁶². Οι αντίστοιχες αναζητήσεις του Κάλας, αυτή την εποχή, τον οδηγούσαν επίσης προς μια τέχνη αποτελεσματική και χρήσιμη για τον άνθρωπο.

3.1.3. Μορφικές παρατηρήσεις

Ένα ακόμα σημαντικό σημείο έλξης του Κάλας υπήρξε η «καταστροφή της φόρμας» εκ μέρους των εξπρεσιονιστών⁶³ (όπως άλλωστε και όλων των ρευμάτων της πρωτοπορίας). Οι εξπρεσιονιστές θεωρούν τη φόρμα ως κάτι υποδεέστερο και δεν φοβούνται τον ψόγο της «ατεχνίας», καθώς πρωταρχικός σκοπός υπήρξε η εξάρθρωση των παλιών μορφών. Ο Καντίνσκυ (παρ' όλο που κατέληξε στην αφαίρεση και έδινε καντιανό ορισμό για το «ωραίο») υποστήριζε πως η φόρμα δεν είναι εκζήτηση και αυτοσκοπός: «Ο καλλιτέχνης πρέπει να 'χει κάτι να πει, επειδή καθήκον του δεν είναι η κυριαρχία της φόρμας, αλλά η προσαρμογή της φόρμας στο περιεχόμενο»⁶⁴.

Στην ενότητα «Φωνές της νύχτας», ως προς τη γλώσσα, ο μικτός γλωσσικός τρόπος είναι σ' αυτή την ενότητα περισσότερο ορατός: ήδη στο πρώτο ποίημα (ΓΦ: 47) συνυπάρχουν λέξεις ακατέργαστης δημοτικής (ανθρώποι, πάνου, γριιάτε) με λέξεις της τυπικής καθαρεύουσας («σαλπισμάτων των» – μάλιστα η γενική πληθυντικού με αυτή την κτητική αντωνυμία, παρά την

⁶⁰ Ενώ ο Μπουζιάνης ηλικιακά ανήκε στη γενιά του '20, έγινε φορέας ανάπτυξης μιας ελληνικότροπης εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής, από το 1935 που επέστρεψε στην Ελλάδα, μέχρι και τα μεταπολεμικά χρόνια, βλ Βακαλό, 1982: 24-50.

⁶¹ Για τις πιο σημαντικές εξπρεσιονιστικές ομάδες και τα περιοδικά τους, βλ. Εξπρεσιονισμός, 1989: 22-23.

⁶² Εξπρεσιονισμός, 1989: 22. Για την απόλυτη αντίθεση του εξπρεσιονισμού στο δόγμα της τέχνης για την τέχνη βλ. Ragon, 1966: 11 και 55 και Elger, 1989: 17.

⁶³ Βλ. Εξπρεσιονισμός, 1989: 24. Σύμφωνα με τους προγραμματικούς στίχους του Ernst Stadler «Η μορφή με καταδυναστεύει και με πνίγει, αλλά εγώ επιθυμώ τη μέγιστη διαστολή της ύπαρξής μου», Expressionism, 1973: 32

⁶⁴ Εξπρεσιονισμός, 1989: 24.

ατεχνία στην παρήχηση, είναι διαδεδομένη και στην ενότητα «Βοή»). Κυριαρχεί ωστόσο η δημοτική, με ιδωματικούς τύπους όπως «πριχού», «μαγιωμένα», «γριωώ», «αχώ», «ξεπέταξα», «αφουαράζου» (ΓΦ: 51), ενώ σκόρπιες είναι κάποιες λέξεις πιο εξεζητημένες, όπως ονειρώττω (ΓΦ: 49). Οι παρηχήσεις έχουν διακριτό – αν και όχι πρωταγωνιστικό – ρόλο· πχ. στον στίχο «τα μεγάλα μαύρα κύματα της ώρας κείνης πήραν τη μυρουδιά του ήχου των φιλιών / που απελπιστικά μας είχαν λιώσει.» (ΓΦ: 48), είναι κυλιόμενες οι παρηχήσεις, του «μ» αρχικά, ακολουθεί του «ρ» και στο τέλος του «λ». Ενίοτε στον βωμό της παρήχησης θυσιάζεται η σύνταξη: «Είναι η νύχτα ονειρώνε μεστή» (ΓΦ: 49). Η χαλαρή σύνταξη και ο μακροπερίοδος λόγος διαμορφώνονται σε σταθερά χαρακτηριστικά της πρώιμης γραφής του Κάλας. Η «κυβιστική» σύνταξη κυριαρχεί στα «Νυχτοπούλια», με χαρακτηριστική την (κατά)χρήση της παύλας, αφού το ενωτικό άλλοτε εγκιβωτίζει παρενθετικά φράσεις μέσα σε άλλες φράσεις, κι άλλοτε διασπά την επιφάνεια του λόγου σε μεμονωμένα επίπεδα.

Η εξπρεσιονιστική γραφή απομακρύνθηκε από τη συμβατική χρήση της γλώσσας, επομένως οι λέξεις δεν αντιμετωπίζονταν μονοδιάστατα, αλλά ως «αποθήκες ενεργειακού υλικού». Έτσι το επίθετο παύει να έχει εξωτερικό περιγραφικό ρόλο και το ουσιαστικό αναφορική αξία, αλλά μεταφέρει τη λανθάνουσα διάσταση του ατομικού οράματος του ποιητή⁶⁵. Είναι χαρακτηριστική η χρήση του επιθέτου στα ποιήματα της συγκεκριμένης ενότητας – κάτι που δεν συμβαίνει στις άλλες ενότητες της συλλογής *Ποιήματα*. Καθώς τα ουσιαστικά περιορίζονται σε ένα μικρό κύκλο (νύχτα, όνειρο, έρωτας) τα επίθετα συχνά γίνονται οι φορείς του δυναμισμού του νοήματος. Χαρακτηριστική επίσης είναι η χρήση σύνθετων: «σιγοκρουούνται οι εικόνες πλουσιοκαλλιεργημένων πόθων», «σταφυλογέννητα νερά» (ΓΦ: 49) «τα ολάνυχτα⁶⁶ μάτια μας» (ΓΦ: 52). Ο εξπρεσιονισμός, ενώ στο ξεκίνημά του χαρακτηριζόταν από «πρωτογονισμό» στη γραφή (χρήση κοινού και ελάχιστα ποιητικού λεξιλογίου), διέτρεξε τον κίνδυνο της κατάχρησης της ρητορικής (από την υπερβολή του στυλ που ονομάστηκε «“Ο Man” school»⁶⁷): ο Κάλας όμως απέφυγε την εκζήτηση και την επίδειξη, γιατί ο μακροπερίοδος λόγος του και κυρίως η ελάχιστη στίξη δίνουν το αντιρητορικό του στίγμα.

Συνοψίζοντας, η κατασκευή των εικόνων παραμένει δομικό στοιχείο της ποίησης του Κάλας, παρά τη θεματική διαφοροποίηση των ενοτήτων. Η πιο ενδιαφέρουσα μορφική πραγμάτωση του εξπρεσιονισμού υπήρξε η εικόνα ως μεταφορά του εσώτερου κόσμου και σ' αυτό το σημείο προκύπτει η σύνδεση (από πολλούς μελετητές) του εξπρεσιονισμού με τον εικονισμό και τον στροβιλισμό. Η εκστατική ματιά πάνω στον κόσμο και η παραμόρφωση δεν

⁶⁵ Βλ. *Modernism*, 1983: 278

⁶⁶ Μάλλον δεν πρόκειται για ορθογραφικό λάθος, αλλά για λογοπαίγνιο: ο Κάλας «παίζει» με την «όραση» της νύχτας και τα ανοιχτά μάτια.

⁶⁷ Βλ. *Modernism*, 1983: 389.

σημαίνουν απαραίτητα το ποιητικό αντίστοιχο της «αφηρημένης» τέχνης⁶⁸. Από την άλλη πλευρά, τα ποιήματα και κυρίως «Τα Νυχτοπούλια», λόγω του εσωστρεφούς ποιητικού βλέμματος, δεν ανταποκρίνονται στα δεδομένα του φυσικού και αντικειμενικού χώρου, αλλά δημιουργούν μια *άλλη* πραγματικότητα, συλλαμβάνοντας εικόνες πίσω από τον «καθρέφτη». Εξάλλου είναι δεδομένη η άρνηση της τέχνης ως μίμησης: «Φυσικότητα στην τέχνη δεν σημαίνει τίποτα, η τέχνη εμπνέεται ασφαλώς από τη φύση, δεν την αντιγράφει όμως, ούτε ως προς το θέμα, ούτε ως προς τα εκφραστικά της μέσα» (ΚΠΑ: 197).

3.1.4. Υπερρεαλισμός – Εξπρεσιονισμός

Κοινό στοιχείο αυτών των δύο ρευμάτων υπήρξε η έκλυση ποιητικών δυνάμεων που πηγάζουν από τη δημιουργική φαντασία και τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου⁶⁹. Διαφοροποιητικό στοιχείο αποτελεί η συναισθηματική δυναμική, αφού ο εξπρεσιονισμός εκβάλλει στο κενό και στην απογοήτευση: «Ο εξπρεσιονιστής συγγραφέας είναι τρομαγμένος και ωστόσο γοητευμένος από το χάος»⁷⁰. Η παραμόρφωση των αντικειμενικών χαρακτηριστικών στην εξπρεσιονιστική τέχνη γίνεται προς την κατεύθυνση της ασχήμιας αντί της ωραιοποίησης⁷¹, ενώ ο ονειρικός κόσμος είναι εφιαλτικός και δύσμορφος. Στα «εξπρεσιονιστικά» ποιήματα του Κάλας κυριαρχεί το αλλόκοτο, η ανησυχία, ο παραλογισμός, η αμαρτία, ενώ με υπόγειο τρόπο ενυπάρχει η αίσθηση του τρόμου, της βίας. Παράλληλα όλα αυτά τα στοιχεία δένονται με έναν τρόπο νοσηρό⁷² που απέχει από τη ζωντάνια, τη δύναμη και τη βουλιμική αισθησιακότητα του υπερρεαλισμού.

Τα δυο κινήματα έχουν κι άλλο κοινό χαρακτηριστικό, γιατί προσπάθησαν να γεφυρώσουν μεγάλες αντιθέσεις: ο εξπρεσιονισμός καθόρισε ως έναν από τους βασικούς του στόχους να συζεύξει το αφηρημένο και το συγκεκριμένο, την ψυχή και το σώμα, το πνεύμα με την ύλη· αντίστοιχα, οι υπερρεαλιστές θέλησαν να συμφιλώσουν τον κόσμο των ονείρων μ' αυτόν της εγρήγορσης, το ασυνείδητο με τη συνείδηση. Η άρνηση ωστόσο της ρεαλιστικής οπτικής και η προσπάθεια να γίνει ορατό το αόρατο, αποδίνεται με διαφορετικό τρόπο από τον εξπρεσιονισμό, όπου προέχει η οραματική-προφητική διάσταση η οποία οδηγεί στην

⁶⁸ Ο Weisstein επισημαίνει την παρεξηγημένη χρήση της λέξης και την ταύτιση με την αφηρημένη τέχνη (Expressionism, 1973: 23). Ο Woringer που εισήγαγε τον όρο, υπήρξε δάσκαλος του άγγλου φιλοσόφου T.E.Hulme που θεμελίωσε φιλοσοφικά τον «Στροβιλισμό» (στο ίδιο: 37).

⁶⁹ Η Βακαλό επισημαίνει ότι ο εξπρεσιονισμός ήταν: «ο τρόπος αποφόρτισης απωθημένων καταστάσεων και στοιχείων που έχουν συσσωρευτεί ή καταπιεστεί από ένα σύστημα κοινωνικής ζωής. Εδώ λοιπόν βρίσκεται το κοινό σημείο εξπρεσιονισμού και υπερρεαλισμού» (Βακαλό, 1982: 15). Και ο Furness (1988: 139) διαπιστώνει ότι ο υπερρεαλισμός συγγενεύει με τον εξπρεσιονισμό, «αφού δίνει τόσο μεγάλη έμφαση στην “έκφραση”, τη λύτρωση από τους περιορισμούς και τη μεγάλη σημασία του οράματος».

⁷⁰ Fauchereau, 1976: 25.

⁷¹ Βλ Βακαλό, 1982: 15. Βέβαια ούτε ο υπερρεαλισμός ενέδωσε στην εκλεπτυσμένη και μελωδική ωραιότητα της κλασικότροπης τέχνης.

⁷² Πβ. όσα επισημαίνει ο Elger (1989: 240) για τα ψυχολογικά πορτραίτα του ζωγράφου Kokoschka, και την άρρωστη, σχεδόν νοσηρή, εκφραστικότητά τους.

παραμόρφωση των αντικειμένων, σε μια εσωτερική γεωμετρία και στην «αφαίρεση»⁷³. Επιπλέον στον εξπρεσιονισμό κυριαρχεί το αξίωμα της «καλλιτεχνικής θέλησης» («Kunstwollen»), πράγμα που συνεπάγεται τον έλεγχο της συνείδησης πάνω στο αλλόκοτο, ενώ στον υπερρεαλισμό η παντοκρατορία του ασυνείδητου αφήνει απόλυτη ελευθερία στον ψυχικό αυτοματισμό και σε κάθε είδους πειραματισμό. Έχει επισημανθεί ότι το υπόβαθρο του υπερρεαλισμού ήταν η φρουδική θεωρία, ενώ ο εξπρεσιονισμός τείνει προς τη θεωρία του Γιούνγκ και την έννοια του συλλογικού υποσυνείδητου το οποίο εδράζεται σε μια υπερ-προσωπική και φυλετική συνείδηση⁷⁴.

Οι διαφορές αυτές είναι ανάγλυφες, όταν συγκρίνουμε τα εξπρεσιονιστικά ποιήματα του Κάλας, με δυο κείμενα για το όνειρο που ανήκουν στην υπερρεαλιστική του περίοδο: το πρώτο επιγράφεται «Μαύρες Φλόγες»⁷⁵ και το δεύτερο «Ευωδία φλόγας», δημοσιευμένο το 1937⁷⁶. Πρόκειται για πεζόμορφα κείμενα που σχετίζονται μεταξύ τους, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο Κάλας – ειδικά αυτή την περίοδο – υπερασπίζεται την ανυπαρξία συνόρων ανάμεσα στα είδη του λόγου. Στο κείμενο «Ευωδία φλόγας», συνδέει το όνειρο με τον ρομαντισμό, ο οποίος στην πιο «άκρατη του μορφή» αντιστέκεται στην αρχή της πραγματικότητας και ενδίδει στην αρχή της απόλαυσης: «Προς την απόλαυση απ' το δρόμο του ονείρου!»⁷⁷. Η τέχνη ταυτίζεται με το όνειρο, ώστε η γλώσσα του ονείρου, οι νόμοι και η ηθική του, γίνονται δικά της: «Η τέχνη είναι ένα όνειρο» (στο ίδιο: 177). Διαπιστώνουμε όμως ότι ο Κάλας δεν έχει ολοκληρώσει τον δρόμο προς τον υπερρεαλισμό: ενώ αρχικά συνδέει το όνειρο με την απόλαυση, ακολούθως το συνδέει με τον τρόπο και την αγωνία: «Όλη η φρίκη του ονείρου θα κινηματογραφηθεί και ο ποιητής θα μιλάει για ταξίδια σε θάλασσες που δεν έχει δει.» (στο ίδιο). Εμμένει στον εφιαλτικό χαρακτήρα της ονειρικής πραγματικότητας (όπως στην εξπρεσιονιστική γραφή), εφόσον η τέχνη θεωρείται τρόμος, κραυγή και αγωνία: «Η τέχνη είναι τρόμος. Η αγωνία του νεογέννητου μπρος στο άγνωστο. Η αγωνία του ετοιμοθάνατου μπρος στο άγνωστο» (: 178). Στο κείμενο ο τρόμος συνδέεται με τη βιαιότητα («η τέχνη είναι πυριτιδαποθήκη») και είναι φανερό ότι ο Κάλας εισέρχεται στον υπερρεαλισμό με την εμπρηστική βιαιότητα του φουτουρισμού και την ένταση του εξπρεσιονιστικού πάθους. Η τέχνη

⁷³ βλ. Expressionism, 1973: 36. Ο εξπρεσιονισμός μεταχειρίστηκε το μάτι σαν στόμα, «το στόμα είναι κουφό και ο εξπρεσιονιστής δεν μπορεί να ακούσει τον κόσμο» (στο ίδιο: 41).

⁷⁴ Βλ. Weisstein, «Expressionism: Style or "Weltanschauung"», Expressionism, 1973: 25 (και 31).

⁷⁵ Το κείμενο υπάρχει στο ΕΛΙΑ (: 1/1) και δημοσιεύτηκε από τον Ια.Βούρτση στο Αφιέρωμα Εμπειρικός, 2001: 22-23. Χρονολογείται 1935-1936. Ο Κάλας το ονομάζει «άρθρο» (ίσως γιατί το προόριζε για δημοσίευση) και πιθανόν η διατύπωση στην αφιέρωση (: «και τούτο, όπως και το προηγούμενο άρθρο είναι αφιερωμένο στον Ανδρέα Εμπειρικό») να παραπέμπει στην «Ευωδία φλόγας».

⁷⁶ *Νεοελληνικά Γράμματα*, 37 (14 Αυγούστου 1937) βλ. Αργυρίου, 1985. Το ότι δημοσιεύτηκε μετά από τον χρόνο συγγραφής του «Μαύρες φλόγες» δεν συνεπάγεται ότι γράφτηκε και αργότερα. Εξάλλου, όπως φαίνεται από την ανάλυσή μας, η «Ευωδία φλόγας» είναι πιο ανώριμο (υπερρεαλιστικά) κείμενο σε σχέση με το «Μαύρες φλόγες».

⁷⁷ Αργυρίου, 1985: 176.

ορίζεται ως εξής: «Μάτια γάτας μεσ' στον βραχνά» (στο ίδιο: 178), επιχειρώντας τη σύζευξη («συντυχιά») του εφιαλτικού με το αλλόκοτου.

Στο κείμενο «Μαύρες Φλόγες», η τέχνη σχετίζεται με το όνειρο και τον έρωτα. Εδώ το όνειρο βρίσκεται ανάμεσα στο απόλυτα προσωπικό στοιχείο («Κάνε το πιο προσωπικό αν θέλεις να γίνει η ζωή σου δικιά σου.[...] Χωρίς όνειρα δεν υπάρχει ΕΓΩ»⁷⁸) και στην κοινοκτημοσύνη (: «Κάνε το όνειρο κοινό!» στο ίδιο). Η ηρακλείτεια εκδοχή του ονείρου δεσπόζει εδώ, όπως άλλωστε και στον υπερρεαλισμό. Το όνειρο αποτελεί το αποκλειστικό θέμα στο κείμενο «Μαύρες φλόγες». Το όνειρο ταυτίζεται με τη ζωή και θεωρείται απαρχή του κόσμου: «Είναι φως αυτογέννητο, ουσία από την οποία γενήκαν οι Θεοί» (στο ίδιο: 23)· βρίσκεται παντού: «Ό,τι ζει έγινε και με όνειρο»⁷⁹ (στο ίδιο). Τα όνειρα (που διαχωρίζονται από τις ονειροπολήσεις: «πτώματα ονείρων»), θεωρούνται πηγή σοφίας και από αυτά αντλούμε ικανοποίηση, δύναμη, λάμψη και ζεστασιά. Το όνειρο είναι απαλλαγμένο αμαρτιών, είναι η απελευθέρωση πόθων και επιθυμιών, ενώ μπορεί να σώσει τον άνθρωπο από την απελπισία. «Να είσαι ερωτημένος με τ' όνειρό σου! Κι όταν ξυπνάς να μην το εγκαταλείπεις όπως κάνει ο δειλός κι ο φιλόδοξος. Όταν ξυπνάς να το πάρεις μαζί σου και να το πλουτίσεις με ό,τι είναι ιδιον της ημέρας» (στο ίδιο). Το «Μαύρες Φλόγες» αποτελεί τεκμήριο υπερρεαλιστικής σκέψης, καθώς εδώ το όνειρο είναι πηγή λύτρωσης και θετικής ενέργειας, είναι αποενοχοποιημένο και απελευθερωτική δύναμη.

Αντίθετα, στην ενότητα *Φωνές της νύχτας* ο ύπνος κουβαλά πόθους που γίνονται ενοχές, ενώ η αμαρτία βαραίνει πάνω στο όνειρο που είναι βραχνάς:

«αλλά σιληρό 'ναι το ξύπνημα στις νύχτας του ήλιους
και βαριές οι αλυσίδες που σφιχτοδένουν το λυτρωμό της ψυχής [...]
η νύχτα μας γονατίζει μπροστά σε όνειρα

μας σέρνει στο χώμα που σηκώνει ο βραχνά» (ΓΦ: 49). Στο ίδιο ποίημα το όνειρο συνδέεται με ουρανούς κουρασμένους και κουρελιασμένες ελπίδες. Ακόμα κι όταν το διονυσιακό πνεύμα επικρατεί και τείνει σε φωτεινά οράματα, εμφανίζεται το υπερ-εγώ που χτίζει τη ζωή «σε σχήμα προσευχής» (στο ίδιο). Σε αντίθεση με τον φρουδιστή που σκιάζεται από την Ηθική (με κεφαλαίο αρχικό), ο υπερρεαλιστής ποιητής μικραίνει την ηθική και μεγιστοποιεί το όραμα: «Βάση της ηθικής θεωρείται η ΕΚΠΛΗΞΗ»⁸⁰. Σε όλα τα ποιήματα της ενότητας «Φωνές της νύχτας», η νύχτα και το όνειρο συνοδεύονται με αρνητικές συνυποδηλώσεις. Στο ποίημα «Νιάτα» η νύχτα

⁷⁸ Αφιέρωμα Εμπειρικός, 2001: 22. Ο Κάλας στο κείμενο αναφέρεται στον Ηράκλειτο, στο fragmentum 89 «Για τους ξύπνιους ένας και κοινός κόσμος υπάρχει, αλλά κάθε κοιμισμένος ξαναγυρνά στο δικό του ιδιαίτερο κόσμο» (Ηράκλειτος, 1983: 109). Αλλά ο Ηράκλειτος (όπως και ο Κάλας) δεν προχωρεί στον σολιψισμό, αφού θεωρεί ότι στον ύπνο εκλύονται δημιουργικές δυνάμεις· πβ. το fragmentum 75: «Οι κοιμισμένοι είναι εργάτες και συνεργοί σ' αυτά που γίνονται στον κόσμο» (στο ίδιο: 110).

⁷⁹ Πβ τους στίχους από την *Τρικυμία*: «είμαστε απ' την ύλη / που 'ναι φτιαγμένα τα όνειρα· και τη ζωούλα μας την περιβάλλει ολόγυρα ύπνος», Σαίξπηρ Ουίλλιαμ, *Η Τρικυμία*, μτφ Βασίλης Ρώτας, β' ανατύπ., Επικαιρότητα, 1993: 93.

⁸⁰ «Μαύρες φλόγες», Αφιέρωμα Εμπειρικός, 2001: 23.

αρχικά συνδέεται με τη φιληδονία και απορρίπτεται η μετάνοια, όμως έμμεσα ενυπάρχει η αμαρτία, γι' αυτό ο έρωτας «πίνει την ξένη ανάσα / μ' αυτή φουσκωμένος ο σκέλεθρος δείχνει στη νύχτα / – κρυμμένη στο σκληρό της ερημιάς βάψιμό της –/ δαγκωμένα φιλιά» (ΓΦ: 51). Στο ποίημα «Φωτιά» το όνειρο ακολουθεί την πορεία της φωτιάς: οι «ξωτικές επιθυμίες» συνδουλίζουν τη στάχτη της θύμησης από όπου ανάβει ένα όνειρο παλιό: «Φλογοβολάει τ' όνειρό μου – ασκώνεται / οδεύει πίσω χρόνια / και τέλος αργοζυγώνει πάλι στη χόβολη / σα σπιθοβολή πελώρια.» (ΓΦ: 51). Το όνειρο όμως εξελίσσεται σε βραχνά, κι όταν το ποιητικό εγώ φυσάει μ' όλη του τη δύναμη να σβήσει τ' όνειρο, τότε σκορπίζεται παντού η στάχτη της φωτιάς. Σε όλα, λοιπόν, τα ποιήματα της ενότητας *Φωνές της νύχτας*, το εφιαλτικό όραμα είναι άρρηκτα δεμένο με την ονειρική διαδικασία και επισκιάζει την αφετηριακή επιθυμία, ενώ για τον υπερρεαλισμό το όνειρο είναι κινητήρια δύναμη, απελευθέρωση και έξαρση της φαντασίας.

Συμπερασματικά, οι διαφορές που εντοπίζονται στην εξπρεσιονιστική γραφή των ποιημάτων του 1932 και στον υπερρεαλιστικό τρόπο των κειμένων μετά το 1935, αφορούν στη λειτουργικότητα της ονειρικής διαδικασίας, η οποία συνδέεται άρρηκτα με τον διαφορετικό προσανατολισμό της ποιητικής λειτουργίας. Προκειμένου για τα εξπρεσιονιστικά κείμενα του 1932, η τέχνη ως εξιδανίκευση επιδιώκει την κάθαρση και τη λύτρωση, ενώ για τον υπερρεαλιστή η τέχνη είναι μεταμόρφωση και έκπληξη. Επιπλέον η εξπρεσιονιστική γραφή στηρίζεται στο έλλογο παράλογο, δηλ. στο επιμελημένα ασυνάρτητο που «ξενίζει», είναι παράδοξο, ανοίκειο, αλλά δεν δημιουργεί έκπληξη και αναγνωστικό σοκ. Στον υπερρεαλισμό το όνειρο αποτελεί μια αφετηρία, είναι γέννηση και κινητήρια ορμή προς το καινούργιο και το μέλλον, ενώ για τον εξπρεσιονισμό (όπως και για τον φροϋδισμό) είναι συνέπεια και κατάληξη των ψυχικών διεργασιών και των απωθήσεων (ή αναμνήσεων) του παρελθόντος. Στη δεύτερη περίπτωση το όνειρο είναι *δημιουργικό*⁸¹, ενώ στην πρώτη παθητικό. Σε αδημοσίευτο κείμενο του 1973, ο Κάλας εντοπίζει τη διαφορετική χρήση του ονείρου από τον Φρόντ και τον Μπρετόν: «In contrast to Freud who uses psychoanalysis as a means for uncovering the past, Breton used it as a means for unveiling his own future. He states categorically that Freud errs when he claims that there are not prophetic dreams»⁸².

Στην επιλογική παράγραφο στην Εισαγωγή του *Confound the Wise*, ο Κάλας δηλώνει πως ο υπερρεαλισμός άσκησε έλξη πάνω του, εξαιτίας της νύχτας ως χρόνου της έμπνευσης, «Inspiration must become again a leading force, it is an art of the night» (Confound: 14). Κλείνει μάλιστα με την παράθεση της γνωστής φράσης του άγιου Ιωάννη του Σταυρού «Esta oscura noche de fuego amoroso» (ο Κάλας μάλιστα τον θεωρεί ως μεγάλο ποιητή του σκότους, ενός

⁸¹ Ο Φρόντ στη θεωρία του θεμελίωσε το όνειρο ως παθητικό στοιχείο· ο υπερρεαλισμός προώθησε την ενεργητικότητα του ονείρου μέσα στα πλαίσια μιας τέχνης που δεν είναι έκφραση ή γνώμη, αλλά «ανιδρυτική» διαδικασία, προσπάθεια «με σκοπό επιπροσθετικό ή τροποποιητικό της υπάρξεως» Balakian, 1975: 278

⁸² Από την ενότητα «Surrealism and the making of History», ΔΑΚ: 24/5.

σκότους πλήρους από το φως της έμπνευσης). Βέβαια η νύχτα εννοείται ως συνθήκη γέννησης των καινούργιων ανατρεπτικών μορφών και δεν είναι ο τελικός στόχος του υπερρεαλισμού: «Like every creation, the new work is born in the obscurity, lives in the unknown and remains subject to the mysteries of hazard» (Confound: 37). Ο τελικός στόχος του υπερρεαλισμού ήταν να προβάλλει το κατεξοχήν νύχτιο δημιούργημα, το όνειρο, ως επανάσταση απέναντι στα εμπόδια και να το εισάγει μέσα στη ζωή και όχι να το κρατήσει μέσα στο σκοτάδι της νύχτας: «unlike many romanticists, we want to project this dream again into life» (: 108). Όπως διατυπώνεται στο («υπερρεαλιζών») *Τετράδιο Δ'*: «καιρός να κυριαρχήσει πάλι η απόλαυση / το νέο ιδεαλμα νυχτιών από εικασία όνειρο της μέρας / φτάνει στην εκπλήρωση» (ONP: 77).

3.2. ΚΑΛΑΣ και ΚΑΛΒΟΣ

3.2.1. Κριτική αποτίμηση⁸³

Ο Κάλας δεν είχε δημοσιεύσει αυτοτελές κριτικό κείμενο για τον Κάλβο, αλλά υπάρχουν σκόρπιες κρίσεις για το καλβικό έργο μέσα σε άλλα κριτικά δοκίμιά του. Το 1935 είχε ανακοινώσει πως θα ετοιμάζε και θα εξέδιδε ξεχωριστή εργασία για τον Κάλβο (ΚΠΑ: 131, σημ.2) και πράγματι στο αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ, βρίσκονται πρόχειρες σημειώσεις που έχουν θέμα την ποίηση του Κάλβου⁸⁴. Στο πρόχειρο σχέδιασμα με τίτλο «Παρατηρήσεις πάνου στην ποίηση του Ανδρέα Κάλβου», ο Κάλας διαχωρίζει τον Κάλβο από τον Σολωμό: ο αντι-ακαδημαϊκός Κάλβος θεωρείται προφήτης του ποιητικού λόγου, με γλώσσα που μιλά στη βαθύτερη ποιητική συνείδηση, ενώ οι Σολωμός και Παλαμάς του δίνουν την εντύπωση πτωχοπροδρόμων. Είναι γεγονός ότι στην δημοτικιστική «μεζούρα» που μετρά τον Σολωμό ψηλότερα από τον «μέτριο» Κάλβο (Αποστολάκης), ο Κάλας αντιπροτείνει το δικό του ανάποδο μέτρο: έξοχος ο Κάλβος, ποιητικά ασήμαντος ο Σολωμός⁸⁵.

Το πρώτο δημοσιευμένο κείμενο του Κάλας στο οποίο βρίσκουμε την πρώτη θετική μνεία για τον Κάλβο, είναι το εκτενές κείμενο «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο» (τέλη

⁸³ Το υποκεφάλαιο αυτό, ως μέρος ευρύτερου άρθρου, έχει δημοσιευτεί σε μια πρώτη μορφή στον *Μολυβδοκονδυλοπελεκητή*, βλ. Καραδήμα, 2000.

⁸⁴ Συγκεκριμένα στο ΕΛΙΑ υπάρχουν: α) χρο 2 σελίδων μικρού σχήματος με τίτλο «Κάλβος-Παράσχος», όπου ο Κάλας αντιγράφει και σχολιάζει τις απόψεις του Κλ. Παράσχου για τον Κάλβο, β) χρο 1 σελ. μικρού σχήματος με πρόχειρες σημειώσεις για την οδή «Εις Θάνατον», γ) 1 φύλλο μεγάλου σχήματος σαν πρόχειρο σχέδιασμα πάνω στο έργο του Κάλβου και δ) 4 χροες σελ. με τίτλο «Παρατηρήσεις πάνου στην ποίηση του Ανδρέα Κάλβου» με το οποίο έχουν συνδεθεί κάποιες κομμένες σελίδες από βιβλίο των *Ωδών*, με χροα σχόλια και σημειώσεις του Κάλας. Να τονίσουμε πως, λόγω της πρόχειρης μορφής, πρόκειται για τα πλέον δυσανάγνωστα χροα του αρχείου. Τέλος υπάρχει κι ένα δίφυλλο κομμένο από περιοδικό [*Νέα Εστία*] με άρθρο του Γ. Ζώρα, «Η περί αυτοκτονίας απολογία του Κάλβου», [1937], που σημαίνει ότι η ιδέα για συγγραφή άρθρου πάνω στο καλβικό έργο βασάνιζε για χρόνια τον Κάλας.

⁸⁵ Πιθανότατα η άποψη του Κάλας για τον Σολωμό, να αντλείται από την αντίδραση απέναντι στον Γιάννη Αποστολάκη και την ιδεαλιστική λατρεία του για το σολωμικό έργο· η αντίδραση αυτή εκφράστηκε στη μελέτη του Βάρναλη «Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική» (1925). Για την πρόσληψη του σολωμικού έργου από τους λογοτεχνικούς κύκλους της ελληνικής αριστεράς, βλ. Γ. Ανδρειωμένος, *Λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς και Διονύσιος Σολωμός (1924-1967)*, Συλλογές, 1998 (για τον μεσοπόλεμο: 17-25).

1932). Εδώ μέσα σε λίγες σειρές: α) συγκρίνει τον Σολωμό με τον Κάλβο, θεωρώντας ότι ο πρώτος «είχε νομίζω μάλλον αδύνατη ποιητική φλέβα» και (παρά τη διατυπωμένη ως προς το Σολωμό αμφιβολία: «νομίζω», «μάλλον») στη συνέχεια δεν διστάζει να ξεχωρίσει τον Κάλβο ως τον πιο δυνατό ποιητή του περασμένου αιώνα. β) θεωρεί τον Κάλβο καθαρά λυρικό ποιητή και όχι πατριωτικό, γιατί «ο πατριωτισμός του [ήταν] πολύ διανοητικός και ατομικιστικός για ένα αίσθημα τόσο μαζικό όπως είναι ο πατριωτικός ενθουσιασμός» (ΚΠΑ: 56). Στο παραπάνω κείμενο διαφαίνεται η κλίμακα αξιολόγησης που ο Κάλας πρότεινε στη νεοελληνική γραμματεία, σύμφωνα με την οποία ο Κάλβος και ο Καβάφης αποτελούν τα καθοριστικά για το μέλλον της ποίησης οδόσημα. Αυτή ακριβώς την αξιολογική πρόταση υπερασπίστηκε στη διάλεξή του «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση» (Φεβρουάριος 1933), επιμένοντας στην πρωτοκαθεδρία των δυο ποιητών και την πρωτοποριακή τους θέση ως προς τη χειραφέτηση της ποίησης από τα δεσμά των παραδόσεων του 19^{ου} αιώνα. Στη διάλεξη αυτή ο Κάλας αναφέρεται εκτενώς στην ποίηση του Κάλβου, την οποία ερμηνεύει με κλειδιά που αντλεί από την ψυχανάλυση· αυτή η ερμηνευτική προσέγγιση εφαρμόζεται εν εκτάσει στο έργο του Κάλβου, συντομότερα στον Καβάφη και επιγραμματικά (πριμιτιβισμός/ επιστροφή στην παιδική ηλικία) στο έργο του Παπατσώνη.

Ο Κάλας έχει επίγνωση ότι άλλο πράγμα η ερμηνεία ενός κειμένου (και προηγείται) κι άλλο (επόμενο) βήμα η αποτίμηση της αισθητικής του αξίας. Στη διάλεξη επιμένει κυρίως στο πρώτο σκέλος και ερμηνεύει το «αισθητικό σύμπλεγμα» του Κάλβου με βάση το συναισθηματάκι ονομάζει «μονάδα του συναισθηματικού συμπλέγματος» του Κάλβου την παράφορη αγάπη για τη μητέρα και το μίσος για τον πατέρα. Οι υπόλοιπες βασικές ιδέες, σύμφωνα με τις οποίες ερμηνεύεται η απελευθέρωση των συναισθημάτων στο έργο του Κάλβου, έλκουν την καταγωγή τους στις εξής πρώτες φροϋδικές ανακαλύψεις (κατά σειρά αιτιακής ακολουθίας): παθογένεια αναμνήσεων τραυματικής φύσεως (αποχωρισμός του Κάλβου από τη μητέρα του, βαθιά οικογενειακή διχόνοια, δεύτερος γάμος της μητέρας) – απώθησή τους στο ασυνείδητο με επακόλουθη την αιχμαλωσία του συναισθηματικού τους φορτίου. Η αντίδραση εκφόρτισης πραγματοποιείται με την εξαφάνιση των ψυχικών τραυμάτων, και αυτό συμβαίνει όχι μόνο με την απλή ανάμνηση των γεγονότων που τα προκάλεσαν, αλλά και με την αφύπνιση και απελευθέρωση των συνοδευτικών συναισθημάτων. Σημαντική επίσης είναι η έννοια της «μεταβίβασης», όταν η συναισθηματική φόρτιση διαχωρίζεται από το πραγματικό αντικείμενό της και προσκολλάται σε άλλα πρόσωπα: το πένθος για τη μητέρα διαχέεται στη ζωή και στην ποίηση του Κάλβου, ενώ το μίσος για τον πατέρα μεταβιβάζεται στους εχθρούς της πατρίδας. Ο Κάλας επίσης αναφέρεται και στα πιο χαρακτηριστικά μέσα της ψυχικής διαδικασίας, τα οποία είναι η δραματοποίηση (=η μετατροπή των σκέψεων σε καταστάσεις, μέσω της οπτικής εικονογραφίας) και η συμβολοποίηση (μέσω επίμονης επανάληψης συμβόλων). Αυτές οι έννοιες καθώς και το οιδιπόδειο σύμπλεγμα (ευχή σεξουαλιστική για τη μητέρα – ευχή θανάτου για τον

πατέρα) αποτελούν το «κλειδί» της ψυχοδυναμικής ερμηνείας που προβάλλει ο Κάλας στην ποίηση του Κάλβου. Η ερμηνεία του καλβικού έργου ολοκληρώνεται με βάση τη θεωρία του πένθους ή του ενστίκτου του θανάτου, όταν αναφέρονται ως συμπτώματα «αυτο-τιμωρίας» τα ακόλουθα: ο απότομος, σχεδόν μονόχρωτος χαρακτήρας του Κάλβου, τα μελανοβαμμένα αντικείμενα που τον περιέβαλλαν, η ποιητική «αυτοκτονία» στα 34 χρόνια του. Το κανάλι μέσα από το οποίο όλα αυτά, σύμφωνα με τον Κάλας, μετουσιώνονται σε τέχνη είναι η εξιδανίκευση (Sublimation)⁸⁶.

Όλο αυτό το ερμηνευτικό σχήμα καταλήγει στη θετική αποτίμηση του καλβικού έργου η οποία προηγείται της κριτικής επιμονής εκπροσώπων της γενιάς του '30⁸⁷ σχετικά με το έργο του Κάλβου, εμμονή που θα οριστεί (: έχει όρια) από την σεφερική απορία (1936) μέχρι τον ανεπιφύλακτο ενθουσιασμό του Ελύτη (1942)⁸⁸. Χρησιμοποιώντας ως κείμενο σύγκρισης τη διάλεξη του Κάλας και από την άλλη τα δημοσιευμένα κείμενα των Σεφέρη και Ελύτη, διαπιστώνουμε τη διαφορετικότητα της προσέγγισης του Κάλβου από τους τρεις διαφορετικούς ποιητές. Κάποιες περισσότερες συγγένειες μπορεί να διαπιστώσει κανείς ανάμεσα στον Κάλας και στον Ελύτη, ωστόσο και οι τρεις εκκινούν τα κείμενά τους από μια κριτική κοινο-τοπία, αυτή του ρόλου του συναισθήματος. Ο Ελύτης αφορμάται στο κείμενό του από την ποιητική εξομολόγηση, όπου προβάλλει «η αιώνια επικαιρότητα των συναισθημάτων», και στη συνέχεια αναφέρεται στον μελετητή της ποίησης, του οποίου χρέος είναι να παρατηρήσει πώς ένα «θέμα βοήθησε ή ματαίωσε την απελευθέρωση του συναισθήματος»⁸⁹. Ο Σεφέρης ξεκινάει ανιχνεύοντας και παραβάλλοντας το τι «αισθάνεται» ο (επαρκής) αναγνώστης και τι ο ποιητής, αναγνωρίζοντας ότι «η συναισθηματική κοινοκτημοσύνη είναι συχνά μια μεγάλη απολύτρωση»⁹⁰: παρά τη λογο-κεντρική προσέγγισή του καταλήγει επίσης σε κάτι παρόμοιο: «Η

⁸⁶ Βλ. Κάλας, 2000: 177-182. Για το ερμηνευτικό σχήμα του Κάλας και τα ψυχαναλυτικά κλειδιά που χρησιμοποιεί βλ. Καραδήμα, 2000: 210-212 και εδώ στο υποκεφάλαιο (1.2.2.) για την Φρούδο-μαρξιστική φάση της μεσοπολεμικής κριτικής του Κάλας.

⁸⁷ Πβ τις απόψεις του Κ.Θ.Δημαρά: «Επιστροφή προς τον Κάλβο» (1937) «Ο Κάλβος είνε ο πρώτος ποιητής στη νέα Ελλάδα, του οποίου η ποίησης εξεπέρασε την λέξι. Αλλά και η γενεά μας, ήταν η πρώτη κι εκείνη στην Ελλάδα που μπορούσε να συλλάβη και να εκτιμήσει μια τέτοια αλήθεια [...] Κάθε γενεά, και η πιο ριζοσπαστική, αναζητεί τους πνευματικούς της προγόνους: η αναζήτηση άλλωστε αυτή χαρακτηρίζει την διαδοχή των γενεών καλλίτερα από κάθε τι. Γι' αυτό νομίζω ότι η αύξουσα επικαιρότης του Κάλβου, έχει μια ξεχωριστή σημασία και συμβολίζει την στροφή της νεοελληνικής φιλολογίας προς νέους ποιητικούς ορίζοντας και προς νέες ποιητικές εξερευνήσεις: πριν ο Κάλβος ήταν για τους θαυμαστάς του «παράδοξον»: τώρα έγινε υλικό ζωής.» (παραθέτει ο Ανδρειωμένος, 1993: 90).

⁸⁸ Βλ. Γ.Σεφέρης: «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» (1936), «Πρόλογος για μια έκδοση των Ωδών» (1941). Ο Σεφέρης θεωρεί τον Κάλβο ως τον πιο μυστηριώδη από τους συγγραφείς και καταλήγει στη δυσκολία οιασδήποτε βεβαίωσης για τον Κάλβο βλ. Σεφέρης, «Ελληνική Γλώσσα» (1937) στο Σεφέρης, 1984: 74-75· επίσης βλ. «Κάλβος, 1960», Σεφέρης, 1984 α: 112κε. Για την αντιμετώπιση του καλβικού έργου από τον Σεφέρη, βλ. Δρακόπουλος, 2002: 133-135. Επίσης βλ. Οδ. Ελύτης «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» (1941-42), στο Ελύτης, 1996: 49-112. Για τον Ελύτη, ο Κάλβος υπήρξε, αν και όχι πρόδρομος (: 74), σίγουρα προάγγελος των σύγχρονων ποιητικών τρόπων (: 72).

⁸⁹ Βλ. Οδ. Ελύτης, 1996: 49.

⁹⁰ Βλ. Γ.Σεφέρης, 1984: 57 («Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο»).

ποίηση δε γίνεται με αισθήματα ούτε με ιδέες. Γίνεται με λέξεις.[...] Γύρω από τη λέξη [...] υπάρχει πάντα ένα ιδιαίτερο συναισθηματικό στεφάνι. Αυτό είναι το βάρος της»⁹¹.

Ως προς τη σύνδεση (μέσω της ψυχαναλυτικής εξιδανίκευσης) συναισθημάτων βίου και συμβόλων ποίησης που επιχειρεί ο Κάλας, ο Ελύτης βρίσκεται εγγύτερα σ' αυτή την άποψη: «κοίταζα τον άνθρωπο και το έργο του α ξεχώριστα», αφού διαπιστώνει ότι στον Κάλβο η ζωή και οι ωδές του είναι το ίδιο πράγμα⁹². Μάλιστα, ότι ο Κάλας ονομάζει αυτοτιμωρία και το τεκμηριώνει μέσα από τη ζωή και το έργο του Κάλβου, ο Ελύτης το βαφτίζει «ιδιορρυθμία και ανταρσία» και χρησιμοποιεί τα ίδια σχεδόν παραδείγματα⁹³, καταλήγοντας μάλιστα σε παραπλήσιο συμπέρασμα: «Κι έπρεπε να περάσει, αλήθεια, ένας αιώνας και περισσότερο, για να μπορέσουν οι άνθρωποι να δουν στις ωδές του ότι ο ίδιος τόσο μάταια ζήτησε να καταπνίξει: τη δύναμη που ανατρέπει τα καθιερωμένα.»⁹⁴. Επίσης ο Ελύτης χρησιμοποιεί ψυχαναλυτικούς όρους, όταν μιλά για την ανάδυση των απωθημένων, «τις φωνές των καταπιεσμένων ενστίκτων», τη σχέση με τη μητέρα: «εξαιρέσεις στα ηρωολατρικά του [Κάλβου] θέματα ήταν η γενέθλια γη και η μητέρα, ωσάν, μητέρα και γενέθλια γη – αιώνιες φωλεές επιστροφής – να υποβάλλανε υποσυνείδητα στον ποιητή μια συνένωση με την ίδια την πρωταρχική του φύση»⁹⁵. Ο Σεφέρης – πιο κοντά στο σύμφωνα με τον Έλιοτ «δόγμα» του απροσώπου για την ποίηση – αν και στα πλαίσια της ποιητικής «αναδημιουργίας» παραδέχεται ότι: «Η μακρινή διείσδυση στην ψυχή μας, που γίνεται από την ποιητική λέξη, είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί όταν το ρήμα δεν είναι βαθιά ριζωμένο στη ζωή»⁹⁶. ωστόσο, όταν διαπιστώνει ότι κάποιες βιογραφικές ενδείξεις ενδέχεται να υπάρχουν στην ποίηση του Κάλβου, τις θεωρεί «πολύτιμο ίχνος για έναν διεισδυτικό ψυχολόγο. Δεν ενδιαφέρει την μελέτη μου»⁹⁷.

Ένα άλλο (επιμέρους) σημείο, όπου συγκλίνουν και ο Κάλας και ο Ελύτης είναι η νεανική φωνή του Κάλβου: ο Ελύτης, αν και εξαίρει την κριτική οξύτητα του Παλαμά, τον επικρίνει πως μένοντας στη βαρυθυμία και απαισιοδοξία του Κάλβου, δεν ξεσκεπάσε ολάκερο το μυστικό που – κατά τον Ελύτη – έγκειται στη ζωηρή και νεανική επαναστατικότητα του Κάλβου⁹⁸. Ο Κάλας επίσης συμφωνεί με τον Ελύτη στην υπεροχή της φαντασίας, «απέναντι στη

⁹¹ Βλ. Γ.Σεφέρης «Πρόλογος για μια έκδοση των Ωδών» (1984: 187-188). Πρβλ. και αλλού: «Οι ψυχολογικοί κυματισμοί που δοκίμαζα διαβάζοντας την ωδή “Εις Θάνατον” μού είχαν κινήσει την επιθυμία να φανταστώ ποια να ήταν άραγε τα συναισθήματα που έφεραν στον ίδιο τον Κάλβο οι παράξενες λέξεις του. Ποιος να ήταν ο συναισθηματικός φωτοστέφανός τους.[...] ξέρουμε πως η κυσοφορία των λέξεων, ο εμποτισμός τους από συναισθήματα, είναι το σημαντικότερο μέρος της λειτουργίας που δηλώνουμε με την κοινή έκφραση “γλωσσική αναδημιουργία”.» («Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο», στο ίδιο: 62)

⁹² Βλ. Οδ. Ελύτης, 1996: 50 και 52. Ο Παλαμάς πρώτος είχε επισημάνει: «Το ιδιόρρυθμον του Κάλβου από της ποιητικής εξετεινέτο μέχρι της γραμματικής» (Παλαμάς, χχ: 38).

⁹³ Ελύτης, 1996: 59-62.

⁹⁴ Στο ίδιο: 62.

⁹⁵ Στο ίδιο: 57-58. Βλ και 55-56.

⁹⁶ Γ.Σεφέρης, 1984: 208

⁹⁷ Στο ίδιο: 490 (σημείωση 1 για τη σελ. 192).

⁹⁸ Βλ. Οδ.Ελύτης, 1996: 54.

φωτογραφική μέθοδο της αντιγραμμένης κατά ένα, λιγότερο ή περισσότερο, φιλολογικό τρόπο, ζωής»⁹⁹. Ο Ελύτης επαναλαμβάνει τη σύζευξη ανάμεσα στον Κάλβο και στον Καβάφη, που πρώτος επεχείρησε ο Κάλας. Ο Ελύτης ονομάζει τους δυο ποιητές «πόλους» καθότι ποιητές των άκρων και αρχικά τονίζει τη διαφορά τους στη λειτουργικότητα της φαντασίας, στη συνέχεια επαναλαμβάνει το σκεπτικό του Κάλας: «τόσο διαφορετικοί ανάμεσά τους σαν ιδιοσυγκρασίες και σαν αντιλήψεις, με τόση άβυσσο διαφοράς περιεχομένου στα έργα τους, ένιωσαν όλοι τους την ανάγκη από το 1830, ή το 1870, ίσαμε σήμερα να εκφραστούνε μ' ένα ρυθμό ασυνήθιστο, λιγότερο ή περισσότερο ελεύθερο»¹⁰⁰. Κατ' ουσίαν ο Ελύτης ανέπτυξε την βασική ερμηνεία που ο Κάλας προέβαλλε πάνω στην ποίηση του Κάλβου: διέβλεψε κι αυτός τη *λυρική τόλμη* του επτανήσιου και την εξέτασε από τη θέση της σύγχρονης του (Ελύτη) γενεάς· ο Ελύτης αναγνώρισε την προδρομικότητα της ιδιόρρυθμης ποίησής του Επτανήσιου και εξήρε τον ιδιάζοντα (γλωσσικά και μετρικά) τόνο της κάλβειας φωνής.

Ωστόσο ο Κάλας (παρά την υπερρεαλιστική ενημέρωση και θέση του) και αν και χαρακτηρίζει τον Κάλβο ως «καταπληκτικά μοντέρνο ποιητή» και «προάγγελο του συμβολισμού», δεν συνέδεσε (ή δεν θέλησε να το διατυπώσει) την ποίηση του Κάλβου με τον υπερρεαλισμό – κάτι που κάνει ο Ελύτης στο κείμενό του, αλλά ακόμα και ο Σεφέρης¹⁰¹. Επιπλέον, από δω και πέρα αρχίζουν οι αποκλίσεις – και όχι μόνο στο απλό και δευτερεύον σημείο πως οι Σεφέρης και Ελύτης θεωρούν ότι η ποίηση του Κάλβου ήταν επιστρατευμένη στην ιδέα της Ελληνικής Επανάστασης¹⁰². Σε σχέση με τον Κάλας, οι Σεφέρης και Ελύτης έχουν ανασκάψει βαθύτερα στο ίδιο το καλβικό έργο, ο πρώτος με άξονα τη γλώσσα κι ο δεύτερος με τη μελέτη της εικονοποιίας, της μετρικής και του φραστικού σκελετού. Η διαφορά, κατά τη γνώμη μας, δεν έγκειται τόσο σε αποκλίσεις ως προς την ωρίμανση και επάρκεια του καθενός ποιητή-κριτικού, όσο κυρίως στους διάφορους αισθητικούς προσανατολισμούς τους. Σε αντίθεση με την γλωσσοκεντρική άποψη για την ποίηση που αντιμετωπίζει το κείμενο ως αυτο-αναφορική μονάδα, ο Κάλας (αυτή την περίοδο) αποποιείται τη ματαιότητα της επίλυσης καθαρά αισθητικών προβλημάτων.

⁹⁹ Στο ίδιο: 75.

¹⁰⁰ Στο ίδιο: 91.

¹⁰¹ Ο Ελύτης τονίζει πως αν δεν οδηγείτο ο Κάλβος σε μια αρχαιόπρεπη αισθητική, «θα βρισκόμασταν μπροστά σε μια ποίηση καθαρά υπερπραγματική – πάντοτε, βέβαια, μέσα στα πλαίσια και στις δυνατότητες της εποχής εκείνης» (Ελύτης, 1996: 76) και τεκμηριώνει πλούσια τον συλλογισμό αυτό μέσα από τη σπάνια αλληλουχία της γλώσσας του Κάλβου και τις απροσδόκητες εικόνες του (: 76 κε). Για τον Ελύτη ο Κάλβος ήταν ο «προάγγελος» της νέας ποιητικής (στο ίδιο: 88). Αλλά και ο Σεφέρης: «Αν δεν ήταν υπερβολή, θα έφτανα να πω ότι η ποίηση του Κάλβου μου παρουσιάζεται κάποτε σαν ανεξάρτητη από τη γλώσσα, και θα προσπαθούσα να βρω αναλογίες με τα έργα ορισμένων ζηλωτών της αυτόματης γραφής» (Σεφέρης, 1984: 62).

¹⁰² Βλ. στο ίδιο: 201 και Ελύτης, 1996: 5· ωστόσο ο Ελύτης διερωτάται προς την ίδια κατεύθυνση με τον Κάλας: «Κάτω από τις σπαθιές του Εικοσιένα, πίσω από την επίμονη λάμψη της Αρετής, μέσα στην ίδια την υπεργλυκύτατην ελευθερίαν, μου έκανε νόημα κάτι άλλο πιο βαθύ, πιο ουσιαστικό, πιο πονεμένο.» (στο ίδιο: 50).

Ο Κάλβος βέβαια είχε εμφανιστεί στο αθηναϊκό λογοτεχνικό προσκήνιο σαράντα τέσσερα χρόνια πριν από τη διάλεξη του Κάλβου: μετά την «ανακάλυψή» του από τον Παλαμά, το 1889, είχαν προωθηθεί (αν και όχι εντυπωσιακά) η μελέτη και η εκτίμηση του καλβικού έργου¹⁰³. Κοινός τόπος στα κριτικά κείμενα για τον Κάλβο είναι η προβολή του πατριωτισμού, της φυσιολατρίας, η (ισοϋψής) συμπαράθεση με τον Σολωμό και η ποιητική αλχημεία του ιδιότυπου ύφους του· ενώ ο Σεφέρης αντιλαμβάνεται ως απόλυτη την αντίφαση του Κάλβου που «προσφέρει, με την ίδια ασφάλεια, τα αγαθά και τα ζιζάνια»¹⁰⁴, ο Κάλβος έχει αντίθετη γνώμη: «με τον Κάλβο σκοντάφτουμε μα ανταμειβόμεθα· οι πέτρες που μάς σταματάν κρύβουν χρυσάφι» (Κάλβος, 2000: 182). Όμως από όλους τους προηγούμενους μελετητές του Κάλβου, μόνο ο Μ.Μητσάκης είχε επισημάνει, πρώτος, στο καλβικό έργο την ύπαρξη «προφητικών ενδείξεων δια το μέλλον της νεοελληνικής ποιήσεως και ιδίως της πεζογραφίας»¹⁰⁵.

Ο Κάλβος στη διάλεξή του, όπως και στις σκόρπιες κρίσεις του, θεωρεί το έργο του Κάλβου μια από τις υψηλότερες κορυφές της νεοελληνικής μούσας, αλλά και έργο ζωντανό και χρήσιμο για τους νέους. Σε πρώτο επίπεδο υπάρχει η προκλητικότητα της φροϋδικής αποκαθίλωσης της καλβικής αρετής¹⁰⁶, ωστόσο μέσα από την πορεία της μετουσίωσης της ζωής σε ποίηση, τονίζεται η ύπαρξη συμβόλων, πατριωτικών και φυσιολατρικών, ως υποδηλώσεων ψυχικών καταστάσεων. Παράλληλα στη διάλεξη κατατίθενται καιρικές παρατηρήσεις για το ύφος του Κάλβου: η «ισοροπία εκείθεν της κούφιας ρητορείας», τα οπτικά συμπλέγματα, η σημασία της λέξης τόσο ως αυτόνομης μονάδας όσο και ως μοχλού ανανέωσης της ποιητικής φράσης. Ως προς το μέτρο και τη γλώσσα του Κάλβου, ο Κάλβος αναπαράγει εν πολλοίς τις απόψεις του Παλαμά (το μοναδικό σημείο συμφωνίας του με την παλαμική σκέψη!), ο κριτικός του στόχος όμως είναι διαφορετικής κατεύθυνσης: ο νεώτερος ποιητής διέκρινε, μέσα από το έργο του Κάλβου, την καινούργια οπτική για την Ποιητική που αναζητούσε κι ο ίδιος να διαμορφώσει κι αυτή δεν ήταν άλλη από την (τελική) πολύτροπο αρμονία του Κάλβου, που πέρασε μέσα από τους δύσβατους δρόμους μιας «ημιγαώδους»¹⁰⁷ ιδιοτυπίας. Ο Παλαμάς βέβαια είχε αξιολογήσει την ιδιομορφία

¹⁰³ Για ευσύνοπτη κι εξαντλητική βιβλιογραφία, βλ. Γ.Ανδρειωμένος, 1993: 52κε. Επίσης βλ. τη σύνοψη των μελετών που έγιναν μετά τη διάλεξη του Παλαμά, όπως την παρουσιάζει ο ίδιος, στο δεύτερο σημαντικό κείμενό του (γραμμένο το 1934) για τον Κάλβο: «Ο Κάλβος κι άλλη μια φορά» (Παλαμάς, 1936: 179-201). Επίσης βλ. Αργυρίου, 1995: 135-146 («Η περί Κάλβου κριτική»).

¹⁰⁴ Σεφέρης, 1984: 206.

¹⁰⁵ Τις απόψεις του Μ.Μητσάκη παραθέτει ο Γ.Ανδρειωμένος (1993: 54). Επίσης βλ. το άρθρο του Μ.Μερακλή «Ένα κείμενο του Μιχαήλ Μητσάκη για τον Κάλβο» (Αφιέρωμα Κάλβος, 1992-93: 30). Ανάλογες εκτιμήσεις με αυτές του Μητσάκη περιέχουν και δυο κείμενα της Περσεφ.Παπαδοπούλου, σε έντυπα της Κύπρου (1913 και 1917) βλ. Ανδρειωμένος, 1993: 63-4 και 68.

¹⁰⁶ Με πρώτο τον Σ.Μενάρδο (1910, βλ.Ανδρειωμένος, 1993: 59) και άλλοι μελετητές αναφέρονται στην έννοια της Αρετής στις Ωδές και στον πουριτανισμό του Κάλβου. Πβ. την άποψη του Σεφέρη ότι ο Κάλβος αφομοίωσε τον πουριτανισμό (Σεφέρης, 1984: 60).

¹⁰⁷ Ο Παλαμάς για την γλώσσα του Κάλβου: «και είναι ως κόσμος τις πλαττόμενος και ημιγαώδης» (βλ. Παλαμάς, χχ: 51). Επίσης για τις παλαμικές θέσεις βλ. Αποστολίδου, 1992: 174κε («Κάλβος ο Ζακύνθιος»· η ίδια εξηγεί την έννοια του λυρισμού που απέδωσε ο Παλαμάς στον Κάλβο, (βλ. στο ίδιο: 180-181) – αν και, συνολικά, θεωρούσε τον Κάλβο ως κλασικιστή ποιητή.

του Κάλβου με αρκετά αμφίθυμο τρόπο, μιλώντας για την αχαλίνωτον και ακανόνιστον γλώσσα, για τις *Ωδές* που γίνονται δυσεξιχνίαστες και αμφισβητήσιμες εξαιτίας του γλωσσικού και μετρικού τους ενδύματος¹⁰⁸. Συχνά όμως στα κριτικά του κείμενα ο Κάλας αντιπαρέβαλε την ποίηση του Κάλβου (ή του Καβάφη) με τον Παλαμά. Σε κείμενο για την ποιητική συλλογή του Παλαμά «Δειλοί και σκληροί στίχοι» (Οκτ. 1933) ο Κάλας σχολιάζει την μπερδεμένη σύνταξη των απλών και κοινότοπων ιδεών στον Παλαμά και συγκρίνει: «Ένας ποιητής μας που συχνά έχει δύσκολες φράσεις είναι ο Κάλβος, αλλά – και η σύνταξή του ποτέ δεν είναι μπερδεμένη όπως αυτή του Παλαμά – ανταποκρίνεται σε μια εσώτερη ποιητική ανάγκη. Η λέξη, η εικόνα, η γλώσσα, το νόημα, το αίσθημα, όλα στον Κάλβο είναι δύσκολα, συνάμα όμως σφιχτοδεμένα.»¹⁰⁹.

Ο ενθουσιώδης τονισμός εκ μέρους του Κάλας της αισθητικής ιδιορρυθμίας και του λυρικού «προσώπου» του Κάλβου αποτέλεσαν τις βάσεις της ερμηνείας του Ελύτη που (δεύτερος τελικά) είδε στο καλβικό έργο τη λυρική τόλμη και τη ριζική καινοτομία ως προς τα εκφραστικά και στιχουργικά μέσα. Ο Κάλας προσανατόλισε την κριτική στο λυρικό στοιχείο της καλβικής ποίησης, για να ακολουθήσει όχι μόνο ο Ελύτης αλλά και ο Δημαράς (που μίλησε για τη «ρομαντική ψυχή» με το κλασικό ντύμα» της καλβικής ποίησης). Στοιχείο βασικό της ιδιουτυπίας του καλβικού ύφους ήταν η αρχαιοπρεπής γλώσσα: ο Ελύτης το επισημαίνει¹¹⁰, ενώ ο Σεφέρης είχε δυσκολίες με το «γλωσσικό εγώ» του Κάλβου και θεωρούσε ότι η λόγια παράδοση ήταν η πηγή όλων των ελαττωμάτων της ποίησης του Κάλβου¹¹¹. Όσο για τον Κάλας, με αντίστροφη φορά απ' αυτήν του Σεφέρη, στην ιδιομορφία τη λεκτική και τη στιχουργική του Κάλβου εντόπισε το ποιητικό του μεγαλείο. Σύμφωνα με μια κρίση του Κάλας, το 1935, μεγάλοι *λυρικοί* ποιητές ήταν οι Κάλβος, Καβάφης και Παπατσώνης, γιατί είναι ισχυρώς ιδιότυποι, ενώ τα ποιήματά τους αποτελούν «κείμενα μελέτης για την ενορχήστρωση της νέας ελληνικής φράσεως [...] Αυτοί πλουτίζουν την φιλολογία μας, την γλώσσα των καλλιτεχνών καθ' όλα της τα στοιχεία, λεκτικά, γραμματικά, συντακτικά, προσωδιακά. Όσοι αγαπούν τον Λόγο τον Ελληνικό, ας τους ακολουθήσουν, ας προχωρήσουν!» (ΚΠΑ: 136). Την ερμηνευτική αυτή γραμμή ακολουθεί ο Ελύτης, όταν κρίνοντας την αντίληψη του ωραίου στον Κάλβο, τη χαρακτηρίζει ως προκλασική και τη θεωρεί ως οδοδείκτη για την «καινούρια χώρα», προς την οποία στρέφεται ο ποιητικός λόγος

¹⁰⁸ Βλ. Παλαμάς, *σχ*: 35 και 42. Επίσης βλ το άρθρο της Άντας Κατσίκη-Γκίβαλου, «Ο Κάλβος και οι κριτικές του Κ.Παλαμά και του Ο.Ελύτη», στο Αφιέρωμα Κάλβος, 1992: 10κε.

¹⁰⁹ ΚΠΑ: 123. Και σε άλλα κριτικά κείμενα υπάρχει η άμεση αντιπαράθεση του Παλαμά με τον Κάλβο: εξαιρείται ο Κάλβος, ενώ διαπιστώνεται έλλειψη ψυχικότητας στον Παλαμά (ΚΠΑ: 143-144) και από την άλλη πλευρά, η ποικιλία μορφών που υπάρχει στον Παλαμά δεν αποτελεί αξιοσημείωτο προσόν, ενώ ο Κάλβος είναι ποιητής ασυγκρίτως ανώτερος (ΚΠΑ: 163).

¹¹⁰ Βλ. Ελύτης, 1996: 51.

¹¹¹ Για το «γλωσσικό εγώ» βλ. Σεφέρης, 1984: 59. Επίσης βλ. το άρθρο του Π.Δ.Μαστροδημήτρη, «Ο Ανδρέας Κάλβος και η κριτική του Γ.Σεφέρη και του Οδ.Ελύτη (μια σύγκριση)» (Αφιέρωμα Κάλβος, 1992-93: 42κε), στο οποίο καταγράφεται η διαφορετική οπτική γωνία με την οποία αντιμετωπίστηκε ο Κάλβος: ως ποιητής-απομεινάρη μιας άλλης εποχής από τον Σεφέρη, ως προάγγελος μιας μελλοντικής αντίληψης για την τέχνη από τον Ελύτη (στο ίδιο: 45).

εγκαταλείποντας την καλλιλογία, τη φιλαρέσκεια και τη μίμηση του εξωτερικού κόσμου¹¹². Ο νεαρός Κάλας μπορεί να κατηγορηθεί για τον μη καλλωπισμένο κριτικό του λόγο, την ελλιπή ανάπτυξη των κριτικών του αποτιμήσεων, για την αντι-ακαδημαϊκή συγκρότηση του λόγου του, σίγουρα όμως δεν μπορεί κανείς να του αμφισβητήσει την ευθυβολία, την οξυδέρκεια και την αιχμηρότητα των πρώιμων κρίσεων, που πρώτος και μόνος από τη γενιά του, διατύπωσε.

3.2.2. Ποιητικές συγγένειες¹¹³

Στα *Ποιήματα*, η επίδραση του επτανήσιου ποιητή ανιχνεύεται σε μεμονωμένες εκφράσεις που φέρουν την καλβική σφραγίδα. Θίξαμε ήδη το γεγονός ότι τα ποιήματα που ανήκουν στην ενότητα *Φωνές της Νύχτας* παρουσιάζουν αναλογίες με τις εικόνες της νύχτας στο έργο του Κάλβου, οι οποίες με τη σειρά τους οφείλονται στις ρομαντικές καταβολές του καλβικού έργου. Το δεύτερο στοιχείο συγγένειας είναι η απόπειρα του Κάλας να αποδώσει στους στίχους του το «φρικτόν» όραμα της ύπαρξης, όπως μόνον ο Κάλβος μπόρεσε να το εκφράσει αριστοτεχνικά: «Ο μόνος Έλληνας ποιητής που εξέφρασε καλά την φρίκη είναι ο Κάλβος» (ΚΠΑ: 297). Το «φάσμα» του Κάλβου υπάρχει σε όλη σχεδόν την ενότητα *Φωνές της νύχτας* και σε βασικά μοτίβα της επόμενης ενότητας, *Ρυθμοί τοπίων*. Μιλάμε για «φάσμα», γιατί η παρουσία του Κάλβου στις ενότητες αυτές δεν είναι κραυγαλέα, ορατή (όπως η επίδραση του Καβάφη στα *Τετράδια*) κι εύκολα αναγνωρίσιμη, καθώς ο Κάλας δεν μιμείται το ύφος, αλλά αναπαράγει την καλβική ατμόσφαιρα, αφήνοντας ως ενδείξεις κάποιες χαρακτηριστικές καλβικές λέξεις.

Διάσπαρτες συναντάμε κάποιες χαρακτηριστικές καλβικές λεκτικές μονάδες, όπως το επίθετο «θαλάσσιος» σηματοδοτεί τον θαλασσινό προσανατολισμό που έχει η ενότητα *Ρυθμοί τοπίων*. Το καλβικό επίθετο βρίσκεται στον τίτλο του ποιήματος «Θαλάσσια πλεονεκτήματα» (ΓΦ: 69). Μια «δεύτερη» ανάγνωση ανακαλύπτει ότι μέσα στο συγκεκριμένο ποίημα (όπου, εκτός από τον τίτλο υπάρχουν κι άλλα καλβικά σήματα, όπως «ο υδάτινος θάνατος»), πιθανότατα συνοψίζεται η κριτική αποτίμηση του Κάλας απέναντι στο καλβικό έργο, ως ένα «αρμονικό σύνολο», όπου απότομα εμφανίζονται ταραγμένοι βυθοί· ο υπαινιγμός πιθανόν να υποδηλώνει την κλασικότερη επιφάνεια της ποίησης του Κάλβου που καλύπτει ρομαντικούς βυθούς:

«Αλλά ταράχθηκε τ' αρμονικό σύνολο από την ξαφνική εμφάνιση ανήσυχων βυθών

– τουλάχιστον αν ήταν αστιγματίστοι» (ΓΦ: 69). Να σημειώσουμε πως η καλβική περιφορά «θαλάσσια ξύλα» απαντάται διασπασμένη αλλά αναγνωρίσιμη και στο πρώτο ποίημα του *Τετραδίου Γ'*: «αι θαλάσσιαι οδοί τα ξύλινα οδοστρώματα δύνονται σε άλλους οριζόντες» (ONP: 49). Σε άλλο ποίημα, «Το όνειρο», (ΓΦ: 49) σημειώνουμε:

«πυρπολητές θάλασσας λεικασμένης με μαύρα κατάρτια

¹¹² Βλ. Ελύτης, 1996: 101.

¹¹³ Για την επιβίωση του καλβικού έργου σε ποιητικά κείμενα της δεκαετίας του 1990 (στον Ελύτη κά.) βλ. το άρθρο του Στ. Διαλησμά, «Οι ωδές του Κάλβου “κατά το παρόν”» (Αφιέρωμα Κάλβος, 1992-93: 46κε).

ξύλα που συγκρατούν κουρελιασμένες ελπίδες
και τα σχισμένα αυτά πανιά φουσκώνουνε την ξαπλωμένη νύχτα

μεθυστικό το κύλισμά της πάνου σε σταφυλογένητα νερά». Μέσα σε τέσσερις συνεχόμενους στίχους, ο Κάλας πυκνώνει χαρακτηριστικά καλβικά σήματα: τη μετωνυμία «θαλάσσια ξύλα» που χρησιμοποιεί ο Κάλβος αντί για τα καράβια, καθώς και το επίθετο «σταφυλοφόρος»¹¹⁴. Επιπλέον τα «μαύρα κατάρτια» ανακαλούν τη στροφή από την ωδή «Ο Ωκεανός»: «Ίδού κροτούν, συντρίβουσι / τους πύργους θαλασσίους / εχθρών απείρων· σκάφη, / ναύτας, ιστία, κατάρτια / η φλόγα τρώγει»¹¹⁵.

Στο ποίημα «Νυχτοπούλια» οι τετραμέλανοι κύκνοι ανακαλούν τα μελανόπτερα σύννεφα του Κάλβου από την ωδή «Εις θάνατον», η οποία σκηνοθετείται σε ένα κοιμητήριο (τα μνήματα με το λευκόν μάρμαρον, «κερία σβηστά»), μια «βαθεία νύκτα»¹¹⁶. Στο ίδιο ποίημα του Κάλβου απαντάται και η πολύ χαρακτηριστική καλβική έκφραση για τον χρόνο «λείπει ο καιρός»¹¹⁷ καθώς και το μοτίβο των γαμήλιων στεφάνων. Για το μοτίβο του «στεφάνου» στον Κάλβο μιλάει ο Κάλας στη διάλεξή του «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση», όπου ερμηνεύεται ο στέφανος ως λανθάνον σύμβολο γάμου (Κάλας, 2000: 180-181). Το μοτίβο αυτό, μολοντί κατά κυριολεξία συνάδει με τη δόξα¹¹⁸, είναι ταυτόχρονα διττό σύμβολο υμεναίου και θανάτου, και ως τέτοιο υπάρχει στο ποίημα του Κάλβου «Επανάσταση» (ONP: 22). Ο Κάλας αντλεί τη διπλή αυτή ερμηνεία από τους στίχους όπου ο Κάλβος στεφανώνει το κρανίον του θανάτου με ρόδα αμάραντα¹¹⁹ και κυρίως από εκείνους όπου οι Χάριτες της Φιλίας και του Υμεναίου πλέκουν στεφάνους¹²⁰. Και σε άλλο ποίημα στην επόμενη ενότητα («Σαντορίνη-V») επανέρχεται ο Κάλας στο μοτίβο του στεφάνου: «αφήνω για χέρια που πλέκουνε στεφάνια παρθενικά ή νεκρόφιλες κορόνες» (ΓΦ: 64).

Στο ποίημα «Σαντορίνη» (ΓΦ: 66) το σβήσιμο του χρόνου-φωτιάς από τη βροχή αναλογεί με το σβήσιμο του χρόνου ως φωτιάς στην ωδή «Εις την Νίκη»: «Ούτως από τον ήλιον, / ωσάν πυρός σταλάγματα, / πέφτουσιν εις τη θάλασσαν / των αιώνων, και χάνονται / δια πάντα η ώρα»¹²¹. Το πλέον χαρακτηριστικό στοιχείο που προσομοιάζει τα συγκεκριμένα ποιήματα του

¹¹⁴ Από το ποίημα «Ο Φιλόπατρις» («σταφυλοφόρους ρίζας»), βλ. Κάλβος, 1997: 112· επίσης και «κλήματα σταφυλοφόρα» (στο ίδιο: 136).

¹¹⁵ Στο ίδιο: 166· πβ. επίσης: «κατάμαυροι τρομεραί πρόραι» (:203) που συνδέονται με την πυρπόληση του στόλου από τον Κανάρη (:204). Το θέμα της πυρπόλησης οπτικοποιείται εντυπωσιακά στην ωδή «Εις την Νίκη»: η φωτιά «καίουσα τα πάντα.// Πανέρημος, ξεσκεπάστη / αστράπτει τώρα η πλάτη / των υδάτων, εσκόρπισεν / ο άνεμος τα λείψανα / καπνού και στάκτης» (στο ίδιο: 230).

¹¹⁶ Βλ. στο ίδιο: 121-122. Πβ. τα σχόλια του Σεφέρη για τη συγκεκριμένη ωδή: «Βρίσκομαι στην ατμόσφαιρα της ποίησης της νύχτας και του κοιμητηρίου, των παραμονών του ρομαντισμού. Μια νύχτα του Young», Σεφέρης, 1984: 60.

¹¹⁷ Από την ωδή «Εις Σούλι», Κάλβος, 1997: 212.

¹¹⁸ Βλ. στο ίδιο: 118, 129, 133, 135, 165, 186, 188, 195, 202, 206, 212, 224, 231-2.

¹¹⁹ Βλ. την ωδή «Εις θάνατον», στο ίδιο: 126.

¹²⁰ Βλ. στο ίδιο: 157. Το σήμα «Υμέναιος» αποτέλεσε το κλειδί στο οποίο βασίζεται η ερμηνεία του Κάλβου.

¹²¹ Στο ίδιο: 231.

Κάλας με την ποίηση του Κάλβου είναι η ποιητική ατμόσφαιρα, δηλαδή η «τρομερή φρικτή αρμονία»¹²² που σκηνοθετεί η καλβική ποίηση. Στην ενότητα *Ρυθμοί τοπίων*, ο Κάλας αναφέρεται σε «μπλάβα αρμονία»(ΓΦ: 60), «ανεξήγητη αρμονία» (ΓΦ: 62) και εδώ βρίσκεται το κομβικό σημείο της προσέγγισης που ο ίδιος επιχειρεί, ως κριτικός και ποιητής, στην ποίηση του Κάλβου: προσπαθεί να κατανοήσει και να μιμηθεί τον τρόπο με τον οποίο αντλείται ποίηση από τη χασμωδία, γεννιέται συμμετρία από την ασυμμετρία και πώς από τη μείξη (γλώσσας και ρυθμών) προκύπτει καινούργια σύνθεση. Οι μήτρες από τις οποίες άντλησε ο Κάλας σήματα από τον επτανήσιο, εντοπίζονται κυρίως σε συγκεκριμένες ωδές: «Εις θάνατον», «Εις Χίον», «Εις Σούλι», «Τα Ηφαίστια», «Το Φάσμα»: πρόκειται για ωδές που χαρακτηρίζονται από συναισθηματική ένταση και ψυχική φόρτιση, από σφοδρά αισθήματα και ψυχικές μεταπτώσεις¹²³. Ιδιαίτερα, σε κάποιες ωδές, όπως επισημαίνει ο Δάλλας, συναντάμε την έξαρση και έκλυση της φαντασίας που φτάνει ως την παρόξυνση των πιο ακραίων παραισθήσεων: «η ταραγμένη δημιουργική συνείδηση αντιδρά και στήνει σκηνικά με εξορκισμούς (“Αι ευχαί”), με εφιάλτες και φαντάσματα (“Εις τον προδότην”), με μια φαντασίωση δαντικής κατάβασης στον Άδη (“Το Φάσμα”»)¹²⁴.

Πέρα από τα διάσπαρτα καλβικά σήματα και τη συνολική ατμόσφαιρα, που ανιχνεύονται στις «Φωνές της Νύχτας» και στους «Ρυθμούς τοπίων» του Κάλβου, τα πιο ισχυρά καλβικά μοτίβα είναι η νύχτα (για την πρώτη ενότητα) και οι θαλασσινές εικόνες (για τη δεύτερη ενότητα). Οι εξπρεσιονιστικές εικόνες της νύχτας όπως τις εκθέσαμε προηγουμένως στο παρόν κεφάλαιο (3.1.1.), καθώς συνυπάρχουν με κάποια καλβικά μοτίβα, χωρίς να αντιγράφουν ή να μιμούνται με τρόπο αναγνωρίσιμο, παραπέμπουν *πλαγίως* στο ποιητικό σύμπαν του επτανήσιου ποιητή. Στις καλβικές ωδές η εικονοποιία της νύχτας είναι πλουσιότατη και συνδέεται (πέρα από τους συμβολισμούς της) με περιγραφή και αποκάλυψη ενοραματικών καταστάσεων που φέρουν έντονο ψυχικό υπόβαθρο. Ήδη, στην πρώτη ωδή («Ο Φιλόπατρις») σχηματίζεται ο «αμαυρότατος πέπλος» της νύχτας με τα όνειρα¹²⁵. η ωδή «Εις θάνατον» εκτυλίσσεται τη νύχτα: «Όλην την Οικουμένην / σκεπάζουν σκοτεινά, / ήσυχα, παγωμένα, / τα μεγάλα πτερά / της βαθείας νύκτας.» (Κάλβος, 1997: 121), ενώ ο θάνατος θεωρείται ύπνος δίχως όνειρα (: 124)· στην ωδή «Εις Μούσας» «τρέμουσιν άπειρα τα φάτα της νυκτός» (στο ίδιο: 134)· ύπνος, όνειρα και θάνατος συμπλέκονται στο «Εις Χίον», όπου ο ποιητής καλεί τις Ερινύες: κόρες της «στεναζούσης νυκτός και του βαθέος άδου [...] Τι ακαίρως τα βασίλεια / σκοτεινά κατοικείτε / του ύπνου; ν' αποσπάσετε / τα δεσμά των ονείρων / τι αργοπορείτε;» (: 141)· στην ίδια ωδή, πιο κάτω «βαρύνεται [...] το σκότος της νυκτός ως πλάκα τάφου» (: 143). Ακόμα κι όταν ρητώς η νύχτα

¹²² Από την ίδια ωδή: 215.

¹²³ Βλ τις παρατηρήσεις του Ευρ.Γαραντούδη για τις ωδές «Εις θάνατον» και «Το φάσμα», Γαραντούδης, 1995: 142-3.

¹²⁴ Από την Εισαγωγή του Γ.Δάλλα, Κάλβος, 1995: 56.

¹²⁵ Κάλβος, 1997: 110. Στο εξής οι παραπομπές στις Ωδές ενσωματώνονται στο κυρίως κείμενο.

συμβολίζει τη σκλαβιά («Ο Ωκεανός»), ο ποιητής την αναπτύσσει εν εκτάσει και αυτόνομα από το συμβολιζόμενο· έτσι, επί τέσσερις συνεχείς στροφές, η νύχτα αισθητοποιείται ως χάος αμέτρητον, σκοτεινός έρεβος: «Και εις την σκοτιάν βαθείαν / εις το απέραντο διάστημα, / τα φώτα σιγαλέα / κινώνται των αστέρων / λελυπημένα» (: 159). Στην ίδια ωδή, η νύχτα μοιάζει με τα φρικτά βασίλεια του θανάτου, ενώ στη συνέχεια, το τοπίο αλλάζει με την αυγή, οπότε «φεύγουσιν όνειρα, σκότος, // Ύπνος, σιγή» (: 160-161). Στα όνειρα έχουμε επιφάνεια νεκρών: «επί την άπειρον / θάλασσαν των ονείρων, / ολίγαι, απηλισμένοι / ψυχάι νεκρών διαβαίνουσι» (: 162). Στη «Βρετανική μούσα» υπάρχει μια λεπτότατη παρομοίωση για τα όνειρα του βρέφους που διαλύονται, «χάνονται ως λεπτόν βόλι εις άπειρον βάθος πελάγου» (: 189). Στην ωδή «Εις Ψαρά», όπως αντιδιαστέλλονται τα παιχνίδια κι οι θνητές χαρές του Έρωτα με το απελευθερωτικό χρέος προς την πατρίδα, έτσι παραβάλλονται με τα χάλκεα όργανα του πολέμου οι αστραπές της νύχτας («Αλλ' ως, κατά το βράδυ / το θερινόν, ανάπτονται / ταχείαι, συχνάι η ολύμπια / αστραπαί και θαμβόνουσι / τους οδοιπόρους», στο ίδιο: 194). Κι αλλού προβάλλει η νύχτα με τα άστρα και τα ουράνια φώτα (: 220). Τα θέματα της νύχτας και των ονείρων αποτελούν το ρομαντικό «ντύμα» της ποίησης του Κάλβου· ωστόσο, η θεματική της νύχτας και του ονείρου στις *Ωδές*, ανήκει στα ρομαντικά επιφαινόμενα μιας κλασικής βάσης. Εδώ πρέπει να τονιστεί πάλι πως ο Κάλας ήταν ο πρώτος που υποστήριξε τη λυρική της καλβικής ποίησης, για να ακολουθήσουν (1946) οι Κ.Θ.Δημαράς και Ελύτης, Βέβαια η παλιά συζήτηση που άνοιξε τότε συνεχίζεται ως σήμερα, αναδεικνύοντας ως κεντρικό δίλημμα της καλβικής έρευνας τον ρομαντισμό ή τον νεοκλασικισμό της ποίησής του. Έχουν διατυπωθεί πολλές αντιρρήσεις για τη ρομαντική αφετηρία του θέματος της νύχτας, καθώς μελετητές υποστηρίζουν πως το ρομαντικό αυτό θέμα αναπτύσσεται κλασικότροπα¹²⁶. Με αντίστοιχο, «επικό» τρόπο αναπτύσσεται η νύχτα από τον Κάλας, καθώς ουδόλως εκφράζονται προσωπικά συναισθήματα, αλλά καθολικά ανθρώπινα· επιβεβαιώνεται και από άλλη πλευρά η ένταξη των ποιημάτων από τις «Φωνές της νύχτας» στον «επικό» κύκλο της μεσοπολεμικής παραγωγής του.

Η θεματική του θαλασσινού τοπίου, όπως αποτυπώνεται στην τρίτη ενότητα, *Ρυθμοί τοπίων*, έχει επίσης ευδιάκριτη τη σφραγίδα του Κάλβου όσον αφορά στις μεγαλοπρεπείς εικόνες του υδάτινου τοπίου¹²⁷. Στην πρώτη ωδή της Λύρας το τοπίο έχει μια επιβλητική αγριότητα: «Άγρια, μεγάλα τρέχουσι / τα νερά της θαλάσσης, / και ρίπτονται, και σχίζονται / βίαια επί τους βράχους / αλβιονείους» (Κάλβος, 1997: 110). Στην ωδή «Εις Χίον» αναφέρεται στο ιερόν ρεύμα του Αιγαίου και «εις τον ηρημωμένον αιγιαλόν της νήσου» (: 139), ενώ η ωδή «Εις Αγαρηνούς»

¹²⁶ Πχ. ο Τζιόβας θεωρεί ως πιθανή τη σχέση του Κάλβου με τη μεταφυσική «ποίηση της νύχτας» του 17^{ου} και πρώιμου 18^{ου} αι. (βλ. Τζιόβας, 1987: 153-155). Αντίστοιχα ο Γ.Δάλλας επισημαίνει τη σύνδεση του θέματος της νύχτας με το ομηρικό έπος: «η θάλασσα των ονείρων και οι απελπισμένες ψυχές δεν είναι παρά ο ομηρικός “δήμος ονείρων”» Κάλβος, 1997: 89.

¹²⁷ Τη θαλασσινή συνείδηση του Κάλβου την επισήμανε πρώτος ο Παλαμάς και επανέλαβε ο Ελύτης, βλ. το άρθρο του Ηρ.Καλλέργη, «Η θαλασσινή συνείδηση του Κάλβου» (Αφιέρωμα Κάλβος, 1992:35κε).

αποτυπώνει το αλλόκοτο τρέξιμο πάνω «εις τα κύματα της φοβεράς θαλάσσης» (: 151). Στην ωδή «Ωκεανός» μιλά για τους κόλπους και τα πολλά νησιά του Αιγαίου, «όπου αστράπτουσι τα κύματα ως οι ουρανοί» (: 163) και όπου «Σχισμένη υπό μυρίας / πώρας αφρίζει η θάλασσα, / τα περωμένα αδράχτια / ελεύθερα εξαπλώνονται / εις τον αέρα» (: 164). Στην ωδή «Η Βρετανική μούσα», συμπλέκονται από την αρχή η θάλασσα με «τα «ποσειδώνια κύματα», η νύχτα με το «εσπέριον σκότος» και «τα ερεβώδη λουτρά βαθέα της δύσεως» (: 185) με το «βίαιον φύσημα» σκληρών ανέμων και τον θάνατο (μόρσιμος ύπνος). Οι «Ρυθμοί τοπίων», χωρίς να καταφέρνουν να φτάσουν την υψηληγορία των καλβικών εικόνων, αποτυπώνουν ένα θαλασσινό τοπίο σκληρό, πετρώδες, επιβλητικό και ογκώδες:

«Με τη νυχτερινή κραυγή του ο φάρος τρομάζει τους ψηλούς βράχους
τους κάνει να παίζουν γιγάντια παιχνίδια
που απλώνουν τις διασκεδάσεις των από τον ουρανό ως τις πολύφωνες σπηλιές
για ώρες μακριά αχούν οι τεράστιες κραυγές απελπισμένων σκιών

μονάχα λόγια ηρωικά μπορούν να δαμάσουν σε ρυθμούς αυτό το υλικό» (ΓΦ: 63). Το τοπίο αυτό έχει μαύρα και ψηλά βουνά, δαρμένους από τον άνεμο βράχους, θάλασσα με απόρθητα βάθη, επομένως χαρακτηρίζεται από «δύστροπη» (: ΓΦ: 62) ομορφιά. Ο χώρος έτσι προσλαμβάνει επικές διαστάσεις, γι' αυτό μόνο μια «ηρωική» ποίηση μπορεί να συλλάβει και να αποδώσει το μεγαλείο του.

Από τις πλέον σημαντικές ωδές ως προς τη ροή μοτίβων από την ποίηση του Κάλβου προς τον Κάλας, είναι «Τα Ηφαιστια»: εδώ υπάρχει αναφορά στα κάποτε «γλωρά, μοσχοβολούντα νησιά του Αιγαίου πελάγους» (Κάλβος, 1997: 197), που είναι πλέον ερημωμένα. Οι εικόνες είναι μεγαλειώδεις και ασυνήθιστες, πχ. στη ράχη των αλόγων που τρέχουν αχαλίνωτα «το πνεύμα των ανέμων κάθεται μόνον» (: 198), «Από τα ουράνια σύννεφα / αφόβως καταβαίνουν / οι γλάροι / και τα γεράκια». Η ωδή αυτή χαρακτηρίζεται από τη φρίκη και την ταραχή, τον φόβο και τη σύγχυση· εδώ η θάλασσα ακούγεται «ωσάν μέγα ποτάμι ανάμεσα εις τους βράχους κτυπόντας μυρμυρίζει» (: 203) και ο τρόμος κάνει στενό το πέλαγος. Άλλη ωδή που ενυπάρχει στις εικόνες της τρομακτικής μεγαλοπρέπειας και δαιμονικού μεγαλείου που επιχειρεί να σκηνοθετήσει ο Κάλας στην ενότητα *Ρυθμοί τοπίων*, είναι η ωδή «Εις Σούλι»: «Βράχοι υψηλοί, διαβόητοι, / βουνά του τετραχώρου» όπου «Φυσάει σφοδρός ο αέρας» (: 211). Οι ακουστικές εντυπώσεις που καταγράφει ο Κάλβος προηγούνται και επιβάλλονται πάνω στις οπτικές και οικοδομούν ένα ρυθμό. Από την αρχή της ωδής «κυμαίνεται το δάσος» από τον αέρα, ακολούθως οι αδάμαστοι άντρες εβόουν, «εβρόνταον και τ'άντρα...— Ω δεν ακούω / πλέον παρά τον άνεμον / και τους χειμάρρους» (: 212). Η κίνηση παράλληλα γίνεται φρενιτώδης: «Οι βράχοι φεύγουσι / τώρα υπό τα πατήματα / συχνά, φεύγουν οπίσω / σπήλαια και δένδρα.» (: 213), ενώ οι φωνές, οι κλαγγές και ο κρότος, οι κραυγές, τα τύπανα και οι κτύποι στα στρατόπεδα των

αντιμαχομένων ακολουθούν τον ίδιο αύξοντα φρενιτικό ρυθμό¹²⁸. Διακοπή σ' αυτό το κρεσέντο φέρνει η νύχτα: «τους ουρανούς σκεπάζει / το φοβερόν σου κάλυμμα / ιερά νύκτα», της οποίας το πυκνό σκότος δύναται να γεννήσει τρομερές οπτασίες: «Το πνεύμα ταραγμένον / των εχθρών της πατρίδος μου / ας πλάσση φοβερούς / γίγαντας». Στα αυτιά του ποιητή έρχεται ο θόρυβος της μάχης: «κουφοβροντάει τοιούτως, / ότε επάνω εις τους βράχους / ρίχνεται η θάλασσα. // Δάσος βοάει τοιούτως, / όποτε από τα σύγνεφα / σκληρώς τα δέρνει ο άνεμος» (: 215).

Η τελευταία σημαντική (ως προς τις διακειμενικές σχέσεις Κάλας – Κάλβου) ωδή είναι «Το Φάσμα», όπου από την αρχή εκδηλώνεται το αλλόκοτο τόσο στο πνεύμα του ανθρώπου (: «σκοτιζεται») όσο και στη φύση (: «η γη υπό τα ποδάρια μου γέρνει»: 223). Στην ωδή συνυφαίνονται τα μοτίβα της νύχτας και του φόβου (: «Ω, πόση / νύκτα εμαζώχθη αυτούθε / και φόβος, όπου πέφτοντας / εμβαίνω· σπήλαιον είναι / ή χάσμα του άδου;», στο ίδιο), σε συνδυασμό με τη σφοδρότητα των ανέμων (: «Ελύθησαν οι άνεμοι/ σφοδροί, σφοδροί εδώ μέσα / ως φουσκωμένα, χύνονται, / ποτάμια από πολλά / χειμέρια νέφη.») και του «υδάτινου θανάτου»: «ως μακράν εις την θάλασσαν / στεναγμοί πνιγομένων / μυρίων ανθρώπων.» (στο ίδιο). Αυτά τα μοτίβα αποτελούν την αναγκαία σκηνοθεσία για την επιφάνεια του φάσματος· μέσα από μια σπίθα που μοιάζει «κύκλος αμέτρητος και πέλαγος φλογώδες, όπου «ελεεινά νανάγια πλέουσιν» (:224), εμφανίζεται το νεοσπαραγμένο κορμί της Ελλάδας. Ο κύκλος κλείνει πάνω στην έρημη θάλασσα και το ερειπωμένο τοπίο (λείψανα πόλεων και ανθρώπων): έτσι «ελύθη ως όνειρον το φάσμα» (:226). Στην ωδή αυτή εκτυλίσσεται μια ενοραματική κατάσταση, γι' αυτό και ο χώρος είναι κάπου μεταξύ του γήινου κόσμου και του επέκεινα¹²⁹. μια παρόμοια ατμόσφαιρα έχει σκηνοθετηθεί και στα «Νυχτοπούλια» από τον Κάλας.

Άλλο μοτίβο που έχει σημαντική θέση στα συγκεκριμένα ποιήματα του Κάλας είναι ο αγέρας· στους «Ρυθμούς τοπίων» όλων των ειδών οι άνεμοι φυσούν στους στίχους. Έτσι αποτυπώνονται σιροκάδες, το μελέμι με τα τραγούδια του (ΓΦ: 59), τα καΐκια που αγκαλιάζουν τους ανέμους (ΓΦ: 60), οι βίαιες κινήσεις των ανέμων (ΓΦ: 67), οι άνεμοι που θολώνουν τους βυθούς (ΓΦ:61), «κυκλώπειο φύσημα» που σπάζει «πάνου στην πορσελάνη των βουνών» (ΓΦ: 63), το βαρύ «πέταμα των ανέμων που σέρνει δω και κείθε τους λογισμούς» (ΓΦ: 64), «ο άγριος αγέρας δαιμονίζεται και ενοχλεί τον ήσυχο ύπνο» (ΓΦ: 65), «οι ανάλγητες ακτές¹³⁰ έρημα θωρούνε τους βοριάδες να σέρνουνε τα σύννεφα» (ΓΦ: 66). Αντίστοιχες εικόνες υπάρχουν στην καλβική

¹²⁸ Ο Σεφέρης είχε επισημάνει τη σπάνια ταχύτητα των εικόνων του Κάλβου, βλ. Σεφέρης, 1984: 61. Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσε να υποστηριχτεί πως η ακουστική και κινητική φρενίτις αυτής της καλβικής ωδής θα μπορούσε να είναι από τις μήτρες που διαμόρφωσαν το ποίημα «Διαδήλωση» της πρώτης ενότητας των *Ποιημάτων* του Κάλας.

¹²⁹ Βλ Γαργαντούδης, 1995: 143.

¹³⁰ Πιθανόν να αναλογεί με την «αλίπτυπον ξηρά» (Κάλβος, 1997: 201)

ποίηση¹³¹: «Ακούω του λυσσώντος / ανέμου την ορμήν· / κτυπά με βίαν» (Κάλβος, 1997: 121), «το διάστημα γαλάζιο των αέρων» που «αεροκινείται» (: 140), τα «ζεφύρια πνεύματα» (: 192), «Μόνον ακούω το φύσημα / του ανέμου οπού περνώντας / εις τα κατάρτια ανάμεσα / και εις τα σχοινία σχισμένος / βιαίως σφυρίζει» (: 203), οι άνεμοι οι οποίοι «το δένδρον νέον εβασάνιζον» (: 221).

Το θέμα του «υδάτινου θανάτου» συνοψίζει ως επίλογος την ενότητα *Ρυθμοί τοπίων* και δεν μοιάζει τυχαία η χρήση αρχαίων λέξεων («τελευτήσουν», «αγαπηθέν») που δεν απαντούν στον Κάλβο, αλλά πλησιάζουν το λόγιο ύφος του. Πρόκειται για το ποίημα «Θαλάσσια πλεονεκτήματα»:

«Ο υδάτινος θάνατος ταιριάζει σε όσους ειδικεύουν το θαυμασμό τους σε ευμετάβολες μορφές τους επιτρέπει να τελευτήσουν καταπίνοντας δηλητήριο συναρμολογημένο με αγαπηθέν υλικό¹³².

Και στη διαφορά που διασώζεται χρησιμοποιείται το κορμί.

Μόνο η θάλασσα έχει τη δύναμη μετά να το ανεχθεί

κυλώντας ό,τι απομένει από ανάξια ύπαρξη στην επιφάνειά της

στην επιφάνεια, αυτήν αγάπησες.» (ΓΦ: 69). Ο «υδάτινος θάνατος» είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται συχνά στην ποίηση του Κάλβου, συνδεδεμένο άλλοτε με το θαλασσινό ταξίδι (τη δόξα και την πικρά τύχη): «Εις τον ηγριωμένον / βαθύν ωκεανόν, / όπου φυσάει με βίαν» είναι ορατοί πολλοί «των δυστήνων πνιγομένων θνητών»¹³³ και άλλοτε με την εξόντωση του έθνους από τους εχθρούς: «Φρικτόν θλιβερόν θέαμα / τριγύρω μου εξανοίγω· / ποιων είναι τα σώματα / που πλέουσ' εις το κύμα; / ποιων τα κεφάλια;» (Κάλβος, 1997: 198) και αλλού «ένα καράβι επάνω εις τ' άλλο και συντρίβονται· πνίγονται οι ναύται» (: 204).

Στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλβου δεν συνεχίζεται η καλβική επιρροή· μόνο σε δυο στίχους διαπιστώσαμε την καλβική ανάμνηση: στην έκφραση «έλειψεν η ώρα» (ONP: 120) και στο στίχο «της φλογεράς λύρας η αδαμάντινη λάμψη» (ONP: 144). Αυτό δεν συνεπάγεται ότι η επιρροή του Κάλβου ήταν τυχαία κι «εποχιακή» πάνω στο νεότερο ποιητή. Τα γενικότερα διδάγματα που άντλησε από την ποίηση του Επτανήσιου είχαν σταθερό και μόνιμο αντίκτυπο στην ποιητική του. Η ευρύτερη συγγένειά τους εντοπίζεται σ' αυτό που ο παλαιότερος ποιητής όρισε ως πολύτροπον αρμονία και υλοποίησε στους «ηρωϊκούς» του στίχους, αποφεύγοντας τη μονοτονία και μιμούμενος τα «κινήματα της ψυχής [...] όσα ή ο νους ή αι του ανθρώπου αισθήσεις απαντώνται εις

¹³¹ Για τον άνεμο στην ποίηση του Κάλβου, ως μοτίβο που τον συνδέει με το ρομαντικό κίνημα, βλ. Αθηνά Γεωργαντά, «Ανδρέα Κάλβου “Εις θάνατον” Σχόλια σε τρεις στροφές (δ', η' και κα')», *Ποίηση*, 21 (άνοιξη-καλοκαίρι 2003): 156-160.

¹³² Ο στίχος πιθανόν να ανακαλεί τον καλβικό στίχο που μιλά για την τιμωρία των τυράννων: «φάρμακα επί τα χείλη ευρίσκουσι του υμεναίου» (Κάλβος, 1997: 142).

¹³³ Στο ίδιο: 116. Στην ίδια ωδή μιλάει για «το νερόν υπερήφανον του χειμάρρου» που στο πέρασμά του αφανίζει ανθρώπους και ζώα.

την φυσικήν και εις την φανταστήν οικουμένην»¹³⁴. Η αρμονία αυτή «συνίσταται εκ της κατασκευής των στίχων, εκ της αυτών ποικιλίας, και εκ της τομής του μέτρου» και απελευθερώνει την ποίηση «από την βαρβαρότητα των ομοιοκαταλήξεων»¹³⁵. Η ταυτότητα της πολύτροπης αρμονίας του Κάλβου θεωρήθηκε συνέπεια του εσωτερικού δραματικού ρυθμού του ποιητή και έκφραση της αντίθεσης του μετρικού και νοηματικού συστήματος¹³⁶. Αμφιλεγόμενο υπήρξε το θέμα του συσχετισμού του καλβικού στίχου με τον μοντέρνο ελεύθερο στίχο, καθώς κάποιοι (όπως ο Ελύτης) θεώρησαν τον Κάλβο πρόδρομο του νεωτερικού στίχου, ενώ άλλοι υποστήριζαν πως οι διαφορές είναι πιο πολλές παρά οι ομοιότητες¹³⁷. Ο Κάλας πορεύτηκε σε δρόμο παράλληλο με αυτόν του Κάλβου, ως προς την άρνηση της (εξωτερικής) μουσικότητας της λυρικής ποίησης, αναζητώντας τον εσωτερικό ρυθμό. Όπως ο Κάλβος, ως εύτολμος λειτουργός, απομακρύνεται από τη μονοχορδία των «κροτούντων ποιητών»¹³⁸, αντίστοιχα και ο Κάλας προτίμησε τη ρυθμική παρατονία από την εύκολη μουσικότητα.

3.3. ΚΑΛΑΣ και ΕΙΚΟΝΙΣΜΟΣ

3.3.1. «Ρυθμοί Τοπίων»

Οι *Ρυθμοί τοπίων* εντάσσονται στην ίδια συλλογή (ως ενότητα Γ') με την φουτουριστική *Βοή*, όμως απέχουν πολύ από τον φουτουρισμό που χλεύαζε την «ερή σιωπή της φύσης»¹³⁹. Ο Κάλας βέβαια δεν επιδίδεται σε παραδοσιακές λυρικές περιγραφές, ωστόσο βρίσκεται μακριά από τη δήλωση του Μαγιακόφσκι: «Υστερα από τον ηλεκτρισμό, έπαψα ολότελα να ενδιαφέρομαι για τη φύση. Δεν είναι τελειοποιημένο πράγμα.»¹⁴⁰. Στην ενότητα αυτή, η εστίαση του ποιητικού βλέμματος κατευθύνεται στο φυσικό τοπίο και δίνεται η ευκαιρία να μελετηθεί ο τρόπος κατασκευής των εικόνων. Φυσικά το τοπίο είναι κυρίαρχο μέσα από οπτικές και ακουστικές εικόνες, παράλληλα όμως υποβάλλονται ψυχικές διαθέσεις με τρόπο εξπρεσιονιστικό,

¹³⁴ Από την «Επισημείωσιν» του Κάλβου στα *Λυρικά*, στο ίδιο: 180. Αποτελεί κοινό τόπο για πολλούς ποιητές η αναγωγή του ποιητικού ρυθμού στον κοσμικό ρυθμό. Για τον εσωτερικό ρυθμό του Κάλβου, βλ. Γαραντούδης, 1995: 198.

¹³⁵ Κάλβος, 1997: 179.

¹³⁶ Η ιδιορρυθμία του λόγου του Επτανήσιου, όπως την ερμηνεύει ο Γαραντούδης, «όχι μόνο δεν απορρέει από μετρικές πιέσεις, αλλά είναι καρπός της συνειδητής επιλογής του Κάλβου, υιοθετείται δηλαδή για εκφραστικούς κι αισθητικούς λόγους», Γαραντούδης, 1995: 153.

¹³⁷ Ο Γαραντούδης επιχειρηματολογεί υπέρ της αναθεώρησης της άποψης του Ελύτη (βλ. στο ίδιο: 204-208). Επίσης ο Δάλλας, στο άρθρο «Ο θεμέλιος λίθος των *Ωδών* και της ποιητικής του Κάλβου», *Πόρφυρας*, 115 (Απρίλ.-Ιούν. 2005): 7-28 κάνοντας μια επισκόπηση των παλαιότερων θέσεων, υποστηρίζει τη νεοκλασική βάση της καλβικής γραφής (τεκμηριώνοντας την αρχαϊκή σαπφική στροφή, παράλληλα με την ιταλική βάρβαρη ωδή, ως πηγές της καλβικής μετρικής): ο ίδιος, στο τμήμα της μελέτης του, «Νεωτερικότητα από τη βάση της παράδοσης», δεν αρνείται την «εντύπωση της νεωτερικότητας» του Κάλβου, η οποία προέρχεται «απ' την ανανεωμένη χρήση της παράδοσης» και πάντως όχι από «την προρομαντική καταβολή τάχα της φύσης του» (: 24).

¹³⁸ Κάλβος, 1997: 188.

¹³⁹ Βλ. Μαρινέτι, 1987: 77. Ανάλογη ήταν η χλεύη των υπερρεαλιστών για το «φυσικό» τοπίο: «Belles nuits d'août, adorables crepuscules marins, nous nous moquons de vous», Breton, 1988: 54.

¹⁴⁰ Από το αυτοβιογραφικό κείμενο «Εγώ ο ίδιος» (1922 / 1928), Μαγιακόφσκι, 1984: 11.

παρά συμβολιστικό. Μάλιστα η περιγραφή του χώρου χαρακτηρίζεται από αιχμηρότητα και φθορά, ενώ βρίσκεται μακριά τόσο από τη ρέουσα μουσικότητα του Συμβολισμού, όσο και από τη φωτογραφική πραγματικότητα του Ρεαλισμού. Οι μεταφορές και οι συνειρμοί στο εσωτερικό των εικόνων δεν είναι ούτε συμβολικοί, ούτε μιμητικοί-παραστατικοί. Ο συμβολισμός εξάλλου ενίσχυε τη φυγή από τον κόσμο και την επιθυμία να δημιουργηθούν «τεχνητοί παράδεισοι», ενώ η εικόνα του Κάλας αποδίδει την αντικειμενικευτική (όχι: αντικειμενική) εμπειρία του υποκειμένου σε τόπο και χρόνο.

Η ενότητα *Ρυθμοί τοπίων* έχει ως βασικό κορμό το πολύπτυχο ποίημα «Σαντορίνη» (I – VIII), ενώ προηγείται το «Θερμή» και έπονται το «Στήλες Ολυμπίου Διός» και το επιλογικό «Θαλάσσια πλεονεκτήματα». Στα ποιήματα αυτά υπερισχύει η «αισθησιακή σκέψη» – όρος του Αϊζενστάιν¹⁴¹ – μέσω της οποίας ξεπερνιέται ο δυϊσμός αισθήσεων και λογικής (πβ. τις «αισθήσεις υψηλονόους» του Κάλβου¹⁴²) και αποκαθίσταται η διαλεκτική ανάμεσα στο συγκεκριμένο και το αφηρημένο. Ανάλογο όρο χρησιμοποιεί και ο Μπρετόν, μιλώντας για τη ζωγραφική: «*χημεία της νοήσεως*» ή «διανοητική χημεία», και εκθειάζει την προσπάθεια του ανθρώπου να «δει» αυτό που διαφεύγει από την όραση. Ο Μπρετόν δεν εννοεί μια μετα-φυσική διάσταση ούτε μια αφηρημένη κατασκευή, αλλά την απόπειρα που στοχεύει «να μας δώσει από το άγνωστο εικόνες τόσο συγκεκριμένες όσο οι εικόνες που έχουμε από το γνωστό»¹⁴³. Ωστόσο ο Κάλας, αν και επιχειρεί να αντικειμενοποιήσει την κρυμμένη πλευρά των ορατών, βρίσκεται ακόμα μακριά από την ουσία της υπερρεαλιστικής γραφής, καθώς στα ποιήματά του δεν προβαίνει στην ανακάλυψη νέων συγγενειών, απροσδόκητων και τυχαία διαλεγμένων. Ο Παράσχος, το 1933, διαπίστωνε πως τα ποιήματα αυτά έχουν «μια κομψή ξηρότητα, έναν οξύ και ελαφρά νοσηρό εγκεφαλισμό»¹⁴⁴. Τα βασικά χαρακτηριστικά της εικονοποιίας στους «Ρυθμούς τοπίων» είναι τα εξής:

I. Οι εικόνες σ' αυτά τα ποιήματα αποκτούν μια κοσμολογική χροιά, αφού ο Κάλας χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη τα βασικά στοιχεία: φωτιά, νερό, αέρας, χρώμα. Αντίστοιχα η ιωνική σκέψη, αποστασιοποιημένη από το προφιλοσοφικό-μυθολογικό σύμπαν, θεώρησε ότι στα στοιχεία αυτά εμπεριέχονται αδιαχώριστα η υλικότητα και το πνεύμα. Η μεταστοιχείωση είναι εγγενής στα πρωτογενή αυτά υλικά: το νερό είναι (αντλούμε από τα ίδια τα ποιήματα) θάλασσα και βροχή, αφρός και σταγόνες, υγρή επιφάνεια και πλημμύρα· το χρώμα είναι τοίχος, πέτρα, κρατήρας, «*ανάλλγητες ακτές*» και πολύφωνες σπηλιές, βουνό και βυθός· ο αέρας είναι σιρόκος και κυκλώπειο φύσημα, ορίζοντας και ουρανός· η φωτιά είναι πύρινη και γλυκό μαβί, ήλιος, ηφαίστειο και κίτρινος καπνός. Επιπλέον, τα κοσμολογικά υλικά γίνονται πρωτογενείς ουσίες σ'

¹⁴¹ Βλ. Αμενγκουάλ, 1991: 24-25.

¹⁴² Βλ. Κάλβος, 1997: 135.

¹⁴³ Για τους όρους βλ. Μπρετόν, 1981: 70 και 74. Το παράθεμα στο ίδιο: 82.

¹⁴⁴ Παράσχος, 1933: 118.

ένα παιχνίδι των αισθήσεων και μεταφράζονται στα αντίστοιχα χρώματα, κόκκινο (φωτιά), μαύρο (στάχτη), μπλε (θάλασσα) και άσπρο (αέρας): «σπούνε το κάθε κυκλώπειο φύσημα / πάνου στην πορσελάνη των βουνών που ασπρίζουν τη μαύρη ομορφιά της» (ΓΦ: 63). Συνεχής επίσης είναι η μεταμόρφωση χρωμάτων και σχημάτων, «μια που το Αιγαίο χτυπά τα σχήματα το φωτισμό της επιφάνειάς του» (ΓΦ: 62)

II. Ο κοσμολογικός κύκλος είναι κυρίαρχος, πρωταρχικά έχοντας τη διάσταση του χρόνου. Δηλαδή, στην εικονοποιία (χώρος) πρέπει να υπολογιστεί ως ενυπάρχουσα η τέταρτη διάσταση, καθώς ο χρόνος είναι παρών στις μεταβολές του τοπίου στη διάρκεια της μέρας ή στο πέρασμα των εποχών (κοσμικός χρόνος). Ήδη στον τίτλο της ενότητας επιχειρείται όχι μόνο η ενοποίηση ακοής και όρασης, αλλά κυρίως η ενοποίηση χώρου και χρόνου (η κίνηση / ρυθμός συνδέεται με τον χρόνο, Confound: 27). Στο πρώτο ποίημα, «Θερμή», πρωταγωνιστεί ένας ερειπωμένος ανεμόμυλος: «χρόνια αυτός κυλάει σε ανύπαρκτη πια ρόδα» (ΓΦ: 59) η ρόδα του οποίου λειτουργεί ως σύμβολο του χρονικού κύκλου. Στα οκτώ ποιήματα κάτω από τον τίτλο «Σαντορίνη» συντελείται, βήμα-βήμα, μια κοσμογονία που παραπέμπει στον εφέσιο κύκλο («οδός άνω κάτω μία και ωτή»¹⁴⁵), καθώς το πρώτο ποίημα ξεκινά από «Πύρινες στιγμές» (ΓΦ: 60) για να καταλήξει σε μια «λέξη στεγνή» και στη στάχτη (ΓΦ: 67)· παράλληλα ένας άλλος κύκλος μένει ανοιχτός, ακριβώς στο σημείο μιας καινούργιας αρχής, όταν το ποιητικό υποκείμενο εγκαταλείπει το νησί για τους «ψηλούς καπνούς των πόλεων» (στο ίδιο).

III. Κατ' ουσίαν στις εικόνες συνυπάρχουν δυο πραγματικότητες, η φαινομενική και η κρυμμένη, δηλαδή η επιφάνεια και το βάθος των πραγμάτων: η «αβέβαιη επιφάνεια» και οι βυθοί που «σειόνται» (ΓΦ: 67). Ακριβώς αυτόν τον δυισμό αναπτύσσει το επιλογικό ποίημα της ενότητας («Θαλάσσια πλεονεκτήματα»), το οποίο πραγματεύεται τη ρευστότητα και τις ευμετάβολες μορφές: «Παρηγορήσου με τη ρευστότητα – ιδιότης των νερών

ποτίζει την τύχη όταν διαπερνά την επιφάνεια

– ίσως ανθίσει στην αγκαλιά των βυθών» (ΓΦ:69). Η ρευστότητα (ευμετάβολον), έννοια κατεξοχήν ηρακλείτεια, συνδέεται με το υγρό στοιχείο και εντεύθεν με την τύχη η οποία «ανθίζει» στον βυθό. Η μεταβλητότητα των μορφών οφείλεται στα στοιχεία εκείνα που λειτουργούν ως καθρέφτης και αντανάκλαση ήχων και εικόνων (όπως η επιφάνεια του νερού). Στο ποίημα «Θερμή» ο αέρας «κοιτάζει τους θολωμένους καθρέφτες / όπου φύτρωσαν οι νάρκισσοι καλλιεργημένης δυστυχίας. / Η μοναξιά αζευγάρωτα ακούει τους γυμνούς τοίχους να φωνάζουν τις ερωτήσεις της.» (ΓΦ: 59). Το νερό προσφέρεται ως καθρέφτης που μπορεί όμως να αλλοιώνει τη μορφή των αντικειμένων: «το νερό αδιάκοπα μαλακώνει των βράχων την απότομη μορφή» (ΓΦ: 62). Η διαλεκτική επιπλέον επιβάλλει τη συνύπαρξη όρασης και τυφλότητας στο οπτικό πεδίο, όπως στον

¹⁴⁵ Ηράκλειτος, 1987: 99 (fragm. 27).

στιχο «Τυφλά χαϊδεύει η θάλασσα τη μοναξιά του ερειπωμένου μύλου» (ΓΦ: 59)¹⁴⁶. Η ίδια διαλεκτική υπάρχει και στο προτελευταίο ποίημα, «Στήλες Ολυμπίου Διός» (ΓΦ: 68): «Χλωμιόσσανε τη νύχτα οι γλαυκές στήλες του ναού», όπου η αντίθεση άσπρου και μαύρου γίνεται αντίθεση όρασης και μη-όρασης: οι αρχαίες κολόνες είναι γλαυκές, τυφλές και άλαλες, («αμαιά σιαά δεν αντηχεί στα ερείπια»), έτσι η τυφλότητα και η σιωπή συνοδεύουν τα ερείπια του (αρχαίου) παρελθόντος.

Η σκιά των αντικειμένων είναι το ίδιο σημαντική με την εικόνα τους¹⁴⁷. Έτσι αποδίδεται και η υποκειμενική διάσταση της όρασης, καθώς είναι διαφορετική η εικόνα που δίνουν τα παρατηρούμενα αντικείμενα, ανάλογα με το μάτι που τα θεάται, την οπτική γωνία και τη χρονική στιγμή. Ο ανεμόμυλος «διπλασιάζει κάποτε το ωραίο ανάστημά του / ριζώνοντάς το στη μουδιασμένη έκταση κρυστάλλινων νερών.» (ΓΦ: 59). Η σκιά εμφανίζεται στον καθρέφτη των νερών, όπως και στο επόμενο ποίημα: «το γλυκό μαβί σιαάζοντας του νησιού τα νερά / ανοίγει απόρθητα βάθη / καθρέφτες ελπίδων, ματιών, ηδονών» (ΓΦ:60). Επίσης η σκιά του ήλιου αποτελεί ασφαλή πυξίδα προσανατολισμού: «Στην υγρή επιφάνειά του οι σκιές έδειχναν άλλοτες στα πανιά το δρόμο που οδηγεί στο Νείλο.» (ΓΦ: 65) Η σκιά δίνει την ευκαιρία στον ποιητή να μεταφέρει εντυπωσιακές οπτικές ανα-παραστάσεις, όπως το «παιχνίδι» του φωτός με τους βράχους και την τεράστια σκιά τους, παιχνίδι στο οποίο η ακοή συμπλέκεται με την όραση:

«Με τη νυχτερινή κραυγή του ο φάρος τρομάζει τους ψηλούς βράχους
τους κάνει να παίζουν γιγάντια παιχνίδια

που απλώνουν τις διασιεδάσεις των από τον ουρανό ως τις πολύφωνες σπηλιές

για ώρες μακριά αχούν οι τεράστιες κραυγές απελπισμένων σκιών» (ΓΦ: 63). Παρόμοια «οφθαλμαπάτη» ως προς το ύψος των βουνών υπάρχει και στην ακόλουθη εικόνα:

«Μαύρα και ψηλά είναι τα βουνά του νησιού μου

πιο ψηλά μια που το κόκκινο της γης είναι βαθύ και μαύρο σαν τους βυθούς» (ΓΦ: 61). Η ποιητική ματιά εδώ, με καθαρά εικαστικό τρόπο, παίζει με τις αποχρώσεις, καθώς και τα οπτικά αποτελέσματα που έχουν πάνω στην εικόνα του όγκου των αντικειμένων. Επιπλέον, στα ποιητικά αυτά παραδείγματα φαίνεται ξεκάθαρα η ψυχολογική πλευρά της όρασης, γι' αυτό ο ποιητής υπερβάλλει στον χαρακτηρισμό του τεράστιου. Το πλέον όμως σημαντικό είναι ότι το ποιητικό βλέμμα δρα σαν φακός που συλλαμβάνει και τα πιο άυλα (όπως η σκιά) αντικείμενα και καταφέρνει να τα «τυπώσει» μέσα στις λέξεις. Καταφέρνει να δίνει μορφή και στις πλέον ρευστές μορφές, να δίνει σχήμα σε όσα διαφεύγουν τη σχηματοποίηση. Στους ακόλουθους στίχους ο

¹⁴⁶ Στο ίδιο ποίημα κυριαρχεί η διαλεκτική σχέση ακοής και σιωπής, οι οποίες εναλλάσσονται: ο ανεμόμυλος είναι κουφός στα τραγούδια του μελεμιού και βουβός απέναντι στους ανθρώπινους καημούς τους οποίους «Η μοναξιά αζευγάρωτα ακούει [...] Δεν απαντάει όμως ο μύλος, περήφανα σφίγγει τη ζωή του σε χείλια θαλασσινά» (ΓΦ: 59).

¹⁴⁷ Όπως θα φανεί από την ανάλυση, η σκιά δεν παίζει τον ρόλο που έχει στην ποίηση της γενιάς του '20 (Λαπαθιώτης κλπ), όπου συμβολίζει εσώτερες ψυχικές καταστάσεις μελαγχολίας και θανάτου. Εδώ η σκιά αποτελεί καθαρά εικονιστικό στοιχείο.

Κάλας περιγράφει την εικόνα της θάλασσας, μετά την απότομη μεταστροφή του αέρα σε άπνοια: «Ασταθής η ταφή των κυμάτων μέσα σε αρυτίδωτα νερά / βαμμένα στη γαλήνη ουρανού χρώματος» (ΓΦ: 69). Ο αέρας υπάρχει σε κάθε ποίημα ενυλωμένος μέσα στις εικόνες που δείχνουν τα αποτελέσματά του: «σπούνε το κάθε κυκλώπειο φύσημα / πάνου στην πορσελάνη των βουνών» (ΓΦ: 63) – μέχρι και προσωποποιημένος:

«δίχως κανένα θεατή παίζεται στ' αρχαίο θέατρο της Οίας
το δράμα που όταν δαimoniζεται η άγρια Θήρα
απαγγέλλει ο αγέρας για να στενοχωρήσει όσους μπορούν κι απολαμβάνουν ήρεμο ύπνο.» (ΓΦ: 65).

Επιπροσθέτως, η σκιά αποτελεί μια εισαγωγή στην «ετερότητα», ή στην αλλαγή των μορφών, τη μεταμόρφωση:

«κι οι παρδαλές σκιές του χινοπώρου άλλες τώρα φωτίζουν ομορφιές
και χάρες θολωμένες απ' την πλημμύρα των βροχών της θύμησης [...]
κι οι βαθύτονες σκιές του χινοπώρου τρεμοσβούν τους ήλιους
και φωτίζουν ξένες μου ζωές και θερμαίνουν με τις φτωχές ακτίνες των

άλαλους, δίχως ανάσα κρατήρες, κρατήρες σβηστούς.» (ΓΦ: 66). Στους στίχους αυτούς οι σκιές συνδέονται με τη θύμηση, αλλά δεν είναι άυλες υπάρξεις αφού είναι σκούρες, πολύχρωμες και καταλήγουν σε συγκεκριμένες εικόνες. Έτσι τα ποιήματα αποτελούν «αντικειμενικευμένες εκφράσεις ψυχικών καταστάσεων» (Διακύβευση: 199) και αποδεικνύεται στην πράξη η θέση που διατυπώνει αργότερα ο Κάλας: «η Αντιμιμητική τέχνη δεν υπηρετεί τη μεταρσίωση» (στο ίδιο: 209). Οι ποιητικές εικόνες είναι διπλής όψης, αφού από τη μια παρέχουν πληροφορίες για την εξωτερική υφή της πραγματικότητας, από την άλλη πλευρά και ταυτοχρόνως αναδύεται η βαθύτερη (κρυμμένη) πραγματικότητα η οποία, αντανακλώμενη πάνω στην επιφάνεια, την μετα-μορφώνει, όπως ο βυθός την επιφάνεια της θάλασσας: «Σπειούνται πάλι οι βυθοί κι η ταραχή των νοθεύει το χρώμα των αλμυρών νερών του Αιγαίου.» (ΓΦ: 67). Η συνισταμένη των αντιθετικών όψεων είναι η αρμονία, δύσκολη, ανεξήγητη (ΓΦ: 62) και «μπλάβα» (ΓΦ: 60). Ο Κάλας πλησιάζει από το δρόμο του εικονισμού τον υπερρεαλισμό και την (με τα λόγια του Breton) «ηρωική υποχρέωση που αναλάβαμε να εγκαταλείπομε συστηματικά το θήραμα και να κυνηγάμε τις σκιές»¹⁴⁸.

IV. Κύτταρο της ποιητικής διαδικασίας είναι η *Εικόνα*, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι το ποιητικό υποκείμενο απουσιάζει· αντίθετα, έχει τη θέση του πυρήνα, καθώς «εγγράφει» τις εικόνες και δοκιμάζει τον σύνθετο ρόλο του ηθοποιού και θεατή ταυτοχρόνως: «κι άθελα για μια στιγμή γίνομαι ο θεατής του έργου όπου παίζω» (ΓΦ: 63). Έτσι το ποιητικό εγώ είναι το κέντρο ενός κύκλου που, με ακτίνα την όραση, ενέχει τη θέση παρατηρητή – θεατή: «εγώ ένας απλός καϊντσής / σ' ένα λιμάνι αόρατων βυθών» (ΓΦ: 60). Όμως πρόκειται για παρατηρητή εξασκημένο και ανήσυχο,

¹⁴⁸ Μπρετόν, 1981: 19.

καθώς δεν αρκείται στις εικόνες του αμφιβληστροειδούς – αυτές είναι για «τους άλλους, φτωχούς θεατές των κυμάτων» (ΓΦ: 62). Το ποιητικό υποκείμενο περνάει έτσι στη θέση του εικονολάτρη-«αισθητή», καθώς οι εικόνες του ματιού και του νου αποτελούν «τέλεια διασκέδαση για μάτι δουλεμένο στα μυστικά της ομορφιάς» (ΓΦ: 62). Αναφερθήκαμε ήδη στην *αισθησιακή σκέψη* που διοχετεύεται στις εικόνες, μέσω μιας διπλής διεργασίας η οποία περιλαμβάνει πρώτα την αντίληψη (αισθήσεις) και έπειτα την τελική επεξεργασία του εγκεφάλου. Αυτή η λειτουργία εξωτερικεύεται στο πρώτο ποίημα της σειράς «Σαντορίνη», όπου το ποιητικό υποκείμενο εξαρτά τις τρεις στροφές από το ρήμα «ενόμιζα» και παρακολουθώντας τις μεταμορφώσεις του τοπίου, τονίζει τη ρευστότητα της όρασης. Γι' αυτό στην τελευταία στροφή, όταν επικρατεί άπνοια (γιατί προηγουμένως οι κινήσεις του αέρα αλλοίωναν την «αποτύπωση») τότε «ακινητοποιείται» εν χρόνω το τοπίο και σταθεροποιείται η εικόνα:

«τα νόμιζα αυτά άμα είδα τα καΐνια ν' αγκαλιάζουν τους ανέμους
τώρα όμως που τα βλέπω στου πρωιού τον ύπνο δεμένα στο μόλο
διακρίνω μόνο των φτερών των τους σκληρούς σκελετούς» (ΓΦ: 60).

Παράλληλα, μέσα από τη φθορά, τη γυμνότητα και αιχμηρότητα του τοπίου αισθητοποιούνται ανθρώπινες καταστάσεις: ο έρωτας και η μοναξιά (φυγή – εγκατάλειψη). Επιπλέον, μέσα απ' αυτή τη θεματική, επαναλαμβάνεται η ποιητική επιθυμία για απομάκρυνση από το ειδυλλιακό τοπίο της παραδοσιακής λυρικής ποίησης:

«Δε θέλω τους φορτωμένους μπαξέδες, δε θέλω τη ζάλη των χειμωνανθών
με φοβίζει τ' ανοιξιάτικο τρεμούλιασμα του Υμηττού κάτω απ' τη σιαιά των ασφοδέλων
ποθώ την έρημη γη, την άγρια, την κόκκινη γη που διδάσκει

με φωτιές και καπνούς και βροντές με τι πόνους χτίζεται η ζωή.» (ΓΦ: 64). Ακόμα και σ' αυτή την περίπτωση, αν – προς στιγμήν – υποθέταμε τη συμβολιστική χροιά της αναλογίας εξωτερικών εικόνων και ψυχικών καταστάσεων, η υπόθεση δεν θα ευσταθούσε, καθώς τα μοτίβα της αιχμηρότητας και του αντιλυρισμού απέχουν από τη μουσικότητα και την υποβλητικότητα του Συμβολισμού. Αυτό συμβαίνει γιατί οι συνειρμοί και οι διασυνδέσεις στα ποιήματα του Κάλας είναι άμεσες και πεζολογικές: το τοπίο όταν μιλά είναι φλύαρο κι όταν σιωπάει, βουβαίνεται, μένει άλαλο: «ξεράθηκα τα κύματα» (ΓΦ: 66), «Λέξη στεγνή είν' τώρα για μένα η Σαντορίνη» (: 67). Συνεπώς για να αποδοθούν οι πολυπρισματικές εξωτερικές εικόνες πρέπει ο ποιητής να επιστρατεύσει τον επικό τρόπο: «μονάχα λόγια ηρωικά μπορούν να δαμάσουν σε ρυθμούς αυτό το υλικό» (ΓΦ: 63).

Μια τέτοια εικονοποιία, όπως αναλύθηκε ανωτέρω, αποτελεί αυτοσκοπό. Στα συγκεκριμένα ποιήματα υπάρχουν (αλλά εντελώς περιθωριακά) οι διασυνδέσεις με την ιστορία και την αντι-θρησκευτικότητα (ποίημα VI: 65), όπως και οι κοινωνικές αιχμές (η ζωή χτίζεται με πόνους και με φωτιές: 64). Αυτό όμως που σηκώνει το νοηματικό βάρος και αποτελεί το κέντρο

των ποιημάτων είναι οι «αυτοδύναμες» εικόνες, οι οποίες λειτουργούν ως εστίες, όπου ενώνεται το υποκειμενικό βλέμμα με την εξωτερική πραγματικότητα· έτσι το ποίημα αποτελεί την τομή όπου συνυπάρχουν ισότιμα το υποκείμενο που θεάται και το αντικείμενο της θέασης.

Επειδή στην ενότητα *Ρυθμοί τοπίων* η εικόνα αποτελεί το κέντρο (τον σκοπό και όχι το μέσο) της ποιητικής δημιουργίας, μπορούμε να συνδέσουμε την απόπειρα του Κάλας με το κίνημα του Εικονισμού (Imagism): «Οι εικονιστές ποιητές ασχολούνται με σκέτα φαινόμενα που έχουν τη μορφή εικόνας: δε χρησιμοποιούν τις εικόνες σαν στολίδια [...] ούτε και σαν μέσα απεικόνισης μιας μεταφυσικής διατύπωσης, αλλά σαν σκοπό αυτόν καθαυτό»¹⁴⁹. Οι δεσμοί ανάμεσα στον εξπρεσιονισμό και στον εικονισμό ήταν αρκετοί, μόνο που ο εξπρεσιονισμός χρησιμοποιεί την εικόνα μαζί με συμβολικές αποχρώσεις, ενώ ο εικονισμός ως απόλυτη μεταφορά. Πιο συγκεκριμένα, ο θεμελιωτής του εικονισμού, Έζρα Πάουντ, απορρίπτει τα σύμβολα, γιατί προτιμά τα φυσικά αντικείμενα: «αν είναι να χρησιμοποιηθούν “σύμβολα”, καλύτερα να χρησιμοποιηθούν με τρόπο που να μην παρεμβάλλεται ο συμβολικός τους χαρακτήρας, ώστε μια *αίσθηση* – και η ποιητική ποιότητα του κειμένου – να μη χαθούν γι’ αυτούς που δεν καταλαβαίνουν το σύμβολο καθαυτό»¹⁵⁰. Η ακριβολογία, η διαύγεια της εικόνας και η αποφυγή των αφηρημένων εννοιών αποτελούν τις βάσεις του Εικονισμού: «Η εικόνα δεν είναι μια ιδέα. Είναι ένας λαμπερός κόμπος ή σύμπλεγμα [...] ένας στρόβιλος (vortex) απ’ όπου – δηλαδή διαμέσου του και μέσα απ’ αυτόν – διάφορες ιδέες ξεπροβάλλουν αδιάκοπα»¹⁵¹. Μέσα από την εικόνα – την οποία αλλού ο Πάουντ την ορίζει ως ένα νοητικό και συγκινησιακό σύμπλεγμα¹⁵² – αντικειμενοποιούνται καταστάσεις και οπτικές διαστάσεις, με αποτέλεσμα η ποίηση να παίρνει αποστάσεις τόσο από τον οπτικό ρεαλισμό (: προβολή και αντανάκλαση της πραγματικότητας), όσο και από τον πλατωνικής προέλευσης οπτικό μυστικισμό (: η πραγματικότητα δεν υπάρχει έξω από τη νόησή μας).

Ο Pound αποστρέφεται τις αφαιρέσεις, γιατί μπερδεύουν την εικόνα, καθώς ανακατεύουν μια αφαίρεση με το συγκεκριμένο – σύμφωνα με τη διατύπωση του Hulme, φιλοσοφικού «πατέρα» του εικονισμού, η μετατόπιση από το απόλυτο στο σχετικό υπήρξε η πεμπτουσία του μοντερνισμού¹⁵³. «Μην “εποπτεύετε” [...]Μην είστε παραστατικοί. Όταν ο Σαίξπηρ μιλά για “Αυγή σε βαθυπόρφυρο μανδύα ντυμένη” εκθέτει κάτι που δεν θα μπορούσες να το πεις περιγραφή. Ο Σαίξπηρ εκθέτει. Καλύτερα σκεφτείτε τη μέθοδο των επιστημόνων, παρά τη

¹⁴⁹ Από το βιβλίο *Reason and Energy* του Michael Hamburger, βλ. Furness, 1988: 34.

¹⁵⁰ Αφιέρωμα Pound, 1987: 25.

¹⁵¹ Pound, *Gaudier Brzeska. A memoir* (1916), βλ. Furness, 1988: 34. Η άποψη του Κάλας για τον Pound καταγράφεται στο *Confound the Wise*, όπου ο αμερικανός ποιητής κατατάσσεται στη χορεία των ποιητών της Μνήμης, με το σχόλιο: «he travels through the past with the luxury and the ease of a millionaire» (: 80).

¹⁵² Βλ. Ezra Pound «Μια ανασκόπηση» («A Few Don'ts for Imagists», *Poetry*, 1913), μτφ Γ.Μπλάνας, Αφιέρωμα Pound, 1987: 22.

¹⁵³ Βλ. *Modernism*, 1983: 234.

μέθοδο του διαφημιστή σαπουνιών»¹⁵⁴. Η εικόνα αποτελεί «μια συγχώνευση αυθορμητισμού, έντασης και κριτικής πειθαρχίας. Είναι επίσης [...] μια «εξίσωση» (equation) για μια συγκίνηση»¹⁵⁵. Ο Κάλας ακολουθεί τις «συνταγές» αυτές στην κατασκευή των εικόνων. Δεν περιγράφει το φυσικό τοπίο, δεν το φορτώνει περιττές καλλιέργειες, αλλά το ανατέμνει, φτάνει την όραση στις εσχατιές της να δει το αποτέλεσμα. Επιχειρεί να καλύψει το ορατό, να ανακαλύψει το μη-ορατό και να δώσει απ' αυτό πραγματικές οπτικές εικόνες. Και είναι εδώ που η εικονιστική απόπειρα του Κάλας συγγενεύει με τον Μπρετόν, στη διάνοιξη των ορίων της πενιχρής στερεογνωστικής αίσθησης¹⁵⁶.

Ο εικονισμός είχε αρκετές συγγένειες με άλλα ρεύματα του μοντερνισμού. Ο Πάουντ, εκτός από τον ιμαζισμό, ίδρυσε και το βραχύβιο κίνημα του «στροβιλισμού» (vorticism), το οποίο αποτέλεσε ένα είδος αγγλικού εξπρεσιονισμού¹⁵⁷. Οι διαφορές ωστόσο του εξπρεσιονισμού με τον στροβιλισμό (και συνακόλουθα με τον εικονισμό) δεν είναι λίγες: το γερμανικό κίνημα στόχευσε στην έκφραση των δονήσεων της ψυχής, ενώ στο λεξιλόγιο του Πάουντ δεν χωρά η συναισθηματική φλυαρία· στη θέση του συναισθηματικού χάους του εξπρεσιονισμού, ο Πάουντ αναζητά τη «βεβαιότητα», την ακρίβεια στην εικόνα («I' image juste»)¹⁵⁸. Ο Πάουντ ήθελε την ποίηση «αυστηρή, άμεση, ελεύθερη από συναισθηματικές τσουλήθρες»¹⁵⁹. Στη θέση του συναισθήματος ο Πάουντ τοποθετεί το «νόημα»: «Η ανώτερη λογοτεχνία είναι απλώς γλώσσα φορτισμένη με νόημα στον υπέρτατο βαθμό»¹⁶⁰. Η ποιητική παραγωγή του Κάλας είναι διαποτισμένη από τη «λατρεία» του νοήματος και την υποχώρηση του συναισθήματος – ενώ τα κατεξοχήν λυρικά του ποιήματα αποτελούν τις πιο αδύνατες ποιητικές του στιγμές.

Ο Πάουντ, παράλληλα, έδινε σημασία στον ρυθμό, την επεξεργασία του οποίου επιμελήθηκε ο Κάλας κυρίως στην πρώτη ενότητα – όπου δεν επιδόθηκε στον χύδην ελεύθερο στίχο – αλλά και στην παρούσα ενότητα όπου η παρουσία του ρυθμού σημαίνεται ήδη στον τίτλο. Ο ρυθμός κατά τον Πάουντ βασίζεται στη λεκτική οικονομία, δηλ. στην αποφυγή περιττών λέξεων, «αν είναι να χρησιμοποιήσετε καλολογικά στοιχεία, κάντε το τουλάχιστον σωστά»¹⁶¹. Ο N.Zach στη μελέτη του για τον εικονισμό, καταλήγει ότι η «σκληρότητα» (hardness) αποτελεί

¹⁵⁴ Αφιέρωμα Pound, 1987: 23. Μια σύνοψη των αρχών του εικονισμού δίνει και ο Χατζηβασιλείου, 1992: 29κε. («η χρήση της εικόνας οφείλει να πηγαίνει πέρα από τη στεγνή καταγραφή της πραγματικότητας. Διαμέσου του παουντικού στροβίλου, η εικόνα αποκτά αυτόνομη ισχύ, που την απεγκλωβίζει από το περιοριστικό καθεστώς του κατόπτρου»: 41).

¹⁵⁵ Modernism, 1983: 234-235. Οι απόψεις αυτές του Πάουντ απηχούν τις απόψεις του Μαλλαρμέ, σύμφωνα με τις οποίες η σύναψη μιας ακριβούς και συγκεκριμένης σχέσης ανάμεσα στις εικόνες, συνεπάγεται την ανάδυση μιας τρίτης όψης, ολοκληρωμένης και διαυγούς (βλ. στο ίδιο: 235).

¹⁵⁶ Βλ. Μπρετόν, 1981: 61.

¹⁵⁷ Βλ. Furness, 1988: 122. Κι ο ίδιος ο Πάουντ ταύτιζε τον εξπρεσιονισμό με τον Εικονισμό (στο ίδιο: 126). Ο Weisstein στο άρθρο του «Vorticism: Expressionism English style» (Expressionism, 1973: 167κε) υποστηρίζει ότι ο Στροβιλισμός υπήρξε το αγγλοσαξονικό παρακλάδι του εξπρεσιονισμού.

¹⁵⁸ Βλ. Expressionism, 1973: 176.

¹⁵⁹ Στο ίδιο: 26.

¹⁶⁰ Από το έργο του Πάουντ, *ABC of Reading*, βλ. την εισαγωγή του Χ.Βλαβιανού, Πάουντ, 1987: 21.

¹⁶¹ Αφιέρωμα Pound, 1987: 23.

την πεμπτουσία του κινήματος, όχι μόνο γιατί απλά οι εικονιστές προτιμούν τα σκληρά «υλικά» και αρνούνται τη μελωδικότητα και τις απαλές αποχρώσεις, αλλά για τους εξής λόγους: η βραχυλογία τους στερείται καλλιπέειας, μιλούν τον λόγο της καθημερινότητας, αποφεύγουν τις συναισθηματικές εξάρσεις, προσεγγίζουν τις επιστημονικές μεθόδους παρατήρησης και έκθεσης των γεγονότων και τέλος αποφεύγουν τα συμμετρικά και ισοτονικά μέτρα, προτιμώντας να ιγνηλατούν το τραχύ και ανώμαλο περίγραμμα των πραγμάτων¹⁶². Είναι εμφανές πόσο κοντά σ' αυτή την ποιητική βρίσκεται ο Κάλας, ο οποίος αναζητούσε εκτός των ελληνικών συνόρων τη «νέα εστία» (new focus) για την ποίηση, καθώς και τον συνδυασμό εκείνο που θα ενσωμάτωνε τα παλιά *materia poetica* στους νέους ποιητικούς τρόπους,¹⁶³.

3.3.2. Πορträιτα

Μια εφαρμογή του εικονισμού διαπιστώνουμε στη σειρά πορträιτών που φιλοτέχνησε ο Κάλας στην ενότητα *Ήρεμοι ήχοι*: καταρχήν συναντάμε πορträιτα μοναχών στην υποενότητα *Αγιορείτικοι [Ήχοι]*, αλλά και έξι ετερόκλητα πορträιτα στην υποενότητα *Πρόσωπα*. Πρόκειται για μια σειρά προσωπογραφιών ολιγόστιχων, υπαινικτικών και λιτών. Είναι γεγονός ότι ο εικονισμός δανείστηκε πρώτες ύλες από τη ζωγραφική, ενώ η ενασχόληση του Κάλας με τις παραστατικές τέχνες δεν έγινε ξαφνικά μετά τον πόλεμο, αλλά πολύ πρώιμα: γι' αυτό και τα πορträιτα που εξετάζονται κατωτέρω φέρουν σαφείς αντιστοιχίες της ποίησης με τη ζωγραφική. Μπορεί εδώ να εφαρμοστεί η αρχή του παραλληλισμού και της ομολογίας μεταξύ των τεχνών, όπως τη διατύπωσε ο Οράτιος: *ut pictura poesis*¹⁶⁴.

Στο *Confound the Wise* όταν ο Κάλας εξετάζει την παραγωγή και τη σύνδεση των εικόνων, δηλώνει πως πάντα ενδιαφερόταν πολύ για την ψυχολογία του ζωγραφικού πορträίτου. Αναφέρει μάλιστα τις αντιρρήσεις του φίλου του André Masson και τα επιχειρήματά του για τη δικαιολογημένη εγκατάλειψη του πορträίτου. Ο Masson υποστηρίζει ότι χάρη στη μηχανική πρόοδο, η ζωγραφική απελευθερώθηκε από την αναπαραγωγή της φύσης και αφιερώθηκε στον πειραματισμό, με στόχο αφενός την παραγωγή καινούργιων εκφραστικών τρόπων και αφετέρου την εξερεύνηση του φανταστικού. «For my friend [Masson], as for many others, the portrait is the obvious, and the artist remains interested only in the hidden»¹⁶⁵. Ο Κάλας ξέρει πως οι υπερρεαλιστές στη ζωγραφική των πορträιτών, έδιναν έμφαση στα παράδοξα στοιχεία, λόγω της

¹⁶² Βλ. *Modernism*, 1983: 238.

¹⁶³ Πβ. την «*Make it New*» ιδεολογία του Pound, βλ. στο ίδιο: 237.

¹⁶⁴ Ο Γ.Ρηγόπουλος («Οι εικαστικές αφορμήσεις και η κατασκευή της εικονικότητας των ωδών του Κάλβου») διατυπώνει τις επιφυλάξεις του γι' αυτήν την ερμηνευτική μέθοδο: οι αντιστοιχίες των τεχνών είναι δυνατές στο πραγματολογικό (θεματικό) επίπεδο, αλλά ελάχιστα εφικτές στο δομικό (συντακτικό), *Αφιέρωμα Κάλβος*, 1992: 41.

¹⁶⁵ *Confound*: 206. Και παρακάτω ο Κάλας δηλώνει πως η ανάλυσή του είναι αντίθετη στην υπερρεαλιστική απόρριψη του πορträίτου, αλλά η προσπάθειά του συνίσταται στο να δείξει τα ευρέα όρια ελευθερίας που έχει η ενασχόληση με το ζωγραφικό πορträίτο (: 228-9).

πρόθεσής τους να εισάγουν το ανοίκειο και το μυστήριο· πιθανόν όμως αυτή η τάση να έλαβε υπερβολικές διαστάσεις, γι' αυτό σημειώνει: «I refuse to believe that the role of the artist is to write detective stories for the psychoanalyst and the art critic. [...] Mystery can exist in a portrait, while mystification can only lead to the construction of puzzles» (Confound: 206).

Από την άλλη πλευρά, ο Κάλας θεωρεί ανεπαρκή τη φωτογραφική αναπαράσταση και συνοψίζει τις απόψεις του ως εξής: «the photographic conception of the portrait was never sufficient to satisfy man's need of portraiture» (Confound: 206). Πιστεύει ότι το πορτραίτο πρέπει να ισορροπεί ανάμεσα στη φωτογραφία και στη σκιά: «The ideal portrait would therefore be a mirror and a lasting shadow; it must remain when Narcissus ceases to look at himself and must resemble Dorian Gray when he changes» (: 207). Επιπροσθέτως αναφέρεται στην πρωτόγονη αντίληψη που θέλει το πορτραίτο να είναι ένα αναπόσπαστο μέρος του προσώπου, με τρόπο που το μέρος *είναι* το όλον, η σκιά *είναι* το αντικείμενο και η εικόνα *είναι* το πρόσωπο – και είναι ενδεικτικό ότι τα πρώιμα πορτραίτα, στην ιστορία της ανθρωπότητας, αφορούσαν νεκρούς (: 208). Ενώ το παράλογο ενδιαφέρον για μια εικόνα συνίσταται στην αποκάλυψη του μέλλοντος, το λογικό ενδιαφέρον εστιάζει στο μνημονικό στοιχείο, αλλά τόσο η ανίχνευση του παρελθόντος όσο και η γνώση του μέλλοντος αποτελούν όψεις μιας επιθυμίας κατοχής (desire of possession: 209-210). Η κτήση αυτή συνεπάγεται το άγχος του ανθρώπου όταν χάνει την εικόνα του· μόνο ο κινηματογράφος είναι η μόνη τέχνη που προσφέρει την ευκαιρία της παραγωγής εικόνων ταυτόχρονα με την ιστορία της απώλειάς τους (: 210).

Ο Κάλας εξετάζει τη διαφορά του ζωγραφικού από το λογοτεχνικό πορτραίτο (που και τα δυο ανταποκρίνονται σε μια ναρκισσιστική διάθεση) θεωρώντας πως η δομική διαφορά τους βρίσκεται στην κυριαρχία του χώρου στο πρώτο, ενώ στο δεύτερο δεσπόζει ο χρόνος (: 218). Θεωρεί όμως και τα δύο είδη πορτραίτων ως συγκοινωνούντα δοχεία, καθώς είναι εύκολο για τη λογοτεχνία να εικονογραφήσει τους ήρωες της («it is so easy for literature to try to become pictorial and describe a portrait and relate how the hero looks and why»: 219). Φυσικά εδώ η πραγματεία καταλήγει στο μείζον θέμα της μιμήσεως και της ομοιότητας του πορτραίτου με το φυσικό μοντέλο (βλ. την ανάλυσή μας στο 9^ο κεφ. της διατριβής). Να πούμε μόνο πως ο Κάλας δεν συμφωνεί με τη ρεαλιστική αποτύπωση αλλά με τη ρήση του L.daVinci για τον ανταγωνισμό του ζωγράφου με τη φύση («artist competes with nature»: 223). Έχει ενδιαφέρον η επισήμανση πως υπάρχουν δύο τρόποι να καταλάβει κανείς το νόημα ενός πορτραίτου· ο πρώτος είναι με την αφαίρεση όλων των δευτερευόντων χαρακτηριστικών και περιορισμό στην απόδοση των απλούστερων τυπικών στοιχείων, ώστε το πορτραίτο να είναι μηχανικό, «τυπικό», να αποδίδει τελικά μια σκιά. Ο δεύτερος τρόπος αφορά στη δημιουργία μιας νέας ολότητας που ωστόσο είναι ατομική και μοναδική (: 225). Το πιο ενδιαφέρον πορτραίτο είναι, προσθέτει ο Κάλας, εκείνο που

το διακρίνει η βαθύνοια (profundity), δηλαδή όταν η προσωπογραφία έχει πολλά μυστικά να αποκαλύψει και νέες όψεις να παρουσιάσει ταυτόχρονα (στο ίδιο).

Στα ποιητικά πορträίτα που θα εξετάσουμε παρακάτω, το πρώτο χαρακτηριστικό που επιβάλλεται στην ανάγνωση των ποιημάτων είναι η ευθεία αντιπαράθεση των ζωγραφικών εικόνων με τα ζωντανά πρόσωπα. Στο πρώτο ποίημα της υποενότητας *Αγιορείτικοι*, αντιπαραβάλλονται οι παλαιές αγιογραφίες του τρούλου μιας μονής: «οι σκοτεινές τοιχογραφίες – παντοκράτορας ξακουστός» με τη μορφή του μοναχού Δωρόθεου «νέος άσχημος / σκοτώνουν την ηλικία του τα ράσα, η ασκητική ζωή.» (ΓΦ: 73). Από τη σύγκριση κερδίζει η ζωγραφισμένη εικόνα (που μόλις διακρίνεται) με τη «δύσκολη ομορφιά», σε βάρος της ζωντανής μορφής και της ασχήμιας της. Στην ίδια υποενότητα, στο ποίημα V (ΓΦ: 77), ο πρώην μοναχός που άλλοτε διήγε τον μοναστικό του βίο «στα πόδια θαυματουργών εικόνων», συγκρίνει τη γυναίκα του με τις μορφές εκείνες: «Επιπόλαιη γυναίκα, / πώς το φαντάστηγε! / Ποτέ τα μάτια της δε θα πλερωθούν / με την έκφραση εκείνων των θεοτόκων // Η έκφρασή των η εξαιρετική -/ Και για εικονοκλάστη εξαιρετική». Στην υποενότητα *Πρόσωπα*, όπου δεν υπάρχουν συμφραζόμενα θρησκευτικά, επιχειρείται η ζωγραφική αποτύπωση λεπτομερειών σφύζουσας ζωής:

«Ανησυχούσαν την ομορφιά του
οι μεγάλοι κόμποι αίματος
που σχημάτιζαν οι χοντρές φλέβες του προσώπου του

της γλαυκής επιφάνειας των ματιών του οι πολλές κόκκινες γραμμές» (ΓΦ: 88). Έχουμε εδώ την οπτική αποθέωση του συγκεκριμένου και χωρίς περιττά στολίδια – ύψιστη επιδίωξη του εικονισμού. Πάντως αυτό που αρχίζει να διαφαίνεται στα ποιήματα είναι ότι η φιλοκαλία ενδιαφέρει περισσότερο τον Κάλας από τη φιληδονία, ή με άλλα λόγια, η λατρεία της εικονιζόμενης ωραιότητας είναι σημαντικότερη από τη ζωντανή, πάλλουσα ομορφιά. Ο έρωτας στον Κάλας εκδηλώνεται ως φιλοκαλία.

Στα *Πρόσωπα* επίσης έχουμε μια σειρά έξι πορträίτων τα οποία είναι «φτιαγμένα» με οπτικά και ηχητικά υλικά. Πρόκειται για ελλειπτικά και εξαιρετικά στη λιτότητα αλλά και στην έντασή τους πορträίτα, καθώς αναδεικνύουν κάποιες συγκεκριμένες λεπτομέρειες, ιδιαίτερα χαρακτηριστικές για τα πρόσωπα, αλλά και για το περιβάλλον στο οποίο ζουν. Οι δυο πρώτες προσωπογραφίες, στα ποιήματα «Βαρκάρης» («το στήθος του σαν ανοιχτή σπηλιά αγκάλιαζε όλους τους καιρούς / έπινε τους βοριάδες, τις κάψες, τ' ατάραχα νερά του Μάη», ΓΦ: 87) και «Δύτης» («Το βραχώδες βλέμμα του το κατατρώνει η θάλασσα», ΓΦ: 88), αποτελούν μια απόδειξη της σύνδεσης τέχνης και ζωής, καθώς καταλήγουν σε κοινωνική διαμαρτυρία: τα λόγια του Βαρκάρη «εθαμπώνοντο από έναν τόνο δίκαιης οργής» και το κορμί του δύτη είναι «βυθισμένο στη φτώχεια». Το τρίτο ωστόσο ποίημα βρίσκεται σε αντίθεση με τους βιοπαλαιστές των δυο προηγούμενων: επιγράφεται «Professional Beauty» (ΓΦ: 89) και μοιάζει να περιέχει τις παρατηρήσεις ενός

«αισθητή» στο θέμα της τέχνης και της ομορφιάς. Από την άλλη πλευρά, θα μπορούσε να θεωρηθεί ειρωνικό το ύφος του, με επαρκή βάση τον σκωπτικό αγγλικό τίτλο. Ειρωνικό είναι το ποίημα «Νέος» (ΓΦ:50) που ακολουθεί, επειδή η υγεία και η νεανικότητα που αποδίδονται στο σκιαγραφούμενο πρόσωπο δηλώνονται ρητά ως πειστήρια ασημαντότητας, αφού δεν συνοδεύονται από άλλες αρετές.

Ενδεχομένως παράδειγμα για τον Κάλας, να υπήρξε ο Καβάφης που θεωρείται από τον Βρισιμιτζάκη ως λαμπρός ζωγράφος και «πορτραίτιστας»¹⁶⁶, καθώς με λεπτή ειρωνεία και πραγματικό χιούμορ έχει στην ποίησή του σκιαγραφήσει ομηματίες καλλιτέχνες και ηγεμονίσκους. Πολύ συχνά τα πορτραίτα του Καβάφη στηρίζονται στον λόγο (ο λόγος συμπεριλαμβάνεται στο «geste», λέει ο Βρισιμιτζάκης παραπέμποντας στον Le Dantec). Αντίστοιχα κι ο Κάλας χρησιμοποιεί συχνά την *ομιλία* στενά συνδεδεμένη με την απεικόνιση του προσώπου. Όπως τονιζόταν σε δοκίμιο του 1933, «η ανθρώπινη φωνή είτε φανερώνεται ως λόγος, είτε ως μουσική, απαιτεί να υποστηρίζεται καλλιτεχνικά από όλο το σώμα. Έτσι συνηθίσαμε να την αντιλαμβανόμαστε, η φωνή είναι κάτι πολύ ζωντανό για μας, για να χωριστεί εντελώς από το σώμα, το λαιμό, το στήθος απ' όπου πηγάζει» (ΚΠΑ: 198).

Ιδιαίτερη εμμονή επιδεικνύεται στα ηχητικά χαρακτηριστικά των προσώπων. Στο πρώτο ποίημα από τους «Αγιορείτικους», η ασχήμια και η «αταθληπτική»(sic) ζωή του μοναχού «ηγεμονικά εξαγοράζεται./ Φανέρωσε τα χρόνια του ο τέλειος ήχος της / πολύτιμα σε μοναστήρι φυλαγμένης βυζαντινής φωνής του.» (ΓΦ: 73). Στο «Βαρκάρης» πάλι η φωνή αποτελεί το αποκλειστικό σχεδόν στοιχείο του πορτραίτου – μάλιστα το ποίημα αρχίζει και κλείνει με τη φωνή του προσώπου: (α' στίχ.) «Αρκεί η φωνή του./ Είχε το χρώμα της θάλασσας άμα χτυπάει τους βράχους» και οι τελευταίοι στίχοι: «Χύθηκε η φωνή του μέσα σε όλους τους ήχους / της άγριας ζωής των νότιων παράλιων της Κρήτης» (ΓΦ: 87). Οι ήχοι παίζουν σημαντικό ρόλο και στο ακροτελεύτιο ποίημα της ενότητας (αλλά και της συλλογής *Ποιήματα*), «Κ.Π.Καβάφης» (βλ. ανάλυση στο οικείο 5^ο κεφάλαιο). Στο προτελευταίο ποίημα από τα *Πρόσωπα*, που επιγράφεται «Εφηβος», η προσωπογραφία είναι ακαθόριστη, καθώς τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι «εν δυνάμει» και δεν έχει ολοκληρωθεί η ανάπτυξή τους. Αυτή η αρχή της αβεβαιότητας διαμορφώνεται σε μια από τις σταθερές της Ποιητικής του Κάλας και σύμφωνα μ' αυτήν μια εικόνα έχει πάντα κάτι φευγαλέο, όπως το (ασχημάτιστο ακόμα) εφηβικό σώμα δεν κουβαλά παρά τις πιθανότητες να διαμορφωθεί όμορφα ή άσχημα. Μια εικόνα, όπως και η πραγματικότητα, έχουν επιφάνεια και βάθος, φαίνονται και γίνονται (=εξελισσονται) στα μάτια του υποκειμένου που τις θεάται. Η αβεβαιότητα συνδέεται με την ανησυχία, καθώς κανείς δεν μπορεί να προμαντεύσει την εξέλιξη μιας μορφής που βρίσκεται εν προόδω. Το ποίημα «Εφηβος»:

«Δεκατεσσάρων χρονών / αβεβαιότητα, / ίσες φαίνονται οι πιθανότητες της κεφαλής /

¹⁶⁶ Στο δοκίμιο του «Το έργο του Κ.Π.Καβάφη» (1917), Βρισιμιτζάκης, 1975: 25 (σημ), αλλά και 57.

να διαμορφώσει ομορφιά ή ασχήμια στην επιφάνειά της στην κατατομή. //
Το ίδιο ισχύει για το κορμί / σε δυο, σε τρία χρόνια τι εντύπωση θα προξενεί
όταν θα βρέχεται στα διάφανα νερά της Κορίνθου;
Πλημμυρισμένος με την υγρή ουσία νεοανοιχθέντων ισθμών
θ' αναζητάει την άγρια συντροφιὰ κυμάτων άλλων πόντων; //
Κιόλας τόσες ανησυχίες κλειούν ο νους κι η καρδιά του» (ΓΦ: 91).

Σε όλα τα ποιήματα (κυρίως στα πέντε από τους *Αγιορείτικους*) ο εκφραστικός τρόπος που κυριαρχεί είναι η *αντίθεση* η οποία αποτελεί το δομικό υλικό της ποίησης του Κάλας. Η πλειονότητα των εικόνων βασίζεται σε «κοντράστα», οπτικά, ακουστικά, εννοιολογικά που ενίοτε καταλήγουν σε επιφανειακά οξύμωρα (όπως η περηφάνια ενός προσώπου που περπατάει σκυφτά): «Τι υπερηφάνεια / πόση τόλμη / αυτή η κεφαλή που δεν καταδέχεται να περπατάει ψηλά» (ΓΦ: 75). Και σ' ένα άλλο λεπτοδουλεμένο δείγμα, έχουμε την αντίθεση φωτός και σκοταδιού (ΓΦ: 89):

«Τα μαλλιά όταν παίζει μ' αυτά ο αγέρας / είναι σαν ένα δάσος σκοτεινό /
όπου / ανάμεσα σε πυκνές σκιές / τραγουδούν ενώ κυλούνε / χρυσές ανταύγειες».

Τα πέντε «αγιορείτικα» ποιήματα έχουν το χαρακτήρα μιας συνοπτικής ή ελλειπτικής βιογραφίας και ως προς αυτό το χαρακτηριστικό, μπορούμε να τεκμηριώσουμε κάποιες συγγένειες που παρουσιάζουν με την «Ανθολογία του Σπουν Ρίβερ» (1915) του αμερικανού ποιητή Edgar Lee Masters. Ο Κάλας είχε μεταφράσει τέσσερα ποιήματα από την Ανθολογία αυτή¹⁶⁷, συνοδεύοντάς τα με μια σύντομη εισαγωγή, στην οποία θεωρεί τον Masters ως τον μεγαλύτερο σύγχρονο αμερικανό ποιητή και επαναστάτη, γιατί καυτηριάζει στο έργο του τον πουριτανισμό και τη μικροαστική υποκρισία. Ο Masters, σύμφωνα τον Κάλας, είχε πρωτοτυπία που συγκινεί «όσους γυρεύουν νέους δρόμους στην ποίηση»: μάλιστα ένα από τα χαρακτηριστικά του έργου του αμερικανού, δηλαδή οι «ζωηρές και κοφτερές εικόνες και [οι] επιγραμματικές φράσεις»¹⁶⁸, αποτελούν το δάνειο του Κάλας στα πορτραίτα που εξετάζουμε εδώ. Η συγκεκριμένη ογκώδης ποιητική συλλογή του Masters δεν εντάσσεται εύκολα σε κάποια τεχνοτροπία: αν και πολλοί μελετητές μιλούν για ρεαλισμό, ο ίδιος ο Masters έλεγε σχετικά με την άποψη του εκδότη του και εμψυχωτή του: «Ήξερε πως ο εικονισμός δεν ήταν κάτι καινούργιο, παρόλο που εξακολουθούσε να με πιέζει να κάνω την Ανθολογία πιο εικονιστική, κι εγώ αρνιόμουν, μ' εξαίρεση τα κομμάτια όπου ο εικονισμός απαιτούνταν»¹⁶⁹. Υπό αίρεση ήταν και το είδος της γραφής του Masters: πρέπει να σημειωθεί ότι ο Πάουντ ήταν από τους πρώτους που

¹⁶⁷ Πρόκειται για τα ποιήματα με αριθμό 222, 69, 193 και 216 που ο Κάλας τα μετέφρασε (χωρίς τον τίτλο του πρωτοτύπου – εξηγεί τον λόγο στην εισαγωγή του) στο περιοδικό *Ο Κύκλος*, τον Ιανουάριο του 1932. Για μια σύγκριση με τη νεότερη μετάφραση του Σπ. Αποστόλου, βλ. Masters, 1995: 451, 143, 391 και 439 (με τη σειρά παράθεσης των ποιημάτων από τον Κάλας).

¹⁶⁸ Βλ. Κάλας, 1932: 128.

¹⁶⁹ Masters, 1995: κζ'

υπερασπίστηκαν τη συλλογή, ο οποίος στις αιτιάσεις των κατακριτών της Ανθολογίας¹⁷⁰, ότι δεν πρόκειται περί ποιήσεως, απάντησε: «Επιτέλους η Αμερική ανακάλυψε έναν ποιητή!». Τα κριτήρια του Πάουντ περί ποιητικότητας ήταν: η χωρίς μεγαλοστομίες αντιμετώπιση της ζωής, ο χειρισμός πραγματικών λεπτομερειών (χωρίς εξάρτηση από αυτές), η άμεση γραφή και ανεπιτήδευτη γλώσσα «που θέλει κάτι να πει και δεν αναζητεί απλώς πολυσύλλαβες περικοκλάδες»¹⁷¹.

Η περίπτωση του Masters μοιάζει τόσο κοντινή μ' αυτή του Κάλας, ως προς την κριτική αντιμετώπιση της μεσοπολεμικής ποίησής του, αλλά και των ποιητικών στόχων του. Οι προσωπογραφίες των μοναχών, με την υπαινικτική αναφορά στην προηγούμενη ζωή τους («Χθες σοφός – διδάχτορας πολλών σχολών / τώρα γέρος και πορτάρης / στη Μονή Διονύσου», ΓΦ: 75) ακολουθούν τα ίχνη του Masters. Επιπλέον ο Masters (παρ' όλο που η Ανθολογία κατηγορήθηκε για πρόζα) έχει επεξεργαστεί έναν ποιητικό ρυθμό που βασίζεται στην παρήχηση· οι μελετητές του λένε και ο ίδιος αναφέρει ότι εφηύρε ένα ρυθμικό σχέδιο, ακολουθώντας τις οδηγίες του Goethe «να χρησιμοποιούμε στην ποίηση την παρήχηση, την ψευδομοιοκαταληξία και τη συνήχηση»¹⁷². Από τα βασικότερα στοιχεία προσέγγισης του Κάλας προς τον Masters ήταν η ποιητική ανάγκη για «μια επική απεικόνιση της σύγχρονης ζωής»¹⁷³ που είχε δυο σκέλη: τις προσωπογραφίες μέσω των οποίων παρουσιάζεται ανάγλυφο όλο το εύρος των ανθρωπινων συναισθημάτων, επιθυμιών και καταναγκασμών, καθώς και τη σατιρική κριτική του κοινωνικού και ηθικού πλέγματος, όπου ζουν και κινούνται τα πρόσωπα. Τα σατιρικά αυτά χαρακτηριστικά θα αναπτυχθούν στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας, μόνο που εκεί δεν θα βρούμε πρόσωπα αλλά ανδρείκελα. Ένα τέτοιο πορτραίτο (το μοναδικό στη μεσοπολεμική ποίησή του) είναι το ποίημα «Νέος»:

«Δεν είχε τίποτα / ούτε ευφύια – ούτε ομορφιά

ούτε κακία ή δύναμη / ήταν απλώς υγιής. //

Αυτή την υγεία που με το τίποτα / συνδυάζει ετερόκλητα στοιχεία

και προσδίδει σε ασήμαντα έργα / τρίτης δεκαετίας / σφραγίδα νεανικότητας» (ΓΦ: 90). Ο

Παράσχος ξεχωρίζει τη βαθιά και γνησιότατη σατιρική διάθεση του ανωτέρω ποιήματος και καταλήγει: «Πρέπει, ωστόσο, να γνωρίζει κανείς και το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται το παραπάνω επίγραμμα για να γευθί όλη του τη φινέτσα – και την κακία»¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Τις αιτιάσεις των επικριτών του Masters ο Πάουντ τις συνόψιζε ως εξής: «[ο λόγος του Masters] Δεν έχει φτιασίδα. Είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι κάποιου συναισθήματος. Είναι μια δήλωση, μια σκέτη δήλωση για κάτι που είναι μέρος της ψυχικής διάθεσης, κάτι που συμβάλλει στην ψυχική διάθεση κι όχι απλώς ένα πρόσθετο κομμάτι τούλι», Masters, 1995: 555-556.

¹⁷¹ Στο ίδιο: 555.

¹⁷² Στο ίδιο: κγ' και κθ' (το παράθεμα).

¹⁷³ στο ίδιο: ιστ'.

¹⁷⁴ Παράσχος, 1933: 118. Ο Αργυρίου (1990: 16) υποψιάζεται ότι αυτό το πρόσωπο ταυτίζεται με τον Γιώργο Θεοτοκά. Για τη σημασία που απέδιδαν οι εικονιστές στη σάτιρα βλ. Expressionism, 1973: 178.

«Η αποπροσωποποίηση (dehumanization) υπήρξε η κυριότερη διάγνωση του μοντέρνου κόσμου στην εποχή της μηχανής», σύμφωνα με τα λόγια του Wyndham Lewis¹⁷⁵ – ίσως γι' αυτό το δόγμα του απροσώπου συνόδευσε την έκρηξη της μοντερνιστικής γραφής. Η μάσκα, η persona, το προσωπίο, αλλά και το ανδρείκελο υποκατέστησαν ή έκρυσαν το ανθρώπινο πρόσωπο, σε μια προσπάθεια όχι εξαφάνισης, αλλά αναγέννησής του. Στη ρομαντική άποψη του Baudelaire («υπάρχουν δυο τρόποι να κατανοήσουμε το πορτραίτο – η ιστορία και το μυθιστόρημα»¹⁷⁶), ήρθε να προστεθεί η ψυχολογική ερμηνεία του 20^{ου} αιώνα, με ύστατη υπέρβαση την ειρωνική αποστασιοποίηση από το πρόσωπο. Ο Κάλας τείνει προς αυτή την άποψη, καθώς εδώ τα πορτραίτα του μοιράζονται ανάμεσα στο βλέμμα και στην ειρωνική απόσταση, ανάμεσα στο πρόσωπο και στο ανδρείκελο – θέση που θα αναπτύξει στην ώριμη ποίησή του.

¹⁷⁵ Βλ. Expressionism, 1973: 179.

¹⁷⁶ Βλ. Baudelaire, 1962: 158.

4^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΣΕΦΕΡΗΣ – ΕΛΥΤΗΣ – ΚΑΛΑΣ:

ο «τσαγκάρης», ο δημιουργός και ο χαρτοπαίκτης¹

Στο κεφάλαιο περί Κάλβου (3.2.1.) δώσαμε ένα δείγμα της διαφοράς των κριτικών αποτιμήσεων του Κάλας (1907-1988) σε σχέση με τους Ελύτη (1911-1996) και Σεφέρη (1900-1971). Οι διαφορές αυτές εντοπίζονται κυρίως σε θέματα ποιητικών προθέσεων και αισθητικών κατευθύνσεων (και δευτερευόντως στην κριτική δεινότητα). Έτσι ο Κάλας προηγήθηκε στην «αποκάλυψη» του λυρικού Κάλβου, υπερτερώντας σε ποιητική διαίσθηση, αλλά μειονεκτώντας σε θεωρητική ευγλωττία: ο Ελύτης άργησε (σε σχέση με τους άλλους δύο) αλλά σημάδεψε μια ερμηνευτική κατεύθυνση στη μελέτη του Κάλβου, ενώ ο Σεφέρης στάθηκε περισσότερο σκεπτικιστής και λιγότερο γενναιόδωρος απέναντι στην καλβική ποίηση, παρά τη συστηματική του ενασχόληση μ' αυτή. Η προσωπική αισθητική των τριών ποιητών αποτυπώθηκε τόσο στα ποιητικά τους κείμενα όσο και στην κριτική τους.

Οι τρεις ποιητές που ηλικιακά ανήκαν στη «Γενιά του '30», υπήρξαν οι σκαπανείς του καινούργιου ποιητικού λόγου, φορείς και μοχλοί της ιστορικής αναγκαιότητας για ανανέωση σε όλους τους τομείς της λογοτεχνίας, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η κατεύθυνση που έδωσε ο καθένας στη σκαπάνη του ήταν διαφορετικής φοράς, ωστόσο η συνισταμένη των προσπαθειών τους υπήρξε κοινή: αποκόλλησε τον ποιητικό λόγο από τα λιμνάζοντα νερά της παράδοσης και της μεσοπολεμικής ακινησίας, προς την κοίτη του ανανεωτικού ρεύματος που σάρωνε ήδη από τις αρχές του αιώνα τον υπόλοιπο κόσμο. Ο Σεφέρης εγγράφηκε από τους γραμματολόγους στα μητρώα του μοντερνισμού, ο Ελύτης σ' έναν προσωποπαγή εννηνοπρεπή υπερρεαλισμό και ο Κάλας για πολύ καιρό παρέμεινε ουσιαστικά αχαρτογράφητος, κάτω από την πρόχειρη ταμπέλα του υπερρεαλισμού. Θα επιχειρήσουμε να δώσουμε ένα δείγμα του διαφορετικού ποιητικού λόγου που άρθρωσε ο καθένας απ' αυτούς τους ποιητές, φωτίζοντας και την αντίστοιχη ποιητική προθετικότητα – έχοντας πάντα υπόψη ότι αναφερόμαστε σε ανόμοιους ποιητικούς κόσμους. Επιδίωξή μας δεν είναι κάποια αξιολογική μέτρηση ή κρίση, γιατί σύμφωνα με τη διατύπωση του Σεφέρη: «είναι πολύ επικίνδυνο να μετρούμε έναν ποιητή μ' έναν άλλο ποιητή»². Η σύγκριση εξάλλου μπορεί να γίνει ανάμεσα σε όμοιες «ποσότητες» και όχι ετεροδύναμες «ποιότητες», όπως είναι η περίπτωση του έργου των τριών ποιητών· πρόκειται περισσότερο για μια συν-ανάγνωση η οποία έχει χαρακτήρα εν-δεικτικό. Είναι χρήσιμο εξάλλου να τοποθετήσουμε ένα έργο άγνωστο δίπλα σε έργα γνωστά, να το φωτίσουμε μέσα απ' αυτά

¹ Ο υπότιτλος περιέχει λογοπαίγνια – à la manière de Κάλας – όχι αξιολογικούς χαρακτηρισμούς και αποτελεί δάνειο από το δοκίμιο του Κάλας «Ο τσαγκάρης και ο χαρτοπαίκτης» (1962), Διακύβευση: 65κε.

² Σεφέρης, 1984: 345.

αλλά και το αντίστροφο: να αναγνώσουμε κείμενα γνωστά με ευρύτερους ορίζοντες και απομυθοποιητική διάθεση.

4.1. Η «ΣΑΝΤΟΡΙΝΗ» ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ (δεκαετία '30)

Η γενιά του '30 επεχείρησε την έξοδο προς την ευτοπία και τον ανοιχτό χώρο, προς τη σύζευξη του βλέμματος του προσώπου με τον περιβάλλοντα φυσικό ή αστικό χώρο – μακριά από την πανθειστική φύση του Σικελιανού και του Βάρναλη, από την εξαυλωμένη φύση και τον εξωτισμό των συμβολιστών, μακριά από την κλειστή κάμαρα του Καβάφη και τη δυσαρμονική φύση του Καρυωτάκη. Η γενιά του '30 τροφοδότησε την ποίηση με εικόνες γεμάτες ένταση διαφορετική από τη συνήθη λυρική.

Θα εξετάσουμε εδώ τρία ποιήματα ομόκεντρης και ομότιτλης θεματικής³, που γράφτηκαν και εκδόθηκαν μέσα στη δεκαετία του '30. Προηγείται ο Κάλας με το ποίημα «Σαντορίνη» το οποίο ανήκει στη συλλογή *Ποιήματα* που εκδόθηκε τον Οκτώβριο του 1932 (εξώφυλλο: 1933). Ακολουθεί ο Σεφέρης με το ποίημα «Σαντορίνη» από τη *Γυμνοπαιδιά*, ποίημα που δημοσιεύτηκε τον Φεβρουάριο του 1936 στα *Νέα Γράμματα* (χρόνος συγγραφής: Οκτώβριος 1935⁴). Τον κύκλο κλείνει ο Ελύτης με τη δική του «Ωδή στη Σαντορίνη» από την ενότητα *Η θητεία του καλοκαιριού* (1939) που εκδόθηκε στη συλλογή *Προσανατολισμοί* (1940). Τα ποιήματα έχουν κοινή αφετηρία την «αιγαιοπελαγίτικη» θεματική που πρώτος εισήγαγε ο Κάλας⁵ και εμβληματικά καθιέρωσε ύστερα ο Ελύτης. Κατωτέρω θα περιοριστούμε σε διαφοροποιητικές παρατηρήσεις που αφορούν στην εικονοποιία των ποιημάτων και στην ποιητική του βλέμματος, όπως διαμορφώνεται σε κάθε κείμενο.

Στο ποίημα του Σεφέρη προεξάρχει η *πράξη*, αφού ο ποιητής, στην αρχή και στο τέλος του ποιήματος, απευθύνεται, υπό μορφή προστακτικής, σε κάποιο άλλο πρόσωπο (ή εις εαυτόν, εν είδει μονολόγου) προτρέποντας σε κάποια ενέργεια: «Σκύψε [...] ξεχνώντας, Γράψε αν μπορείς, ρίξε το [...], Άφησε, ξεκόλλησε, βούλιαξε»⁶. Στον μέσο κορμό του ποιήματος κυριαρχεί το πρώτο

³ Επίσης βλ. Αντρ.Καραντώνης, «Η Σαντορίνη στη σύγχρονη ποίησή μας», *Αγγοελληνική Επιθεώρηση*, 12 (Ιούλ.-Σεπτέμ.1952): 479-484 (για τη Σαντορίνη στην ποίηση του Ελύτη και του Σεφέρη: 482-4). Ο Καραντώνης αναλύει τη διαφορετική συμβολοποίηση της Σαντορίνης από τον Ελύτη (ο οποίος με τη φλόγα και τη δράση του ηφαιστείου φτιάχνει έναν εφηβικό ύμνο αισιόδοξου λυρισμού) και τον Σεφέρη (ο οποίος εκφράζει σε ένα «βαρύθυμο ελεγείο» τις απαισιόδοξες ιδέες του για τη ζωή).

⁴ Η πληροφορία στον Vittì, 1989: 103.

⁵ Ο Ανδρέας Καραντώνης πρώτος αναγνώρισε ότι ο Κάλας στράφηκε στη θεματική αυτή που θα γινόταν καθοριστική για την υπό διαμόρφωση λογοτεχνία της γενιάς του '30 (Καραντώνης, 1984: 163)· η θεματική αυτή αντλήθηκε εν πολλοίς από τον Κάλβο. Για τη σημασιοδότηση του Αιγαίου ως άνοιγμα των λογοτεχνικών οριζόντων πέρα από την «κλειστή κάμαρα» (και τον «καρυωτακισμό»), κάνει λόγο κι ο Σεφέρης, το 1941, βλ. Vittì, 1987: 213 και γενικότερα το υποκεφάλαιο «Το “μυστηριακό ξημέρωμα στο Αιγαίο”» (212-214).

⁶ Σεφέρης, 1979: 75-76. Με όρους αρχαίας τραγωδίας και επικού νόστου ερμηνεύει (ψυχαναλυτικά) το συγκεκριμένο ποίημα ο Κ.Α.Ζερβός, «Γ.Σεφέρη: *Γυμνοπαιδιά*. Από τη “Σαντορίνη” στις “Μυκήνες”. Ένας ατελέσφορος νόστος;», *Διαβάζω*, 453 (Ιούλ.-Αύγ. 2004): 108-118.

πρόσωπο πληθυντικού, δηλώνοντας πρόσωπα που έχουν άβουλα καταλήξει (ή οδηγηθεί;) στο τοπίο του ποιήματος: «Βρεθήκαμε γυμνοί πάνω στην αλαφρόπετρα

κοιτάζοντας τ' αναδύμενα νησιά» (: 75). Η πράξη αυτού του συλλογικού «εμείς» δεν έχει ακόμα πραγματοποιηθεί, είναι εν δυνάμει και εναπόκειται στα σχέδια που ωριμάζουν και στους δρόμους της μοίρας. Στο ποίημα, η πράξη τρίτων (ανώνυμων) προσώπων είναι επίσης καθοριστική και παίρνει τη μορφή της αδικίας («φτέρνα της δύναμης», «λογαριασμένη αγάπη») και της καταστροφής (των βωμών). Οι άλλοι (: ξεχασμένοι φίλοι, οι ξένοι, οι «τρύπιες καρδιές») είναι σκιές εχθρικές: κάποιος έριξε το ζάρι, κάποιος κρατούσε λόγχη και τρύπησε το θώρακα. Τελική επιθυμητή ενέργεια (κι αυτή πράξη εν δυνάμει) του ποιητικού υποκειμένου προβάλλει το ταξίδι («άφησε τα χέρια σου αν μπορείς να ταξιδέψουν»: 76).

Η εικονοποιία του Σεφέρη βασίζεται στη μετωνυμία⁷, γιατί ο τόπος παρουσιάζεται σε στιγμιαίες λήψεις και σε θραύσματα: αλαφρόπετρα, αναδύμενα νησιά, κόκκινα νησιά, ο τόπος είναι σκόρπιος, βωμοί γκρεμισμένοι, λάσπη, πλάκα, πέτρες.

«στον τόπο που σκορπίστηκε που δεν αντέχει

στον τόπο που ήταν κάποτε δικός μας

βουλιάζουν τα νησιά σκουριά και στάχτη.» Ομοίως και το ανθρώπινο σώμα προβάλλει μέσα από τα κομμάτια του (πόδια, φτέρνα, παλάμη, θώρακας, χέρια, μάτια), συνεπώς το σχήμα της συνεκδοχής (μέρος αντί του όλου) αποβαίνει πολύ χαρακτηριστικό για το σεφερικό ποίημα. Όσον αφορά στις αισθήσεις, ατονεί η όραση και γι' αυτό ενισχύεται η αφή (τα χέρια σηκώνουν το κύριο βάρος στην τελευταία στροφή του ποιήματος) και η ακοή (ακούγεται η κραυγή του ανθρώπου και του ζώου, σαν τους πνίγει το άδικο). Πιο πολύ κι από τον χώρο βαραίνει στο ποιητικό σώμα ο χρόνος, ο «καιρός»: στο τελευταίο όστρακο πρώτα θα γραφτεί η μέρα, ακόμα το «τώρα», στην τελευταία στροφή, ορίζεται ως «η κόχη του καιρού», ενώ ο «άπιστος καιρός» καθορίζεται από μια σειρά χρονικές προτάσεις. Η μνήμη και η λήθη, διαρκή σεφερικά μοτίβα, είναι χαρακτηριστικά και σ' αυτό το ποίημα.

Η σεφερική πραγματικότητα είναι επίσης χωρισμένη σ' ένα «εδώ» και ένα «αλλού» («η άλλη ζωή η βυθισμένη»: 75), ενώ ο ύπνος μοιάζει να είναι η ενδιάμεση εκείνη ζώνη όπου ενώνονται αυτές οι δυο ζωές. Το ταξίδι δεν είναι παρά βύθισμα, κατάδυση. Η κίνηση του ποιήματος μοιάζει με αυτήν της ζυγαριάς, εν μέρει ανοδική και εν μέρει καθοδική· στον σεφερικό ψυχισμό όμως αρμόζει το βάρος και όχι η ελαφρότητα, γι' αυτό και η συνισταμένη κίνηση είναι η καθοδική: «βουλιάζει όποιος σηκώνει τις μεγάλες πέτρες.» Η διαφορά από τον κόσμο του Ελύτη όπου κυριαρχεί η άνωση, η ανάδυση και η φωτιά, είναι χαρακτηριστική.

⁷ Η μετωνυμία εμπεριέχει τη συνεκδοχή (που χρησιμοποιεί εδώ ο Σεφέρης), σύμφωνα με το διπολικό σχήμα του Jakobson για τις σχέσεις μεταφοράς και μετωνυμίας βλ. R.Jakobson, «Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών», μτφρ. Άρης Μπερλής, *Σπείρα*, 7 (Νοέμβριος 1978): 265 και Τζιόβας, 1987: 172.

Ο Ελύτης στην «Ωδή στη Σαντορίνη»⁸, προσωποποιεί το νησί και απευθύνεται σ' αυτό σε β' πρόσωπο ενικού (: βγήκες, όρθωσες, ζήτησες, ένιωσες...), ενισχύοντας έτσι το στοιχείο της υπέρβασης (του ορατού κόσμου) και της υπερβολής. Η Σαντορίνη του Ελύτη γεωμετρεί μια κίνηση ανοδική, αυτή της γέννησης, και σκηνοθετεί μια ποιητική ατμόσφαιρα που αποπνέει χαρά, ελπίδα, υγεία και αρμονία («Να ευωδιάσει ο τόπος από την υγεία»). Το ποιητικό τοπίο του Κάλας επίσης αναφέρεται σε μια κοσμογονία, η οποία όμως παραπέμπει στον εφέσιο κύκλο (άνοδος και κάθοδος). Η διαφορά της όρασης ανάμεσα στους δυο ποιητές αποδεικνύεται θεμελιώδης: αν και η όραση αποτελεί το κοινό υπόστρωμα, ο Ελύτης την υπερβαίνει προς μια αφηρημένη και ιδεοληπτική εικονοποιία⁹ και το τοπίο του *εξαυλώνεται* σε ιδέες (βρίθουν στο ποίημα οι αφηρημένες εκφράσεις όπως: ψηλορείτης νους, άπειρο, δικαιοσύνη, ελευθερία, ελπίδα, πεπρωμένο κά). Στον Ελύτη η πραγματικότητα παίρνει «τη μορφή της σκέψης που την αισθάνεται»¹⁰, γι' αυτό η όρασή του καταλήγει σε μια μεταφυσική στοιχείων και υπηρετεί έναν λυρικό υποκειμενισμό. Το οπτικό νεύρο του Κάλας συλλαμβάνει τον κόσμο αλλιώς: οι εικόνες του είναι διαυγείς, χωρίς προσφυγή σε αφηρημένες έννοιες και μεταφυσικά βιώματα. Ωστόσο, ούτε ο Κάλας αρκείται στις εικόνες του αμφιβληστροειδούς, όμως η ποιητική του προσπάθεια είναι φοράς αντίστροφης απ' αυτή του Ελύτη: να αντικειμενοποιήσει τα αόρατα, να τα κάνει *ένυλα*.

Για τη «Σαντορίνη» του Κάλας μιλήσαμε στο κεφάλαιο για τον Εικονισμό (3.3.1.). Το χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τη γραφή του από τις αντίστοιχες των Ελύτη και Σεφέρη είναι η αντικειμενοποιητική και εξωστρεφής ματιά που εκπορεύεται από το ποιητικό υποκείμενο, αλλά εφάπτεται κατάσαρκα στα φαινόμενα, δίνοντας αυτοδύναμες εικόνες από αυτά, γι' αυτό και ο χώρος έχει το προβάδισμα σε σχέση με τον χρόνο. Η ποιητική Σαντορίνη του Κάλας είναι στην ουσία της επική, του Ελύτη είναι σαφώς λυρική – καθώς γίνεται πρόσωπο και μοιράζεται ιδέες και συναισθήματα με το υποκείμενο – και του Σεφέρη είναι δραματική: το ποίημα είναι μια γυμνοπαιδία, «χωρός αυστηρού και βαρέος ρυθμού». Το κινούν αίτιο στον Ελύτη είναι το συναίσθημα, στον Κάλας η όραση, στον Σεφέρη η συν-κίνηση (πράξη). Το ποιητικό σώμα, φτιαγμένο από πρωτογενή υλικά (φωτιά, αέρας), έχει για τον Κάλας διαστάσεις κοσμολογικές, το

⁸ Βλ. την ανάλυση του ποιήματος από την Έρη Σταυροπούλου, «Η “Ωδή στη Σαντορίνη” και η ανάπτυξη ενός συμβόλου στην ποίηση του Ελύτη», στο Κατωμένος, 2000: 101-118. Η Σταυροπούλου παρατηρεί ότι ο Ελύτης επεξεργάζεται τον αρχαιολογικό μύθο της Γένεσης και η Σαντορίνη προσδιορίζει την αναζήτηση και αναδημιουργία της χαμένης Ατλαντίδος.

⁹ Ο Αργυρίου (1958: 180) αναφέρεται σε «εικόνες που δημιουργούν ιδεόγραμμα». Σταχυολογώντας εξάλλου από τη συλλογή *Προσανατολισμοί*, μπορούμε να διαπιστώσουμε τον πλατωνικό-ιδεοληπτικό χαρακτήρα του ποιητικού του σύμπαντος: «Εικόνα ω! αναλλοίωτη / Φωτοχυσία / Ντύνεις κάθε μετέωρη έννοια / [...] Αύλο περίβλημα» (Ελύτης, 1988: 42), «Φύγαν τα μάτια μας, αλλά προπορευόνταν οι ψυχές μας» (στο ίδιο: 43), «Νοητή λάμψη / [...] Σα να 'λειψε ο επίγειος θόρυβος» (: 45), «Των χειρών μας που έπλασαν με φως από καρδιά το ιδεατό τους σκίρτημα» (: 51).

¹⁰ Από τα «Παράθυρα προς την Πέμπτη εποχή», στο ίδιο: 31.

ίδιο συμβαίνει και στον Ελύτη, ενώ στον Σεφέρη παίρνει διαστάσεις ανθρώπινες, γιατί το τοπίο μετριέται πάνω στο ανθρώπινο σώμα και τείνει σε ανθρωπομετρία.

Κατά τα λοιπά, υπάρχουν κάποιοι κύκλοι τεμνόμενοι ανάμεσα στον Κάλας και στους άλλους δυο ποιητές: το βάρος της ιστορίας υπάρχει (έμμεσα) στον Σεφέρη αλλά και στον Κάλας – με τη διαφορά ότι στον πρώτο ποιητή υπάρχει συστοιχία ιστορίας και προσωπικού βιώματος. Το συγκεκριμένο σφαιρικό ποίημα έχει υπαινικτικές ιστορικές αναφορές, καθώς το υποκείμενο νιώθει την αδικία¹¹ και τη «φτέρνα της δύναμης» πάνω στο σώμα του. Στον Κάλας το ιστορικό φαινόμενο αποτελεί αντι-κείμενο παρατήρησης: το ποίημα «Σαντορίνη VI», αναφέρεται στο ιστορικό παρελθόν του νησιού, τις τριήρεις των Πτολεμαίων, το ναό της Ίσιδος (ΓΦ: 65). Στον Σεφέρη επιπλέον η ιστορία συμπλέκεται με τη μοίρα, ενώ στον Κάλας υπακούει σε μια απρόσωπη νομοτέλεια. Ο Σεφέρης σε γενικές γραμμές ακολούθησε την ιδεολογία του μοντερνισμού, σύμφωνα με την οποία η ιστορία υπερβαίνεται προς «την αχρονία του πανάρχαιου δράματος και την επανενεργοποίηση του μυθικού κύκλου»¹². Η βασικότερη υφολογική διαφορά ανάμεσα στους Σεφέρη και Κάλας έγκειται στο συμβολιστικό υπόβαθρο που είναι πολύ ισχυρό στη σφαιρική γραφή, ενώ είναι ανύπαρκτο στην εικονιστική γραφή του Κάλας. Ο Σεφέρης χρησιμοποιεί προσχηματικά το τοπίο για να αντλήσει το σύμβολο της φθοράς από τα στοιχεία της σκουριάς και της στάχτης και για να χρησιμοποιήσει την αντίθεση της ανάδυσης (: των νησιών, της ελαφρόπετρας) και της καταβύθισης (: του τελευταίου όστρακου, της πέτρας, της ζωής).

Με τον Ελύτη ο Κάλας μοιράζεται τη «διευρυμένη» όραση, δηλαδή την απόπειρα να γίνουν ορατά «τα θαύματα της γης σε ύψος τριάντα μέτρων, τα θαύματα της θάλασσας σε βάθος τριάντα μέτρων [που] δεν έχουν άλλο μάρτυρα παρά το έκπληκτο μάτι»¹³ – μόνο που δίνουν άλλη κατεύθυνση στην όραση: μετα-φυσικό, ιδεαλιστικό ο Ελύτης, φυσικό και ματεριαλιστικό ο Κάλας. Η ποίηση του Ελύτη υπηρετεί τη μεταρσίωση των πραγμάτων, μετουσιώνει και εξιδανικεύει την πραγματικότητα: η ενόραση με την οποία πλησιάζει την ουσία οδηγεί στην «αιθεροβασία». Ο Κάλας αντίθετα παρακολουθεί τις μετα-μορφώσεις των φαινομένων, παρουσιάζοντας τη διπλή «αλήθεια» της επιφάνειας και του βυθού.

Η εικονιστική γραφή του Κάλας, καίτοι ανοίγεται στην «αιγαιοπελαγίτικη» θεματική, δεν ασχολείται με την ελληνική ταυτότητα του τοπίου. Αντίστοιχα ο Σεφέρης εκφράζει, μέσα από θραύσματα του τοπίου, μια γενικότερη ανθρώπινη αγωνία για τη μοίρα και την κοσμολογική δικαιοσύνη. Αντίθετα, ο Ελύτης υπομνηματίζει την ελληνική ιθαγένεια του χώρου, καθώς η Σαντορίνη παρουσιάζεται ως έμβλημα του ελληνικού νησιωτικού τοπίου («Ρήγισσα των παλμών

¹¹ Σύμφωνα με τον Vittì η δικαιοσύνη «αποτελεί μια τάξη του κόσμου δίχως καμία εμπλοκή με τον κοινωνικό προβληματισμό. Πρόκειται για μια οντολογική πραγματικότητα» (Vittì, 1989: 103). Χωρίς να διαφωνούμε μ' αυτή την ερμηνεία, νομίζουμε πως στη σφαιρική έννοια της δικαιοσύνης ενυπάρχει κυρίως η ιστορική διάσταση. Να σημειωθεί πως και ο Ελύτης μιλά για δικαιοσύνη και ελευθερία, αλλά χωρίς κανένα ιστορικό ή κοινωνικό βάθος.

¹² Τζιόβας, 1989: 95-96.

¹³ Μπρετόν, 1986: 11.

και των φτερών του Αιγαίου») και σύμβολο της (ελληνικής) φυλής («Η φυλή που ζωντανεύει τα όνειρα / Η φυλή που τραγουδάει στην αγκαλιά του ήλιου»).

4.2. ΕΛΥΤΗΣ – ΚΑΛΑΣ: ΠΟΙΗΤΙΚΕΣ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ

Η αντίθεση στο ποιητικό βλέμμα ανάμεσα στους Ελύτη και Κάλας φαίνεται και σε άλλη σειρά ποιημάτων που θεματοποιούν τη νύχτα. Πρόκειται για την ενότητα *Φωνές της νύχτας* (*Ποιήματα* / 1932) και τη σειρά *Επτά νυχτερινά επτάστιχα* του Ελύτη¹⁴. Ο κεντρικός θεματικός άξονας στα επτά βραχύλογα ποιήματα του Ελύτη είναι η νύχτα και το όνειρο. Μια συγκριτική όμως αντιπαραβολή των ποιημάτων αναδεικνύει τις ακόλουθες τέσσερις διαφορές:

– τη διαφορά της όρασης: στα ποιήματα του Ελύτη κυριαρχεί μια «πλατωνική» θέαση των σκιών («Όταν μοιράζονται οι σκιές την επιφάνεια / της όρασης»¹⁵), ενώ στα ποιήματα του Κάλας ρίχνεται άπλετο φως πάνω στο ασυνείδητο («σκληρό 'ναι το ξύπνημα στις νύχτας τους ήλιου», ΓΦ: 49)

– τη διαφορά του ήχου: η καλλιγραφία του Ελύτη δένει αρμονικά τη σιωπή με τη μελωδία κατά τρόπο ελλειπτικό («Και πίσω απ' τη σιωπή μια μελωδία παρείσαχτη / Ερωμένη / Αλλοτινών ήχων γόησσα»¹⁶), ενώ η κακοφωνία του Κάλας αποκτά μήκος σαλπίσματος («από την κακοφωνία των σαλπισμάτων τους / θα βγει ρυθμός / που θα πετάξει θυελλικά, ΓΦ: 47).

– τη διαφορά της κίνησης: το σύμπαν του Ελύτη το διακρίνει η στατικότητα και η αρμονία του έρωτα· τα όντα που το κατοικούν είναι: γιασεμιά, κύκνοι, δροσιά, αστροφεγγιές, το διάδημα του φεγγαριού. Αντίθετα, στο σύμπαν του Κάλας κυριαρχεί η κίνηση (φρενιτιώδης) και η δυσαρμονία του έρωτα· τα όντα και τα σήματά του είναι: γάτες, διψασμένοι τάφοι, κοιμητήρι, πέτρινο φεγγάρι κάρβουνο, νυχτοπούλια, τετραμέλανοι κύκνοι. Γεωμετρικό έμβλημα του ποιητικού κόσμου του πρώτου ο «μάταιος μαϊάνδρος»¹⁷, ενώ του δεύτερου οι «θανατηφόροι γύροι» (ΓΦ: 52).

– έντονος είναι ο υποκειμενισμός του Ελύτη, καθώς το ποίημα κυφορείται από το άμεσο βίωμα και εκβάλλει στην εξομολόγηση και στη νοσταλγία¹⁸, ενώ στον Κάλας είναι έκδηλο το συλλογικό (απρόσωπο) βίωμα και η καταβύθιση στο ασυνείδητο.

Γενικότερα, πέρα από τα παραπάνω ποιήματα, υπάρχουν επιμέρους ενδείξεις οι οποίες μαρτυρούν μια πιθανή ανάγνωση των (προγενέστερων χρονικά) ποιημάτων του Κάλας από τον νεότερο Ελύτη. Η μονοχρωμία της νύχτας στον Κάλας διακόπτεται από «τα κόκκινα, τα πράσινα, τα κίτρινα, τα μαβιά» (ΓΦ: 48) και αντίστοιχους στίχους συναντάμε στον Ελύτη: «Την αφρούρητη

¹⁴ Τα *Επτά νυχτερινά επτάστιχα* εντάσσονται, κάτω από τον τίτλο «Πρώτα Ποιήματα», στη συλλογή *Προσανατολισμοί*. Πιθανός χρόνος συγγραφής τους τα μέσα της δεκαετίας του '30.

¹⁵ Ελύτης, 1988: 28. Να τονίσουμε ότι οι σκιές στο ποίημα του Ελύτη δεν αποτελούν εικονιστικό στοιχείο.

¹⁶ Στο ίδιο: 23.

¹⁷ Στο ίδιο: 27.

¹⁸ «Εξω από τ' ανοιχτό παράθυρο του ονείρου / Σιγά σιγά ξετυλίγεται / Η εξομολόγηση» (στο ίδιο: 24), «Κάτω απ' τη μυστικά ημισέληνο / Της νοσταλγίας μου.» (στο ίδιο: 25).

νυχτιά πήρανε θύμησες / Μαβιές / Κόκκινες / Κίτρινες»¹⁹. Στην «Ελένη» από τις «Σποράδες», ο Ελύτης αφορμάται από μια εικόνα («Με την πρώτη σταγόνα της βροχής σκοτώθηκε το καλοκαίρι»²⁰) που παρόμοια (πιο αναπτυγμένη) βρίσκουμε στο «Σαντορίνη VII» του Κάλας:

«Έχουνε πεθάνει οι μακρές νύχτες του καλοκαιριού

κι οι παρδαλές σκιές του χινοπώρου άλλες τώρα φωτίζουν ομορφιές

και χάρες, θολωμένες απ' την πλημμύρα των βροχών της θύμησης.» (ΓΦ: 66). Το ηφαιστειογενές τοπίο για τον Κάλας παραπέμπει στη φωτιά που αποτελεί την ουσία της ζωής:

«ποθώ την έρημη γη, την άγρια, την κόκκινη γη που διδάσκει

με φωτιές και καπνούς και βροντές με τι πόνους χτίζεται η ζωή.» (ΓΦ: 64). Την εικόνα και το λεκτικό των στίχων του Κάλας επαναλαμβάνει ο Ελύτης, αλλά με τη σημασία της απογείωσης από την πραγματικότητα: «με φωτιά με λάβα με καπνούς / Με λόγια που προσηλυτίζουν το άπειρο»²¹. Ο Κάλας δεν αποσχίστηκε από την κοινή μήτρα που γέννησε τον κόσμο, τον άνθρωπο, την τέχνη, ο Ελύτης αντίθετα επεδίωξε να αρθεί «πάνω απ' τον πόνο των ανθρώπων. Κι άφησε το λαό των άλλων να χαμηλώνει. Εσύ ξέρεις πάντοτε περισσότερο»²².

Ο Ελύτης έχει σε δυο κείμενά του ομολογήσει τον θαυμασμό του για την ποίηση του Κάλας – και κάτι περισσότερο: «Ωστόσο δεν είναι μόνο η επίδραση του Ανδρέα Εμπειρικού αλλά και του Νικήτα Ράντου που φανερώνεται στις πρώτες μου δοκιμές»²³. Η επίδραση αυτή αναφέρεται στην (αδημοσίευτη) σειρά *14 ευκίνητα ποιήματα*, από τα οποία ο Ελύτης παραθέτει τέσσερα. Η «ευκινήσια» των ποιημάτων αυτών (όσο μπορούμε να κρίνουμε από το δείγμα) έγκειται στην «ευλυγισία» των λέξεων (μικτό λεξιλόγιο, νεολογισμοί) και στη μετάβαση των νοημάτων που πλησιάζει το υπερρεαλιστικό απροσδόκητο. Μόνο μια φορά συναντάται η κυκλοτερής κίνηση:

«Όλες οι πεταλούδες αντιστρόφως ανάλογες προς τα χρώματα των λουλουδιών

Απάγουν τη γαλήνη μου σε κύκλους ασύμμετρους

Την δοκιμάζουν ενώ πλέει άφροντις ο χρόνος

Μες στις ευκίνητες του λυγαριές»²⁴. Κατά τα άλλα η θεματική και το λεκτικό αυτών των ποιημάτων δεν πλησιάζουν την αντίστοιχη του Κάλας, αλλά θυμίζουν στα περισσότερα Εμπειρικό (: οينوχόοι των επιθυμιών, στόμα υγρών κορασίδων, συνουσιάζομαι την έμπνευση, ερωτική ηλύγη, «Τα ξυπνητήρια των περιστερεώνων [...] Κι οι πίδακες των χρυσαυθήμεων»²⁵), ενώ παράλληλα αρχίζει να διαμορφώνεται το ιδιότυπο ύφος του Ελύτη. Αυτά τα ποιήματα-δοκιμές

¹⁹ Στο ίδιο: 26.

²⁰ Στο ίδιο: 75.

²¹ «Ωδή στη Σαντορίνη», στο ίδιο: 125.

²² «Η συναυλία των γυακίνθων, XVI», στο ίδιο: 117.

²³ Από το δοκίμιο «Τέχνη – Τύχη – Τόλμη» (1943), Ελύτης, 1996: 147.

²⁴ Στο ίδιο: 148. Επειδή το αρχείο του Ελύτη παραμένει «κλειδωμένο», δεν μπορούμε να έχουμε πρόσβαση στα υπόλοιπα από τα *14 ευκίνητα ποιήματα* – αν βέβαια δεν τα έχει καταστρέψει ο ποιητής.

²⁵ Στο ίδιο: 149.

γράφηκαν (όπως εικάζεται από τα συμφραζόμενα του κειμένου) στα τέλη του 1935 και με δεδομένη τη συναναστροφή του Ελύτη με τον Εμπειρικό. Ενώ ο Κάλας (μέχρι τουλάχιστον εκείνη την εποχή) προβάλλει σαν μια μακρινή φιγούρα.

Ωστόσο, παρά τη μεγάλη διαφορά του ποιητικού λόγου που αρθρώνουν οι δυο ποιητές, είναι γεγονός πως μοιράστηκαν (αρχικά τουλάχιστον) τον ίδιο ενθουσιασμό για το υπερρεαλιστικό κίνημα. Βέβαια ο Κάλας σε μια αποτίμηση του ελληνικού υπερρεαλισμού, το 1937, αν και κρίνει κάποια ποιήματα του Ελύτη ως υπερρεαλιστικά, δεν θεωρεί τον ίδιο υπερρεαλιστή: «Στον Ελύτη χρωστούμε ωραιότατες μεταφράσεις ενός μεγάλου υπερρεαλιστή ποιητή, του Ελύτη, που μαζί με τον Περέ και τον Τζαρά, είναι ένας από τους τρεις μεγαλύτερους ποιητές της σύγχρονης Γαλλίας. Αλλά ο Ελύτης, δυστυχώς, δεν είναι υπερρεαλιστής, εννόησε έναν υπερρεαλιστή ποιητή που είχε λαμπρή επίδραση απάνω του, του οποίου το ψευδώνυμό του μοιάζει πολύ με το δικό του ψευδώνυμο, αλλά ο ίδιος ο Ελύτης δεν δέχεται να θεωρηθεί υπερρεαλιστής και μερικά ποιήματα που δημοσίεψε τελευταία, η μελέτη που δημοσίεψε για τον Ελύτη κι ακόμη περισσότερο η κριτική που έκαμε για τη ζωγραφική του Κανέλλη, αποδεικνύουν πως απέχει πάρα πολύ από το να βλέπει τον κόσμο της τέχνης με υπερρεαλιστική ορμή» (ΚΠΑ: 304). Είναι ξεκάθαρο πως ο Κάλας τοποθετεί τον υπερρεαλισμό εκτός του πεδίου της Αισθητικής, ακριβώς γιατί εννοεί το κίνημα όχι ακρωτηριασμένο ως λογοτεχνικό στυλ, αλλά ως ολοκληρωμένο φορέα επαναστατικής πρακτικής: «Βέβαια ένας Κανέλλης στη ζωγραφική, ένας Ελύτης στην ποίηση δεν αποκλείεται να γίνουν υπερρεαλιστές, αλλά γι' αυτό πρέπει να πάψουν πρώτα να είναι ποιητές και ζωγράφοι, να γίνουν πρώτα απ' όλα υπερρεαλιστές που ίσως θα ζωγραφίζουν και θα γράφουν» (στο ίδιο).

Οι χαρακτηρισμοί που αποδίδει ο Ελύτης στον Κάλας είναι: «εριστικός και πολυτάραχος», «ο πιο πληροφορημένος, ο πιο δεινός βιβλιοφάγος της διεθνούς αγοράς», «ο Νικήτας Ράντος θα μπορούσε κι αυτός να είχε προσφέρει πολύτιμες υπηρεσίες στην ομάδα μας [των *Νέων Γραμμάτων*] την εποχή των αγώνων, πολύτροπος καθώς ήτανε και πάντα μαχητικός, έτοιμος να καταπιαστεί με κάθε λογής επιθέσεις»²⁶. Σ' αυτό το σημείο όμως προβάλλει η θεωρητική διαφορά του Ελύτη με τον Κάλας: ο δεύτερος δεν ήταν ποτέ δυνατό να αγωνιστεί για την καινούργια ποιητική γραφή στις επάλξεις ενός περιοδικού που στο πρώτο τεύχος του ξεκινάει με Παλαμά για να συνεχίσει με Σεφέρη. Ο Κάλας εκπροσωπούσε την αδιάλλακτη πλευρά, ενώ ο Ελύτης καταγράφει θετικά την υποχώρηση της αδιαλλαξίας και τη φυσιολογική συγχώνευση ανάμεσα στην παράδοση και στις νέες μορφές²⁷. Στο «Χρονικό μιας δεκαετίας», ο Ελύτης περιγράφει τον προσωπικό του διχασμό (ανάμεσα στον Κατσίμπαλη και στον Εμπειρικό): «Τα *Νέα Γράμματα* ήταν ένα περιοδικό “μεικτό”, χωρίς ξεκαθαρισμένη γραμμή. Έπρεπε να 'μαστε φανατικοί αδιάλλακτοι, ασυμβίβαστοι, αυτό που χρειαζόταν ήταν ένα όργανο μαχητικής

²⁶ «Το χρονικό μιας Δεκαετίας», στο ίδιο: 369.

²⁷ Στο ίδιο: 386. Για τις απόψεις του Κάλας απέναντι στην παράδοση, βλ. παρακάτω. Για τις αντίστοιχες θέσεις του Ελύτη «στη μέση ανάμεσα στους πιο ριζοσπαστικούς υπερρεαλιστές και τους συντηρητικούς μοντερνιστές, χωρίς όμως να προσχωρεί σε κανένα στρατόπεδο», βλ. Βαλαωρίτης, 1997: 200.

πρωτοπορίας που θα 'κοβε κάθε γέφυρα με τα περασμένα, θα τα χτυπούσε αλύπητα και θ' άνοιγε τις σελίδες του διάπλατες προς το νέο πνεύμα.»²⁸. Εδώ μιλά ο Ελύτης με το πνεύμα προφανώς του Εμπειρικού, ο οποίος τον είχε ενημερώσει για τις συνεννοήσεις του με τον Ράντο και τον Δημαρά «που τότε είχε άλλα ενδιαφέροντα», για την «προσπάθεια να βγει ένα τριμηνιαίο περιοδικό με καθαρά φρουδικές και υπερρεαλιστικές τάσεις»²⁹. Ο Ελύτης αρχικά συμφώνησε με τον Εμπειρικό να μην ενδώσουν στις κρούσεις των *Νέων Γραμμάτων*, καθώς πίστευαν πως δεν ήταν σωστό να ξεκινήσουν με «ημίμετρα». Ωστόσο ο Ελύτης, πρώτος, δέχτηκε την πρόσκληση και τη φιλοσοφία του Κατσιμπαλη ότι για να πιάσει ο ορός του καινούργιου πρέπει να γίνεται σιγά και με δόσεις, δηλαδή να παρουσιάζεται ο καινούργιος λόγος παράλληλα με κείμενα της παράδοσης, ώστε ο αναγνώστης να συνηθίζει την ιδέα ότι πρόκειται για μια συνέχεια του ελληνικού ποιητικού λόγου και όχι για ανατροπή του³⁰. Όσο για τον Κάλας δεν υπήρξε καμιά προσέγγιση με την ομάδα των *Νέων Γραμμάτων* (στην οποία τελικά εντάχτηκε ο Ελύτης)· μάλιστα ο Ελύτης αναφέρει τις διαμαρτυρίες και τα πύρινα γράμματα του Κάλας από το Παρίσι, εναντίον της συμβιβαστικής πολιτικής των *Νέων Γραμμάτων*³¹. Σε επιστολή του στον Κάλας, αργότερα, ο Ελύτης μιλώντας για τη συμμετοχή του στο υπό έκδοση πρωτοποριακό *Πάλι*, έγραφε: «Τι να γίνει με το περιοδικό; Ο ενθουσιασμός γύρω μου ξεθύμανε και μαζί μ' αυτόν κι εγώ. Δεν είμαι ήρωας Καζαντζακικός ή άλλος» (ΔΑΚ, 20.8.62) ή όπως αυτοσαρκάζεται στη *Μαρία Νεφέλη*: «γραφιά[ς] που δεν εντύθηκε ποτέ στρατιώτης»³².

Οι δυο ποιητές γνωρίστηκαν προσωπικά (μάλλον μετά τα μέσα της δεκαετίας του '30) – σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ελύτη – ο Κάλας μάλιστα του έγραφε τακτικά από το Παρίσι και τον πληροφορούσε για τα «ενδοκομματικά» του υπερρεαλισμού. Απ' αυτή την αλληλογραφία (της δεκαετίας του '30) δεν σώζεται τίποτα στα αρχεία του Κάλας. Πρέπει να υπήρξε ένα μεγάλο κενό στη μεταξύ τους επικοινωνία, αφότου ο Κάλας βρέθηκε στην Αμερική. Οι θεωρητικές τους σκέψεις «διασταυρώθηκαν» το 1958 – ενώ δια ζώσης συναντήθηκαν στη Νέα Υόρκη, το 1961³³. Τον «διάλογο» του 1958 τον πυροδότησε ένα κριτικό κείμενο του Αργυρίου για τον Ελύτη στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, στο οποίο αναφέρεται το όνομα του Ράντου (χωρίς πρόθεση αξιολόγησης) μαζί με αυτό του Εμπειρικού ως πρωτοπόρων στις υπερρεαλιστικές εκδηλώσεις στην ποίηση³⁴. Ο Κάλας, με αφορμή τη σύνδεση του ονόματός του με το πρώτο στάδιο της μοντέρνας ποίησης στην Ελλάδα, γράφει μια σύντομη επιστολή στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, όπου εκφράζει τις

²⁸ Ελύτης, 1996: 355-356.

²⁹ Στο ίδιο: 356, είχε βρεθεί και ο τίτλος: *Θίασος*, αλλά το περιοδικό αυτό δε βγήκε ποτέ, λόγω έλλειψης χρημάτων όπως εικάζει ο Ελύτης.

³⁰ Βλ. στο ίδιο: 357. Για την «κάμψη» της αδιαλλαξίας του Εμπειρικού βλ. Βουτουρή, 1997: 76-79.

³¹ Βλ. Ελύτης, 1996: 368 και 391.

³² Ελύτης, 1980α: 22.

³³ Όπως συνάγεται από τα γραφόμενα του Ελύτη (στο ίδιο: 369) και επιβεβαιώνεται η ακριβής ημερομηνία από τα λεγόμενα του Κάλας (*Αιολικά Γράμματα*, 1998: 460).

³⁴ Βλ. Αργυρίου, 1958 α: 178.

αντιρρήσεις του για τον δρόμο που ακολουθεί η ποίηση αυτή. Οι αντιρρήσεις αυτές συνίστανται σε δυο σημεία: α) οι ιδέες και οι θρησκευτικο-πολιτικές πεποιθήσεις δεν έχουν καμία σχέση με την ποίηση. Υλικό της ποίησης είναι τα φαινόμενα και βασικά φαινόμενα της ύπαρξής μας είναι ο έρωτας και ο θάνατος. β) απέναντι σ' αυτά τα φαινόμενα, ο ποιητής αποβαίνει φορέας αβεβαιότητας και αγωνίας κι αυτό μεταφράζεται σε ρυθμούς αμφιβολιών (Κάλας, 1958).

Η απάντηση του Ελύτη ακολουθεί στο επόμενο τεύχος του περιοδικού, γιατί αισθάνεται έμμεσα θιγόμενος ο ίδιος από τις θέσεις του Κάλας. Ο Ελύτης ξεπερνά τη βασική αντίρρηση του Ράντου, υποδεικνύοντας την ασάφεια του όρου «ιδέα» και ακολούθως καταθέτει την προσωπική του άποψη για την ποίηση, τοποθετώντας την στην περιοχή της συγκίνησης με την προϋπόθεση η «συγκινημένη» έκφραση να είναι καταξιωμένη αισθητικά³⁵. Ο Ελύτης χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Ελληνισμού που γι' αυτόν δεν είναι ιδέα, αλλά «αίσθηση και λειτουργία μεταμορφωτική, και μηχανή μεταφυσική στοιχείων» και τελειώνει το επιστολικό κείμενό του καταφάσκοντας το ένστικτο, το προσωπικό αισθητικό γούστο και κυρίως τη στερεότητα της πίστης.

Ακολουθεί επιστολή του Αργυρίου που νιώθει ότι τον αφορούσε άμεσα η «κατηγορία» του Κάλας περί λαθεμένης καθοδήγησης της ποίησης από ιδέες και δηλώνει σύμφωνος: «Πιστεύω κι εγώ μαζί του ότι οι ιδέες καθ' εαυτές είναι αδιάφορες για την τέχνη και ο ποιητής οφείλει να αποφύγει τον θανατηφόρο εναγκαλισμό τους»³⁶. Ο Αργυρίου καταλήγει επιφυλακτικά: «νομίζω πως δεν μπορούμε να δεσμεύσουμε τους ποιητές, εν ονόματι αρχών, που δεν εμπιέρονται στην ιδιοσυγκρασία τους»³⁷. Όσο για το σημείωμα του Κάλας, είναι σύντομο και αινιγματικό και για την ερμηνεία του πρέπει να ανατρέξει κανείς στη θεωρητική σκέψη του της αντίστοιχης περιόδου, όπου υποστηρίζει το φαινομενολογικό χαρακτήρα της τέχνης (Διακύβευση: 86κε), και την αβεβαιότητα: «Ρόλος του ποιητή είναι να ενσπείρει αμφιβολίες και να δημιουργεί ψευδαισθήσεις»³⁸. Ο Κάλας μάλλον εκτοξεύει ένα αίνιγμα που λειτουργεί ως παγίδα στην οποία πέφτει ο Ελύτης, καθώς του απαντά με έννοιες όμοια ασαφείς (παρά την έκταση της επιστολής του). Η μόνη απτή διαφορά των δυο ποιητών, μέσα από τις συγκεκριμένες επιστολές, εντοπίζεται ανάμεσα στο ιδεοληπτικό όραμα (συγκίνηση και βίωμα) και τη στερεή πίστη του ενός σε αντίθεση με την αντικειμενοποιητική συνείδηση (φαινόμενα, αγωνία) και την αβεβαιότητα του άλλου. Ο Κάλας, στην επιστολή, ενδέχεται να υπονοεί τη μονολιθικότητα του κόσμου του Ελύτη, όπου έχει θέση μόνο ο έρωτας και η υγεία, η χαρά και η αρμονία· η έμμεση παραλληλία του Ελύτη με τον ποιητή βασιλιά Δαβίδ που κάλυπτε τις αμφιβολίες του κάτω από τις θρησκευτικο-

³⁵ Βλ. Ελύτης, 1958: 411. Ο Ελύτης προτάσσει το κριτήριο της συγκίνησης, αλλά ξέροντας πως δεν επαρκεί, το συμπληρώνει με κείνο της αισθητικής καταξίωσης – κριτήρια που έχουν τον ίδιο βαθμό αφάιρσης και ελλιπούς θεμελίωσης, όσο και τα αντίστοιχα του Κάλας.

³⁶ Αργυρίου, 1958: 56

³⁷ Στο ίδιο: 57.

³⁸ Διακύβευση: 208. Αναφερόμαστε εκτενέστερα σ' αυτές τις αρχές Ποιητικής στο Γ' μέρος της διατριβής (10^ο κεφ.).

πολιτικές του διακηρύξεις, μοιάζει κι αυτή σημαίνουσα: ενοχλεί τον Κάλας κάθε στέρα δομημένο ποιητικό σύμπαν που εφησυχάζει πάνω σε βεβαιότητες. Όμως και ο Ελύτης έχει δίκιο όταν επισημαίνει με τη σειρά του ότι ο Κάλας πέφτει στο λάθος το οποίο καυτηριάζει, «Γιατί ουσιαστικά, χτυπά και αυτός εν ονόματι μιας α ριοσι ιδέας, την υποταγή της ποίησης στις α ριοσι ιδέες». Έτσι ο «διάλογος» αυτός ανάμεσα στους δυο ποιητές, καθότι ασαφής, παρέμεινε ημιτελής και αδιέξοδος. Το μόνο συγκεκριμένο στοιχείο που προέκυψε είναι η υπεράσπιση του ιδεολογήματος του «ελληνισμού» ο οποίος για τον Ελύτη είναι μια ιδέα που τη βιώνει ως αίσθηση, αλλά και το αντίστροφο: μια αίσθηση που αποβαίνει μεταφυσική. Ο Κάλας (όπως αναπτύσσεται παρακάτω) βρίσκεται μακριά απ' αυτό το *βίωμα-ιδεολόγημα*, το οποίο υπήρξε ένα από τα εμβλήματα της γενιάς του '30, και με κυνισμό παρακάμπτει εμμονές όπως του Σεφέρη για τα μάρμαρα και τα αγάλματα: τα μάρμαρα για τον Κάλας είναι λαβωμένα και «βουβαμένα θρύψαλα» (ΓΦ: 68).

Η κριτική εκτίμηση του Ελύτη προς τον ποιητή και διανοητή Κάλας υπήρξε γενναιόδωρη και συνεχής, «είσαι μια φωνή αναντικατάστατη» του γράφει σε μια επιστολή (7.10.77, ΔΑΚ): αυτό αποτυπώνεται κυρίως στον Πρόλογο του (1976) που δημοσιεύτηκε στη συλλογή *Οδός Νικήτα Ράντου*, όπου μιλά για την ανακάλυψη και ανάδυση των βιβλίων του Κάλας «σαν υποβρύχιο που το θαρρούσες από καιρό χαμένο» (ONP: 7). Ο Ελύτης προτάσσει την προσωπικότητα του Κάλας: «πρόσωπο περίπου ασύλληπτο, με κάτι από τον Jacques Vaché και κάτι από τον Marcel Duchamp, είναι προ παντός ένας ανυπότακτος.» (ONP: 7-8). Τα ποιήματα έρχονται μετά: «κυριολεκτικά, δεν ξέρεις από πού να τα πιάσεις. Τόσο είναι το υλικό τους ετερόκλητο, η γλώσσα τους αναρχική, το σύνολό τους εξαρθρωμένο» (ONP: 8). Κατά τον Ελύτη είναι ζωντανά ποιήματα, ενώ τα όποια ελαττώματά τους από το άλλο τους άκρο, μυρίζουνε μέλλον (σε αντίθεση με πολλές νεκρές αρετές): είναι προπάντων τα ποιήματα «που διανοίξανε, ανάμεσα στον παλαιολιθικό “Παρνασσό” και την ετοιμόρροπη “Εστία”, μια καινούργια οδό: την οδό Νικήτα Ράντου».

Η αντίστοιχη κριτική αποτίμηση του Κάλας για τον ποιητή Ελύτη είναι αιγιματική, σε σημείο που ο Ελύτης να υποθέτει πως ο Κάλας δεν εκτιμά την ποίησή του³⁹. Ο Κάλας θεωρεί τον Ελύτη ως εκφραστή της ποίησης του υπερ-εγώ: «αυτή η αυτοπεποίθηση του υπερεγώ του Ελύτη στο *Άξιον Εστί*, αλλά και στη *Μαρία Νεφέλη*, απ' όσα έχω διαβάσει, είναι κάπως ενοχλητικό και πολλές φορές με βάζει σε αμφιβολίες καθώς ο ποιητής ταυτίζεται με την ελληνικότητα των πάντων. Όμως, αυτό το γλωσσικό μίγμα, μαζί με την έμπνευση για το τοπίο κλπ δείχνουν τις μεγάλες αρετές του»⁴⁰. Τις ίδιες

³⁹ Σε επιστολή (στα αγγλικά) του Κάλας στον Ν.Βαλαωρίτη (14.5.60), ο αποστολέας αναρωτιέται για ποιαν αιτία νομίζει ο Ελύτης ότι η ποίησή του δεν είναι αρεστή στον Κάλας και πιθανολογεί πως φταίει το γεγονός ότι δεν επεδίωξε να τον συναντήσει στη διάρκεια των επισκέψεων του στην Ελλάδα (βλ. Βαλαωρίτης, 1997: 113).

⁴⁰ Από απομαγνητοφωνημένη συνομιλία (μετά το 1980) του Κάλας με τον Γ.Γιάνναρη, *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 459-460. Πβ. την άποψη του Μαρωνίτη για τον μεγαλοδιάστατο λυρισμό και τον έντονο ιδεολογικό

διαπιστώσεις για το *Άξιον Εστί* (επικρίσεις για υπερ-εγώ, ελληνικότητα, υπερβολική πεποίθηση) υποστηρίζει ο Κάλας και σε συνέντευξή του στον Β.Παγκουρέλη· εκεί όμως ξεχωρίζει την *Μαρία Νεφέλη*, γιατί προτάσσει την αμφιβολία έναντι της βεβαιότητας καθώς και για το γλωσσικό «πάντρεμα της δημοτικής και της αρχαϊκών των πόλεων, μαζί με γλώσσα λογία» (*Βήμα*, 8.7.1978 και ΔΑΚ: 17/2). Σε επιστολή (1973) ο Κάλας αναφέρει ως παράδειγμα αποτυχίας του Ελύτη (παρ' όλο που τον θεωρεί γνήσιο ποιητή) το *Άξιον Εστί*, δίνοντάς του τον χαρακτηρισμό: «ο δικός του Δωδεκάλογος του γύφτου». Όσο για τον Bolívar του Εγγονόπουλου, παρότι το κρίνει ως πιο μοντέρνο ποίημα από το *Άξιον Εστί*, δεν παύει να το θεωρεί «εθνικιστικό». Τα μόνα γνήσια, κατά τη γνώμη του, ποιήματα που ξεπερνούν τον εθνικισμό είναι τα ποιήματα του Octavio Paz και η «Ωδή στον Σαρλ Φουριέ» του Breton⁴¹.

Στο πλαίσιο της ανάπτυξης της παρωδίας στα μεταπολεμικά του ποιήματα, ο Κάλας παρωδεί τίτλους ποιητικών συλλογών του Ελύτη. Στη *Συλλογή Β'* (δημοσ. 1975), στο πρώτο ποίημα («Πρωθύστερον») παρωδεί το *Άξιον Εστί* (1959) συνδέοντας το με τη λαρυγγίτιδα. Η λαρυγγίτιδα αποτελεί μετωνυμία της μεγαληγορίας του ελυτικού ύφους, αλλά είναι πιθανόν να μην αναφέρεται στο ποιητικό ύφος της σύνθεσης και στη μελοποίηση του ποιήματος· σε συνέντευξή του ο Κάλας αναφέρεται αρνητικά στη «λαϊκοφανή» μουσική του Θεοδωράκη και θεωρεί πως το λαϊκό στοιχείο της μουσικής αυτής βλάπτει το *Άξιον Εστί*⁴². Μια τρίτη πιθανή βάση της παρωδίας αποτελεί η σχέση της ελυτικής σύνθεσης με την εκκλησιαστική λειτουργία και γλώσσα, γι' αυτό, ένα θρησκευτικό σύμβολο (ιχθύς), το «ψάρι» της λιθογραφίας του εξωφύλλου (του *Άξιον Εστί*) παίζει με το «θείο» στους στίχους του Κάλας. Μάλιστα προηγείται λογοπαίγνιο, εν είδει προεξαγγελτικής παράθεσης, όπου ταυτίζεται το επίρρημα «χείρον» με τον χοίρο:

«Μη χοιρότερα! Ψάρια παίζουν με το θείο
και η λαρυγγίτιδα με το Άξιον Εστί» (ONP: 107).

Στην ανωτέρω παρωδία βάλλεται η επικού χαρακτήρα ποίηση του Ελύτη που εισηγήθηκε ένα νέου τύπου κλασικισμό⁴³, ενώ στους παρακάτω στίχους, στόχος γίνεται η «λυρική» αντίληψη του έρωτα. Πιο συγκεκριμένα, στο επόμενο ακριβώς ποίημά του ο Κάλας σχολιάζει: «Σαπφώ δίχως έρωτα και στίχο»⁴⁴ (ONP: 108) και λίγους στίχους παρακάτω αναφέρει ελαφρά παραλλαγμένο τον τίτλο της ποιητικής συλλογής του Ελύτη *Τα Ρω του έρωτα* (1972): «Ρώτα τον

χαρακτήρα των συλλογών *Άξιον Εστί*, *Χαμένος Ανθυπολοχαγός* και *Μαρία Νεφέλη*, όπου «ο ποιητικός λόγος οδηγείται σε μεγάλα και φιλόδοξα σχήματα σύνθεσης» (Μαρωνίτης, 1984: 107).

⁴¹ Βλ. επιστολή προς Π.Χαβιαρά, 6.8.1973, ΔΑΚ: 30/2.

⁴² Βλ. *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 463.

⁴³ Βλ. Beaton, 1996: 269.

⁴⁴ Προφανώς δεν αναφέρεται στη μετάφραση ποιημάτων της Σαπφούς από τον Ελύτη (α' έκδ.1984, άρα μεταγενέστερο του ποιήματος του Κάλας), αλλά πιθανόν στο πρώτο δίστιχο από το ποίημα «Τύχη» (ενότητα *Χαμαιλέον* στη συλλογή *Τα Ρω του Έρωτα*): «Λάμπει τ' ασημί του σπάρου μες στο μάρμαρο της Πάρου / Στου μεσημεριού το φως το τραγούδι της Σαπφώς» (σ. 53).

έρωτα να ολοκληρώσει / ερμαφρόδιτον λόγον ανδρόγυνον μαργαριτάρι». Στη συγκεκριμένη συλλογή του Ελύτη περιλαμβάνονται τραγούδια με ανάλαφρο και παιγνιώδη χαρακτήρα και ο έρωτας προσλαμβάνει αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά, σε αντιδιαστολή με τον έρωτα όπως τον εννοεί ο Κάλας, ως ολοκληρωμένο λόγο και κρυπτικό σαν αίνιγμα. Μια ακόμα αιχμή για τη στοχαστική πλευρά του Ελύτη, αιχμή που θίγει *Τα τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* (α' γραφή 1976⁴⁵), υπάρχει στους στίχους:

«Στα δεύτερα βιβλία προστεθήκανε

σημαίες ευκαιρίας» (ΓΦ: 96). Πρόκειται για το ποίημα του Κάλας «Δεύτερο βιβλίο» με ημερομηνία Ιούνιος-Ιούλιος 1977, στο οποίο τόσο ο τίτλος όσο και ο πρώτος από τους ανωτέρω στίχους πιθανόν να παραπέμπουν στη *Δεύτερη Γραφή*, τις ποιητικές μεταφράσεις του Ελύτη (1976). Στο ποίημα του Κάλας «Δεύτερο βιβλίο» διαπιστώνεται η γενικότερη μετεξέλιξη (σαν μετάλλαξη) πραγμάτων, εμπορευμάτων, ακόμα και θρησκευτών, χάριν επιβιώσεως στις καινούργιες συνθήκες. Παρά τις παιγνιώδεις αναφορές και την παρωδία, δεν μπορούμε – λόγω της λακωνικής έκτασης των παραπομπών του Κάλας – να συμπεράνουμε μια γενικότερη απορριπτική στάση προς την ποίηση του Ελύτη, αλλά κλίνουμε προς τον σκωπτικό τονισμό κάποιων διαφορών ποιητικής που ούτως ή άλλως τους χωρίζουν και έχουν γι' αυτό επίγνωση και οι δυο.

Γενικά όμως ο Κάλας εκτιμά το γεγονός ότι ο Ελύτης στάθηκε από εκείνους που είχαν μια τακτική επαφή μαζί του, μάλιστα σε επιστολή του ο Κάλας, το 1976, αναφέρει ότι θυμόταν με μεγάλη ευχαρίστηση μια συνάντησή τους το καλοκαίρι του 1975 (ΔΑΚ). Ο Ελύτης υπήρξε για τον Κάλας ο χαμένος καθρέφτης που του έδινε μια φωτεινή και καθαρή εικόνα από τον προπολεμικό του εαυτό – κάτι που το είχε τόση ανάγκη – καθώς ο Ελύτης, ανυπόκριτα και ανυστερόβουλα, εκδήλωνε το θαυμασμό του για τις πνευματικές διαστάσεις του ξενιτεμένου ποιητή. Από τις συλλογές του Ελύτη ο Κάλας ξεχώριζε το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*, έκανε μάλιστα αναφορά σε μια κριτική που είχε ο ίδιος γράψει γι' αυτό το βιβλίο⁴⁶. Δεν γνωρίζουμε τέτοια κριτική παρά ένα κείμενο με τίτλο «Πού πας;» το οποίο δημοσιεύτηκε στο *Βήμα* (27.11.75) και στο οποίο αναφέρεται στη σύγκριση που έκανε ο Ελύτης στα *Ανοιχτά Χαρτιά* μεταξύ της προσωπικής του εμπειρίας στο αλβανικό μέτωπο και του ποιητή Φερνάνζι στο καβαφικό ποίημα «Ο Δαρειός»⁴⁷. Ο Κάλας μέσω του Ελύτη μιλάει για τον Καβάφη, τονίζοντας παράλληλα ότι «ο Ελύτης είναι αυτός που λιγότερο από όλους μας

⁴⁵ Τα *Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας* εκδόθηκαν το 1982, αλλά ένα μέρος απ' αυτά προδημοσιεύτηκε το 1976, βλ. Κουτριάνου, 2002: 411 (σημ. 52).

⁴⁶ Βλ. *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 460.

⁴⁷ Το κείμενο «Πού πας;» σε απόκομμα εφημερίδας υπάρχει στο ΔΑΚ, 17/2 και σε δακτυλόγραφο στο 15/9. Να θυμίσουμε πως το επεισόδιο στο οποίο αναφέρεται ο Κάλας καταγράφεται στο «Χρονικό μιας δεκαετίας», Ελύτης, 1996: 409. Επίσης βλ. την ανακοίνωση της Μαρίας Χατζηγιακουμή-Νούτσου, «Ν.Κάλας : Το “σύνδρομο του Φερνάνζι” και η “ποιητική ιδέα”», στο συνέδριο Κάλας 2005 (υπό έκδοση). Ακόμα πβ. τη σύζευξη του Μαρωνίτη στο δοκίμιο «Ο Ποιητής και η Ιστορία: ο ρεαλισμός του Καβάφη και ο υπερρεαλισμός του Ελύτη», όπου συνεξετάζει τον καβαφικό «Δαρειό» και το «Δώρο ασημένιο ποίημα» του Ελύτη (βλ. Μαρωνίτης, 1984: 35κε).

επηρεάστηκε από την ποιητική του Αλεξανδρινού δασκάλου. Τούτο οφείλεται στο ότι ο Ελύτης ωριότερα από άλλους, συστηματικά επεδίωξε να καλλιεργήσει την αυτονομία του ποιητικού του λόγου δια μέσου του συστήματος αυτομάτου γραφής». Ωστόσο στην προκειμένη περίπτωση (συνθήκες πολέμου), ο Ελύτης πλησίασε τον καβαφικό ήρωα «επειδή τόσοσ αυτός, όσον και ο Φερνάζη (sic) για να επιζήσουν έπρεπε να προσαρμόσουν τη σκέψη τους σε μια κατάσταση όπου η ταραχή κι ο φόβος τούς έκανε ν' αντιληφθούν ότι γι' αυτούς η ποίηση είναι αδιάσπαστα συνδεδεμένη με τη ζωή». Ο Κάλας μάλιστα συνδέοντας τη στάση αυτή με το υπερρεαλιστικό σύνθημα «Ελευθερία, Ποίηση, Αγάπη ή Τρόμος», θεωρεί συγκινητικό το παράδειγμα του ζώντος και του αρχαίου ποιητή, γιατί γι' αυτούς «δεν μπορούσε να βρεθεί σωτηρία από τον τρόπο έξω από την ποίηση». Η προσοχή του Κάλας κατ' ουσίαν αφορά κυρίως στο καβαφικό δίστιχο: «Όμως μες σ' όλη του την ταραχή και το κακό, / επίμονα κ' η ποιητική ιδέα πάει κ' έρχεται»⁴⁸, μέσα απ' το οποίο προκύπτουν η σύνδεση ζωής και τέχνης και το ηθικό περιεχόμενο της αισθητικής.

Στη μνημονευθείσα επιφυλλίδα, ο Κάλας θεωρεί ότι ο Ελύτης ακολούθησε το παράδειγμα του Εμπειρικού και των γάλλων υπερρεαλιστών και καλλιέργησε «ωριότερα από άλλους» την αυτόματη γραφή. Αντίθετα, σαράντα χρόνια πριν (1937), σε άλλο κείμενό του, δεν είχε αναγνωρίσει στις πρώτες ποιητικές δοκιμές του Ελύτη έναν πραγματικό δεσμό με τον υπερρεαλισμό, για καθαρά εξωκειμενικούς λόγους: εκεί ο Κάλας δήλωνε πως ο Ελύτης δεν αποκλείεται να γίνει υπερρεαλιστής, αρκεί να πάψει να είναι πρώτα ποιητής, και να γίνει υπερρεαλιστής που γράφει (ΚΠΑ: 304). Στο κείμενο αυτό (καθώς ο Κάλας είναι βουτηγμένος στα βαθιά νερά της ηρωικής εποχής του υπερρεαλισμού) προηγείται η υπερρεαλιστική διάθεση και πράξη από την καλλιτεχνική δημιουργία. Στο νεότερο κείμενο «Πού πας;» (της δεκαετίας του '70, όπóταν ο Κάλας έχει ήδη προβεί σε αναθεώρηση του υπερρεαλισμού υπό το πρίσμα του σολιμισμού του Wittgenstein) προβάλλει κριτήρια ενδοκειμενικά πάνω στην ποίηση του Ελύτη. Μια τέτοια παλινδρόμηση μας εμβάλλει σε αμφιβολίες για την ευρεία και επαρκή γνώση του ελυτικού έργου από πλευράς του Κάλας, καθώς, όπως έχει επισημάνει και τεκμηριώσει ο Παντελής Βουτουρήσ το θεωρητικό έργο του Ελύτη συντήρησε τη σύγχυση γύρω από τον υπερρεαλισμό στην Ελλάδα (καθότι επιχείρησε «να ερμηνεύσει τον υπερρεαλισμό με τέτοιον τρόπο ώστε να εναρμονίζεται με τις δικές του ποιητικές επιλογές»⁴⁹), αλλά και το ποιητικό του έργο είναι προσηλωμένο σε μια «προμελετημένη – και στην ελάχιστη λεπτομέρειά της – ποιητική φόρμα»⁵⁰, άρα απέχει από του να θεωρείται αυτοματικό.

Στο ΔΑΚ (26/17) υπάρχει η αλληλογραφία του Ελύτη με τον Κάλας, η οποία ξεκινάει μετά από τη συνάντησή τους στη Νέα Υόρκη. Πρόκειται για τέσσερις επιστολές από τον Ελύτη (δυο με ημερομηνία 1962, μια του 1977 και μια του 1982) και τρία αντίγραφα επιστολών από τον

⁴⁸ «Ο Δαρείος», Καβάφης, 1977 Β': 19.

⁴⁹ Βουτουρήσ, 1997: 74.

⁵⁰ Στο ίδιο: 75. Επίσης βλ. και Vitti, 1987: 142κε.

Κάλας (των ετών 1976 και 1977), καθώς και ένα συγχαρητήριο τηλεγράφημα για το Νόμπελ (1979). Η σχέση των δυο ποιητών προβάλλει εγκάρδια, μάλιστα ο Κάλας ζήτησε και έλαβε από τον Ελύτη τη βοήθειά του για την έκδοση των ποιημάτων του από τον Ίκαρο. Πιθανόν το βραβείο ποίησης το χρωστάει (εν μέρει ή πλήρως) στον Ελύτη – πάντως ο πρόλογος του καταξιωμένου Ελύτη υπήρξε καλό «εισιτήριο» για την υποδοχή της συλλογής του λησμονημένου Κάλας στην Ελλάδα. Η αλληλογραφία των δυο ποιητών περιέχει και προσωπικές λεπτομέρειες, κυρίως για συναντήσεις τους, αλλά βασικά ανταλλαγή πληροφοριών για τη δουλειά τους. Ο Ελύτης είναι εκείνος που μιλάει με θαυμασμό για το έργο του Κάλας, του ζητάει επίμονα τη συγγραφή ενός δοκιμίου για την ποίηση, καθώς θεωρεί πως ο Κάλας είναι ο μόνος που μπορεί να μιλήσει έγκυρα και όχι ακαδημαϊκά για το θέμα και αυτό θα βοηθήσει στο «ξεμουδιασμα» της σύγχρονης ποίησης και των ποιητών (14.4.62). Μόνο σε κάποιες επιστολές διαφαίνεται μια υπόγεια αντιδικία ανάμεσά τους ως προς τον Valéry: όταν ο Κάλας (3.8.77) αναφέρει τη γνώμη μελετητή πως ο ιταλός ποιητής Montale είναι πιο σημαντικός από τον Valéry, ο Ελύτης (7.10.77) αντιδρά αρνητικά, καταθέτοντας τους υπαινιγμούς ότι «ο σημερινός προβληματισμός έχει ξεχειλίσει από την κοίτη την ποιητική. Μπορεί να 'χει άλλον ενδιαφέρον. Όμως "άλλο"» (ΔΑΚ, 26/17).

Στις δυο επιστολές του 1962 ο Ελύτης αναφέρεται εκτενώς στη σύνθεση της *Μαρίας Νεφέλης* (αρχικός τίτλος: *Η Λυδία λέει*) και στην πρόθεσή του να ξεφύγει από την ποίηση του «ωραίου λόγου», παραπονιέται μάλιστα για τη στενοκεφαλιά της ελλήνων κριτικών και τις λυσσαλέες κατηγορίες που του απηύθυναν (ως μαστροχαλαστή της γλώσσας) όταν στα τελευταία του βιβλία έκανε μια συνειδητή προσπάθεια να βγάλει τη γλώσσα από τη «φιλολογική δημοτικοφανή της αποστέωση» (20.8.62). Στις σωζόμενες επιστολές του Κάλας δεν υπάρχει η παραμικρή θετική αναφορά στο έργο του Ελύτη, με μόνη εξαίρεση το συγχαρητήριο τηλεγράφημα για το Νόμπελ. Το σίγουρο είναι πως ο Ελύτης τού είχε στείλει όλα τα βιβλία του και δεν μπορούμε να φανταστούμε ότι ο Κάλας είχε μείνει μόνο στην ανάγνωση των τίτλων! Αν δεν υπήρχε στη μέση θέμα εγωισμού από την πλευρά του Κάλας ή θέμα ανεπαρκούς γνωριμίας με την ελυτική γραφή, η μόνη εξήγηση που απομένει ήταν η διαφορά Ποιητικής. Εξάλλου ο Κάλας ήξερε καλά ότι ο Ελύτης δεν ενδιαφερόταν για πράγματα πέραν της αισθητικής («Μην περιμένετε από την πολιτική και από την επιστήμη / τίποτε»⁵¹), ενώ ο ίδιος δεν μπόρεσε ποτέ να περιορίσει τις αγωνίες του και τα ενδιαφέροντά του στο στενό πλαίσιο του αισθητικού λόγου. Πέρα από την ενασχόληση με τη φιλοσοφία ή την ιστορία της τέχνης (που είναι κοινή, αλλά με τη διαφορά πως ο προσανατολισμός του Ελύτη ήταν αποκλειστικά ευρωπαϊκός), ο Κάλας κράτησε ολοζώντανη σε όλη τη διάρκεια της ζωής του την αίσθηση της πολιτικής και την αίσθηση της ιστορίας.

⁵¹ Ελύτης, 1980α: 77.

Μα κι ο Ελύτης ένιωθε την απόσταση των κόσμων τους, γι' αυτό στις λίγες επιστολές του αναφέρει συνέχεια τη *Μαρία Νεφέλη* – κι όχι μόνο γιατί επεξεργάζεται τη σύνθεση αυτή από το 1968 (και με άλλο τίτλο, ήδη από το 1962) ως το 1975⁵², αλλά γιατί ίσως θεωρεί πως το ποίημα αυτό πλησιάζει την Ποιητική του Κάλας. Άλλωστε ο Ελύτης τονίζει συχνά ότι πιθανόν αυτή η σύνθεση να ενδιαφέρει τον συνομιλητή του, αλλά αν πιστέψουμε την κατατεθειμένη στον Γιάνναρη μαρτυρία, ούτε αυτό το κείμενο άρεσε ιδιαίτερα στον Κάλας. Στη *Μαρία Νεφέλη*, η ίδια και ο Αντιφωνητής-ποιητής υμνούν και θρηνούν για τον καινούργιο κόσμο, τον «καιρό των ανταλλακτικών»⁵³, δίνοντας έτσι στην ποίηση μια ιστορική διάσταση, αφού την εγχρονίζουν σε μια σύγχρονη πραγματικότητα. Μια τέτοια ποίηση θα μπορούσε να θεωρηθεί πως βρίσκεται κοντά σ' αυτήν του Κάλας – κι εδώ δεν σκοπεύουμε παρά να θίξουμε σε ένα πρώτο επίπεδο τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις τους. Η *Μαρία Νεφέλη* αποτελεί μια θεματικά και μορφικά (με το σπάσιμο των φραγμών της γλώσσας: παράθεση άλλων γλωσσών, νεολογισμών, αργκό, ηχοποιητικών λέξεων⁵⁴) τολμηρή ποιητική απόπειρα και έχει διαλογική μορφή που απηχεί τη διαλεκτική του παλιού και του καινούργιου. Σε αρκετά σημεία στηλιτεύονται κοινωνικά φαινόμενα με οξύτατη γλώσσα και σκωπτικό ύφος⁵⁵, γίνεται έτσι φανερό πως ο Ελύτης έχει βγει από τη μεταφυσική σφαίρα και έχει αντιστρέψει το εσωστρεφές βλέμμα, σε μια απόπειρα να προσεγγίσει ποιητικά την περιρρέουσα πραγματικότητα. Στις παλιότερες συλλογές του είχε δημιουργήσει ένα αυτόνομο σύμπαν, έναν ιδεατό κόσμο σε αντιδιαστολή με τον ορατό. Έτσι όμως ενίσχυε τον ποιητικό δυϊσμό και αδιαφορούσε για την κυριότερη υπερρεαλιστική επιταγή (που συχνά επαναλάμβανε ο Κάλας): τη μεταμόρφωση της ζωής μέσα από την ποίηση. Έχοντας εξασφαλίσει την εσωτερική πληρότητα και την πνευματική αυτάρκεια, το ελυτικό σύμπαν έτεινε προς το «ονειρικό». Στη *Μαρία Νεφέλη* όμως αλλάζει το σκηνικό, για να επιτύχει την ισορροπία ο ποιητής στηρίζει το ένα του πόδι πάνω στη Γη⁵⁶, ενώ πριν ήταν ολότελα «έξω». Όμως στο βάθος του ποιήματος αυτή η ισορροπία αποδεικνύεται επίπλαστη, σαν τον διάλογο που την «τροφοδοτεί»: ο αντιφωνητής και η νεαρή κοπέλα δεν έχουν παρά επιφανειακές διαφορές, κοιτάζουν και κοιτάζονται μέσα από την ίδια επιτύμβια στήλη⁵⁷. Η Μαρία Νεφέλη πλάστηκε από τον Ελύτη για να «εκφράζει την επαναστατική διάθεση της γενιάς της, όπως αυτή εκδηλώθηκε

⁵² Βλ. Beaton, 1996: 341.

⁵³ Ελύτης, 1980α: 54.

⁵⁴ Η λειτουργία των λέξεων και των εικόνων στη *Μαρία Νεφέλη* έχει μελετηθεί από την Κουτριάνου, 2002: 263κε.

⁵⁵ Πβ. «σε μακρούς αγώνες για την ελευθερία / (τη δική μας πάντοτε – ποτέ των άλλων) / Ένα σκάκι για κόρακες εξασκημένους / να κερδίζουν πάντοτε και από τις δυο πλευρές / “μαύρα πουλιά” που λεν “μαύρα μαντάτα”», Ελύτης, 1980α: 53.

⁵⁶ «Αν δεν στηρίζεις το ένα σου πόδι έξω απ' τη Γη ποτέ σου δεν θα μπορέσεις να σταθείς επάνω της», Ελύτης, 1980α: 29. Πβ. την ανάλυση της Κουτριάνου (2002: 347-351) του ποιήματος «Through the mirror»

⁵⁷ Βλ. Ελύτης, 1980α: 14. Ο Μαρωνίτης στη μελέτη του για τη *Μαρία Νεφέλη*, επισημαίνει την «αρχή του διδύμου» η οποία εξασφαλίζει την αντιθετική ισορροπία (Μαρωνίτης, 1984: 95).

στα γεγονότα του Παρισιού το Μάη του '68»⁵⁸, ωστόσο είναι πλασμένη για χαρταετός, ζει στα όνειρα, αυτοεξορίζεται μέσα στους ανθρώπους κι είναι θαμώνας ενός ελαφρού ουρανού. Ο κόσμος του Ελύτη, και σ' αυτό το έργο, δεν προορίστηκε για να ζήσει μέσα στη διάρκεια (ιστορία) του κανονικού κόσμου, καθώς η μεγαλύτερη ποιητική αρετή του υπήρξε «η ισόβια στιγμή», το ότι μπόρεσε να δώσει διάρκεια στην αστραπή· αποδεδυμένοντας τεράστιες ποσότητες ήλιου μέσα από τον άνθρωπο, κατάφερε να κερδίσει το αιώνιο στοίχημα⁵⁹. Από την άλλη πλευρά, ο κόσμος του Κάλας ζει μέσα στην έκταση της ιστορίας, πιο εγκεφαλικός, καβαφικά ειρωνικός και αποστασιοποιημένος.

Τα περισσότερα ποιήματα στη *Μαρία Νεφέλη* συνοδεύονται (στο κάτω μέρος της σελίδας) από σύντομους αφορισμούς που εξωτερικά θυμίζουν τους ποιητικούς αφορισμούς του Κάλας στο «Εν μέσω Σιωπής» (Διακύβευση: 275κε). Οι κυριότερες διαφορές συνίστανται στο διδακτικό και άμεσα προτρεπτικό ύφος του Ελύτη και στην ιδεαλιστική χροιά (δεν χειρίζεται παρά μόνο έννοιες), ενώ ο Κάλας και σ' αυτούς τους τόσο ερμητικούς αφορισμούς του παραμένει γνήσια πραγματιστής: «Η ποίηση πρέπει να βλέπεται, όχι να ακούγεται· η μουσική πρέπει να είναι σκληρή σαν κόκαλο» (Διακύβευση: 275). Σε αντίθεση με την άμεση προτρεπτικότητα του Ελύτη, ο Κάλας διαλέγει την αποστασιοποίηση, καθώς το ύφος του στους αφορισμούς (όπως και στην μεταπολεμική ποίησή του) είναι αινιγματικό και πυκνό· αφετηρία του είναι τα επιμέρους φαινόμενα, ενώ συχνά η συνισταμένη λείπει και οφείλει κανείς να τη μαντέψει «σπάζοντας» τον γλωσσικό κώδικα.

Κλείνουμε τη σύντομη συμπάραθεση των δυο ποιητών (το θέμα παραμένει ανοιχτό για περαιτέρω μελέτη) με την αντιπαραβολή του συνθήματος «Ελευθερία, Ποίηση, Αγάπη ή Τρόμος» με την αντίστοιχη σφραγίδα «Τέχνη – Τύχη – Τόλμη» του Ελύτη. Η βασική δομή των συνθημάτων είναι τριαδική και το λεκτικό τους αντλείται από τον υπερρεαλισμό – χαρακτηριστικοί οι όροι «τύχη» και «τόλμη» προκειμένου για τον Ελύτη. Το υπερρεαλιστικό σύνθημα του Κάλας προέρχεται από τη γαλλική επανάσταση και την ηρωική εποχή του Ροβεσπιέρου, έτσι όπως το μεταμόρφωσε ο μάγος Ελιφάς Λεβί⁶⁰, άρα έχει σαφές πολιτικό παρελθόν. Στο τριαδικό αυτό σύνθημα, καθόλου τυχαία δεν προηγείται η λέξη «Ελευθερία», ενώ για τον Ελύτη είναι σημαίνουσα η πρόταξη της τέχνης. Το «Τέχνη – Τύχη – Τόλμη» αποτελεί για τον Ελύτη «σφραγίδα» που την «κουβαλά χαραγμένη στο δέρμα»⁶¹ του, επομένως πρόκειται για ένα προσωπικό αίτημα δημιουργίας που πηγάζει και επιστρέφει στον ίδιο τον ποιητή. Συνοψίζοντας: και οι δυο ποιητές αντιλαμβάνονταν την ποίηση γεμάτη από επαναστατικές

⁵⁸ Ο Beaton (1996: 341) υιοθετεί τις απόψεις του Μαρωνίτη (1984: 101).

⁵⁹ Βλ. Ελύτης, 1980α: 91 (από το ποίημα «Η ισόβια στιγμή»: «Πιάσε την αστραπή στο δρόμο σου / άνθρωπε· δώσε της διάρκεια») και 111 (από το ποίημα «Το αιώνιο στοίχημα»: «θ' αποδεδυμένους / τεράστιες ποσότητες ήλιου από μέσα σου»).

⁶⁰ Βλ το κείμενο «Πού πας;», ΔΑΚ: 17/2.

⁶¹ Βλ. Ελύτης, 1996: 115.

δυνάμεις και οραματίζονταν τη μεταμόρφωσή της, αλλά ο ένας ήθελε να προσαρμόσει τον απαράδεκτο κόσμο στα προσωπικά όνειρά του, άρα πρόκειται για ένα «ιδιωτικό» όραμα⁶² που τροφοδότησε καθαρά αισθητικούς προβληματισμούς («τέχνη»), ενώ ο άλλος βρέθηκε απαρχής στην υπηρεσία μιας επανάστασης προς την κατεύθυνση υλοποίησης («ποίησης») ατομικών αλλά και κοινωνικών οραμάτων.

Οι δυο ποιητές ξεκίνησαν με κάποιες κοινές καταβολές ποιητικής, ακολούθησαν ωστόσο διαφορετικούς δρόμους στην ποίησή τους. Οι πρώτοι πνευματικοί οδηγοί του Ελύτη υπήρξαν ο Eluard και ο Μπρετόν, οι «γονείς» του Κάλας ο Μπρετόν και ο Καβάφης⁶³. Το ποιητικό ιδανικό του Ελύτη υπήρξε η διαφάνεια, η καθαρότητα του ψυχισμού, η «διαύγεια του συναισθήματος»⁶⁴, ενώ το αντίστοιχο αίτημα του Κάλας υπήρξε η αινιγματικότητα. Ο πρώτος αναζήτησε μέσα από τη γραφή τη ζωντανή αλήθεια «χυτή σαν το νιόκοπο άγαλμα»⁶⁵, ο δεύτερος καλλιέργησε την αμφιβολία· ο πρώτος μεγαλούργησε φροντίζοντας για την αισθητική αξία και τη δεξιοτεχνία, ο δεύτερος πειραματίστηκε πάνω στην ίδια τη φύση και τα όρια της αισθητικής απόλαυσης, δημιουργώντας «μέσα κι έξω από την τέχνη»⁶⁶. Ο Ελύτης ισοφαρίζει σε σημασία τη μεγαλοπρεπέστερη θεωρία με την πιο ασήμαντη εμπειρία, ενώ για τον Κάλας δεν θα μπορούσε ποτέ να ισοποσούνται ολόκληρη η φιλοσοφία του Έγγελου «με την απλή αίσθηση λίγης καυτερής άμμου σ' έναν παριανό γιαλό»⁶⁷.

4.3. ΣΕΦΕΡΗΣ – ΚΑΛΑΣ: ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

Ελάχιστες φορές στα κριτικά του κείμενα έχει ο Κάλας αναφερθεί στον Σεφέρη. Καταγράψαμε στα *Κείμενα Ποιητικής και Αισθητικής* δυο σύντομες αναφορές εκ των οποίων η μια έχει απαξιωτικό χαρακτήρα (1933): «Σονέτα ζητούν οι δάσκαλοι – ρίμες με ηρωικά εξάμετρα και δεκαπεντασύλλαβους. Όταν είναι είκοσι πέντε ετών, ζητούν λεύτερους στίχους και κόντρα-ρίμες – και μεταφράζει στην χάριν των ο Σεφέρης.» (ΚΠΑ: 292). Στη σύντομη αυτή φράση ο Κάλας μιλάει για τον Σεφέρη ως μαθητή και ακόλουθο (πιθανώς των Κατσίμπαλη, Καραντώνη) και παρωδεί την ανάμειξη παραδοσιακών μέτρων με τον ελεύθερο στίχο (εννοώντας προφανώς τη *Στροφή*, όπως φαίνεται από τις πλάγιες αναφορές στα ποιήματα «Ρίμα» και στο «Δημοτικό τραγούδι»), καθώς και την αναφορά στην αφιέρωση κάτω από τον τίτλο της *Στροφής* («στην χάριν»). Ο Κάλας έτσι αποδίδει δευτερογενή ρόλο στον Σεφέρη, τον οποίο παρουσιάζει να ακολουθεί όχι τις ανάγκες της εποχής ή εσωτερικές φωνές στην ανάπτυξη της ποίησής του, αλλά να λειτουργεί ως

⁶² Βλ. Ελύτης, 1992: 207 («Δήλωση του '66»).

⁶³ Τον αφορισμό «Ένα μόνο ένα πράγμα μπορεί να δημιουργήσει ο καλλιτέχνης: τους γονείς του» (Διακύβευση: 275), ο Κάλας τον έχει συμπληρώσει «If I am a poet it because I found my parents to be Cavafy and André Breton» (ΔΑΚ, 9/4).

⁶⁴ Βλ. Ελύτης, 1996: 4 και 139.

⁶⁵ Στο ίδιο: 18.

⁶⁶ Η στήλη του Κάλας στο *Arts Magazine* ήταν «In and out of art with N.Calas».

⁶⁷ Ελύτης, 1996: 141.

φερέφωνο τρίτων. Επίσης, δεν τονίζεται τυχαία η ιδιότητα του μεσάζοντα-μεταφραστή (αν και ο Σεφέρης μεταφράζει την *Ερημη Χώρα* το 1936), γιατί ο Κάλας (επηρεασμένος ίσως από τον Παπατσώνη) έχει διαπιστώσει ξένες επιδράσεις στην ως τότε δημοσιευμένη ποίηση του Σεφέρη. Η κρίση αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί υπερβολική και κακεντρεχής, σίγουρα είναι βιαστική και επιφανειακή, όμως δεν διατυπώθηκε αδικαιολόγητα· είναι ενδεικτική της απόστασης που χωρίζει τους δυο ποιητές, καθώς και αργότερα ο Κάλας θα αντιδιαστείλει τη δική του ποίηση από το μυθολογικό και ελληνοπρεπές σύμπαν στο οποίο θεωρεί πως περιχαρακώθηκε, του Σεφέρη προεξάρχοντος, η γενιά του '30. Είναι χαρακτηριστικό πως, στην απόρριψη του Σεφέρη, ο Κάλας δεν χρησιμοποιεί επιχειρηματολογία «αριστερή», όπως ο Βαρίκας – το μόνο κοινό σημείο με την κριτική του τελευταίου είναι η αναφορά στα πρότυπα που αντλούσε η σεφερική «Στροφή» από «γνωστούς ξένους δασκάλους»⁶⁸.

Όσο για τον Σεφέρη θα λέγαμε πως αγνοούσε τελείως τον Κάλας, καθώς βρίσκουμε μόνο μερικές ελάχιστες αρνητικές αναφορές σε απόψεις αλλά ποτέ στο όνομά του: «Ξαφνικά ο Καβάφης βρέθηκε φορτωμένος από συμπλέγματα (εννοώ Φροϋδικά). Αλλά όταν λένε λχ. ότι το “είναι πληγή από φρικτό μαχαίρι” είναι σύμπτωμα του συμπλέγματος της εκτομής, δε με βοηθούν σε τίποτε. Και γνώστης βαθύς της ψυχανάλυσης αν ήμουν, θα έβλεπα ίσως μια κλινική υπόθεση, αλλά από την πλευρά της ποιητικής η σύγχυσή μου θα ήταν μεγαλύτερη»⁶⁹. Ο Σεφέρης, χωρίς να κατονομάζει την πηγή (μάλλον για να την υποβιβάσει), αναφέρεται στο δοκίμιο του Κάλας για τον Καβάφη, όπου πράγματι σε μια σημείωση (ΚΠΑ: 72) αναφέρει το σύμπλεγμα της εκτομής ως πιθανή αιτιολογία για το αίσθημα κατωτερότητας του Καβάφη. Οι αντιρρήσεις του Σεφέρη αφορούν στην κατάχρηση της ψυχαναλυτικής μεθόδου στην ερμηνεία κειμένων και οι ενστάσεις του είναι εύλογες, ωστόσο αδικούν τη συνολική κριτική στάση του Κάλας. Κι άλλη μια φορά έχει «απαντήσει» ο Σεφέρης σε κριτική του Κάλας, όταν αυτός, πρώτος, (1932) μίλησε για επίδραση του Καβάφη πάνω στον Έλιοτ (ΚΠΑ: 98), ωστόσο ο Σεφέρης θεωρεί πολύ απίθανο να δέχτηκε επιδράσεις ο Έλιοτ από τον Αλεξανδρινό⁷⁰. Με τον ίδιο απρόσωπο τρόπο αναφέρεται ο Σεφέρης στην (έμμεση) κρίση του Κάλας για τον Έλιοτ: «Είπανε τον Έλιοτ ποιητή της παρακμής»⁷¹. Η

⁶⁸ Βλ. Κοκόλης, 1993: 214 (κεφ. «Το έργο του Σεφέρη και η αριστερή κριτική, 1931-1950»). Ενδιαφέρον παρουσιάζει κι η αντίδραση του Σεφέρη σε επιστολή του στον Θεοτοκά: «Μιλάει [ο Βαρίκας] για τέχνη με κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο, για εργατικές μάζες και άλλα τέτοια. Μας βάζει ο ρουφιάνος στην κοινωνική αντίδραση, σαν να ήταν αυτός ο κερατάς η δράση» (Θεοτοκάς – Σεφέρης, 1981: 54).

⁶⁹ Σεφέρης, 1984 γ: 91. Ο Σεφέρης αναλύει το θέμα των σχέσεων ζωής και δημιουργίας καθώς και τον τρόπο που πρέπει να εξετάζεται η ατομική ζωή του καλλιτέχνη, στο δοκίμιο «Κ.Π.Καβάφης, Θ.Σ.Έλιοτ· παράλληλοι» (Σεφέρης, 1984: 344). Ο ίδιος επανέρχεται στη σημασία και στη βαρύτητα της ψυχαναλυτικής κριτικής, στο δοκίμιο: «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό», 1941-41 (στο ίδιο: 378). Παρενθετικά να σημειώσουμε πως ο Σεφέρης αναφέρεται σε άλλους (λίγους, σε σύγκριση με το πλήθος των δημοσιευμάτων σχετικά με τον Καβάφη) κριτικούς του καβαφικού έργου, ονομάζοντάς τους (βλ. Βαγενάς, 1994: 250-1), κάτι που δεν κάνει για τον Κάλας.

⁷⁰ Βλ. το δοκίμιο «Κ.Π.Καβάφης, Θ.Σ.Έλιοτ· παράλληλοι», Σεφέρης, 1984: 326. Η σεφερική άρνηση εντάσσεται στη συνολική θεωρητική θέση του περί συγγενειών (που καλύπτει και τη δική του σχέση με τον Έλιοτ).

⁷¹ Σεφέρης, 1984: 45.

άποψη του Κάλας – όπως διατυπώνεται στο δοκίμιο για τον Καβάφη – είναι πως οι Κλοντέλ, Έλιοτ και Καβάφης είναι οι τρεις σημαντικότεροι ποιητές της αστικής τάξης (ΚΠΑ: 94) κι όπως συμπληρώνει για τον Καβάφη (και τους υπόλοιπους), είναι ποιητές της εποχής της παρακμής της αστικής τάξης (ΚΠΑ: 97). Η διατύπωση αυτή ουσιαστικά δεν αντιδικεί με τις απόψεις του Σεφέρη, ο οποίος όμως θεωρεί ότι πρέπει να αντιδιαστέλλεται ο ποιητής που ταυτίζεται με την εποχή του, απ’ αυτόν που υποφέρει και διατυπώνει την κατάπτωση, προετοιμάζοντας έτσι ένα καινούργιο αύριο. Η διαφορά έγκειται στην ερμηνεία των διατυπώσεων: ο Κάλας εκφέρει μια «ιστορική» κρίση που ο Σεφέρης την εκλαμβάνει ως αξιολογική. Επίσης, στο δοκίμιο «Η γλώσσα στην ποίησή μας» (1964) υπάρχει ένας υπαινιγμός που θα μπορούσε να αφορά (και) τον Κάλας: ο Σεφέρης επιμένει στις «διαλείψεις» του Κάλβου οι οποίες οφείλονται στον «αποστεγνωμένο αρχαϊσμό» του και διακόπτουν την «έξοχη ποιητική φωνή του», επομένως διαφωνεί με όσους δεν είδαν τις αδυναμίες του Κάλβου: «Η μόνη παρατήρηση που θέλω να προσθέσω τώρα, είναι ότι διάφοροι μεταγενέστεροι ποιητές, αντί να γυρεύουν να διδαχτούν από τα πράγματα που έβλαψαν τον Κάλβο, τα νομίζουν, αντίθετα, ωφέλιμα παραδείγματα. Το ίδιο κάνουν και με τον Καβάφη»⁷².

Στο ποίημα «Ασπασία Γλυκοφιλούσα» (ONP: 103) σατιρίζεται το ιδεώδες της «ελληνικότητας», του οποίου ο Σεφέρης θεωρείται υπέρμαχος: ο Ν.Βαλαωρίτης αναφέρει ότι στο ποίημα αυτό είναι σαφής «η επίθεση κατά του μοντερνισμού, και μάλιστα ονομαστικά κατά του Σεφέρη»⁷³. Το περιοδικό *Πάλι* δημοσίευσε (1963-64) τη σειρά *Συλλογή Α’* εκτός από το ποίημα αυτό: «Ένα μικρό σατιρικό για τον Σεφέρη, που τον ονόμαζε “ποιητή του ζεστού νερού” δίσταζα να το βάλω», γράφει ο Νάνος Βαλαωρίτης⁷⁴. Η απάντηση του Κάλας ήταν «Ασφαλώς μη δημοσιεύσεις τη μικρή μου σάτυρα (sic) για το ζεστό νερό. It’s just a joke που συμπεριέλαβα για γούστο, και αποτελείται μόνο σε στενό κύκλο και δεν είναι για δημοσίευση»⁷⁵, αλλά σε άλλο γράμμα (30.1.67) βρίσκει ανούσιο κάποιο σχόλιο του Σεφέρη και δηλώνει πως δεν του αρέσει το έργο του⁷⁶. Στο ποίημα «Ασπασία Γλυκοφιλούσα» ο επίμαχος στίχος είναι «Ο Κανατάς που ανεκάλυψε την ποιητική αξία του ζεστού νερού», όπου υπάρχει λογοπαίγνιο με την υποκατάσταση της *Στέρνας* με κανάτα και παρωδία του σεφερικού δίστιχου «Το ζεστό νερό μου θυμίζει κάθε πρωί / πως δεν έχω τίποτε άλλο ζωντανό κοντά μου»⁷⁷. Επιπλέον, στον επίλογο του ποιήματος, υπάρχουν

⁷² Σεφέρης, 1984 α: 171.

⁷³ Βαλαωρίτης, 1990: 132.

⁷⁴ Βαλαωρίτης, 1997: 195. Ο ίδιος ο Βαλαωρίτης σχολιάζει ότι στο ποίημα υπάρχει μια «καρυωτακική πετριά [...] που θυμίζει λίγο το “Κύριε κύριε Μαλακάση”» (επιστολή προς Κάλας 19.1.1963, ΔΑΚ: 30/3).

⁷⁵ Σε επιστολή (στα ελληνικά) 29.1.1963, Βαλαωρίτης, 1997: 116.

⁷⁶ Στο ίδιο: 126-127. Σε επιστολή του Ν.Βαλαωρίτη προς τον Κάλας (18.5.1969) εσωκλείεται πρωτότυπη επιστολή Σεφέρη προς τον Ν.Β., να μην ξανασχοληθεί μαζί του, η οποία τελειώνει: «δε συμπαθώ τους διαπληκτισμούς νεοελλήνων καλαμαράδων σε ξένες αγορές» (ΔΑΚ: 30/3).

⁷⁷ Σεφέρης, 1979: 147 (*Τετράδιο Γυμνασμάτων*). Ο Ελύτης σε επιστολή του (20.8.62, ΔΑΚ, 26/17) σημειώνει ότι γέλασε με την σάτιρα για τον ποιητή της “Στάμνας”: συνεχίζει ωστόσο με τη δική του ειλικρινή χαρά για τις πιθανότητες που είχε ο Σεφέρης να πάρει το Νόμπελ. Ο Ελύτης αναφέρει «Στάμνα»

σήματα που παραπέμπουν ευθέως στον Σεφέρη· αυτά είναι οι αναφορές στο επώνυμό του (αλλά σε πληθυντικό, ως αντιπροσωπευτικό δείγμα πολλών ομοτέχνων)⁷⁸ και στην πατρίδα του (Βουρλά):

«Και μια καινοτομία: στ' αδιέξοδα
οι σεφέρηδες με τα ταχυτάξια των
θα μεταφέρουν μέσον λεωφόρου Συγκρούσεων

όλα τα σπασμένα για να τα τσουγκρίσουν με πανβουρλισμούς» (ONP: 103). Παράλληλα, υπάρχει η αναφορά στο ποιητικό αδιέξοδο των αρχών του αιώνα, από το οποίο ανέλαβε να βγει η γενιά του '30 (με πρώτο τον Σεφέρη και τη σημαδιακή *Στροφή* του)⁷⁹ καθώς και οι αναφορές στο ποίημα «Αυτοκίνητο» (από την ανωτέρω συλλογή) και «Λεωφόρος Συγγρού, 1930»⁸⁰. Σ' αυτές τις αναφορές προστίθεται το οξύ προσωπικό σχόλιο του Κάλας, αφού απαξιώνεται το αποτέλεσμα των υποτιθέμενων καινοτομιών: η μεταφορά (εννοεί μάλλον τα «δάνεια» της σεφερικής γραφής από τον Έλιοτ και τον μοντερνισμό) δεν αποφέρει παρά τη διάλυση, την αποσπασματικότητα (μια πλάγια αναφορά στα «σπασμένα μάρμαρα» της σεφερικής ποίησης), τον ηχηρό αντίκτυπο. Για να κατανοηθεί η βαθύτερη αιτία που κάνει τον Κάλας να σατιρίζει τον Σεφέρη, θα πρέπει να επαναλάβουμε πως το ανωτέρω ποίημα σατιρίζει κυρίως την ανάμειξη στοιχείων γηγενούς πολιτισμού (Πλάκα, Ηρώδειο..) με ξενόφερτους πολιτιστικούς κώδικες, με αποτέλεσμα (κατά τον Κάλας) την υβριδοποίηση της ελληνικής πραγματικότητας («Μις Ελλαντό»). Μοιάζει, λοιπόν, έμμεσα να σατιρίζεται και η προσπάθεια του ελληνικού μοντερνισμού να συζεύξει την ελληνικότητα με την ξένη κουλτούρα, συστεγάζοντας Μακρυγιάννη και Έλιοτ, παράδοση και μοντερνισμό.

Η πρώτη θεωρητική αντιπαραβολή ανάμεσα στον «ήπιο» μοντερνισμό του Σεφέρη και την αδιάλλακτα πρωτοποριακή γραφή «τύπου» Κάλας υπάρχει στο κριτικό κείμενο του Καραντώνη για τη *Στροφή* και πιο ειδικά για το ποίημα «Αυτοκίνητο». Ο πειρασμός είναι μεγάλος να αντιπαραθέσει κανείς τους Σεφέρη και Κάλας ως αντιπρόσωπους του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας αντίστοιχα, ωστόσο γνωρίζοντας τους κινδύνους από τα ιδεολογικά ολισθήματα στα οποία παρασύρει μια τέτοια απόπειρα, θα περιοριστούμε στην επισήμανση

είτε παραπέμποντας στον στίχο «σπασμένη στάμνα» των σεφερικών ποιημάτων «Εφηβος» και «Παλικάρι» (βλ. Σεφέρης, 1979: 117 και 119), είτε βασιζόμενος σε προγενέστερη μορφή του ποιήματος που είχε στείλει ο Κάλας στον Βαλαωρίτη. Κι ο Φράϊερ σε επιστολή του στον Κάλας χρησιμοποιεί για τον Σεφέρη το παρατσούκλι «hot water guy» (ΔΑΚ, 26/19).

⁷⁸ Εδώ λανθάνει η παρωδία που προέρχεται από την παρετυμολογία «σωφέρ»/ σεφέρης, για να προβληθεί (σε συνδυασμό με τη λέξη «ταχυτάξια») η αντίστοιχη επαγγελματική ιδιότητα, σε βάρος της λειτουργίας του ποιητή. Το «σεφέρη» είναι όψιμη μεσαιωνική λέξη από τουρκική ρίζα και σημαίνει ταξίδι, εκστρατεία.

⁷⁹ Πβ. τις απόψεις του Καραντώνη για το αδιέξοδο της ποίησης γύρω στο 1930, το «τέλος» που σηματοδότησε ο Καρυωτάκης (Καραντώνης, 1984: 144-7) και για την ανανέωση που κόμισε η *Στροφή* (στο ίδιο: 152κε).

⁸⁰ Από το *Τετράδιο Γυμνασμάτων* (1928-1937), με αφιέρωση στο ποίημα «στον Γιώργο Θεοτοκά που την ανακάλυψε» (Σεφέρης, 1979: 85). Για τον Θεοτοκά, τον Καραντώνη και την θεματική του τεχνολογικού πολιτισμού βλ. εδώ στο 2^ο κεφ. «Κάλας και Ρωσική Πρωτοπορία».

κάποιων θεμελιωδών διαφορών στην ποιητική των Σεφέρη-Κάλας, οι οποίες καθιστούν ευδιάκριτους τους διαφορετικούς κόσμους του κάθε ποιητή. Γι' αυτό τον σκοπό θα προστρέξουμε σε δυο κείμενα: από τον Σεφέρη στο ποίημα «Νιζίνσκι», ποίημα Ποιητικής σύμφωνα με τον Ν.Βαγενά και το ποίημα «Επανασύσταση» του Κάλας. Το «Νιζίνσκι» ανήκει στα πρώτα ποιήματα του Σεφέρη, από το *Τετράδιο Γυμνασμάτων (1928-1937)*, και έχει γραφτεί το 1932⁸¹. Το ποίημα του Κάλας ανήκει στα τελευταία δημοσιευμένα ποιήματά του και βρίσκεται στη συλλογή *Γραφή και Φως, 1977-1983* (που έδωσε τον τίτλο σε όλο το βιβλίο). Να τονίσουμε πως δεν πρόκειται για το «καλύτερο» ποίημα του Κάλας – όπως κι ο «Νιζίνσκι» για το σεφερικό corpus – αλλά είναι αντιπροσωπευτικό ποιητικών αρχών και προσφέρεται για αντιπαραβολή με το σεφερικό ποίημα. Επιπλέον είναι σημαίνουσα η κίνηση των σωμάτων ως παρομοίωση για το «ποιητικό σώμα», όπως πρώτος την έχει εισάγει ο Βαγενάς: στον μοντέρνο χορό (και στη μοντέρνα ποίηση) ο ρυθμός καθορίζεται από τις κινήσεις των άκρων και όχι του κορμού και έτσι προκύπτει, μέσα στα πλαίσια μιας απόλυτης ελευθερίας, «ένας χορός διακεκομμένος αλλά απόλυτα πιστός προς το σώμα»⁸².

Πρόκειται για δυο πεζόμορφα ποιήματα που έχουν μια κοινή θεματική αφετηρία: οι ποιητικοί ήρωες είναι ή θυμίζουν χορευτές και η ποιητική αναζήτηση καθορίζεται ως η «χορογραφία» μιας καινούργιας ασύμμετρης αρμονίας. Και στα δυο κείμενα η γλώσσα του σώματος είναι κυρίαρχη, ενώ οι ποιητικοί ήρωες είναι ασυνήθιστοι και όχι καθημερινοί άνθρωποι. Ο Νιζίνσκι του Σεφέρη δίνει μια φανταστική παράσταση, οι κινήσεις του χορευτή και οι μεταμορφώσεις του κινητοποιούν αντίστοιχα συναισθήματα στον θεατή-ποιητή. Το ποίημα, σύμφωνα με τον Νάσο Βαγενά, ανακεφαλαιώνει την ποιητική θεωρία του Σεφέρη: αποτελεί μια αναπαράσταση της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσω της γλώσσας και στοχεύει να ψηλαφίσει τη σχέση του θεατή με το έργο τέχνης. Για τον Σεφέρη η καλλιτεχνική εμπειρία είναι μυστικιστική εμπειρία (*selva oscura*)⁸³, γι' αυτό η αισθητική επικοινωνία με τον αναγνώστη-θεατή δεν πετυχαίνεται με τη μέσω της διανοίας αποκρυπτογράφηση, αλλά με την κάθαρση μέσω του συναισθήματος⁸⁴. Από την άλλη πλευρά, ο Κάλας στο ποίημά του «Επανασύσταση» (ΓΦ: 117) χρησιμοποιεί ένα ανδρείκελο, την κυρία Μαρία Duncan, ως προσωπείο-παρωδία της χορεύτριας Ισιδώρας Ντάνκαν. Σε αντίθεση με την persona του περίφλογου ιδανικού καλλιτέχνη στο σεφερικό ποίημα, το ανδρείκελο-χορεύτρια στο ποίημα του Κάλας δεν έχει καν πόδια: έχει εγχειριστεί και έχει δυο τεχνητά πόδια, ενώ υποβαστάζεται από δεκανίκια. Ο σεφερικός Νιζίνσκι έχει ένα σώμα παλλόμενο, τεντωμένο κορμί, χέρια φτερούγες, εμφυσά ζωή γύρω του «Ενιωθα στα πόδια ένα ζεστό στρώμα από πούπουλα και σφυγμούς να φουσκώνει», εμψυχώνει τα

⁸¹ Βλ. Βαγενάς, 1986: 60.

⁸² Βλ. Βαγενάς, 1984: 49-50.

⁸³ Βλ. Σεφέρης, 1984: 153.

⁸⁴ Για την ανάλυση του ποιήματος βλ. Βαγενάς, 1986: 67-76.

αντικείμενα, πολλαπλασιάζει τα δάχτυλά του «σα να ήταν εφτά χιλιάδες»⁸⁵. Αντίθετα η Duncan είναι μια πολύ κοκέτα πενηντάρα, βαριά γυναίκα, που στα νιάτα της είχε φετιχιστική μανία με τα παπούτσια, «πώρα θα τα φοράω απάνω στα καλούπια των ποδιών μου με τα οποία θα περπατώ». Οι μεταμορφώσεις του Νιζίνσκι σε πορφυρό κυπαρίσσι, σε σταυρό και σε πουλί συστοιχούν στις παραμορφώσεις του σώματος της Duncan και στους βελονισμούς που υφίστανται οι βασανισμένες νεανικές σάρκες του Σεβαστιανού· ο Σεβαστιανός αποτελεί τη δεύτερη μορφή στο ποίημα «Επανασύσταση», ενώ οι βελονισμοί που τρυπάν το σώμα του, μεταστοιχειώνονται σε ερωτικά βέλη μέσω της ζωγραφικής τέχνης.

Ο Κάλας αντιπαραβάλλει δύο κόσμους μέσα στο ποίημά του: τα ζωντανά ανδρικήλα (απρόσωπες μάσκες) και τις εικόνες (μορφή του Σεβαστιανού) της τέχνης. Η δομή είναι κυκλική: στις δυο πρώτες παραγράφους και στις δυο τελευταίες παρουσιάζεται ο κόσμος των ανδρικήλων, ενώ στη μέση ανακαλείται ο πίνακας που αναπαριστάνει τον Άγιο Σεβαστιανό. Πρόκειται για δομή γεωμετρημένη, καθώς έχει «χαραχτεί» από τον διαβήτη του γεωμέτρου, με τον πίνακα του Mantegna⁸⁶ στο κέντρο του κύκλου. Ο διαβήτης με τον οποίο χαράζεται το ποίημα αποκαλείται «σχιζοφρενικός», έτσι και η όραση του Κάλας είναι διπλής εστίασης: βλέπει ταυτόχρονα σε δυο κέντρα, των υβριδίων και των καλλιτεχνικών μορφών. Κλειδί είναι ο «διαβήτης» που χρησιμοποιείται ως λεκτική γέφυρα: νόσος στη ζωή (η αιτία του ακρωτηριασμού της Duncan), γεωμετρικό όργανο στην τέχνη. Η αιχμή του ποιήματος «Επανασύσταση» βρίσκεται στην αντίθεση *κίνηση* (ζωντανό σώμα: αν και ανάπηρο κινείται με τεχνητά μέλη) – *ακίνησια* (εικονογραφημένη μορφή), σε συνδυασμό με την κορυφαία αντίφαση *αλήθεια-ψεύδος*. Πρώτα ο Κάλας τοποθετεί την αντίθεση αυτή μέσα στη ζωή: «Έχω ήδη πάψει να συναισθάνομαι πόνους σε φανταστικά μέλη – αντικατασταθήκανε απ' την αλήθεια των τεχνητών» και μεταβαίνει στον κόσμο της τέχνης, όπου η ζωγραφισμένη φιγούρα του Αγίου Σεβαστιανού του Mantegna έχει τη δύναμη ζώντος ανθρώπου, δύναμη που οφείλεται στην αναπλαστική μαγεία του ζωγράφου. Το ποίημα τελικά φέρνει στο ποιητικό προσκήνιο δυο τρόπους επανα-σύστασης των όντων, ο ένας τελείται μέσω της επιστήμης και της ιατρικής τεχνικής (τεχνητός) κι ο άλλος μέσω της τέχνης (καλλιτεχνικός). Επομένως, ο Κάλας αντιμετωπίζει τα ίδια πυρηνικά προβλήματα με τον Σεφέρη, δηλαδή πρώτα το θέμα της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας και μετά το πρόβλημα των σχέσεων της ζωής με την τέχνη και πιο συγκεκριμένα το ζήτημα της μετακένωσης της μιας στην άλλη ή της αμοιβαίας υποκατάστασής τους. Ο Σεφέρης μοιάζει να πιστεύει στη μετακένωση της τέχνης μέσα στη ζωή, ενώ ο Κάλας διαπιστώνει τις πολλαπλές υποκαταστάσεις τους, θέτοντας σε δοκιμασία τις πρωταρχικές έννοιες αλήθεια/πραγματικότητα και ψέμα / τέχνη.

⁸⁵ Σεφέρης, 1979: 111 και 112 αντίστοιχα.

⁸⁶ Πρόκειται μάλλον για τον «Άγιο Σεβαστιανό» που βρίσκεται στο Λούβρο (μεταφέρθηκε εκεί από μια εκκλησία της κεντρικής Γαλλίας, γι' αυτό ο Κάλας αναφέρει τους κληρικούς που ασπάζονταν την εικόνα) κι όχι τον ομώνυμο πίνακα του Μαντένια που βρίσκεται στην Κα ντ' Όρο στη Βενετία, βλ. Μεγάλοι Ζωγράφοι, 1977: 299 και 310 (ο πίνακας).

Ουσιαστικά και οι δυο ποιητές πραγματεύονται το «θαύμα» της τέχνης. Ο Σεφέρης φέρνοντας στο προσκήνιο εικόνες από μια άγνωστη πραγματικότητα (πουλιά που πετούν με ορμή και χτυπούν στους τοίχους της στενής κάμαρας, το σκοτεινό φως κά.) μεταφέρεται στην «ξαφνική στιγμή έξω από το χρόνο, που συγγενεύει τόσο με τη μυστικιστική εμπειρία»⁸⁷. Και στο ποίημα του Κάλας υπάρχει η αντίστοιχη στιγμή που προέρχεται από τη θέα του πίνακα: «Απόψε ο δρόμος που διαβαίνει από το τέλος στην αρχή σα λάμψη αδαμάντινη», άρα και γι' αυτόν η τέχνη αποτελεί μια έκλαμψη. Για τον σεφερικό Νιζίνσκι ο χορός είναι μια πράξη ζωής εναντίον του θανάτου, ομοίως και για τον Κάλας η καλλιτεχνική πορεία καταξιώνεται όχι από την έκταση και τις διακλαδώσεις της αλλά από την ένταση και την κορύφωση: ο πάσχωσ Σεβαστιανός αποτελεί πηγή δυνατού έρωτα. Επιπλέον και οι δυο ποιητές στοχάζονται, με τον τρόπο του ο καθένας, πάνω στη δημιουργία νέων ρυθμών (απόδειξη η πρόζα και των δύο ποιημάτων) και νέων αναλογιών, μέσα από μια γλώσσα ακριβείας και λιτότητας. Με τη διαφορά ότι ο Σεφέρης «χρησιμοποιεί» ένα πρότυπο μοντέρνου κι ασύμμετρου πάθους (τη χορογραφία του Νιζίνσκι στην «Ιεροτελεστία της άνοιξης») για να υποδείξει μια τελική αρμονία, ενώ ο Κάλας προβάλλει έναν κλασικότροπο πίνακα του 15^{ου} αιώνα, τονίζοντας και υπερθεματίζοντας την καινούργια παράδοση και δυσαρμονική ποιητική του.

Ένα βασικό σημείο διαφοράς στην ποιητική των Σεφέρη και Κάλας είναι το θέμα της ποιητικής ειλικρίνειας και παράλληλα η προσωπική συμμετοχή-εξομολόγηση του ποιητή μέσα στο ίδιο το ποίημά του. Ο Σεφέρης συμμετέχει (μέσω του προσωπίου του Στράτη Θαλασσινού), άλλοτε συλλογιζόμενος, άλλοτε αισθανόμενος, η στάση που προωθεί είναι η *μέθεξη*, ενώ ο Κάλας ούτε συλλογίζεται ούτε νιώθει, υιοθετεί την απόσταση της *έκστασης* (εξίσταται). Ο ποιητής στην «Επανασύσταση» είναι έξωθεν παρατηρητής, εμφανίζεται μόνο για λίγο για να απευθυνθεί στον Σεβαστιανό σε δεύτερο πρόσωπο ενικού (επιτείνοντας έτσι το στοιχείο της εμπύχωσης της εικονιζόμενης μορφής). Στον Σεφέρη η απόλυτα προσωπική ματιά επιβάλλεται πάνω στη γραφή του, ο Κάλας αντίθετα κινείται διευρύνοντας τα όρια της προσωπικής ματιάς (ακολουθώντας το καβαφικό πρότυπο). Η απόσβεση της προσωπικότητας εννοείται από τον Σεφέρη ως αυτοανάλωση του δημιουργού μέσα στο έργο του· αυτό εξάλλου συμβολίζει η βαθμιαία κατάρρευση και η τελική εξαφάνιση του Νιζίνσκι, αλλά και η προσωπίδα⁸⁸. Επίσης το ποίημα του Σεφέρη βρίσκεται κοντά στην αριστοτελική ορολογία (ο Βαγενάς το ερμηνεύει με αυτήν) και λογική, δηλαδή η τέχνη μιμείται τη ζωή και είναι ανώτερή της ως κάθαρση και εξύψωση των παθών σε μια σφαίρα εξιδανίκευσης. Ενώ η αριστοτελική κάθαρση αποτελεί τον σεφερικό σκοπό της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο Κάλας ακολουθεί την ηρακλείτεια οδό: «ούτε λέγει, ούτε κρύπτει αλλά σημαίνει»⁸⁹, δεν αναλώνεται μέσα στο έργο του αλλά μεταμορφώνεται σε σφίγγα –

⁸⁷ Βαγενάς, 1986: 69.

⁸⁸ βλ. Βαγενάς, 1986: 70.

⁸⁹ Ηράκλειτος, 1987: 93.

άλλωστε ίσως δεν είναι τυχαίο ότι το αίνιγμα της σφίγγας αφορούσε τα κάτω άκρα του ανθρώπου. Η σεφερική κάθαρση εκβάλλει σε μια καινούργια αρμονία: στο τέλος του ποιήματος η αγωνία, η υπερδιέγερση και η αταξία δίνουν τη θέση τους στο συναίσθημα της ανακούφισης «είχα το συναίσθημα πως ήμουν καλύτερα, πως είχα κάτι νικήσει.»⁹⁰. Ο Κάλας, έχοντας υπερβεί την εξιδανίκευση (sublimation) στην τέχνη και την καθαρτική λειτουργία της, τείνει στην μεταμόρφωση μέσα από την τέχνη, την αναγέννηση του άψυχου (οι χυμοί της ζωής κυλάνε στο απεικονιζόμενο σώμα) ενώ αντιπαραβάλλει, από την άλλη πλευρά, την παραμόρφωση της πραγματικής ζωής, με το να παρουσιάζει τα πρόσωπα ως ανδρείκελα. Η σύγχυση ανάμεσα στην εικόνα (αντίγραφο) και στο είδωλό της (απεικονιζόμενο αντικείμενο) αποτέλεσε μια από τις ερμηνευτικές εμμονές του Κάλας ως τεχνοκριτικού. Ο ίδιος αντιστρέφει την αριστοτελική θέση: καθώς τα σύνορα ανάμεσα στην πραγματικότητα και το είδωλό της είναι αδιευκρίνιστα και επιπλέον το είδωλο είναι ανώτερο, θα 'πρεπε η ζωή να μιμείται την τέχνη⁹¹.

Ένα ακόμα διαφοροποιητικό στοιχείο είναι η χρήση ενός πυκνού «δάσους» συμβόλων από τον Σεφέρη: φωτιά, πουλιά, προσωπίδα κλπ⁹². Ο Κάλας δομεί την αφήγησή του (και τα δυο ποιήματα έχουν αφηγηματική βάση, γι' αυτό και η πεζή μορφή τους) χρησιμοποιώντας λογοπαίγνια. Το βασικό λογοπαίγνιο αφορά στα «σκέλη» του διαβήτη και στα ανθρώπινα πόδια, τα οποία συμφύρονται ενώ στη συνέχεια συμπλέκονται τα αληθινά πόδια με τα τεχνητά μέλη (της Duncan), αλλά και αντίστροφα τα ζωγραφισμένα (ψεύτικα) μέλη με το ζωντανό σώμα (του Σεβαστιανού). Ενώ το ζωντανό σώμα στηρίζεται σε δεκανίκια⁹³, το αναπλασμένο σώμα του Σεβαστιανού στηρίζει: «Σαν ολυμπιακός αθλητής ορθώνεται απάνω στη ρωμαϊκή κολόνα του μαρτυρίου του. Φαίνεται να την υποβαστά ανάμεσα στα ερείπια γκρεμισμένου ναού.» Άλλο λογοπαίγνιο είναι η αρρώστια (διαβήτης) που αφορά ζώντες οργανισμούς και το γεωμετρικό όργανο που κάνει χαράξεις πάνω στην επιφάνεια: «Ο διαβήτης του γεωμέτρου ανακαλεί κύκλους και τόξα.» Το επόμενο λογοπαίγνιο βασίζεται στην πορεία που ακολουθούν τα τεχνητά πόδια και τα αναπλασμένα μέσω της τέχνης: η Duncan είναι «αντιπρόεδρος μιας εταιρίας με διεθνείς διακλαδώσεις», ενώ ο ακίνητος άγιος πυροδοτεί μια σύντομη, σαν μαγική έκλαμψη, πορεία. Η

⁹⁰ Σεφέρης, 1979: 113.

⁹¹ Η άποψη αυτή θυμίζει τον αισθητισμό και την άποψη του W.Pater να κρίνεται η ζωή «εν πνεύματι τέχνης», βλ. Johnson, 1984: 23. Πβ την άποψη του Wilde στο έργο του «Ο κριτικός ως καλλιτέχνης», όπου ο κόσμος θεωρείται ψευδαίσθηση, γι' αυτό πρέπει να στρεφόμεστε στον αξιόπιστο κόσμο της τέχνης, έτσι ώστε η Ζωή να μιμείται την Τέχνη (βλ. στο ίδιο: 115-116). Ωστόσο η άποψη του Κάλας δεν συνάδει απόλυτα με το δόγμα της τέχνης για την τέχνη, καθώς μετατοπίζει την έμφαση από το ρόλο του καλλιτέχνη στο ίδιο το έργο. Επιπλέον δεν διαχωρίζει την τέχνη από τη ζωή, αλλά αντιστρέφει τη σχέση τους.

⁹² Τα σύμβολα του ποιήματος έχει διεξοδικά εξιχνιάσει ο Βαγενάς, 1986: 70-72.

⁹³ Πιθανότατα ο Κάλας έχει υπόψη του τη θεωρία του Lacan για το κομματιασμένο σώμα (corps morcelé) όπως διατυπώθηκε στο «στάδιο του καθρέφτη»: η ναρκισσιστική εμπειρία του βρέφους το οδηγεί στην ταύτιση της κατοπτρικής του εικόνας με μια φανταστική σωματική ενότητα, ενώ αργότερα, οδηγείται σε μια φαντασίωση του κατακερματισμένου σώματος (βλ. Susan Buck-Morss, «Αισθητική-Αναισθητική: μια επανεξέταση του δοκιμίου του W.Benjamin για το έργο τέχνης», μτφρ. Φ.Τερζάκης-Μ.Σπυριδάκης, Η Σχολή της Φρανκφούρτης, 1996: 371-2).

δόμηση του ποιήματος πάνω σε λεκτικά παιχνίδια συνεπάγεται την αποκρυπτογράφησή τους, άρα και τη διανοητικά μεσολαβημένη αισθητική απόλαυση⁹⁴. Ενδεικτικό αυτής της πορείας είναι το ότι το ποίημα τελειώνει με ένα «παραξένισμα», όταν τα μανεκέν μητέρας και κόρης μεταμορφώνονται στα μυθολογικά πρόσωπα της Κλυταιμνήστρας και της Ηλέκτρας, μετατοπίζοντας την ποιητική πραγμάτευση προς το σύμπαν της τραγωδίας, με διακριτές τη μυθολογική αφετηρία και την ψυχαναλυτική ερμηνεία. Το παραξένισμα αυτό δεν προκλήθηκε από κάποια συνειρμική μετατόπιση του συνολικού νοήματος αλλά από συνειρμό ανεξάρτητων λέξεων. Η μητέρα και η κόρη Duncan και ο μεταξύ τους άρρητος γυναικείος ανταγωνισμός («Η Μάρθα Duncan [...] Ασυγκρίτως ωραιότερη και θανάσιμα θελκτική.») παραπέμπει στις μυθολογικές ηρωίδες οι οποίες συμπλέκονται λεκτικά με τον διαβήτη που χρησιμοποιήθηκε ως λέξη-κλειδί στο ποίημα. «Κλυταιμνήστρα και Ηλέκτρα αμβλύσαν τα σιέλη σχιζοφρενικού διαβήτη». Πρόκειται ακριβώς για τη βάση της «μη-ευκλείδειας» ποίησης που καλλιέργησε ο Κάλας και συνίσταται στην αμφισβήτηση της ταυτότητας των όντων, μέσα από μετατοπίσεις εικόνων, μέσα από συνειρμικές διαδικασίες που δεν είναι κατανοητές με βάση μια κλασική συμβολοποίηση. Η κατακλείδα του ποιήματος προκαλεί ένα καινούργιο ερωτηματικό στην ανάγνωση, «αμβλύνει» την αναζήτηση του νοήματος αντί να συγκλίνει σε ένα τελικό νόημα, επομένως η διαμόρφωση ενός «ανοιχτού» νοήματος, η πρόκληση και όχι η λύτρωση είναι η κατάληξη στο ποίημα «Επανασύσταση».

Πιθανότατα η αφετηρία της έμπνευσης του Κάλας να βρίσκεται στο γλυπτό του Taki «Sebastian» (1974) το οποίο, με τη σειρά του, έχει ως σημείο αναφοράς το αναγεννησιακό αριστούργημα του Mantegna και δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο ερωτικό στοιχείο (βλ. Calas, 1984: 202-203). Πέρα απ' αυτό, το ποίημα «Επανασύσταση» φωτίζεται από κάποιες σκέψεις για την εικόνα και πιο συγκεκριμένα το πορτραίτο. Ο Κάλας αναλύει στο *Confound the Wise* (1942) και αποτυπώνει μετά από σαράντα χρόνια στο ποιητικό κείμενο της «Επανασύστασης», τους προβληματισμούς του για την εικόνα του σώματος στα δύο πεδία, αυτό της παθολογίας και αυτό της τέχνης. Οι διαφοροποιήσεις που υπάρχουν ανάμεσα στα δυο πεδία εξηγούνται εν μέρει από την ψυχαναλυτική αρχή της εξιδανίκευσης (sublimation) κατά την οποία έχουμε αποζημίωση μέσω της τέχνης για τα βάσανα της πραγματικότητας – κάτι που στο ποίημα συμβαίνει με τη φιγούρα του Σεβαστιανού.

Επιπροσθέτως στο *Confound the Wise*, στο υποκεφάλαιο «The Body Image» (: 210κε), ο Κάλας συνδέει την εικόνα του σώματος όχι με τη στατική φωτογραφική αναπαράστασή του αλλά με τη δυναμική του δράση μέσα στον χώρο, δηλαδή την κίνηση. Πρώτιστο μέλημα του ανθρώπου

⁹⁴ Ο Βαγενάς καταλήγει σε αντίστοιχο συμπέρασμα για τον «Νιζίνσκι»: παρόλο που ο Σεφέρης στόχευσε στην μέσα από το συναίσθημα κάθαρση, και υποστήριξε ότι η αποκρυπτογράφηση δεν είναι απαραίτητη για τη λειτουργία του ποιήματος κατά την ανάγνωση, «η ανίχνευση των συμβολισμών του προσφέρει κυρίως μια διανοητική ικανοποίηση» (Βαγενάς, 1986: 75).

είναι η γνώση του σώματος, ενώ η εικόνα του φυσικού μας εαυτού μεταβάλλεται δραματικά στις παθολογικές περιπτώσεις: «In cases of amputated limbs the patient very often keeps the body image he had before the operation and never succeeds in adapting himself to the new and painful reality» (Confound: 211). Στις περιπτώσεις ακρωτηριασμού βρισκόμαστε μπροστά στην άρνηση του ασυνείδητου να αποδεχτεί την εικόνα που η πραγματικότητα έχει αλλάξει (: 213), αλλά το «ατύχημα» αλλάζει κυρίως τη συνειδητή ζωή του ανθρώπου και επομένως δεν μπορεί η ψυχανάλυση να ασκήσει τη θεραπευτική πρακτική της (: 213). Η κυρία Duncan είναι ο άνθρωπος της τοτεμικής εποχής που δεν έχει επίγνωση για την αλήθεια της κατάστασής της, ούτε μπορεί να ξεχωρίσει το πραγματικό από το φανταστικό. Οι πηγές του ποιήματος ανιχνεύονται στο συγκεκριμένο τμήμα του Confound όπου ο Κάλας λει ότι το πώς θα ξεπεράσει ένας ασθενής το αίσθημα του φασματικού άκρου (phantom limb) αποτελεί ιατρικό ζήτημα, ενώ οι αναζητήσεις του κριτικού τέχνης προσανατολίζονται αλλού: «Here it is the development of the body image through the medium of art that interests me» (: 215). Ο Κάλας αναρωτιέται ποιες είναι οι ελαττωματικές εικόνες και ποιες οι ελαττωματικές αισθήσεις, ποια εν τέλει είναι η πραγματικότητα και ποια η φαντασία. Αυτό είναι θέμα εκμάθησης και γνώσης, όπως για τον πρωτόγονο άνθρωπο η συνειδητοποίηση ότι βλέπει την εικόνα του εαυτού του (και όχι κάποιου άλλου) στον καθρέπτη.

Για να ξαναγυρίσουμε στην παράλληλη εξέταση των δύο ποιητών, πρέπει να επισημάνουμε ότι η ξεχωριστή χρήση της γλώσσας που τους διακρίνει, είναι αποτέλεσμα και αιτία όλων αυτών των διαφορών Ποιητικής. Ο Σεφέρης έχει ενστερνιστεί τη ρήση του I.A.Richards ότι «η ποίηση είναι η υπέρτατη μορφή της συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας», αναγνωρίζοντας (και αποδεχόμενος) τον κίνδυνο της υπερβολικής υποκειμενικότητας που αυτή η χρήση συνεπάγεται⁹⁵. Ο Κάλας βρίσκεται από την πλευρά των αντικειμενοποιητικών διαδικασιών, διαχωρίζοντας φυσικά κι αυτός τον ποιητικό λόγο από τον επιστημονικό-λογικό και προσεγγίζοντας τον «τρόπο με τον οποίο ο Πλωτίνος αντιλαμβάνονταν την ποίηση ως την αισθαντική ενσάρκωση του λογικού»⁹⁶. Αυτό που αντιπροτείνει ο Κάλας στον κατά Richards ορισμό της ποίησης είναι η «παιγνιώδης» χρήση της γλώσσας, χρήση που βασίζεται στο διαφορούμενο, διπλό νόημα και στην εισαγωγή συμπληρωματικών συνειρμών (Διακύβευση: 113). Σύμφωνα με τον Κάλας η επιθυμία του ποιητή «να “φτιάξει” το ποίημα πρέπει να υπερβαίνει τον πειρασμό να αισθανθεί. Συχνά πάντως δεν αρκεί ο καλλιτέχνης να αποφεύγει την ειλικρίνεια· πρέπει και να θέλει να παραπλανά» (Διακύβευση: 117).

⁹⁵ Σεφέρης, 1984: 144-146.

⁹⁶ Οι απόψεις του Κάλας, στις οποίες αναφερόμαστε εδώ, αναπτύσσονται στο δοκίμιο «Η εικόνα και η ποίηση» (Διακύβευση, 111κε, το παράθεμα: 112)· αυτό το δοκίμιο συστήνει ο Κάλας στον Φράιερ, όταν του ζητάει ένα κείμενο που να συνοψίζει το ποιητικό του credo (ΔΑΚ, 26/19, επιστολή 14.10.67).

Παρά την πυρηνική ομοιότητα (: στοχασμός γύρω από το ζήτημα της τέχνης), οι διαφορές στην Ποιητική των δυο δημιουργών προβάλλουν πολλές και οριακές. Το σφαιρικό σύμπαν είναι ευανάγνωστο για τον επαρκή έλληνα αναγνώστη, ενώ ο ποιητικός κόσμος του Κάλας μοιάζει να έρχεται από μακριά. Θα δώσουμε εδώ συνοπτικά κάποιες από τις γενικότερες μεταξύ τους αντιστιζεις. Ήδη από τη «συν-ανάγνωση» που προηγήθηκε έγινε φανερό πως ο Σεφέρης φτιάχνει έναν ποιητικό κόσμο όπου κυριαρχεί η μυστικιστική εμπειρία μέσα από ένα δάσος συμβόλων, ενώ ο Κάλας κατασκευάζει αινίγματα συνταιριάζοντας με ταχυδακτυλουργική ικανότητα λεκτικά παιχνίδια. Ο Σεφέρης υπήρξε ο ποιητής της οντολογίας και της αναζήτησης της ταυτότητας («Είτε βραδιάζει / είτε φέγγει / μένει λευκό / το γιασεμί»⁹⁷), ενώ ο Κάλας ήταν προσκολλημένος στο αξίωμα «εγώ είναι ένας άλλος» και στην αρχή της ετερότητας. Ο Σεφέρης με στοχαστικότητα σκύβει πάνω στο γεγονός που έγινε, σ' αυτό που διαμορφώθηκε και *είναι*, ενώ παράλληλα ερμηνεύει το παρόν μέσα από το παρελθόν· ο Κάλας νοιάζεται για το γίνεσθαι, για τις μεταστοιχειώσεις των φαινομένων, η ιστορία τον ενδιαφέρει ως διάσταση του μέλλοντος. Η μοντέρνα ποιητική του Σεφέρη δεν αναίρεσε την τονική μουσική κλίμακα και τη συνέχεια του νεοελληνικού λόγου, ενώ η ποίηση του Κάλας, με την ατονικότητα και την παραφωνία της, λειτούργησε ως *diabolus in musica*. Ο Σεφέρης αναζήτησε την απλότητα, την ομορφιά και την αρμονία, ενώ ο Κάλας ενεπλάκη σε κείνη την πλευρά της πρωτοπορίας (πχ Marcel Duchamp) όπου αυτές οι αρχές δεν θεωρήθηκαν ποτέ καλλιτεχνικά ιδανικά. Η πλευρά αυτή δεν δίστασε να παραμορφώσει τα μορφότυπα, να παρωδήσει την παραδοσιακή ομορφιά (πχ. ο Duchamp πρόσθεσε μουστάκια στη Μόνα Λίζα), να δομήσει την τέχνη με όρους ασυνέχειας και διακοπών (*interruptions*). Ο Σεφέρης υπηρέτησε τον παραμυθητικό και λυτρωτικό χαρακτήρα της τέχνης, ενώ ο Κάλας απάντησε από την πλευρά του πως η τέχνη δεν είναι ηρεμιστικό (Διακύβευση: 90). Η μυθική διάσταση του σφαιρικού στοχασμού ανήγαγε τον κόσμο σε αρχετυπικές μυθικές εικόνες, ο Κάλας έστησε μια σειρά από ιδιωτικά τοτέμ. Στο μυθικό σύμπαν της γενιάς του '30 αντέταξε «μυθικό κενό στα όνειρα των μύθων» (ΓΦ: 100).

4.4. Ο ΜΟΡΦΟΤΥΠΟΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ

Αν επιχειρούσαμε μια σύζευξη, ανάλογη με κείνη των τριών αρχαίων τραγικών ποιητών, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Σεφέρης (με έντονο το αίσθημα δικαιοσύνης) θεωρεί τον κόσμο όπως πρέπει να είναι, ο Ελύτης εξιδανικεύει τον κόσμο όπως θα 'θελε να είναι, ενώ ο Κάλας βλέπει τον κόσμο ως έχει, στην πραγματικότητα του καθρέφτη (που «χωράει» όλες τις όψεις, «ενεργεία» και «δυνάμει», του ορατού). Επομένως, η αντίστιξη στην ποίηση δεν έγκειται τόσο σε διαφορές στην ιδιοσυγκρασία και στο ποιητικό «ταλέντο», αλλά προέρχεται από θεμελιώδεις αποστάσεις Ποιητικής. Η δραματική φωνή του Σεφέρη τροφοδότησε κυρίως μια ποιητική

⁹⁷ Σεφέρης, 1979: 176. Για τις αρχές της καθολικότητας, αμεσότητας και ταυτότητας, που διέπουν το συμβολικό σφαιρικό σύμπαν, βλ. Δημηρούλης, 1997: 180κε.

οντολογία, η λυρική ποίηση του Ελύτη διαμόρφωσε έναν φυσιοκρατικό ιδεαλισμό, ενώ ο επικός τόνος του Κάλως επεξεργάστηκε μια αιγιματική κοσμολογία.

Ο Κάλως χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του Απελλή και την απάντηση που έδωσε στον τσαγκάρη, όταν αυτός του έκανε υποδείξεις για την πιστότητα του αναπαριστάμενου σανδαλιού, καταλήγει πως ο καλλιτέχνης δεν είναι πια υποχρεωμένος να μιμείται την πραγματικότητα (Διακύβευση: 69). Σ' αυτό το σημείο είναι σύμφωνοι κι οι τρεις ποιητές, αφού σε κανέναν τους δεν αρκούσε η περιγραφή της πραγματικότητας και ο καθένας έδωσε τη δική του ερμηνεία, μέσα από το ποιητικό του σύμπαν. Διέφερε όμως ριζικά ο τρόπος που αντιλαμβάνονταν το ρόλο του ποιητή απέναντι στην κοινωνία και μέσα σ' αυτήν. Ο Σεφέρης από τα πρώτα θεωρητικά του κείμενα είχε εκδηλωθεί κατηγορηματικά αντίθετος στη «στρατευμένη» τέχνη αλλά και στο δόγμα «η τέχνη για την τέχνη»⁹⁸ και πίστευε πως η δουλειά του ποιητή δεν είναι να λύνει φιλοσοφικά και κοινωνικά προβλήματα. Ο Σεφέρης πίστευε πως «άλλη η τάξη της ζωής και άλλη της πέννας», παρ' όλα αυτά η ποιητική γραφή του παρακολουθούσε την ιστορική πραγματικότητα με το δικό του μυθοποιητικό τρόπο⁹⁹. Από τη δική του πλευρά, ο Ελύτης υπήρξε πλήρως αποστασιοποιημένος από την τρέχουσα (αλλά και την ιστορική) πραγματικότητα και τα εμπορεία της αγοράς: «Είναι φορές που αισθάνομαι αληθινή έχθρα προς την κοινωνία, επειδή δε μου μοιάζει»¹⁰⁰. Ο Κάλως, ήδη από την πρώτη του δημιουργική περίοδο υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής μιας αυτόνομης (όσο και) επαναστατικής τέχνης και συνέχισε σ' όλη του τη ζωή να υποστηρίζει τη σύνδεση κοινωνίας και τέχνης, όπως και τη σύμπλευση της ηθικής με την αισθητική. Αλλά οι αποκλίσεις δεν εντοπίζονται μόνο σε ζητήματα «πολιτικής» αλλά και σε μια γενικότερη στάση ζωής. Οι Σεφέρης και Ελύτης υπήρξαν ποιητές που είχαν πίστη στην απόλυτη ακρίβεια και τάξη, αποτέλεσαν πρότυπα ποιητικής ορθο-δοξίας για γενιές ποιητών, υπήρξαν ποιητές που καλλιέργησαν ναρκισσιστικά το κάλλος και τον αρμονικό λόγο. Ο Κάλως θεωρούσε την αβεβαιότητα ως μέρος της αισθητικής απόλαυσης, υπήρξε ετερόδοξος δημοτικιστής μέσα στη «Φοιτητική Συντροφιά», αιρετικός μαρξιστής στους *Νέους Πρωτοπόρους* και αρκετά παράταιρος

⁹⁸ Βλ. το δοκίμιο «Η τέχνη και η εποχή» (Σεφέρης, 1984: 264-267). Πβ τα όσα λέει για την «πατριωτική» ποίηση του Κάλβου και για το θέμα των σχέσεων της τέχνης και της πίστης (στο ίδιο: 202-203).

⁹⁹ Βλ. Δημηρούλης, 1997: 177. Δεν είναι στους στόχους μας να επεκταθούμε στη μυθική μέθοδο του Σεφέρη και τον παραλληλισμό της ιστορίας και της σύγχρονης πραγματικότητας μέσω της μυθολογίας του· το θέμα εξάλλου έχει διερευνηθεί από πολλούς μελετητές (Keely, Βαγενάς, Μαρωνίτης κλπ).

¹⁰⁰ Ελύτης, 1992: 181. Το πολιτικό credo του Ελύτη είναι πως «η Ποίηση, που από τη φύση της δεν αρκείται ποτέ στη μια όψη των πραγμάτων, έφτασε να 'ναι στις μέρες μας η μόνη πραγματικά επικίνδυνη για τους εκάστοτε κρατούντες» (στο ίδιο: 113). Τον σκεπτικισμό του για την πολιτική δραστηριοποίηση εκθέτει ο Ελύτης στο δοκίμιο «Γα Δημόσια και τα Ιδιωτικά» (στο ίδιο: 344-354), όπου διατυπώνει την ουτοπική επιθυμία να καθγιασθούν τα «κοινά» μέσα στο άδυτον του κάθε ιδιώτη (:345). Όσο εύκολο είναι να απαξιώσει κανείς τις (α)πολιτικές θέσεις του Ελύτη, άλλο τόσο εύκολα η διατύπωσή τους δύναται να οδηγήσει σε ταυτίσεις επικίνδυνες (όπως του ιδεώδους της υγείας και της ψυχικής ρώμης με τα μεταξικά ιδανικά, βλ. Vitti, 1987: 155-157). Επίσης βλ. Π.Νούτσος, «Ο Ελύτης και η “πολιτική” της υπερρεαλιστικής γραφής» στο Καψωμένος, 2000: 155-164.

στην ομάδα των υπερρεαλιστών· υπήρξε προμηθεϊκός σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής και δημιουργίας του.

Κυρίως όμως υπήρχαν σημαντικές διαφορές στον τρόπο που ο καθένας από τους τρεις αντιλαμβάνονταν τον ρόλο του ποιητή απέναντι στην τέχνη του. Σύμφωνα με τη θεωρητική σκέψη του Σεφέρη ο ποιητής είναι πνευματικός εργάτης και τεχνίτης, εμπειροτέχνης του λόγου και μάστορας· σε επιστολή του στον Θεοτοκά το 1933, μιλάει για τους “παπουτσήδες” και τους “ναυπηγούς”, μέσα από τα μάτια των οποίων βλέπει κανείς «τα πράγματα πολύ πιο γερά και με περισσότερο θάρρος ή καλύτερα πίστη»¹⁰¹. Ο Σεφέρης σπάνια μιλάει για έμπνευση, ακριβώς γιατί υποστηρίζει μια «ποιητική χειροτεχνία»· ανάμεσα στις επιλογικές σκέψεις του στον «Μονόλογο πάνω στην ποίηση» (1939) καταθέτει κι αυτές: «ο ποιητής, όσο κι αν τον κατοικούν οι θεοί, φτιάχνει, είναι homo faber: πρακτικός άνθρωπος»¹⁰².

Ο Ελύτης υπήρξε ο ποιητής-δημιουργός: είπε και εγένετο ένα σύμπαν αυτόνομο και αυτόφωτο. «το Εγώ του ποιητή [...] δεν είναι ο Ποιητής όπως διαμορφώνεται μέσα στον κόσμο· είναι ο κόσμος όπως διαμορφώνεται μέσα στον Ποιητή»¹⁰³. Ο Ελύτης μιλά για διαμόρφωση, ο Κάλας για μεταμόρφωση. Τον Ελύτη τον ενδιαφέρει ο κόσμος εντός του ποιητή, δηλαδή μόνο το υποκείμενο και ό,τι μπορεί να δημιουργήσει μέσα του, ενώ ο Κάλας δεν μπόρεσε ποτέ να εννοήσει τον ποιητή χωρίς αντι-κείμενο, «”Μόνος προς Μόνον” ποτέ δεν έγινε ο λόγος μου» (ONP: 124). Η έμφυτη ροπή του, εξομολογείται ο Ελύτης, υπήρξε ο εξαγιασμός της αίσθησης, «η νόηση του αφηρημένου μέσ’ απ’ την αίσθηση του συγκεκριμένου»¹⁰⁴. το αιώνιο, η ανάληψη, η γέννηση στοιχειώνουν και τη θεωρητική σκέψη του: «που κι αν ακόμα δεν υπήρχαν οι ελαιώνες, τέτοια στιγμή θα τους είχα επινοήσει· όμοια τζιτζίκι. Κάπως έτσι θα ’γινε, φαντάζομαι, σε καιρούς αλλοτινούς, ο κόσμος»¹⁰⁵.

Η ποιητική του Κάλας έχει ως έρεισμα την καλλιτεχνική βούληση (Kunstwollen με τους όρους του γερμανικού εξπρεσιονισμού) που διαφέρει από την αντίληψη για την τέχνη ως ικανότητα, τεχνική, «μαστοριά»¹⁰⁶. Γι’ αυτό, θέλησε να είναι ποιητής, χωρίς να είναι ούτε τεχνίτης ούτε δημιουργός-πλάστης του σύμπαντος κόσμου· αντίθετα, ειρωνεύεται τους «αφιερωμένους τεχνίτες»: «Ο ζωγράφος που έχει αφιερώσει τον εαυτό του στη ζωγραφική, ο ποιητής που έχει αφιερώσει τον εαυτό του στην ποίηση, δεν είναι παρά τεχνίτες» (Διακύβευση: 275). Με αυτόν τον τρόπο, επέλεξε να βρίσκεται άλλοτε μέσα στη δίνη της τέχνης κι άλλοτε να

¹⁰¹ Βλ. Θεοτοκάς – Σεφέρης, 1981: 125-6. Πβ και αλλού: «Το μόνο που ήθελα να διεκδικήσω για τον ποιητή είναι το δικαίωμα που έχει και ο κατάκοπος οικογενειάρχης, αν είναι μαραγκός ή παπουτσή· το δικαίωμα να τον αφήνουν να κάνει καλά έπιπλα ή καλά παπούτσια με τον καλύτερο τρόπο που διαθέτει», Σεφέρης, 1984: 157. Ο Δημηρούλης συνδέει τη φρασεολογία αυτή με την εξιδανικεύουσα λαογραφική εκδοχή της λαϊκής παράδοσης, που επεξεργάζεται ο Σεφέρης (Δημηρούλης, 1997: 160).

¹⁰² Σεφέρης, 1984: 159.

¹⁰³ Ελύτης, 1996: 39.

¹⁰⁴ Στο ίδιο: 31.

¹⁰⁵ Στο ίδιο: 31.

¹⁰⁶ Βλ. Expressionism, 1973: 171.

αποστασιοποιείται και να την αντικρίζει κριτικά: «Ο Nicolas Calas είναι μέσα και έξω από την τέχνη»¹⁰⁷. Θεωρούσε ως ψευδοκαλλιτέχνες εκείνους που επιδεικνύουν τεχνικές ικανότητες και φορτώνουν το λόγο με περιττά ποικίματα (Διακύβευση: 39), χαρακτήριζε τους δεξιότεχνες ως ευνοησιμένους γητευτές, που αποφεύγοντας τα λάθη μάς μεθούν με την εγκράτειά τους (: 60). «Δεν δέχομαι τον όρο “δημιουργός”. Ας τον αφήσουμε στην Θεολογία. Στον λόγο φτιάχνω και λέω. Όροι όπως “ωραίο”, “δημιουργία”, “φαντασία”, είναι πολύ γενικοί, δεν μου λένε τίποτα. Η κριτική πρέπει να συγχρονιστεί, πρέπει να χρησιμοποιεί όρους θετικούς. Αντίθετα, δέχομαι τον όρο “παρατήρηση”. Παρατηρώ και δείχνω κάτι ομόλογο. Η τέχνη είναι ομόλογη»¹⁰⁸. Η τέχνη, σύμφωνα με τον Κάλας πρέπει να σχετίζεται με την αγάπη και την ηδονή παρά με την εργασία και το καθήκον, ο καλλιτέχνης εξάλλου μιμείται την εργασία με το «παιχνίδι» του (Διακύβευση: 44). Ο ίδιος ελκόταν από τα λεκτικά παιχνίδια και τα ανίγματα, ακριβώς γιατί ο «παιγνιώδης» χαρακτήρας της τέχνης προφυλάσσει τον ποιητή από τη δουλειά του εργάτη και του χαρίζει την ελευθερία του παίκτη (: 45). Η παρείσφρηση της τύχης στον τομέα της τέχνης ουσιαστικά ανοίγει την πόρτα στο πεδίο του πειραματισμού. Το άγχος του καλλιτέχνη εκφράζεται στη γλώσσα της αμφιβολίας που είναι για τον Κάλας ένδειξη ωριμότητας, «καθώς σημαίνει ότι το καινούργιο δεν θα απορριφθεί στο όνομα της αυθεντίας» (: 70). Ο Κάλας, σαν δεινός παίκτης, γνωρίζει καλά το αντικείμενο: παίζει γράφοντας σε χαρτιά, γι’ αυτό είναι «χαρτοπαίκτης» συλλαβών (ONP: 117).

«μιλούμε για ποίηση όχι για δημιουργία
και φύση και μεταφυσικά
μιλούμε για καθεστώς αμφιβολιών
για το ποιητικό εν-τω-μεταξύ» (ONP: 136).

Δίλημμα υπήρξε για πολλούς ποιητές η επιλογή ανάμεσα στην τέχνη (έμπνευση) ή στην εργασία (τεχνική). Ο πρωτοπόρος μουσικός Schonberg (εισηγητής της ατονικής μουσικής) έγραφε: «Πιστεύω ότι η τέχνη δεν πηγάζει από την ικανότητα, αλλά από την ανάγκη»¹⁰⁹, έτσι η εσωτερική παρόρμηση και η ανάγκη για αυτοέκφραση τοποθετούνται ψηλότερα από την επιδεξιότητα, την τεχνική, την εργασία. Σύμφωνα με τον γνωστό νιτσεικό διαχωρισμό σε απολλώνιο και διονυσιακό πνεύμα, ο Σεφέρης έχει εγγραφεί στο απολλώνιο κατάστιχο, ο Ελύτης στο διονυσιακό κι ο Κάλας μοιράστηκε στα δυο. Μπορεί όμως κάποιος να υποστηρίξει ότι ο Σεφέρης στερείται συγκίνησης ή ότι ο Ελύτης δεν είναι καθόλου «εγκεφαλικός»; Η λογοτεχνική κριτική είναι γεμάτη ψευδοπροβλήματα που της εγχειρίζει η ίδια η τέχνη. Ίσως παίρνει πολύ σοβαρά τα διλήμματα των ποιητών, επειδή εμπλέκεται στον δικό τους κόσμο. Ωστόσο η ποίηση

¹⁰⁷ Διακύβευση: 278. Ήδη αναφέραμε και αλλού το όνομα της στήλης κριτικής που είχε για χρόνια ο Κάλας στο *Arts Magazine*: «In & Out of Art with Nicolas Calas».

¹⁰⁸ Από συνέντευξη του Κάλας στον Β.Παγκουρέλη (Βήμα, 8.7.1978), βλ. ΔΑΚ: 17/2. Αντίστοιχη διατύπωση υπάρχει στο *Confound the Wise*: «No, the artist is not a workman, and art is not work as Alain would have it. The artist is above all exalted» (Confound: 116).

¹⁰⁹ Expressionism, 1973: 158.

είναι ένα φαινόμενο όχι αφηρημένο (in abstract) και θεωρητικό, αλλά μια διεργασία στον χώρο και στον χρόνο. Η ποιητικότητα δοκιμάζεται μέσα στην πάροδο των ετών κι αν αντέξει, εγγράφεται στα μητρώα της λογοτεχνικής ιστορίας. Είναι γεγονός όμως ότι στο παιχνίδι του χρόνου εμπλέκονται οι γραμματολόγοι, η ex cathedra κριτική, τα εκδοτικά συμφέροντα, η πανεπιστημιακή διάνοηση κι όλοι αυτοί «διαμορφώνουν» την ποιητικότητα, τη λογοτεχνική ιστορία και παράλληλα τα γούστα του αναγνωστικού κοινού. Δεν επιδιώξαμε τη σύγκριση του Κάλας με τα δύο Νόμπελ της νεοελληνικής λογοτεχνίας, για να απομυθοποιήσουμε και να «παραγκωνίσουμε» τους δύο μεγάλους ποιητές μας από την πρωτοκαθεδρία (άλλοι νοιάστηκαν γι' αυτήν κι όχι οι ίδιοι οι ποιητές) αλλά για να δείξουμε πως υπάρχει αρκετός χώρος και για μια άλλη, διαφορετική φωνή. Ακόμα κι όταν πρόκειται για μια φωνή που μιλά δυνατά κι όχι καλωπισμένα, που αρέσκεται να προκαλεί – γιατί ανέκαθεν ευδοκίμουςαν οι σοφές, σιγανές φωνές, ανέκαθεν ξεχώριζε «ένα ύφος λέξεων από ένα ύφος πραγμάτων»¹¹⁰. Ίσως γι αυτό ο Κάλας στα ύστερα κείμενά του μεταμορφώθηκε σε «σφίγγα»: το μυστικό το ξεδιαλύνει όποιος επιθυμεί (ή αντέχει) να αναμετρηθεί μ' αυτό.

4.5. ΚΑΛΑΣ και ΠΑΡΑΔΟΣΗ – Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ¹¹¹

Στο *Confound the Wise* ο Κάλας αναφέρεται σε κείνους τους ποιητές που αναζητούν την έμπνευσή τους στο παρελθόν, αλλά και στα έθνη, ομάδες ή τάξεις που είναι όχι απλά στραμμένα αλλά προσκολλημένα στο παρελθόν. Βέβαια αυτή η τάση είναι δικαιολογημένη βιολογικά, αφού η γεροντική ηλικία διακρίνεται για την επιθυμία της επιστροφής στο παρελθόν, ενώ η νεότητα χαρακτηρίζεται από την επιθυμία για την κατάκτηση του μέλλοντος (Confound: 54). Η θεωρητική στήριξη του θέματος αντλείται από τον Φρόνυτ και τη διάκριση του πατέρα της ψυχανάλυσης, ανάμεσα στις δύο αντιτιθέμενες ορμές που ενυπάρχουν στον άνθρωπο: την ορμή της προόδου και την ορμή της οπισθοδρόμησης. Η διαλεκτική αυτή κίνηση μπορεί, σύμφωνα με τον Κάλας, να εφαρμοστεί σε όλα τα πεδία των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, και πολύ περισσότερο στην τέχνη¹¹². Ο Κάλας (σε μια θεώρηση που θυμίζει τα καβαφικά τείχη) καταλήγει πως εκείνος που περικλείει τον εαυτό του μέσα σε τοίχους, περιορίζει τις πράξεις του και την κίνησή του μέσα στον τοίχο όπου έχει εναποθέσει τα πλέον πολύτιμα αγαθά του. «The man or the nation who will not go beyond walls, replaces the desire to conquer the unknown – which obviously can exist only outside the wall – by the desire to get a better understanding of what he possesses.» (Confound: 72).

¹¹⁰ Τα λόγια του Πιραντέλλο μνημονεύει ο Σεφέρης, 1984: 138.

¹¹¹ Την εκ μέρους του Κάλας κριτική της ελληνικότητας, εξετάζει και ο Bosnakis, 1998.

¹¹² Ο Κάλας εδώ διευκρινίζει ότι δεν συμπίπτει απαραίτητα η ορμή της νεότητας με την πρόοδο (progress), ούτε η οπισθοδρομική (κατά κυριολεξία) ροπή με την αντίδραση (reaction) και αναφέρει το παράδειγμα του Πλωτίνου και τη φιλοσοφική θεωρία του για την ψυχολογική εμπειρία, η οποία ήταν καινούργια για τη φιλοσοφική σκέψη της εποχής του, αλλά βαθιά αντιδραστική (Confound: 55). Πβ. τους μεταξικούς ύμνους στη νεότητα, οι οποίοι κάλυπταν μια φασιστική κοσμοθεωρία.

Ο Κάλας ως δημιουργός, φυσικά και ακουμπάει σε κάποια παράδοση, γιατί ποτέ δεν υπήρξε απόλυτος αρνητής των «δώρων» του παρελθόντος. Συχνά σε κριτικά κείμενά του αναφέρεται σε παλιότερους δημιουργούς, τους οποίους ξεχωρίζει και εκτιμά· ανάμεσά τους ο Κάλβος και ο Καβάφης, ακόμα και ο Δ.Παπαρρηγόπουλος (ΚΠΑ: 293). Αλλού εκδηλώνει θαυμασμό για τους αρχαίους τραγικούς ποιητές και ιδιαίτερα για τον Αισχύλο. Γίνεται σαφές ότι η προτίμησή του στρέφεται σε μια *λόγια παράδοση*, ενώ δεν δίνει ιδιαίτερη σημασία στη λαϊκή παράδοση, όπως οι συνομήλικοί του δημιουργοί της γενιάς του '30. Ωστόσο στο ανέκδοτο κείμενο «Οι Νεοδημοτικιστές», ο Κάλας ξεχωρίζει από τον «ελληνικό» πολιτισμό, τα δημοτικά τραγούδια, γιατί κατά τη γνώμη του μερικά απ' αυτά μόνο μπορούν να συγκινήσουν τους συγχρόνους του νέους. «Κι αν μας αρέσουν τα δημοτικά τραγούδια είναι γιατί περιέχουν κάτι βαθύτατα ανθρώπινο. Και ασφαλώς μπορούσαν ν' αποτελέσουν αφετηρία για δράματα μεγάλων δημιουργών» (ΕΛΙΑ: 1/2). Εκείνο που ουσιαστικά υπογραμμίζεται είναι ο βαθύτατος ανθρωπισμός της δημοτικής ποίησης, που την καθιστά διαχρονική και οικουμενική· ωστόσο, ο Κάλας δεν διαπιστώνει να κρύβει η ποίηση αυτή μια μαγική ελληνική αύρα, γι' αυτό διαφωνεί με την τάση να υιοθετούνται εθνικές θέσεις απέναντι στα προβλήματα της ζωής και της τέχνης.

Στη διάλεξη «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στην νεοελληνική ποίηση» (1933), ο Κάλας αναφέρεται στο θέμα της (ελληνικής και ξένης) παράδοσης, κυρίως όπως την αντιπροσωπεύουν οι αισθητικές θέσεις του 19ου αι. Η θέση του Κάλας απέναντι στην παράδοση δεν σηματοδοτείται καταρχήν από ολική απόρριψη, αλλά από κριτική αναθεώρηση και έχει πνεύμα αντι-ακαδημαϊκό. Ωστόσο, ενώ στην αρχή της διάλεξης υιοθετεί μετριοπαθείς διατυπώσεις, έπειτα προχωρά σε εκφράσεις απόλυτα αρνητικές, όπως: «με τόση σφοδρότητα πολεμούμε τις αισθητικές θέσεις των πρεσβυτέρων» (Κάλας, 2000: 172) και αλλού: «ο χαρακτήρας της εργασίας αυτής [της σύγχρονης νεότητας είναι] κατ' ανάγκην ολότελα διάφορος από την εργασία των αμέσως περασμένων γενιών, αφού η παραγωγή εκείνων κρίνεται τόσο αυστηρά και αποδοκιμάζεται από τους νέους» (Κάλας, 2000: 175). Στο κείμενο της διάλεξης αμφισβητείται συλλήβδην η αισθητική προσφορά του 19ου αι., τόσο του (νεο)κλασικού θριάμβου της λογικής και του θετικισμού, όσο και του ρομαντικού ιδεώδους του ατόμου-ήρωα. Παράλληλα αμφισβητείται ο νατουραλισμός, γιατί υπέταξε τις τολμηρές του ιδέες στην ηθική. Η θέση του Κάλας απέναντι στην παράδοση βρίσκεται σαφώς στον αντίποδα του traditionalisme (εκπρόσωποι του στην Ελλάδα οι Γ.Αποστολάκης και Φ.Πολίτης), αλλά δεν φαίνεται να ταυτίζεται απόλυτα με τον βίαιο (εμπρηστικό) anti-passéisme του φουτουρισμού. Ωστόσο η θέση του Μαρινέτι, που συνδέει το παρελθόν με «εσταυρωμένα όνειρα» και «ευνουχισμένες ορμές»¹¹³ μοιάζει να γονιμοποιεί τον προβληματισμό του Κάλας, όπως και ο απόηχος των φουτουριστικών συνθημάτων περί

¹¹³ Βλ. Μαρινέτι, 1987: 36.

απελευθέρωσης, πρωτοτυπίας δημιουργικής και άρνησης της μεταφυσικής και κάθε ηθικολογίας – και ιδιαίτερα ο αντι-ακαδημαϊσμός των ρώσων φουτουριστών¹¹⁴.

Η γενικότερη θέση του Κάλας απέναντι στην παράδοση, θα λέγαμε πως είναι αντίστροφης φοράς από την εκλεπτυσμένη άποψη που καταθέτει ο Έλιοτ στο δοκίμιο «Παράδοση και προσωπικό ταλέντο» (1919): ο Έλληνας ποιητής προτείνει να κρίνουμε το παρελθόν με κριτήρια σύγχρονα, ενώ αντίθετα ο Έλιοτ προτείνει την αξιολόγηση του ποιητή ανάλογα με τη σχέση που έχει με τους πεθαμένους ποιητές, καταλήγοντας στην «απόσβεση» της προσωπικότητας του δημιουργού μέσα στην παράδοση¹¹⁵. Ο Κάλας στέκεται κριτικά και αναθεωρητικά και ανασκάβει την παράδοση προς εξεύρεση προδρόμων προς τον δρόμο του μέλλοντος, προς εξεύρεση των σκαπανέων εκείνων που σηματοδότησαν επαναστάσεις και παρήγαγαν έργο που υπερέβη την εποχή του και γι' αυτό ανθεκτικό στο χρόνο¹¹⁶. Στην πρώτη του συνέντευξη στις ΗΠΑ, το 1940, ο Κάλας ρωτάται – με αφορμή το σύνθημα των υπερρεαλιστών για την ποίηση τη φτιαγμένη από όλους – για τη σύνδεση της ποίησης με τις μάζες και για το «φολκλόρ». Η απάντησή του υποδεικνύει ότι ο υπερρεαλισμός είναι το ακριβώς αντίθετο από τη λαϊκή ποίηση, γιατί βασίζεται στην έκφραση των πιο βαθιών επιθυμιών του ατόμου· απ' αυτή την άποψη, υποστηρίζει ο Κάλας, ο υπερρεαλισμός είναι αναρχικός ενώ η λαϊκή ποίηση εκφράζει τα καταπιεσμένα συναισθήματα μιας συλλογικότητας¹¹⁷. Στην ίδια συνέντευξη λει ότι όταν οι υπερρεαλιστές αναζήτησαν στο παρελθόν φωνές ικανές να τους εμπνεύσουν, δεν ξεχώρισαν παρά εκείνους που ήταν στην εποχή τους καταδικασμένοι. Κάτω από τον τίτλο «Poésie Maudite», ο Κάλας στεγάζει τον Sade, τους γερμανούς ρομαντικούς, τον Rimbaud, τον Lautréamont, τον Baudelaire, τον Jarry, τον Poe, τον Young¹¹⁸.

Επίσης, σε αδημοσίευτο κείμενό του το 1929, με τον τίτλο «Οι Νεοδημοτικιστές»¹¹⁹, ο νεαρός Κάλας ειρωνεύεται με λεπτό χιούμορ την τάση επιστροφής στην παράδοση όπως την υποστήριζε η Αγγελική Χατζημιχάλη στο βιβλίο της *Υποδείγματα Νεοελληνικής Διακοσμητικής*. Ο Κάλας αντιλαμβάνεται αυτή την τάση ως επιστροφή στον ομφάλιο λώρο του δημοτικισμού και

¹¹⁴ Ο αντι-ακαδημαϊσμός των Ρώσων φουτουριστών είναι έκδηλος από το πρώτο μανιφέστο τους: «Χαστούκι στο γούστο του κοινού» (1912) μέχρι το πρόγραμμα του Αριστερού Μετώπου για την τέχνη (ΛΕΦ / 1923), καθώς αρνείται οποιοδήποτε «ρόλο «στα ακαδημαϊκά παλιατζήδικα» (βλ. Βογιάζος, 1979 Β': 92).

¹¹⁵ Βλ. στη μετάφραση του Κάλας, Έλιοτ, 1934: 365· για το ίδιο θέμα βλ και Έλιοτ, 1983: 101.

¹¹⁶ Πβ. την άποψη του Μπρετόν «Εμείς οι υπερρεαλιστές [...] Ως καλλιτέχνες ή συγγραφείς έχουμε πει ότι δεν έχουμε σκοπό να απορρίψουμε την πολιτιστική κληρονομιά των αιώνων. [...] πρόκειται για μια παγκόσμια κληρονομιά» (Ιούνιος 1935) βλ. Breton, 1971: 87. Βλ. επίσης την άποψη της Anna Balakian (1975: 272): «Οι υπερρεαλιστές δεν γύρεψαν την κληρονομιά σε λογοτεχνικά κινήματα του παρελθόντος,, αλλά σε κάποιους ξεχωριστούς συγγραφείς του παρελθόντος».

¹¹⁷ Από τη συνέντευξη του Κάλας «The Meaning of Surrealism», στο *New Directions*, βλ. Calas, 1940: 7.

¹¹⁸ Στο ίδιο: 16.

¹¹⁹ Βρίσκεται στο αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ (: 1/2), δεν έχει χρονολόγηση, αλλά πρόκειται για αδημοσίευτο κείμενο του 1929, όπως εικάζεται από την έκδοση του συγκεκριμένου βιβλίου της Αγγελικής Χατζημιχάλη, αλλά και από επιστολή του Θεοτοκά στον Κάλας, όπου σχολιάζει αυτό το κείμενο που του είχε δώσει ο Κάλας (27.12.1929), Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 26-27.

αποκοπή από κάθε ευρωπαϊκή επίδραση, δηλαδή σαν εθνική μυωπία και τύφλωση. Αυτή η τάση υποστηριζόταν όχι μόνο από την Χατζημιχάλη αλλά και από τους Αποστολάκη, Φ.Πολίτη και άλλους «Δημοτικιστές Ποντίφικες», όπως τους ονομάζει ο Κάλας, ή Νεοδημοτικιστές (ως μαθητές του Ψυχάρη), που κατά τον Κάλας δεν μπόρεσαν να δώσουν την αναγκαία πολιτική διάσταση στην επιστημονική τους (γλωσσολογική) εργασία. Ο πυρήνας της επιχειρηματολογίας του συνοψίζεται στις παρακάτω σκέψεις: «Δε θέλω να υποστηρίξω ότι σήμερα δεν υπάρχουν εθνικά στοιχεία στα διάφορα κράτη της Ευρώπης, αλλά απλώς βλέπω ότι έχουν λιγοστέψει τόσο πολύ, ώστε το μόνο ίσως διακριτικό γνώρισμα είναι η γλώσσα κι όλα τ' άλλα καταντούν μνημεία. Μα κι αν θελήσουμε να τα θεωρήσουμε ζωντανά πρέπει να ομολογήσωμεν ότι η δυναμικότητά τους έχει τόσο λιγοστέψει που είναι ανίκανη να χρησιμεύσει για αντίσταση στις άλλες πάμπολλες αντεθνικές επιδράσεις». Φαίνεται πολύ καθαρά στο πρώιμο αυτό κείμενο η παγκοσμιοποίηση του πνεύματος του ποιητή, η οποία οφείλεται στην πολύγλωσση παιδεία του αλλά και στις πολιτικές του απόψεις (από την κομμουνιστική Γ' Διεθνή ως την τροτσκιστική Δ' Διεθνή). Ο Κάλας καταλήγει πως οι τάσεις που καλλιεργούν οι Νεοδημοτικιστές είναι βλαβερές, γιατί διαπιστώνει πως οι ευρωπαϊκές τάσεις συγκλίνουν προς έναν ομοιόμορφο πολιτισμό και δεν συντρέχει κανείς λόγος να ενισχυθούν εθνικιστικές τάσεις στην Ελλάδα, ώστε να αντιπαραταχθεί μια «Ελληνική ζωή» απέναντι στη «Σύγχρονη ζωή». Ο Κάλας συνολικά αρνείται ότι το «εθνικό» μπορεί να αποτελέσει το κριτήριο σε όλους τους τομείς της ζωής και της τέχνης, βαδίζοντας τελικά αντίθετο δρόμο από τις παλιότερες γενιές που ταύτιζαν το εθνικό με το αληθινό. Εξηγείται έτσι και η ευκολία με την οποία ο ίδιος άφησε πίσω του την Ελλάδα σχεδόν από τα μέσα της δεκαετίας του '30: ανήκε ήδη σε έναν οικουμενικό πολιτισμό, με ανοιχτούς ορίζοντες και παγκόσμια αλληλεγγύη, επομένως δεν προσχώρησε σ' αυτόν μετά την αποχώρησή του από την Ελλάδα.

Παρόμοιες απόψεις εκφράζει ο Κάλας και στις προχειρογραμμένες απαντήσεις του σε ερωτηματολόγιο (πιθανώς περιοδικού)¹²⁰. Πιο συγκεκριμένα, στην ερώτηση «Υπάρχει τύπος νεοελληνικού πολιτισμού;» απαντά πως θεωρεί την Ελλάδα επαρχία, «Επαρχιωτισμός= Φωτοπολιτισμός, καραγκιοζισμός», δηλώνει πως δεν του αρέσει η Ελλάδα, αλλά η Μύκονος, η Φαιστός, ένα σπίτι στο Αιγαίο, που δεν ανήκουν στον νεοελληνικό πολιτισμό· όσο για τους φορείς του πολιτισμού αυτού (κατονομάζει: Πηλιάτογλου, Καραντώνη, Κοτζιούλα) τους θεωρεί πολυπληθείς μα παροδικούς. Δύο χρόνια νωρίτερα, σε μια σύντομη επιστολή στους *Νέους Πρωτοπόρους* «Πάνω στη μορφή και στο περιεχόμενο της τέχνης»¹²¹, ο Κάλας διαμαρτύρεται για τη δημοσίευση στο περιοδικό ενός έργου του Κόντογλου· επιχειρηματολογεί ότι η βυζαντινή τεχντροπία αποτέλεσε «αληθινά ένα σημαντικό σταθμό της ζωγραφικής εξέλιξης», αλλά δεν έχει πια

¹²⁰ Από το αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ (: 1/4). Τοποθετούμε το κείμενο στο 1933, καθώς αναφέρει πως «φέτος το Μάη» εξέδωσε το *Τετράδιο Α'*.

¹²¹ Η επιστολή χρονολογείται 1.11.1931 και υπογράφεται «Νικήτας Ράτζος»· ο Αργυρίου την αποδίδει με βεβαιότητα στον Κάλας, βλ. Αργυρίου, 1985: 178-179.

παρά μουσειακή αξία, γιατί δεν μπορεί να υπηρετήσει σύγχρονους κοινωνικούς σκοπούς. Γίνεται φανερό πως στα πρώιμα αυτά κείμενα ο Κάλας υπερασπίζεται εκείνες τις μορφές της τέχνης που «μυρίζουν μέλλον» και δεν προτίθεται να αναβιώσει σημαντικές μορφές που έχουν απομείνει νεκρές και μουσειακές. Το μέλλον (σ' αυτή την πρώτη δημιουργική του περίοδο) το συνδέει με την κοινωνική επανάσταση που γι' αυτόν δεν συνεπάγεται λαϊκότροπους ιδεαλισμούς¹²². «Η τέχνη εο ἴρσο παρουσιάζεται σα μορφή διανόησης. Η λαϊκή τέχνη (δημοτικά τραγούδια, *commedia dell'arte*) δεν αρκεί για τον σύγχρονο άνθρωπο, για τις ψυχικές του ανάγκες και αυτό ισχύει όχι μόνο για τον αστό, αλλά και για τον μορφωμένο προλετάριο» επισήμαινε ο Κάλας σε κείμενο των αρχών του 1934, υιοθετώντας θέση μάλλον «ελιτίστικη» για αριστερός διανοούμενος, η οποία ερμηνεύεται ωστόσο από τη γενική του άποψη ότι ο κοινωνικός προσδιορισμός της τέχνης δεν αντιφάσκει με την αυτονομία της.

Το 1931, ο Κάλας δεν διστάζει να εξωτερικεύσει σκέψεις αιρετικές και βλάσφημες απέναντι στο αρχαιοελληνικό παρελθόν: «Όσο για την Αφροδίτη της Μήλου είναι τόσο άψυχη όσο και τα σκίτσα του “Vogue” και “Femina”.[...] δε μπορούμε να καταλάβουμε τη ψέφτικη ελληνική αρμονία, ψέφτικη, γιατί ήταν ρηχή»¹²³. Συνοψίζει μάλιστα την προσφορά της αρχαίας Ελλάδας σε μερικές καλλιτεχνικές «ρετσέτες» που δεν ικανοποιούν τα σύγχρονα γούστα: «Για να είναι ένα έργο όμορφο για μας – το απόλυτα ωραίο δεν υπάρχει – πρέπει να εκφράζει την πάλη που ζούμε εμείς. Και περασμένες εποχές που αναγκάστηκαν να νιώσουν πολύ παρόμοιες με μας ανησυχίες, μας είναι πιο αγαπητές, πιο νοητές και τα καλλιτεχνικά τους έργα πιο ωραία» (στο ίδιο).

Αυτές τις θεωρητικές απόψεις δεν σταμάτησε ποτέ να τις υποστηρίζει ο Κάλας, όπως φαίνεται και από κατοπινά θεωρητικά του κείμενα – όσο τον απασχολεί το θέμα, γιατί από ένα χρονικό σημείο και μετά, στην αμερικανική περίοδό του, παύει να ενδιαφέρεται γι' αυτό¹²⁴. Οι κρίσεις του μοιάζουν αρκετά δογματικές, αλλά δεν είναι, επειδή ουσιαστικά θέτει το ζήτημα εντός της τέχνης και δεν υιοθετεί εξωκαλλιτεχνικά κριτήρια όπως ο εθνικός χαρακτήρας. Η διαλεκτικότητα της σκέψης του φαίνεται κι από ένα κείμενο που δημοσίευσε στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* της Νέας Υόρκης, τον Αύγουστο του 1945. Στην επιφυλλίδα αυτή, που επιγράφεται «Φόρος τιμής στην κλασική Ελλάδα», ο Κάλας συγκρίνει τις φωτογραφίες του Παρθενώνα από τον ελβετό φωτογράφο Μπουασονά με φωτογραφίες εμπνευσμένες από την Ελλάδα από την πρόσφατα τότε δημοσιευμένη ανθολογία του λιθουανού φωτογράφου Hoyningen

¹²² Για τις επιφυλάξεις του Κάλας (και του Βάρναλη) ως προς τη βιωσιμότητα της λαϊκής λογοτεχνίας, βλ. Ντουνιά, 1996: 438.

¹²³ Από το άρθρο-επιστολή «[Γύρω στην μοντέρνα τέχνη]» προς το περιοδικό *Ορίζοντες* (1931), βλ. Τσικνάκης, 1990: 369.

¹²⁴ Ενδεικτική είναι η στάση του, όταν προσκλήθηκε στην Ελλάδα, για να μιλήσει στο συμπόσιο «Σύγχρονη τέχνη και Παράδοση» (6.5.1981). Στην ομιλία του παρέκαμψε πλήρως το β' σκέλος και μίλησε μόνο για τη μοντέρνα τέχνη· ενδεικτικός ο πρόλογός του: «Θα είμαι σύντομος διότι θα ασχοληθώ με μια μόνο άποψη του θέματος που διαλέξατε για το Συμπόσιό σας, την άποψη της πρωτοπορίας» (ΔΑΚ: 14/4).

Huene. Οι φωτογραφίες του τελευταίου εξέφραζαν τη λατρεία του φωτογράφου απέναντι στον ελληνικό κλασικισμό, ωστόσο ο Κάλας εξαιρεί όχι μόνο τον χειρισμό του θέματος αλλά και την εκλογή του γιατί πηγάζει από βαθύτερες πνευματικές ανάγκες. Ο Χούνε, σύμφωνα με τον ποιητή, δεν αντιμετώπισε το θέμα του τουριστικά και απλουστευτικά, αλλά προσπάθησε να το ερμηνεύσει, να αποτυπώσει (να προσθέσει, τονίζει ο Κάλας) μια έκφραση της ψυχικής του αλήθειας. Στο κείμενο εξαιρείται η χρήση που κάνει ο συγκεκριμένος φωτογράφος στην αντίθεση λευκού και μαύρου χρώματος, που εντείνει τη δραματικότητα: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η αποφυγή των ενδιάμεσων φωτοσιδιάσεων που μαλακώνουν την φωτογραφία, χαρακτηριστικό γνώρισμα του Μπουασονά, ταιριάζει στην αυστηρότητα και την δραματικότητα των ελληνικών μνημείων» (ΕΛΙΑ: 1/3). Ο Κάλας καταλήγει με την ομολογία ότι ποτέ μέχρι τότε δεν υπήρξε πιο εύγλωττη φωτογράφιση για την Ελλάδα του 5^{ου} αιώνα, ενώ παράλληλα διαχωρίζει την άποψή του δηλώνοντας ότι η «λεγόμενη κλασική Ελλάς» δεν είναι από καλλιτεχνικής απόψεως ανωτέρα από την αρχαϊκή. Γίνεται φανερό και σ' αυτό το κείμενο πως αυτό που κυρίως εξόργιζε τον Κάλας ήταν η τουριστικοποίηση και μυθοποίηση του κλασικού ιδεώδους, παρά αυτό καθαυτό το ιδεώδες.

Στο *Confound the Wise*, ο Κάλας προχωρά περισσότερο υποστηρίζοντας μια ιστορία «αντεστραμμένη», όπου το μέλλον αποτελεί τμήμα του παρελθόντος. Μέσα από αυτή την οπτική, θεωρεί επιζήμια την άποψη να θεωρούνται ως τέλειες μορφές και αριστουργήματα τα καλλιτεχνήματα του κλασικού παρελθόντος, γιατί αυτό θα έχει ως συνέπεια την αυτοπαγίδευση της τέχνης σ' αυτό: «If, for example, we believe [...] that all the effort of the artist of our day must be turned toward the pursuit of the Greek ideal, then our theory of art may just as well limit itself to the study of Greek classical art» (Confound: 64). Ο Κάλας, λοιπόν, αντιλαμβάνεται ως αυτοκτονία της τέχνης, τον απόλυτο θαυμασμό του κλασικού παρελθόντος, γιατί έτσι ο καλλιτέχνης έχει θέσει από πριν το όριο της τελειότητας που προσδοκά από το έργο του και επιπλέον δεσμεύεται να μην προσθέσει νέες μορφές αλλά να επαναλαμβάνει τα αριστουργήματα του παρελθόντος.

Στα πρώτα ποιήματα του Κάλας, με την φουτουριστική ορμή, συγκαταλέγεται το ποίημα «Ακρόπολη», όπου παρωδεί το ιδεώδες που ενσαρκώνει η Ακρόπολη – κατεξοχήν σύμβολο της ελληνικότητας ανά τους αιώνες – μέσα από την παρωδία της φωτογράφισης του μνημείου από τον Boissonass και την Nelly, καθώς και του ποιήματος του Ernest Renan· τις καλλιτεχνικές αυτές απόπειρες τις εξισώνει με διαφημίσεις του μνημείου και άψυχες αναστηλώσεις. Ο Κάλας αντιπαραβάλλει την ζωντανή έμπνευση που πηγάζει από το γκρέμισμα της Ακρόπολης από τον Μοροζίνι¹²⁵. Με τον τίτλο «Μοροζίν» υπάρχει ένα κατοπινό κείμενο¹²⁶, όπου «Ο Παρθενός [...]»

¹²⁵ Βενετός ναύαρχος και δόγης, γνωστός από τον βομβαρδισμό του Παρθενώνα και των Προπυλαίων (1687) κατά τη διάρκεια πολιορκίας των οχυρωμένων στην Ακρόπολη Τούρκων.

¹²⁶ Το κείμενο υπάρχει σε χειρόγραφη μορφή σε δυο σχεδιάσματα, προχειρογραμμένο (όχι σε τελική μορφή), στο αρχείο Κάλας στο ΕΛΙΑ (1/1). Το χρονολογούμε γύρω στα 1937-1938, καθώς σε ένα verso

έγινε μονέδα για το μάτι των ελλήνων δραχμή για τα αισθήματά των», ενώ ο Μοροζίνι συνδέεται με την πιο δυνατή φωνή των νέων χρόνων και με την έκφραση άλλων πόθων, ήχων και ρυθμών, από ανεκδήλωτες δυνάμεις εναρμονισμένες με ανάγκες βαθιές. Όταν σε ύστερο ποίημά του (της δεκαετίας '50-'60) αναφέρεται στην Ακρόπολη και στον «Παρθενό», σαν να είναι πολύ μακρινές παρουσίες, επαναλαμβάνει κι εκεί τη νεανική του προσήλωση στον Μοροζίνι, καθώς και την απέχθειά του στη μοντέρνα εκδοχή και αναβίωση του μνημείου: «και τώρα που η Ακρόπολη / έγινε απέραντη ηλεκτρική θυσία / στρέψε το βλέμμα σου στην Αφροδίτη» (ONP: 118).

Το μοτίβο της απαξίωσης του κλασικού καλλιτεχνικού παρελθόντος της Ελλάδας, βρίσκεται επίσης στο κέντρο του ποιήματος «Στήλες Ολυμπίου Διός» (ΓΦ: 68) από την ενότητα *Ρυθμοί τοπίων*. «Χλωμάσανε τη νύχτα οι γλαυκές στήλες του ναού

αλλ' άσκοπα υψώνουν το λαβωμένο ανάστημά τους σε ουρανούς απρόσιτους

κανείς δε νογά την άλαλη δέηση παλιάς λατρείας». Σ' αυτούς τους πρώτους στίχους του ποιήματος κυριαρχεί η αρνητική λεκτική ενέργεια: οι στήλες του παλιού ναού προβάλλουν χλωμές (χωρίς την παλιά τους λάμψη), λαβωμένες, άλαλες, αφού δεν εκπληρώνουν πια τον σκοπό για τον οποίο προορίστηκαν. Έχουν σκουριάσει οι άκανθες στα κιονόκρανα, δεν επισκέπτονται τον χώρο πιστοί, ούτε αντηχεί καμιά σκιά του ένδοξου παρελθόντος. Ο Κάλας διαπιστώνει ότι έχει διακοπεί η ροή της μαγείας του αρχαίου παρελθόντος προς το παρόν:

«άδικα πασχίζουν αρχαιολόγοι να βρουν έναν ειρμό

σε τεμάχια που η ιστορία μακριά της πέταξε

τα βουβαμένα θρύψαλα κείτονται στη γη». Αυτό που απομένει είναι η μετατροπή του αρχαιολογικού χώρου σε ερωτικό καταφύγιο: «λειτουργοί του υμεναίου κατάντησαν τα μάρμαρα». Προς το τέλος του ποιήματος το ποιητικό εγώ παραλληλίζει την προσωπική του ιστορία και τον ειρμό των σκέψεών του με αυτά των μαρμάρων: διακοπή, ασυνέχεια, δυσαρμονία αποτελούν τα κοινά τους χαρακτηριστικά. Στην τελευταία στροφή απηχείται το προσωπικό συναίσθημα του υποκειμένου απέναντι στις αρχαίες κολόνες, συναίσθημα που συνοψίζεται όχι στον θαυμασμό και τη νοσταλγία της αρχαίας δόξας, αλλά στη ζήλια. Η ζήλια, σύμφωνα με τα συμφραζόμενα, προκύπτει από την αντίθεση των άψυχων μαρμάρων που ζουν σε μια νοσταλγική γαλήνη, με τον ταραγμένο περίπατο του υποκειμένου· έτσι η αντίθεση καταλήγει σε ειρωνικό διαχωρισμό ανάμεσα στη μακαριότητα των άψυχων και τη διαρκή τριβή των ανθρώπων με τα πάθη τους. Επομένως η ακόλουθη στροφή πρέπει να διαβαστεί, σε αρμονία με το υπόλοιπο «βλάσφημο» περιεχόμενο απέναντι στην «ιερότητα» του παρελθόντος, και όχι ως αναίρεσή του:

«Εζήλεψα τους κρύους λιθίνους όγκους

που στέκουν εδώ αμίλητοι αιώνες τώρα

υπάρχει απόσπασμα από την κριτική κινηματογράφου για την «Κυρία με τις καμέλιες», που δημοσιεύτηκε Δεκέμ. 1937-Ιανουάρ.1938. Να επισημάνουμε πως πρόκειται για εξαιρετικά κακογραμμένο χειρόγραφο ώστε σε πολλά σημεία να μην διαβάζεται.

γρικιώντας περασμένων συγκινήσεων τη γλυκιιά αχώ.»

Το ανωτέρω ποίημα «συνομιλεί» με το έβδομο (άτιτλο) ποίημα από το *Τετράδιο Α'*:

«Αφήκα τους περιπάτους μου σε γνωστούς μου αρχαιολογικούς τόπους

κι αυτό το άφησα –

Έχνος παρηγοριάς δε βρίσκω πια στα ερείπια

στις ίδιες εκείνες πέτρες ακόμα χτες καθόμουνα και εγώ.

Αυτά συλλογέμαι – όχι τους Αθηναίους του πέμπτου προ Χριστού αιώνα.» (ONP: 21).

Δηλώνεται εδώ με σαφήνεια η αδιαφορία του ποιητή για τα απομεινάρια του παρελθόντος, ενώ φαίνεται η πλήρης αποξένωση ανάμεσα στη ζωή-του-σήμερα και στη ζωή-του-τότε. Επίσης σε άλλο ποίημα από το *Τετράδιο Α'*, τα μάρμαρα και οι αρχαιολογικοί χώροι χρησιμεύουν πάλι ως αδιάφορο «ντεκόρ» περισυλλογής και μοναχικών περιπάτων (ONP: 25). Η αντιμετώπιση του Κάλας προς το εθνικό παρελθόν, αγγίζει (ή μάλλον υπερβαίνει) τα όρια του κυνισμού, κάτι που επισφραγίζεται από το ποιητικό έμβλημα «η τέχνη είναι πυριτιδαποθήκη, απόδειξη ο Παρθενών!»¹²⁷ που φαίνεται να πηγάζει από (και σίγουρα συνάδει με) τη φουτουριστική εμπρηστική διάθεση για την αναγωγή των κλασικών έργων τέχνης σε ερείπια. Σε αντίθεση με τις απόπειρες των συνομηλίκων του να εξάγουν την ιερότητα της λαϊκής ψυχής και να επαναπροσδιορίσουν την εθνική ταυτότητα, ο Κάλας με ιερόσυλη βιαιότητα, καίει τα εθνικά σύμβολα.

Στην υποενότητα *Μινωικοί [Ρυθμοί]*, προτελευταία ενότητα από τα *Ποιήματα* (1932), ο ποιητής πραγματεύεται τα θέματα της φιλοκαλίας (τέχνης) και της ιστορίας, με σημείο αναφοράς τον αρχαϊκό μινωικό πολιτισμό. Είναι διαρκής η προτίμηση του Κάλας στην ασύμμετρη και ογκώδη τέχνη της αρχαϊκής εποχής παρά στην συμμετρία και αρμονία της κλασικής Ελλάδας. Τα εννιά (I-IX) ποιήματα της υποενότητας *Μινωικοί* δεν χαρακτηρίζονται ούτε από προγονομανία, ούτε από ελληνομανία. Αντίθετα, όταν ο ποιητής αναφέρεται στην ιστορία, δεν μιλά για τη λαμπρή πλευρά του μινωικού πολιτισμού, αλλά για την αποσιωπημένη ιστορία των δούλων (ΓΦ: 82) και για τα «στίγματα» του πολιτισμού, όπως η αποπομπή (γκετοποίηση) των λεπρών (ΓΦ: 83). Η ματιά του πάνω στην ιστορία είναι κατεξοχήν απομυθοποιητική, ειρωνική, απογυμνώνει την επίσημη ιστορία, διαμαρτύρεται και δεν αποσιωπά προς χάριν της μυθευτικής εσωστρεφούς ανάγκης ενός έθνους να ωραιοποιεί το παρελθόν του¹²⁸. Η ιστορική σκέψη του είναι a priori

¹²⁷ Πβ. τη διαφορά με τις απόψεις του Ελύτη: «Μέσα στη διαφάνεια, πιο διάφανος ακόμη, πιο λευκός, ο Παρθενώνας δικαιώνει μυστηριακά την ύπαρξή του την ώρα που το μεσημέρι το αττικό φτάνει στη μεγαλύτερή του ένταση κι όπου μονάχα νεράιδες τριγυρνάν μες στο θαμπωτικό διάστημα.» Ελύτης, 1992: 215. Πβ. επίσης τη διαφορά με την αντίδραση του Σεφέρη όταν αντίκρισε την «έξοχη» ζωγραφιά της πολιορκημένης Ακρόπολης – γράφει πως θυμίζει λαϊκά κεντήματα και παραμύθια παιδικών χρόνων (Σεφέρης, 1984: 240).

¹²⁸ Είναι γεγονός αδιαμφισβήτητο ότι η γενιά του '30 δεν ωραιοποίησε καθετί ελληνικό· αντίθετα, η στοχαστική βαρυθυμία του Σεφέρη ή η ανάλαφρη ειρωνεία του Ελύτη (πχ, «Το Τρελοβάπορο») στηλίτευσαν τις βαθιές πληγές της εθνικής ζωής. Ωστόσο τα ποιητικά βέλη τους στρέφονταν κυρίως προς το νεοελληνικό παρόν, ενώ εξιδανίκευαν το εθνικό παρελθόν.

οικουμενική, πυροδοτεί έναν ουμανιστικό στοχασμό και δεν αυτοπεριορίζεται μέσα σε εθνικά σύνορα και λαϊκές παραδόσεις.

Και στις *Εστίες Πυρκαγιάς* αναφαίνεται η προσκόλληση του ποιητή στην προκλασική Ελλάδα: «πόσοι αιώνες χρειάστηκαν και πόσες προσπάθειες για να επιβληθεί στη συνείδησή μας το πραγματικό ελληνικό πνεύμα, που δεν έχει καμιά σχέση με την Ελλάδα του Σωκράτη και του Φειδία και του Περικλή της αστικής, φορμαλιστικής, αντιρομαντικής και αντι-ιώνειας, αποικιοκρατικής και πατριαρχικής Αθήνας!» (Εστίες: 215). Η τάση αυτή συνδέεται με την άρνηση του Μπρετόν απέναντι στο αρχαίο ελληνικό πνεύμα ως αφετηρία της ρασιοναλιστικής πολιτισμικής παράδοσης με την οποία ο υπερρεαλισμός ήταν σε μόνιμη αντιπαράθεση¹²⁹. Αλλά στον υπερρεαλισμό βρίσκουμε πληθώρα αντεθνικών εκδηλώσεων· παράδειγμα το *Περί Ύφους* του Aragon, όπου ήδη στην πρώτη σελίδα, ο συγγραφέας σαρκάζει το γαλλικό λαό ως «λαό βοθρατζήδων [που] καυχείται ότι έχει την καλύτερη ζωγραφική του κόσμου, το καλύτερο γράσσο, την καλύτερη κουζίνα, τις καλύτερες πουτάνες, την καλύτερη ευγένεια»¹³⁰.

Ήδη ο Κάλας, καθώς έχει εισέλθει στην υπερρεαλιστική του φάση, καθοδηγείται από ένα συλλογικό υποσυνείδητο που δεν είναι φυλετικό. Τις διαφορές των εννοιών «φυλετικό / τοτεμικό», τις θίγει στο *Confound the Wise* (: 141) και τις αναπτύσσει σε συνδυασμό με το θέμα του πατριωτισμού, σε μια εκτενή πραγματεία που επιγράφεται «The metamorphosis of liberty»¹³¹. Στο κείμενο αυτό υποστηρίζει ότι το πρόβλημα του εθνικισμού δεν μπορεί να γίνει κατανοητό αν δεν αναλυθεί ο πατριωτισμός από κοινωνιολογική και πολιτική άποψη. Αφού διεξέρχεται αναλυτικά τις έννοιες της δημοκρατίας, του έθνους (φυλής), της ανάπτυξης (evolution) και της προόδου (progress), της θρησκείας και του τοτεμισμού, διαπιστώνει πως ιστορικά η θρησκεία υπήρξε πιο σημαντική από τον πατριωτισμό, γιατί η πρώτη επηρεάζει το σύνολο του πνευματικού πολιτισμού, ενώ ο δεύτερος επηρεάζει μόνο τους πολιτικούς θεσμούς. Το πνεύμα της θρησκείας και το πνεύμα του εθνικισμού αποτελούν για τον Κάλας τα δυο αρνητικά στοιχεία στην ιστορία της Δημοκρατίας, ενώ η τέχνη και η επιστήμη είναι τα θετικά της στοιχεία. Η θέση του συνοψίζεται ως εξής: «The tribal and totemic origin of ideas was too strong for more than a few great minds to care about life without getting drunk with the fermented wines of nationalism and patriotism»¹³².

¹²⁹ Βλ. Ιβάνοβιτς, 1996: 32.

¹³⁰ Aragon, 1985: 11-12.

¹³¹ Πρόκειται για δακτυλόγραφο 42 σελίδων, αδημοσίευτο και μάλλον σε τελική μορφή. Το χρονολογούμε πριν τα μέσα της δεκαετίας του '40, καθώς το αναγγέλλει με άλλο τίτλο («Transfiguration») στο *Confound* (: 141)· η εκεί σύνοψη του περιεχομένου δεν μας αφήνει αμφιβολίες για την ταύτιση με το ανωτέρω δακτυλόγραφο. Παραμένει όμως ανοιχτό το ερώτημα αν ο Κάλας το θεωρούσε ανεξάρτητο κείμενο ή σκόπευε ενδεχομένως να το εντάξει στον *Νέο Προμηθέα*, τον οποίο συνέγραφε από 1942-47 και όπου πραγματεύεται παρόμοια θέματα, από σκοπιά ανθρωπολογική.

¹³² ΔΑΚ, 16/3: 17.

Χαρακτηριστικό είναι το εκτενές κείμενο «The tragic destiny of modern Greece»¹³³, όπου ο Κάλας εξετάζει την εθνική μοίρα της Ελλάδας μέσα στο διεθνές σκηνικό των ανακατατάξεων που ακολούθησαν τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Οι συλλογισμοί του στηρίζονται στα δεδομένα της ελληνικής ιστορίας (όχι μόνο της – τότε – πρόσφατης), στη μαρξιστική ερμηνεία, στη διεθνή ανάλυση, καθώς και σε όρους της αρχαίας τραγωδίας: το κείμενο στοχεύει να ιχνηλατήσει το οικονομικό αλλά και πολιτικό μέλλον (δηλαδή την ανεξαρτησία) μιας μικρής χώρας μέσα στη συστελλόμενη υφήλιο του μεταπολέμου. Έτσι αναζητείται το στίγμα του πνεύματος της εθνικότητας («spirit of nationality») και οι κίνδυνοι της αφομοίωσής του μέσα στην υπερεθνική τάξη («supranational order»). Η τραγωδία, σύμφωνα με τον Κάλας, δεν έγκειται στη (δεδομένη εξάλλου) συμμετοχή ενός μικρού έθνους στον πλανητικό πολιτισμό, αλλά στην ολοκληρωτική εξάρτηση από μια ξένη υπερδύναμη, κατάσταση που συνεπάγεται την «απόσυρση» του λαού από το ιστορικό γίνεσθαι: «When a nation is reduced to a state of beggarism or of complete dependency on a foreign power which aims at monopolizing its commerce, this nation ceases to play a historic role; its national life loses all cultural meaning and its fate will eventually cease to stir any real interest in history-making countries. This is the tragic situation of Greece today». Γι' αυτό ο Κάλας πιστεύει ότι δεν είναι αποτελεσματική η λαϊκή επανάσταση (εννοώντας τον εμφύλιο, του οποίου η έκβαση δεν είχε κριθεί τη χρονολογία γραφής του κειμένου), γιατί στοχεύει απλώς να μεταφέρει την Ελλάδα στην τροχιά επιρροής της ΕΣΣΔ. Από την άλλη πλευρά, επικρίνει τον μεγαλοϊδεατισμό των κυρίαρχων τάξεων στην Ελλάδα, οι οποίες θεωρούν πως εθνική αποστολή είναι η διατήρηση του ένδοξου παρελθόντος και η ανάκτηση του μεγαλείου των αρχαίων και βυζαντινών χρόνων – στάση η οποία στερείται ιστορικής και πολιτικής αξίας. Ο Κάλας αναγνωρίζει ότι η σύγχρονη Ελλάδα είναι παγιδευμένη σε τραγικά διλήμματα ανάμεσα στην προδοσία των εθνικών ιδεωδών και στον προσδιορισμό αληθινών εθνικών ιδανικών. Ωστόσο θεωρεί ότι το έργο του πνευματικού ανθρώπου – και ιδιαίτερα εκείνου που προέρχεται από μικρές χώρες με έντονη ιστορική συνείδηση – συνίσταται στην εναρμόνιση των εθνικών και διεθνιστικών τάσεων, θέτοντας τον εθνικό του πολιτισμό στην υπηρεσία της ανθρωπότητας. Η σύγχρονη απαίτηση από τον διανοούμενο είναι να έχει οξυδέρκεια και ανοιχτούς – πέρα από τα εθνικά σύνορα – ορίζοντες: «In a world struggling desperately, as is ours today, to harmonize conflicting national and international trends, the role of the intellectuals who come from small countries endowed with deep historical consciousness is, by brushing aside cultural differences, to attune themselves to the needs of a suffering humanity which they will aim to express with foresight and insight».

Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι υπερρεαλιστές αντιδρούσαν βίαια σε κάθε απόπειρα αποκατάστασης της ιδέας της πατρίδας και της επίκλησης του εθνικού συναισθήματος, με το

¹³³ Πρόκειται για δακτυλόγραφο 16 σελίδων και δεν φέρει χρονολογία. Το χρονολογούμε μετά το τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου και πριν το τέλος της δεκαετίας '40 (ΔΑΚ: 15/5).

σκεπτικό ότι πρόκειται για μια υπηρεσία στο καπιταλιστικό σύστημα αλλά και νοσηρό σύμπτωμα ενός γενικού κακού¹³⁴. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, δεν είναι τυχαία η πολιτική στροφή του Κάλας στον τροτσικισμό και τη διεθνιστική του φιλοσοφία. Επιπλέον πρέπει να παίρνουμε υπόψη το γεγονός ότι ο Κάλας έζησε όχι στην «περιφέρεια» του υπερρεαλιστικού κινήματος αλλά στο κέντρο¹³⁵. Δεν κατανόησε ποτέ τον «ελληνικό υπερρεαλισμό», όχι μόνο γιατί ανήκε στη δεύτερη γενιά του υπερρεαλισμού και στην «αντικειμενική» περίοδο του κινήματος, αλλά κυρίως γιατί δεν βίωσε το κλίμα κυοφορίας και κρυστάλλωσης που οδήγησε τους «περιφερειακούς υπερρεαλισμούς» – σύμφωνα με την υπόθεση εργασίας που προτείνει ο Ιβάνοβιτς – στην υπέρβαση της νεωτερικότητας προς την κατεύθυνση του μεταμοντέρνου¹³⁶. Ο Κάλας έζησε και δημιούργησε «extra muros»¹³⁷, ως Έλληνας της διασποράς, αλλά κυρίως ως πολίτης του κόσμου.

Ο Κάλας αδιαφορεί για τον καβαφικό αυτοπροσδιορισμό «ελληνικός»¹³⁸. όμως ποτέ δεν απηύθυνε αιχμή εναντίον της ελληνικότητας του Καβάφη, άρα αυτό που απέρριπτε δεν ήταν πρώτιστα το έθνος ως ιστορική οντότητα, αλλά ως μυθοποιημένη ιδέα. Στο κριτικό του κείμενο «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο» ο Κάλας επισημαίνει ότι το μεγάλο ιστορικό γεγονός που ενέπνευσε τον Καβάφη ήταν ο ελληνισμός: «Και το θέμα του ελληνισμού είναι από εκείνα που μπορούν να εμπνεύσουν έναν μεγάλο ποιητή. [...] Ο ελληνισμός υπήρξε από τα σπουδαία ρεύματα της ανθρώπινης ιστορίας.» (ΚΠΑ: 53). Εδώ, λοιπόν, ο Κάλας βάζει τη διαχωριστική γραμμή: άλλο ποιητής του ελληνισμού κι άλλο πατριωτικός ποιητής, και ο Καβάφης υπήρξε αναμφισβήτητα το πρώτο¹³⁹. Για τον Κάλας ο πατριωτισμός κατάντησε κάτι ρηχό, γι' αυτό δεν θα μπορούσε να εμπνεύσει έναν μεγάλο ποιητή σαν τον Καβάφη, όσο για τον Κάλβο ούτε αυτός ήταν γνήσιος πατριωτικός ποιητής γιατί είναι καθαρά λυρικός: «ο πατριωτισμός του πολύ διανοητικός και ατομικιστικός για ένα αίσθημα τόσο μαζικό όπως είναι ο πατριωτικός ενθουσιασμός. Υπάρχει κάποιο στοιχείο επικό στην πατριωτική ποίηση, μα ο Κάλβος είναι καθαρά λυρικός» (ΚΠΑ: 56). Σύμφωνα με

¹³⁴ Από το κείμενο «Du temps que les surréalistes avaient raison» (1935), βλ. Breton, 1962: 111.

¹³⁵ Η ορολογία ανήκει στον Β.Ιβάνοβιτς, 1996: 98. Στο βιβλίο του ο Ιβάνοβιτς αναφέρει τον Κάλας (: 15, 30, 32, 36, 44, 46-48)· ο ίδιος μελετητής τονίζει το γεγονός ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για «εθνικό υπερρεαλισμό» γιατί αποτελεί «contradictio in terminis». «Την εθνικιστική φενάκη, μόνο με σαρκασμό την αντιμετώπιζε ο σουρρεαλισμός» (στο ίδιο: 19).

¹³⁶ Βλ. στο ίδιο: 96.

¹³⁷ Τον όρο χρησιμοποιεί ο Κράββαρης στη μεταπτυχιακή του εργασία (Kranvaris, 2000: 8).

¹³⁸ Πρόκειται για τον γνωστότατο αυτοχαρακτηρισμό προς τον Τσίρκα: «Είμαι κι εγώ Ελληνικός. Προσοχή, όχι Έλληνα, ούτε ελληνίζων». Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, ο Καβάφης προβάλλει «το άριστον εκείνο, Ελληνικός» (Καβάφης, 1977B: 36) ως την «τιμιότεραν» οικουμενική ιδιότητα· για την ανάλυση του θέματος βλ. κεφ. «Το ανάπτυγμα του “Ελληνισμού”», Δάλλας, 1986 α: 15-24 και 27κε.

¹³⁹ Πβ την άποψη του Auden πως «ο Καβάφης είναι ένας από τους ολίγους ποιητές που μπορούν να γράψουν πατριωτικό ποίημα που να μη σου φέρει δυσφορία», Αφ.Καβάφης, 1963 β: 638. Ο Βαγενάς, στην επιφυλλίδα «Η παραμόρφωση του Καβάφη» καταθέτει μια άλλη οπτική γωνία σχετικά με τον ελληνοκεντρισμό του Καβάφη και την αποσιώπησή του ή μεταβάπτισή του από τους κριτικούς (τους ίδιους που κατηγορούν για «συντηρητικό εθνοκεντρισμό» τον Σεφέρη), βλ. Βαγενάς, 2005: 61-67. Ο Κάλας, μολονότι κρίνει από συγκεκριμένη ιδεολογική θέση, δεν αποσιωπά ούτε μεταβαπτίζει το θέμα, αλλά το προσεγγίζει διαλεκτικά, διαχωρίζοντας τον εθνικισμό από την ιστορική αντίληψη του έθνους.

τον ίδιο, μόνο ο Παλαμάς¹⁴⁰ εξέφρασε την άνοδο της αστικής τάξης, γι' αυτό η ποίησή του ξοδεύτηκε σε κούφιους βερμπαλισμούς, όπως η αστική πολιτική (στο ίδιο).

Ο Κάλας από την αρχή της πνευματικής του πορείας, αντέταξε στον εθνικισμό τον κοσμοπολιτισμό, ενώ ποτέ δεν ένιωσε κανένα ιδιαίτερο ρίγος με τη χρήση γλωσσικών και άλλων συμβόλων, δεν πίστεψε ποτέ στη μυθική δύναμη της παράδοσης, στο «χρέος προς την πατρίδα, κι άλλα ηχηρά παρόμοια»¹⁴¹. Αν και βάδισε ίδιους με τον Καβάφη δρόμους (κοσμοπολιτικούς και γι' αυτό διαπολιτισμικούς), ο Κάλας αδιαφόρησε για την αυταξία του ελληνισμού και απέφυγε να γίνει «φυλετικός» ποιητής. Μάλιστα σε επιστολή του (1973) τονίζει ότι η αξία του Καβάφη συνίστατο στην απόπειρα να «αλεξανδρινώσει» την Ελλάδα και να την τοποθετήσει στο δικό του πολιτισμό που είχε βέβαια ρίζες ελληνικές, αλλά έθετε τέλος στον εθνικισμό. Ο Κάλας δηλώνει ότι του είναι αδύνατο να παραδεχθεί ότι μπορεί να υπάρξει ποίηση χρήσιμη στο να προμηθεύσει έναν πνευματικό ηγέτη σε ένα έθνος¹⁴². Είναι γεγονός ότι το θέμα του ελληνισμού αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην καβαφική ποίηση, ωστόσο ο Καβάφης, δίπλα στον δεδηλωμένο ελληνοκεντρισμό του, συγκινείται από τα εθνολογικά κράματα κι όχι τη φυλετική καθαρότητα, γι' αυτό η στάση του απέναντι στην έννοια «πατρίδα» δεν είχε καμία σχέση με την παθολογία του πατριωτικού φανατισμού. Εκμεταλλευόμενος τα διδάγματα της καβαφικής ειρωνείας, ο Κάλας σατιρίζει συχνά στη μεταπολεμική ποίησή του τις επιμειξίες, όχι μόνο τις ιστορικά αντικειμενικές, αλλά τις υποκειμενικές εθελοδοουλίες του ελληνικού πνεύματος απέναντι στις ξένες μόδες. Οι επιμειξίες αυτές είχαν σαν αποτέλεσμα τη νόθευση του ελληνικού πνεύματος, που γέννησε υβρίδια – πχ σε επίπεδο λεκτικό «Μις Ελλαντό» ή «Μισέλ Μισελίν»¹⁴³ (ONP: 103). Φυσικά ο Κάλας υποστήριζε τη συνάντηση της ελληνικής ιδιαιτερότητας με ξένους πολιτισμούς, αλλά με όρους ιστορικής ροής και αναγκαιότητας. Κατά συνέπεια, ο ποιητής δεν «εκβιάζει» τις ιστορικές συνθήκες, δεν θλίβεται αν τα αρχαία μάρμαρα απεικονίζουν ένα «σπασμένο» παρελθόν που δεν δύναται να αναστηλωθεί, και ακριβώς αυτό είναι το στοιχείο που τον διαφοροποιεί από τις απόπειρες νεκρανάστασης του παρελθόντος¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Ο δεσμός τέχνης και έθνους έχει μεγάλη προϊστορία στη νεοελληνική λογοτεχνία. Πιο συγκεκριμένα, ο Παλαμάς, σε όλο του το έργο, υπηρέτησε με συνέπεια τον «εθνοπλάστη μύθο», διαχωρίζοντας την πατριδολατρία του από τους σφετεριστές του εθνικού ιδανικού, βλ. Βουτουρής, 2003. Επίσης βλ. τις απόψεις του Μαρωνίτη (1984: 55κε), για το μοντέλο του εθνικού ποιητή, το οποίο παύει να υπάρχει στη νεωτερική ποίηση, καθώς ο θάνατος της μεγάλης ιδέας (1922) μεταβάλλει τη ρομαντική εθνική αισιοδοξία σε στοχαστικό ή σαρκαστικό ρεαλισμό απέναντι στα τραύματα της φυλετικής ιστορίας (στο ίδιο: 67).

¹⁴¹ «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου», Καβάφης, 1977 Β': 29.

¹⁴² Βλ. επιστολή του Κάλας προς Χαβιαρά, 6.8.1973, ΔΑΚ: 30/2.

¹⁴³ Παρόλο που το όνομα «Μισέλ Μισελίν» δίνει την εντύπωση ότι ανήκει σε κάποιο διάσημο Γάλλο, ο Κάλας εξηγεί σε επιστολή του στον Friaρ πως πρόκειται για λογοπαίγνιο: «μισώ + Έλληνας» (ΔΑΚ: 26/19).

¹⁴⁴ Αντίστοιχα, και ο Σεφέρης διαφωνούσε με τη νεκρανάσταση: «Παράδοση δε σημαίνει απαρίθμηση και μνείες παλαιών τίτλων, αλλά έργα που ζουν και γονιμοποιούν τη δημιουργική φαντασία των σημερινών ζωντανών ανθρώπων» (Σεφέρης, 1984 α: 175). Ωστόσο αντιλαμβάνεται διαφορετικά την παράδοση, αφού τη θεωρεί αναπόσπαστο κομμάτι της συλλογικής ψυχής, ως ρίζες και μνήμη (βλ. στο ίδιο: 175-7).

Σ' ένα από τα τελευταία ποιήματα, στη συλλογή «Γραφή και Φως», ο Κάλας μιλά για τον καινούργιο κόσμο των επιμειξιών, των ανακατατάξεων και των ιστορικών συμβιβασμών που προέκυψε μεταπολεμικά, ενώ στο στόχαστρο πάντα έχει την «ελληνικότητα»:

«Εαμίτου γιος ο Σταύρος / γεννημένος στον Καύκασο / κάθε Τετάρτη με τη Ludmila / και το κοριτσάκι τους λούονται / στη Βάριζα. Συνάμα ρωσίζουν / με ομοίους των / τις Κυριακές ξαναμαζεύονται / στο Ρούσικο στη Φιλελλήνων. /

Η Ludmila φορεί σταυρό, η Ελενίσα της όμως όχι. / “Δεν ξέρω γιατί η μάνα μου της έδωσε / όνομα εβραϊκό”. / Αγρονόμος οικονομολόγος από το Λένινγκραντ /

ο Σταύρος ειδικεύτηκε στον Τεϋλορισμό / “στην Ελλάδα ανεφάρμοστο”. Αφότου / έλκισε το συνεργείο εξαρτημάτων αυτοκινήτων / είναι άνεργος. Έχει όμως δύο διαβατήρια.

Στο σταυροδρόμιο της ζωής του / τι θ' ατενίσει; Ανατολή ή Δύση;» (ΓΦ: 104). Το ποίημα βασίζεται πάνω στο λογοπαίγνιο του ονόματος του πρόσφυγα (δεύτερης γενιάς) και της λέξης «σταυροδρόμιο» και αφορά σε όλους εκείνους που δεν πήραν μέρος στη διαμόρφωση των ιστορικών γεγονότων αλλά βρέθηκαν υποκείμενοι-δέσμοι στα ιστορικά διλήμματα που επιβλήθηκαν μετεμφυλιακά. Στο ποίημα συμπλέκονται ελληνικά ονόματα με ρωσικά¹⁴⁵, ο χριστιανισμός με τον εβραϊσμό, η οικονομολογία με την ανεργία. Το δίλημμα ανάμεσα στο ανατολικό ή το δυτικό «μπλοκ», ή ευρύτερα ο διχασμός του ελληνισμού ανάμεσα στα δυο γένη της προέλευσής του, αντιμετωπίζονται από τον Κάλας με ειρωνεία, ενώ το ποίημα κλείνει με τους στίχους: «Στο σταυροδρόμιο της Ρωμοσύνης και του Ελληνισμού / ποιητές μυθολογούν» (τους αναλύουμε λίγο παρακάτω στο παρόν κεφάλαιο).

Η ιστορία, λοιπόν, αποτελεί για τον Κάλας μια αντικειμενική παράδοση και όχι το συνονθύλευμα των ατομικών ιδεολογημάτων που προβάλλονται πάνω της – γι' αυτό και υπήρξε πολέμιος ταυτόχρονα της υβριδοποίησης της ιστορίας όσο και της εθνικής καθαρότητας. Στο *Confound the Wise* γενικεύει, λέγοντας ότι το ξένο στοιχείο είναι τόσο απαραίτητο, ώστε χωρίς αυτό καμία ποιοτική ανέλιξη της εθνικής και πολιτιστικής ζωής δεν είναι πιθανή (: 140). Έτσι κρίνει πως η διαλεκτική συγχώνευση των πολιτισμών ή ο εμβολιασμός ενός θνήσκοντος εθνικού πολιτισμού με ξένα στοιχεία, αποτελεί ένα ποιοτικό άλμα¹⁴⁶. Ο Κάλας δεν πιστεύει στην εθνική καθαρότητα, αλλά στα κράματα που δημιουργούν μια διαφορά δυναμικού και γι' αυτό προκύπτουν πρωτότυπες ενώσεις κι απρόσμενες εκπλήξεις. Στο ίδιο βιβλίο, όπου εξετάζει τις

¹⁴⁵ Ίσως δεν είναι τυχαία η γειτνίαση του ρήματος ρωσίζω με την οδό Φιλελλήνων. Εκτός από την εμφανή αντίστιξη των εννοιών, πολύ πιθανόν να πρόκειται για παρωδία του ποιήματος «Εις την οδόν των Φιλελλήνων» του Εμπειρικού (*Οκτάνα*), όπου ο Εμπειρικός καταλήγει σε υμνολογία της πανανθρώπινης δόξας των Ελλήνων (το ποίημα παραθέτει και σχολιάζει ο Βουτουρής, 1997: 261).

¹⁴⁶ Πβ. την άποψη του Μπαχτίν για τον ρόλο του μύθου και της γλώσσας, πάνω στη διαμόρφωση ενός εθνικού πολιτισμού (Μπαχτίν, 1980: 241-243): ο ρώσος θεωρητικός αντιπαράβλλει την ενότητα του εθνικού μύθου, με τον εξω-εθνικό πολυγλωσσισμό, «όταν ο εθνικός πολιτισμός θα έχει χάσει τον κλειστό, αυτόνομο χαρακτήρα του, όταν θα έχει αποκτήσει συνείδηση του εαυτού του, ανάμεσα στους άλλους πολιτισμούς και γλώσσες. Τότε θα εκριζωθούν οι ρίζες της μυθικής αίσθησης μιας γλώσσας, θεμελιωμένης στην απόλυτη συγχώνευσή της με την ιδεολογική έννοια» (: 243).

επιμειξίες του ισπανικού πολιτισμού με αραβικά και ξένα στοιχεία, τονίζει ότι δεν πρέπει ο Θεοτοκόπουλος να χαρακτηρίζεται Έλληνας, γιατί κατ' ουσία τροφοδότησε τον ισπανικό πολιτισμό με ιταλικά στοιχεία¹⁴⁷.

Σε επιστολή το 1974 ο Κάλας αναφέρει ότι ο ίδιος συμβουλεύει τους νέους Έλληνες καλλιτέχνες να ξεκόψουν με το παρελθόν, γιατί «as long as they are confronted with the presence of the Acropolis they cannot but be crushed by the Greek past»¹⁴⁸. Στην ίδια επιστολή υπενθυμίζεται πως στα πρώιμα γραπτά του ο ίδιος υποστήριξε ότι οι μείζονες φυσιογνωμίες του ελληνισμού έζησαν έξω από τα σύνορα του ελληνικού κράτους (κι εδώ αναφέρει τους Κοραή, Καβάφη, Ψυχάρη). Γι' αυτό, σε άλλη περίπτωση, συστήνεται με όρους ιστορικά τεκμηριωμένους: «νομίζω ότι ο προσδιορισμός μου ως “Γραικός Ποιητής” με εκφράζει καλύτερα [...] Γιατί γραικός είναι το όνομα που έδιναν οι Ρωμαίοι στους Έλληνες που πήγαιναν στη Ρώμη για να διδάξουν. Ήταν οι Έλληνες διανοούμενοι της διασποράς που μετέδιδαν τη σκέψη και τις τέχνες. Αυτή είναι η παράδοσή μας»¹⁴⁹. Οι όροι «Έλληνας», «Ρωμικός» και «Γραικός» συμπυκνώνουν αντίστοιχους προσανατολισμούς απέναντι στην ονομασία του ελληνικού έθνους-κράτους. Το όνομα υπήρξε, κυρίως στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, πολύ σημαντικό ως προς τα διλήμματα του εθνικού προσανατολισμού και τα αιτήματα για εθνική αυτογνωσία. Το «Γραικός» αρχικά το προτιμούσαν οι ευρωπαϊκά προσανατολισμένοι λόγιοι του Νεοελληνικού διαφωτισμού, στη συνέχεια, όμως, η αύξουσα δυσφορία για την προδοτική στάση των Ευρωπαίων απέκλεισε την προσηγορία αυτή – το «Ρωμαίοι» προέκριναν οι Φαναριώτες, το «Έλληνες» (που για αιώνες υπήρξε συνώνυμο της αρχαιοελληνικής ειδωλολατρίας) καθιερώθηκε στο πρώτο επαναστατικό σύνταγμα της Επιδάυρου και επικράτησε πλήρως μέχρι τα τέλη του αιώνα¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Confound: 152. Εκείνο που εξαιρείται προκειμένου για το έργο του Θεοτοκόπουλου είναι όχι η «καθαρότητα» της ζωγραφικής του αλλά η ευφυής και πρωτότυπη σύνθεση ετερογενών στοιχείων όπως το βυζαντινό, το ιταλικό και το αραβικό.

¹⁴⁸ Επιστολή στη Θάλεια Peronis Selz (25.3.74), βλ. ΔΑΚ: 29/15.

¹⁴⁹ Από προφορική μαρτυρία του Κάλας στον Σπύρο Μπαφαλούκο, «Ο πολιτικός Ν.Κάλας», Αφιέρωμα Κάλας, 2000: 161. Βλ. Κ.Θ.Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, 1977: 82-86 («η τάση για την επικράτηση του Γραικός ήταν πιο έντονη σε όσους είχαν πυκνές επαφές με τον δυτικό κόσμο»: 84). Επίσης, πβ. την πρόκριση του Αδ. Κοραή για τα ονόματα Γραικός και Έλληνας έναντι του Ρωμικός, στο διάλογο «Τι πρέπει να κάμωσιν οι Γραικοί εις τας παρούσας περιστάσεις», Διάλογος δύο Γραικών (1805), όπου το ένα πρόσωπο προκρίνει το όνομα Γραικός «επειδή ούτω μας ονομάζουσι και όλα τα φωτισμένα έθνη της Ευρώπης» παραθέτει ο Τζιόβας, 1989: 43.

¹⁵⁰ Με τον νομιναλισμό της ελληνικότητας και τις ιστορικές του ρίζες ασχολείται ο Τζιόβας, βλ. στο ίδιο: 43-45. Πβ. τη χρήση από τον Καβάφη της ονομασίας «Γραικός» ως αγωγού του Βυζαντινισμού του και ως επανασύνδεσης της διαχρονίας της ιδέας του ελληνισμού με τη σύγχρονη και μάλιστα την παροικιακή της βάση, βλ. Δάλλας, 1986α: 60κε. Ο Δάλλας έχει επισημάνει πως τελικά το Γραικός λειτουργεί ως αγωγός προς τον νεοελληνισμό του Καβάφη, ενώ ο όρος «Έλληνας» περιορίζεται στα ελληνιστικά πλαίσια μέσα στην καθαφική ποίηση και παράλληλα λείπει ο νεοέλληνας και ο ρωμικός (: 64). Να προστεθεί πως το «Ρωμικός» το χρησιμοποιούσαν οι δημοτικιστές (Ψυχάρης, Εφταλιώτης με την *Ιστορία της Ρωμιοσύνης* κλπ).

Αυτός, ο δηλωτικός ιστορικής σημασίας, νομιναλισμός ενσωματώνεται από τον Κάλας σε ένα από τα τελευταία μεταπολεμικά ποιήματά του. Πρόκειται για το εξαιρετικά σύντομο (σαν επίγραμμα) δίστιχο ποίημα: «Τιμής ένεκεν όποιος Ρωμιός υμνεί Ιουλιανό

και Nietzsche Γραικός.» (ΓΦ: 114). Οι στίχοι (σε μια πρώτη ανάγνωση, χωρίς διασκελισμό του νοήματος) αποδίδουν τίτλους τιμής σε όσους ανακινούν τα διλήμματα περί ελληνικής ταυτότητας: ας ονομάζεται Ρωμιός όποιος προκρίνει την ειδωλολατρική, αρχαιοελληνική και ανατολική τάση που εκπροσώπησε ο Ιουλιανός, ενώ όποιος στρέφεται προς τη δυτική-ευρωπαϊκή τάση, ας ονομάζεται Γραικός. Οι αναφορές στους Ιουλιανό και Νίτσε αποτελούν μετωνυμικές μεταθέσεις προς τα αντίστοιχα ιδεώδη – δεν είναι τυχαίο ότι το όνομα του Νίτσε γράφεται στο λατινικό αλφάβητο. Η συντομία του ποιήματος και η ελλειπτική σύνταξή του (ελλείπει το ρήμα της κύριας πρότασης η οποία δεν έχει παρά ένα εμπρόθετο προσδιορισμό και υποκείμενο την αναφορική πρόταση) δεν βοηθούν πολύ την αποκωδικοποίησή του· σε μια πρώτη προσέγγιση ο ειρωνικός τόνος διαφαίνεται ισχυρός και δικαιολογείται από το γεγονός πως ο Κάλας δεν ενδιαφερόταν σοβαρά για προσδιορισμούς εθνικής ταυτότητας, επομένως ποτέ δεν θα τους απέδιδε ως τιμητικό τρόπαιο. Από την άλλη πλευρά, εκείνο που εμβάλλει σε αμφιβολίες για τον ειρωνικό χαρακτήρα του διστίχου είναι η συμπάθεια του Κάλας για τον Ιουλιανό και η πρόκρισή του για την προσαγόρευση «Γραικός». Οπότε καταλήγουμε σε μια διαφορετική ανάγνωση του ποιήματος: όποιος Ρωμιός υμνεί Ιουλιανό και Νίτσε, θα ονομάζεται τιμητικά Γραικός. Στην απλούστερη αυτή ανάγνωση, όπου ο διασκελισμός ομαλοποιεί τη σύνταξη, δεν υπάρχει ειρωνικός τόνος. Γίνεται φανερό ότι ο ποιητής συμπλέει (χωρίς να ταυτίζεται) με τους δυτικοθρεμμένους λόγιους της διασποράς και ότι αποφεύγει την προσωινμία Έλληνας, χαρακτηρίζοντας εαυτόν Γραικό ποιητή. Ούτως ή άλλως ο ίδιος απέφυγε την εμπλοκή του με τάσεις και ρεύματα ελληνοκεντρικά, ποτέ δεν αντιμετώπισε ως ύψιστο θέμα προβληματισμού την εθνική ταυτότητα του ελληνισμού, ποτέ δεν προβληματίστηκε για την προβολή της ελληνικής ιδιαιτερότητας μέσα στον δυτικό (ευρωπαϊκό) πολιτισμό.

Ο Οδ.Ελύτης σε συνέντευξη, το 1975, σημείωνε: «Εγώ και η γενιά μου – κι εδώ περιλαμβάνω και τον Σεφέρη – πασχίσαμε να βρούμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας»¹⁵¹. Στο κατωτέρω απόσπασμα από ποίημα του 1980, ο Κάλας συμπυκνώνει δυο βασικές αντιθέσεις του με την αποκαλούμενη γενιά του '30: την αποστασιοποίησή του από το μυθικό της σύμπαν – ενώ η δική του ποιητική αίσθηση υπήρξε σταθερά προσανατολισμένη στην ιστορία – και την αντίθεσή του προς το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας».

«Στο σταυροδρόμι της Ρωμισούνης και του Ελληνισμού
ποιητές μυθολογούν. Του μυστικιστή
χρέος είναι την υπόσταση των φαινομένων

¹⁵¹ Παραθέτει η Σταυροπούλου, στο Καψωμένος, 2000: 101.

ν' αντανακλάσει.» (ΓΦ: 104). Στους ανωτέρω στίχους αντιπαραβάλλονται από τη μια πλευρά οι ποιητές (όπως οι Σεφέρης, Ρίτσος, Ελύτης) που μυθοποιούν την εθνική ιστορία και φτιάχνουν από τα ιστορικά γεγονότα εξιδανικευμένα ιδεολογήματα, και από την άλλη πλευρά ο «μυστικιστής» ποιητής που έχει χρέος να φέρει στην επιφάνεια την αποσιωπημένη (μυστική) όψη των φαινομένων¹⁵². Τηρουμένων των αναλογιών, η διαφορά των δυο πλευρών μοιάζει με το πέρασμα από την μυθολογική κοσμο-γονία (που αισθανόταν τον κόσμο με βάση τη μυθολογία) στη φιλοσοφική κοσμο-λογία (που ερμήνευσε τον κόσμο ανιχνεύοντας τα πρωτογενή υλικά του).

Για να γίνει κατανοητή η ιδιαιτερότητα της θέσης του Κάλας απέναντι στις απόψεις της γενιάς του '30, θα κάνουμε μια σύντομη αναφορά στο θέμα της ελληνικής παράδοσης και στο λεγόμενο ιδεολόγημα της ελληνικότητας, όπως αυτά αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Στην Ελλάδα, τη δεκαετία του '30, οι προσπάθειες των μειζόνων δημιουργών επικεντρώθηκαν στη σύζευξη της ελληνικής ταυτότητας με την ξενική επίδραση (κυρίως το ευρωπαϊκό πνεύμα). Γι' αυτό και οι περισσότεροι μελετητές της γενιάς του '30 προέβαλαν τις ελληνοκεντρικές αναζητήσεις δημιουργών όπως οι Σεφέρης και Θεοτοκάς, κάτω από τον τίτλο του μύθου, του ιδεολογήματος ή του δόγματος της ελληνικότητας. Μάλιστα το ιδεώδες της ελληνικότητας φαίνεται να συστέγασε ποιητές και διανοητές διαφορετικών προσανατολισμών. Ο Ελύτης όπως και ο Σεφέρης εκθειάζουν το έργο του Μακρυγιάννη και τις ζωγραφίες του Θεόφιλου· «Και μιλώντας για τον Παναγιώτη Ζωγράφο ή το Στρατηγό Μακρυγιάννη, βέβαια, μιλούμε για την παράδοση. Μιλούμε για τα “κινήματα της ψυχής” ενός λαού που είμαστε εμείς οι ίδιοι»¹⁵³.

Οι δημιουργοί της γενιάς του '30 μιλούν για οργανική ελληνικότητα και για το βιωματικό υπόστρωμα της παράδοσης· διαρκής επίσης ήταν η προσπάθειά τους να συνταιριάξουν (ή να καλύψουν) τους ευρωπαϊκούς τους προσανατολισμούς με τον διαρκή στοχασμό τους για τον ελληνισμό. Ο Ελύτης στη «Δήλωση του '51» γράφει: «Συμβαίνει να είμαι όχι συμπτωματικά μόνον αλλά και οργανικά Έλληνας», ενώ στο ίδιο κείμενο καταθέτει την άποψη πως τόσο ο υπερρεαλισμός όσο και η ελληνική παιδεία τον έβγαλαν στο ίδιο σημείο¹⁵⁴. Σε άλλο κείμενο σημειώνει πως «η πιο μεγάλη του [Σεφέρη] αρετή, ακριβώς, ήταν ότι δε φράγκαψε αλλ' αφέθηκε, κατά την ομολογία του, να σιγοκαίγεται απ' τον καημό της Ρωμοσύνης.»¹⁵⁵. Εδώ βέβαια είναι πολύ δύσκολο να τεθεί η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο τι είναι πατριωτισμός και τι ελληνισμός (όπως έκανε ο Κάλας για τον Καβάφη), πού τελειώνει η ιστορία και πού αρχίζει το

¹⁵² Θα μπορούσε κανείς να αντιτάξει ότι δεν υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στη μυθολογία και στον μυστικισμό. Όμως ο Κάλας αυτό που πιθανόν αντιπαραθέτει εδώ είναι η υποκειμενικότητα και η εξιδανίκευση του μυθικού λόγου από τη μια μεριά, με την εμπράγματη αντανάκλαση των φαινομένων πάνω στον καθρέφτη και την αποκάλυψη από την άλλη. Ίσως, με άλλα λόγια, να αντιπαραθέτει ιδεαλισμό με ματεριαλισμό, αλλά οπωσδήποτε οι έννοιες δεν είναι απολύτως ξεκάθαρες.

¹⁵³ Ελύτης, 1996: 551.

¹⁵⁴ Ελύτης, 1992: 205-206.

¹⁵⁵ «Πάνω σε μια φράση του Laurence Durrell», στο ίδιο: 210-211.

μυθοποιημένο βίωμα. Όπως γράφει ο Ελύτης αλλού, δεν ήταν ο πατριωτισμός που τον είλκυσε στον Κάλβο, «αλλά η επιτυχία του στην έκφραση και, το πολύ-πολύ, η ιδέα πως η Ελλάδα στο πνευματικό επίπεδο είχε κιάλας επιτεύγματα που την καθιστούσαν άτρωτη»¹⁵⁶. Κι ενώ στα πρώτα θεωρητικά του κείμενα ο Ελύτης δεν «ελληνοσκοπεί», προσανατολισμένος κυρίως στα μοντέρνα ποιητικά ρεύματα, ανοίγει όμως από τότε την πόρτα στη σύζευξη της παράδοσης με τη μοντέρνα ποίηση. Συγκεκριμένα, στο κείμενο «Απολογισμός και νέο ξεκίνημα» (1945) δίνει μια σύνοψη των αρχών που αποτελούν το ποιητικό του *credo*, που όπως ομολογεί βασίζονται τόσο στο γενικό πνεύμα του υπερρεαλισμού (πέραν της παρισινής σχολής) όσο και στις προσωπικές του ανακαλύψεις. Ενδεικτική είναι η τελευταία αρχή που διατυπώνει: «Αξιοποίηση των ζωντανών στοιχείων της ελληνικής παράδοσης και αναβάπτισή τους μέσα στα ελεύθερα, σύγχρονα, εκφραστικά μέσα»¹⁵⁷. Αρχίζει έτσι και για τον Ελύτη η ελληνοποίηση του υπερρεαλισμού, κάτι που ίσχυσε και για τους άλλους Έλληνες υπερρεαλιστές, όπως ο Εγγονόπουλος και ο Γκάτσος. Όπως διαπιστώνει ο Π.Βουτουρής, δεν ήταν τυχαία η ανεκτικότητα κάποιων συντηρητικών κριτικών απέναντι στον μετριοπαθή ελληνικό υπερρεαλισμό, κατά τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '30, γιατί τελικά υπήρξε μια συστηματική προσπάθεια «αφοπλισμού ενός επαναστατικού κινήματος [...] και μετατροπής του σε μιαν ακίνδυνη ποιητική σχολή, εμβαπτισμένη στα νάματα της ελληνικότητας και της παράδοσης»¹⁵⁸.

Εκτός όμως από την αστική διανόηση του μεσοπολέμου και η αριστερή ιντελιγκέντσια, από το τέλος του 1934, στράφηκε προς τη λαϊκή παράδοση, όχι μόνο στον τομέα της γλώσσας αλλά και σε θέματα ποιητικής και αισθητικής: αυτό συνέβη γιατί η παράδοση αυτή, για τους μαχόμενους δημοτικιστές αριστερούς διανοούμενους (Γληνός, Καρβούνης), συμπύκνωνε τα γνήσια αισθήματα, τους πόθους και τις ελπίδες του λαού¹⁵⁹. Όμως από την άλλη πλευρά, το μαρξιστικό κίνημα στην Ελλάδα είχε από τις απαρχές του αντιτεθεί στην εθνοκεντρική ομφαλοσκόπηση και ρητορεία, στάση που ενισχυόταν και από τα διεθνιστικά οράματα του μαρξισμού. Ο Κάλβας τελικά, ανήκε σ' αυτή τη μερίδα των αριστερών διανοουμένων που ενέμειναν στα αντι-παραδοσιακά ιδεώδη, ακόμα κι όταν η πλειοψηφία των ορθόδοξων μαρξιστών μετατοπίστηκε.

Αντίστοιχα πολύ νωρίς η κριτική έστρεψε την προσοχή της στη μελέτη της ελληνικότητας έτσι όπως διατυπώθηκε από τους εκπροσώπους της γενιάς του '30. Οι μελέτες διακρίνονται σε αυτές που υπερθεματίζουν το υγιές στοιχείο μιας στοχαστικής ελληνικότητας και άλλες που εγκαλούν τον «μακρυγιαννισμό» της γενιάς του '30 για άκριτο εθνικισμό. Το θέμα

¹⁵⁶ «Το χρονικό μιας δεκαετίας», Ελύτης, 1996: 410.

¹⁵⁷ Στο ίδιο: 518. Επίσης βλ. Βουτουρής, 1997: 72-73.

¹⁵⁸ Στο ίδιο: 70.

¹⁵⁹ Βλ. το κεφ «Προσφυγή στη λαϊκή παράδοση», όπου η Ντουνιά αναλύει αυτή τη στροφή του περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι* (Ντουνιά, 1996: 413-454). Επίσης βλ. Βακαλό, 1983: 52-56 σχετικά με την εικαστική ενσωμάτωση του λαϊκού στοιχείου για κοινωνικούς στόχους (πχ. Σικελιώτης, Σεμερτζίδης).

παραμένει ανοιχτό¹⁶⁰, καθώς είναι δύσκολο να προσδιοριστούν τα ευκρινή όρια ανάμεσα στην «ελληνικότητα» (που είναι νόμιμη ιδεολογία) και στον «ελληνοκεντρισμό» (που συνιστά παθογενές σύνδρομο): η σύγχυση εξακολουθεί να καλλιεργείται μέχρι τις μέρες μας, αφού όλοι δηλώνουν πατριώτες και όχι εθνικιστές αλλά πολλοί ταλανίζουν άκριτα όρους όπως ελληνική συνείδηση, ελληνική ταυτότητα ή ελληνική γλώσσα. Υπάρχουν ωστόσο αρκετές μελέτες που συνέβαλαν σε μια στοχαστική προσέγγιση και ιστορική ανάλυση του εξαιρετικά ευαίσθητου αυτού θέματος. Η Ελένη Βακαλό, στη μελέτη των εικαστικών της γενιάς του '30, μιλάει για «μύθο», γιατί θεωρεί πως η έννοια της ελληνικότητας συνδέθηκε όχι με την προγονολατρεία, αλλά με την αναζήτηση της ταυτότητάς μας και τη διαμόρφωση της εθνικής μας αυτοπεποίθησης, γι' αυτό και λειτούργησε περισσότερο με νοσταλγικότητα παρά σαν πρότυπο και ιδεώδες¹⁶¹. Ο Μ. Vitti μιλάει για «δόγμα» της ελληνικότητας το οποίο παίρνει ιδιαίτερες ιδεολογικές διαστάσεις μέσα στη γενιά του '30, και το ερμηνεύει ως οργανική άμυνα των διανοουμένων απέναντι στον όγκο των ξένων επιδράσεων και ως υπεύθυνη στάση αναφορικά με το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας. Ο ίδιος μελετητής διαχωρίζει την ελληνικότητα από την «εθνοφροσύνη» και θεωρεί άτυχη τη χρονική σύμπτωση με τον μεταξικό εθνισμό¹⁶².

Ο Δ. Τζιόβας διαπιστώνει ότι στη δεκαετία του '30 παρατηρείται μια έντονη κρίση της ελληνικής ταυτότητας, ενώ λαμβάνονται αποστάσεις τόσο από τη σωβινιστική φιλοπατρία όσο και από τις ξένες επιρροές, ώστε δημιουργείται τελικά ένα «κράμα πνευματικού εθνισμού, ιδεαλιστικού ουμανισμού και γεωκλιματικού μεσσιανισμού»¹⁶³. Η έννοια της ελληνικότητας, σύμφωνα με τον Τζιόβα, απέβη ένα αριστοκρατικό ιδεολόγημα και πρόσφερε στη γενιά του '30 τη λεπτή ισορροπία ανάμεσα στον ευρωπαϊκό της προσανατολισμό και στη δημοτικιστική παράδοση¹⁶⁴. Μάλιστα ο ίδιος εντοπίζει γύρω στο 1936 την πιο έκδηλη παραδοσιακή στροφή του στοχασμού της γενιάς του '30 προς ένα λαϊκό, λιτό και γνήσιο λόγο, σε αντιδιαστολή με τον μεταξικό ελληνικό πολιτισμό αφενός και την γλωσσική αναστάτωση των υπερρεαλιστών αφετέρου¹⁶⁵. Ο Π. Μουλλάς, εξετάζοντας τη μεσοπολεμική πεζογραφία, διαπιστώνει την παντοδυναμία της ιδεολογίας πάνω στην έννοια κοσμοπολιτισμός η οποία συνδέθηκε με τον

¹⁶⁰ Ενδεικτικά βλ. κάποια σχετικά πρόσφατα αφιερώματα περιοδικών στη γενιά του '30 – όπου θέμα αιχμής αποτελεί η ελληνικότητα: «Στην σκιά μιας γενιάς», *Το Δέντρο*, 114, καλοκαίρι 2001 και «Γενιά του '30: η απόπειρα της σύνθεσης», *Αρδην*, 25-26 (Μάιος-Ιούλιος 2000): 27-58.

¹⁶¹ Βλ. Βακαλό, 1983: 10 και 13. Η Βακαλό ωστόσο παραδέχεται ότι «η επιμονή της έκφρασης της γενιάς του '30 στην ελληνικότητα στάθηκε κοινή σε όλες τις κατευθύνσεις της, περισσότερο σαν ένα ιδεολογικό παρά απλά καλλιτεχνικό κίνημα» (στο ίδιο: 41).

¹⁶² Βλ. Vitti, 1987: 199-212.

¹⁶³ Τζιόβας, 1989: 113.

¹⁶⁴ Στο ίδιο: 39.

¹⁶⁵ Βλ. στο ίδιο: 129-130.

διεθνισμό και τον αντιπατριωτισμό και συχνά λειτούργησε ως ιδεολογικό αντίβαρο στην ελληνικότητα και στην εθνοκεντρική παράδοση¹⁶⁶.

Απόλυτα απομυθοποιητικό ύφος έχει η μελέτη του Γερ.Λυκιαρδόπουλου ο οποίος εγκυβρίζει το πνεύμα λαϊκισμού της πολιτικής ζωής, που χρησιμοποίησε ως άλλοθι τη λογοτεχνία: «Με τον “τρόπο” του Γ.Σεφέρη π.χ. καλύπτεται η κενολογία [...] καταφεύγοντας σ’ ένα “ύφος”. Η δομή αυτού του ύφους συνδυάζει την πεποιημένη “απλότητα” με μια Μακρυγιαννική γλωσσική ταπεινότητα που εκλύεται στον κομπασμό ενός λόγια πλέον καθιερωμένου λαϊκισμού»¹⁶⁷. Στην ίδια μελέτη υπάρχει η ανίχνευση της ιδεολογίας στο έργο του Ελύτη, όπου ο ελληνικός μύθος και η ελληνοχριστιανική «ιδεοφορία» επαναλαμβάνουν, σύμφωνα με τον Λυκιαρδόπουλο, τον αριστοκρατικό λαϊκισμό του Σικελιανού¹⁶⁸. Πιο πρόσφατα, ο Δ.Δημηρούλης επιχειρεί σε μια αποδομητική ανάγνωση του σεφερικού έργου, να αποτιμήσει την απήχηση της γενιάς του '30 στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής ταυτότητας. Καταγράφει τον ελληνισμό ως πυρηνικό συστατικό της κριτικής και της ποίησης του Σεφέρη, καθώς και την προσκόλλησή του ποιητή σε μια ολοκληρωτική αντίληψη για την παράδοση, ώστε να συγγέται ο λόγος της με τη ζωή του έθνους¹⁶⁹. Ο Δημηρούλης εξετάζει τη λειτουργία της ελληνικότητας ως συμβόλου και την ανασύσταση της εθνικής ταυτότητας που εικονοποιείται ως τόπος, ρίζες και λαός στο σεφερικό έργο. Σύμφωνα με τον μελετητή, ο Σεφέρης δεν απέφυγε την απειλή της αισθητικοποίησης του ιδεολογικού: μολονότι ο ποιητής αρνιόταν την πολιτική ρητορική, όμως ενέδωσε σ’ έναν εθνικό λόγο, προωθώντας την επικράτηση της αισθητικής ιδεολογίας ενός εθνικού μοντερνισμού (ή μιας νεωτερικής ελληνικότητας)¹⁷⁰. Ο Ν.Χατζηνικολάου πιστεύει πως το ζήτημα της ελληνικότητας τέθηκε από τους διανοούμενους της δεκαετίας '30 ως αναζήτηση αυτοπροσδιορισμού και είναι ως ένα σημείο κατανοητό αφενός ως ερώτημα της «συνέχειας της ελληνικής κουλτούρας από τα αρχαϊκά χρόνια» και αφετέρου ως αίτημα για εθνική κουλτούρα μιας χώρας αποικιοκρατούμενης· ωστόσο οι «αξιοματικές» θεωρίες περί της ουσίας μιας φυλετικής ή εθνικής κουλτούρας συγγενεύουν με τις εθνικιστικές ιδεολογίες, ενώ ο Χατζηνικολάου θεωρεί κίβδηλο, εσφαλμένο και συντηρητικό το δίλημμα «μοντερνισμός ή εθνική τέχνη»¹⁷¹.

¹⁶⁶ Βλ. Μουλλάς, 1993: 72-76. Η κοσμοπολιτική πεζογραφία θεωρήθηκε ως αντίδραση στην ηθογραφική στασιμότητα, ωστόσο ο ίδιος διαπιστώνει ότι οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της λεγόμενης γενιάς του '30 «δεν έχουν λόγους να θαυμάζουν το κοσμοπολιτικό φαινόμενο ή να επιθυμούν την παράτασή του» (στο ίδιο: 72).

¹⁶⁷ Λυκιαρδόπουλος, 1988: 20.

¹⁶⁸ Στο ίδιο: 32-33. Ο Λυκιαρδόπουλος εγκυβρίζει τον τύπο του ποιητή-εθνάρχη, την ψευδαίσθηση της επανάστασης καθώς και τον επινοημένο (και όχι βιωματικό) νεοελληνικό μύθο.

¹⁶⁹ Βλ. Δημηρούλης, 1997:41 και 62. Ο μελετητής υποδεικνύει τον γλωσσικό συντηρητισμό του ποιητή, ο οποίος συμπορεύεται με έναν πολιτισμικό συντηρητισμό και τα εξιδανικευμένα ιδεολογήματα που ακολούθησε ο Σεφέρης (στο ίδιο: 93).

¹⁷⁰ Βλ. το κεφ. «Αισθητική ιδεολογία και εθνική ποιητική», στο ίδιο: 355κε (κυρίως 389κε).

¹⁷¹ Βλ. Χατζηνικολάου, 1982: 89-90 και όλο το 3^ο κεφ. «Για το ζήτημα της “εθνικής τέχνης”», από το οποίο είναι ιδιαίτερα αξιόπρσσεχτα τα συμπεράσματα (στο ίδιο: 100-1).

Η θεώρηση των Ν.Βαγενά, Τ.Καγιαλή και Μ.Πιερή, επιχειρεί να δώσει ένα πιο ψύχραιμο στίγμα στη διερεύνηση του θέματος. Όπως συνοψίζει ο πρώτος: «η έννοια της ελληνικότητας μετά το 1930 δεν είναι ουσιωδώς διαφορετική από εκείνη πριν από το 1930.[...] η λογοτεχνική γενιά του '30 δεν είναι ελληνοκεντρική»¹⁷². ο δεύτερος υποδεικνύει τις στενές σχέσεις του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού με τη λαϊκή παράδοση, στον τομέα της συνύφανσης της συλλογικής σοφίας με την κοπιώδη, κρυπτική προσωπική γραφή, στην ελαιοτική σύνδεση ατόμου και φυλής, στην ένωση με έναν αταξικό και μυθολογικό λαό¹⁷³, και ο τρίτος επισφραγίζει: «Η διαδεδομένη αντίληψη ότι ο μοντερνιστικός κοσμοπολιτισμός είναι αδιάφορος ή και αρνητικός προς το τοπικό, περιφερειακό και λαϊκό στοιχείο, είναι λανθασμένη.»¹⁷⁴. Οι τρεις μελετητές αναφέρονται στη στάση του Σεφέρη απέναντι στο ιδεολόγημα του ελληνοκεντρισμού: ο ποιητής που συχνότατα ελληνοσκοπεί στα κείμενά του, είχε ωστόσο τη σοφία να γνωρίζει πόσο δύσκολος και επικίνδυνος ήταν ο καθορισμός της έννοιας αυτής¹⁷⁵, γι' αυτό κι ελάχιστα χρησιμοποίησε τον συγκεκριμένο όρο στα γραπτά του.

Η σύντομη αυτή επισκόπηση δείχνει ότι δεν πρέπει να συγχέεται, εύκολα και άκριτα, η σημασιολογική διαφορά ανάμεσα στις λέξεις «ελληνικότητα» και «ελληνοκεντρισμός»: δεύτερο συμπέρασμα είναι ότι δεν υπήρξαν πάντα πολύ ευδιάκριτα τα σύνορα ανάμεσα στον ουμανιστικό εθνισμό και στον μεγαλοϊδεατικό εθνικισμό¹⁷⁶. Η πρώτη έννοια παίδεψε τη γενιά του '30 – όχι με τον ίδιο τρόπο όλους τους δημιουργούς και όχι για πρώτη φορά στην ιστορία του νεοελληνικού πολιτισμού¹⁷⁷ – αλλά οι περισσότεροι προσπάθησαν, φραστικά τουλάχιστον, να αποφύγουν τον σκόπελο του σωβινισμού. Κι ίσως τελικά να μην ευθύνονται οι ίδιοι οι δημιουργοί αλλά οι κριτικοί για την εδραίωση του δόγματος της ελληνικότητας, όπως πχ. οι Καραντώνης και Ξενοπούλος που προέβαλαν και προέταξαν σχετικά με τη γενιά του '30 την αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας και την καταβύθιση στις εθνικές ρίζες¹⁷⁸. Το αν διολίσθησαν κάποιοι από τους δημιουργούς στον εθνοκεντρισμό, είναι θέμα που χρήζει ευρύτατης μελέτης και ενδελεχούς τεκμηρίωσης. Το σίγουρο είναι πως το θέμα του λαϊκού πολιτισμού ως φορέα καλλιτεχνικής γνησιότητας, υπήρξε απότοκο των μοντερνιστικών αναζητήσεων¹⁷⁹ αυτής της γενιάς, ενώ το

¹⁷² Βαγενάς, 1997: 20-21.

¹⁷³ Στο ίδιο: 44-47, 51-52.

¹⁷⁴ Στο ίδιο: 69.

¹⁷⁵ Σεφέρης, 1984: 98. («Διάλογος πάνω στην ποίηση»). Στο ίδιο σημείο ο Σεφέρης αρνείται τη χρησιμοποίηση της ελληνικότητας ως αισθητικού κριτηρίου. Επίσης βλ. τις παρατηρήσεις του Ρόντρικ Μπήτον στο κεφάλαιο «Πέρα από τη “Νέα Τάξη”: ο ελληνοκεντρισμός» (Μπήτον, 2003: 252-259).

¹⁷⁶ Βλ. Τζιόβας, 1989: 60 (σχετικά με τη διάκριση του Π.Κανελλόπουλου στο βιβλίο του *Η κοινωνία της εποχής μας*, 1932).

¹⁷⁷ Σχετικά με το αίτημα της «εθνικής φιλολογίας» που υπήρξε ενεργό όλον τον 19^ο αιώνα βλ. Βουτουρή, 1995: 38-49 και για το δίλημμα «ελληνικότητα ή κοσμοπολιτισμός» βλ. στο ίδιο: 201-220.

¹⁷⁸ Βλ. Vitti, 1987: 205 (για Ξενοπούλο) και 207 (για Καραντώνη).

¹⁷⁹ Όπως το έχει διατυπώσει ο Σεφέρης (1984 α: 180): «μια ενήλικη λογοτεχνία μετρίεται και με τον τρόπο που έχει ν' αντιμετωπίζει τις ξένες λογοτεχνίες, αλλά προπάντων με τον τρόπο που αντιμετωπίζει τα δικά της περασμένα· άλλωστε τα δυο τούτα πράγματα είναι αλληλένδετα».

ζητούμενο παραμένει η ερμηνευτική προσέγγιση, δηλαδή κατά πόσο αυτή η αναζήτηση της ελληνικότητας απέβη ιδεολόγημα και δόγμα και αν οι αισθητικές αξιώσεις καλλιέργησαν ιστορικές και κοινωνικές φαντασιώσεις. Οι ιστορικές συνθήκες της δεκαετίας του '30 κάνουν τα πράγματα πιο περίπλοκα, γιατί η μεταξική δικτατορία διαχώρισε τους αστούς διανοούμενους σε συντηρητικούς και φιλελεύθερους· οι πρώτοι (Μελάς, Παπάς, Καμπάνης) επιδόθηκαν σε παραληρήματα ελληνολατρίας, ενώ οι δεύτεροι (Θεοτοκάς, Σεφέρης, Τερζάκης) προσπάθησαν να κάνουν ευδιάκριτη τη μέση οδό – ενώ το πρόβλημα διογκώθηκε και στη δεκαετία του '40¹⁸⁰.

Ο Κάλας απείχε απ' αυτό το μοντερνιστικό-εθνικό δίλημμα· χωρίς να ανήκει στον «αστιγματικό αντιελληνοκεντρισμό»¹⁸¹ υπήρξε απ' τη μεριά του καχύποπτος στην τάση του εθνοκεντρισμού. Για παράδειγμα, ενώ οι πρώτες του εκτιμήσεις για στον Εγγονόπουλο ήταν θετικές, αργότερα τον επικρίνει για το κράμα του βυζαντινισμού με τον υπερρεαλισμό¹⁸². Ούτε θα συμφωνούσε ποτέ ο Κάλας με την ελληνοπρέπεια του αυτόχθονος υπερρεαλισμού ο οποίος παρουσίαζε τις πατρίδες (όπως ο Εμπειρικός στον *Μεγάλο Ανατολικό*) ως οργανικές οντότητες και ερωτικές πραγματικότητες. Από την άλλη πλευρά ο Κάλας δεν είχε καμία σχέση με τον εξωτικό κοσμοπολιτισμό και τις διαθέσεις φυγής που εκκόλαψε η ποιητική γενιά του '20· η δική του στάση οικουμενικότητας στηρίχτηκε σε κατεξοχήν ηθικά και πολιτικά (δηλαδή μαρξιστικά¹⁸³) συμφραζόμενα. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο ποιητής κινήθηκε προδρομικά σε σχέση με τη μεταπολεμική γενιά που ακολούθησε, και η οποία διακόπτει με ειρωνικό τρόπο, τους στοχασμούς της προηγούμενης γενιάς αναφορικά με το θέμα της ελληνοπρέπειας¹⁸⁴. Η γενιά αυτή συναντιέται με τον Κάλας στην απομυθοποιητική διάθεση και στην ανατρεπτική κριτική απόσταση που έλαβε από τη γενιά του '30.

Η Α' μεταπολεμική ποιητική γενιά παραμέρισε συνειδητά τα ελληνοκεντρικά ιδεώδη της προηγούμενης γενιάς, θεωρώντας τα μυθικά δεκανίκια και εν-τοπίζοντας τα ποιητικά δρώμενα σ' ένα χώρο νεοελληνικό, με ελάχιστα ίχνη του αρχαίου παρελθόντος. Οι ιστορικοί συγκρητισμοί του Μανόλη Αναγνωστάκη στο ποίημα «Αυτοί δεν είναι οι δρόμοι...» – όπου οι επίγονοι λιθοβολούν τους ξένους και θύουν σε ομοιώματα – αντιδιαστέλλουν την αρχαία δημοκρατική

¹⁸⁰ Βλ. Τζιόβας, 1989: 153κε.

¹⁸¹ Ο όρος του Βαγενά, 1997: 16.

¹⁸² Για τη θετική κρίση που αφορά στα πρώτα ποιήματα του Εγγονόπουλου, βλ. Κάλας-Θεοτοκάς, 1989: 53 («Αναμφισβήτητα όμως ο Εγγονόπουλος είναι γεννημένος ποιητής», επιστολή 10.8.46). Για τη ζωγραφική του Εγγονόπουλου βλ. την προφορική μαρτυρία του Κάλας στον Γιάνναρη σχετικά με το εξώφυλλο στην ανθολογία της Αμπατζοπούλου: «έχει μεταφράσει τα ωραία κυβιστικά μανειέν του Ντε Κίρικο σε τζελατίνα.[...] Κακή αντιγραφή του Ντε Κίρικο», Αιολικά Γράμματα, 1998: 460.

¹⁸³ Ο Πλεχάνωφ υπενθυμίζει την άποψη των Μαρξ και Ένγκελς από το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο*, ότι στις πολιτισμένες χώρες, «γίνεται όλο και πιο αδύνατη η εθνική μονομέρεια και στενοκεφαλιά κι από τις πολυάριθμες εθνικές και τοπικές λογοτεχνίες γεννιέται μια παγκόσμια λογοτεχνία» (Πλεχάνωφ, 1975: 54).

¹⁸⁴ Βλ. τις επισημάνσεις της Βακαλό (1983: 93κε) για τη ζωγραφική της αντίστοιχης περιόδου. Πβ. το ειρωνικό επιμύθιο του Μανόλη Αναγνωστάκη στο ποίημα «Θεσσαλονίκη, μέρες του 1969 μ.χ.», καθώς και τις επισημάνσεις της μεταπτυχιακής εργασίας μας για τη θεματική του χώρου και την ανυπαρξία της αρχαιοελληνικής μυθικής διάστασης στην ποίηση του Μ.Αναγνωστάκη και του Μ.Σαχτούρη (Karadima, 1989: 74-78 και 166-168).

πόλη με τη σύγχρονη μεγαλούπολη· δεν υπάρχει πια δήμος-λαός, αλλά «αλλότριο πλήθος» το οποίο εξαναγκάζει το ποιητικό υποκείμενο να κρυφτεί στον ιδιωτικό του χώρο, για να αποφύγει την αλλοτρίωση¹⁸⁵. Με ανάλογο τρόπο, δεκαετίες πριν, είχε ο Κάλας αναφερθεί στην Αθήνα του μεσοπολέμου. Στο ποίημα «Αθήνα 1933» (ONP: 43) ο ποιητής αποστασιοποιείται ειρωνικά από την Αθήνα η οποία έχει μετατραπεί από πόλη ακμής του λόγου και του πολιτισμού σε μια πόλη αστικής παρακμής, θυμίζοντας την ξεπεσμένη Ρώμη. Γι' αυτό, όταν οι «τακτικοί θαμώνες της ζωής της γενήκανε εκείνα τα παιδιά της Ρωμισσύνης» που κατέφθασαν από τη Μ.Ασία, τότε ο ποιητής κρίνει πως ήρθε η στιγμή να εγκαταλείψει την πόλη: «καιρός είναι εμείς να εγκαταλείψουμε τον περίβολο των γυρεμισμένων τειχών της». Ο πολιτικός μοραλισμός και η ειρωνεία του Κάλας μοιάζει να συναντήθηκαν με τους κατά μία γενιά νεότερους ποιητές· συνδυετικός κρίκος υπήρξε ο Καβάφης¹⁸⁶: ήταν όλοι τους γνήσια τέκνα του ίδιου οικουμενικού πολιτισμού, χωρίς να ελληνοσκοπούν με εμμονή.

4.6. Ο ΕΤΕΡΟΔΟΞΟΣ ΔΗΜΟΤΙΚΙΣΜΟΣ (Οι απόψεις του Κάλας για τη γλώσσα)

Ο Κάλας, ως μέλος της «Φοιτητικής Συντροφιάς», βρέθηκε κοντά στον δημοτικισμό, ο οποίος στις απαρχές του αποτέλεσε λάβαρο της σοσιαλιστικής διανοήσης και συνδέθηκε με το κοινωνικό πρόβλημα¹⁸⁷. Όμως, προς τη δεκαετία του '30, η δημοτική γλώσσα άρχισε να συνδέεται με έναν εθνικιστικό λαϊκισμό και να υποβαθμίζεται η κοινωνική πλευρά της. Για να κατανοήσουμε την αιρετική θέση του ποιητή απέναντι στο γλωσσικό πρόβλημα πρέπει να πάρουμε υπόψη την εξέλιξη του ίδιου του δημοτικιστικού κινήματος, κατά τη δεύτερη και την τρίτη δεκαετία του αιώνα. Όταν ο Κάλας παίρνει τις αποστάσεις του από τον δημοτικισμό, το κίνημα έχει διανύσει μια μεγάλη τροχιά που απέχει από το σημείο εκκίνησης, τότε που υπερασπιζόταν τη δημοτική απέναντι στις καθιερωμένες αντιλήψεις για την ανωτερότητα και την ευγένεια της καθαρεύουσας. Στη διαμάχη αυτή δεν έλειψαν οι ακρότητες: πχ. το περιοδικό *Νουμάς* είχε αποδώσει στην καθαρεύουσα όλες τις αιτίες της ελληνικής καθυστέρησης· στο δημοτικιστικό στρατόπεδο, δεν έλειψαν οι εσωτερικές έριδες ανάμεσα στους μετριοπαθείς και σκληροπυρηνικούς ψυχαρικούς, ενώ παράλληλα προέκυψε η πολιτική τους διαίρεση ανάμεσα σε σοσιαλιστές και σε εθνικιστές. Γενικά η εποχή χαρακτηρίζεται από γλωσσική υστερία, καθώς είχαμε μεταφράσεις που ξεσήκωσαν θύελλα διαμαρτυριών, διαδηλώσεις με νεκρούς, δίκες και σταυροφορίες.

¹⁸⁵ Για την ανάλυση του συγκεκριμένου ποιήματος, βλ. Karadima, 1989: 76.

¹⁸⁶ Για την επίδραση του Καβάφη στους μεταπολεμικούς πολιτικούς ποιητές βλ. ενδεικτικά, Κ.Γ. Παπαγεωργίου «Οι πρώτοι μεταπολεμικοί ποιητές και ο Καβάφης» (Αφ. Καβάφης, 1983 β: 122-129) και Δώρα Μόντη: «Η “υποβολή” του Καβάφη στους μεταπολεμικούς ποιητές. Μ. Κατσαρός, Μ. Αναγνωστάκης, Άρης Αλεξάνδρου», *Γράμματα και Τέχνες*, 63, Σεπτέμ.-Οκτ. 1991: 5-10.

¹⁸⁷ Για μια συνολική εικόνα για την πορεία του δημοτικιστικού κινήματος από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και τη σύνδεσή του με το κοινωνικό πρόβλημα, βλ. Σταυρίδη-Πατρικίου, 1976. Για τη συμβολή του περιοδικού *Νουμάς* στη διαμάχη γύρω από το γλωσσικό βλ. Καλογιάννης, 1984.

Στη δεκαετία του '30 οι μαρξιστές διανοούμενοι αρχίζουν να γίνονται επιφυλακτικοί απέναντι στη δημοτικιστική επανάσταση όπως την κήρυσσε ο Μελάς και οι συνεργάτες του στο περιοδικό *Ιδέα*: οι βασικές αρχές του περιοδικού περιελάμβαναν την «ανόρθωση» της πίστης στο έθνος, στον ιδεαλισμό, στην ατομικότητα και τον δημοτικισμό ως στοιχείο εθνικού χαρακτήρα¹⁸⁸. Το περιοδικό αυτό που είχε μια σύντομη ζωή κυκλοφορίας (Ιανουάρ. 1933-Μάρτιος 1934), ο Κάλας (και πολλοί άλλοι) το χαρακτηρίζει φασιστικό. Σ' ένα άρθρο του, λίγους μήνες μετά την κυκλοφορία του περιοδικού *Ιδέα*, ο Κάλας εξέφραζε την άποψη ότι ο φασισμός δεν διστάζει, προκειμένου να καταλάβει την εξουσία, να χρησιμοποιήσει αριστερά πολιτικά συνθήματα, τα οποία όμως χάνουν την υλική τους υπόσταση και τη δυναμική σημασία τους, «καταντών απλώς βερμπαλισμός»¹⁸⁹. Ακόμα δίνει ως ανάλογο παράδειγμα τη χρήση του φουτουρισμού από τον ιταλικό φασισμό. Μια τέτοια στάση αποπροσανατολίζει τον κόσμο: «Μεγαλοποιώντας το πρόβλημα του δημοτικισμού, επιμένοντας να το θεωρήσει ακόμα και σήμερα το κεντρικό σημείο του πνευματικού μας ενδιαφέροντος, ο ελληνικός φασισμός ελπίζει να συντελέσει ώστε να ξεχαστούν άλλα πολύ ζωτικότερα προβλήματα» (ΚΠΑ: 247). Μάλιστα επισημαίνει τον κίνδυνο, μέσα από το καθαρά εθνικό πρίσμα του δημοτικισμού, να δοθεί μια καθαρά τοπικιστική κατεύθυνση σε ένα μείζον πνευματικό θέμα και επιπλέον να δημιουργηθεί σύγχυση στις τάξεις των μαρξιστών στοχαστών. Στο ίδιο φύλλο των *Νέων Πρωτοπόρων* ο Βάρναλης διατείνεται πως ο δημοτικισμός του 1933 δεν έχει το ίδιο περιεχόμενο με το δημοτικισμό του 1900-1915: «ο παλιός δημοτικισμός εΐτανε *αρετή*, όπως εΐπε ο Παλαμάς κι ο δημοτικισμός ο τωρινός εΐναι *αρριβισμός*. Ο παλιός εΐταν επανάσταση, όχι μονάχα γλωσσική, μα γενικότερη πνευματική, ενώ ο σημερινός εΐναι φασισμός κι αργομιστία. Μα ό,τι και να 'ναι, δεν εΐναι πια σήμερα η γλώσσα το ζωντανό αίτημα του λαού»¹⁹⁰.

Ακριβώς τότε που άρχισε να υπερτονίζεται ο εθνικός χαρακτήρας του δημοτικισμού – ο Σεφέρης θα τον χαρακτηρίσει ως «ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα της φυλής»¹⁹¹ – ο Κάλας άλλαξε οριστικά στάση απέναντι στον δημοτικισμό. Ούτως ή άλλως το σχήμα «δημοτική-πρόοδος / καθαρεύουσα-αντίδραση» είχε πάψει να ισχύει από το 1922. Ο Κάλας αναφέρεται σποραδικά στο γλωσσικό ζήτημα στα δημοσιευμένα του δοκίμια, γιατί δεν πιστεύει ότι ο δημοτικισμός έχει πια μυθική δύναμη, αντίθετα θεωρεί το γλωσσικό πρόβλημα ως έκφραση

¹⁸⁸ Στο περιοδικό *Ιδέα* «ο δημοτικισμός από προγραμματική αρχή για τη γλώσσα χρησιμοποιείται για να επενδύσει φραστικά τη θεωρία ενός “ελληνικού” φασισμού», Λαδογιάννη, 1993: 76. Για την πρώτη φάση του περιοδικού, κατά την οποία το θέμα της γλώσσας αντιμετωπίζεται ως κατεξοχήν ζήτημα ιδεολογίας, κυρίως υπό την ιδεολογική σφραγίδα και γραφίδα του Σπύρου Μελά (ο οποίος δεν ανέλυε την καθαρεύουσα ως αντίθεση στον δημοτικισμό αλλά πρόβαλλε την ταυτότητα: δημοτικισμός=αντικομμουνισμός), βλ. στο ίδιο: 185 κε (υποκεφ. «Δημοτικισμός»).

¹⁸⁹ «Νέες πνευματικές ζυμώσεις στο αντίπαλο στρατόπεδο» (Μάιος '33), ΚΠΑ: 247.

¹⁹⁰ Βάρναλης, «Διανοούμενοι λακέδες», ένα κείμενο προσωπικής επίθεσης στους Δελμούζο και Θεοτοκά, βλ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, 5, Μάης 1933: 133. Για τις μεταμορφώσεις του δημοτικισμού στον μεσοπόλεμο, βλ. Ελεφάντης, 1979: 332-343. Επίσης η Άννα Φραγκουδάκη επισημαίνει πως το σχήμα “Δημοτική=πρόοδος \ Καθαρεύουσα=αντίδραση” δεν ισχύει μετά το 1922, βλ. Φραγκουδάκη Άννα, *Εκπαιδευτική μεταρρύθμιση και φιλελεύθεροι διανοούμενοι*, Κέδρος, 7^η, 1992: 66.

¹⁹¹ Σεφέρης, 1984: 102.

εθνικισμού¹⁹². Ήδη από το 1930 στα πρώτα κριτικά του κείμενα ο Κάλας αφήνει αιχμές εναντίον του δημοτικισμού: «τα προβλήματα της ζωής ξεπεράσανε την εποχή του Ψυχάρη και κινήματα σαν τον Εκπαιδευτικό όμιλο και τη Φοιτητική Συντροφιά, που εμπνευστήκανε από τον πατέρα της δημοτικής» (ΚΠΑ: 27). Στις πρώτες του αυτές αντιδράσεις σχετικά με το γλωσσικό, ο Κάλας δηλώνει αδιαφορία για το αν εκφράζεται κανείς «με καθαρευουσιάνικες εκφράσεις κι όχι με ψυχαραισμό 100%» (ΚΠΑ: 45), γι' αυτό και δεν τον ενδιαφέρει «ο μιστριωτισμός από την ανάποδη», αλλά ποια γλώσσα θα μιλιέται σε σοσιαλιστική κοινωνία (ΚΠΑ: 58). Θεωρεί μάλιστα πληγή το γλωσσικό «γιατί σκότωσε στον τόπο μας την ουσία υπέρ μιας αμφίβολης μορφής» (ΚΠΑ: 43).

Ωστόσο οι απόψεις του για τη λογοτεχνική γλώσσα δεν παρουσιάζονται πάντα με σαφήνεια και σταθερότητα. Στο υστερόγραφο ενός πρώιμου κειμένου του, υπάρχει μια μάλλον ειρωνική παρατήρηση για το ύφος του Κ.Θ.Δημαρά, όπου ο Κάλας, μισο-αστεία μισο-σοβαρά, αναρωτιέται για την γλωσσική αναρχία του Δημαρά που γράφει τότε στη δημοτική και τότε στην καθαρεύουσα (ΚΠΑ: 32). Αντίστοιχες κατηγορίες προσάπτει ο ίδιος, με ειρωνικό ύφος, και στον Παλαμά για όλα τα αντιφατικά στοιχεία που προσεταιρίζεται σε όλους τους τομείς, (στην πολιτική, στη γλώσσα): «Ολοκλήρωση σου λέει ο κριτικός. Μόνο δημοτικιστής; Θεός φυλάξει. Πώς θα ολοκληρωθεί αν δεν είναι και καθαρευσιάνος;» (: 35). Φαίνεται πως αυτό που κατηγορεί είναι η άσκοπη μείξη των γλωσσών και η καιροσκοπική εναλλαγή τους, γιατί σε ένα κατοπινό κείμενο (1935), γράφει πως προτιμά την γλωσσική ακαταστασία (του πρώτου μυθιστορήματος της Λ.Νάκου) επειδή έδινε στο κείμενο έναν χαρακτήρα πιο προσωπικό. Επιπλέον η επίδραση του Καβάφη υπήρξε καταλυτική για τη μόνιμη στροφή του Κάλας προς τη μικτή γλώσσα.

Στο πρώτο καθαφικό κριτικό του κείμενο, εκθειάζει τη γλώσσα του Καβάφη που μεταχειρίζεται εκφραστικά μέσα απ' όλες τις εποχές του ελληνισμού, κάνοντας έτσι «μορφικά εμφανέστερη την συνθετική άποψη του ελληνισμού που η καλλιτεχνική του ιδιοσυγγρασία δέχεται» (: 57). Και αλλού: «Ο ευφάνταστος εκφραστικός πλούτος του Καβάφη [...] συντελεί αυτός στη λύση του γλωσσικού προβλήματος κατά τρόπον “πραγματικό”, (pragmatique)» (: 58). Πριν τη βαθύτερη γνωριμία του με το καθαφικό έργο, ο Κάλας έδινε ελάχιστη σημασία στον τομέα της γλώσσας, τον ενδιέφερε το περιεχόμενο κι όχι η μορφή – απόδειξη η ομοιόμορφη και «ατημέλητη» δημοτική των *Ποιημάτων* του 1932· όμως μετά την τριβή του με την ποίηση του Καβάφη, άρχισε να τον απασχολεί το ιδιόμορφο ύφος, η προσωπική ιδιόλεκτος. Μιλώντας για την ποίηση του Παπατσώνη, εκθειάζει τη γλώσσα η οποία ακολουθεί «– κατά το πνεύμα – τον γλωσσικό πατέρα τόσων μας, τον Καβάφη, [και] δίδει στη νεοελληνική μια μουσικότητα που οι γλωσσικοί αγώνες είχαν αφαιρέσει» (ΚΠΑ: 136).

¹⁹² Βλ. ΚΠΑ: 57-58. Η Ντουνιά μελετώντας το σοσιαλιστικό περιοδικό *Νέοι Βομοί* (1924) συμπεραίνει πως στο θολό γλωσσικά μεσοπολεμικό τοπίο, η Αριστερά, κατά τη δεκαετία του '20, υποστήριξε τη μικτή γλώσσα και θεωρούσε τους υπέρμαχους της ψυχαραϊκής δημοτικής ως αστούς και εθνικιστές – είναι γύρω στο 1930 που η Αριστερά θα υιοθετήσει την ακραία δημοτική (βλ. Ντουνιά, 1996: 64-65).

Ο Κάλας επιδόθηκε έτσι στην επεξεργασία μιας γλώσσας που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί τεχνητή, αποφεύγοντας τα μυθεύματα περί ζωντανής λαϊκής γλώσσας, που καλλιέργησαν άλλοι ποιητές. Στο ΕΛΙΑ υπάρχει ένα σημαντικό κείμενο (ανέκδοτο) του Κάλας (7 σελ. δακτυλογραφημένες, ΕΛΙΑ: 1/2) με αρχικό τίτλο «Το μανιφέστο του ετερόδοξου δημοτικισμού», που τον έχει κατόπιν σβήσει κι έχει σημειώσει χειρόγραφα νέο τίτλο: «Στον γλωσσικό στίβο». Πρόκειται όχι για ένα απλό κείμενο γλωσσικής πίστης, αλλά και μια διακήρυξη απόψεων για την ποιητική γλώσσα και τη λειτουργία του λόγου, η οποία επικεντρώνεται στα εξής κομβικά σημεία:

α) Το κείμενο έχει «πολεμικό» χαρακτήρα, καθώς πρόκειται για «μανιφέστο» το οποίο αλλού απορρίπτει και αλλού επιδοκιμάζει με πάθος κάποιες γλωσσικές απόψεις. Παρ' όλο που ο Κάλας κάλυψε τον πρώτο τίτλο, αυτό δεν έγινε για να ουδετεροποιήσει το θέμα, γιατί και η λέξη «στίβος» στον καινούργιο τίτλο, απηχεί τις πάγιες απόψεις του για την τέχνη ως αγώνα και αγωνία (πβ. το μεταγενέστερο δοκίμιο «Η τρέλα στην αρένα»). Εξάλλου, όπως φαίνεται στον επίλογο, απευθύνει το κείμενο κυρίως στους νέους λογοτέχνες (που φανερώθηκαν στον φιλολογικό στίβο, είτε στον «αγωνιστικό χώρο» είτε στις «κερκίδες») και τους προ-σ-καλεί να συνταχθούν με το μανιφέστο των ετερόδοξων δημοτικιστών. Δεν είναι τυχαίο το πρώτο πρόσωπο πληθυντικού που κυριαρχεί στο κείμενο: ο Κάλας θέλει να εκφράζει μια συλλογική άποψη, μια νέα γενιά λογοτεχνών.

Επιπλέον, ο Κάλας ξεχωρίζει τον Ψυχάρη¹⁹³, όχι ως λογοτέχνη ή επιστήμονα (αντίθετα αναφωνεί: «Κάτω ο Ψυχαρισμός!»), αλλά ως μεγάλο «πολεμίστα», γιατί ήταν «ο μόνος που ήξερε με δυνατές καμουτσικές να κάμει τους ταπεινούς σχολαστικούς διδασκάλους να ουρλιάζουν. Ηγέτης! Δεν αναποδογύρισε μια γλώσσα, αλλά μια νοοτροπία. Γκρεμίζοντας την καθαρεύουσα γκρέμισε το δόγμα» (σ. 3). Μάλιστα ο Κάλας αναφέρεται στην ψυχαρική λέξη «Παρθενός» ως εφεύρεση ενός θαυμάσιου πολεμικού συνθήματος, κατηγορώντας ως ανόητους αυτούς που ξανάδωσαν στη λέξη τη συνηθισμένη της μορφή. Να σημειώσουμε πως εκθειάζοντας ο Κάλας τον παλμό, την πολεμική ακόμα και τη «βρισιά» του Ψυχάρη, μας παραδίδει με ακρίβεια τον τύπο του πνευματικού ανθρώπου που θέλησε και ποτέ δεν έπαψε να είναι κι ο ίδιος: ένας ζωντανός διανοούμενος που δεν αφήνει να φανεί αν έχει κατεβάσει τόμους σκονισμένης σοφίας.

β) Το γλωσσικό δεν είναι αγώνας για τον Κάλας, αλλά ένας γελοίος καυγάς, γιατί αφορά ένα τυπολατρικό διακύβευμα. Στη φάση αυτή που ο ίδιος ο ποιητής δεν πιστεύει στην τεχνική επεξεργασία της μορφής στη λογοτεχνία, εύλογο είναι ότι τον ενδιαφέρει η χρήση και όχι η λατρεία της γλώσσας. Δεν μοχθεί για το πώς αλλά για το τι γράφεται.

¹⁹³ Υπάρχει και κάτι άλλο που «ενώνει» τον Κάλας με τον Ψυχάρη: η ύστερη αποδοκιμασία του δεύτερου για το έργο του Παλαμά, σε σημείο που οι υποστηρικτές του παλαμικού έργου, να αποδίδουν στον Ψυχάρη τα παρασκήνια της αποτυχίας του ποιητή για το Νόμπελ λογοτεχνίας, βλ. Λαδογιάννη, 1993: 218.

γ) Σύμφωνα με τον Κάλας, ο σκοπός της πνευματικής (και γλωσσικής) ζωής δεν είναι η ναρκισσιστική ομφαλοσκοπήση, αλλά οι σύγχρονες ανάγκες και τα προβλήματα που επιβάλλουν τα γραπτά των λογοτεχνών να είναι «αποτελεσματικά». Κατά συνέπεια, οι νέοι λογοτέχνες οφείλουν να μην εμπλακούν στους γλωσσικούς καυγάδες: «η ανάγκη να αποδεικνύονται τα γραπτά μας, πεζός και ποιητικός λόγος, αποτελεσματικά κάνουν ώστε να φαίνεται ο γλωσσικός σχολαστικισμός των μεν και των δε καθαρή βυζαντινολογία. Θα θέλαμε να μην εμπλακείτε στους καυγάδες τους! Αγνοήσατέ τους.». Ο Κάλας δεν χάνει το δάσος για να δει το δέντρο, γιατί κατ' αυτόν το γλωσσικό πρόβλημα δεν είναι αυτόνομο, αλλά συνδέεται με τα υπόλοιπα προβλήματα του πνευματικού εποικοδομήματος της κοινωνίας.

δ) Το κείμενο δομείται πάνω σε γλωσσικές αρνήσεις και θέσεις. Προηγείται η άρνηση και των δυο «καθαρών» γλωσσικών λύσεων, τις οποίες θεωρεί χονδροειδείς φάρσες· αναφέρει και τους πρωταγωνιστές τους: ο Πάλλης (δολοφόνος του Ομήρου), Εξαρχόπουλος, Δελμούζος, Βλαστός, Μιστριώτης, ο κυρ Μανωλάκης Τριανταφυλλίδης (και το τεφτέρι του), ο Γρυπάρης κι ο Παλαμάς (οι οποίοι «πατεντάριζαν» σύνθετες λέξεις), ο Φ.Πολίτης, Αποστολάκης, Ρουσσέλ, Ψυχάρης, Φιλήντας, Χατζηδάκις. Αν εξαιρέσουμε τους [Γεώργιο Ν.] Χατζηδάκι και τον [Νικόλαο] Εξαρχόπουλο που ανήκουν στους καθαρευσιάνους, το γλωσσικό, σύμφωνα με τον Κάλας, υπήρξε μια φάρσα με περισσότερους «μαλλιαρούς» πρωταγωνιστές.

Σε δεύτερο επίπεδο ο Κάλας υποστηρίζει την «απιστία»: «γλωσσική πίστη δεν υπάρχει. Υπάρχουν για αντικείμενα πίστεως πράγματα πιο ουσιώδη» (σ. 3)· υποστηρίζει ακόμα την υπέρβαση και την αιρετική στάση: «Πιο πέρα από τον Ψυχάρη, πιο πέρα από την Δημοκρατική ορθοδοξία – στην αίρεση» (σ.3). Καθώς όμως απορρίπτει και την καθαρεύουσα ως πτώμα, και την μικτή ως δειλή υποχώρηση των καθαρευσιάνων απέναντι στην ψυχάρικη ορμή, αλλά και τη δημοτική ως αποτυχημένη στον τομέα της λογοτεχνίας, φαίνεται ότι ο Κάλας τελικά τείνει προς τον γλωσσικό «αναρχισμό». Πράγματι ο ποιητής φαίνεται ότι δεν βολεύεται με τα «ουκάζια», τους νόμους και τους κανόνες, από όποια πηγή κι αν εκπορεύονται

Η τελική θέση του συνίσταται ουσιαστικά υπέρ του τύπου της μικτής γλώσσας· είναι βέβαια περίεργο που δεν το ομολογεί ευθέως (απορρίπτει, όπως αναφέραμε, την μικτή), μάλλον όμως πρόκειται για κείμενο πολεμικών προθέσεων, παρά για επιστημονικά τεκμηριωμένο πόνημα. Για τον Κάλας γλωσσικές πηγές θεωρούνται ισοδύναμα όλες οι μορφές της ελληνικής γλώσσας: «Θα θέλαμε στον κορμό της δημοτικής παραδόσεως να φυτρώσουν, να απλωθούν κλώνοι φορτωμένοι με τα αγαθά της αρχαίας, της βυζαντινής, της καθαρεύουσας, της δημοτικής, με ό,τι από τα αγαθά αυτά μπορεί σήμερα να βλαστήσει» (σ.4). Προτείνει, λοιπόν, τη μείξη των ζωηρών χρωμάτων της γλώσσας του λαού και των λεπτότατων αποχρώσεων της μακράς λογίας παράδοσης. Δηλώνει «οποιομανής», κάνοντας λογοπαίγνιο με την απαγορευμένη ναρκωτική ουσία (όπιο) και την αντωνυμία «οποίος», ειρωνευόμενος το δημοτικιστικό αράδιασμα ατέλειωτων «που» μέσα στις προτάσεις.

ε) Ο Κάλας δηλώνει εχθρός των ιδιωματικών γλωσσών και αναφωνεί: «Κάτω ο επαρχιωτισμός! Το γλωσσικό ιδίωμα του Καζαντζάκη, του Κόντογλου, του Μυριβήλη, οι αλεξανδρινισμοί του Καβάφη, το βλάχικο του Βάρναλη» (σ. 6). Μάλιστα προτρέπει να καθιερωθεί ως επίσημη γλώσσα της λογοτεχνίας η γλώσσα της πρωτεύουσας, γιατί εκεί συγκεντρώνεται ο πιο ζωντανός λεκτικός πλούτος.

στ) Τον Κάλας δεν τον ενδιαφέρει, γιατί δεν τον αφορά, η επιστημονική (γλωσσολογική) διερεύνηση του θέματος: «Ο κάθε μυθιστοριογράφος, ο κάθε ποιητής δεν μπορεί να γίνει μικροβιολόγος των λέξεων» (σ.2). Φτάνει μάλιστα στο σημείο να υπερασπίζεται το «λάθος» στο γλωσσικό ζήτημα, χρησιμοποιώντας την γλωσσική τόλμη του Καβάφη ως έξοχο παράδειγμα: «Ο Καβάφης ετόλμησε να κάμει γραμματικό λάθος. Έγραψε *επέστρεφε*. Δάσκαλοι του βάλαν μηδενικό. Οι δάσκαλοι δεν ήσαν καλλιτέχνες οι οποίοι θα βαθμολογήσουν γι' αυτό το λάθος τον ποιητή με άριστα» (σ. 7)¹⁹⁴. Γενικότερα, ο Κάλας ξεχωρίζει τη γλωσσική λύση του Καβάφη, καθώς τη θεωρεί πολύ ενδιαφέρουσα – όχι απαραίτητα καθεαυτή ως υπόδειγμα μίμησης – αλλά με δυνατότητες εξέλιξης.

ζ) Το τελικό κριτήριο του Κάλας όσον αφορά στη γλώσσα, είναι η λογοτεχνία¹⁹⁵, κριτήριο βέβαια κοινότοπο, αλλά αποτελεσματικό και αυτονόητο, καθώς η τέχνη δεν οφείλει ούτε να ενδύεται την κοινή γλώσσα ούτε να υπακούει σε *a priori* ιδεολογίες. Ο Κάλας ενδιαφέρεται για την υπέρβαση του γλωσσικού σκοπέλου, όταν διαπιστώνει ότι κορυφαίοι δημιουργοί όπως ο Κάλβος, ο Δ.Παπαρηγόπουλος, ο Παπαδιαμάντης (άπαξ αναφερόμενος από τον Κάλας) κι ο Καβάφης ξεπέρασαν με το έργο τους τον γλωσσικό καυγά και ανήκουν όχι στον δημοτικισμό αλλά στην ελληνική γλώσσα. Τον ποιητή Κάλας τον ενδιαφέρει το εύχο κράμα των λέξεων και φράσεων από όλες τις μορφές (δημοτική και λόγια) της γλώσσας, που «χρωματίζουν τα γραπτά της γλώσσας με τόνους και ημιτόνους, τέταρτα και όγδοα που μόνον ξεροί φανατικοί αντιπάλων παρατάξεων, στερημένοι καλλιτεχνικού αισθητηρίου, έχουν την μωρία να αγνοήσουν» (σ. 5).

η) Η κυριότερη απαίτηση του Κάλας, όσον αφορά τη σχέση λέξης και νοήματος, είναι η ακριβολογία. Πρόκειται για το καθαφικό γλωσσικό ιδεώδες και γι' αυτό συνοδεύεται από απαξίωση της αοριστολογίας και αναλυτικότητας της δημοτικής γλώσσας. Δεύτερη απαίτηση,

¹⁹⁴ Για τη χρονολόγηση του κειμένου «Στον γλωσσικό στίβο», εντοπίσαμε μια φράση σε κριτικό κείμενο του Κάλας (Ιούν.'33): «Πολύ χάρηκα να δω πως ο Καβάφης – κατά τον κ. Μαλάνο πάντα – θαρρεί ότι λύνει η ποίηση το γλωσσικό ζήτημα – όταν πρώτη φορά διατύπωσα αυτή τη γνώμη ομολογώ δεν ήξερα πως ο ίδιος ο ποιητής είχε συνείδηση της μεγάλης γλωσσικής σημασίας της ποιητικής του εργασίας» (ΚΠΑ: 119). Το κείμενο που εξετάζουμε προϋποθέτει την οικείωση με το καθαφικό έργο (άρα δεν είναι γραμμένο νωρίτερα από το 1932) και πιθανόν (σύμφωνα με το παραπάνω απόσπασμα) να έχει γραφτεί τέλη '32-αρχές '33.

¹⁹⁵ Πβ. τις απόψεις του Σεφέρη που κι αυτός δεν υποστηρίζει «μια φωνογραφική επανάληψη της λαλούμενης· σίγουρα η προσωπική ενέργεια του ποιητή πάνω στη γλώσσα είναι μεγάλη, σίγουρα το πρώτο χρέος του είναι να κυριαρχήσει τη γλώσσα που του δόθηκε, να την αναπτύξει και να την κάνει το καλύτερο δυνατό όργανο της έκφρασής του» (Σεφέρης, 1984 α: 167). Η διαφοροποίηση με τις απόψεις του Κάλας έγκειται στο ότι θεωρεί τη γλώσσα «δοσμένη» και πιστεύει πως «ο ποιητής δεν μπορεί να εφεύρει μια καινούργια γλώσσα· γιατί θα είναι αρίζωτη» (στο ίδιο).

όσον αφορά στις λέξεις καθεαυτές, είναι η ακουστική τους ποιότητα, ο ήχος και ο τονισμός. Θα 'πρεπε, σύμφωνα με τον Κάλας, η κριτική να ενδιαφέρεται για τα ακουστικά και οπτικά συμπλέγματα των φράσεων.

Αυτό το μανιφέστο αποτέλεσε το πιο πλήρες κείμενο γλωσσικών θέσεων του Κάλας. Το δακτυλόγραφο δεν φέρει χρονολογία, αλλά είναι φανερό ότι προϋποθέτει την κριτική ενασχόληση του Κάλας με το καθαφικό έργο και ότι εκβάλλει στην εμφανή στροφή στο λεκτικό της ποίησής του, όπως αυτή συντελέστηκε μετά τα *Ποιήματα* (1932) στα τρία πρώτα *Τετράδια*, άρα το όριο 1933 (τέλη 1932) καθορίζει το *terminus post quem*. Πρόκειται ωστόσο για γλωσσικές απόψεις που κουβαλά ο Κάλας σ' όλη του τη ζωή. Στην αρχή του μανιφέστου, αναφέρεται στις πρώτες τυπωμένες λέξεις που τα παιδιά της γενιάς του έμαθαν να διαβάζουν, μεγαλώνοντας στο «αναχρονιστικό εκπαιδευτικό σύστημα των "ίων και των ωών"»¹⁹⁶. Ο πρώτος στίχος από ύστερο άτιτλο ποίημά του, περιέχει αυτές ακριβώς τις λέξεις του πρώτου αναγνωστικού (: «Ια... ωά... Γράμματα δίχως πράγματα», ONP: 143) και «συνομιλεί» με το παλαιότερο θεωρητικό μανιφέστο που μόλις εξετάσαμε: «Οι πρώτες τυπωμένες λέξεις που τα μάτια μας έμαθαν να διαβάσουν ήταν, σε ξένη γλώσσα, το όνομα των μενεξέδων και των αυγών» (σ.1). Οι λέξεις «ία» και «ωά» είναι «ξένες» λέξεις, ή σημαίνοντα χωρίς σημαινόμενα, αφού δεν παρέπεμπαν πουθενά για το νήπιο παιδί που δεν γνώριζε τη σημασία τους. Ο Κάλας έτσι υπενθυμίζει πως η σχέση με τη γλώσσα δεν μπορεί να είναι εξωτερική ή στατική, αλλά είναι πρωτίστως σχέση βιωματική. Το γλωσσικό αποτελεί οντολογικό πρόβλημα και υπόκειται σε μια δυναμική εξέλιξη, γι' αυτό δεν κλείνεται σε κανόνες και νομοθετήματα. Τον Κάλας τον ενδιαφέρουν τα «πράγματα»-αντικείμενα και δευτερευόντως οι ονομασίες. Από την άλλη πλευρά, η ζωή, η επιστήμη, η τέχνη πλουτίζουν με καινούργια αντικείμενα και δεν είναι πνευματική ραθυμία, όπως αναφέρει στο μανιφέστο, να ρωτιέται ο απόγονος του Γιαγκούλα¹⁹⁷ για το πώς θα ονομαστεί στα «ρωμέικα» η ψυχανάλυση.

Στο *Confound the Wise* ο Κάλας αντιτίθεται στη φιλοσοφικά επεξεργασμένη ποιητική γλώσσα, υποστηρίζοντας μια πρωτόγονη χρήση της· θεωρεί μάλιστα τη φιλοσοφική γλώσσα ως πολύ σχολαστική κι αφηρημένη, απονεκρωμένη και μακριά από τη ζωή. Δεν νομίζουμε πως υπάρχει αντίφαση με την ανάμικτη λόγια γλώσσα που χρησιμοποιούσε ο ίδιος, καθώς η πρωτόγονη χρήση του λόγου που προτείνει το 1942, κατά πάσα πιθανότητα σημαίνει χύδην συμπαράθεση δημοτικών και λόγιων τύπων, με αποτέλεσμα μια «κακόγουστη» γλώσσα (*vulgar language*), η οποία ενοχλεί τους κομφορμιστές και αντιδραστικούς· έτσι η πηγαία έκφραση της γλώσσας αποτελεί αντίσταση εναντίον της αντιδραστικής καθαρότητας (*reactionary purism*), του καλού γούστου και της γλωσσικής αρμονίας (*Confound*: 25-6).

¹⁹⁶ Καλογιάννης, 1984: 273.

¹⁹⁷ Πιθανόν να αναφέρεται δηκτικά στον Θεοτοκά και σε κείνη την περικοπή από το *Ελεύθερο Πνεύμα*, όπου δήλωνε πως η εξομολόγηση του οποιουδήποτε Γιαγκούλα των ελληνικών βουνών, τον ενδιέφερε πολύ περισσότερο από τον Αλεξανδρινό ποιητή (βλ. Θεοτοκάς, 1998: 67).

Το μανιφέστο όμως του ετερόδοξου δημοτικιστή αποδεικνύεται αδύναμο να μας δια φωτίσει με απόλυτη ακρίβεια σ' αυτό το κρίσιμο σημείο: αν εννοείται μια τεχνητή επέμβαση του καλλιτέχνη πάνω στο ομιλούμενο κράμα, ή αν πρόκειται για παρακολούθηση της φυσικής εξέλιξης της γλώσσας μέσα στον χρόνο. Η διαφορά ανάμεσα στους δυο τύπους μικτής γλώσσας είναι τεράστια, γιατί στην πρώτη περίπτωση μιλάμε για τεχνητή μίξη, ενώ στη δεύτερη για μια παλίμψηστη μικτή. Σ' ένα άρθρο του 1945, ο Κάλας είχε απερίφραστα δηλώσει «οπαδός της μικτής, ή τουλάχιστον μιας μικτής που μου επιτρέπει να θαυμάζω και την λογία και την δημοτική παράδοση»¹⁹⁸. Οι λύσεις που επέλεξε ο ίδιος ως δημιουργός παλινδρομούν πότε στο ένα και πότε στο άλλο άκρο (βλ. την εισαγωγή μας στη μεσοπολεμική ποίηση, 2.1.3.).

Όπως ήδη υποδείξαμε, στα μεσοπολεμικά ποιήματά του ο Κάλας χρησιμοποιεί αρχικά λέξεις μιας ακατέργαστης δημοτικής (*Ποιήματα*), για να προχωρήσει λίγο αργότερα (*Τετράδια*) στην ενσωμάτωση αρχαιοπρεπών λέξεων μιας αττικίζουσας διαλέκτου. Θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι ο ποιητής προασπίζεται τον συγκερασμό λαϊκής και λόγιας παράδοσης, ως απόπειρα ενίσχυσης της συνέχειας και του αδιάσπαστου της ελληνικής γλώσσας, αν δεν προέκυπτε ένα μίγμα από αιχμηρές και εξεζητημένες λέξεις, το οποίο φαίνεται τεχνητό. Επίσης στη μεταπολεμική ποίησή του εισάγει μια πολυγλωσσία με αρκετές ξένες λέξεις (συνήθως σε μεταγραφή ελληνική, πχ. «Μούζικα»), συχνά κάνοντας λογοπαίγνια και έτσι διαμορφώνεται (σε κάποια ποιήματα) ένα «ελληνόμορφο εσπεράντο»¹⁹⁹. Βέβαια, η απώτερη πρόθεσή του είναι να υποδείξει τη νόθευση της ελληνικής γλώσσας (και του πολιτισμού) από την αγγλική κουλτούρα και την αδυναμία μιας περιφερειακής γλώσσας να αντισταθεί στην αλλοτριωτική επέλαση. Έτσι ο ποιητής δεν καλύπτει (αλλά αποκαλύπτει) την αποδυνάμωση της εθνικής γλώσσας²⁰⁰. Ο Κάλας κατηγορήθηκε ως «“Φαναριώτης”, και οι επιλογές του οι γλωσσικές και διανοητικές ως νεοφαναριωτισμός»²⁰¹, πάντως στα ελληνικά κείμενά του υπερασπίστηκε ένα ιδιόμορφο, αιρετικό, παρά-δοξο και προσωπαγές γλωσσικό μείγμα.

¹⁹⁸ Πρόκειται για το άρθρο «Βυζαντινά Δ': ο Διγενής Ακρίτας», εφημερ. *Εθνικός Κήρυξ*, 15.7.1945 (ΕΛΙΑ: 1/3).

¹⁹⁹ Ο όρος είναι του Σεφέρη: «Δυστυχώς όλα γίνονται σα να προτιμούμε το εσπεράντο· σα να θέλουμε να ξεκάνουμε με όλα τα μέσα τη γλώσσα μας», Σεφέρης, 1984: 322.

²⁰⁰ Και ο Σεφέρης διαμορφώνει μια πολυγλωσσική ποιητική (όχι τόσο με την εισαγωγή ξένων λέξεων-παραθεμάτων, όσο με τη χρήση παλαιότερων μορφών της ελλην. γλώσσας και ιδιωματικών στοιχείων), βλ. Τάκης Καγιαλής, «“Σπασμένες λέξεις από ξένες γλώσσες”»: Η μοντερνιστική πολυγλωσσία και ο Σεφέρης», *Ποίηση*, 21 (άνοιξη-καλοκαίρι 2003): 47-91.

²⁰¹ Βλ. Βαλαωρίτης, 1990: 306.

5ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΕΤΡΑΔΙΑ Α'-Γ': Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ Κ.Π.ΚΑΒΑΦΗ & ΤΟΥ Τ.Σ.ΕΛΙΟΤ

5.1. ΚΑΛΑΣ & ΚΑΒΑΦΗΣ

5.1.1. Κριτική αποτίμηση (Γα «καβαφογραφήματα»¹ του Κάλας)

Σε μια ομιλία του στην έδρα Σεφέρη στο Harvard, το 1980, ο Κάλας τοποθετεί τον Καβάφη δίπλα στον Breton, ως «γονείς» του στον τομέα της ποιητικής (ΔΑΚ, 9/4). Ο Κάλας στα χρόνια του μεσοπολέμου δεν ήταν ο πρώτος που «ανακάλυψε» τον Καβάφη, αλλά ήταν από τους λίγους οι οποίοι αντιλήφθηκαν τη σημαντική στροφή που αποτελούσε η ποίηση του Αλεξανδρινού για τα νεοελληνικά γράμματα. Πρώτος αυτός εξάλλου συνέξευξε στην κορυφή της νεοελληνικής μούσας τον Κάλβο και τον Καβάφη, εξάγοντας το έργο τους και τονίζοντας τις ομοιότητές τους. Κανείς πριν τον Κάλας δεν είχε τοποθετήσει έτσι δίπλα τους δύο ποιητές και μάλιστα πέρα από την όποια οφθαλμοφανή συγγένεια του λεκτικού τους. Ανατρέχοντας στη βιβλιογραφία, καταγράψαμε κάποιες υπαινικτικές αναφορές – οι οποίες εξαντλούνται στη συγγένεια του λεκτικού των δυο ποιητών – σε κείμενα των Ξενόπουλου, του Άγρα και του Λαπαθιώτη². Η κρίση του Λαπαθιώτη μοιάζει να αποτελεί το σπέρμα που γονιμοποίησε τις απόψεις του Κάλας ο οποίος υποστήριξε ως βεβαιότητες όσα πιθανολογώντας διατυπώνει ο ποιητής της γενιάς του '20: «Από της απόψεως αυτής, της ψυχής που δεν αποκαλύπτεται, παρά μονάχα στους μεμνημένους, ίσως ο Καβάφης ειδικότερα – παρόλην βέβαια την ανομοιότητα της κεντρικής των διάφορης πνοής – να παρουσιάζει απροσδιόριστα κάποια λεπτή συγγένεια με τον Κάλβο. Κι ίσως η λεπτή αυτή συγγένεια να οφείλεται αποκλειστικά σε μιαν κοινήν εκ πρώτης όψεως ιδιότητα – της προσωπικής διατυπώσεως, του ιδιορhythμου λεκτικού, της ειδικής συνθέσεως της φράσεως, που τους προσδίδει κάτι το ιδιότυπον, κάτι το σχεδόν αιρετικόν, που άλλους απωθεί και αποθαρρύνει, και άλλους σαγηνεύει εξ εναντίας»³.

Στη διάλεξη «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση», ο Κάλας αναλύει τις συγγένειες που, κατά τη γνώμη του, ενώνουν στην κορυφή της ποίησης τον Κάλβο και τον Καβάφη: είναι και οι δυο άριστοι τεχνίτες του λόγου, αποφεύγουν τη φιλολογία (εννοεί πιθανόν την ωραιολογία ή τον εγκυκλοπαιδισμό) και έχουν καθαρά ατομικό ύφος, με χαρακτηριστικά τη λιτότητα, την ακριβολογία, την αρμονία περιεχομένου και φόρμας. Οι διαφορές τους – σύμφωνα με τον Κάλας – οφείλονται στη διαφορετική απόληξη του στωικισμού

¹ Ο όρος (ειρωνικά: άρθρο για τον Καβάφη) όπως και πλήθος άλλων παρόμοιων όρων (καβαφίλα, καβαφολατρεία, καβαφισμός) εκπορεύονταν από τους πολέμιους του Αλεξανδρινού (κυρίως τον Δ.Π.Ταγκόπουλο), βλ. Καραόγλου, 1985: 24.

² Βλ. Γ. Ξενόπουλος «Ένας ποιητής» (1903), Αφιέρωμα Καβάφης (1963α): 1448. Επίσης βλ. Τ. Άγρας «Ο ποιητής Κ.Π.Καβάφης» (1923 [1921]), Άγρας (1980): 52, όπου διαφοροποιεί τον τρόπο με τον οποίο ο καθένας από τους δυο ποιητές χειρίζεται το ιδιόμορφο λεκτικό του: ο Κάλβος αναζητά «στη φόρμα το μυστικό του λεκτισμού [...] ο Καβάφης το αναζητά στο εσωτερικό· οι λέξεις του εξαντλούν διαθέσεις, όχι συναισθήματα».

³ Παραθέτει ο Καραόγλου, 1985: 107 (Ν.Λαπαθιώτης «Σύγχρονοι ποιηταί / Κ.Π.Καβάφης», 1924).

που διακρίνει και τους δυο: ο Κάλβος οδηγείται στον ασκητισμό, ο Καβάφης στην αδιαφορία για τα πάθη και στην ηδονολατρεία. Με βάση επίσης τη διαφορά του ήχου (: φωνάζει ο Κάλβος – μιλάει σιγά ο Καβάφης) και του χρώματος (: έντονα χρώματα ο Κάλβος – όλο αποχρώσεις ο Καβάφης) ο Κάλας στοιχειοθετεί το νεανικό πάθος της ποίησης του Κάλβου, σε αντίθεση με την ώριμη εμπειρία του Καβάφη (Κάλας, 2000: 185). Μάλιστα τις απόψεις αυτές μοιάζει να επαναλαμβάνει ο Γ.Θεοτοκάς, στο «διορθωτικό» άρθρο του περί Καβάφη, το 1936: θεωρεί τον Κάλβο και τον Καβάφη συγγενικούς ποιητές από πολλές απόψεις και τονίζει τον νεοελληνικό στωικισμό που λανθάνει στα έργα τους⁴.

Σχετικά με την κριτική τοποθέτηση του Κάλας απέναντι στο έργο του Κ.Π.Καβάφη, πρέπει να επισημάνουμε πως, στις αρχές της κριτικής πορείας του – στη φάση την αμιγώς μαρξιστική – η άρνηση της ψυχολογίας και της μοντέρνας τέχνης συμπαρασύρουν και μια σύντομη αρνητική μνεία: «και σ' εμάς για μεγάλο ποιητή τον Καβάφη!»⁵. Επίσης στην επιστολή του στον Γ.Θεοτοκά (1929), όπου κριτικάρει το *Ελεύθερο Πνεύμα*, δεν υπάρχει καμιά σχετική αναφορά στις (προκλητικές) θέσεις του Θεοτοκά για τον Καβάφη. Όμως η μετέπειτα γνωριμία του με τον ίδιο τον ποιητή και το έργο του, καθώς και οι συναντήσεις τους στην Αθήνα⁶, συνετέλεσαν σε βαθύτερη γνωριμία με το καβαφικό έργο. Το πρώτο κείμενό του για τον Καβάφη⁷ – στο αφιέρωμα του περιοδικού *Ο Κύκλος* – αποτελεί τομή στην πνευματική πορεία του ίδιου του Κάλας. Ενδεικτικός είναι ο εκτενής πρόλογος περί ρευστότητας ιδεών και σχολών και το γεγονός ότι, ενώ το κείμενο ξεκινά με το ύφος ενός ουδέτερου μελετητή-παρατηρητή του καβαφικού έργου, στην πορεία πυκνώνουν τα «θαυμαστικά»⁸.

⁴ Βλ. Θεοτοκάς, 1936: 716-717.

⁵ Βλ. ΚΠΑ: 39 («Προλεταριακή τέχνη» / Ιανουαρ.1931).

⁶ Ο Κάλας εκτός από τη διάλεξη (Κάλας, 2000: 185), μνημονεύει συναντήσεις του με τον Καβάφη και στο άρθρο του «Υπερβασία Παραβάτου» (εφημ. *Εθνικός Κήρυξ*, Νέα Υόρκη, 29/ 7 / 1945, ΕΛΙΑ). Στο αρχείο του Κάλας στο ΕΛΙΑ υπάρχει ένα ιδιόγραφο (με το λογότυπο του ξενοδοχείου Cosmopolite στο οποίο διέμεινε ο Αλεξανδρινός) του Καβάφη, τεκμήριο ως φαίνεται των συναντήσεων αυτών. Η γνωριμία με τον Καβάφη πρέπει να πραγματοποιήθηκε κατά το διάστημα της πολύμηνης παραμονής του ποιητή στην Αθήνα (Ιούλιος-Οκτώβριος 1932), βλ. Συμπόσιο Καβάφης, 1984: 270. Στις επισκέψεις στον άρρωστο Καβάφη αναφέρεται η Diana Haas στο άρθρο της «Οι αναμνήσεις [του Κ.Θ.Δημαρά] από τον Καβάφη», *Αφιέρωμα Δημαράς*, 2005: 19-20.

⁷ Βλ. Μ. Σπιέρος: «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο», *Ο Κύκλος*, [Νοέμβρ.] 1932, ΚΠΑ: 48-98. (Για το αφιέρωμα του συγκεκριμένου περιοδικού στον Καβάφη βλ. Μικέ, 1988: 129-139). Ακολούθησε μια [Περί Καβάφη] απαντητική (στον Αν.Δρίβα) επιστολή, τον Απρίλιο 1933, μια βιβλιοκριτική για τον Καβάφη του Τ.Μαλάνου («Ένα κίτρινο βιβλίο», Ιούνιος '33) και εν μέρει η διάλεξη «Η απελευθέρωση του συναισθήματος στη νεοελληνική ποίηση», (Φεβρουάριος '33). Με αφορμή τον θάνατο του Καβάφη δημοσιεύονται δυο σύντομες επιστολές: [κατά Αρ.Καμπάνη]-Απρ. '33 και [Ξενοπούλος και Ακαδημία]-Ιούν. '33.

⁸ Ο Χ.Καράογλου (1985: 91) παρερμηνεύει ως απορριπτική τη στάση του Κάλας απέναντι στον Καβάφη. Μια διαφορετική οπτική δίνει η Σοφία Βούλγαρη στην ανακοίνωσή της «Κάτω από το “γαλάζιο βλέμμα” του προγόνου: ο Καβάφης του Κάλας», στο συνέδριο *Κάλας* (υπό έκδοση)· η Βούλγαρη, αντλώντας την ερμηνεία της από την αγωνία της επίδρασης του Η.Βloom, υποδεικνύει την οιδιπόδεια αμφιθυμία με την οποία ο Κάλας οδηγείται σε παρανάγνωση του καβαφικού έργου. Μια τέτοια συγκρουσιακή αναμέτρηση λανθάνει σίγουρα στη σχέση του Κάλας με τον Breton, αλλά δεν νομίζουμε ότι ισχύει αναφορικά με τον Καβάφη· οι όποιες (ελάχιστες και αρχικές) ενστάσεις προέρχονταν από τη μαρξιστική οπτική του Κάλας.

Όσον αφορά στα κείμενα (συνολικά) του Κάλας τα σχετικά με τον Καβάφη, αυτά χρονολογικά ανήκουν στην περίοδο της «έκρηξης» στην πρόσληψη του καβαφικού έργου (1930κε)· έχουν προηγηθεί η ανακάλυψη του Καβάφη (Ξενόπουλος, 1903κε) και η ευρύτερη αποδοχή (κριτικοί της γενιάς του '20) – χωρίς να λείπουν και οι ισχυρότατες αντιδράσεις⁹. Ο Κάλας, το 1935, αναφερόμενος στο αφιερωματικό τεύχος του *Κύκλου* στον Καβάφη, το χαρακτηρίζει ως σταθμό στην ευρύτερη συνειδητοποίηση μιας νέας για την ποίηση κατάστασης, γιατί με νέες βάσεις κριτικής εκδηλώθηκε πίστη στο καβαφικό έργο ως ορόσημο του καινούργιου: «Όχι πως δεν υπήρχε πριν εκ μέρους πολλών και ειλεκτών θαυμασμός για τον μεγάλο Αλεξανδρινό, αλλά από τις σελίδες του *Κύκλου* είναι όπου, με τόση πεποίθηση, ανεκμηρύχθη εκείνος ως ο πρώτος ανάμεσα στους συγχρόνους του τόπου μας» (ΚΠΑ: 143).

Στη μελέτη του καβαφικού έργου ο Κάλας εισάγει τη φρουδο-μαρξιστική ερμηνεία, μάλιστα την ψυχαναλυτική σκοπιά τη μοιράζεται με τους Τ.Παπατσώνη και Κ.Θ.Δημαρά που γράφουν στο ίδιο αφιέρωμα του περιοδικού *Ο Κύκλος*¹⁰. Ο Δημαράς στο αφιέρωμα, τονίζει τη συμβολοποίηση της μονήρους επανάληψης της ερωτικής απολαύσεως και «το σύμπλεγμα κατωτερότητας που για μένα αποτελεί τη βάση της καβαφικής ψυχολογίας»¹¹. Ο Παπατσώνης υποστηρίζει πως το έργο του Καβάφη, ως έργο άκρατου υποκειμενισμού, έχει ως επιφανόμενα τον ερωτισμό και τη θρησκευτικότητα, γι' αυτό «μια μόνη μέθοδο ανέχεται για την ερμηνεία του: την ψυχαναλυτική»¹². Όμως η εκτενέστερη, βαθύτερη και πιο εκλεπτυσμένη χρήση της ψυχανάλυσης εκ μέρους του Κάλας, παράλληλα με τη μαρξιστική ερμηνεία, μάς δίνουν το ιδιαίτερο στίγμα της προσωπικής κριτικής του ανάγνωσης. Όπως σημείωνε κριτικός του περιοδικού *Ιδέα* (πιθανότατα έχοντας υπόψη τον Κάλας, χωρίς να τον ονομάζει): «είναι γνωστό πως η σύγχρονη νιότη ερωτεύεται, στις κοινωνιστικές αντιλήψεις της, τον αριστερισμό. Είναι όμως επίσης βέβαιο πως η ίδια νιότη, στις λογοτεχνικές προτιμήσεις της, συμπαθεί τον Καβάφη»¹³. Οι κατευθύνσεις αυτές φαντάζουν ασυμβίβαστες, γιατί, όπως επισημαίνει ο ίδιος κριτικός, στον Καβάφη επικρατεί άκρατος ατομικισμός· γι' αυτό άλλωστε η επίσημη μαρξιστική

⁹ Για μια συνοπτική καταγραφή των αρνητικών κρίσεων βλ. Καράογλου, 1985: 19.

¹⁰ Πβ. τη μαρτυρία του Κατσίμπαλη όταν γνώρισε τον (άρρωστο) Καβάφη: «Τι αντίθεση με τον Παλαμά! Και να υπάρχουν άνθρωποι που να τολμούν να τον συγκρίνουν μαζί του. Α-σιχτίρ! Η παρέα ωστόσο του "Πυρσού" έχει πάθει παράκρουση μαζί του. Ο Δημαράς, ο Καλαμάρης, ο Παπατσώνης κι άλλοι κοιλοπονάνε εδώ και τρεις μήνες άρθρα και μελέτες για τον Καβάφη, μαζέψανε και τα σχετικά λεφτά, και βγάζουμε ένα πανηγυρικό τεύχος προς τιμήν του.» («Ο Κατσίμπαλης περιγράφει τον Καβάφη στον Σεφέρη», παρουσ. Γ.Π.Σαββίδης, Αφ. Καβάφης, 1983β: 40).

¹¹ Βλ. Κ.Θ.Δημαράς, «Μερικές πηγές της καβαφικής τέχνης», (Πιερός, 1997: 91 και 97). Όσα άρθρα έχουν αναδημοσιευτεί από τον Πιερό, παραπέμπουμε σ' αυτόν τον χρηστικό τόμο· προκειμένου για το άρθρο του Άγρα παραπέμπουμε στο βιβλίο του, ενώ για τα υπόλοιπα στην ανατύπωση του τεύχους του *Κύκλου* από το ΕΛΙΑ.

¹² Βλ. Τ.Παπατσώνης «Συμβολή σε κριτική του έργου του Καβάφη», (*Ο Κύκλος* 1983: 88-89).

¹³ Θεοδ.Ξύδης, «Κ.Π.Καβάφης», *Ιδέα*, 6, Ιούνιος 1933: 393. Ο ίδιος μιλάει για τους οπαδούς του Καβάφη, οι οποίοι ζητάνε την έκπληξη και την υποβολή στην καβαφική ποίηση, ενώ υποκαθιστούν την «καλλιτεχνική συγκίνηση» με τη «διανοητική ευαρέστηση» (οι όροι αυτοί ανταποκρίνονται στην κριτική του Κάλας).

κριτική (Δ.Γληνός) κατέταξε τον Καβάφη στους ποιητές που στο έργο τους εξέφρασαν τον αρνητικό φορμαλισμό, τη φυγή από την πραγματικότητα (και τα δυο στοιχεία της παρακαμάζουσας αστικής τέχνης)¹⁴.

Το πρώτο και βασικότερο κείμενο του Κάλας για την ποίηση του Καβάφη έχει έκταση πενήντα σελίδων και μια μεγάλη (μιάμιση σελίδα) εισαγωγή περί της αμφίβολης σταθερότητας των αξιών, περί ανατροπών, περί δημιουργικών και κριτικών δυσκολιών· η εισαγωγή αυτή σηματοδοτεί κάποια ριζική αναθεώρηση εκ μέρους του Κάλας. Η φράση: «Μέσα από τα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα που εμφανίζονται σήμερα, ο κριτικός αδυνατεί να διακρίνει αμέσως, ποιοι καλλιτέχνες καταφέρνουν να εκφράσουν κάτι βαθύτερο από τις πολλές, αλλά επιφανειακές, αντιθέσεις των κρισίμων χρόνων που διερχόμεθα» (ΚΠΑ: 48) μοιάζει απολογητική για τη δική του (προηγούμενη) κριτική στάση απέναντι στο καβαφικό έργο.

Η *μαρξιστική μέθοδος* είναι εμφανής σε πολλά σημεία του κειμένου: αρχική και βασική προκείμενη του μαρξιστικού συλλογισμού του Κάλας είναι η άποψη ότι «μέσα στην αστική τάξη εξακολουθούν να παράγονται έργα με καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Τα νομίζω λίγα, αλλά μερικά είναι πολύ χαρακτηριστικά.» (ΚΠΑ: 49). Ο Καβάφης ήταν ο ποιητής που ύμνησε την παρακμή της αστικής τάξης, σε μια φάση που αυτή είχε γίνει κοσμοπολιτική, γι' αυτό και το έργο των δυνατών αστών καλλιτεχνών ξεπερνάει τα τοπικά όρια διαμονής τους (: 56). Κατά τη γνώμη του, η ευρύτητα της κοινωνικής σημασίας της ποίησης του Καβάφη έγκειται στην καταγραφή «με μάτι οξύ» της ψυχολογίας «ολόκληρου κόσμου, της τάξης που σήμερα ακόμα κυβερνά» (: 60). Ο Κάλας μοιάζει να επαναλαμβάνει την επιχειρηματολογία του Μίρσκυ σχετικά με το έργο του Έλιοτ (δηλαδή ότι συνδυάζει μια σπάνια ποιητική δύναμη με την ανάπτυξη ενός θέματος πραγματικής κοινωνικής σπουδαιότητας και ιστορικής αξίας, όπως είναι το θέμα του θανάτου) και οπωσδήποτε ενστερνίζεται την άποψή του ότι «η σπουδαιότητα ενού ποιητή εξαρτιέται από δυο εντελώς ανεξάρτητες η μια από την άλλη μεταβλητές προϋποθέσεις. Την ποιητική του δύναμη και την ανθρώπινη και ιστορική σημασία του θέματός του. Η ποιητική δύναμη, αυτή καθ' εαυτή, είναι μια αξία ουδέτερη όπως ένα κανόνι, που η καταστρεπτική του δύναμη δεν εξαρτιέται από την αξία που εξυπηρετεί»¹⁵. Έτσι, έχοντας ως υπόδειγμα την κριτική του μαρξιστή Μίρσκυ για τον αστό ποιητή Έλιοτ, ο Κάλας εκδηλώνει την κριτική του συμπάθεια για τον Καβάφη.

Ωστόσο, ο συνδυασμός της μαρξιστικής ερμηνείας με την *ψυχαναλυτική* εξήγηση εναλλάσσονται συμπληρωματικά σ' αυτό το δοκίμιο. Σύμφωνα με τον φροϋδιστή Κάλας, η ψυχολογία ανιχνεύει το νόημα των καλλιτεχνικών συμβόλων και έτσι ανοίγει τον δρόμο στην ερμηνεία των έργων. Μιλά για το σύμπλεγμα κατωτερότητας, την αντίθεση «παθητικό-

¹⁴ Βλ. Δ.Γληνός, «Πνευματικές μορφές της αντίδρασης. Ε'», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 2, Φλεβάρης 1933: 52. Ο Αργυρίου επισημαίνει ότι, «παρόλες τις επίσημες καταδίκες του Καβάφη, η απήχηση του έργου του στη νεολαία της αριστεράς υπήρξε μεγάλη» (Αργυρίου, 1981: 235).

¹⁵ Mirsky, 1933: 217 (βλ. Βιβλιογραφία, στις Μεταφράσεις του Κάλας).

ενεργητικό», την κυριαρχία της παθητικής στάσης (σύμβολα: κώχη, τάφος/θάνατος, κλειστός χώρος, τείχη), το αναδίπλωμα του ποιητή στον εαυτό του, τον ναρκισσισμό και το σύμβολο του καθρέπτη (: 61-65). Στην καβαφική ποίηση μελετάται η εξιδανίκευση, καθώς και η απόσταση που χωρίζει το ιδανικό από το πραγματικό και παράλληλα γεννάει τον φόβο της αποτυχίας (: 69-70), την αδυναμία προσαρμογής και την εγκατάλειψη του ιδανικού. Αποδίδεται ψυχαναλυτική σημασία επίσης στα ενδύματα και στα στολίδια (: 67-9)· το σύμβολο του μαχαιριού και το οιδιπόδειο σύμπλεγμα (: 72-4) συμπληρώνουν τα καβαφικά σύμβολα που μελετά ο Κάλας και ερμηνεύουν, κατ' αυτόν, το συναίσθημα της αποτυχίας που διαπερνά την ποίηση του Καβάφη. Η όλη ψυχαναλυτική ανάλυση, δεν βασίζεται στο αυτοβιογραφικό στοιχείο αλλά στον αυτοψυχογραφικό χαρακτήρα της καβαφικής ποίησης και κινείται στα όρια της ερμηνευτικής ψυχοκριτικής – αν και ο Κάλας δεν κατάφερε να πετύχει την αισθητική αξιολόγηση του ίδιου του έργου ως αυτόνομης οντότητας.

Ο Κάλας εστιάζει την ανάλυσή του στο κοινωνικής σημασίας θέμα της αποτυχίας το οποίο διαποτίζει ολόκληρο το καβαφικό έργο (: 50). Η αποτυχία είναι ένα θέμα γενικού ανθρώπινου ενδιαφέροντος και εκφράζεται στο αίσθημα της απόλυτης απαισιοδοξίας (: 51)· το συγκεκριμένο συναίσθημα, σύμφωνα με τον Κάλας, οδήγησε τον Καβάφη στην εθνική απαισιοδοξία, αλλά τον έσωσε από την μετατροπή του ελληνισμού του σε πατριωτισμό (: 55). Ο Βρισμιτζάκης είχε επισημάνει το θέμα της αποτυχίας, του ολέθρου, της μοιραίας ήττας, ως κεντρικά στο καβαφικό έργο¹⁶, αλλά και ο Άγρας είχε αναφερθεί στο ίδιο θέμα (με άλλα λόγια): πιστοποίηση μαρτυρίου, υποταγή, ακινησία, ματαιότητα, μοιραίων, καρτερική και χαμηλόφωνη απελπισία, πεσσιμισμός¹⁷. είναι ευνόητο ότι ο πεσσιμισμός υπήρξε για τη γενιά του '20, ένα από τα ισχυρά σημεία έλξης προς το καβαφικό έργο.

Η ιστορία και το παρελθόν αποτέλεσαν ένα βασικό άξονα της καβαφικής ποίησης, χωρίς να αποβαίνει ο Καβάφης παρελθοντολόγος ποιητής· αντίθετα η ποίησή του είναι απολύτως σύγχρονη (: 51). Ο Κάλας ερμηνεύει μάλιστα αυτή την ενασχόληση με το παρελθόν με όρους μαρξιστικούς: «Είναι ίδιο της αστικής διανοήσης των ημερών μας να αποφεύγει την κατευθείαν αντιμετώπιση της δυσάρεστης, γι' αυτήν, κοινωνικής πραγματικότητας, γι' αυτό ασχολείται με το παρόν με υπεκφυγές, και οι υπεκφυγές αυτές, στην τέχνη συμβολισμοί, ανάγονται στη μεταφυσική (Κλοντέλ), ή στην απόλυτη άρνηση (Τ.Σ.Ελιοτ), ή στο παρελθόν (Καβάφης). Σχίζοντας το πέπλο της ιστορίας στο έργο του Καβάφη, έχουμε μια εικόνα της σύγχρονης ζωής όπως τη βλέπει ένας δυνατός αστός» (ΚΠΑ: 51). Κι ο Άγρας είχε υποστηρίξει τη σύνδεση της καβαφικής ποίησης με το παρόν, όταν παρατηρούσε πως η φιλοσοφία του Καβάφη «μολονότι αγγίζει τα βαθύτερα και πιο πολυσύνθετα

¹⁶ Βλ. Βρισμιτζάκης, 1975: 35.

¹⁷ Βλ. Άγρας, 1980: 38κε, 48, 74.

σημερινά προβλήματα, δεν ξέπεσε ποτέ σε μια *philosophie rimée* [...] έτσι κι οι ιστορικοί του τύπου είναι άνθρωποι τόσο ζωντανοί, όσο κι αυτοί που περνούν όξω στο πεζοδρόμιο»¹⁸.

Ο Κάλας διαπιστώνει την «καταπληκτική συνοχή μεταξύ των καθ' έκαστα μερών και του ποιητικού συνόλου στον Καβάφη. [...] σπάνιοι είναι οι ποιητές που καταφέρνουν να δώσουν έτσι τόση οργανική ενότητα στα γραφόμενά τους.» (: 52). Ακόμα τονίζει τη μεγάλη συνθετική δύναμη του Καβάφη και τη λεπτοκαμωμένη εργασία του η οποία δεν κατέληξε στη δημιουργία μικρών λεπτοεργημάτων, αλλά ψηφίδων που αποτέλεσαν ένα μωσαϊκό, έναν ολόκληρο κόσμο (: 53). Κι εδώ έχουν προηγηθεί άλλοι μελετητές, όπως ο Σαρεγιάννης («στον Καβάφη δεν υπάρχει τίποτε το απομονωμένο και τυχαίο. Όλα είναι δεμένα μες στην τέχνη του, κι ένας στίχος του φωτίζει και τους άλλους»¹⁹), ο Άγρας («Το έργο του Καβάφη είναι [...] σύνολο, παρουσιάζει εξέλιξη, εσωτερική πλοκή, επεισόδιο, λύση. [...] Είναι με μια λέξη σύστημα»²⁰) και ο Θρύλος²¹.

Προδρομική μοιάζει η άποψη του Κάλας για τη *θρησκευτικότητα* του Καβάφη. Ο Άγρας, όπως και ο Θρύλος είδαν στο καβαφικό έργο την άρνηση του χριστιανισμού· παρά τη θρησκευτική του μυστικοπάθεια, ο Καβάφης είναι μια πνευματικά φιλήδονη ύπαρξη, υποστήριξε αρχικά ο Άγρας, με μόνο ενδιαφέρον το διακοσμητικό στοιχείο της θρησκείας²². Ο Κάλας διαπιστώνει πως ο χριστιανισμός στο καβαφικό έργο συνιστά μεταφυσική και θεωρεί ως αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι τα πιο ισχυρά μυαλά της αστικής τάξης (Κλοντέλ, Έλιοτ, Καβάφης) είναι θρήσκοι (ΚΠΑ: 94). Ο Καβάφης βέβαια δίνει ιδιαίτερη σημασία στην αισθητική αντίληψη της θρησκείας, αλλά διακρίνεται σε πολλά ποιήματα διάθεση χριστιανική, κάποτε και ως αντίδραση, πράγμα που υποδεικνύει η μεροληπτική στάση του απέναντι στον Ιουλιανό (: 95).

Ένα στοιχείο που ξεχωρίζει στη μελέτη του Κάλας είναι ο τονισμός της καβαφικής ηθικής· ο Καβάφης, στην απόλυτα ανθρωποκεντρική ποίησή του, επανεξετάζει τα προβλήματα του φέρεσθαι και δημιουργεί μια *ηθική*, «αντιβιντουαλιστική, αλλά στραμμένη προς τον μέσα κι όχι προς τον έξω κόσμο» (:59). Επίσης στη διάλεξη «Η απελευθέρωση...», αυτό που κυρίως προβάλλεται είναι η συναισθηματική επαναστατικότητα της ποίησης του Καβάφη, καθώς ο ποιητής όχι μόνο αδιαφορεί για την κρατούσα ηθική, αλλά περιφρονεί τα καθιερωμένα και σκανδαλίζει τους ηθικολόγους («οι τα φαιά φορούντες, περί ηθικής λαλούντες»²³). Εξαιρείται,

¹⁸ Άγρας, 1980: 57. Επίσης ο Κάλας επαναλαμβάνει σχεδόν αυτούσιο (ΚΠΑ: 60) τον συλλογισμό του Σαρεγιάννη (1973: 105), σύμφωνα με τον οποίο η εμμονή του Καβάφη για την εποχή γύρω στα 400μχ πιθανόν να σημαίνει ότι ο ποιητής έβρισκε κρυφές αναλογίες της σύγχρονης με την τότε εποχή.

¹⁹ Σαρεγιάννης, 1973: 92.

²⁰ Άγρας, 1980: 78σημ.

²¹ «Ό,τι προξενεί εντύπωση είναι η ενότητα όλου του έργου του [...]. Από το πρώτο του ποίημα φαίνεται σαν να είχε κιόλας συμπληρωθεί μέσα του όλος ο κύκλος τον οποίο θα διέτρεχε, και το κάθε ποίημα είναι απαραίτητο για να προβληθεί οικοδομημένος όλος ο εσωτερικός του κόσμος» (*Ο Κύκλος*, 1983: 67).

²² Βλ. Άγρας, 1980: 85 («Η θρησκευτική μυστικοπάθεια», 1924). Ο Άγρας αναγνωρίζει το λάθος του και υποστηρίζει πλέον την θρησκευτικότητα του Καβάφη, στο κείμενο «Κ.Π.Καβάφης», 1930 (βλ. στο ίδιο: 201). Πβ «Η χριστιανική θρησκεία δεν είναι για τον Καβάφη παρά μια εκδήλωση της ανάγκης των πολλών για το ζωτικό ψέμα» Θρύλος, 1925: 184.

²³ «Θέατρον της Σιδώνος (400Μ.Χ.), Καβάφης, 1977 Β': 37.

λοιπόν, από τον Κάλας, η συνεισφορά της καβαφικής ποίησης στην απελευθέρωση του συναισθήματος από ιδεολογικές και ηθικές προλήψεις. Στη διάλεξη αυτή αποσαφηνίζεται ότι η συναισθηματική επαναστατικότητα του Καβάφη δεν συνδέεται με την έκφραση των ερωτικών του επιθυμιών, αλλά υπήρχε στην ποίησή του και πριν να σοκάρει η έλλειψη ηθικότητάς του (Κάλας, 2000: 186-7). Έτσι, ακόμα και στα ποιήματα όπου ο έρωτας αποτελεί το κέντρο του αισθητικού ενδιαφέροντος, η πραγμάτευση του θέματος γίνεται από αισθητική και όχι σκανδαλοθηρική άποψη (στο ίδιο: 189). Ο Καβάφης υμνεί και εξαγνίζει τον ομοφυλόφιλο έρωτα (ΚΠΑ: 87), «χωρίς αστείαν αιδώ για την μορφή της απολαύσεως»²⁴. Ο «εκλεκτός ερωτισμός» του Καβάφη αποτελεί μέρος της γενικότερης αριστοκρατικής στάσης του ποιητή, αφού το ουσιωδέστερο πράγμα για τον Αλεξανδρινό είναι η Τέχνη. Η τέχνη έχει μεγάλη αναπλαστική δύναμη, αποτελεί τη μόνη απόλαυση στη γεροντική ηλικία (ΚΠΑ: 88-9) και είναι κάθαρση των ψυχικών παθών.

Η καβαφική ποίηση είναι βαθιά ανθρώπινη, καθώς αγγίζει την βαθύτερη ψυχολογία του ανθρώπου (ΚΠΑ: 86). Όπως ο Καβάφης περιγράφει με λεπτομέρειες τα αντικείμενα, το ίδιο κάνει και στην ανάλυση των ψυχολογικών καταστάσεων: «Κανέννας Έλληνας συγγραφέας – του πεζού ή ποιητικού λόγου – δεν έχει σαν τον Καβάφη την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τα κρίσιμα στάδια ενός ψυχολογικού δράματος» (: 92). Ο Κάλας ανακαλύπτει αργότερα (κυρίως στα ύστερα ποιήματά του) τον δραματικό χαρακτήρα της καβαφικής ποίησης, όμως στις μεσοπολεμικές του κρίσεις παρουσιάζει τον Καβάφη κυρίως ως λυρικό ποιητή, επειδή κατάφερε να σπάσει το φράγμα και την εξάρτηση του συναισθήματος από ποικίλες εξωαισθητικές δεσμεύσεις.

Όσον αφορά στην *καλλιτεχνική αξία* του καβαφικού έργου, αυτή τονίζεται ξεχωριστά από την κοινωνική-ψυχολογική-ηθική σημασία του. Οι καβαφικοί στίχοι χαρακτηρίζονται από την ψυχρή ανάλυση που δίνει σκληρότητα και δραματική μορφή στα ποιήματα, που «φθάνει να αγγίξει μουσικότερες χορδές, που κανέναν δεν μπορούν να αφήσουν ασυγκίνητο» (: 60). Επιπλέον, η γλώσσα του Αλεξανδρινού αποτέλεσε τη βάση της συνθετικής πρότασης του Κάλας, για την υπέρβαση και αντικατάσταση του παρωχημένου δημοτικισμού. Σχετικά με την καβαφική μετρική, σημειώνεται ότι ο Καβάφης δεν πίστεψε στις νέες δημιουργικές δυνάμεις του ελεύθερου στίχου· αντίθετα, η ποιητική δύναμή του βρίσκεται στη ζωντανή εκμετάλλευση παλαιών θεμάτων και εκφραστικών τρόπων. Από τα στοιχεία που εκθείασε περισσότερο ο Κάλας ήταν η καβαφική λιτότητα «όπου η κάθε λέξη έχει τη θέση της, όπου οι φράσεις αναπτύσσονται και διαδέχονται η μία την άλλη με απόλυτη ποιητική αναγκαιότητα. Στα καλύτερα ποιήματα του Καβάφη η αφαίρεση κι η αντικατάσταση μιας λέξης, χαλνά το ποιητικό αποτέλεσμα, όπως σε μια πράξη αριθμητική η αντικατάσταση ενός ψηφίου» (: 66). Ο νεότερος ποιητής εκδηλώνει τον θαυμασμό του γιατί όλη η ποίηση του Καβάφη «είναι καμωμένη με αυτήν την τέχνη της λεπτομέρειας» (: 91).

²⁴ «Ήλθε για να διαβάσει», Καβάφης, 1977 Β': 40.

Υπάρχουν και κάποια σημεία στα οποία ο Κάλας διαφοροποιείται από τις κρατούσες (τότε και τώρα) κριτικές αντιλήψεις για το καβαφικό έργο. Δεν συμφωνεί με την ειρωνεία που αποδίδεται σε πολλά από τα ποιήματα του Καβάφη και σ' αυτό συμβαδίζει με τους Παπατσώνη και Δημαρά: ο πρώτος μιλά για «χωρατό μοναστηρίσιο» κι ο δεύτερος για την ηθοποιία του Καβάφη²⁵. Ο Κάλας πιστεύει ότι «ένα αίσθημα βαθύτερο, πιο τραγικό κρύβεται πίσω από αυτό το δήθεν χαμόγελο», εκδήλωση πόνου για την αδυναμία, για την αποτυχία, για την κατωτερότητα (ΚΠΑ: 84). Επίσης δεν συμφωνεί με τον ρεαλισμό που αποδίδεται από τον Άγρα στο καβαφικό έργο²⁶. Ο Κάλας μιλάει για την αντικειμενική ακριβολογία και για τον ιμπρεσιονισμό του Καβάφη· πιστεύει πως το θέμα στον Καβάφη είναι η αφορμή, ενώ το κέντρο του ενδιαφέροντος είναι το συναίσθημα το οποίο «φανερώναται μέσα από την περιγραφή ορισμένης πραγματικώς – ρεαλιστικής κατάστασης» (: 112). Επίσης, επειδή ο Κάλας επιμένει στη λυρική διάσταση της καβαφικής ποίησης, του διαφεύγει (εκτός από κάποιες νύξεις) η δραματική της υφή και είναι αξιοσημείωτο πως η συγκεκριμένη άποψη είχε υιοθετηθεί και από άλλους μελετητές της γενιάς του²⁷.

Ενώ σε πολλά σημεία έχει επηρεαστεί από προηγούμενους μελετητές του Καβάφη²⁸, η σαφής *προτοτυπία* του Κάλας έγκειται στην υπέρβαση της αμηχανίας της προηγούμενης κριτικής γενιάς, απέναντι στη μορφή και στην «ποιητικότητα» του καβαφικού έργου. Την αμηχανία της γενιάς του '20 ρητά εξομολογείται ο Τ.Άγρας στο άρθρο του (στο αφιέρωμα του 1932 στο περιοδ. *Ο Κύκλος*) «Καλοί και αγαπητοί...», όταν ομολογεί πως υποβίβαζε μέχρι τότε το ερώτημα της ποιητικής μορφής στα καβαφικά ποιήματα: «το είχα αφήσει ως τώρα χωρίς απάντηση για τον εαυτό μου, και όσο και για τους άλλους τους εβίαζα να το προσπεράσουν»²⁹. Η κυριότερη κριτική «αποκάλυψη» που προβάλλει ο Κάλας στα «καβαφογραφήματά» του είναι η υπεράσπιση εκείνων των στοιχείων της καβαφικής ποιητικής (μορφική λιτότητα, αντιλυρισμός, πεζολογία, λεκτική ακρίβεια), τότε αμφιλεγόμενων, αλλά τα οποία – όπως αποδείχτηκε – αποτέλεσαν την κυριότερη καβαφική παρακαταθήκη στην ποίηση του μέλλοντος.

²⁵ Η αμφισβήτηση της καβαφικής ειρωνείας πηγάζει εν μέρει από τον Άγρα (1980: 90)· για τις απόψεις του Παπατσώνη, βλ. *Ο Κύκλος*, 1983: 92 και για τις απόψεις του Δημαρά, Αφιέρωμα Καβάφης, 1963α: 1460.

²⁶ Για την αντιπαράθεση των απόψεων Κάλας – Άγρα, βλ. Γκρέκου, 2000: 235-7.

²⁷ Πβ. Δ.Νικολαρεϊζης, «Η διαμόρφωση του καβαφικού λυρισμού» (Αφιέρωμα Καβάφης, 1963 α: 1462κε) και Κ.Θ.Δημαράς, «Ο Καβάφης λυρικός» (στο ίδιο: 1493-4)· ο Δημαράς επαναλαμβάνει και στην *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* ότι ο Καβάφης δεν είναι ούτε γνωμικός ούτε ιστορικός ποιητής, αλλά λυρικός (βλ. Δημαράς, 1968: 453-4).

²⁸ Αναφέραμε ενδεικτικά σε κάποια σημεία, ως πηγές του τον Τ.Άγρα, τον Ι.Α.Σαρεγιάννη, τον Αλκη Θρύλο, τον Γ.Βρισιμιτζάκη· υπάρχουν και άλλα δάνεια ή κριτικοί κοινοί τόποι. Ο Αλ.Θρύλος, (1925: 167) πρώτος, σε ομιλία του, το 1924, χαρακτήρισε τον Καβάφη «ιμπρεσιονιστή». Ο Γ.Βρισιμιτζάκης, πρώτος ανέχνευσε την πολιτική διάσταση των καβαφικών (ιστορικών κυρίως) ποιημάτων, στο δοκίμιο «Η Πολιτική του Καβάφης» (1926), βλ. Βρισιμιτζάκης, 1975: 34κε. Ο ίδιος εξάλλου έδωσε την πρώτη (άμεση) ψυχαναλυτική ερμηνεία του καβαφικού ηδονισμού: «στο βάθος της ψυχολογίας του Καβάφης βρίσκομε τη libido» («Οι κύκλοι της κολάσεως του Δάντη στην ποίηση του Καβάφης», στο ίδιο: 50).

²⁹ Βλ. Άγρας, 1980: 96-97. Επίσης βλ. Καράογλου, 1985: 83 κε («Η “πεζολογία” του Καβάφης και η εξουδετέρωσή της»).

Όπως χαρακτηριστικά σημείωνε ο Κάλας στην [Περί Καβάφη] επιστολή του στο περιοδικό *Ρυθμός* (Απρίλιος 1933): «Είναι μια μορφή που ενσαρκώνει ορισμένες αντιλήψεις μας για την τέχνη [...]. Ο Καβάφης είναι άνθρωπος – σύμβολο, σημαία που τη στήνουμε πάνω στα εδάφη της αισθητικής που ανακαλύπτουμε» (ΚΠΑ: 110). Η σύντομη αυτή επιστολή έχει μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί εδώ συνοψίζονται οι απόψεις του Κάλας για το πώς βλέπει τον Καβάφη ως μέλλον της ποίησης, δηλαδή όχι σαν ένα κλειστό, παθητικό και παγιωμένο στο παρελθόν ποιητικό σύμπαν, αλλά σαν ένα άνοιγμα προς νέες ποιητικές περιοχές. «Και η ζωή που δίνει σε όλα αυτά – έκφραση και θέμα – τον κάνουν σύγχρονο» (: 59). Ο Κάλας ενστερνίζεται και επαυξάνει τις απόψεις του Κλ.Παράσχου που μιλούσε από το 1924 για τις στενές, αισθητικές και ψυχικές, συγγένειες του Καβάφη με τους νέους, γι' αυτό και οι σύγχρονοι νέοι ποιητές, κατά τον Παράσχο, δίνουν ανεπιφυλάκτως την προτίμησή τους στον Αλεξανδρινό³⁰. Ο Καβάφης συνδέθηκε στενά με το αίτημα του «συγχρονισμού» της νεοελληνικής λογοτεχνίας στον μεσοπόλεμο και όπως σημείωνε ο Μ.Χ.Γεωργίου (=Π.Μουλλάς): «Ο Καβάφης στάθηκε για τη νεώτερη κριτική μας ένα είδος εκβιαστικής δοκιμασίας και, ταυτόχρονα, η λυδία λίθος της. Δεν υπάρχει περίπτωση ποιητή που ν' αξίωσε τόσο επίμονα και τόσο εκβιαστικά ένα μεγάλο Ναι ή ένα μεγάλο Όχι»³¹.

Απαντώντας ο Κάλας στις αιτιάσεις του Αν.Δρίβα σε βάρος της καθαφικής ποίησης (Απρ. '33), αλλά και κρίνοντας το «κίτρινο βιβλίο» του Τ.Μαλάνου για τον Καβάφη (Ιούν. '33), παίρνει την ευκαιρία να διατυπώσει και να υπερασπιστεί κάποιες από τις πιο βασικές θέσεις της καινούργιας ποιητικής της οποίας ο Καβάφης υπήρξε πρόδρομος:

α) για τη μουσικότητα στην ποίηση: ο Κάλας βέβαια σε πρώτη φάση υποστηρίζει ότι ο Καβάφης συμφωνεί με την κλασική αντίληψη της μουσικότητας, γιατί χρησιμοποιεί τον ίαμβο και την iamβική διποδία. Στη συνέχεια όμως θέτει εν αμφιβόλω την εξίσωση «ποίηση=μουσικότητα», προσθέτοντας μάλιστα ότι ο ίδιος δεν θεωρεί τη μουσικότητα (που εξάλλου είναι δύσκολο να οριστεί) ως *sine qua non* προϋπόθεση της ποιητικότητας (ΚΠΑ: 111).

β) στην, σύμφωνα με τον Δρίβα, «ξερότητα» και παγερότητα των καθαφικών στίχων, την «φινέτσα» και το ψέμα τους (εδώ μάλλον υπονοείται η καθαφική επιτήδευση), ο Κάλας απαντά πως η τέχνη δεν είναι συνώνυμη με την αλήθεια αλλά αποτελεί εσωτερική ανάγκη (: 113).

γ) σχετικά με την ακριβολογία και λιτότητα του καθαφικού έργου, με την πυκνότητά του που συγγενεύει με τα επιγράμματα, ο Κάλας κατανοεί πως αυτές οι αρετές είναι ξένες για τους αναγνώστες της ως τότε παραδοσιακής ποίησης, οδηγούν ωστόσο σε μια αισθητική ανάγνωση πιο επίμοχθη, που όμως μεταδίδει πολλαπλάσια ένταση και συγκίνηση (: 118-9).

δ) αναφορικά με την πεζολογία του Καβάφη, ο Κάλας θεωρεί αστείες τις προσπάθειες να αποδειχθεί ως πεζός ο στίχος του Καβάφη (: 119). Ο νεότερος ποιητής υπερασπίζεται με θέρμη

³⁰ Βλ. το κείμενο «Νεοέλληνες λογοτέχνη: Κων/νος Καβάφης», *Ελεύθερον Βήμα*, 6.12.1924 (ψευδώνυμο Μαρσύας), όπως το παραθέτει ο Καράογλου, 1985: 108-114 (κυρίως 109).

³¹ Αφιέρωμα Καβάφης, 1963β: 653.

όλα τα «αντιποητικά» (πεζολογικά) χαρακτηριστικά της καβαφικής ποίησης, δεν τα «δικαιολογεί» όπως άλλοι μελετητές, δεν επικαλείται λόγους σκοπιμότητας, δεν προβάλλει το περιεχόμενο σε βάρος της μορφής· πράττει ακριβώς το αντίθετο: θεωρεί βέβαια την καβαφική θεματική ως αντανάκλαση της αστικής παρακμής, αλλά υπερασπίζεται τη συγκεκριμένη «πεζολογική» μορφή ως τη δυνατότερη εκδήλωση της ποιητικής ικανότητας του Καβάφη. Κι ο λόγος ήταν ότι αυτή η αισθητική δεν ερχόταν σε αντίθεση με την αντίστοιχη του Κάλας (όπως ίσχυε για τους κριτικούς της γενιάς του '20), αλλά οδηγεί ακριβώς σε κείνες τις ποιητικές αρχές που προσπαθεί κι ο ίδιος να διατυπώσει τότε.

Συνολικά, η θέση του Κάλας παραμένει προδρομική ως προς την «καθυστέρηση» αποδοχής του Καβάφη από τη γενιά του '30 (Σεφέρης, Θεοτοκάς) και σχεδόν μοναδική ως προς τη μαρξιστική κριτική του Μεσοπολέμου³². Όπως επισημαίνει ο Π.Βουτουρής, «το κείμενο, [...] του Σεφέρη “Κ.Π.Καβάφης, Θ.Σ.Έλιοτ· παράλληλοι” (1946-7) φαίνεται, σε δυο-τρεις περιπτώσεις να προϋποθέτει το κείμενο του Κάλας.»³³. οι περιπτώσεις αυτές αφορούν στη σύγκριση Καβάφη και Έλιοτ³⁴, στην οργανική ενότητα του καβαφικού έργου (που συστοιχεί με τη σεφερική άποψη για το «έργο εν προόδω») και στην αντιστοιχία της ιστορίας με την σύγχρονη πραγματικότητα. Επιπλέον ο Κάλας απαντά «πρωθύστερα»³⁵ στην άποψη του Σεφέρη για τους τρεις μεγάλους μας ποιητές που δεν ήξεραν ελληνικά: «Κατηγορήσανε τον Καβάφη πως γράφει σε μια ιδιόμορφη γλώσσα, επειδή δεν ξέρει καλά τα ελληνικά. Εντελώς σφαλερός [είναι] ο ισχυρισμός. Από μια κριτική του για συλλογή δημοτικών ασμάτων φαίνεται πως ξέρει περίφημα τα ελληνικά γλωσσικά προβλήματα.» (ΚΠΑ: 57).

Ο Καβάφης για τον Κάλας υπήρξε από τους σημαντικότερους καλλιτεχνικούς εκπροσώπους της εποχής του τέλους του μεσοπολέμου (ΚΠΑ: 56). Ο Κάλας εκτιμά ιδιαίτερα τον υπερήφανο εκλεκτικισμό που διέπει την αντίληψη του Καβάφη για τη ζωή, την «υπερηφάνεια μπροστά στο μοιραίο» (ΚΠΑ: 77)· ο ηρωισμός του Αλεξανδρινού συνίστατο στην υπερηφάνεια

³² Η μαρξιστική κριτική, μέχρι το 1932, περιέβαλλε με σιωπή το καβαφικό έργο, με μερική εξαίρεση τον Βάρναλη βλ. Καράογλου, 1985: 32. Επίσης βλ. και Μ.Χ.Γεωργίου, «Ο Καβάφης και η άρνηση. Σταθμοί της αντικαβαφικής κριτικής», Αφιέρωμα Καβάφης, 1963β: 662.

³³ Βουτουρής, 2001: 180.

³⁴ Καταγράψαμε ήδη (βλ. 1.5.1.) την υπαινκτική αναφορά του Παπατσώνη στις σημειώσεις του για τη μετάφραση ποιημάτων του Έλιοτ: «[ο Έλιοτ] καταλήγει στο σαφές και σύντομο αριστούργημα (του τύπου του Καβάφη) του Φληβά» (*Ο Κύκλος*, 5, Ιούλιος 1933: 203). Επίσης ο Μ.Χ.Γεωργίου (Αφιέρωμα Καβάφης, 1963β: 669) καταγράφει ως πρώτη σύγκριση Καβάφη – Έλιοτ, αυτήν του Π.Βλαστού, στο βιβλίο του *Η ελληνική και μερικές άλλες παράλληλες διγλωσσίες* (1935). Επίσης, βλ. Βαγενάς, 1994: 265. Ο Κάλας στην [Περί Καβάφη] επιστολή του επανέρχεται στο θέμα των επιδράσεων που άσκησε ο Καβάφης: «Είναι ο μόνος ποιητής μας που έχει επηρεάσει δυνατούς Ευρωπαίους λογοτέχνες, ιδίως Άγγλους» (ΚΠΑ: 110) – εκτός από τον Έλιοτ ίσως ο Κάλας να εννοεί εδώ και τον Auden που παραδέχτηκε το 1961 τις επιρροές που είχε δεχτεί από την καβαφική ποίηση (βλ. την εισαγωγή του W.H.Auden στην αγγλική μετάφραση των ποιημάτων του Καβάφη, Αφιέρωμα Καβάφης, 1963β: 634). Να θυμίσουμε πως η παρουσία του Καβάφη στην Αγγλία έγινε πρώτα με ένα δοκίμιο του Forster (1919) και ακολούθησε η μετάφραση των ποιημάτων (από τον Γ.Βαλασόπουλο) το 1924 (βλ. Ιλίνσκαγια, 1993: 200).

³⁵ Πρωθύστερα, επειδή το δοκίμιο του Σεφέρη με τη γνωστή φράση, δημοσιεύτηκε αργότερα («Απορίες διαβάζοντας τον Κάλας», 1936), βλ. Σεφέρης, 1984: 63.

της μη συνθηκολόγησης με την πραγματικότητα (: 79), ενώ αντίθετα ο Κάλας δεν έβλεπε κανένα στοιχείο ηρωισμού στον πατριωτισμό του Παλαμά ή του Σολωμού. «Χωρίς αμφιβολία ο Καβάφης είναι ο κατ' εξοχήν “ποιητής του φέρεσθαι” του αιώνα μας. Ειδικότερα για μας είναι ο άνθρωπος που χάρισε στα ελληνικά γράμματα την ποιητική αυτονομία. Ο Καβάφης έκανε τους ποιητές της γενιάς μου να καταλάβουν ότι η αισθητική έχει και ηθικό περιεχόμενο» έγραφε ο Κάλας σε όψιμο κείμενό του (27.11.75, ΔΑΚ, 17/2), συνοψίζοντας την εξαιρετική θέση του Καβάφη που κατάφερε να ισορροπήσει σε κείνο το σημείο όπου ενώνονταν η αισθητική με την ηθική: δηλαδή διατύπωσε κανόνες ζωής και συμπεριφοράς, παραμένοντας πάντα ποιητής. Κι εδώ έγκειται μια ακόμα διαφοροποίηση της κριτικής αποδοχής του Κάλας απέναντι στον Καβάφη: ότι ανέδειξε και αφομοίωσε τον ηρωικό στωικισμό του Αλεξανδρινού, κάτι που δεν κατάφερε η γενιά του '20 η οποία προσκολλήθηκε στον πεσιμισμό της καβαφικής ποίησης κι εξάντλησε τα όρια του Καβάφη μέσα στην τέχνη της παρακμής³⁶.

Για τον Καβάφη μιλά ο Κάλας και στο *Confound the Wise*³⁷, λέγοντας πως πρόκειται για τον μοντέρνο Έλληνα ποιητή που περισσότερο από κάθε άλλο σύγχρονό του, άγγιξε την καθαρή μνήμη· ακόμα, το γεγονός ότι συνέδεσε το δικό του προσωπικό παρελθόν με το πολιτισμικό παρελθόν του, δηλαδή την ιστορία της Ελλάδας, προσθέτει σημαντικά στην αξία της εμπειρίας που αφηγείται. Ο Κάλας προσθέτει πως ο Καβάφης έλκεται από την πολεμαϊκή και πρωτοχριστιανική εποχή, ενώ αντλεί τη στιχοποιία του από τους Καλλίμαχο και Μελέαγρο· επιπλέον, καταλήγει στο να ανακαλύψει έναν εντελώς ασυνήθιστο μοντέρνο ελληνικό στίχο (Confound: 73). Οι επιρροές του Αλεξανδρινού πρέπει να αναζητηθούν στον Αγγλοσαξωνικό χώρο, στην αισθητική του Walter Pater, στην ποίηση του Browning³⁸ καθώς και στον αγγλικό τρόπο ζωής (που ευνοεί την αριστοκρατία και την ομοφυλοφιλία). Ο Κάλας στη συνέχεια παραλληλίζει τους Προυστ, Έλιοτ και Καβάφη με βάση το μοτίβο «desire-to-go-back», το οποίο είναι κοινό και στους τρεις διακεκριμένους εκπροσώπους της σύγχρονης λογοτεχνίας, αλλά με εντελώς διαφορετικό τρόπο στον καθένα τους· ο Έλιοτ είναι, σύμφωνα με τον Κάλας δραματικός (στην προθηρσκευτική του ποίηση την οποία ο Κάλας εκτιμά περισσότερο), ο Προυστ επικός και ο Καβάφης λυρικός (: 74). «Cavafy uses the form of the descriptive poem and by an artful enumeration of very dry minor details concerning long gone-by personal or historical incidents,

³⁶ Βλ. Ιλίνσκαγια, 1993: 297.

³⁷ Στις βιβλιογραφικές σημειώσεις στο τέλος του βιβλίου, ο Κάλας ενημερώνει για την εξωελλαδική τύχη του καβαφικού έργου και παραπέμπει στο περιοδικό *Mésures* όπου υπάρχουν μεταφρασμένα στα γαλλικά ποιήματα του Καβάφη και ένα κριτικό δοκίμιο της M.Yourcenar («Essai sur Kavafis»). Για την παρουσίαση του Καβάφη στην Αμερική σημειώνεται το περιοδικό *Decision*, 1940, όπου και υπάρχει ένα δοκίμιο του Κάλας για τη θέση του Καβάφη στην ελληνική λογοτεχνία (Confound: 271).

³⁸ Σε επιστολή του προς τον Παπατσώνη, στις 18.3.74, ο Κάλας γράφει: «Θυμάμαι από τα χρόνια του *Κόγλου* ότι είχα γράψει ότι ο Έλιοτ στο «Death by water» (*WasteLand*) έχει επηρεασθεί από τον Καβάφη. Εξακολουθώ να το νομίζω. Αλλά μου φαίνεται τώρα ότι τόσο ο Καβάφης όσο κι ο Έλιοτ (ο τελευταίος μέσω του Ezra Pound) είχαν επηρεασθεί από την ποίηση του Browning» (ΔΑΚ: 29/3). Στο Confound (: 74) επαναλαμβάνει επίσης πως ο Καβάφης έχει επηρεάσει τον Έλιοτ στο ποίημα «Death by Water».

manages, thanks to the clever interpolation of one colorful note to make us wish that what has happened could reoccur. For Cavafy the present is identical to the past in all, but one point: the colorful note» (: 74). Εκείνο που κατά τον Κάλας κάνει ξεχωριστό τον Καβάφη και δεν τον παρασύρει στην παρακμιακή οπισθοδρόμηση προς το παρελθόν, είναι το ταλέντο να κάνει ζωντανό το παρελθόν μέσα στο παρόν, καθώς και η ευφυής απόκρυψη των συναισθημάτων του πίσω από πρόσωπα ή λεπτομέρειες, έτσι ώστε η επιφάνεια του ποιήματος να μην πλημμυρίζει από νοσταλγικές αναπολήσεις.

Ο Κάλας κλείνει το πρώτο δοκίμιό του για τον Καβάφη με το ερώτημα αν ένας μεγάλος ποιητής αστός, της παρακμής της αστικής τάξης, θα μπορούσε να επιδράσει στη νεότερη φιλολογική γενιά και διαπιστώνει ότι κανένας δυνατός ποιητής δεν φανερώθηκε έως τότε που να έχει επηρεαστεί από τον Καβάφη. Εκφράζει όμως τη βεβαιότητα πως στο μέλλον ο Αλεξανδρινός θα επιδράσει πολύ, αν όχι με την βιοθεωρία του, οπωσδήποτε με την τελειότητα του ποιητικού του λόγου: «Η λιτότητα, η δύναμη της φράσης του, ο χειρισμός των συμβόλων, ο τρόπος με τον οποίο εξάγει την ποιητική εντύπωση από το ανθρωπινό δράμα, ΘΑ ΜΕΙΝΟΥΝ» (ΚΠΑ: 98). Έτσι μοιάζει να συμφωνεί και να προοικονομεί μαζί με τον Καβάφη, ότι η καθαφική ποίηση προοριζόταν για τις μελλοντικές γενιές.

5.1.2. Ποιητικές συγγένειες

5.1.2.1. Η παρουσία του Καβάφη στη μεσοπολεμική ποίηση του Κάλας

Στη μεσοπολεμική ποίηση του Κάλας και πιο συγκεκριμένα στα *Τετράδια Α', Β' και Γ'* (που αποτελούν τη λυρική φάση της ποίησής του) διαπιστώνεται εμφανής η καθαφική επιρροή. Ο Κάλας τύπωσε τη σειρά των *Τετραδίων* σε χρωματιστά φυλλάδια³⁹ κατά το πρότυπο του Καβάφη, αλλά και ουσιαστικά η σειρά αυτή γράφεται και δημοσιεύεται κατά τη χρονική περίοδο που χαρακτηρίζεται (1932κε) από την ανακάλυψη του Καβάφη από τον Κάλας. Ο Αργυρίου έχει επισημάνει την καθαφική επίδραση (γενικά και χωρίς να αναφέρεται σε συγκεκριμένα ποιήματα) στον Κάλας, όταν αναφέρει πως τα ποιήματά του «είχαν μερικά στοιχεία που παρέπεμπαν πλάγια στον Καβάφη, ή, αν θέλετε, είχαν διδαχτεί κάποια στοιχεία “λιτότητας”, που όμως την πρόδινε μια έμφαση, αντλημένη από ένα επαναστατημένο φρόνημα. Επίσης και συχνά ο ειρωνίζων τόνος, που εδώ ήταν επιθετικός, ενώ στον Καβάφη ήταν στοιχείο αμφισημίας»⁴⁰. Βέβαια ο πρώτος που είχε μιλήσει για καθαφική επίδραση στα ποιήματα του Κάλας ήταν ο Θ.Ξύδης, ο οποίος συγκρίνοντας την ποίηση του Ράντου με τα ποιήματα του πατέρα Ιωάννη Καλαμάρη, γράφει πως

³⁹ Όπως προκύπτει από επιστολή του Θ.Γρίβα (14.9.75): ΤεΑ': γκρι-μπλε, ΤεΒ': πράσινο, ΤεΓ': μπεζ, ΤεΔ': βαθύ κόκκινο (ΔΑΚ: 27 / 4).

⁴⁰ Αλ. Αργυρίου, «Η επίδραση του Καβάφη στους ποιητές του Μεσοπολέμου (Σχεδιάγραμμα)», Αφ. Καβάφης, 1983 β: 118 (για το ίδιο βλ. και Αργυρίου, 1995: 154-5). Και ο Δάλλας («Ο Καβάφης και οι νεότεροι: Επενέργεια του καθαφικού υποδείγματος και αφομοίωσή του») αναφέρει το ποίημα «Κ.Π.Καβάφης» του Κάλας ως δείγμα πρόδρομης αφοσίωσης ενός μοντέρνου ποιητή προς τον Αλεξανδρινό (Συμπόσιο Καβάφης, 1984: 294).

πρόκειται για τον πιο παρανοημένο Καβάφη ως τον πιο απλοποιημένο Πολέμη. Ο Ξύδης κατατάσσει τον Κάλας στους «Καβαφίζοντες» και σχολιάζει: «αδύνατο να διαβάσει [κανείς] τους Καβαφίζοντες χωρίς να πάθει αισθητική ασφυξία [...] Ο Καβάφης δεν επιδέχεται μίμηση. Αλλίμονο στα νεοελληνικά γράμματα αν γενικευτεί η Καβαφική τάση ανάμεσα στους νέους»⁴¹.

Εκτός από τα τρία πρώτα *Τετράδια*, ευδιάκριτα καβαφικά ίχνη υπάρχουν στην υποενότητα *Μινωικοί (Ηρεμοί ήχοι)* από τα *Ποιήματα* (1932), όπου τα θέματα της ομορφιάς και της τέχνης διαπλέκονται μ' αυτό της ιστορίας με όρους καβαφικούς. Επίσης στην ενότητα *Πορτραίτα* υπάρχει ένας καβαφικός τόνος στον υπαινικτικό και λιτό τρόπο με τον οποίο γίνονται τα πορτραίτα, αλλά και σποραδικά λεκτικά καβαφικά ίχνη: «Αιτία της υπερηφάνειάς του η νιότη του, η τελειότης της» (ΓΦ: 74), «Η έκφρασή των η εξαιρετική» (: 77). Το τελευταίο ποίημα σ' αυτήν την ενότητα επιγράφεται «Κ.Π.Καβάφης» και σφραγίζει μια συλλογή που είχε φουτουριστικές, εξπρεσιονιστικές, μαζιστικές επιδράσεις, όπου υποδείχτηκε περισσότερο (παρά υλοποιήθηκε) η καινούργια ποιητική κατεύθυνση προς την οποία στράφηκε η ποίηση του Κάλας μετά το 1932, χρονιά που αποτέλεσε ένα μεταίχμιο στην ποιητική του. Η προσκόλληση του Κάλας στον Καβάφη συνεχίζεται και στη μεταπολεμική ποίησή του, μόνο που εδώ πρόκειται για γενικότερη επίδραση και μετακένωση ποιητικών αρχών, ενώ στη μεσοπολεμική ποίησή του βρισκόμαστε ενώπιον μιας απλής μίμησης μοτίβων και θεμάτων⁴².

Το ποίημα «**Κ.Π.Καβάφης**» (ΓΦ: 92) είναι ένα ποίημα που φέρει σήματα καβαφικά: Ιώνια φυσημάτα, Βυζάντιο, εθνική Νικομήδεια, πλούσιοι έμποροι από την Συρία, ταξίδι, βάρβαροι ήχοι, σκοτεινή Αλεξάντρεια, μυρωμένο έλαιο. Σαν σύνολο όμως πρόκειται για ένα μη καβαφικό ποίημα, καθώς δεν χαρακτηρίζεται από την πυκνότητα, την ακριβολογία, τη λιτότητα και την υπαινικτικότητα του καβαφικού στίχου. Αποδίδει μάλιστα στον ποιητή χαρακτηριστικά που δεν ανταποκρίνονται ούτε στην ποιητική ούτε στην ανθρώπινη πραγματικότητα: πχ οι πρώτοι στίχοι είναι οι εξής:

«Το γαλάζιο του βλέμμα δίνει στο στίχο χρώμα θαλάσσιου οριζοντος»⁴³.

Εκεί βαφτισμένα τα λόγια υφαίνουν με χορδές αιολικής άρπας άσματα κύκνεια.

Αγεροδρομούν τα τραγούδια με Ιώνια φυσημάτα»

Οι στίχοι αυτοί δομούνται με αντικαβαφικό υλικό, γιατί η ποίηση του Καβάφη δεν είναι «τραγούδι», αλλά έχει το βαρύ βηματισμό του πεζού λόγου⁴⁴ και επιπλέον δεν έχει ευδιάκριτα

⁴¹ Θ. Ξύδης, «Η ποίηση στα 1933» (*Ιδέα*, Ιανουάριος 1934: 24).

⁴² Ο Κάλας έχει προφορικά εκμυστηρευτεί: «ο Καβάφης μ' έχει επηρεάσει πολύ, ιδίως στα ποιήματα της δεύτερης περιόδου μου» (Βιστωνίτης, 1999: 436) – μόνο που δεν είναι σαφές αν υπονοεί τη δεύτερη μεσοπολεμική του περίοδο ή τη μεταπολεμική ποίησή του.

⁴³ Πολλοί μελετητές έχουν αναφερθεί στην αποξένωση του Καβάφη από τη φύση (πχ. στο ποίημα «Θάλασσα του πρωιού», Καβάφης, 1977 Α': 52). Στην πρώτη ανάγνωση του ποιήματος του Κάλας, ξενίζει η σύνδεση του Καβάφη με τη θάλασσα, ωστόσο η θάλασσα εμφανίζεται σε 47 από το σύνολο (κανών+ αποκηρυγμένα + αδημοσίευστα) των ποιημάτων του Καβάφη, βλ. Pieris Michael: «Cavafy and the sea», *Journal of Modern Greek Studies*, vol.7, no 2 (October 1989), σσ. 273-286 (: 274).

λυρικά στοιχεία όπως υποδηλώνεται στους ανωτέρω στίχους από τις λέξεις «χορδές αιολικής άρπας» και «Ιώνια φυσήματα»⁴⁵. Ο Κάλας αστοχεί στη σύλληψη του καβαφικού σύμπαντος – εκτός από το γεγονός ότι υπήρξε το κύκνειο άσμα μιας ιστορικής παρακμής – το οποίο υπήρξε απομακρυσμένο από τη φύση και «έγκλειστο» σε δρώμενα κυρίως εσωτερικών χώρων (σπίτι, κάμαρα)⁴⁶. Αλλά και στη συνέχεια του ποιήματος έχουμε παρερμηνεία, καθώς στον καβαφικό κόσμο αποδίδονται ιδιότητες που δεν είχε (οργή⁴⁷, πανικός, ανυπακοή):

«Συχνά όμως οργίλα κύματα θραύουν τα κατάφορτα αυτά πλοία

και τους βάρβαρους ήχους των κουπιών που διπλώνονται

στη σκοτεινή Αλεξάντρεια φέρνουν πανικόβλητοι γλάροι.

Αυτούς τώρα ακούει ο ποιητής και ποτίζει τον ανυπάκουο πόντο με μυρωμένο έλαιο.» Μπορεί το ποίημα να θεωρηθεί μια προσωπική ματιά του Κάλας πάνω στο καβαφικό σύμπαν και μια αντίσταση του αδόκιμου ποιητή, να μην αφομοιωθεί από τη γραφή του «δασκάλου»⁴⁸. Ίσως πάλι ο Κάλας σχολιάζει το λυκόφως της ιστορίας που περιέγραψε ο Καβάφης, δηλαδή την παρακμή της εύπορης αστικής τάξης, όπως την αντιπροσωπεύουν εδώ τα πλοία των πλούσιων εμπόρων, τα οποία ναυαγούν μέσα στην οργή των κυμάτων (μιας ιστορικής νομοτέλειας;), ενώ το μήνυμα του επικείμενου τέλους μεταφέρεται στον ποιητή ο οποίος με νηφαλιότητα όχι μόνο δέχεται την ηχώ της ιστορίας αλλά και «μυρώνει» την ανυπακοή. Σύμφωνα με μια τέτοια ανάγνωση του ποιήματος, φαίνεται ότι ο Κάλας μεταφέρει στα καθ'εαυτόν το καβαφικό σύμπαν, στα πρό-θυρα του οποίου στέκεται αυτή την εποχή, χωρίς ακόμα να έχει κατανοήσει ή αφομοιώσει τα ποιητικά του διδάγματα. Κι ο Δ.Δασκαλόπουλος στην καταγραφή των «Καβαφικών» ποιημάτων που κάνει, αναφέρει το ποίημα του Κάλας στην ομάδα ποιημάτων που έχουν θέμα και τίτλο τους τον Καβάφη, κάνοντας και τις εξής ενδιαφέρουσες γενικές παρατηρήσεις για την ομάδα αυτή: «δεν μιμούνται την ποιητική εκφορά και τους τρόπους του Καβάφη. “Δραματοποιούν” τη ζωή και το έργο του, υποθάλλουν την εικόνα ενός μυθικού προσώπου και αντλούν στοιχεία ψυχοφελή [...].

⁴⁴ Βλ. Σεφέρης, 1984: 403, όπου αναφερόμενος στην καβαφική γλώσσα ως σωματική έκφραση διαπιστώνει: «Τα σώματα του Καβάφη περπατούν, τρέχουν, περιμένουν, μένουν ακίνητα ή νεκρά· όμως ποτέ δε χορεύουν».

⁴⁵ Ο Κάλας παραπέμπει στο «Ιωνικόν» (Καβάφης, 1977 Α': 53) και στην ατμόσφαιρα του ανοιχτού χώρου που διαμορφώνεται εκεί: «Σαν ξημερώνει επάνω σου πρωί αυγουσιτιάτικο / την ατμοσφαίρα σου περνά σφρίγος απ' την ζωή των». Πβ. και τον στίχο: «Α εξαΐσιες της Ιωνίας νύχτες» («Οροφέρνης», στο ίδιο: 33)

⁴⁶ Βλ. Πιερής, 1992: 142κε, όπου εξετάζεται η εμπειρία του εγκλεισμού στην πρώιμη φάση και η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ώριμη φάση της καβαφικής δημιουργίας. Για την καβαφική προσήλωση στον ανθρωποκεντρικό χώρο (ιδιαίτερα κατά την ώριμη περίοδο της ποίησής του), βλ. στο ίδιο: 113-116.

⁴⁷ Ο Στρατής Τσίρκας (1987: 245) παραθέτει την πρώτη γραφή του ποιήματος «Η πόλις» («Πάλι στην ίδια πόλι», 1894) από τη διαγραφή των στίχων «Αηδίασε το μάτι μου, αηδίασε το αυτί», «Μισώ τον κόσμο εδώ ως με μισεί», διαπιστώνουμε πως οι αλλαγές στην οριστική μορφή του ποιήματος μαρτυρούν μια τάση για πιο συγκρατημένους τόνους στα αισθήματα και στις λέξεις (βλ. και Ιλίνσκαγια, 1993: 69). Αυτή η σοφή αποστασιοποίηση (σαν φίλτρο) από τα αισθήματα του λυρικού υποκειμένου, αποτελεί μια από τις ώριμες κατακτήσεις της καβαφικής ποίησης.

⁴⁸ Αναφερθήκαμε (σημ 8 στο παρόν κεφάλαιο) στην ερμηνεία της Σ.Βούλγαρη, η οποία αναλύει το συγκεκριμένο ποίημα του Κάλας, με βάση τα αισθήματα του γιου που σκοτώνει τον πατέρα.

Στις καλύτερες στιγμές τους είναι αξιοπρόσεχτα ποιητικά σχόλια σ' ένα τελειωμένο ποιητικό έργο.»⁴⁹. Ωστόσο δεν εντοπίζει τον Κάλας στην άλλη ομάδα των ποιημάτων τα οποία είναι γραμμένα «με τον τρόπο του Καβάφη» και μιμούνται την γραφή του τόσο στη στιχοποιία όσο και στην εξωτερικά εμφανέστερη θεματογραφία, αλλά ούτε και στην ομάδα ποιημάτων στην οποία χρησιμοποιούνται ψήγματα καβαφικών στοιχείων ή παραφθαρμένοι στίχοι του Αλεξανδρινού. Στην πραγματικότητα, σ' αυτές τις δύο τελευταίες ομάδες εντάσσονται τα περισσότερα ποιήματα των τριών πρώτων *Τετραδίων* και των *Μινωικών* [Ηχων] από τα *Ποιήματα*.

α. Ο ποιητής ως Αισθητής: Φιλοκαλία⁵⁰ – Καλλιτεχνική εμπειρία

Στην υποενοότητα *Μινωικοί* (ΓΦ: 78-86), ο Κάλας «σπουδάζει» μερικούς από τους καβαφικούς τρόπους οι οποίοι αντλούνται από την πηγή του ευρωπαϊκού αισθητισμού. Πρόκειται για έναν κύκλο εννιά ποιημάτων (I-IX) όπου τα θέματα της ομορφιάς και της τέχνης αναμετρώνται με τον χρόνο και την ιστορία. Το θέμα της ομορφιάς (στη ζωή και στην τέχνη) αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα γύρω από τον οποίο περιελλίσσεται ο ποιητικός στοχασμός, αλλά η πραγμάτευση του θέματος απέχει τελικά από τις αρχές του ευρωπαϊκού αισθητισμού. Ενώ ο Κάλας ξεκινά στο πρώτο ποίημα της ενότητας με τη λατρεία της ομορφιάς και τη μαγεία που προσφέρουν η Φαιστός και η Κνωσός (ποίημα I: 78), καταλήγει στην καταστροφή των πολιτισμών της Κρήτης και των Μυκηνηών από τους βαρβάρους (ποίημα IX: 86). Ο ποιητής ακολουθεί μια πορεία αποδόμησης κατά την οποία οι έννοιες που στην αρχή ορθώνονται στα βάθρα, βαθμιαία απογυμνώνονται μέσα από μια πορεία αμφιβολιών και αμφισβήτησης. Έτσι κάτω από την επιφάνεια των εννοιών αρχίζουν να αποκαλύπτονται και τα βαθύτερα στρώματά τους.

Πιο συγκεκριμένα στο πρώτο ποίημα τίθενται τα θέματα της βασανιστικής τελειότητας της ομορφιάς και των ερειπίων που μαγεύουν την καλοφτιαγμένη φαντασία· παράλληλα, το αρχαϊκό παρελθόν, παρά τις θεομηνίες και τις επιδρομές, μοιάζει να κρατάει άσβηστη τη λάμψη του⁵¹.

«Φαιστό Κνωσό ονομάζονται τα μέρη που με μαγέψανε.

Τα ερείπια αυτά οδηγούνε καλοφτιαγμένη φαντασία

σε τελειότητες όχι λιγότερο τυραννικές» (ΓΦ: 78). Στο δεύτερο ποίημα ο Κάλας προχωρά σε συστοιχία αρχαϊκού-σύγχρονου, όταν παραβάλλει την ωραία κόρη του κρητικού μουσείου με μια ζωντανή γυναίκα και αναρωτιέται αν η απaráμιλλη καλλονή του «σήμερα» θα μείνει άφθαρτη όπως η μέσω της τέχνης αθάνατη ομορφιά της τοιχογραφίας:

⁴⁹ Δ.Δασκαλόπουλος, «"Καβαφικά" ποιήματα. Προσέγγιση και απόπειρα καταγραφής», Αφ.Καβάφης, 1983 α: 727.

⁵⁰ Για τη «φιλοκαλία» του Καβάφη, βλ. Δάλλας, 1986: 75-116.

⁵¹ Πρώτη και μοναδική φορά εδώ ο Κάλας δείχνει θαυμασμό για τα ερείπια του παρελθόντος, στα οποία αργότερα αντιπαραβέβαλε το υπερρεαλιστικό ανδρείκελο.

«Θά 'χεις εσύ ποτέ την τύχη να 'ρχονται σοφοί όλου του κόσμου, μετά από τρεις χιλιάδες χρόνια να σε προσκυνήσουν σε σάλα κλειστή;» (ΓΦ: 79). Εδώ υπάρχει η πρώτη διατύπωση της αμφιβολίας ως προς τη φθορά της ζωντανής ομορφιάς, την πρόσκαιρη υπεροχή της, ενώ φαίνεται αθάνατη η ωραιότητα της τέχνης. Σ' αυτά τα δύο ποιήματα προβάλλονται τα ιδανικά ενός αισθητή ο οποίος θεωρεί την όραση πηγή απόλαυσης: «και τα λόγια μου αυτά τα τάλαντα / που καταβάλλονται από όσους ξέρουν να εκτιμούν όταν κοιτούν.» (: 79).

Στο τρίτο ποίημα εισβάλλει η αμφιβολία, καθώς αρχίζει με ερωτηματικά για το τι υπάρχει πίσω από την εικόνα: το ποιητικό υποκείμενο αναρωτιέται ποια να ήταν η εικόνα της Φαιστού στην ακμή της (παρόν/παρελθόν) και με μια αντίστροφη σκέψη αναρωτιέται πώς θα γίνει η ζωντανή γυναίκα όταν ο χρόνος αλλοιώσει την έξοχη εικόνα του προσώπου της (παρόν/μέλλον). το συμπέρασμα είναι απαισιόδοξο:

«Επιφανειακή η υπεροχή της τέχνης

δεν απέχουν αρκετά από το έργο τα ερείπια του.» (ΓΦ: 80). Στο τέταρτο ποίημα, αφού συνοψίζει στο δίπτυχο «Ομορφιά – Τέχνη» τη μαγευτική θέα του φυσικού τοπίου δίπλα στα ιστορικά ερείπια, εστιάζει την ειρωνική αποστροφή του στην κλίμακα του μινωικού ανακτόρου:

«Άλλοτε ήταν πιο χρήσιμη η μεγάλοπρεπη αυτή σκάλα,

ο σκοπός της πέθανε

και κούφια στην ουσία της αχούν οι προσπάθειές μας.»(ΓΦ: 81). Μετά την έννοια της φθοράς, η (πιο ρεαλιστική) έννοια της χρησιμότητας, του σκοπού, προστίθεται στα δεδομένα της όρασης και αμβλύνει τις πρώτες οπτικές εντυπώσεις.

Στο πέμπτο ποίημα η περιήγηση οδηγεί στην «πίσω» πλευρά της ιστορίας, στα ταπεινά ερείπια των οικιών όπου έμεναν οι δούλοι του Μίνωα· τα ερείπια αυτά δεν είναι διόλου επιβλητικά, δεν θαμπώνουν τα μάτια, δεν προσφέρονται για τη σκαπάνη του αρχαιολόγου:

«Οι δούλοι του Μίνωα δεν έχουν ιστορία.

Κι αν είχαν γιατί να γραφεί;» (ΓΦ: 82). Ο Κάλας προσεγγίζει με κοινωνιολογική ματιά την ιστορία, καθώς επισημαίνει ότι η ζωή των «δουλευτάδων» στα αρχαία, όπως και στα σύγχρονα χρόνια, κυλάει με πόνο βουβό· εδώ ο ποιητής συντάσσεται με την πλευρά του πλήθους, των αφανών ηρώων της ιστορίας, με σκέψεις που θυμίζουν την πρώτη ενότητα Βοή. Στο έκτο ποίημα συνεχίζεται η ανασκαφή στα ενδότερα στρώματα της ιστορίας, με όπλο την ειρωνεία:

«Θαυμάζεται από τους σοφούς / ο βαθύς πολιτισμός της Αρχαίας Κρήτης

– Όχι μόνο πολυτέλεια – τέχνη άφθαστη / αλλά και υγιεινή» (ΓΦ: 83). Η καθαριότητα στην πρόσοψη της ιστορίας, ειρωνεύεται ο Κάλας, οφειλόταν όχι μόνο στα υδραγωγεία, αλλά και στον εξοστρακισμό των λεπρών· η ειρωνεία συνοδεύεται από την κοινωνική διαμαρτυρία: «Απ' τα Γουρνιά διακρίνεται / ένα νησί όπου πετούν λεπρούς» (:83).

Μετά την αποκάλυψη της παρακμάζουσας πλευράς των ιστορικά ακμαίων εποχών, στο έβδομο ποίημα επανέρχεται στη σύγκριση της τέχνης και της ζωής, μόνο που εδώ θεωρείται μάταιη, άσκοπη η τέχνη και ανώτερη η ζωντανή, πάλλουσα ομορφιά: «Αν ήμουν γλύπτης –/ και σάλιζα με επιτυχία το μάρμαρο δε θα ωφελούσε.» (ΓΦ: 84). Ακόμα και το πιο τέλειο αρχαίο ανάγλυφο δεν μπορεί να αντιγράψει το ζωντανό πρωτότυπο, άρα η μίμηση είναι φτωχή και ανώφελη. Στο όγδοο ποίημα συνεχίζει στο ίδιο θέμα, αναφερόμενος στην αποκατάσταση της παλιάς μορφής από τα θραύσματά της:

«Ο αρχαιολόγος ιδίως τορνευτής μορφών

κι η τέχνη να φτιάχνεις ερείπια / ποίηση αληθινή

γραμμές – διακοπές γραμμών / άφθαστο παράδειγμα καλλιτεχνικής λιτότητας.» (ΓΦ: 85). Εδώ δεν υπάρχουν πια ίχνη αμφισβήτησης των ερειπίων, της τέχνης ή της ζωντανής ομορφιάς, γι' αυτό η δομή της υποενότητας πραγματοποιεί κύκλο, αφού ο ποιητής επιστρέφει στις αφετηριακές του σκέψεις.

Στο επιλογικό ποίημα της ενότητας συνυπάρχει η θλίψη για την καταστροφή της προϊστορικής τέχνης του Αιγαίου από τους βάρβαρους επιδρομείς, μαζί με τη δυσαρέσκεια για τα έργα της κλασικής αρχαιότητας που διασώζονται (η διάσωσή τους, σύμφωνα με τον ποιητή, κάνει πιο αφόρητη την καταστροφή της αρχαϊκής τέχνης):

«Υπάρχει και χειρότερο

και σήμερα ακόμα σώζονται έργα του Φειδία» (ΓΦ: 86).

Στην υποενότητα *Μινωικοί* υπάρχουν πολύπλοκες συνδέσεις: ζωής και τέχνης, παρελθόντος (ερείπιων) και παρόντος, φιλοκαλίας και φθοράς, κοινωνίας και ιστορίας· οι συνδέσεις δομούνται πάνω σε μια κυκλική γραμμή που ακολουθεί το σχήμα της ακμής και της παρακμής (της ιστορίας, της ομορφιάς) και διαθέτει παράλληλα δυο όψεις: επιφάνεια και βάθος. Κυριαρχεί το θέμα της φιλοκαλίας, ενώ η λατρεία και η απόλαυση της ομορφιάς προβάλλεται τόσο στα αντικείμενα της τέχνης όσο και στα ζωντανά πρόσωπα. Στην πίσω πλευρά του καθρέπτη της ιστορίας, το ποιητικό υποκείμενο ανακαλύπτει την ασχήμια (φτώχεια και καταπίεση δούλων και αρρώστων) πάνω στην οποία στηρίχτηκε η πολυτελής πρόσοψη των ιστορικών ερειπίων, αλλά και τη ματαιότητα όλων (τέχνης, ζωής, ομορφιάς) μπροστά στη φθορά. Η Ιστορία προσφέρει το σκηνικό με τα ερείπια, δεν αναπτύσσεται όμως με τους όρους της μνήμης αλλά ως αισθητικός προβληματισμός και κοινωνική διαμαρτυρία.

Οι *Μινωικοί* [*Ηχοί*] πραγματεύονται το θέμα του ωραίου και της καλλιτεχνικής εμπειρίας από την πλευρά του θεατή. Γίνεται προσπάθεια να περιγραφεί και να οριστεί η ομορφιά με βάση την απόλαυση της όρασης και τον θαυμασμό του νου. Καθώς όμως ο Κάλας εμβάλλει την ωφελιμότητα στις παραμέτρους της τέχνης και συστοιχεί την τέχνη με τη ζωή, χωρίς από την άλλη πλευρά να καθιστά την ομορφιά καθολικό πρότυπο, φαίνεται να αποδομεί και να υποσκάπτει τις βασικές αξίες του αισθητισμού. Αν όμως πάρουμε κατά γράμμα τον ορισμό του

θεωρητικού Walter Pater, τότε ο Κάλας σ' αυτά τα ποιήματα κινείται μέσα στα όρια του αισθητή: «Να ορίσει την ομορφιά όχι με τους πιο αφηρημένους αλλά με τους πιο συγκεκριμένους όρους, να βρει όχι τον γενικό τύπο της αλλά τον τύπο που εκφράζει καταλληλότερα τη μια ή την άλλη εκδήλωσή της, αυτός είναι ο προορισμός του αληθινού αισθητή»⁵². Ο Κάλας, αν και θαυμάζει την αρχαϊκή ομορφιά και απεχθάνεται το κλασικό πρότυπο, στοχάζεται πάνω στη φύση και στη διάρκεια του ωραίου και φαίνεται να βρίσκεται κοντά στην άποψη ότι η απόλαυση της ομορφιάς αποτελεί μια από τις αξίες της ζωής· επιπλέον ενδιαφέρεται για τη σχέση της τέχνης και της ζωής, αναρωτιέται για την ηθική και υλική χρησιμότητα της τέχνης.

Στα ποιήματα των *Μινωικών [Ηχων]*, επειδή ο Κάλας αναπτύσσει το θέμα της φιλοκαλίας, η όραση παίζει τον ρόλο του βασικού μοχλού που προκαλεί τον στοχασμό, έτσι ώστε αναμιγνύονται εικόνες και ιδέες μέσα από «εξαρτημένες αισθητικές κρίσεις»⁵³ και παράγεται «διανοητική συγκίνηση» – «l' émotion cérébrale» όπως την παρέδωσε ο Καβάφης στο γαλλικό αυτόγραφο του⁵⁴. Τα εννιά ποιήματα εξάλλου συνδέονται με την καβαφική «εμορφιά»: «Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα, / που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου»⁵⁵. Κι ο Κάλας θαυμάζει την ομορφιά: «Και το Ελληνικό⁵⁶ είναι όμορφο: /

αυτό το αρχαίο ανάγλυφο / τέλειο πορτραίτο εφήβου.» (ΓΦ: 84)

Ο Κάλας όμως δεν υπερασπίζεται την «άνωτερότητα της αισθητικής απέναντι στην κοινή, ακόμη και την πιο πολυσημάντη ιστορική, δράση» όπως ο Σιδώνιος νέος⁵⁷, αλλά στοχάζεται για τη σύνδεση της ζωής και της τέχνης, όπως κι ο Καβάφης σε μια σειρά ποιημάτων. Αναφέραμε στο σχετικό με τον Ελύτη κεφάλαιο, ότι ο Κάλας σχολιάζει τη στάση του Ελύτη στη διάρκεια του πολέμου, με βάση το καβαφικό ποίημα «Ο Δαρειός». Στο συγκεκριμένο ποίημα ο Καβάφης αντιπαραβάλλει τον επερχόμενο πόλεμο με τις βαθιές σκέψεις του ποιητή Φερνάτζη, για να καταλήξει σε μια διφορούμενη στάση· σύμφωνα με μια πρώτη ερμηνεία προβάλλεται η οργανική αναγκαιότητα της ποίησης: το μυαλό του ποιητή, ακόμα και μέσα στην ταραχή και το κακό, αγκιστρώνεται επίμονα πάνω στις λέξεις και στις έννοιες των στίχων του (αυτή την ερμηνεία υιοθετεί ο Ελύτης⁵⁸). Κατά μια άλλη ερμηνεία, ο Φερνάτζης παραμένει στον εγωκεντρικό κλοιό

⁵² Από το δοκίμιο του W. Pater *Αναγέννηση*, Johnson, 1984: 12.

⁵³ Ο όρος είναι του Καντ, βλ. Κωβαίος, 1987: 39. Ο Καντ ωστόσο ήθελε να απαλλάξει την έννοια του ωραίου από ξένα στοιχεία (αισθησιακούς και συγκινησιακούς παράγοντες) που καταστρέφουν την καθαρότητά της.

⁵⁴ Όπως σχολιάζει ο Δάλλας (1986: 101) – ο οποίος παραθέτει την αυτοπαρουσίαση (γαλλικά) του Καβάφη (1930)–: «σε μια εποχή και χώρα – συναισθηματικής ρητορείας ίδρυσε [ο Καβάφης], πρώτος, μια ποίηση διανοητικών συγκινήσεων».

⁵⁵ Καβάφης, 1977 Α': 83 («Έτσι πολύ ατένισα»)

⁵⁶ Για τον καβαφικό αυτοχαρακτηρισμό («Ελληνικός») βλ. Συμπόσιο Καβάφης, 1984: 284 και στο 4.5. κεφ. της διατριβής.

⁵⁷ Το σχόλιο είναι του Δάλλα (1986: 97) και αφορά στην ανάλυση του ποιήματος «Νέοι της Σιδώνος (400μ.χ.)» του Καβάφη.

⁵⁸ Βλ. σχετικά με τη στάση του Ελύτη στον αλβανικό πόλεμο, καθώς αναθυμάται το καβαφικό ποίημα: «Κι αλήθεια, είχα γίνει κι εγώ ένας Φερνάτζης. Η ποιητική ιδέα πήγαινε κι ερχότανε», Ελύτης, 1996: 409.

της ποιήσής του, αποκομμένος από τα ιστορικά γεγονότα, και γι' αυτό στην έξοδο του ποιήματος ο Καβάφης μιλά για υπεροψία και μέθη⁵⁹. Κι ο Κάλας ερμηνεύει τη στάση του Φερνάνζη που ασχολείται στον πόλεμο με ελληνικά ποιήματα, ως αδυναμία προσαρμογής στα γεγονότα (ΚΠΑ: 85). Ωστόσο, η στάση του Κάλας απέναντι στο δίπολο «ζωή-τέχνη» δεν είναι απόλυτα ξεκάθαρη – όχι μόνο στα συγκεκριμένα ποιήματα αλλά και σε όλη τη δημιουργική του πορεία. Άλλοτε προηγείται η τέχνη της ζωής κι άλλοτε ισχύει το αντίστροφο, ενώ η πάγια (αλλά ουτοπική) προσπάθεια του ποιητή συνίστατο στη διαλεκτική σύνθεσή τους.

Ο Καβάφης σε μια σειρά ποιημάτων αναπτύσσει τις «παλίνδρομες» κι αμφίσημες θέσεις του καλλιτεχνικού του προβληματισμού, αποκαλύπτοντας μια ριζοσπαστικά κριτική συνείδηση στο θέμα της σχέσης βιοθεωρίας (ιδεολογίας) και καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, από τη μια πλευρά φαίνεται να προκρίνει τη ζωή έναντι της πνευματικής δραστηριότητας: άλλοτε ειρωνεύεται την ενασχόληση με τη φιλοσοφία, την πολιτική ή τη θρησκεία και δηλώνει υπέρ των ερωτικών απολαύσεων («Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου») και αλλού η ποίηση στίχων προβάλλεται ως διασκέδαση της ανίας, σε αντίθεση με τη σοβαρή περί τα εκκλησιαστικά συμβουλευτική («Βυζαντινός άρχων, εξόριστος στιχουργών»). Από την άλλη πλευρά εμφανίζεται και η αντίθετη άποψη, αυτή που υποστηρίζει ο Σιδώνιος νέος, σύμφωνα με την οποία το έργο που περικλείει όλη τη δύναμη και μέριμνα του ποιητή, είναι ανώτερο από κάθε άλλη πράξη, ακόμα και την πιο ηρωική⁶⁰. Στην ανάγνωση του ποιήματος «Νέοι της Σιδώνος» από τον Κάλας, θεωρείται δεδομένη η αντίθεση του ποιητή με τον Σιδώνιο νέο, επομένως στο συγκεκριμένο ποίημα εκφράζεται η στενή προς τη ζωή σχέση της τέχνης. «Η τέχνη, μας λέγει [ο Καβάφης] εκεί, πρέπει να είναι τόσο συνδεδεμένη με τη ζωή, να ταυτίζεται τόσο πολύ με αυτήν, ώστε η συγκίνηση που προξενεί να μην υστερεί της εντονότερης εντύπωσης της ζωής, παραδειγματος χάριν: της συγκίνησης που νιώθει ο στρατιώτης στο πεδίο της μάχης.» (ΚΠΑ: 91). Ο Δημαράς, από το 1933 είχε επισημάνει τη δυσκολία (ματαιότητα) της ερμηνείας της καβαφικής στάσης, όταν διατεινόταν ότι η συζήτηση για το αν ο Καβάφης συμφωνεί ή διαφωνεί με τον Σιδώνιο νέο, είναι πέρα για πέρα άγονη εφόσον περιορίζεται στο κείμενο, γιατί μέσα από το ποίημα τίποτα άλλο δεν βγαίνει εκτός από το εξάισιο πορτραίτο των νέων⁶¹. Και σύμφωνα με το σχόλιο-οδηγό του Σαρεγιάννη: «Ο Καβάφης όμως όταν τελειώνει τα ποιήματά του, μας αφήνει στο μετέωρο [...] Απαιτεί από το ωραίο του να είναι *quelque chose d' un peu vague, laissant carrière à la conjecture*»⁶²

Η αισθητική απολογία του Καβάφη, βέβαια, είχε πολλούς ενδιάμεσους σταθμούς και ποικίλα προσωπεία που την εξέφρασαν, με τα οποία ο ίδιος ο ποιητής εν μέρει ταυτίζεται κι εν

⁵⁹ Σύμφωνα με τον Δ.Ν.Μαρωνίτη («Υπεροψία και μέθη. Ο ποιητής και η Ιστορία»), το ποίημα αντανάκλα την ανικανότητα του Φερνάνζη για μια πιο ενεργητική συμμετοχή στο ιστορικό γεγονός: (βλ. Πιερής, 1997: 286). Το συγκεκριμένο ποίημα ανήκει στα πολυ-σχολιασμένα καβαφικά ποιήματα.

⁶⁰ Βλ. Καβάφης, 1977 Β': 28-29, 21, 16 με τη σειρά που παραθέτουμε τα ποιήματα.

⁶¹ Βλ. Κ.Θ.Δημαράς, «Η “ηθοποιία” του Καβάφη» (Ιούλ. '33), Αφιέρωμα Καβάφης, 1963 α: 1459. Πβ. τα σύντομα σχόλια του Σαββίδη για το συγκεκριμένο ποίημα, Συμπόσιο Καβάφης, 1984: 97.

⁶² [κάπως αόριστο, ώστε να αφήνει περιθώριο στη στοχαστική εικασία], Σαρεγιάννης, 1973: 90.

μέρει αποστασιοποιείται. Η τελική θέση του, όπως προκύπτει από ποίημα σε ποίημα (με δεδομένο ότι το corpus των ποιημάτων αποτελεί ένα «έργο εν προόδω») είναι η θέση ενός αισθητή που τοποθετεί την καλλιτεχνική εμπειρία στην πιο υψηλή κλίμακα (στην «υψηλή της Ποίσεως σκάλα»⁶³), όσο για την καλλιτεχνική προσήλωση παραμένει ακμαία και εξαιρείται ακόμα και στις πιο αντίξοες συνθήκες, γιατί η ποίηση είναι φάρμακο, «Νάρκης του άλγους δοκιμές, εν Φαντασία και Λόγω»⁶⁴. Ωστόσο, επειδή οι ιστορικές συνθήκες και το σκηνικό σε όλα σχεδόν τα ποιήματα ορίζουν περιόδους παρακμής, η θέση του Καβάφη παραμένει ηθελημένα μετέωρη και ειρωνικά αμφίσημη στο κάθε ποίημα ξεχωριστά. Ο Αλ.Σεγκόπουλος, στην ομιλία του για την καβαφική ποίηση, εκθέτει μια θεωρία του Καβάφη για την τέχνη, σύμφωνα με την οποία ο τεχνίτης δεν οφείλει να επιχειρήσει την ηθική διακυβέρνηση του βίου του στα νεανικά του χρόνια, γιατί, στην προσπάθεια να γίνει καλύτερος άνθρωπος μπορεί να καταντήσει ασθενέστερος τεχνίτης⁶⁵.

Η προσωπική άποψη του Καβάφη σχετικά με τη σύνδεση ζωής και τέχνης, αποτυπώνεται στις διάφορες ποιητικές personae του. Ο Δάμων ο τεχνίτης είναι αυτουργός ενός θεσπέσιου γλυπτού που περιγράφεται με ακρίβεια και θαυμασμό, αλλά τα κίνητρά του είναι ταπεινά, γιατί χρησιμοποιεί την τέχνη για πλουτισμό και πολιτική αναρρίχηση⁶⁶. Κι ο «Τυανεύς γλύπτης» δουλεύει το μάρμαρο με κάθε δεξιοσύνη, ώστε να μπορεί να πλάσει άλογα που να φαίνονται πως τρέχουν στα νερά, δουλεύει συγκινημένα και προσεκτικά, αλλά στην αρχή του ποιήματος προτάσσει τη φήμη και το όνομά του, αυτοπροβάλλεται ως εντολοδόχος πολλών παραγγελιών⁶⁷. Ο άγνωστος Εδεσσηνός ποιητής γράφει πολλά μα ένωση κούραση και αθυμία από την τόση στιχοποιία, ενώ μόνη παρηγοριά του και κίνητρό του είναι η φήμη και δόξα που θα του αποκομίσει η δραστηριότητά του⁶⁸. Είναι προφανές ότι ο Καβάφης εν μέρει ταυτίζεται (ως προς το καλλιτεχνικό τους πάθος) κι εν μέρει απομακρύνεται από όλα τα φανταστικά ή ιστορικά προσώπια που χρησιμοποιεί.

Ο καβαφικός εκλεκτικισμός που έπαιρνε τις αποστάσεις του από το «κεραμεούν και φαύλον»⁶⁹ έρχεται να συναντήσει τον Κάλας που είχε «προπόνησι αρκετή» και την αρμόζουσα αγωγή, μόνο που ο τελευταίος κουβαλούσε το βάρος της ιδεολογίας και την απειρία του νέου ποιητή. Ο Κάλας ακολουθεί κάποια από τα καβαφικά μονοπάτια στην υποενοότητα που εξετάσαμε, αλλά δεν καταφέρνει να αποκτήσει το βάθος της καβαφικής στάσης, τη διαφορούμενη

⁶³ «Το πρώτο σκαλί» Καβάφης, 1977 Α': 101.

⁶⁴ «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου», Καβάφης, 1977 Β': 24.

⁶⁵ Βλ. τη διάλεξη του 1918 αναδημοσιευμένη στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, Αφ. Καβάφης, 1963 β: 619. Ο Σεγκόπουλος στο δεύτερο άρθρο του (Αφ.Καβάφης, 1983 α: 553κε), αναλύει πολλά από τα ποιήματα που έχουν θέμα τους έναν καλλιτέχνη (συνήθως πολύ άξιο), τα δείγματα της εργασίας του, τα κίνητρα και τα καλλιτεχνικά ιδεώδη του.

⁶⁶ «Η συνοδεία του Διονύσου», Καβάφης, 1977 Α': 29.

⁶⁷ «Τυανεύς γλύπτης». Καβάφης, 1977 Β': 41-42.

⁶⁸ «Ούτος Εκείνος», στο ίδιο: 45

⁶⁹ Βλ. «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω», Καβάφης, 1977 Β': 48.

απόσταση, την ειρωνική αμφισημία. Βέβαια στους *Μινωικούς [Ηχους]* ανιχνεύονται πολλά καβαφικά στοιχεία, αλλά είναι δευτερεύοντα και επιφανειακά, καθώς επιβάλλεται στη σύνθεση το ιστορικό βάθος ως σκηνικό που τροφοδοτεί τον ποιητικό στοχασμό. Επιπλέον είναι δραστικές στα συγκεκριμένα ποιήματα οι έννοιες της ακμής και της παρακμής της ιστορίας σε σχέση με την τέχνη· στο επιλογικό ποίημα, κάποιιοι «βάρβαροι» σαρώνουν την τέχνη και τον πολιτισμό των αρχαϊκών χρόνων. Για τον Κάλας η ιστορία συνδέεται άρρηκτα με τον πολιτισμό και επομένως με την τέχνη, η τελευταία μάλιστα αποτελεί μια έκφανση της ανθρώπινης δραστηριότητας σε τόπο και χρόνο. Ο Κάλας στοχεύει «διπλά» (στην τέχνη και την ιστορία), όταν εξετάζει τη βιωσιμότητα και τη φθορά του ωραίου μέσα στον χρόνο. Επίσης στο θέμα της ομορφιάς, μετεωρίζεται, άλλοτε υποστηρίζοντας την ανωτερότητα του καλλιτεχνικά ωραίου (ως προς την διάρκεια της ομορφιάς) κι άλλοτε την πρωτοκαθεδρία της ζωντανής ομορφιάς (ως προς τον παλμό). Ακόμα συγκρίνει (δεν συστοιχεί με την αυστηρή έννοια του όρου *objective correlative*) το παρόν με το παρελθόν. Μια βασική διαφορά του Κάλας από το καβαφικό σύμπαν, αφορά στη θέση του ποιητή που, για τον Καβάφη, διαφέρει από τους κοινούς θνητούς, από τον «σωρό» και τη μισητή πρόσθεση των πολλών. Ο Κάλας δεν αποδίδει μια ξεχωριστή και τιμητική θέση στον «καλλιτέχνη», μακριά και ξέχωρα από την κοινωνία· ο δανδής είναι «δωρητής» και όχι νάρκισσος, δημιουργεί για να προσφέρει. Κι αν ο Κάλας ξεχωρίζει κάτι, είναι το έργο τέχνης κι όχι ο ίδιος ο δημιουργός· πχ. η μινωική τέχνη αντιμετωπίζεται ως εκδήλωση ενός ολόκληρου πολιτισμού και δεν αναζητάται ο επώνυμος καλλιτέχνης πίσω από κάθε έργο (τοιχογραφίες, οικοδομήματα).

Στη σειρά των ποιημάτων στους *Μινωικούς [Ηχους]* μοιάζει να σχολιάζει ο Κάλας τους δικούς του πειραματισμούς στις προηγούμενες ενότητες. Και στην επίκληση του Μαγιακόφσκι – που ήταν και δική του επίκληση στη *Βοή* – «Το καινούριο, το καινούριο στο υλικό και στην προσέγγιση είναι κάτι το απαραίτητο για την παραγωγή της ποίησης», εδώ ο Κάλας απαντά «Φτωχιά η Τέχνη / καταδικασμένη αιώνια να ανακαλύπτει νέες εκφράσεις» (ΓΦ: 84). Γενικά τα συγκεκριμένα ποιήματα απέχουν πολύ από την ενότητα *Βοή*· εδώ η ομορφιά δεν αποδίδεται σε μηχανές (όπως στο ποίημα «Ερωτικό», ΓΦ: 42-44), ενώ η μνήμη και η στατικότητα αντικαθιστούν τη λογοτεχνία-γεγονός και τη φρενιτώδη κίνηση της πρώτης ενότητας. Μόνο η επιλογική απόρριψη της κλασικής τέχνης (και των αγαλμάτων του Φειδία) παραπέμπει στις απόψεις ενός «φουτουριστή» ποιητή.

Ενώ ο Κάλας ξεκινάει ως αισθητής, καταλήγει στην υπονόμηση της τέχνης· δεν αρνείται βέβαια την ανεξαρτησία της τέχνης, αλλά ο ίδιος από νωρίς μέχρι το τέλος, θεωρούσε την τέχνη συνδεδεμένη (όχι εξαρτημένη και δουλκή) από μια ηθική, πολιτική, κοινωνική (φαίνεται ακόμα και στους *Μινωικούς*) επαναστατική φιλοσοφία. Είναι επομένως ένας αισθητής και όχι αισθητιστής, καθώς διασταυρώνεται μεν, αλλά κινείται εκτός των ορίων του ομώνυμου

κινήματος του 19^{ου} αιώνα, το οποίο προέβαλε την περιφρόνηση απέναντι στις ηθικές αξίες της ζωής και της αλήθειας σε σχέση με την αυταξία της τέχνης και της ομορφιάς (Wilde).

Ενδιαφέρον ιδιαίτερο παρουσιάζει η έννοια του *δανδή*, όπως παρουσιάζεται στον μετέπειτα στοχασμό του υπερρεαλιστή Κάλας κι έχει τις απαρχές της στον καβαφικό αισθητισμό. Σε ένα δοκίμιο του 1950 ο Κάλας μιλά για τον καλλιτέχνη ως δανδή, εστιάζοντας στη θεωρία των προθέσεων του δημιουργού. Εξάλλου, τα πρότυπα των υπερρεαλιστών δεν ήταν κάποιοι θετικοί ή αρνητικοί ήρωες, αλλά «ο καλλιτέχνης ως άνθρωπος που *συνειρεύεται*» (Διακύβευση: 44). Ο Κάλας θεωρεί τον μοντέρνο καλλιτέχνη *δανδή*, μεταθέτοντας την έμφαση από την τέχνη ως εργασία και καθήκον, στην τέχνη ως απόλαυση και προσωπική ικανοποίηση. Εδώ ακουμπά στην παράδοση του 19^{ου} αιώνα, σύμφωνα με την οποία ο καλλιτέχνης είχε πάψει να είναι μισθωτός εκτελεστής έργων μέσα σε ένα σύστημα αριστοκρατικής πατρωνίας⁷⁰, και έγινε ανεξάρτητος, «*κάποιος που δεν έχει τίποτε δικό του, ούτε εξουσία, αλλά και δεν χρωστάει τίποτε, ούτε ευγνωμοσύνη ούτε εκδούλευση*» (: 45). Ο Κάλας κάνει αναφορά στον Ουάλντ και στην έμφαση που έδωσε στον υποκειμενικό κόσμο, αν και για τον Κάλας σημασία έχει τι δίνει ο καλλιτέχνης κι όχι τι κάνει. Σημασία έχει η συνθήκη της ελευθερίας και η έκφραση της αγωνίας και όχι η ναρκισσιστική ματαιοδοξία: ο Κάλας χρησιμοποιεί τον όρο «δανδής» απαλλαγμένο από τον εσκεμμένο μανιερισμό, την παρακμιακή διαστροφή και τη θεατρική πόζα στη ζωή και στην τέχνη, που είχε προσλάβει ο δανδισμός στα τέλη του 19^{ου} αιώνα⁷¹. Ο όρος είναι δάνειο από τον Μπωντλαίρ: ο *dandy*(sme), σύμφωνα με τον γάλλο ποιητή, φέρει ως βασικά χαρακτηριστικά του την πνευματικότητα (*spiritualité*) και την καλλιέργεια του ωραίου (*culture du beau*). Σύμφωνα με τον Μπωντλαίρ, ο δανδής είναι ένας αριστοκράτης του πνεύματος, ένα ξεχωριστό άτομο που, απαλλαγμένο από βιοτικές μέριμνες, ζει για να σκέφτεται, να αισθάνεται και να ικανοποιεί τα πνευματικά πάθη του: ο δανδής είναι ένας στωικός στον πνευματικό τομέα, παρά τα φλογερά πάθη και την ακραία (όχι χυδαία) ψυχοσύνθεση, ενώ αποτελεί την τελευταία λάμψη ηρωισμού μέσα στην παρακμή⁷². «*Ο καλλιτέχνης είναι δανδής· είναι δωρητής*» (: 45), υποστηρίζει ο Κάλας, ενώ τα δώρα που προσφέρει (δηλαδή τα έργα τέχνης) αποτελούν ένδειξη καλής πίστης και διάθεση επικοινωνίας και όχι μέσα για να αποκομίσει χρήματα ή φήμη. Άρα στην τέχνη δεν διακυβεύεται ένα παιχνίδι εξουσίας και εξάρτησης, αλλά ούτε και «ωφέλειας» με την στενή έννοια του όρου: η τέχνη είναι ένα παιχνίδι ελευθερίας και «δοσίματος». Έτσι στην έννοια του δανδή ο Κάλας ενώνει διαλεκτικά την καλλιτεχνική ανεξαρτησία με τη συλλογική προσφορά.

⁷⁰ Πβ. το περιεχόμενο της λέξης «Μποέμ» κατά τον 19^ο αιώνα, βλ. Johnson, 1984: 58. Ο Flaubert διακήρυσσε πως «η τέχνη είναι η αναζήτηση του ανώφελου» (παραθέτει ο Πλεχάνωφ, 1975: 83).

⁷¹ Βλ. Johnson, 1984: 121.

⁷² Βλ. Baudelaire, 1962: 481-486. Ο γάλλος ποιητής εξετάζει την έννοια του δανδή στο δοκίμιο «*Le peintre de la vie moderne*» (δημ. 1863).

β. χαμένος και ξανακερδισμένος Χρόνος

Μια από τις βαθύτερες αντιθέσεις των λυρικών *Τετραδίων* σε σύγκριση με τα *Ποιήματα*, έγκειται στην παρουσία του χρόνου. Ο επικός χρόνος των *Ποιημάτων* ήταν ο ενεστώτας (βρίθουν τα σήματα: εδώ, τώρα) κι η αφήγηση γραμμική, στα *Τετράδια* όμως ο χρόνος αποκτά την παρελθοντική του διάσταση και η μνήμη παίρνει κυρίαρχη θέση. Έτσι αποκτά ο χρόνος και τις τρεις του διαστάσεις: τετελεσμένο παρελθόν – στιγμιαίο παρόν – εξελισσόμενο μέλλον, διαστάσεις οι οποίες είναι φορτισμένες αντίστοιχα με: επιθυμία και απολαύσεις – αποτυχία και αστάθεια – ματαιότητα ελπίδας και ανησυχία. Στο τρίτο (άτιτλο) ποίημα από το *Τετράδιο Α'* βρίσκουμε την τριμερή υπόσταση του χρόνου⁷³, που ουσιαστικά βασίζεται στην ανάπλαση των βιωμάτων του παρελθόντος:

«Είχαμε σταματήσει... και μιλούσαμε

το τι λέγαμε δεν έχει σημασία.

Μ' ευχαριστεί τώρα που πλουτίστηκαν τα περασμένα μου

ν' ακούω τους ήρεμους ήχους αυτών των λόγων μας να ξανάρχονται.

Προσπαθώ με τη μουσική των

να φτιάξω γι' αυτήν την ερωτική νύχτα καινούργια ιστορία.

Θα 'ρθεί μια μέρα που θα τη διηγηθώ – το θέλω.

Ίσως όμως θα πρέπει πριν να τη γνωρίσω.

Εκεί είναι που αρχίζουν οι αμφιβολίες, οι φόβοι, οι ανησυχίες.» (ΤεΑ': 17). Πρόκειται για μια ελλιπή και υπαινικτική αφήγηση που δεν βασίζεται πάνω σε γεγονότα και πρόσωπα, όσο σε μεταφορά λυρικού δυναμικού από το παρελθόν στο παρόν και στο μέλλον. Όλο το ποίημα αναπτύσσεται από μια αφορμή, ένα «λυρικό άλλοθι»: μια ερωτική νύχτα, και το υποκείμενο επιχειρεί την εσωτερική ανατομία των παλαιών εντυπώσεων – όπως στην καβαφική ποίηση: «ο ποιητής στιχουργεί τον αντίλαλο»⁷⁴. Τα συναισθήματα είναι στην αρχή θετικά (ευχαρίστηση, ηρεμία), όμως στην προβολή τους προς το μέλλον και με δεδομένη την απόσταση από το ευχάριστο βίωμα, η ψυχική κατάσταση του υποκειμένου τείνει στο αρνητικό πρόσημο (αμφιβολία, φόβος, ανησυχία). Ο Κάλας σκηνοθετεί ένα καβαφικό κλίμα, μόνο που προκύπτει μια «αφαίρεση», ενώ ο Καβάφης συχνότερα συμπλέκει τις ψυχικές καταστάσεις με γεγονότα. Σ' αυτό το ποίημα προβάλλει κυρίαρχος ο καβαφικός τρόπος της ανάκλησης του παρελθόντος μέσω της Μνήμης. Η μνήμη αποτελεί το μέσο διατήρησης του βιωμένου χρόνου, μόνο που, μέσα στο συγκεκριμένο ποίημα, ο Κάλας αποκαλύπτει (με άκομπο τρόπο) το καβαφικό μυστικό για την επιλεκτικότητα της μνήμης: ο ποιητής δικαιούται να αναπλάσει το βίωμα και να του δώσει καινούργια όψη.

⁷³ Πβ. τον διαχωρισμό του χρόνου στο ποίημα «Σοφοί δε προσιώντων» (Καβάφης, 1977 Α': 17): τα «γινόμενα», τα «μέλλοντα» και τα «προσερχόμενα».

⁷⁴ Βλ. Δ.Νικολαρεϊζης, «Η διαμόρφωση του καβαφικού λυρισμού», Αφιέρωμα Καβάφης, 1963 α: 1465.

Στο ανωτέρω ποίημα αλλά και σε άλλα, καλλιεργείται εκείνη η ατμόσφαιρα που διαμορφώνεται στα πρώτα καβαφικά ποιήματα, όπως στο ποίημα «Τελειωμένα»⁷⁵. Εκεί ο Καβάφης σκηνοθετεί τις διακυμάνσεις της ψυχικής κατάστασης ενός συλλογικού υποκειμένου (εμείς) απέναντι στις ασαφείς αιτίες που το απειλούν (βέβαιος κίνδυνος, άλλη καταστροφή), κωδικοποιώντας έτσι μια γενικότερη στάση υπαρξιακής φθοράς. Αυτή η αίσθηση της «χαμένης» και μονότονης ζωής, του χρόνου που έχει απολεσθεί κάτω από το βάρος της καθημερινής τριβής, εκδηλώνεται και στο *Τετράδιο Α'* (κυρίως):

«Μετρώ τα χαμένα – τα ξαναμετρώ. / Τα περσινά, τα προπερσινά, /

αυτά που χαθήκανε χτες / τα άλλα – τα απραγματοποιήτα./

Δεν τα αθροίζω / ξέρω πως φταίω εγώ – /

αυτό δε με προφυλάσσει από την απαγοήτση. / Αποφεύγω να τα αθροίσω. » (ΤεΑ': 18). Αυτό το ποίημα αποτελεί μια αναφομοίωτη παράθεση μοτίβων από τα καβαφικά «Κεριά», καθώς επαναλαμβάνει τα καβαφικά συναισθήματα απέναντι στη θλιβερή γραμμή των σβησμένων κεριών που οπτικοποιούν το παρελθόν· επίσης υπάρχει παρόμοια άρνηση τόσο από τον έναν ποιητή να αθροίσει τα χαμένα, όσο και από τον άλλο, να δει τα σβηστά κεριά να πληθαίνουν⁷⁶. Οριακά, αυτός ο πεσσιμισμός παράγει ένα ποίημα το οποίο, αν δεν το έσωζε η μοντέρνα μορφή του (πεζολογία, ανισοσυλλαβία στίχων), θεματικά θα μπορούσε να θεωρηθεί «καρυωτακικό»· μάλιστα, είναι ενδεικτική η ρητορική εκφορά του τελευταίου στίχου ενός άλλου ποιήματος στο ίδιο *Τετράδιο Α'*: «Ω ό,τι κι αν κάνω γίνεται λάσπη!» (ΟΝΡ: 29).

Στο *Τετράδιο Γ'*, μολονότι τα μοτίβα εξελίσσονται και το ύφος πυκνώνει, η ματαιότητα παραμένει το αφετηριακό συναίσθημα. Όλα τα πράγματα γύρω από τον ποιητή γίνονται τεφρόχρα και ελλείπουν οι προσδοκίες (ΟΝΡ: 52), ελλείπει κι οποιαδήποτε συγκίνηση («Δε με συγκινούν πια οι μεταβολές»: 54), ενώ το ποιητικό συναίσθημα τείνει προς την α-πάθεια:

«Ήρθεν ο καιρός όπου η χαρά δε διασαλεύει πια την ευτυχία

και η ηδονή έχει φύγει» (ΟΝΡ: 54). Ο Κάλας δεν «καρυωτακίζει», αλλά προσπαθεί να ξεφύγει από τον κλοιό της ματαιοπονίας, αντικαθιστώντας τα συναισθήματα (με τον ανακυκλούμενο κι αδιέξοδο υποκειμενισμό τους) με όντα και αντικείμενα:

«Μόνον μετά, αφού κατενοήθη η ματαιότητα κάθε καινούργιας προσπάθειας

ο βίος έχει πιθανότητες να γίνει έξοχος

τα πράγματα, τα όντα αρχίζουν και ζουν

μπορούν να καταλάβουν την θέση που άλλοτε

η ελπίδα είχε κατακτήσει.» (ΤεΓ': 53).

Κι αλλού βέβαια ο ποιητής προσπαθεί να ανακόψει αυτήν την απαισιόδοξη πορεία: «Άρριο μπορεί να μην είναι το τέλος!» (ΤεΑ': 18), αλλά το γενικότερο κλίμα των *Τετραδίων* αντανακλά μια

⁷⁵ Βλ. Καβάφης, 1977 Α': 19.

⁷⁶ Βλ. στο ίδιο: 97.

γενικευμένη βαρυθυμία. Σ' ένα ποίημα του *Τετραδίου Β'* συνοψίζεται όλη η κλίμακα των συναισθημάτων (ελπίδες και φόβοι), με κυρίαρχο αυτό της αβεβαιότητας, ενώ ο χρόνος (σε μια υποθετική βάση: αν) μοιάζει δυνητικά εύκαμπτος, καθώς το χθες και το αύριο αποτελούν τα άκρα στο άνυσμά του και μπορούν (υποθετικά) να συμπέσουν με άξονα περιστροφής γύρω από το παρόν:

«Κάθε πρωί ρωτώ τι το δικό μου θα πεθάνει σήμερα
και όσο προχωρεί η ώρα αυξάνουν οι ανησυχίες μου.
Αν τα περασμένα χρόνια αντιμετωπίζοντο με την τωρινή μου γνώση
αν το πέρσι αρχίναγε αύριο

δε θα φοβόμουν τόσο μην μετατραπούν οι ευχές μου σε ανάμνηση.» (ONP: 41). Η ευελιξία αυτή του χρόνου θα καταλήξει στην πλήρη αντιστροφή του, (αντιστροφή που θα ευδοκιμήσει στο *Τετράδιο Δ'*): «Τώρα που η ελπίδα κατευθύνεται στο παρελθόν» (: 49). Και στο *Τετράδιο Γ'* βρίσκουμε παραδείγματα τέτοιας αντιστροφής της ομαλής ροής του χρόνου: «ποτέ δε θ' αναμνησθώ τα όσα πρόκειται να 'ρθουν» (: 54), «αλλά τι μένει απόψε από το παρελθόν; / τι μένει από το μέλλον;» (:63).

Μόνο μια φορά ο Κάλας θα αναζητήσει την επιστροφή στο πιο μακρινό παρελθόν της παιδικότητας – όπως ο Καβάφης στις «Φωνές» καταγράφει τους ήχους «από την πρώτη ποίησι της ζωής μας –/ σα μουσική, την νύχτα, μακρυνή, που σβύνει»⁷⁷

«φέρομαι στα πρώτα χρόνια του βίου

οι θλίψεις ειείνων των βημάτων η αγωνία των και οι κίνδυνοι και ο τρόμος των

αλλά ξακολουθώ και είμαι αιχμάλωτος των αυτών» (ΤεΓ':61). Μόνο που για τον Κάλας η παιδικότητα αποτελεί θλίψη, αιχμαλωσία κι όχι απελευθέρωση ποιητικής ενέργειας.

Η κίνηση του λυρικού υποκειμένου στα ποιήματα των *Τετραδίων* ακολουθεί παλίνδρομη τροχιά, άλλοτε τείνει στη φυγή από τον βιωμένο χωροχρόνο, άλλοτε προς τη διατήρησή του και συχνά παραιτείται από κάθε μεταβολή. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με τον καβαφικό χρόνο, όπως τον συνοψίζει η M.Yourcenar: «Ο Καβαφικός χρόνος ανήκει στον χωροχρόνο της Ελεατικής φιλοσοφίας – “βέλος που πετάει και δεν πετάει”, τμήματα μεταξύ τους ίσα, σταθερά, στερεά, μα διαιρετά επ' άπειρον, σημεία ακίνητα αποτελούντα μια γραμμή που μας φαίνεται εν κινήσει»⁷⁸. Με τους καβαφικούς τρόπους αναπτύσσεται το θέμα της φυγής (από τον παρόντα χωροχρόνο): η φυγή είναι επιθυμητή από το λυρικό υποκείμενο⁷⁹, αλλά χωρίς να αποτελεί τη βέλτιστη λύση, συχνά προβάλλει μάταιη και εν τέλει ακυρωμένη.

«Ούτε αξίζει πάλι να πάω αλλού – Καρνάκ ή Περσέπολη

⁷⁷ Καβάφης, 1977 Α': 95.

⁷⁸ M.Yourcenar, «Μια κριτική παρουσίαση του Κ.Καβάφης» (μτφ. Γ.Π.Σαββίδης), Πιερίς, 1997: 228.

⁷⁹ Η φυγή ως αβέβαιη διάσωση καταγράφεται στα ποιήματα των σελίδων ONP: 19, 20, 21, 26, 30 (*Τετράδιο Α'*), 40, 43 (*Τετράδιο Β'*).

θα είναι τόσο φανερό πως έφυγα από εκδίκηση» (ONP: 21). Σε κάποια (λίγα) ποιήματα η φυγή φαίνεται επιβεβλημένη και συνώνυμη της τόλμης:

«Όταν αποτυχία συνθλίβει αισθήματά μας [...]

πρέπει κι εμείς να φύγουμε, να βρούμε το θάρρος κάποιας φυγής» (ONP: 40). Ενδιαφέρον έχει το σχόλιο του ίδιου του Κάλας πάνω στον τελευταίο στίχο, λίγα χρόνια μετά, όταν πλέον έχει στραφεί στον υπερρεαλισμό: «Πρέπει αδιάκοπα να τροποποιήσουμε την πραγματικότητα. Αυτό τώρα εννοώ με τον στίχο που έγραψα. [...] Όταν τόγραφα εννοούσα άλλα»⁸⁰. Η ερμηνεία του υπερρεαλιστή δίνει στη φυγή μια δυναμική και μετασχηματιστική λειτουργία, ενώ στα προγενέστερα ποιήματα η έννοια εμπεριείχε καθαρά αμυντική στάση.

Αποκορύφωμα της μίμησης καβαφικού μοτίβου, αποτελεί το τελευταίο ποίημα του *Τετραδίου Α'*, που επιγράφεται: «Άλλη πόλη δε θα βρεις» (ONP: 30), όπου ο τίτλος και ο ακροτελεύτιος στίχος είναι καβαφικοί, αλλά το κύριο σώμα του ποιήματος πόρρω απέχει. Στην πρώτη στροφή διαμορφώνεται ένα «εδώ» που χαρακτηρίζεται από εφιαλτική ατμόσφαιρα:

«Οι βάρταχοι διψούν / τα κοράκια πεινούν / κι η φωνή των γλάρων /
που ο αγέρας έδιωξε από τη θάλασσα / είναι φωνή φόβου –/ αυτή με συγκινεί». Παρ' όλο που το υποκείμενο δηλώνει εξοικειωμένο (και γοητευμένο) με αυτή την ατμόσφαιρα, στη δεύτερη στροφή περιγράφεται το «αλλού» που έχει την παγερή ησυχία του θανάτου:

«Αλλού η γης πολύ διαφέρει / δεν ακούγονται βατράχοι / δεν ακούγονται κοράκια /

το χόμα εφοδιάζεται και με ασφοδέλους / τρέμουν όταν τα χτυπά ο άνεμος.». Η τρίτη (και τελευταία) στροφή αποτελείται από τον στίχο: «Όπου κι αν πάω αναγνωρίζω την κατεύθυνση των δρόμων.». Το ποίημα αποτελεί ένα σχόλιο του Κάλας πάνω στο καβαφικό μοτίβο της φυγής, και μια συνομιλία του νεότερου ποιητή με τον παλαιότερο. Μάλιστα οι άναρθρες κραυγές και η κακοφωνία, παραπέμπουν στην ενότητα *Βοή*, καθώς μοιάζει να ταυτίζεται η εφιαλτική φωνή με τη ζωή, ενώ η βουβαμάρα της δεύτερης στροφής θυμίζει θάνατο (σύμβολο οι ασφόδελοι). Παρά τη διαφορά των επιμέρους μοτίβων – εμφανώς μοντέρνων στην περίπτωση του Κάλας – ο νεότερος ποιητής θέλει να υπογραμμίσει τη συμφωνία του με τον Καβάφη σχετικά με τη ματαιότητα της ελπίδας ως προς την αλλαγή των αντικειμενικών συνθηκών, γιατί τελικά το «ρήμαγμα» είναι υπόθεση εσωτερική. Ο Κάλας βέβαια τονίζει τις εξωτερικές συνθήκες και μοιάζει συμφιλιωμένος μ' αυτές, ενώ ο Καβάφης δίνει έμφαση στην ψυχική διάθεση της μη-προσαρμογής, όπως συμβολοποιείται (και αίρεται) στην αντίθεση «μικρή κόχη-όλη η γη»⁸¹.

⁸⁰ Από το κείμενο «Ευωδία φλόγας» (Αργυρίου, 1985: 177-8)

⁸¹ Πβ. το ενδιαφέρον σχόλιο του Καβάφη προς τον ζωγράφο Γ.Γ.Δήμου: «Την πόλη, έλεγε, την κουβαλείς μαζί σου· αν ταξιδέψεις, τα σπίτια, οι δρόμοι περπατούνε, δεν μένουν πίσω. Ίσως, πρόσθετε, η μοντέρνα ζωγραφική μπορέσει να δώσει αυτό που θέλησα να πω», Τσίρκας, 1987: 245.

Πιο προβεβλημένο και ισχυρό στα ποιήματα του *Τετραδίου Γ'* (και *Β'* εν μέρει) είναι το θέμα της διατήρησης⁸². Χαρακτηριστικό το ποίημα που επιγράφεται «Προς το μέλλον» (ONP: 54):

«Δε με συγκινούνε πια οι μεταβολές [...]

όλο το ενδιαφέρον μου ατενίζει τ' ανάλλαχτα στοιχεία του εαυτού μου, είναι πολλά». Η διατήρηση προβάλλει και σαν αντίσταση του λυρικού υποκειμένου απέναντι στον χρόνο: «πάλι θα αδιαφορήσω για τις μεταβολές που ο χρόνος επιφέρει» (ONP: 36). Βέβαια η διατήρηση παίρνει συχνά τη χαρακτηριστική μορφή της επανάληψης και επαναφοράς στοιχείων από το παρελθόν, της καβαφικής «επιστροφής» ή «αναδρομής»⁸³. αυτή ακριβώς η ποιητική προσπάθεια έχει αποδοθεί προγραμματικά από τον Καβάφη στο ποίημα «Όταν διεγείρονται»: «Προσπάθησε να τα φυλάξεις, ποιητή, / όσο κι αν είναι λίγα αυτά που σταματιούνται. / Του ερωτισμού σου τα οράματα. / Βάλ' τα, μισοκρυμμένα, μες τες φράσεις σου.»⁸⁴. Η αναδρομή στον Κάλας πραγματοποιείται όταν επανέρχονται οι ήχοι από παλιές συνομιλίες (ONP: 17) ή η ωραία μορφή του αγαπημένου προσώπου (: 19) και έτσι συνδέεται στενά η ανάκληση του παρελθόντος με το μοτίβο των ινδαλμάτων. Στο ποίημα «Διατήρηση» (*Τετράδιο Γ'*) φαίνεται η συμπλοκή αυτών των στοιχείων, όπως και τα αισθήματα της ματαιοπονίας και της παραίτησης – μόνο η ανάμνηση προβάλλει ως θετική, παραμυθητική και «αληθινή» εμπειρία:

«Τριγύρω όλα τενερόχρσα έγιναν
τίποτες δεν προσδοκώ από το περιβάλλον
υπέροχη ανάμνηση υμνοπολεί⁸⁵ ανάμεσα από πεύκα
την ομορφιά της θάλασσας, την ομορφιά δυο ματιών
αυτήν προσέχω
η εξωτερική εμφάνισή των η τόσο γαλανή έχει μείνει, βλέπεται
η εικασία των ευρίσκεται εδώ» (ONP: 52)

Σύμφωνα όμως με την παλίνδρομη κίνηση της ψυχικής ζωής στα ποιήματα των *Τετραδίων*, υπάρχουν σημεία όπου διαπιστώνεται η πλήρης αδυναμία διατήρησης, επιτείνοντας τα συναισθήματα απαισιοδοξίας:

«Από 'κει όπου τώρα βρίσκεται ο νους δεν υπάρχει επιστροφή [...]

⁸² Καταγράψαμε αναφορές σ' όλα σχεδόν τα ποιήματα του *Τετραδίου Γ'*. Και η καβαφική ποίηση αιωρείται ανάμεσα στη διατήρηση (ξανακερδισμένος χρόνος) και την απώλεια (χαμένος χρόνος). Αναφέρουμε ενδεικτικά: «στο σπίτι σου όταν κλείσεις και βλέπεις την εικόνα, / που αυτή κάπως διατήρησεν ό,τ' είχε που ν' αξίζει, / που αυτή κάπως διατήρησεν ό,τ' είχες αγαπήσει» (Καβάφης, 1977 Α': 74), η επίκληση στην μνήμη να φυλάξει τ' ωραίο πρόσωπο ως ήταν (Α': 88), η φυλαχθείσα ηδονική συγκίνηση (:89), οι ήχοι κι οι φωνές που επιστρέφουν (: 95), «Να μείνει» (Β': 8). Σημειώνουμε και για το δεύτερο θέμα: «Δεν τα ήυρα πια ξανά – τα τόσο γρήγορα χαμένα...» (Α': 92), «Τον έχασ' εντελώς, σαν να μη υπήρχε καν» (Β': 34).

⁸³ Πβ. «'Ποιο απόσταγμα να βρίσκεται κατά τες συνταγές / αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων καμωμένο / που, σύμφωνα με την αναδρομήν, / και την μικρή μας κάμαρη να επαναφέρει.» (Καβάφης, 1977 Β': 87).

⁸⁴ Καβάφης, 1977 Α': 81.

⁸⁵ Το ρήμα υμνοπολώ (υμνοπολεύω / υμνοπολέω) σημαίνει «περί ύμνους αναστρέφομαι».

η σιέψη και τα αισθήματα δεν επανέρχονται.» (ONP: 37). Κι αλλού, υπάρχει η επίγνωση για τη ρευστότητα της ομορφιάς, για τη δύναμη που την εξαυλώνει και την εξαφανίζει:

«το κορμί της χάνεται δίχως ν' αφήνει απ' το πιετό που το εμέθυσε

κανένα ίχνος να διατηρηθεί» (: 38). Η ανάκληση, έστω απραγματοποίητη και μάταιη, στοιχειώνει πολλά από τα ποιήματα των *Τετραδίων*: «και τα σβησμένα αισθήματα που δεν ανακαλούνται» (: 42).

Και στα τελευταία ποιήματα του *Τετραδίου Γ'*, αν και η επίδραση του Καβάφη μοιάζει ασθενέστερη, βρίσκουμε ένα ποίημα με καθαρίζοντα τίτλο: «Προσπάθεια προσαρμογής» (ΤεΓ': 65) το οποίο πραγματεύεται την καθαφική έκθεση «στων σχέσεων και των συναναστροφών / την καθημερινή ανοησία»⁸⁶ και δοκιμάζεται με όρους στοχαστικών προσαρμογών μέσα στη καθημερινή δράση:

«χτες είμαστε μαζί, οι καθημερινές ενασχολήσεις, ο συνταυτισμός του βίου μας με αυτά λογαριάζει / [...] αποτελεί για μένα μοναδική ευκαιρία να αντικαταστήσω ανεπανόρθωτη απώλεια /

ζημία που αναγκάζομαι να υποστώ.» Ο ισολογισμός της ζωής, η ανάγκη που προηγείται της επιθυμίας, οι απώλειες και οι ζημιές αναγκάζουν το λυρικό υποκείμενο τελικά σε προσαρμογή, κάτι που δεν είναι ευχάριστο – ιδιαίτερα, στη σκέψη του Καβάφη, η προσαρμογή είναι ομολογία της παρακμής⁸⁷.

Είχε διατυπωθεί η μομφή ότι ο Καβάφης βλέπει τη ζωή σαν κάτι τελειωμένο, γι' αυτό δεν την ανακαλύπτει και δεν τη δημιουργεί κάθε στιγμή⁸⁸. Κι ο Κάλας μιλά για τη «συντηρητική» (με τη στενή έννοια του όρου) αντίληψη του Καβάφη, η οποία έγκειται ακριβώς στη μέσω της τέχνης διατήρηση του παρελθόντος: «Για τον Καβάφη η τέχνη δεν κρύβει κάτι καινούργιο, δεν δημιουργεί νέες εντυπώσεις, κι αν συμπληρώνει τη ζωή, τη συμπληρώνει, μπορούμε να πούμε, επαναληπτικά» (ΚΠΑ: 90). Ο Καβάφης ωστόσο δημιούργησε έναν ολόκληρο κόσμο όχι μόνο «πιστών ομοιωμάτων» αλλά και οπτασιών και οραμάτων⁸⁹, τον οποίο – ως ένα σημείο – ο Κάλας προσπάθησε να μεταφέρει στα *Τετράδιά* του.

γ. Εικόνες, ινδάλματα, ομοιώματα

Η αβεβαιότητα των αισθητών και τα ρευστά σύνορα ανάμεσα στο ορατό και στο φανταστικό, ανάμεσα στην όραση και στο όραμα, αποτέλεσαν ένα από τα καθαφικά μοτίβα που εκμεταλλεύτηκε ποιητικά ο Κάλας. Ο Καβάφης έλεγε χαρακτηριστικά: «Πιότερο επιθυμώ να δω

⁸⁶ «Όσο μπορείς», Καβάφης, 1977 Α': 25.

⁸⁷ Η διαπίστωση είναι του Τσίρκα (1987: 442), ο οποίος συνοψίζει την όψιμη σοφία του πολιορκημένου από την παρακμή ποιητή, «στις λέξεις των στοχαστικών προσαρμογών» (: 441).

⁸⁸ Η άποψη ανήκει στον Π.Χάρη και την παραθέτει ο Κλ.Παράσχος («Απαντήσεις σε κριτικούς του Καβάφη», 1933), Αφιέρωμα Καβάφης, 1963 α: 1479.

⁸⁹ Βλ. «Τυανεύς γλύπτης»: «Ομοιώματα, όσο που μπόρεσα, πιστά», Καβάφης, 1977 Α': 41· βλ. «την μορφή του, / που ήτανε σαν μια απολλώνια οπτασία» (στο ίδιο: 44), «τα ινδάλματα της ηδονής» (στο ίδιο: 52).

παρά να πω»⁹⁰, γι' αυτό συχνά μεταχειριζόταν τις λέξεις σαν πινέλα ή κάτι περισσότερο: σαν «παγίδες» για να πιάνει και να διατηρεί μορφές και εκφράσεις που είδε ή φαντάστηκε. Η απόσταση ανάμεσα στην όραση και στη φαντασία υπήρξε για τον Καβάφη αμελητέα· η αλήθεια και το ψέμα, το πρόσωπο και η εικόνα του δεν χωρίζονται με στεγανά, όπως δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην επιφάνεια και στο βάθος: «Κι ας γελασθώ πως βλέπω αυτά / (τα είδ' αλήθεια μια στιγμή σαν πρωτοστάθηκα) / κι όχι κ' εδώ τες φαντασίες μου, / τες αναμνήσεις μου, τα ινδάματα της ηδονής.»⁹¹. Για τον Κάλας, παρομοίως, η όραση μένει στην επιφάνεια, ενώ η ενόραση προχωρά βαθύτερα, ενισχυμένη από τη μνήμη, τη φαντασία και την επιθυμία. Οι εικόνες αναφέρονται στον έρωτα και συνδέονται με τον χρόνο, συνακόλουθα η ανάκληση ινδαμάτων είναι συνυφασμένη με την ερωτική επιθυμία και τη λειτουργία της μνήμης. Η ποίηση λειτουργεί σαν *μνήμη*, η υπέρτατη μάλιστα αξία της τέχνης έγκειται στο να συλλαμβάνει και να διατηρεί τα άπιαστα και φευγαλέα της ανθρώπινης ζωής και, για τον Κάλας, αυτή η «αισθητική μνήμη»⁹² ήταν μια από τις ύψιστες λυρικές αρετές του Αλεξανδρινού ποιητή.

Η μνήμη αποτελεί μια από τις ορίζουσες των λυρικών ποιημάτων του Κάλας και είναι κυρίως εικονική μνήμη, αφού εκδηλώνεται με την ανάκληση του αγαπημένου προσώπου. Ο ποιητής συχνά στα *Τετράδια* επιδιίδεται στην αποτύπωση μιας εικόνας-μνήμης, μορφών και στιγμών, που επειδή ανήκουν στην καθημερινότητα – άρα έξω από την επίσημη ιστορία – θα χάνονταν στη λήθη. Η ανάκληση μορφών και συναισθημάτων συμβάλλει στη διατήρησή τους: «Ουδέν εχάθη / τα πάντα μου ανήκουν όταν τα χαράματα αυγάζουν αυτή τη μορφή» (ONP: 56). Εκείνο που προσπαθεί να αποτυπώσει και στα δικά του ποιήματα, είναι το κλίμα της αόριστης γοητείας που πηγάζει από την καβαφική ποίηση, «η συναισθηματική εντύπωση που το ποίημα

⁹⁰ «Ζωγραφισμένα», Καβάφης, 1977 Β': 51.

⁹¹ «Θάλασσα του πρωιού», στο ίδιο: 52.

⁹² «Οροφέρνης», Καβάφης, 1977 Α': 34. Σημειώνουμε τελείως ενδεικτικά σχετικά με την καβαφική εμμονή στην ανάκληση (και ανάπλαση) της μορφής των προσώπων: **α)** πολύ συχνά αυτό γίνεται μέσα από την τέχνη άλλων *personae* του Καβάφης: «Συνοδεία του Διονύσου» Α': 29, η αποτύπωση σε νόμισμα της χάρης και της ποιητικής ομορφιάς του πιο ιδανικού νέου της Ιωνίας: 33-4, τα πιστά ομοιώματα του γλύπτη: 41-2, ένα ωραίο αγόρι σε ζωγραφιά: 51, το άγαλμα του Ενδυμίωνος με την φημισμένην καλλονήν: Α'65, η αιτούμενη ζωγραφική αποτύπωση του Λάνη ως Υακίνθου, ώστε πιο πολύ ν' «ακούονταν η εικόν του»: Α'74 **β)** άλλοτε ο ίδιος ο ποιητής πλάθει ελεύθερα μέσα στο νου του και διοχετεύει στην ποίησή του τα ινδάματα: η μορφή, σαν απολλώνια οπτασία του Ευρίωνος: 44, «τα ινδάματα της ηδονής»: 52, «αιθερία εφηβική μορφή»: 53, η αγαπημένη αίσθησις: Α'56, μνήμη που κείται στα εφηβικά χρόνια: Α'57, «το είδωλον του νέου σώματος»: Α'63, η αόριστη γοητεία του Καισαρίωνος: Α' 69, «του ερωτισμού [...] τα οράματα: Α'81, «Πρόσωπα της αγάπης, όπως τάθελεν / η ποίησις»: Α'83, το αισθητικό παιδί που «απ' τον Υψηλό / της Ποιήσεως Κόσμο μια στιγμή περνά»: Α'86, η μνήμη που διαφυλάττει «ως ήσαν» τα μάτια και τ' ωραίο πρόσωπο: Α':88. Στον Β' τόμο των καβαφικών ποιημάτων, η λεπτή ομορφιά των μορφών περνά στους στίχους με περισσότερο ρεαλιστικούς τρόπους, γι' αυτό λιγοστεύουν – χωρίς να ελλείπουν εντελώς – τα ινδάματα: το ινδάμα που «ήρθε να μείνει μες στην ποίησιν αυτή»: Β' 8, η απεικόνισις φαντάζει λιγότερο αισθητική από το πρόσωπο: Β'11, η πατρίδα σαν οπτασία και όραμα: 13, η ρέμβη και η υποβολή προσφέρουν τις κατάλληλες συνθήκες για να εμφανιστούν οι σκιές της Αγάπης: 17, «επιθυμίες κι αισθήσεις», «μισοειδωμένα πρόσωπα και γραμμές»: 27, η μορφή του νέου που αποτυπώνει ο τεχνουργός κρατήρων: 30, ο ιδεώδης έφηβος της ζωγραφιάς: 33, φαντασία και παραισθήσεις αντικαθιστούν το αγαπημένο πρόσωπο: 34, ο ηδονιστικός τόνος της εικόνας: 65, «το ινδάμα του Μαρούλου»: 70, η «αναδρομή»: 87, το καλαισθητικό «είδωμα»: 91.

προξενεί, είναι η ατμόσφαιρα, το φως που μένει αφού διαλύθηκε το αντικείμενο της εικόνας κατά τρόπο εμπρεσιονιστικό» (ΚΠΑ: 112) ή όπως το συμπυκνώνει ποιητικά: «διατηρείται ένα φως, το γοητεύει η θύμηση» (ONP: 60). Γι' αυτό και στα *Τετράδια* ο Κάλας εμμένει σ' αυτά τα χαρακτηριστικά της καβαφικής ποίησης που τον εκτρέπουν προς την «αφαίρεση» και όχι προς τις ρεαλιστικές βάσεις της ώριμης δημιουργίας του Καβάφη.

Η αναπόληση συνδέεται στενά με τον έρωτα. Ο Κάλας επιδιώκει να ακολουθήσει την καβαφική προγραμματική για «το αισθητικό πλησίασμα των σωμάτων», και η ποίησή του προσπαθεί ν' αναδώσει «την φυλαχθείσα ηδονική συγκίνηση»⁹³. Ωστόσο η εγκεφαλικότητα του Κάλας δεν του επιτρέπει να πραγματώσει αυτήν την προγραμματική αρχή, καθώς οι έννοιες απορροφούν όλη τη συγκίνηση:

«Παράφορος ήταν ο έρωτας. Και είναι / ζει στα καθέκαστα του βίου /
τώρα – περίπτωση εξαιρετική – / προβάλλει την μορφή της απελπισίας /
σπαραγμοί και καινούργιο αιματοκύλισμα των αισθημάτων» (ΤεΓ': 67). Το αποτύπωμα του έρωτα κυρίως στα δυο πρώτα *Τετράδια* φέρει τα ίχνη της ανάκλησης των αγαπημένων μορφών μέσω ινδαλμάτων κι εξαργυρώνεται σε αισθήματα και στοχασμούς αμφιβολίας, φόβου, αποτυχιών. Κατά συνέπεια επικρατεί ένα κλίμα ιδεαλιστικού κι αφηρημένου έρωτα, αφού σπανιότατα ο λόγος μεταφέρει «το ρίγος της σάρκας» («όταν η σάρκα μόνη της ή πλάι σε άλλη ριγά», ONP: 37).

Το λυρικό υποκείμενο στα *Τετράδια* συχνά προσβάλλεται από τους «πυρετούς της ανάμνησης» (ONP: 27). Έτσι πολλά ποιήματα (ιδιαίτερα στο *Τετράδιο Β'*) είναι γεμάτα θραύσματα αγαπημένων προσώπων, φευγαλέα ινδάματα, εικόνες ποιητικές που ανακαλούν καβαφικά μοτίβα, χωρίς όμως να φτάνουν τις εξαισίες καβαφικές μορφές:

«Τα καλοκαίρια, το βράδυ συχνά απατιέμαι
και εκλαμβάνω ξεθωριασμένες όψεις
που βιαστικά βαδίζουν πάνου στους σκονισμένους δρόμους
για περιάνθια βαθυγάλαζων ματιών.

Τα μάτια αυτά που μοιάζανε σε μενεξέδες

Σφιχτό μπουκέτο από άφθονα μενεξελί λουλούδια.» (ONP: 33). Οι στίχοι παραπέμπουν στα καβαφικά ποιήματα «Μακρυά» («Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί.../ Εκείνη του Αυγούστου – Αύγουστος ήταν; – η βραδυά.../ Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν, θαρρώ, μαβιά.../ Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί»⁹⁴) και «Γκρίζα» («Κυττάζοντας ένα σπάλλιο μισό γκρίζο / θυμήθηκα δυο ωραία γκρίζα μάτια / που είδα»⁹⁵). Ο Κάλας εστιάζει την ανάμνηση πάνω στα «μάτια» του αγαπημένου προσώπου και σε ποιήματα στο *Τετράδιο Γ'*, όταν συνδέει τα μάτια με

⁹³ Το πρώτο παράθεμα είναι από το ποίημα «Η προθήκη του καπνοπωλείου», Καβάφης, 1977 Α': 85 και το δεύτερο από το «Κάτω απ' το σπίτι», στο ίδιο: 89.

⁹⁴ Καβάφης, 1977 Α': 57.

⁹⁵ Στο ίδιο: 88. Πβ και αλλού: «τες επιθυμίες που για σένα / γυάλιζαν μες στα μάτια φανερά» (Α'91), «τα ποιητικά τα μάτια, το χλωμό το πρόσωπο» (: 92).

τη θάλασσα (ONP: 52), αλλά και αλλού: «τα μάτια και το χρώμα των υδάτων συγχέονται» (: 56)· το ίδιο και στο ποίημα που επιγράφεται «Το φως των», μόνο που εδώ είναι σαφής ο διαχωρισμός και η αντίθεση ανάμεσα στο τοπίο της μνήμης (τέσσερις πρώτοι στίχοι) και στην πραγματικότητα:

«Τα μάτια που αγαπώ δε χάσαν τίποτες από το εξάισιο χρώμα των
το μείδημα διεφύλαξε όλη την τρυφερότητά του
η πνοή την ηδύ της
η φωνή ίσως να είναι ακόμα πιο μελωδική
αλλ' όταν ανοίγω το παράθυρο η θάλασσα παύεται
η ευωδιά των λιόδεντρων αντικατεστάθη από τον θόρυβο του άστεως
τα μάτια που αγαπώ είναι πάντα εντόνως γαλανά

μόνο ο ουρανός είναι που έχασε την αντανάκλασή των. » (ΤεΓ': 57). Ο ποιητής επιμένει στη σταθερότητα του χρώματος των ματιών (δε χάσαν, είναι πάντα εντόνως) αλλά κινείται στο μεταίχμιο ανάμεσα στην ανάμνηση και στην πραγματικότητα, θεωρώντας ότι η δεύτερη είναι υποκατάστατο της πρώτης – και μάλιστα πιο φτωχό, γιατί ο ουρανός που δεν αντανακλά τα καταγάλανα μάτια, μοιάζει ξεθωριασμένος.

Ο Κάλας, λοιπόν, δανείζεται από τον Καβάφη την αοριστία των συνόρων ανάμεσα στην πραγματικότητα (αισθήσεις) και στον οραματισμό (φαντασία), ανάμεσα στη σωματική αίσθηση και στη νοητική ανάκληση. Αυτή η διανοητική (κατά βάση) ικανότητα που εκμεταλλεύεται ποιητικά την πλάνη των αισθήσεων, που συγχέει το είναι και το φαίνεσθαι (και στηρίζεται στο ομοιάζειν, δηλαδή στην αναλογία), που αντιμετωπίζει ιδιότητες προσώπων σε πράγματα (και αντιστρόφως) και βοηθά την πραγματικότητα να εισχωρεί στο όνειρο, βρίσκει στα ποιήματα των *Τετραδίων* τις πρώτες της (αν και αρκετά κοινότοπες) εφαρμογές. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του ονείρου στο ποίημα που ακολουθεί, χρήση κοινή και καθόλου φρουδική.

«Τα μάτια της αγάπης για μένα είναι τώρα γαλάζια
τα βλέπω άμα κοιτώ το κύμα, τον ουρανό του Αυγούστου
τα 'χω μπροστά μου όταν πελώρια ματοτσίνουρα θωπεύουν τον ύπνο τους.
Στον ύπνο το δικό μου όνειρα συνεχίζουν το έργο.» (ONP: 34).

Ο Κάλας στα λυρικά του ποιήματα καταγράφει μορφές και σκηνές για να διατηρηθούν μέσω της ποιητικής μνήμης, να «μείνουν», να «σταθούν».

«Το άρωμα της θάλασσας, κάποιου πεύκου κοντά στη θάλασσα / του δέρματος /
οι ήχοι της φωνής αυτής όταν τραγούδαγε / η ευωδιά των που εστάθη» (ONP: 35). Μάλιστα η ανάμνηση ορίζει μια «πραγματικότητα» όχι μόνο υπέροχη, αλλά και απτή-ορατή, καθώς η «εικασία» των σφμάτων είναι παρούσα όσο και ένα αντικείμενο (ONP: 52). Είναι χαρακτηριστικές οι λέξεις που ο Κάλας χρησιμοποιεί: ίνδαμα (κατεξοχίην καβαφική λέξη) και

εικασία⁹⁶. Συνακόλουθα, ο έρωτας στα ποιήματα των *Τετραδίων*, όπως και στα πρώτα ποιήματα του Καβάφη, είναι αόριστος και μετωνυμικός· το πρόσωπο του άλλου (του αγαπημένου) ανακαλείται μέσω θραυσμάτων ή υπαινικτικών μετωνυμιών: «κι όταν η σάρκα μόνη της ή πλάι σε άλλη ριγά» (ONP: 37). Συνήθως η ερωτική αναπόληση συνδέεται με θετικά συναισθήματα («αφθονούν οι ώρες όπου προσέρχονται ερατεινοί πόθοι / ήδη η παρουσία των μελωπίζει αυριανούς χρόνους»: 54), άλλοτε όμως η ανάκληση αποτελεί βάσανο και όχι παραμυθία:

«Όταν αποτυχία συνθλίβει αισθήματά μας
κι οι άλλες κι οι προάλλες είν' πολλές
για να οδεύει η σάρκα μέσα από τόσες αναποδιές

δεν αρκούν οι επιθυμίες της να πάψουν να εξεικονίζονται» (ONP: 40). Πάντως το πάθος δυναμώνει εν απουσία, όπως και στον Καβάφη, και η απόλαυση δυναμώνει με την αποστασιοποίηση από το βιωμένο γεγονός:

«τώρα μπορώ να θαυμάσω όλη την έκταση αυτής της ομορφιάς
την καλλονή του προσώπου του σώματος της φωνής
της εννοίας των λόγων όταν ο ήχος αναστέλλεται.» (ONP: 55)

Ο Καβάφης στα ώριμα ποιήματα της μεταρομαντικής φάσης της ποιητικής του πορείας κάνει «το πρώτο μεγάλο βήμα εσωτερικής μετατόπισης· εγκαταλείπει έτσι οριστικά τους μηχανισμούς μιας ανώδυνης *εξωτερικής όρασης* [...] και προικίζεται, με τρόπο επώδυνο [...] με την *ποιητική όραση*, αυτήν που τον υποχρεώνει στην αληθινή αυτο(και ετερο)γνωσία»⁹⁷. Έτσι στην ώριμη περίοδο, η ανάκληση των αγαπημένων μορφών αποτελεί ένα δείγμα αυτής της πιο σύνθετης όρασης. Αλλά και για τον Κάλας, ως τεχνοκριτικό και ποιητή, η σύνθετη όραση αποτέλεσε πηγή δημιουργική και εμμονή ποιητική. Μάλιστα στα τελευταία ποιήματα στο *Τετράδιο Γ'*, η θύμηση προσλαμβάνει πιο σύνθετες διαστάσεις από την απλή αναπόληση, είναι μια πραγματικότητα αιώνια επαναλαμβανόμενη, αφού η ανάμνηση πραγματώνεται και γίνεται θαύμα:

«Ενεφανίσθη πάλι το ίνδαλμα, είναι του όρθρου.
Η επιθυμία έχει μετατραπεί σε προσευχή
παιανίζει η σιωπή
ό,τι ήταν θύμηση επραγματώθη έγινε θαύμα

⁹⁶ Το ρήμα *ινδάλλομαι* (από το *είδομαι* / *είδος*) σημαίνει φαίνομαι, ομοιάζω και το *ίνδαλμα* σημαίνει μορφή, εικόνα, ομοίωμα. Η *εικασία* είναι η *παράσταση*, η *εικόνα*, το *ομοίωμα* (*εικαστικός*=*ικανός* προς *αναπαράσταση*)

⁹⁷ Μιγάλης Πιερής, Κ.Π.Καβάφης: Έφοδος στο σκοτάδι (η εξελικτική πορεία), *Το μικρό Δέντρο*, 6, 1982: 39. Στο ίδιο βλ. τις τομές και τις φάσεις (ρομαντισμός, συμβολισμός, ρεαλισμός) της καβαφικής εξελικτικής πορείας. Επίσης ο Δημαράς στην *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* αναλύει τον «Οραματισμό» του Καβάφη (βλ. Δημαράς, 1968: 454-6).

η μνήμη και η επανάληψη γενήμων ένα.» (ONP: 58). Ο Κάλας, ήδη γνώστης της υπερρεαλιστικής θεωρίας, θα αρχίσει μετά το 1934 να εμφυτεύει υπερρεαλιστικούς όρους (: θαύμα) στην ποιητική του πράξη (αν και χωρίς υπερρεαλιστική ουσία ακόμα).

Ο καθρέπτης

Ο Κάλας στο δοκίμιό του «Παρατηρήσεις επάνω στο καθαφικό έργο», αναλύει το ποίημα «Ο καθρέπτης στην είσοδο», το οποίο θεωρεί «ένα από τα αριστουργήματα της ποιήσής μας, ένα από τα καλύτερα ποιήματα του Καβάφη» (ΚΠΑ: 65). Ο Κάλας θεωρεί πως στο συγκεκριμένο ποίημα ο ποιητής, με «ναρκισσική ευχαρίστηση» ταυτίζεται με τον καθρέπτη, ενώ ο αντικατοπτρισμός της ομορφιάς επάνω του αποτελεί πλήρη δικαίωση της ύπαρξης του καθρέπτη-ποιητή. Βέβαια, «η ιδέα της εικόνας σε καθρέπτη δεν εννοείται αλλιώς παρά σαν κάτι εντελώς πρόσκαιρο και φευγαλέο. Το κακό της δυνατής, αλλά στιγμιαίας αυτής απόλαυσης είναι πως συχνά την αξία της την εννοούμε μόνον μετά, αφού περάσει» (ΚΠΑ: 76).

Στο κεφάλαιο το σχετικό με τις εικονιστικές (imagism) επιδράσεις της μεσοπολεμικής ποίησης του Κάλας, τονίσαμε τον διαχωρισμό ανάμεσα στην «επιφανειακή» όραση ή εξωτερική/«αμφιβληστροειδική» (retinal) όραση αφενός και αφετέρου στην επεξεργασία των αισθητηριακών δεδομένων από τη νόηση που τείνει να διαρρήξει το μυστικό των αντι-κειμένων και να δει στον βυθό. Στο ποίημα «Θαλάσσια πλεονεκτήματα II» (ΤεΒ', ONP: 38) ο ποιητής προχωρά στη χρήση της υδάτινης επιφάνειας ως καθρέπτη, ο οποίος λόγω του κυματισμού του νερού δεν είναι αξιόπιστος ρεαλιστικά (δηλαδή αληθοφανής) και γι' αυτό είναι εκμεταλλεύσιμος ποιητικά:

«Πάνου σε υδάτινες επιφάνειες ταιριάζουν συχνές μεταμορφώσεις.

Η ευμετάβολη όψη των λεπτά χρωματισμένων νερών

προσθέτει σε ψευδείς ισχυρισμούς αληθοφάνεια

που μοναχή της η ομορφιά αδυνατεί να δώσει». Η ποιητική αυτή στάση απέναντι στην όραση, θα αποβεί εμμονή του τεχνοκритικού Κάλας και συνιστά μια «οπτική σοφιστική» η οποία εξαργυρώνεται στην άρση των διαχωριστικών ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψέμα (ιδιότητες τις οποίες δεν έχει από μόνο του το αντικείμενο).

Με το μοτίβο του καθρέπτη συνδέεται ο μύθος του Ναρκίσσου, μάλιστα το πρώτο ποίημα στο οποίο ο Κάλας αναπτύσσει αυτόν τον μύθο, έχει τίτλο «Νάρκισσος 1934». Στο ποίημα υπάρχουν δυο πρόσωπα: ένας γέρος νάρκισσος και ο ιδεατός Νάρκισσος. Το ποίημα αρχίζει με την παρέλευση του χρόνου και την αίσθηση της ματαιότητας ως προς τη λήψη αποφάσεων· συνεχίζει χρησιμοποιώντας τις καλβικές εκφράσεις «αι θαλάσσιαι οδοί τα ζύλινα οδοστρώματα» ως μετωνυμίες για το ταξίδι – συνενώνοντας έτσι καλβικές λέξεις με καθαφικά μοτίβα – ενώ παράλληλα λανθάνει η αδυναμία για ταξίδι. Μετά από μια σωρεία χρονικών προσδιορισμών (τώρα, παρελθόν, ώρα), εισέρχεται στην ποιητική σκηνή ο «καθαφικός» γέρος, ο οποίος

επανέρχεται στο σώμα του, χωρίς να διευκρινίζεται μετά από ποιες περιπλανήσεις (όπως στα καβαφικά ποιήματα που ο ποιητής «ζει» μέσα σε άλλα σώματα, σε άλλες εικόνες):

«Γώρα που η ελπίδα κατευθύνεται στο παρελθόν
που η ώρα των αποφάσεων δεν επιστρέφει πια
αι θαλάσσιαι οδοί τα ξύλινα οδοστρώματα δύνονται σε άλλους ορίζοντες
είναι στο ιδικό του σώμα που επανέρχεται
καιροφυλαχτεί στην έκταση λιμναζόντων υδάτων
την εικόνα ρυσού ρικνώδους⁹⁸ και αποκρουστικού ναρκίσσου

την εικόνα που ο Νάρκισσος δε θέλησε να του χαρίσει.» (ONP: 49). Το ποίημα θυμίζει τον καβαφικό νέο Ιασή που η ομορφιά του («Μα απ' το πολύ να μ' έχει ο κόσμος Νάρκισσο κ' Ερμή»⁹⁹) φθάρηκε από τις καταχρήσεις και πέθανε. Ανακαλεί επίσης τον μελαγχολικό γέρο ποιητή: «Το γήραςμα του σώματος και της μορφής μου / είναι πληγή από φρικτό μαχαίρι»¹⁰⁰, μόνο που αυτός έχει καταφύγιο την Τέχνη της Ποίησης, ενώ ο γερο-νάρκισσος του Κάλας παραμένει μετέωρος κι ανικανοποίητος.

Το ίδιο θέμα έχει το επόμενο ποίημα του Τετραδίου Γ', το οποίο επιγράφεται «Λαΐς 1934» (ONP: 50), μόνο που το υποκείμενο είναι θηλυκού γένους· επιπλέον, υπάρχει διπλοτυπία, καθώς τα πρόσωπα είναι δύο, γιατί η θεά και η δωρήτρια (σύμφωνα με τον μύθο που χρησιμοποιεί ο Κάλας) δεν ταυτίζονται¹⁰¹. Αναπτύσσονται πάλι τα μοτίβα του καθρέπτη, των γηρατειών, του αυτοθουμασμού και η αντίθεση αλήθειας και ψεύδους σχετικά με το οπτικό πεδίο· όμως στο ποίημα αυτό, η αντανάκλαση του προσώπου είναι απαλλαγμένη από τα σημάδια του χρόνου, έτσι ώστε το καθρέφτισμα να αποτελεί ευχάριστο τεκμήριο:

«Βυθισμένος στη σκουριά ο χαλκός εκπνέει μέσα στα δάχτυλα της θεάς
ο καθρέπτης έπαυσε να λέει ψέματα
για και άπιστη η δωρήτρια φυλάει για τον εαυτό της το ευχάριστο τεκμήριο
το πρόσωπό της απώλεσε τις ρυτίδες του, αυτοθουμάζεται αυτή
δε διαβάζει πια την ανηλεή κατάθεση που καμιά λεία επιφάνεια δε θα μπορέσει να αμβλύνει»

Η λειτουργία του καθρέπτη δεν είναι τόσο ξεκάθαρη, όπως στο ποίημα «Νάρκισσος 1934»· στο ποίημα «Λαΐς 1934», φαίνεται πως πρόκειται για κάποιον μαγικό καθρέπτη που είχε άλλοτε τη

⁹⁸ Η λέξη «ρυσός» σημαίνει ρυτιδωμένος, ζαρωμένος· παρόμοια και η σημασία της λέξης «ρικνώδης» (κατάξερος, γερασμένος).

⁹⁹ Βλ. Καβάφης, 1977 Α': 75. Πβ. και στο ποίημα «Απ' τες εννιά» (: 63) όπου ο γερασμένος ποιητής ανακαλεί «Το είδωλον του νέου σώματος» του. Επίσης στο ποίημα «Πολύ σπανίως» (: 49), το μερτικό στα νιάτα του γέροντα, εξαντλημένου και κυρτού, ποιητή αντανάκλαται στα ζωηρά μάτια των εφήβων που λένε τους στίχους του· ακόμα στο ποίημα «Η ψυχές των γερόντων» (: 100), όπου οι γεροντικές ψυχές χαρακτηρίζονται κωμικοτραγικές κι αντιφατικές, «μες στα παλιά τα σώματά των τα φθαρμένα».

¹⁰⁰ Βλ. Καβάφης, 1977 Β': 24.

¹⁰¹ Το ποίημα αναπτύσσει το θέμα (το πολύ συχνό σε αρχαία επιγράμματα και στην πραγματεία του φιλοσόφου Αρίστιππου «Προς Λαΐδα περί του κατόπτρου»), σύμφωνα με το οποίο η Κορίνθια εταίρα Λαΐς δώρισε στη θεά Αφροδίτη τον καθρέπτη της.

θεική ιδιότητα να λείπει ψέματα, αλλά τώρα πάλιωσε: ο χαλκός (είτε ως επιφάνεια θολού αντικατοπτρισμού είτε ως το αμάλαμα που επικαλύπτει την πίσω πλευρά ενός καθρέπτη) παρουσιάζεται σκουριασμένος και «εκπνέει» (δηλαδή δεν αντανακλά). Ακολούθως, χωρίς να διευκρινίζεται αν πρόκειται για διαφορετικό καθρέπτη, μεταβαίνουμε σε άλλα συμφοραζόμενα, χωρίς να μεσολαβεί καν σημείο στίξης ανάμεσα στον δεύτερο και τρίτο στίχο, αν και πρόκειται για τόσο χαλαρή νοηματική σύνδεση που δεν είναι σαφές αν ο δεύτερος στίχος είναι απόρροια του πρώτου ή συνδέεται με τον τρίτο. Η χαλαρή σύνταξη ίσως έχει ως σκοπό να τονίσει το ξεχωριστό νόημα του δεύτερου στίχου αναφορικά με τη λειτουργία του καθρέπτη απέναντι στην πραγματικότητα (αλήθεια) και την παραχάραξή της. Στο επίπεδο του νοήματος, ο δεύτερος στίχος βρίσκεται σε αντίθεση με τον πρώτο και τον τρίτο, αφού ένας καθρέπτης που αντανακλά την αλήθεια (2^{ος}) δεν μπορεί ούτε να είναι σκουριασμένος (1^{ος}) ούτε να αντικατοπτρίζει μια ευχάριστη εικόνα σε ένα γερασμένο πρόσωπο (3^{ος}). Η αντίθεση αυτή που φαινομενικά μπερδεύει το νόημα, ουσιαστικά αποδίδει την πολυσήμαντη «αλήθεια» του κατόπτρου.

Ο καθρέπτης για τον Κάλας είναι ένα σώμα που αντανακλά είδωλα και μορφές «μισό πραγματικές, μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό»¹⁰², διαθέτει μια διάσταση που «προστίθεται» στην πραγματικότητα, καθώς στην επιφάνειά του συγχέονται η φενάκη κι η αλήθεια, γι' αυτό άλλωστε το οπτικό ερέθισμα «διαβάζεται» με απόλυτα υποκειμενικό τρόπο. Η ίδια σύγχυση (συντακτική και νοηματική) ηθελημένα αντανακλάται στην επιφάνεια του ποιήματος, όπου διαπλέκονται η «αλήθεια» του καθρέπτη με την ευχαρίστηση του αυτοθαυμασμού, η απώλεια των ρυτίδων με την ανηλεή αντανάκλαση, η τυφλότητα με τη διαύγεια της λείας επιφάνειας. Εν τέλει, βέβαια, φαίνεται πως το είδωλο (το αντικείμενο που σχηματίζεται πάνω στον καθρέπτη) είναι (ανηλεώς) συγκεκριμένο αλλά η νόηση που επεξεργάζεται τα αισθητηριακά δεδομένα είναι παντοδύναμη¹⁰³ και μπορεί να το παραχαράξει. Πιθανόν ακόμα ο Κάλας να θέλει να παραπέμψει σε μια ανθρωπολογική αντίληψη από το μακρινό παρελθόν ότι ο καθρέπτης προέρχεται από το πάγωμα του σωσία μας πίσω από το γυαλί¹⁰⁴, γι' αυτό και στο ανωτέρω ποίημα η μορφή μέσα στον καθρέπτη παραμένει νέα, σε αντίθεση με την πραγματική μορφή.

Η διάσταση στα παραπάνω ποιήματα ανάμεσα σε μια εικόνα ιδεατή, θετική και δεμένη με την ευχαρίστηση και, από την άλλη πλευρά, με μια άλλη κατεστραμμένη, σημαδεμένη από τη φθορά και την παρακμή (ο γέρος και ο νέος νάρκισσος, η αγέραστη θεά και η δωρήτρια Λαΐδα) παραπέμπει στο *Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέυ* του Wilde και τη λογοτεχνική θεώρηση που έχει

¹⁰² «Επίγα», Καβάφης, 1977 Α': 59.

¹⁰³ Ο Φρόντ μιλά για την «παντοδυναμία των σκέψεων» όταν αναλύει τον αυτο-ερωτισμό που συνεπάγεται το σύμπλεγμα του Ναρκίσσου, βλ. Φρόντ, 1978: 115-117. Ο Φρόντ υποστηρίζει ότι οι πρωτόγονοι, οι νευρωτικοί και οι καλλιτέχνες οδηγούνται σε μια υπερτίμηση των ψυχικών διεργασιών (διανοητικός ναρκισσισμός).

¹⁰⁴ Ο Κάλας αναφέρει την αντίληψη αυτή στα σχόλιά του για τον πίνακα του Dali «Portrait of Gala», βλ. *Transfigurations*: 121.

τη δύναμη να αλλοιώνει τον χρόνο¹⁰⁵. Το γεγονός ότι στο έργο του Wilde ένας πίνακας υποκαθιστά τον καθρέπτη και ενσαρκώνει την αληθινή αντανάκλαση του προσώπου, ενώ η μάσκα καλύπτει την αλήθεια, βασίζεται στην ίδια φιλοσοφική αρχή που διαπνέει τα συγκεκριμένα ποιήματα του Κάλας. Αλλά στο *Confound the Wise* ο (υπερρεαλιστής πλέον) Κάλας θα σταθεί επικριτικά απέναντι στη θέση του Wilde, κρίνοντας πως είναι λάθος να χρησιμοποιείται το πορτραίτο ως διαφυγή από τη ζωή, αλλά το πορτραίτο όφειλε να είναι ένα μέσο να αρπάξει κανείς σταθερά τη ζωή και να γνωρίσει το βαθύτερό της νόημα (*Confound*: 226). Αντίθετα, η μεσοπολεμική ποίησή του δεν έχει ακόμα ξεφύγει από τις φροϋδικές συμπληγάδες: η τέχνη είναι μετουσίωση, μνήμη και παρελθόν, και όχι ελπίδα, επιθυμία και μέλλον, όπως πρόσβευαν οι υπερρεαλιστές.

Η αυτογνωσία του προσώπου καθώς διασταυρώνεται με τα ασυνείδητα ψυχικά κίνητρα, περνά από την αντανάκλαση πάνω στο κάτοπτρο, σαν να πρόκειται για κάποιον άλλον που είναι τελικά ο εαυτός¹⁰⁶. Έτσι ο μύθος του Νάρκισσου και η συμβολική του καθρέπτη αποτελούν μια εισαγωγή στο θέμα της ετερότητας που παίρνει δεσπόζουσα θέση στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας¹⁰⁷. Τα σύμβολα αυτά θεωρούνται από τα βασικά στην πορεία της προοδευτικής διάκρισης ανάμεσα σε εγώ και μη-εγώ, ανάμεσα σε εαυτό και αντικείμενο: «στη ναρκισσιστική επιλογή γράφει ο Freud, το υποκείμενο αγαπά τον άλλον, ο οποίος είναι ό,τι είναι το ίδιο το υποκείμενο, είτε είναι ό,τι ήταν κάποτε το υποκείμενο, είτε είναι αυτό που θα ήθελε να είναι, ή – τέταρτη εκδοχή – αγαπά αυτόν που ήταν κάποτε μέρος του εαυτού του»¹⁰⁸. Και στα ανωτέρω ποιήματα του Κάλας, ιδιαίτερα στο δεύτερο, είναι ασαφής ο διαχωρισμός των προσώπων, σαν να πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο με δυο μορφές διαφορετικές.

Σ' ένα από τα τελευταία ποιήματα του *Τετραδίου Γ'*, ο καθρέπτης χρησιμοποιείται με συμβατικό συμβολισμό, ως αδιάψευστος μάρτυρας του παρελθόντος, καθώς στην επιφάνειά του αναδύονται περασμένες εμπειρίες και λανθάνουσες παλιές επιθυμίες:

«κι όταν ανεβαίνω τη σκάλα δεν ανάβω το φως

¹⁰⁵ Για το συγκεκριμένο βιβλίο μιλά ο Κάλας στο *Confound* (: 202-3, 218 και 226). Στο τελευταίο μέρος του *Confound* υπάρχει μια εκτενής ανάλυση για το θέμα του διπλού στην τέχνη (βλ. στο 9^ο κεφάλαιο της διατριβής).

¹⁰⁶ Βλ. το λήμμα «*Miroir*», Aziza, 1978: 132. Βρίσκει κανείς εκεί μια ενδιαφέρουσα παράθεση των σημαντικότερων λογοτεχνικών έργων με κεντρικό θέμα τον Νάρκισσο, από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, του Gide *Le traité du Narcisse*, τη νουβέλα του Poe «*William Wilson*», *Μές' από τον καθρέπτη* του L.Carroll κá.

¹⁰⁷ Ανάμεσα στα χειρόγραφα ανέκδοτα ποιήματα (χχ), βρήκαμε το εξής: «Ο αόρατος Νάρκισσος / προτείνει τον καθρέπτη του / σ' όλους τους Ισκιούς // Τρέμει μη διαλυθεί το ύψιστον / για τούτο τρέφει πηγές / που ποτίζουν τα χείλια του / και διαγράφει από την επιφάνεια / κάθε υπαινιγμό στον Υάκινθο / όχι όμως και στον Ροβεσπιέρο» (ΔΑΚ: 17/3).

¹⁰⁸ Γρηγόρης Βασιλαματζής, *Το αντικείμενο του Νάρκισσου. Μύθος και κλινική ψυχαναλυτική θεωρία*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1996: 13. Ο ψυχαναλυτής ο οποίος μελέτησε «το στάδιο του καθρέπτη» και τη ναρκισσιστική εμπειρία του εαυτού ως οπτικού αντικατοπτρισμού, ήταν ο J.Lacan, αλλά το κείμενό του είναι μεταγενέστερο από τα ποιήματα που μελετώνται εδώ (εκφώνηση: 1936 και α' δημοσίευση: 1949).

μην δω μεσ' στους καθρέπτες τα ανεξάλειπτα σημεία της ζωής μου» (Τε.Γ': 61). Στον ίδιο περίπου συμβολισμό (με άλλο όνομα: κάτοπτρο) κινείται ο Κάλας όταν αναφέρεται στις φρικτές εικόνες που η γυαλιστερή επιφάνεια στο σκάκι αντανακλά: «Όσοι όμως ξέρουν τους κανονισμούς, στο κάτοπτρο βλέπουν τις φριχτές εικόνες που δυο παίχτες κλείσανε σ' εβένινο πλαίσιο και προσπαθούν με λιτές κούβλες να σιεπάσουν.» (Τε.Α': 15). Στις περιπτώσεις αυτές ο καθρέπτης λειτουργεί πάντα όχι ως αντανάκλαση μιας ορατής πραγματικότητας, αλλά ενός εμβόλιμου κρυμμένου κόσμου, και αποδίδει βαθιές αληθινές εικόνες, δηλαδή εσωτερικές ψυχικές καταστάσεις και όχι διαθλασμένες οπτικές εικόνες.

Η «εμπειρία του καθρέπτη» («conduite du miroir») θεωρείται από τον Bachelard ως σχήμα πρωτόγονης αντίληψης, ενώ το νέο επιστημονικό πνεύμα όφειλε να αναδομήσει τα άμεσα δεδομένα των αισθήσεων προχωρώντας «πίσω από τον καθρέπτη», στη συνθετότητα των πραγμάτων και των φαινομένων¹⁰⁹. Αυτό το τολμηρό βήμα που κάνει η *Αλίκη* του L.Carroll, το έκανε η επιστήμη, συμπαρασύροντας και την τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Ο Μπρετόν στο κείμενο «Γένεση και καλλιτεχνικές προοπτικές του υπερρεαλισμού» (1941), κρίνει πως η τέχνη της μιμήσεως έχει πλέον παλιώσει και πως «το μάτι και ο δορυφόρος του ο καθρέπτης αρχίζουν να κατηγορούνται για δεσποτισμό», αναγνωρίζει όμως πως υπάρχει και «το *πέραςμα* της Αλίκης μέσα από τον καθρέπτη»¹¹⁰. ακριβώς τις ραγισματιές του καθρέπτη που υπέδειξε ο υπερρεαλισμός, αναζητά στα ποιητικά κείμενά του κι ο Κάλας, προκειμένου να μπορέσει να περάσει πίσω από αυτόν.

Στο *Confound the wise* και στο κεφάλαιο «Dialectics of wine glass and gold», ο Κάλας διακρίνει τους ποιητές σε κείνους της φωτιάς και στους άλλους του νερού. Οι πρώτοι κοιτάνε μέσα στο κρασί των ονείρων για ό,τι πρόκειται να συμβεί, ενώ οι δεύτεροι προσηλώνουν το βλέμμα στο γυαλί των αναμνήσεων για ό,τι έχει συμβεί (Confound: 49-50). Στη διαφορά αυτή ο Κάλας συνοψίζει την αντίθεση ανάμεσα στο «είναι» και στη μεταμόρφωση: ενώ ο Νάρκισσος μένει ανάλλαχτος και στα δυο, στο νερό και στη δική του ακίνητη ματιά, οι εικόνες της φωτιάς – αντίθετα από κείνες του νερού ή του γυαλιού – δεν είναι αντανακλάσεις ενός παρελθόντος ή ενός παρόντος, αλλά τεχνουργούν το μέλλον (: 49).

Στο ίδιο έργο αναφέρει πώς αντιλαμβάνεται τη λειτουργία του υπερρεαλιστικού κοσμοειδώλου σε σύγκριση με τον καθρέπτη: «It will tear the past from the reminiscence of history and will project it in the mirror in which we see what we are and what we want to be. To play with history, as a mirror plays with space, is the justification of dreaming» (Confound: 108). Στην ανωτέρω διατύπωση, ο καθρέπτης γίνεται υπερρεαλιστικό εργαλείο, καθώς δεν παραμορφώνει μόνο τον χώρο αλλά και τον χρόνο· η διατύπωση αυτή θα μπορούσε να αντλείται (πέρα απ' τον

¹⁰⁹ Βλ. Bachelard, 1949: 70-71.

¹¹⁰ Βλ. Μπρετόν, 1981: 91-93.

υπερρεαλισμό) από τη θεωρία της σχετικότητας που προσέθεσε τη διάσταση του χρόνου στην μέχρι τότε τρισδιάστατη πραγματικότητα.

Η ποίηση είναι μια «φωνή εν χρόνω» υποστηρίζεται στο Confound, γι' αυτό ο Κάλας χρησιμοποιεί τον μύθο του Ναρκίσσου. Το θέμα αυτό, εκτός από τις ποικίλες διαβαθμίσεις της εικόνας που προσφέρει, έχει κεντρικό του στοιχείο τον χρόνο: «Not to be able to go away from the water and to die while contemplating his own image is a “historical problem”» (Confound: 201-2). Ωστόσο ο Νάρκισσος επιθυμεί τη δέσμευση και ακινησία του χρόνου, «Narcissus being above all interested in what he is and not in what he is going to be» (: 207), ενδιαφέρεται για το «είναι» και όχι για το «γίνεσθαι». Γι' αυτό άλλωστε περιορίζεται στο παρόν: «In the Narcissus myth simultaneity is already limited to the present» (: 208), αλλά η εξέλιξη της ιδέας της συγχρονίας οδήγησε στην πίστη πως ο καθρέπτης αποκαλύπτει το παρελθόν και το μέλλον¹¹¹.

δ. Ιστορία

Ενώ η καθαφική ποίηση στα λυρικά της μοτίβα (χρόνος και ινδάλματα) δεν γονιμοποίησε όμοια εξάισια μοτίβα μέσα στην ποίηση του Κάλας, το θέμα της ιστορίας απέδωσε ελάχιστους (ποσοτικά) αλλά πιο ενδιαφέροντες καρπούς. Στα ποιήματα των *Τετραδίων* η Ιστορία και η συλλογική συνείδηση είναι περιθωριοποιημένες και αντιμετωπίζονται με διαφορετική οπτική γωνία από κείνη του Αλεξανδρινού. Στο τέλος του *Τετραδίου Β'* εντοπίζουμε τέσσερα ποιήματα και δυο ποιήματα στην αρχή του *Τετραδίου Γ'*, των οποίων οι τίτλοι συντίθενται με τον καθαφικό τρόπο, δηλαδή από ένα όνομα και μια ημερομηνία (συγγραφής του ποιήματος): τρία από τα ονόματα ανήκουν σε ιστορικά πρόσωπα (Ιουλιανός, Υπατία, Λαΐς), από τα οποία μόνο το πρώτο έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στην ιστορία, ενώ τα άλλα κινήθηκαν στις παρυφές της. Από τα άλλα ονόματα, ένα ανήκει σε λογοτεχνικό ήρωα (Macbeth), ένα άλλο σε μυθολογικό πρόσωπο (Νάρκισσος) κι ένα όνομα πόλης (Αθήνα). Τα ποιήματα «Νάρκισσος 1934» και «Λαΐς 1934» συνδέονται με το σύμβολο του καθρέπτη και τον μύθο του αυτοαγαπώμενου νέου. Το ποίημα «Macbeth 1933» (ΤεΒ': 42) αναπτύσσει το θέμα της αμαρτίας, με σκηνικό βάθους το σαιξπηρικό δράμα· επιχειρείται κι εδώ μια παραλληλία μεταξύ του παρόντος («εγώ» / 1933) και του (λογοτεχνικού) παρελθόντος, αλλά αυτό δεν γίνεται με όρους ιστορίας αλλά αρχαίας τραγωδίας: φθορά – φόνος – αμαρτία – κάθαρσις¹¹². Το ποίημα «Υπατία 1933» ουσιαστικά θεματοποιεί τον

¹¹¹ Εδώ ο Κάλας αναφέρει έναν κορεάτικο μύθο («Ο Μαγικός Καθρέπτης») όπου εκδηλώνεται η περιορισμένη φύση του ταυτόχρονου ανάμεσα στο πρόσωπο και στην εικόνα του, και στη συνέχεια μια θρησκευτική τελετουργία στην Αρχαία Ελλάδα, όπου το πρόσωπο που ήθελε να μάθει την έκβαση της αρρώστιας του, άφηνε έναν καθρέπτη στο ιερό της θεάς, και έπειτα «έβλεπε» πάνω σ' αυτόν το πρόσωπό του ζωντανό ή νεκρό – η δεισιδαιμονία αυτή υπήρχε και στον Μεσαίωνα, με τον «Σωτήριο Καθρέπτη» (Confound: 209).

¹¹² Σε επιστολή του προς την Μ. Yourcenar (χχ., ΔΑΚ: 30/18) ο Κάλας συγκρίνει το σαιξπηρικό δράμα με την αρχαιοελληνική τραγωδία και υποστηρίζει ότι παρά τις εξωτερικές ταυτίσεις που μπορεί να κάνει κάποιος (όπως ότι η λαϊκή Μάκβεθ είναι μια βόρεια Κλυταιμνήστρα, ή ότι ο Άμλετ είναι ο Ορέστης)

λόγο, καθώς το λούεσθαι και το λέγειν ενώνονται σε «λάλον ύδωρ» στα χείλη της φιλοσόφου Υπατίας, της οποίας η σοφία είναι εκκοσμικευμένη και συμπύπτει με τη «γλώσσα σε ακατέργαστη μορφή, όταν δεν έχει ακόμη γίνει ο χωρισμός του λέγω και του μιλώ»¹¹³. ο λόγος δηλώνεται ως επανάληψη, προσήλωση και (σχεδόν ερωτική) επικοινωνία:

«Μέσ' στα νερά του Νείλου, ποταμών που διέρχονται από σύγχρονες μεγαλουπόλεις, λούεται.

Προ πάντων όμως μ' αυτό το υγρό ποτίζει λατρευτά χείλη.

Έγινε σοφή. Διδάσκει την αξία λόγων που δεν μετατρέπονται σε στάχτη
δεν καταγράφονται.

Της αρκεί να τα επαναλαμβάνει ολόκληρη νύχτα

δίχως η προσοχή του άλλου ουδ' επί στιγμήν να ατονεί.» (ΤεΒ': 45). Το ιστορικό πρόσωπο της Υπατίας (355-415μχ) παραπέμπει πλάγια στον Ιουλιανό (στη διπλανή σελίδα του *Τετραδίου Β'* υπάρχει ποίημα γι' αυτόν), γιατί η φημισμένη αυτή μαθηματικός και φιλόσοφος δολοφονήθηκε κάτω από φρικτές συνθήκες από άτομα του περιβάλλοντος του Πατριάρχη Κύριλλου, πέφτοντας έτσι θύμα της θρησκευτικής μισαλλοδοξίας της εποχής. Η Υπατία παραπέμπει και στον Καβάφη, αφενός γιατί ήταν Αλεξανδρινή, αφετέρου γιατί η δράση της τοποθετείται γύρω στη σημαδιακή για τον Καβάφη ημερομηνία 400μχ και στο μεταίχμιο δύο διαφορετικών εποχών (ΚΠΑ: 60).

Το πλέον σημαντικό καθαφικό στοιχείο που απορρόφησε ο Κάλας είναι το αίτημα που βασίζεται σε μια ελληνιστική φιλοσοφική θεώρηση του κόσμου, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι ο εκλεκτικισμός και ο συγκρητισμός τάσεων και ποικίλων στοχασμών. Στη μακρά δημιουργική του πορεία ο Κάλας υπήρξε «μαθητής» του περιωνύμου φιλοσόφου Αμμωνίου Σακκά, όχι με τον κυνικό τρόπο που είχε ο καθαφικός νέος του 3^{ου} αιώνα μχ.¹¹⁴ αλλά με θαυμασμό παρακολούθησε πνευματικά τους κυριότερους επώνυμους μαθητές του Σακκά. Μιλάμε για τη νεοπλατωνική φιλοσοφία (όπου ενώνονται πυθαγόρεια με πλατωνικά στοιχεία) η οποία ξεκινάει από τον Πλωτίνο (τον επιφανέστερο μαθητή του Σακκά) και συνεχίζεται από τον Πορφύριο (μαθητή του Πλωτίνου). Η γραμμή του νεοπλατωνισμού συνεχίζεται με τον Εφέσιο Μάξιμο ο οποίος επηρέασε τον συγκρητιστικό πολυθεϊσμό του Ιουλιανού. Η Υπατία μόνο έρχεται από μεταγενέστερη (4^{ος}-5^{ος} αι.) και αντίθετη σχολή που προωθούσε τα επιστημονικά στοιχεία έναντι των μεταφυσικών. Ο ελληνιστικός τρόπος σκέψης με τη σύνδεση πρακτικού και θεωρητικού βίου, η αναθεώρηση παλιότερων φιλοσοφικών θεωριών και η κριτική συγχώνευσή τους υπήρξε βασικό χαρακτηριστικό της σκέψης του Κάλας.

υπάρχουν πολλές βασικές διαφορές ανάμεσά τους. Γι' αυτό στο ποίημα «Macbeth 1933» ο Κάλας αποφεύγει κάθε αρχετυπική ερμηνεία, επιμένοντας στην εσωτερική πάλη του σαιξπηρικού ήρωα. Κρίνοντας ως μοντέρνα τη στάση του Dostoievski που πήγε πέραν του αρχαιοελληνικού και σαιξπηρικού δράματος, ο Κάλας θεωρεί σημαντικό το θέμα της ευθύνης του ήρωα απέναντι στο έγκλημα.

113 Breton, «Du Surréalisme en ses oeuvres vivantes» (Αλεξαντριάνα, 1986: 39).

114 Βλ. Καβάφης Β: 28-9 («Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου»).

Το ποίημα «Αθήνα 1933» (ΤεΒ': 43) είναι το μόνο που ενσωματώνει στον κορμό του ιστορικό υλικό και μάλιστα με όρους καβαφικούς. Διακρίνεται ο συγκρητισμός του ιστορικού χρόνου, καθώς συμφύρονται εποχές ακμής (ρήτορες και σοφιστές) και παρακμής (από την φθίνουσα ρωμαϊκή ιστορία ως την παρακμάζουσα αστική τάξη):

«Τώρα που την σιωπή των ρητόρων, των σοφιστών, καταπατούν τέκνα άλλων αστών,

τεύτονες – πατριώτοι εκπεσμένοι, ήρωες πολλών θανάτων στη Βενετιά –

Άγγλοι ποιητές με ουαλδική μορφή και σιάνδαλα βυρωνικά,

και μεταφέρονται στους στίβους και στα γήπεδά της νίκης αιγυπτιακές και ξένες». Το «τώρα» του ποιήματος εγχρονίζεται σε μια εποχή μεταιχμιακή και μεταβατική, όταν η δομή μιας δημοκρατικής κοινωνίας παραχωρεί οριστικά τη θέση της σε πιο μαζικές μορφές κοινωνικής συνύπαρξης, με αποτέλεσμα η «εκκλησία του δήμου» να αντικαθίσταται από τον ρωμαϊκό όχλο που γιορτάζει θριάμβους πολεμικούς (και όχι πνευματικούς) σε στίβους και σε γήπεδα. Εμφανείς είναι οι διακειμενικές αναφορές στον αισθητισμό του Wilde, τον ρομαντισμό του Byron και στο έργο «Θάνατος στη Βενετία» του Thomas Mann, δηλαδή σε έργα που συνδέονται με την τέχνη της αστικής τάξης (ιδιαίτερα η αλληγορία της παρακμής στο μυθιστόρημα του Mann). Στη συνέχεια του ποιήματος γίνεται αναφορά στην έλευση στην Αθήνα των προσφύγων από τη Μ.Ασία η οποία ορίζεται ως περιοχή «όπου θαυματοργούσεν ο Εφέσιος Μάξιμος». Ο νεοπλατωνιστής αυτός φιλόσοφος υπήρξε δάσκαλος του Ιουλιανού, επομένως η αναφορά στο όνομά του παραπέμπει πλαγίως στον Ιουλιανό. Παρενθετικά να σημειωθεί ότι ο Κάλας θα κρατήσει και στα μετέπειτα χρόνια μια εκλεκτική συμπάθεια απέναντι στον νεοπλατωνισμό, με τις αναφορές του στον Πλωτίνο και στον Πορφύριο, αλλά και ο Καβάφης μοιάζει εξοικειωμένος με το κλίμα των νεοπλατωνικών σχολών το οποίο εξέθρεψε πνευματικά τον Ιουλιανό¹¹⁵.

Το μεταβατικό μεταίχμιο που ορίστηκε στον 1^ο στίχο του ποιήματος («Αθήνα 1933») από το «τώρα που», βρίσκει την απόδοσή του στον 9^ο στίχο του ποιήματος: «καιρός είναι εμείς να εγκαταλείψουμε τον περίβολο των γυρεμισμένων τειχών της». Στους στίχους που ακολουθούν, ο Κάλας περιγράφει το προδιαγεγραμμένο και άδοξο μέλλον ενός κάποτε κλεινού άστεως, καταφεύγοντας σε μια καβαφικού τύπου (πλην ολοφάνερη) ειρωνεία που κορυφώνεται στους επιλογικούς στίχους (με τα οξύμωρα γύρω από το νερό: πλύσιμο και πνίξιμο σε άνυδρο ποτάμι):

«Μόνη [η Αθήνα] πια τα βράδια των θερινών μηνών ας παρακολουθεί

τον ήλιο να κρύβεται πίσω από σκουριασμένες στήλες

ενώ για τελευταία φορά παίζει με τις υδάτινες εικόνες του Ιλισού.

Έχουν κατασκευασθεί για να ποτισθούν τα πέρατα της γης με τη δόξα πόλης που πλένεται

σε άνυδρο ποτάμι

115 Για τις καβαφικές αναφορές στον νεοπλατωνισμό (Μάξιμος, Πορφύριος), βλ. Diana Haas, «“Αι αρχαί του χριστιανισμού”»: ένα θεματικό κεφάλαιο του Καβάφη», Αφ.Καβάφης, 1983 α: 593-5. Για την επίδραση του νεοπλατωνισμού στην ύστερη ποίηση του Κάλας, βλ. το 12^ο κεφάλαιο της διατριβής.

με ό,τι απομένει από την δόξα αυτή.

Και δεν υπάρχει ελπίδα να αλλάξει η σύνθεσή των

Η κοίτη να σκεπασθεί με πιο πολύ νερό.

Για να πνιγούνε τώρα οι Αθηναίοι πρέπει αλλού να αναζητήσουνε για το λουτρό τους τάφο.» Οι όροι ερμηνείας που αντλούνται από το παρελθόν χρησιμεύουν για την «ανάγνωση» του ιστορικού παρόντος και καταλήγουν στην πρόβλεψη του μέλλοντος. Το ποίημα «Αθήνα 1933» λειτουργεί συμπληρωματικά με τη «Στρογγυλή συμφωνία», η οποία παρουσιάζει τη συγχρονία της μεγαλούπολης στον ομφαλό της μοντέρνας ζωής, την πλατεία Ομονοίας. Αποτελούν δυο ποιήματα απολύτως διαχρονικά και χαρακτηριστικά της αστικής ζωής, αφού διαβάζονται και σήμερα σαν να μην είναι γραμμένα μια εβδομηκονταετία πριν. Επιπλέον τα συγκεκριμένα ποιήματα (ιδιαίτερα το «Αθήνα 1933») είναι τα πιο άρτια καλλιτεχνικά επιτεύγματα σε όλη τη μεσοπολεμική παραγωγή του Κάλας.

Επειδή στα ποιήματα τα συνδεδεμένα με την ιστορία, καθώς και σ' αυτά που ανήκουν στην υποενότητα *Μινωικοί [Ηχοί]*, υπάρχει μια αντιπαραβολή της αρχαιότητας με την σύγχρονη εποχή, προβληματιστήκαμε αν θα μπορούσε κανείς να βρει ίχνη της ελιοτικής «μυθικής μεθόδου», (ή «αντικειμενικής συστοιχίας»)¹¹⁶. Ο Βαγενάς θεωρεί ότι ο Κάλας στο πρώτο καβαφογράφημά του περιγράφει την καβαφική τεχνική «έχοντας αναμφίβολα στον νου τον ελιοτικό όρο»¹¹⁷. Ο Κάλας χρησιμοποιεί τον παραλληλισμό του σύγχρονου και του αρχαίου, κι αυτό φαίνεται ήδη στους τίτλους των ποιημάτων (όπου ενώνεται ένα ιστορικό ή μυθικό σήμα με σύγχρονη ημερομηνία), μεταχειρίζεται μύθους όπως αυτός του Ναρκίσσου και της Λαΐδας με το κάτοπτρο, προβάλλει το ιστορικό πρόσωπο του Ιουλιανού και της Αλεξανδρινής Υπατίας, πραγματεύεται ποιητικά την ιστορική διαδρομή της Αθήνας. Από τα συγκεκριμένα ποιήματα (που βρίσκονται σε συνεχόμενη σειρά στα *Τετράδια*) μόνο τα «Αθήνα 1933» και «Υπατία 1933» φέρουν γεωγραφικά και ιστορικά σήματα, αλλά το δεύτερο δεν έχει παρά έμμεσο ιστορικό βάρος, γιατί προβάλλει την έμφαση της δύναμης και διαχρονικότητας του λόγου. Τα ποιήματα «Νάρκισσος 1934» και «Λαΐς 1934» καταλήγουν σε ποιητική πραγματεία για τον χρόνο και την παραμορφωτική (και όχι τη συμβολική) δύναμη του κατόπτρου. Στην υποενότητα *Μινωικοί [Ηχοί]*, ο παραλληλισμός αρχαϊκού και συγχρόνου είναι «αδιάκοπος», αλλά η σύνθεση παρόντος και παρελθόντος δεν γίνεται με τη μεσολάβηση του μύθου, ενώ η ταυτοχρονία των περασμένων και του ποιητικού παρόντος δεν είναι παρά στοχαστική. Συνολικά, δεν διαπιστώνουμε μεταπλασμένη μυθολογία, ούτε αναβίωση μυθικών συμβόλων, ενώ ο συσχετισμός της σύγχρονης

¹¹⁶ Για τον ορισμό του Έλιοτ (σχετικά με το έργο του Joyce), βλ. Σεφέρης, 1984: 340. Ο Βαγενάς έχει επιπροσθέσει τον όρο *objective correlative* (από το δοκίμιο του Έλιοτ για τον Άμλετ, βλ. Αφ. Έλιοτ, 1985: 81): «η μυθική μέθοδος είναι μια αντικειμενική συστοιχία, που έχει για μορφή μια μυθική ιστορία» (Βαγενάς, 1986: 153).

¹¹⁷ Βαγενάς, 1994: 264 «Ο Καβάφης της κριτικής και ο Καβάφης του Σεφέρη». Βέβαια, ο Κάλας στο συγκεκριμένο απόσπασμα (όπου μιλά για την αντικειμενοποίηση του συναισθήματος στον Καβάφη) περιγράφει την (κατά τη γνώμη του) ιμπρεσιονιστική τεχνική του Καβάφη.

ζωής με την αρχαία εξαντλείται σε αντικειμενικές διαπιστώσεις, χωρίς να συγκαλύπτεται οιαδήποτε μυθική διάσταση κάτω από ποιητικές εικόνες και υπαινικτικές αναφορές. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Κάλας τελικά παρέμεινε μακριά από το δαιδαλώδες κριτικό θέμα της «μυθικής μεθόδου».

Ιδιαίτερο ρόλο στα ιστορικά προσανατολισμένα ποιήματα παίζει η μορφή του Ιουλιανού. Η συμπάθεια του Κάλας για το ιστορικό αυτό πρόσωπο πρωτοεκδηλώνεται στην επισήμανση πως ο *Ιουλιανός* παρουσιάζεται από τον Καβάφη «ωσάν να έγραφε γι' αυτόν κανένας φανατικός επίσκοπος του 4^{ου} αιώνας, κανένας Αθανάσιος Αλεξανδρείας» (ΚΠΑ: 96). Και συμπληρώνει ότι, στα ποιήματα της τελευταίας του δεκαετίας, ο Καβάφης, ασχολείται πολύ με τον Ιουλιανό, αλλά τον παρουσιάζει ύπουλο, «μιαρότατον και αποτρόπαιον» και κούφο. Βέβαια η στάση του Καβάφη απέναντι στον Ιουλιανό έχει κριθεί ποικιλοτρόπως: ο Σεφέρης θεωρεί ότι ο Ιουλιανός είναι ο περισσότερο εμπαιζόμενος χαρακτήρας στο καβαφικό έργο¹¹⁸, απηχώντας τις απόψεις του Μαλάνου, ενώ ο Τσίρκας διαφωνεί με τον τελευταίο και επισημαίνει ότι στις καβαφικές μεταμορφώσεις του Ιουλιανού, ο αποστάτης αντιμετωπίζεται με συμπάθεια και κατανόηση («Ιουλιανός εν Νικομηδεία») κι αν ειρωνεύεται κάτι ο Καβάφης αυτό είναι το ευμετάβλητο του όχλου («Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς», «Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών») ή την καλογερίστικη χριστιανική κενολογία («Ουκ έγνωσ»). Ομοίως σαρκάζεται, κατά τον Τσίρκα, ο καλογερίστικος φανατισμός και η δεισιδαιμονία στο τελευταίο ποίημα του Καβάφη, «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» (1933)¹¹⁹. Η D.Haas, σχετικά με το ανέκδοτο ποίημα «Ο Ιουλιανός εν τοις μυστηρίοις», καταλήγει ότι ο Καβάφης δεν ταυτίζεται με την πηγή του ποιήματος (τον Γρηγόριο τον Ναζιανζηνό) και δεν καταδικάζει τον Ιουλιανό, αντίθετα ταυτίζεται με το δίλημά του ανάμεσα στην χριστιανική ασφάλεια και την ειδωλολατρική μύηση¹²⁰. Έτσι, μέσα στον κύκλο του Ιουλιανού, ο Καβάφης εφαρμόζει τη μεθοδολογία να αντιπαραθέτει την ελληνιστική και τη χριστιανική εποχή και κοσμοθεωρία, χωρίς να παίρνει εμφανώς θέση αλλά με διάθεση ανατροπής των ιστορικών δεδομένων.

Το σύντομο ποίημα του Κάλας με τίτλο «Ιουλιανός 1933» και motto «Νενίκηκάς με, Ναζωραίε»¹²¹ δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ιστορικό ποίημα, γιατί η πραγματικότητα που

¹¹⁸ Βλ. Σεφέρης, 1984: 359.

¹¹⁹ Βλ. το κεφ. «Ιουλιανός ο παραβάτης», Τσίρκας, 1987: 305-312. Παρόμοια άποψη εκφράζει η Ιλίνσκαγια (1993: 270-278) υποστηρίζοντας ότι στον κύκλο του Ιουλιανού, ο Καβάφης «επιχειρεί να φωτίσει την ιδεολογική και την πολιτική πλευρά των θρησκευτικών αγώνων και μάλιστα με μια ιδιαίτερη επιμονή θέλει ν' ανιχνεύσει την *ψυχολογία του πλήθους*» (: 270). Η ίδια καταλήγει στην ουδετερότητα του Καβάφη απέναντι στις θρησκευτικές συγκρούσεις, και μετατόπιση του ποιητικού ενδιαφέροντος στη σύγκρουση του Ενόσ και των Πολλών στην πορεία του ιστορικού χρόνου (: 278).

¹²⁰ Βλ. Αφ.Καβάφης, 1983 α: 604-605.

¹²¹ Ο Γκορ Βιντάλ στην ογκώδη μυθιστορηματική βιογραφία του για τον Ιουλιανό, αναφέρει πως δεν ειπώθηκε ποτέ η φράση αυτή από τον Ιουλιανό, αλλά ο Θεοδώρητος ήταν αυτός που τη συνέθεσε, έναν αιώνα μετά το θάνατο του Ιουλιανού (Γκορ Βιντάλ, *Ιουλιανός*, μτφ. Τ.Κίρκης, Εξάντας, 1998: 12). Ο Swinburne στον «Ύμνο στην Περσεφόνη» αναφέρει τα επιθανάτια αυτά λόγια του Ιουλιανού, και ο

προβάλλει είναι η εσωτερική δοκιμασία του Ιουλιανού και οι αντιφάσεις στις οποίες θεμελίωσε τη ζωή του αλλά και τη σύντομη βασιλεία του. Οι αντιθέσεις του ποιήματος συμπυκνώνονται στους πέντε στίχους του: ο χαρακτηρισμός «βασιλεύς» δεν συνάδει με τη γυμνότητα και τον ύπνο πάνω σε σανιδένιο κρεβάτι (στοιχεία που ταιριάζουν σε ασκητή-μοναχό)· ο απέραντος κόσμος αντιτίθεται στην εμφατική μοναξιά (μόνος, καμιά, κανείς, ολομόναχος)· τα όνειρα κι οι προσδοκίες γίνονται ανέφικτοι σκοποί· η νεότητα κι οι επιθυμίες της σάρκας δοκιμάζουν άδοξο τέλος. Οι δυο τελευταίοι στίχοι του ποιήματος θα μπορούσαν να αφορούν έναν οποιονδήποτε καβαφικό νέο. Το ποίημα είναι το εξής:

«Βασιλεύς απέραντου κόσμου ονείρων

γυμνός και μόνος κατακλίνεται πάνου σε σανιδένιο κρεβάτι

καμιά, κανείς στο πλάι του.

Ολομόναχος προσδοκά ο νέος τους ανέφικτους σκοπούς του

ενώ η απελπισμένη του σάρκα κάθε πρωί δοκιμάζει άδοξον τέλος.» (ΤεΒ': 44). Η ανωνυμία

του νέου και η έλλειψη ιστορικού βάθους από το ποίημα, το γενικότερο κλίμα απογοήτευσης και ηττοπάθειας, οδηγούν το ποίημα σε μια γενίκευση, ώστε η περίπτωση του Ιουλιανού να αφορά κάθε νέο άνθρωπο (η νεότητα είναι γεμάτη ορμητικά όνειρα κι επιθυμίες) που δεν μπορεί να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην πραγματικότητα (το εφικτό) και τον κόσμο της φαντασίας. Ο Κάλας έτσι απομονώνει το άτομο μέσα στη ροή της ιστορίας, δεν αναφέρεται σε συνθήκες και εξωτερικές παραμέτρους, αλλά προβάλλει τη μοναδικότητα (που είχε ως αποτέλεσμα τη μοναξιά του «διαφορετικού» βασιλιά). Επειδή το ποίημα γράφτηκε ως «απάντηση» στον καβαφικό κύκλο του Ιουλιανού, μπορούμε να εικάσουμε την αιτία για την οποία ο Κάλας μεταθέτει την έμφαση του ποιήματός του στη μοναξιά της διαφορετικότητας. Αν είχε πράγματι κατανοήσει το καβαφικό ενδιαφέρον για το πρόβλημα των σχέσεων της προσωπικότητας και του πλήθους (το οποίο χαρακτηρίζεται από φιλέριδη άγνοια και ροπή στη μομφή και στη βία), τότε πιθανόν να προχώρησε τον ενδόμυχο καβαφικό στοχασμό ως εκεί που δεν τον διατύπωσε ο ίδιος ο Καβάφης. Ίσως τελικά, γι' αυτό ο Κάλας θα περίμενε ότι ο Καβάφης έπρεπε να αποδώσει ιστορική δικαιοσύνη και να ξεχώριζε φανερά (και όχι υπονοούμενα) τον Ιουλιανό, τον διχασμένο ανάμεσα σε δυο θρησκείες και δυο κοσμοθεωρίες. Από την άλλη πλευρά, φαίνεται να ταυτίζεται ο Κάλας με αυτόν που ονομάστηκε «παραβάτης», που έγινε στόχος στενοκέφαλων ανθρώπων, που δεν γεύτηκε την επιτυχία αλλά υπέστη μεγάλη ιστορική υποτίμηση.

Ο Κάλας, λοιπόν, ανιχνεύει και αποκαλύπτει την τραγικότητα του ιστορικού προσώπου, όπως δεν το έκανε ο Καβάφης. Η Ιλίνσκαγια ερμηνεύει ως εξής την καβαφική στάση: «Ο Ιουλιανός έχει στραφεί και μάχεται με τη ροή της ιστορίας, η μάχη που δίνει είναι καταδικασμένη. Διόλου τυχαίο ότι ο Καβάφης από την άλλη όχθη διαλέγει όχι τους θεωρητικούς

Ruthven που το παραθέτει, σχολιάζει πως πολέμοι του χριστιανισμού δεν ήταν οι άθεοι αλλά οι αισθητιστές, ενώ η πραγματική διαμάχη ήταν ανάμεσα στην τέχνη και στην ηθική (βλ. Ruthven, 1977: 96).

αντιπάλους του Παραβάτη, αλλά τις λαϊκές μάζες. Στην προσπάθειά του, καθαρά ιδεαλιστική, να γυρίσει το χρόνο πίσω, ο Ιουλιανός θα μπορούσε να ερμηνευτεί σαν μορφή τραγική. Ο Καβάφης αυτή τη γραμμή δεν την παρακολουθεί. Μόνο να τη συμπεράνει αφήνεται κανείς από το γεγονός κυρίως ότι οι πράξεις του Ιουλιανού δίνονται στη διαστρεβλωμένη μορφή που παίρνουν από τους εχθρούς του μες στην έξαψη και στη σκοπιμότητα της πολεμικής.»¹²². Η ιστορία είναι το ένδυμα και η επίφαση, εκείνο που πάλλει αποκάτω είναι η τραγικότητα της ύπαρξης κι ο Κάλας μοιάζει να επιδιώκει να συναντήσει τον Καβάφη κατευθείαν στο τέλος του δρόμου, χωρίς να έχει διανύσει τις ίδιες με αυτόν παρακαμπτήριες οδούς. Ο Ιουλιανός έπεσε θύμα των ιστορικών αντιφάσεων, αλλά και της αντιπαλότητας ανάμεσα στο ελεύθερο πνεύμα (έτσι όπως αποκρυσταλλώθηκε στην τέχνη και φιλοσοφία) και στην καταναγκαστική ηθική (θρησκεία).

Σύμφωνα με μαρτυρία του Κάλας στο άρθρο του «Υπερβασία παραβάτου»¹²³, ένα χρόνο πριν γράψει το ποίημα, είχε γνωρίσει στην Αθήνα τον Καβάφη: «Σε μια από τις πολλές και μακρότατες συζητήσεις που είχα την ευτυχία να έχω μαζί του τού εξέφρασα το παράπονό μου, ότι σε τρία ή τέσσερα ποιήματά του έγραψε για τον Ιουλιανό κατά τρόπο που μόνο οι πιο εμπαιθείς εχθροί του Παραβάτου ωμίλησαν ποτέ. Ισχυριζόμουνα ότι μετά από την παρέλευση τόσων αιώνων η κομματική μεροληψία αποτελούσε μια ασυγχώρητη ιστορική αδικία, αναξία του [Καβάφη]». Η απάντηση του Καβάφη, συνοδευόμενη από ένα μειδίαμα, προς τον νεαρό συνομιλητή του ήταν μια προτροπή (σ' ένα κομμάτι χαρτί) να γράψει ο ίδιος ένα ποίημα για τον Ιουλιανό, αλλά όταν αυτό πραγματοποιήθηκε, ο Καβάφης είχε πεθάνει. Ο Κάλας, στο ίδιο άρθρο, αναφέρει πως θα του ήταν πολύτιμη η γνώμη του Καβάφη, αλλά ξέρει καλά τις απόψεις του Αλεξανδρινού, για να μπορεί να φανταστεί σε ποια σημεία θα διαφωνούσε και σε ποια όχι (χωρίς να τα διευκρινίζει).

Στο ίδιο άρθρο, ακολούθως, παρουσιάζεται η άποψη του Κάλας για την ιστορία, την οποία ερμηνεύει με όρους αρχαίας τραγωδίας, αν και οι διαφορές των δυο ειδών του λόγου είναι δεδομένες: η ιστορία αποτελεί εξιστόρηση γεγονότων, ενώ το δράμα αφήγηση προσπαθειών, «τελικό κριτήριο δια την κατανόησιν της ανθρώπινης ψυχής είναι η αντίστασις που παρουσιάζουν οι άνθρωποι εις την μοίρα» (ΕΛΙΑ: 1/3). Ο Κάλας περιγράφει τον Ιουλιανό ως μεγαλοφυή στρατηγό, οξυδερκή πολιτικό, πολυμαθή φιλόσοφο και άριστο συγγραφέα, δηλώνοντας ότι ο Παραβάτης «συγινεί και θα συγινήση πάντα, εφόσον υπάρχει πολιτισμός και άνθρωποι ικανοί να συγινηθούν από πάθη.». Το μόνο ατύχημα του Ιουλιανού, κατά τον Κάλας, ήταν ότι δεν συμφωνούσε με την γνώμη της πλειοψηφίας. Σε σειρά επιστολών του 1938 προς τον Θεοτοκά, ο Κάλας αναφέρει τα σχέδιά του να συγγράψει μια βιογραφία του Ιουλιανού¹²⁴.

Γίνεται έτσι ορατή η διαφορετική χρήση της ιστορίας ανάμεσα στον Κάλας και στον Καβάφη: ο Αλεξανδρινός αποφεύγει να δώσει την οριστική αποτίμηση ενός ιστορικού γεγονότος

¹²² Πλίνσκαγια, 1993: 278.

¹²³ Βλ. το άρθρο στην εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* της Ν.Υ. (29.7.1945) στο ΕΛΙΑ: 1/3.

¹²⁴ Βλ. Θεοτοκάς-Κάλας, 1989: 33, 34.

και προτιμά να δίνει διαφορετικές οπτικές γωνίες¹²⁵, ενώ τον Κάλας δεν τον ενδιαφέρουν τα γεγονότα αλλά η ερμηνεία τους. Γι' αυτό, ενώ ο Καβάφης σκηνοθετεί εκ νέου την ιστορία και φωτίζει αφανή γεγονότα, υποβάλλοντας το σχόλιο, αντίθετα ο Κάλας επιβάλλει τη μετα-ιστορία, προωθώντας στο προσκήνιο του ποιήματος το σχόλιο. Αντίστοιχη στάση αποτυπωνόταν και στο ποίημα «Διαβάζοντας βιβλία ιστορίας» (*Ποιήματα*), όπου δεν τον ενδιέφερε η ιστορία ως καθρέπτης γεγονότων και προσώπων, αλλά προβάλλει την «ανάφλογη ιστορία» που πυροδοτεί τη γέννα πυρωμένων συνθέσεων (ΓΦ: 28-31).

Κοινό, λοιπόν, σημείο με τον Καβάφη αποτελεί η ενασχόληση με την Ιστορία, μόνο που ο Κάλας την προσεγγίζει περισσότερο θεωρητικά. Η άποψή του για την ιστορία εκφράζεται σε μια σειρά άρθρων, λιγιστά κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, περισσότερα κατά τη δεκαετία του '40, οπότε οι ιστορικές συνθήκες αλλά και οι ποικίλες ανθρωπολογικές και φιλοσοφικές μελέτες προσανατολίζουν τη θεωρητική του ενασχόληση. Σε άρθρο του 1932, αφοριστικά διατυπώνει: «είναι τέχνη η ιστορία» (ΚΠΑ: 234) και «Εξέχασαν οι ιστορικοί πως είναι μούσα η Κλειώ» (: 235)· κατηγορεί ακόμα τα σχολικά εγχειρίδια ιστορίας όπου η ιστορία είναι άψυχη περιγραφή και «μια αντιπαθητική γυμναστική της μνήμης» (: 234). Χωρίς να παραγνωρίζει τη διαφορά ανάμεσα στο μυθιστόρημα και την ιστορία, θεωρεί ότι «ο καλός ιστορικός, όταν φτιάχνει πορτρέτο, χαρίζει νέα ζωή στο μοντέλο του, ακριβώς όπως ο ζωγράφος» (: 236). Στο ύστερο δοκίμιο «Scandal 's Witnesses: Grafting Smithson on Bataille» (1981) υποστηρίζεται η κοινή – φανταστική – χρήση του Χρόνου από την τέχνη και την ιστορία: «But what else is art and the art of writing history, from Thucydides to Trotsky, but fictitious – a selection of aspects of reality that fit into a pattern developed by the mind?» (Transfigurations: 232-3).

Οι δύο ιστορικές προσωπικότητες που κατεξοχήν θαύμαζε ο Κάλας ήταν ο Ιουλιανός και ο Ροβεσπιέρος· η πολιτική του Ροβεσπιέρου ήταν η «μεγαλοφυέστερη επαναστατική πολιτική που γνώρισε η ιστορία πριν από τον Λένιν» (ΚΠΑ: 238). Η μελέτη της ιστορίας είναι, εκτός από υπηρεσία και αγónισμα για την αλήθεια, εμβάθυνση στο παρόν: «Δεν είναι χαμένος καιρός να ασχολούμεθα από καιρό σε καιρό με βιβλία ιστορικά. Προπάντων με την Γαλλική Επανάσταση· εννοούμε έτσι καλύτερα τη δικιά μας εποχή. Οι αγώνες της μάζας και των πρωταγωνιστών της [μας] εμψυχώνουν. Από τη Γαλλική Επανάσταση, από τον Ρομπεσπιέρ, από τις επιτυχίες τους και τις αποτυχίες τους, από τα προσόντα τους και από τα σφάλματά τους, μαθαίνουμε πράγματα χρήσιμα και για τον δικό μας αγώνα υπέρ της δικτατορίας του προλεταριάτου και κατά των κινδύνων της, κατά του Θερμιδόρ» (ΚΠΑ: 240). Ο Κάλας γνωρίζει ιστορικά τους κινδύνους που υπονόμευσαν την Τρομοκρατία, πρώτα τη μετατροπή της σε αυτοσκοπό, αντί για μέσο εδραίωσης της επανάστασης, αλλά και τη βίαιη ανατροπή της από την αντεπανάσταση, όπως με τη Θερμιδοριανή Αντίδραση, όταν

¹²⁵ Βλ. τις επισημάνσεις της Ελ.Κατσαούνη για τη χρήση της ιστορίας από τον Καβάφη, Συμπόσιο Καβάφης, 1984: 395.

συνελήφθη και δολοφονήθηκε ο Ροβεσπιέρος. Η βασική πηγή από την οποία αντλεί υλικό ο Κάλας, είναι το έργο του γάλλου ιστορικού Albert Mathiez· αυτό φαίνεται από το δοκίμιο «Εισ μνήμην Αλμπέρ Ματιέ» (Απρίλιος 1932), στο οποίο ο Κάλας αναφέρεται με θαυμασμό στο σύνολο του έργου του γάλλου ιστορικού και ιδιαίτερα στις μελέτες του για τον Ροβεσπιέρο (ΚΠΑ : 234-240).

Τα άρθρα που δημοσιεύονται στην ελληνική εφημερίδα της Νέας Υόρκης, *Εθνικός Κήρυξ*, κατά τη διάρκεια του 1945 είναι κυρίως ιστορικά, στα οποία η οπτική ματιά συνδυάζει την ιστορική αντίληψη με την ηθική σημασία του τραγικού στοιχείου: «οι ιστορικοί και τραγικοί φαίνεται πως έζησαν όλη τους τη ζωή απενίζοντας το αγωνιώδες πρόβλημα της πτώσης του ανθρώπου»¹²⁶. Σε άλλη σειρά άρθρων («Βυζαντινά») ο Κάλας ανιχνεύει τις απλουστεύσεις και τις πλάνες των ιστορικών σχετικά με τον μεσαίωνα, σύμφωνα με τις οποίες παραγνωρίζεται η γοτθική αναγέννηση, ενώ το Βυζάντιο θεωρείται συνεχιστής της ελληνικής αρχαιότητας¹²⁷. Η μελέτη της ιστορίας σημαίνει, κατά τον Κάλας, ανάλυση των βασικών αντιθέσεων, τόσο στο κοινωνικό και θρησκευτικό πεδίο, όσο και στον καλλιτεχνικό-φιλολογικό τομέα, αλλά συμπεριλαμβάνει και την κατανόηση της διαμόρφωσης των εθνών και της εξέλιξής τους σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον: «αν Έλληνες πολιτικοί και πνευματικοί ηγέται εμφαντάσθησαν ότι ήταν δυνατό να αναδημιουργηθή το Βυζαντινό κράτος και δεν εκατάλαβαν τον πολυμερή ρόλο που έπαιξε ο Ελληνισμός στη μακροτάτη ιστορία του. Δεν εκατάλαβαν, παρενόησαν ή αποσιώπησαν ό,τι ήταν ζωντανό, λαϊκό και δημοκρατικό στην πολυτάραχη και δραματική του ιστορία»¹²⁸.

Στο *Confound the Wise*, σε ένα ολόκληρο κεφάλαιο, «The Rose of the Winds» (: 118κε) εκτίθεται λεπτομερειακά η ιστορία της Πορτογαλίας (και της Ιβηρικής χερσονήσου), ιδιαίτερα κατά τη μεσαιωνική περίοδο, και παράλληλα καταγράφεται η ιστορία των ανακαλύψεων, αλλά και του πορτογαλικού πολιτισμού. Στην «Theory of Memory» αναπτύσσεται η σύνδεση μύθου-ιστορίας με την ποίηση· οι θέσεις του Κάλας μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: α) η ποίηση είναι στενά συνδεδεμένη με τη ζωή, γι' αυτό ο ποιητής έχει αναλάβει έναν ιστορικό ρόλο β) η ιστορική γνώση δεν πρέπει να στρέφεται αποκλειστικά προς το παρελθόν, αλλά πρέπει να είναι ορμή προς το μέλλον (βλ. στο 9^ο κεφάλαιο της διατριβής). Οι ποιητικές ανακαλύψεις έχουν αξία μόνο όταν συμβαδίζουν με την ιστορία: «The poet is an explorer and he moves in space, but discoveries are valuable only when they can be placed in history» (Confound: 87)

Αν επιχειρήσουμε να συνοψίσουμε την επίδραση του Καβάφη, ο Κάλας, επειδή ως κριτικός δεν αντιλήφθηκε το δραματικό βάθος της καθαφικής ποίησης, μιμήθηκε κυρίως κάποια λυρικά χαρακτηριστικά. Κινήθηκε στον ψυχικό μικρόκοσμο του ατόμου, με τρόπο που δεν

¹²⁶ «Υβρις και Νέμεσις», 19.8.1945, *Εθνικός Κήρυξ*, Ν.Υ. (ΕΛΙΑ: 1/3). Στο συγκεκριμένο άρθρο, ο Κάλας εξετάζει την πτώση του Τσώρτσιλ αλλά και του Χίτλερ, με όρους αρχαίας τραγωδίας (Κόρος, Ύβρις, Άτη και Νέμεσις) έχοντας επηρεαστεί από τον άγγλο ιστορικό Άρνολντ Τόυνμπη.

¹²⁷ Βλ. το άρθρο: «Βυζαντινά Α': Ιστορική πολυμέρεια», *Εθνικός Κήρυξ*, Ν.Υ. (10.6.1945), ΕΛΙΑ: 1/3.

¹²⁸ Από το άρθρο: «Βυζαντινά Δ': ο Διγενής Ακρίτας», *Εθνικός Κήρυξ*, Ν.Υ. (15.7.1945), ΕΛΙΑ: 1/3.

αφορούσε την ανθρωπότητα (τη γενικότητα), αλλά τη συγκινημένη διάθεση ενός προσώπου (μερικότητα)¹²⁹. Επιζητώντας να σκηνοθετήσει τον ψυχικό αντίλαλο των γεγονότων, παρασύρθηκε σε μια πορεία αφαίρεσης, απογύμνωσε το ποιητικό σώμα από τα γεγονότα και κατέληξε σε μια γεωμετρία ψυχικών καταστάσεων – κάτι που είχε αποφύγει στα επικά του ποιήματα. Δικαιώνεται στα ποιήματα αυτά η ρήση του Μπρετόν: «η μνήμη που δεν ξεπερνάει τα όρια της συνειδήσεως [...] αναλύει αδύναμα τις διάφορες παραστάσεις της»¹³⁰.

Ο ποιητικός τόνος όμως διχάζεται συνολικά στα *Τετράδια*. Δηλαδή, ενώ στα περισσότερα ποιήματα δεσπόζει η παθητικότητα των αντίστοιχων καβαφικών συναισθημάτων (όπως είχε ο Κάλας επισημάνει τον διαχωρισμό των θηλυκών – αρσενικών στοιχείων, ΚΠΑ: 75), αντίθετα σε μια μικρή ομάδα ποιημάτων κυριαρχεί η δυσαρμονία, η σκληρότητα, η φθορά (αποτύπωμα της σφραγίδας του Έλιοτ, όπως αναλύεται στο τελευταίο τμήμα του παρόντος κεφαλαίου) αλλά και το συναίσθημα της εκδίκησης, συναισθήματα ενεργητικά. Έτσι στα τρία *Τετράδια*, πέρα από τον κυρίαρχο καβαφικό τόνο, ανιχνεύεται η επίδραση της ελιοτικής ποίησης (την οποία μεταφράζει ο Κάλας εκείνη την εποχή). Πριν αναφερθούμε στην επίδραση του Έλιοτ, παρεμβάλλουμε την παρουσία του Καβάφη στα μεταπολεμικά ποιήματα του Κάλας, ώστε να δοθεί ολοκληρωμένη εικόνα για τη συνολική επίδραση του Καβάφη στο έργο του.

5.1.2.2. Η παρουσία του Καβάφη στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας

Στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας, η παρουσία του Καβάφη δεν είναι κραυγαλέα, γιατί έχει αφομοιωθεί (μερικά και επιλεκτικά). Εδώ πλέον δεν μιλάμε για μίμηση και άμεση επιρροή, αλλά για κάποιες «παρακαταθήκες». Η βασική (όσο και γενική) καβαφική παρακαταθήκη που διαφυλάσσεται στην ώριμη ποίηση του Κάλας, είναι η ποίηση ως συμπεριφορά, ή αλλιώς η αισθητική ως φορέας ηθικών αξιών. Στο β' μέρος της (από τον Μ.Περίδη ονομαζόμενης) Ποιητικής, το οποίο επιγράφεται «Το πόνι», ο Καβάφης πραγματεύεται τη μεταφορά των υψηλών ιδεών στη δράση και στη ζωή¹³¹. μάλιστα οι «Θερμοπύλες» εκφράζουν συμβολικά την ηθική στάση του ποιητή απέναντι στα θέματα όχι μόνο της ζωής αλλά και της τέχνης. Αυτή η ιδιότυπη ζεύξη τέχνης και ζωής από έναν «αριστοκράτη» ποιητή, αποτέλεσε πυξίδα για τον ώριμο Κάλας. Η πλέον σημαντική εφαρμογή της ηθικής κοσμοθεωρίας γίνεται στην ποιητική θεώρηση των ιστορικών γεγονότων, όπως ξεδιπλώνεται στα πολλά ιστορικο-πολιτικά προσανατολισμένα ποιήματα του Κάλας.

Ένα δεύτερο στοιχείο συγγένειας είναι η εγκεφαλικότητα της ποιητικής του Κάλας: «Κατ' ανάγκην, η ποίηση που εμπνέεται από την ιστορία, παίρνει χαρακτήρα εντόνως διανοητικό»

¹²⁹ Οι όροι ανήκουν στον Καβάφη και τους παραθέτει ο Δημαράς, βλ. Αφιέρωμα Καβάφης, 1963 α: 1493.

¹³⁰ Μπρετόν, 1981: 78.

¹³¹ Για «Το πόνι», βλ. Ιλίνσκαγια, 1993: 118κε. Η Ιλίνσκαγια σχολιάζει: «Το μοτίβο της στωικής πίστης στον προορισμό, στο χρέος – χρέος πολίτη και καλλιτέχνη – συγκινεί πολύ τον Καβάφη», στο ίδιο: 120.

(ΚΠΑ: 52). Ο Κάλας υπήρξε κι αυτός «διανοητικιστής»¹³², αφού περιγράφει και ανατέμνει γεγονότα στον χώρο και στον χρόνο, με μεγάλες πάντα διαφορές σε σχέση με τον Καβάφη, όπως ότι δεν υιοθετεί αφηγηματικό ύφος όπως ο Αλεξανδρινός. Ο Κάλας δεν αναπτύσσει, δεν αφηγείται, αλλά παραθέτει τα τεκταινόμενα με ελλειπτικό και μη γραμμικό τρόπο· συχνά κάνει συμφурμούς ανάμεσα σε εποχές και στοιχεία, καταλήγοντας σε μια μικτή «ιστορική» εικόνα. Η ανάδειξη του παρακμιακού χαρακτήρα της σύγχρονης εποχής, η μεταφορά στην επιφάνεια του ποιήματος του «πολιτισμού» των υβριδίων (χωρίς όμως να κυοφορεί δημιουργικές δυνάμεις όπως τα κράματα των λαών στην καβαφική ποίηση) αποτελούν μόνιμο θεματικό μοτίβο της μεταπολεμικής ποίησης του Κάλας. Κοινή αφετηρία είναι πως αντίκρισαν και οι δυο ποιητές τον ελληνισμό με το βλέμμα του «απέξω», του Έλληνα της διασποράς. Μπορεί να μην κατέληξαν στην ίδια αξιολόγηση του «ελληνικού» (βλ. «Ο μύθος της ελληνικότητας»), αλλά το διαπολιτισμικό στοιχείο διαμόρφωσε την οπτική τους απέναντι στα ιστορικά τεκταινόμενα.

Ο Κάλας βέβαια δεν είναι ιστορικός ποιητής, γιατί δεν γράφει αμιγώς «ιστορικά» ποιήματα, αλλά «ιστορικά προσανατολισμένα», καθώς τα περισσότερα δεν έχουν την ασφαλή χρονική απόσταση που παγιώνει ένα συμβάν ως ιστορικό. Η «ιστορία» που παρεισφρύνει στα κείμενα του Κάλας είναι η «εν θερμώ» πολιτική επικαιρότητα, άρα η ιστορία στη συγχρονική της διάσταση¹³³. Ο ποιητής αντιμετωπίζει περίπου ως χρονικογράφος την τρέχουσα επικαιρότητα, αλλά με τον τρόπο ενός ιστορικού: με κριτικό πνεύμα και ερμηνευτική διάθεση· επιπλέον αξιοσημείωτη είναι η ιδιαιτερότητα πως η κριτική του ενδύεται τον χαρακτήρα της σάτιρας. Υπάρχει στη μεταπολεμική ποίησή του ένας μεγάλος κύκλος ποιημάτων που χαρακτηρίζονται για την αναφορικότητά τους στην εξωκειμενική πραγματικότητα – κι αυτό συμβαίνει στα περισσότερα ποιήματα της συλλογής «Οδός Νικήτα Ράντου»¹³⁴ – η οποία βρίθεται από «σήματα» που παραπέμπουν σε ιστορικά πρόσωπα και συμβάντα .

Η εμμονή στην Ιστορία, λοιπόν, αποτελεί την πιο ουσιαστική επιβίωση του Καβάφη στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας. Στην καβαφική ποίηση, η ιστορία (αληθής ή δυνητική¹³⁵) κατέχει δεσπόζουσα θέση και λειτουργεί απομυθοποιητικά και αποκαλυπτικά. Η χρήση της

¹³² Ο όρος του Βρισμιτζάκη, 1975: 11.

¹³³ Πβ. την άποψη του Μαρωνίτη (1984: 131): «Φέρνοντας την ιστορία στο παρόν κινδυνεύουμε, θα έλεγαν μερικοί, να την ταυτίσουμε με τη δημοσιογραφική επικαιρότητα. Όχι. Γιατί ένα καθαρό και γυμνασμένο μυαλό καθυστερεί σε γεγονότα του παρόντος που, με το μέγεθος και τη σημασία τους, θα τροφοδοτήσουν αύριο την επιστήμη της ιστορίας». Ενδεικτική για τη σχέση του ποιητή με την ιστορία, είναι η ανίχνευση των ιστορικών σημάτων στο «Δώρο ασημένιο ποίημα» του Ελύτη, ποίημα το οποίο έμμεσα αναφέρεται στην εποχή της δικτατορίας κατά την οποία γράφτηκε (βλ. στο ίδιο: 43κε).

¹³⁴ Εδώ μιλάμε όχι για όλο το ομότιτλο βιβλίο, αλλά για τη συλλογή που έδωσε το όνομά της στο βιβλίο και η οποία περιλαμβάνει ποιήματα γραμμένα μεταξύ 1945-1977. Στοιχεία ιστορικά υπάρχουν στα: «Συλλογή Α'» (α' δημ. 1963), «Συλλογή Β'» (α' δημ. 1975) και στις «Κοροϊδίες» – ενώ η «Συλλογή Γ'» (α' δημ. 1975) και τα «Έντεκα και δύο ποιήματα» είναι περισσότερο αυτοαναφορικά και εκθέτουν ζητήματα ποιητικής, όπου ο Κάλας αποκαλύπτει μυστικά της ποιητικής τέχνης και σχολιάζει τις προθέσεις του.

¹³⁵ Για τη διάκριση των ιστορικών ποιημάτων του Καβάφη σε ιστορικοφανή, ψευδοϊστορικά και ιστοριογενή, βλ. Μ.Πιερής «Καβάφης και Ιστορία», Συμπόσιο Καβάφης, 1984: 372-388.

ιστορίας από τον Καβάφη, επεσήμανε ο Σεφέρης, είναι πολύ διαφορετική από τους ρομαντικούς ή παρνασσικούς ποιητές, «δεν είναι, δηλαδή, μήτε οπτασιακή αναπόληση, μήτε μνεία μιας ακαθόριστης μυθολογίας, μήτε θέμα για να σμιλέψει ο καλλιτέχνης ένα “ωραίο” ψυχρό και ασύνδετο ανάγλυφο»¹³⁶. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ο Καβάφης έκανε πολύ περιορισμένη (και χρονικά και ποσοτικά) χρήση του μυθολογικού κύκλου¹³⁷, ενώ απέναντι στην Ιστορία έχει αναπτύξει μια μεθοδολογία (επιστημονικής ακρίβειας). Έτσι απογυμνωμένη από μυθικά στοιχεία είναι η μεταξύ 1945-77 ποίηση του Κάλας, μάλιστα εστιάζεται στην αιρετική (ως προς τον σύγχρονό του υπερρεαλισμό) θεωρητική αμφισβήτηση των μύθων. Στα μεταπολεμικά ποιήματά του βρίσκουμε διάσπαρτα τα ίχνη της ιστορικής συνείδησης του ποιητή ο οποίος ζει στην Αμερική, αλλά δεν θα πάψει ποτέ να παρακολουθεί και να καταγράφει «την αντίδρασή του στις βαθιές πληγές της ομαδικής»¹³⁸ ελληνικής ζωής.

Ι) Οι «πρόκες»¹³⁹ της ιστορίας: τόποι και ονόματα. Ανάμεσα στις άλλες λειτουργίες που επιτελεί ο ποιητής είναι να «εφημερίζει γεγονότα», δηλαδή να στέλνει ανταπόκριση και να καταγράφει τα εφήμερα και παροδικά, ώστε να ακινητοποιεί τον χρόνο. Σαν τίτλοι εφημερίδας εντυπώνονται στο σώμα του ποιήματος οι «πρόκες» της ιστορίας. Πολλά ποιήματα, χωρίς να έχουν ιστορικό θέμα, περιέχουν αναφορές σε γεωγραφικούς όρους με ιστορικό βάρος, σε πρόσωπα ιστορικά ή σε ιστορικά γεγονότα. Σημειώνουμε από την *Συλλογή Α'*: Δαμασκός, Βεσπασιανός, Θήρα (ONP: 94), Πανουργιάς (: 97), Μαυρομιχαλαίοι (: 99) από την *Συλλογή Β'*: «η εν Ισσω μάχη», «το Είκοσι δύο επέστρεψαν οι Έλληνες απ' την Μικράν Ασία», Τροία (: 109), από την *Συλλογή Γ'*: Κολόμβος (: 115), Ακρόπολη, Μοροζίνι, Πολύβιος (: 118), Ιουλιανός, Μαρά (ONP: 119). Βέβαια όλες αυτές οι αναφορές λειτουργούν ως μετωνυμίες και υποκαθιστούν έννοιες με τις οποίες έχουν σχέση (πχ. ο Μοροζίνι παραπέμπει στην καταστροφή του Παρθενώνα, άρα και της παραδοσιακής κλασικής τέχνης).

Στο ποίημα «Με ασπασμούς» (ONP: 88) έχουμε έναν απευθείας διάλογο ανάμεσα σε μια εταίρα και έναν ανώνυμο πελάτη της, ενώ ο χώρος και ο χρόνος θυμίζουν την τοπιογραφία της

¹³⁶ Σεφέρης, 1984: 334. Η άποψη αυτή προκύπτει από την αναθεώρηση που έκανε ο Σεφέρης σχετικά με την καβαφική χρήση της ιστορίας που δεν είναι «η παραδοσιακή και παρωχημένη, όπως πίστευε, αλλά είναι όμοια με τη μοντερνιστική χρήση του μύθου», Βαγενάς, 1994: 245 («Ο Καβάφης της κριτικής και ο Καβάφης του Σεφέρη»). Έχει υποστηριχθεί και η άλλη άποψη (πχ Τ.Μαλάνος, Στ.Ροζάνης, Β.Λεοντάρης) ότι ο Καβάφης είναι καθηλωμένος σε μια ιστορική περίοδο, χωρίς την αίσθηση και εποπτεία του ιστορικού γίνεσθαι (Συμπόσιο Καβάφης, 1984: 48). Ο Ροζάνης επιπλέον αμφισβητεί την απόλυτη ιστορική ερμηνεία του καβαφικού έργου, θεωρώντας σφάλμα την επιβολή ιστορικών συσχετισμών πάνω σ' αυτό. Ο ίδιος υποστηρίζει πως η αναβίωση της ιστορίας στην ποίηση του Καβάφη είναι μυθική, δηλαδή βιοματική και λειτουργική (βλ. Στέφανος Ροζάνης, *Μεταμορφώσεις*, Δωδώνη, 1979: 144-149).

¹³⁷ Ο Καβάφης έγραψε δέκα συνολικά αρχαιόμυθα ποιήματα, ανάμεσα 1893 και 1910, βλ. Δ.Ν.Μαρωνίτης, «Ο μυθολογικός Καβάφης και η “Πριάμου νυκτοπορία”», Αφ. Καβάφης, 1983 α: 620-629.

¹³⁸ Μαρωνίτης, 1984: 132.

¹³⁹ Χρησιμοποιούμε τη λέξη όπως στον στίχο του Μ.Αναγνωστάκη «Σαν πρόκες πρέπει να καρφώνονται οι λέξεις» («Ποιητική», Μ.Αναγνωστάκης, *Τα Ποιήματα*, Πλειάς, 13^η, 1983: 151).

Μ.Ανατολής (Κάιρο, Πορτ-Σάιντ)¹⁴⁰, κατά τη διάρκεια γεγονότων που προετοίμασαν τον Β' παγκόσμιο πόλεμο (: «την επομένη μπήκαν οι Ιταλοί στο Αντις-Αμπέμπα»¹⁴¹). Ουσιαστικά, ο Κάλας κινείται σε καβαφικό χώρο, δίνοντας την εκτός ελλαδικής μητρόπολης αίσθηση. Επιπλέον υπάρχουν και κάποια πρόσθετα ιστορικά στοιχεία που στοιχειοθετούν αναφορές σε ένα μακρινό ιστορικό παρελθόν: Ασπασία, Περικλής· καθόλου τυχαίος δεν είναι ο συμφυρμός με τον χρυσό αιώνα της κλασικής Ελλάδας, μόνο που η εποχή αυτή δεν ανακαλείται για τα κλέη της αλλά για να υπομνησθούν αφενός το γεγονός ότι η Ασπασία ήταν εταίρα και αφετέρου η κατάληξη του χρυσού αιώνα σε μια μεγάλη ήττα (στον Πελοποννησιακό πόλεμο). Η πόρνη Ίρμα του ποιήματος παραπέμπει στην Ποίηση (σύμφωνα με το λογοπαίγνιο Ίρμα=ρίμα), γι' αυτό η αναφορά στον «αμερικανό πελάτη» (που περιμένει την εταίρα στο «Κάιρο Σίτυ και έχει προτεραιότητα), υπομνηματίζει πιθανότατα τη μεταφορά του παγκόσμιου πολιτισμικού κέντρου, κατά τον 20^ο αι., στη Νέα Υόρκη· παράλληλα υπάρχει ο υπαινιγμός ότι και στις δυο υπερδυνάμεις (της αρχαίας και της σύγχρονης εποχής), η ανάπτυξη των τεχνών και των γραμμάτων προϋποθέτει την «πληρωμή», άρα την εύρωστη οικονομική βάση. Διαπιστώνεται ότι, στο συγκεκριμένο ποίημα, η ιστορία μπορεί να μην βρίσκεται στο κέντρο, αλλά αποτελεί τον σημαίνοντα φόντο, καθώς ο Κάλας αναφέρεται στην ανάπτυξη της τέχνης με όρους καθαρά ιστορικούς.

Στο ακριβώς επόμενο ποίημα («Παράδεισος», ONP: 89) βρίσκουμε μια πλάγια αναφορά στην Κύπρο ως τμήμα (πλευρό από το σώμα) της Ελλάδας: ο Δημιουργός απευθυνόμενος στον Αδάμ, του δείχνει την κοπέλα-ταίρι του που είναι από την Κύπρο, υποδεικνύοντας έτσι τη βίαιη αποκόλληση από το σώμα της Ελλάδας ενός οργανικού κομματιού της. Επίσης για τη μοίρα του Κυπριακού και την αγγλική κατοχή, υπάρχουν υπαινιγμοί και σε άλλα δύο γειτονικά ποιήματα, οι οποίοι συνίστανται από λογοπαίγνια πάνω στην ονοματοθεσία του νησιού, έτσι ώστε να υποδειχθεί με δηκτική διάθεση ο αγγλικός ιμπεριαλισμός. Στο πρώτο ποίημα («Ξένα δοχεία»), εκφράζεται ικανοποίηση που παραμένει «το ΤΖΗ ΜΠΗ Γκραντ Μπρετάγν κι όχι Κύπρος!» (ONP: 87). Η σατιρική αποδόμηση του Κάλας προσβάλλει καταρχήν τα ονόματα και μέσα από αυτά ανακαλείται συνειρμικά η ιστορία: η Κύπρος φέρει τη δική της (αυτόνομη) ονομασία, ενώ η Αγγλία μνημονεύεται με τα αρχικά της (G.B.= «ΤΖΗ ΜΠΗ») πρώτα και μετά με το όνομά της σε γαλλική προφορά («Γκράντ Μπρετάγν»: 87). Στο σχόλιό του για τον στίχο ο Friar, στην αγγλική

¹⁴⁰ Παρ' όλο που αναφέρεται το ξενοδοχείο «Κάιρο Σίτυ», ο Κάλας υπομνηματίζει στον Friar πως πρόκειται για ξενοδοχείο (και όχι μπαρ, όπως το είχε ο Friar μεταφράσει) στην Αθήνα, στις αρχές του '50 (14.10.67, ΔΑΚ: 26/19). ωστόσο, η αίσθηση που δίνεται στο ποίημα όπου υπάρχουν κι άλλα ξένα τοπωνύμια, υπερβαίνει τα σύνορα της Ελλάδας. Πιθανόν, ο επιδιωκόμενος στόχος είναι είτε η αναφορά σε μια αλλοτριωμένη γλωσσικά (και υποδουλωμένη πολιτισμικά) Ελλάδα (αυτό επιτείνεται και από τη χρήση άλλων ξένων λέξεων: «σέπερμέντ», «ουίσκι», «περμαγκανάντ») είτε η υπόδειξη για την εγγύτητα της Ελλάδας προς τον πολιτισμό και την ιστορία της εγγύς Ανατολής.

¹⁴¹ Πρόκειται για την κατάληψη της πρωτεύουσας της Αιθιοπίας στις 6.5.1936 από τους Ιταλούς (απελευθερώθηκε το 1941 από τους Άγγλους). Πιθανόν ο Κάλας να θέλει έτσι να τοποθετήσει ιστορικά ένα γεγονός της προσωπικής του ζωής, κρατώντας το παράλληλα στο αφανές βάθος του ποιήματος. Η αναφορά στην Αιθιοπία έχει αντληθεί από την εικονογραφία του Ιερώνυμου Μπος, πβ. την ανάλυση του ποιήματος «Black is beautiful» στο 12^ο κεφάλαιο, σχετικά με την επίδραση του Bosch πάνω στην ποίηση του Κάλας.

μετάφραση του ποιήματος, (σύμφωνα με υποδείξεις του ίδιου του Κάλας, ΔΑΚ: 17/6) μιλά για το παλιό ξενοδοχείο στο Σύνταγμα που ήταν ευρέως γνωστό ως «G.B.»· ο Κάλας θυμάται ότι στη διάρκεια των διαδηλώσεων εναντίον των Άγγλων για το Κυπριακό, κάποια οικοδομήματα που έφεραν αγγλικά ονόματα, είχαν, για λίγο καιρό, αλλάξει τα ονόματά τους σε «Κύπρος». Σε τέσσερα ποιήματα παρακάτω, γίνεται παρόμοιος υπαινιγμός σχετικά με το όνομα της Κύπρου: «πρώην Ανγκλετέρ» (ONP: 92) με τη σκωπτική παραχάραξη (: γαλλική προφορά) του ονόματος της Αγγλίας.

Στα ποιήματα της περιόδου 1977-1983, που απαρτίζουν τη συλλογή *Γραφή και φως* (που έδωσε το όνομά της σε όλο το βιβλίο) ο τόνος αλλάζει και η γραφή γίνεται εσωστρεφής (σχεδόν σολιμιστική): υπάρχουν ωστόσο ελάχιστα ποιήματα όπου ο Κάλας εστιάζει στην αντανάκλαση των ιστορικών γεγονότων στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Ως γνήσιος μαρξιστής ο Κάλας διακρίνει την οικονομία πίσω από την ιστορία και την πολιτική και τονίζει πως, διαχρονικά, το κινούν αίτιο της ιστορίας παρέμεινε ο υλικός πλούτος. Ιδιαίτερα, οι οικονομικές συναλλαγές τείνουν να υποκαταστήσουν τα πολιτικά γεγονότα, αφού όλα μετριούνται και κόβονται σύμφωνα με τις συγκυρίες και τις περιστάσεις της αγοράς (δηλαδή τις «σημαίες ευκαιρίας») αλλά όχι σύμφωνα με την ηθική και την ιστορική νομοτέλεια:

«Πλούσιο νησί η Σύρος, με ναυπηγεία / και παγκοσμίους συνδιαλέξεις. /

Των παππούδων τα σάγια της Ρουμανίας / και τα μπαμπάκια της Αλεξάνδρειας /

αντικατασταθήκανε απ' τα πετρέλαια. / Στα δεύτερα βιβλία προστεθήκανε /

σημαίες ευκαιρίας. / Επί Τουρκοκρατίας η Καθολική Εκκλησία /

δεν ήταν κι αυτή σημαία ευκαιρίας» (ΓΦ: 96). Πίσω από μια τέτοια ανάγνωση της παγκόσμιας ιστορίας, προϋποτίθεται μια ηθική η οποία, αφού δεν επιδιώκει να γίνει θρησκευτική και κανονιστική, γίνεται σάτιρα και παρωδία.

Στη ίδια συλλογή υπάρχει ένα ποίημα όπου κατατίθενται αναμνήσεις παλιές και πρόσφατες σε μια αλυσίδα προσωπικών και ποιητικών διασταυρώσεων, ενώ στον ιστό του «καρφώνονται» κι ανεξάρτητα γεγονότα (που δεν φαίνεται να συνδέονται με τα παρακείμενα): «Ανάργυρος Πετράκης, πρώτος δήμαρχος Αθηνών / μνημονεύεται.» (ΓΦ: 98), όπως και «στιγμές» (σαν επιτομή και σύνοψη) από την ιστορία της Αρμενίας:

«Πότε θα ξαναδούμε την κορυφή του Κασμπέν,

το αρμένικο καμπαναριό;

Κοιλάδα παυλικιανών πίστεων και κομμουνιστικών αιρέσεων.

Όπως εδώ έτσι στη Γεωργία, ορθόδοξες παραδόσεις

τέμνονται από οθωμανικές σαγονιές

ανατολίτικες ματιές. Αγώνες, σάρχες.» Η πατρίδα της γυναίκας του Έλενα Κάλας (Ρωσία)

αποτελεί, ως φαίνεται, μνημείο ιστορικών εικόνων και αφορμή στοχασμών σχετικά με την αιώνια διαμάχη ανάμεσα στην «παράδοση» και στην «αίρεση», όπως και στη συνύπαρξη (σαν τους

τεμνόμενους κύκλους) λαών και πολιτισμών. Το ίδιο συμβαίνει και σ' άλλα σημεία του ίδιου ποιήματος: «Στο Τμπιλίσι [...] νέος δρόμος / ισοπέδωσε τσιφλίκια, προνόμια, / αιματοβάφην τα τολμηρά νερά του Κουρά ποταμού.» (: 99). Παρακάτω, υπενθυμίζεται το πολιτειακό καθεστώς της χώρας αυτής: «Στο Αραμπάτ ελέω εργατών ρέει πάλι το πετρέλαιο»· με λεκτική υποκατάσταση του «ελέω θεού / βασιλιά» με το «ελέω εργατών» υποδεικνύεται η μετάβαση στο νέο κομμουνιστικό καθεστώς.

Πέρα από τις ποιητικές αναφορές στην παγκόσμια ιστορία, σε αρκετά (γραμμένα κατά πάσα πιθανότητα μετά το 1980) ποιήματα αντανάκλαται η πραγματικότητα της ελληνικής μεταπολιτευτικής κοινωνίας, όπως το ποίημα «Βουλιαγμένες», όπου η ιστορία εστιάζει στην αφανή καθημερινότητα και γι' αυτό δεν έχει ήρωες αλλά ανώνυμους μικροαστούς, ενώ εκτυλίσσεται στο γκρίζο και άσχημο τοπίο της Αθήνας,:

«τι άσχημοι που είναι οι δρόμοι αυτής της συνοικίας
πλασιωμένοι από γκριζοπράσινα κυβικά
παραλληλισμοί κάθετοι κι οριζόντιοι.

Η οδός Ηλιουπόλεως κατακτήθηκε από επιπλοποιούς

Και μηχανικούς ανταλλακτικών αυτοκινήτων.» (ΓΦ: 106). Στο ίδιο ποίημα, παρακάτω, συνοψίζονται οι «βουλιαγμένες» ζωές των μικροαστών γυναικών – άλλες έκαναν καλό γάμο κι άλλες όχι, όλες γερνούν κι όλες βουλιάζουν στην οικιακή ρουτίνα. Η ίδια πραγματικότητα ξεδιπλώνεται και σε άλλο ποίημα, όπου η ισοπέδωση (και εκμηδένιση) των πάντων στη μεταπολιτευτική κοινωνία εξισώνει τη δημοκρατία (και πολύτιμα άλλοτε πολιτειακά δικαιώματα) με τις καταναλωτικές ανάγκες των ανθρώπων:

«Η εκλογή ενός Προέδρου, μιας φούστας
κάποιου ψυγείου εκμηδενίζουν τις προτιμήσεις μας.

Επαναλαμβανόμεθα. Αντικαταστήσαμε όμως
τα φαινομενικά με δικά μας κριτήρια διαφοροποίησης

μας συσφίγγουν.» (ΓΦ: 111). Ο ποιητής διαπιστώνει, διαγιγνώσκει (κάνει διάγνωση: diagnostician) την έκπτωση των ανθρώπινων επιθυμιών (και οραμάτων) σε προτιμήσεις καταναλωτικές. Η ανθρώπινη ζωή και η ιστορία έχουν πέσει σε έναν φαύλο κύκλο επαναλήψεων, καθώς το μεταπολιτευτικό τοπίο πάσχει από ομοιομορφία και καταναλωτισμό, τείνοντας σε μια μαζική δημοκρατία, όπου εξισώνονται οι εκλογές (συνειδητή συμμετοχή του πολίτη στο πολίτευμα) με τις καταναλωτικές επιλογές. Μέσα σ' αυτό το ισοπεδωτικό κλίμα, λίγοι είναι εκείνοι που μπορούν ή τολμούν να προβάλλουν τα προσωπικά τους κριτήρια, και γι' αυτό ασφυκτιούν. Ο διαγνωστής ποιητής καταγράφει με αυτόν τον λακωνικό τρόπο, την παρακμή της κοινωνίας αλλά και της ίδιας της ιστορίας.

II) Τα υβρίδια στην Ιστορία. Ο Καβάφης επέδειξε μια οξυδερκέστατη κριτική ικανότητα απέναντι στην ιστορία, αποκαλύπτοντας τα παρασκήνια πίσω από τις επίσημες εκδοχές

των ιστορικών γεγονότων. Στην ώριμη ποίησή του έστρεψε τον «φακό» του σε ασήμαντες ιστορικές μορφές (συχνά επινοημένες) και στα «υστερόγραφα» της ιστορίας¹⁴², με παρόμοιο τρόπο ο Κάλας εστιάζει σε συλλογικούς τύπους της μεταπολεμικής περιόδου. Η στηλίτευση της απάθειας και του αμοραλισμού, η αποξένωση (στον Κάλας με τη μαρξιστική σημασία) μιας μεταβατικής εποχής, η διαλεκτική γνώση της ανθρώπινης ψυχής, όλα αυτά περνούν στους στίχους του, έχοντας τη μακρινή πηγή τους στην καβαφική πολιτεία. Όπως ο Καβάφης φωτίζει εποχές μεταβατικές, με τη ματιά του Έλληνα της διασποράς, έτσι ο Κάλας αποδίδει στην ποίησή του το κράμα που δημιουργήθηκε από την επιμειξία του ελληνικού πολιτισμού με τον εξαπλούμενο αγγλοσαξονικό πολιτισμό. Η απόσταση που του εξασφαλίζει η διαμονή του στο εξωτερικό, τον κάνει να αποφεύγει τις ποικίλες ελληνολατρίες και να υιοθετεί μια διάμεση σκοπιά, παρόμοια με την ελληνιστική σκοπιά του Καβάφη.

Ο Κάλας, στη μεταπολεμική ποίησή, του παρακολουθεί τον ελληνισμό ως χωνευτήρι γλωσσών και συμπεριφορών, μόνο που η πορεία είναι αντίστροφη από τη συνήθη καβαφική, όπου βρίσκουμε την επιβολή και διείσδυση του ελληνικού στοιχείου πάνω στο βαρβαρικό. Στον Καβάφη, η ελληνικότητα είναι η δεσπόζουσα του οικουμενικού πολιτισμού στον οποίο πιστεύει: «Κάτω από την οικουμενική διάσταση του “ελληνισμού” επανατοποθετείται και ανάλογα σημασιοδοτείται η ταυτότητα του “Έλληνα”»¹⁴³. Στον Κάλας η αφομοίωση και δουλική μιμητικότητα πλήττει το ελληνικό στοιχείο, ώστε να μη μιλάμε για συνύπαρξη (ούτε καν για συναίρεση) πολιτισμών, αλλά για υποταγή ή εξαφάνιση του ασθενέστερου ελληνικού πολιτισμού, μέσα στον σύγχρονο κόσμο. Η πόλη-σύμβολο που συνοψίζει την καινούργια πραγματικότητα είναι η Βαβυλώνα. Στην καινούργια σύγχρονη Βαβυλώνα που προκύπτει μεταπολεμικά, ο (ζυθοβιομήχανος) Φιξ αυτοαποκαλείται Ιλισός, ο Χίλτον (ξενοδοχείο) υποκαθιστά την Ακρόπολη κι ο Μπελαφόντε παριστάνει τον Όμηρο της νέας εποχής· όλα αυτά βρίσκονται στο πρώτο ποίημα της μεταπολεμικής παραγωγής του Κάλας, το οποίο επιγράφεται «Ξένα Δοχεία» (ONP: 87), τίτλος δηλωτικός της αλλοίωσης που υφίσταται ο αυτόχθων ελληνικός πολιτισμός στα πιο εγγενή του στοιχεία. Οι ιστορικές βολές του ποιήματος είναι ξεκάθαρες, όσον αφορά στην άλωση του ελληνισμού από την τουριστική ανάπτυξη, την τεχνολογική κυριαρχία και την αστική ανοικοδόμηση, μια άλωση εκ των ένδον, που καταλήγει στην υποκατάσταση του κλασικού ελληνικού στοιχείου από το αλλότριο.

Ο καινούργιος μέγας μεταπολεμικός κόσμος είναι ένα υβρίδιο που έχει χάσει, όχι μόνο την εθnico-πολιτική του ταυτότητα και την ιστορία του, αλλά και την αισθητική (εκλεκτική) στάση απέναντι στη ζωή. Στο ποίημα που επιγράφεται «Διγενή» (ONP: 92) ο Κάλας παρωδεί τις απαρχές του νεοελληνισμού ως κράματος Ανατολής και Δύσης. Τα πρόσωπα του ποιήματος, αληθινά υβρίδια που ακουμπούν σε δύο έθνη, δύο ονόματα και δύο παραδόσεις, κατακλύζουν

¹⁴² Βλ. Δάλλας, 1986: 96.

¹⁴³ Οι επισημάνσεις ανήκουν στον Δάλλα, 1986 α: 36.

έναν κόσμο που φέρει παρόμοια μεταλλαγμένα χαρακτηριστικά. Βασικό χαρακτηριστικό του κόσμου αυτού είναι μια σειρά αλλοιώσεων, κυρίως στο επίπεδο της γλώσσας, των εθνικών συμβόλων και της τέχνης· έτσι ο Καβάφης συνυπάρχει με τα τουριστικά είδη στην Πλάκα: «στην Πλάκα, Άγγλος μ' άπταιστη ερασιμακή προφορά / απαγγέλλει Καβάφη». Η διαλεκτική των πολιτισμών εκπίπτει στη νοθεία των πάντων, συνεπώς το υβριδικό σύμπαν που παρουσιάζει ο Κάλας απέχει από την αμφιταλάντευση και το καβαφικό δίλημμα (: «εν μέρει εθνικός κ' εν μέρει χριστιανίζων»¹⁴⁴). Παρομοίως στο ποίημα «Ασπασία Γλυκοφιλούσα» (ONP: 103), παρουσιάζεται το σύγχρονο πρόσωπο της Ελλάδας, άδοξο κι αποκρουστικό, σε μια αποτυχημένη προσπάθεια να φτιάξει το παρόν της, συμφύροντας αλλότρια στοιχεία. Ενώ ο Έλληνας για τον Καβάφη αντιπροσώπευε έναν αισθητή που αγαπούσε τις καλές τέχνες¹⁴⁵, ο Νεοέλληνας του Κάλας ζει, «ανελλήνιστος», μέσα στην κακογουστιά (Kitsch). Είναι χαρακτηριστικό για τη γραφή του Κάλας ότι προοικονομεί γεγονότα και καταστάσεις τα οποία εδραιώνονται αργότερα στον νεοελληνικό βίο, ώστε μερικά ποιήματά του να φαίνονται πολύ μεταγενέστερα σε σχέση με τον χρόνο συγγραφής τους (για την ανάλυση των ποιημάτων βλ. 12.4.1. στη διατριβή).

Η αντίστοιχη Αλεξάνδρεια για τον Κάλας είναι η Βαβυλώνα ή η Νέα Υόρκη, η οποία, με την αυτοπεποίθηση της Αθήνας του Περικλή, ανέμιξε τα δωρικά και τα ιωνικά στοιχεία της και έγινε το κέντρο της τέχνης μεταπολεμικά (Διακύβευση: 85). Αυτή η πραγματικότητα ήταν μοιραία, γιατί – σύμφωνα με τον Κάλας – η μοντέρνα τέχνη δεν είναι παρά το πανομοιότυπο του ανακατέματος των γλωσσών¹⁴⁶.

«“Αλλόφυλε, τι σου ῥθε ν' αράξεις στη Νοβαγιόρκη;”

“Εδώ ῥναι η Βαβυλώνα!”» (ONP: 98). Συχνά επανέρχεται ο Κάλας στο μοτίβο της σύγχρονης μεγαλούπολης ως Βαβυλώνας· από τη συλλογή *Ποιήματα* (1932) «οι τοίχοι της Βαβέλ που συμπληρώνουν τα κυπαρίσσια του Νέου Κόσμου» (ΓΦ: 26) έως τα τελευταία ποιήματα: «Είμεθα πια τέκνα της μανχατανής Βαβυλώνας» (: 98).

Συνοψίζοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο χρονικογράφος Κάλας μπορεί να μην έχει χρονική απόσταση από τα ιστορικά συμβάντα που ενσωματώνει στα ποιήματά του, αλλά έχει μια κριτική απόσταση, καθώς η σάτιρα αποτελεί το κλειδί της ανάγνωσης των γεγονότων. Τα ποιήματα που αναφέρθηκαν ανωτέρω, καθώς και άλλα που εμπεριέχουν ιστορικοπολιτικές αναφορές, αναλύονται στο 12^ο κεφάλαιο για τη Σάτιρα στη μεταπολεμική ποίηση του Κάλας.

III) Η Ιστορία ως κλειδί του νοήματος. Ένα από τα πρώτα ποιήματα της μεταπολεμικής περιόδου του Κάλας επιγράφεται «Ηρώων» και πρόκειται για μια δυσνόητη λεκτική αλυσίδα με μόνο ορατό κλειδί τον Μιθριδάτη, όνομα που παραπέμπει στον Καβάφη και ίσως πλαγιοκοπεί τον αυλικό ποιητή Φερνάζη. Ο Μιθριδάτης ΣΤ', Διόνυσος κ' Ευπάτωρ, έμεινε

¹⁴⁴ «Τα Επικίνδυνα», Καβάφης, 1977 Α': 46.

¹⁴⁵ Βλ. Δάλλας, 1986 α: 43.

¹⁴⁶ Από βιβλιοκριτική του Κάλας για το «Wittgenstein' s Vienna», *Domus*, 1975 (ΔΑΚ: 12/2).

στην ιστορία για τους μιθριδατικούς πολέμους εναντίον των Ρωμαίων (ξεκίνησαν το 89πχ κι έκλεισαν 42 χρόνια αργότερα με τον θάνατο του)· ήταν βασιλιάς του μικρού αλλά ισχυρού κράτους του Πόντου και στη διάρκεια του μακροχρόνιου πολέμου μεταμορφώνεται από φιλέλληνα βασιλιάς σε ασιάτη δεσπότη: «Πίσω από την ελληνική μάσκα, που είναι πια όλο ρωγμές, θα βρούμε έναν ήρωα – ήρωα ακόμα, αλλά ήρωα βάρβαρο, που αποκηρύσσει τον δάνειο πολιτισμό, καταστρέφει με τα ίδια του τα χέρια τις πόλεις που ο ίδιος έχτισε, επικαλείται απεγνωσμένα τον θρησκευτικό και εθνικό φανατισμό των γηραιών λαών της Ασίας και των νομαδικών ορδών του Βορρά, και μοιάζει στο εξής να ενσαρκώνει το αδιάλλακτο μίσος τους όχι μόνο απέναντι στους Ρωμαίους κατακτητές, αλλά και απέναντι στον ίδιο τον πολιτισμό της Μεσογείου.»¹⁴⁷. Αυτός ο Μιθριδάτης εμφανίστηκε ως σωτήρας απέναντι στη ρωμαϊκή προέλαση και έτσι η τύχη του Ελληνισμού βρέθηκε στα χέρια ενός βαρβάρου. Το ποίημα του Κάλας, το οποίο είναι μια ασυνεχής αλυσίδα και ένα υπερρεαλιστικό κρυπτογράφημα, πιθανόν να πρέπει να διαβαστεί κάτω από το συγκεκριμένο ιστορικό φως:

«Όποιος για λίγο, για πολύ, πίνει δηλητήρια
κρέμασε το κουτάλι του παπά.
Έχει τον Μιθριδάτη για ήρωα!
Χτύπα ξύλο! Όποιος μεταλαβαίνει γιατρεύει
σωτηρία δίχως φάρμακο έρπεται στην Ιστορία
και στα καταγώγιά της, θίασος και ηρωίνη,

στη συναγωγή εκκλησιάζονται αγάπης χορτασμένοι θεατές.» (ONP: 90). Η Ιστορία παρουσιάζεται πιστή στην καβαφική αντίληψη, ως έχουσα θίασο και αφανείς πλευρές (καταγώγια), δηλαδή ως θέατρο με προσκήνιο και παρασκήνιο. Επιπλέον, η προσφυγή στην ιστορία ως φάρμακο και αναλγητικό, πρέπει να έχει κάποια συγγένεια με τους καβαφικούς στίχους «Εις σε προστρέχω Τέχνη της Ποιήσεως, / που κάπως ξέρεις από φάρμακα· νάρκης του άλγους δοκιμές, εν Φαντασία και Λόγω»¹⁴⁸.

Εκτός από τον Μιθριδάτη, το άλλο κλειδί του ποιήματος είναι η θρησκεία με τη μετάληψη¹⁴⁹ (το κουτάλι του παπά), τη συναγωγή (εβραϊκή;) και τα κηρύγματα της σωτηρίας

¹⁴⁷ Για τα ιστορικά στοιχεία βλ. Έλλη Σκοπετέα, «Νεότερα περί του Φερνάζη», Αφ. Καβάφης, 1983 α': 674. Με βάση τα ανωτέρω στοιχεία, νομίζουμε πως ο Κάλας αναφέρεται στον συγκεκριμένο Μιθριδάτη κι όχι σε εκείνον που πρωταγωνιστεί στο καβαφικό ποίημα «Εν πορεία προς την Σινώπην» (Καβάφης, 1977 Β': 71-2).

¹⁴⁸ Από το ποίημα «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.χ.», Καβάφης, 1977 Β: 24.

¹⁴⁹ Πιθανόν εδώ να έχουμε μια έμμεση αναφορά, αντλημένη από την ενασχόλησή του με τον πίνακα του Bosch και τις λόγιες πηγές του, σχετικά με το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας (ο Bosch απεικονίζει έναν ακροβάτη πάνω σε ένα οργανέτο στην Κόλαση, ο οποίος κρατά μια κούπα, ως υπαινιγμό στο μυστήριο της μετάληψης, βλ. στο άρθρο του Κάλας «Hieronymus Bosch and the Prodigal Son» (1967, ΔΑΚ: 11/2). Και αλλού στον δεξιό πίνακα, υπάρχουν παρωδικές εικονογραφήσεις της θείας Ευχαριστίας: κάτω αριστερά υπάρχει ένα διαβολικό ποντίκι που έχει τη μορφή ψαριού σε σχήμα δυσκολότηρου και ετοιμάζεται να

(salvation)¹⁵⁰ και της αγάπης. Στο ποίημα, το μυστήριο της Ευχαριστίας συνδέεται με τον Μιθριδάτη, γιατί ο μιθριδατισμός είναι μια αιρετική «μετάληψη» και σημαίνει τον βαθμιαίο εθισμό του οργανισμού προς τις δηλητηριώδεις ουσίες, ο οποίος επιτυγχάνεται με τη λήψη αρχικά μικρών δόσεων δηλητηρίου αυξανόμενων προοδευτικά – αυτό έκανε ο Μιθριδάτης για να αποφύγει τον κίνδυνο δηλητηρίασης από τους εχθρούς του. Στο ποίημα, απέναντι στην εκκλησία αντιπαρατίθεται το δηλητήριο¹⁵¹ (vs μετάληψη) με τη σημασία που έδωσε ο υπερρεαλιστής Κάλας στις *Εστίες Πυρκαγιάς*: «Γιατρεύω σημαίνει δυναμώνω τα δηλητήρια, αντιτάσσω στις Δέκα Εντολές τις 120 Μέρες στα Σόδομα. Γιατρεύω σημαίνει παλεύω» (:159). Επομένως η γιατρεία από τη μετάληψη και η α-φάρμακη σωτηρία έρχονται¹⁵² μέσα στην ιστορία, άρα δεν δίνουν ώθηση, δεν είναι δυνάμεις ανυψωτικές.

Ο τίτλος του ποιήματος («Ηρώων») φτιάχνει λογοπαίγνιο με τον ήρωα και την ηρωίνη (δηλητήριο) κι ίσως εν τέλει να πρόκειται για ηρώο που περιλαμβάνει βάθρο χωρίς άγαλμα, καθώς το θαυμαστικό (3^{ος} στιχ.) που ακολουθεί τον βάρβαρο ήρωα-αρχηγό (καταστροφέα τελικά και όχι σωτήρα του ελληνικού πολιτισμού από τη ρωμαϊκή επέλαση) πιθανόν να παραπέμπει ειρωνικά στους καβαφικούς βαρβάρους και την κάποια «λύση» που (δεν) πρόσφεραν. Βέβαια εκτός από το ιστορικό επίπεδο – ή παράλληλα με αυτό – είναι εξίσου δραστικό το επίπεδο της παρωδίας του θρησκευτικού μυστηρίου, με όρους ανάλογους με εκείνους της εικονογραφίας του Bosch. Ωστόσο η ερμηνεία του ποιήματος παραμένει ανοιχτή, γιατί πρόκειται για ένα από τα πιο δυσεπίλυτα ποιητικά αινίγματα της ώριμης ποίησης του Κάλας.

Σε άλλο άτιτλο ποίημα, η βία της ιστορίας συνδέεται με τον τρελό έρωτα, σε ένα συμφυρμό που μόνο υπερρεαλιστικός μπορεί να θεωρηθεί, καθώς ξενίζει σε βαθμό απροσδόκητης έκπληξης ο συνειρμός των Μαυρομιχαλαίων (όχι μόνο της οδού Μαυρομιχάλη, αλλά και της δολοφονίας του Καποδίστρια) με έναν έρωτα συνώνυμο της μανίας και της αφροσύνης:

«Φαίδρα, φαιδρή μου Φαιδρούλα
απόψε θα χύσουμε αίμα, οδός Μαυρομιχάλη
θα ποδοπατήσουμε αισθήματα κι αισθήσεις.

συντρίψει ένα ποτήρι με κρασί-αίμα των μαρτύρων του Χριστού (βλ. το άρθρο «Ποντίκια και τρέλλα στον “Κήπο των γήινων απολαύσεων”», *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 488).

¹⁵⁰ Ο όρος πιθανόν να φέρει το νόημα που δίνει ο καθολικισμός: «ότι μπορεί κανείς να πετύχει τη σωτηρία της ψυχής του μέσω πράξεων που έχουν την ευλογία της εκκλησίας – εξ ου και η περιφνημη φράση “ο σκοπός αγιάζει τα μέσα”» (Διακύβευση: 95). Ο υπαινιγμός του Κάλας είναι ότι η εκκλησία υπήρξε φορέας κίβδηλης σωτηρίας – σε αντίθεση με τα λόγια των πατέρων της εκκλησίας ότι ο άνθρωπος πρέπει να κάνει τον Θεό γιατρό του και να ζητήσει απ’ αυτόν τη σωτηρία (βλ. άρθρο «Ποντίκια και τρέλλα στον “Κήπο των γήινων απολαύσεων”», *Αιολικά Γράμματα*, 1998: 492).

¹⁵¹ Το δηλητήριο πιθανόν να αποτελεί αναφορά στο έργο του Breton *Poisson Soluble* (Διαλυτός Ιχθύς), όπου ο Κάλας επισημαίνει το λογοπαίγνιο ανάμεσα στο poisson (ψάρι) και poison (δηλητήριο), βλ. το κείμενο «Luci Ferian 1», από την ενότητα «Surrealism and the making of History» (ΔΑΚ: 24/4).

¹⁵² Κι εδώ πιθανόν πρόκειται για παραπομπή στον Bosch και στα ερπετά (όπως ο όφις που παρέσυρε την Εύα) που εικονογραφούνται στον αριστερό πίνακα της Εδέμ (βλ. το άρθρο της Elena Calas «D for Deus and Diabolus. The Iconography of H.Bosch», κεφ. «The creeping things», ΔΑΚ: 38/5).

Τυραννοκτόνοι!» (ONP: 99). Αυτός ο έρωτας, ενώ απευθύνεται σε πρόσωπο¹⁵³ «φαιδρό» (όνομα και επίθετο), παρουσιάζει την πιο σκοτεινή και σκληρή πλευρά ενός έρωτα απαλλαγμένου από αισθήματα και ανάλογο με την τυραννοκτονία. Στη συνέχεια του ποιήματος υπάρχουν προσφωνήσεις-μεταφορές που αποδίδονται στο αγαπημένο πρόσωπο, όπου εισχωρούν κι άλλες ιστορικές εποχές: Βυζάντιο/χριστιανισμός (το αγαπημένο πρόσωπο προσφωνείται «πορταΐτισσα»), τουρκοκρατία (κυρά Φροσύνη, χανούμισσα) και αρχαιότητα («λέαινα της Ακρόπολης¹⁵⁴ μου»). Στο συγκεκριμένο ποίημα η ιστορία (με τα θραυσματικά σήματά της) δεν αυτονομείται, αλλά υπεισέρχεται στο μεταφορικό ιστό του, ενώ χρησιμεύει ως το μόνο συγκεκριμένο και αναγνωρίσιμο αντικείμενο αυτού του ιστού. Επιπλέον η ιστορία προσφέρει το «μπαρούτι» ως εύφλεκτη ύλη που μπορεί να ανατινάξει και να βάλει φωτιά σε όλες τις σημαντικές εκδηλώσεις του ανθρώπου (όπως στην ποίηση και στον έρωτα).

IV) Φιλοσοφία της ιστορίας: Οι βασικές ιδέες του Κάλας σχετικά με την ιστορία, συνθέτουν τη μετα-ιστορική του σκέψη, όπως παρατίθεται στη μεταπολεμική ποίησή του, ως εξής: **α)** η ιστορία είναι φαινόμενο που δύναται να επιστρέψει, δηλαδή να αναδημιουργηθεί στοχαστικά-κριτικά, κατά το καβαφικό υπόδειγμα (και λεκτικό): «Επέστρεψε, ω Ιστορία»¹⁵⁵ **β)** η ιστορία είναι αποκαλυπτικός λόγος και όχι νεκρή μελέτη: «Άμα η Ιστορία δεν προσφέρει αποκαλύψεις / τι θέλουμε την Ιστορία;» (ONP: 125) **γ)** η ιστορία αποτελεί μια νομοτελειακή ροή με δικούς της νόμους και ως εκ τούτου δεν είναι υποκείμενη σε αλλοιώσεις και παραχαράξεις: «Η ταχυδακτυλοουργία των οικονομολόγων / δεν θα σταματήσει την Ιστορία.» (ONP: 126) **δ)** η ιστορία συνιστά καταφύγιο και παραμυθία¹⁵⁶, γιατί, με την ιδιότητα της να μιλάει για τον χρόνο, αίρεται πάνω απ' αυτόν, σε ένα επίπεδο διαχρονικό και έτσι προσφέρει λύτρωση από τα δεσμά του καθημερινού χρόνου: «θέλω ρόλο δίχως δείχτες ρολογιού / καταφεύγω στην Ιστορία / άραγε μας θέλει;» (ONP: 145).

Πρέπει επιπροσθέτως να τονιστεί πως η κυριότερη καβαφική συμβολή στο ώριμο έργο του Κάλας είναι η αποπροσωποποίηση, τεχνική που δεν επιτρέπει την ανάδυση στην επιφάνεια του ποιήματος, των υποκειμενικών συναισθημάτων (και στοχασμών) απέναντι στα γεγονότα (βλ.

¹⁵³ Ο Τζουμάκας (1999: 183) αναφέρει πως πρόκειται για την ηθοποιό Μελίνα Μερκούρη (το ποίημα είναι γραμμένο πριν το 1950 – δημ. 1963) και αναφέρεται στην ταινία «Φαίδρα»· ο ίδιος λέει ότι και η αναφορά στην ταινία «Ποτέ την Κυριακή» (στο ποίημα «Παράδεισος», ONP: 89) αφορά πάλι την Μερκούρη.

¹⁵⁴ Ο Κάλας (χφο σημείωμα, ΔΑΚ: 17/3) αναφέρεται στη Λέαινα που ήταν Αθηναία εταίρα, φίλη των τυραννοκτόνων (τέλη 6^{ου} αιώνα πχ)· ο Ιππίας την υπέβαλε σε μαρτύρια κι αυτή για να μην ομολογήσει, έκοψε με τα δόντια της τη γλώσσα της. Υπάρχει χάλκινο άγαλμά της στα Προπύλαια, το οποίο παριστάνει μια λέαινα.

¹⁵⁵ ONP: 109. Ο Κάλας είχε παλαιότερα εκδηλώσει τον θαυμασμό του για την ποιητική τόλμη του Καβάφη να κάνει γραμματικό λάθος (να χρησιμοποιήσει προστακτική με αύξηση), βλ. το αδημοσίευτο κείμενο «Στο γλωσσικό στίβο», ΕΛΙΑ: 1/2.

¹⁵⁶ Ο Βρισμιτζάκης επισημαίνει πως ο Καβάφης βρίσκει ανακούφιση στην ιστορία, γι' αυτό και τρέφει στοργή προς αυτήν· μάλιστα πιθανολογεί πως «η ιστορικότης του ίσως να είναι μια άλλη εκδήλωση της αποδημικής επιθυμίας», Βρισμιτζάκης, 1975: 25. Επίσης, ο Σαρεγιάννης σχολιάζει την καβαφική ιστορική αίσθηση ως εξής: «Πιο πέρα από την ιστορική αλήθεια υπάρχει μια άλλη, πιο ατομική και πιο αιώνια.», Σαρεγιάννης, 1973: 95.

παρακάτω στο 11^ο κεφ., τα σχετικά με την «Έκσταση» στη μεταπολεμική ποίηση). Τα περισσότερα ποιήματα που αναφέρονται σε ιστορικά συμβάντα (και τα οποία απέχουν χρονικά, άλλοτε λίγο κι άλλοτε περισσότερο, από την ενσωμάτωσή τους στα ποιήματα του Κάλας) έχουν κυρίαρχο άξονα τη σάτιρα, γι' αυτό και αναλύονται στο οικείο 12^ο κεφάλαιο της διατριβής. Η σάτιρα μετράει και την απόσταση του νεότερου ποιητή από τον Αλεξανδρινό, ο οποίος είχε επεξεργαστεί ένα περίτεχνα αινιγματικό ύφος, πλήρως αποστασιοποιημένο και επιδεχόμενο πολλαπλές ερμηνείες, ενώ η επιθετικότητα του σατιρικού ύφους του Κάλας δεν έχει τίποτα το εκλεπτυσμένα ειρωνικό ούτε επιδέχεται πολυσήμαντη αποκωδικοποίηση.

Επιπλέον, σχετικά με την ιστορία, όπως τονίστηκε και στην ανάλυση των μεσοπολεμικών ποιημάτων, η υπερρεαλιστική θεώρηση του Κάλας διαφέρει από την αισθητικο-φιλοσοφική άποψη του Καβάφη για το παρελθόν. Η μη-ευκλείδεια θεώρηση της ιστορίας, όπως αναλύεται στο *Confound*, όχι ως μνήμη του παρελθόντος, αλλά ως δύναμη μετασχηματιστικής για το μέλλον (*Confound*: 61), καθοδηγεί και την ποιητική στάση του Κάλας απέναντι στην ιστορία (βλ. το 9^ο κεφάλαιο για το *Confound the Wise*). Ωστόσο υπάρχει αυτό το κοινό σημείο με την καβαφική ποιητική: η δικαίωση της εκ των υστέρων ερμηνείας των ιστορικών συμβάντων. Η άποψη που προβάλλουν κι οι δυο ποιητές πάνω στην ιστορία είναι αυτή της δυναμικής (=ποιητικής) αντικειμενικότητας, καθώς η μελέτη και η γνώση των ιστορικών συμβάντων, μοιραία τροποποιείται από τη γνώση (ή την εμπειρία) άλλων ανάλογων γεγονότων (κυρίως του παρόντος): η άποψη αυτή εκφράζεται επιγραμματικά με τη φράση: «Notre Dame and Radio City modify our conception of the Parthenon» (*Confound*: 64). Έτσι τα σύγχρονα του ποιητή πρόσωπα, πράγματα ή γεγονότα αποβαίνουν οι καταλύτες του παρελθόντος: «When the past is thus thrust into the future how is it possible for the past not to change?» (*Confound*: 66). Ο Κάλας μάλιστα αναφέρει ότι τόσο ο Έλιοτ όσο και ο Λένιν, καίτοι τόσο διαφορετικοί σε όλα, υιοθέτησαν την ίδια στάση απέναντι στην ιστορία: επέλεξαν από το παρελθόν τα γεγονότα που τους ενδιέφεραν και τα επέβαλαν πάνω στους αναγνώστες τους μ' όλη τους τη δύναμη, ούτως ώστε αυτοί να τα μεταφέρουν στο άμεσο μέλλον τους. Το συμπέρασμα του Κάλας, που καθοδηγεί και την ποιητική του είναι η ιστορική θέση του συγγραφέα. Αναλυτικά διατυπωμένο ως εξής: «For the work of a man to be important it must be historically situated and how can this be when it remains outside its time, outside the unconscious and irrational needs of actual life, and tries to live the past like a novel [...], by sheer weight of inertia? The genuine essayist is a moralist» (*Confound*: 67). Η ιστορία συνδέεται με τα ήθη, άρα και με την ηθική.

Συμπερασματικά: Βασιζόμενοι στο δείγμα ποιητικής γραφής στο οποίο παρεισφρεί η ιστορία, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τον Κάλας περισσότερο ως «χρονογράφο», ενώ ο Καβάφης, σχολίαζε ο Βρισιμιτζάκης, συνδυάζει «την κλίση ενός ιστορικού φιλοσόφου μ' εκείνην

ενός χρονογράφου»¹⁵⁷. Ο Καβάφης στην ποιητική ενσωμάτωση της ιστορίας, κινήθηκε σ' ένα όριο: ανάμεσα στην φαινομενική απάθεια και στο στοχαστικό πάθος· κατά συνέπεια η νηφαλιότητα και η αμφισημία συνοψίζουν την καβαφική σοφία απέναντι στην ζωή-ιστορία και στην τέχνη¹⁵⁸. Βέβαια υποστηρίχτηκε ότι στον Καβάφη η χρήση της ιστορίας εκφράζει δικές του ατομικές καταστάσεις, αλλά πιο ισχυρή ήταν η τάση της κριτικής για εύρεση αναλογιών με τη σύγχρονή του εποχή¹⁵⁹. ουσιαστικά όμως η σχέση του Καβάφη με την ιστορία υπήρξε πολυσύνθετη και η ιστορική περιοχή της ποίησής του τέμνεται από τις άλλες δύο (τη φιλοσοφική και αισθητική/ηδονική). Ο Κάλας έρχεται στην ιστορία από άλλους δρόμους, πιο επαναστατικούς και πιο νεανικούς (και γι' αυτό πιο ηχηρούς), γι' αυτό η σάτιρά του είναι κραυγαλέα και φτάνει ως την «κοροϊδία», σε αντίθεση με την ανεπαίσθητη καβαφική ειρωνεία. Η ιστορία και η ποίηση συχνά συνοδοιπορούν στη γραφή του Κάλας κι ο στόχος τους είναι κοινός: να κάνουν ορατά τα διαφεύγοντα, αλλά και ο τρόπος τους κοινός: ο ποιητής οφείλει να είναι μαχητής κι οι λέξεις του ν' ανεμίζουν σαν λάβαρα.

«Αόρατος λόγος εμφανίζεται στον στίχο, στην ιστορία.

Μάγος ο φορέας του, μαχητής κι ο φορέας των λαβάρων του.» (ONP: 111)

Η σύγκριση ανάμεσα στον μεταπολεμικό Κάλας και την καβαφική ποιητική, δεν βασίζεται στην αναζήτηση ομοιοτήτων ή συμπτώσεων. Ο Κάλας θεωρούσε τον εαυτό του πνευματικό τέκνο του Καβάφη, με τον τρόπο που ένας γιος δεν μοιάζει απόλυτα αλλά θυμίζει τον πατέρα του¹⁶⁰. Η καβαφική κληρονομιά στον ύστερο Κάλας συνοψίζεται στον εκλεκτικισμό ζωής και τέχνης, στην ποίηση ως πυξίδα συμπεριφοράς, στην κοσμοπολιτική ματιά πάνω στην ελληνική ιστορία, στην αποφυγή του μύθου και των συμβόλων του, στην απόδραση από την προσωπική συγκίνηση. Το ύψιστο δίδαγμα που άντλησε ο Κάλας από τον Αλεξανδρινό, είναι η *επιβράδυνση* της ποιητικής απόλαυσης, κάτι που είχε ως (φυσικό) επακόλουθο την αργοπορία της αποδοχής του Καβάφη από το ευρύτερο (αναγνωστικό και κριτικό) κοινό.

¹⁵⁷ Βρισμιτζάκης, 1975: 37.

¹⁵⁸ Πβ. τα αυτοσχόλια: «Τα ζωηρότερα γεγονότα δεν μοι εμπνέουν αμέσως. Χρειάζεται πρώτα να περάσει καιρός. Κατόπιν τα ενθυμούμαι και εμπνέομαι» (από τον Λεχωνίτη, παραθέτει η Γλίνσκαγια, 1993: 147) και «Όποιος ενθουσιάζεται πάρα πολύ, δεν μπορεί να κάνει καλή εργασία· όποιος δεν ενθουσιάζεται ποτέ, μήτε» (στο ίδιο: 151)

¹⁵⁹ Βλ. την παρουσίαση των κοινών τόπων της σεφερικής κριτικής με προηγηθείσες ερμηνείες σχετικά με την καβαφική χρήση της ιστορίας, Βαγενάς, 1994: 252-256.

¹⁶⁰ Πβ τη μαρτυρία του Τσιάμη (1989): «Το αξιοπερίεργο εδώ είναι ότι ο ίδιος [ο Κάλας] θεωρούσε τις πιο σημαντικές επιδράσεις στην ποίησή του καβαφικές μάλλον παρά υπερρεαλιστικές».

5.2. ΚΑΛΑΣ & ΕΛΙΟΤ

5.2.1. Θεωρητικές ελξαποθήσεις

Ο Κάλας σε απαντητική (προς τον Καμπάνη) επιστολή του στο περιοδικό *Ο Κύκλος* είχε δηλώσει το 1933: «είμαι κομμουνιστής στις πολιτικές πεποιθήσεις, ο υπερρεαλισμός με ενδιαφέρει στην τέχνη και στη ζωή περιφρονώ πολλούς ηθικούς κανόνες. Θεωρητικά προσπαθώ να συνδυάσω όλα αυτά με μια ενιαία εξήγηση» (ΚΠΑ: 277-8). Η αυτοσύσταση αυτή μοιάζει συνειδητά να αντιμάχεται την αντίστοιχη του Τ.Σ.Έλιοτ: «Η οπτική γωνία με την οποία βλέπω εν γένει τα πράγματα είναι: είμαι κλασικιστής στη λογοτεχνία, μοναρχικός στις πολιτικές πεποιθήσεις και αγγλοκαθολικός στη θρησκεία»¹⁶¹. Από την άλλη πλευρά, ο Κάλας ήταν ένας από τους πρώτους μεταφραστές του Έλιοτ στα ελληνικά και όπως είχε χαρακτηριστικά παραδεχτεί: «μπορεί να μεταφράσει κανείς μόνο ό,τι αισθάνεται, και η κατά λέξιν μετάφραση [...] δεν αξίζει τίποτα. Δεν μεταφράζω τι επηρεάζει τους άλλους αλλά μόνο τι επηρεάζει εμένα, γιατί πιστεύω, αλλιώς δε θα 'γραφα, πως έχω αρκετή δύναμη να μετατρέψω τις επιδράσεις των άλλων σε κάτι καινούριο και δικό μου. Θεώρησα πάντοτε στοιχειώδη ειλικρίνεια να μεταφράζω ό,τι μ' επηρέαζε. Αυτό έκανα και εξακολούθη να κάνω. Και δεν είμαι ο μόνος· το ίδιο κάνει ο Παπατσώνης κι ο Σεφέρης.» (ΚΠΑ: 306). Η απορία που προκύπτει, είναι σε τι συνίσταται η επίδραση του Έλιοτ πάνω στη γραφή του Κάλας και γιατί ο δεύτερος επέλεξε, από το ελιοτικό έργο, να μεταφράσει την *Τετάρτη των Τεφρών*. Το συγκεκριμένο ποίημα έχει θεολογικό-μεταφυσικό βάθος, μάλιστα ο Σεφέρης είχε ομολογήσει ότι αν η γνωριμία του με τον Έλιοτ είχε αρχίσει από την Ash Wednesday θα είχε χαθεί «ο πρώτος σπινθήρας της συγκίνησης, αυτό το δώρο του θεού, που λογαριάζει τόσο πολύ σε τέτοιες περιστάσεις»¹⁶². Η απάντηση πιθανότατα βρίσκεται στην ιδιαίτερη ελξαπόθεση που νιώθει ο Κάλας απέναντι στο θρησκευτικό συναίσθημα αλλά και στον Έλιοτ. Γι' αυτό, συνολικότερα, η στάση του απέναντι στον Έλιοτ υπήρξε επαμφοτερίζουσα: επιλεκτικά δεκτική στην αρχή, πλήρως αρνητική στο ενδιάμεσο (*Εστίες Πυρκαγιάς*) και θετική αργότερα. Αυτή η ιδιάζουσα σχέση του Κάλας με τον θεολογικό στοχασμό δικαιολογεί άλλωστε τη μετέπειτα ενασχόλησή του με τον Bosch (τον οποίο αποκωδικοποίησε με βάση τον Άγιο Αυγουστίνο και άλλα πατερικά κείμενα), καθώς και την εισαγωγή πολλών βιβλικών υπαινιγμών στη μεταπολεμική ποίησή του. Όπως ο ίδιος ο ποιητής επεσήμαινε σε κείμενό του (1935): «“Ροπή προς το ατάραχο”, εκφράζει η θρησκεία. Ως ροπή αυτή με συγκινεί, αγαπώ θρησκευτικά ποιήματα, τον κ.Παπατσώνη· άλλοτε είχα μεταφράσει την “Τετάρτη των Τεφρών” του Τ.Σ.Έλιοτ» (ΚΠΑ: 145). Ο ίδιος εξάλλου, μάλλον συμφωνεί με την ελιοτική σημείωση του 1929, όπου ο Έλιοτ δηλώνει πως δεν πιστεύει «ότι ο αναγνώστης πρέπει να ασπάζεται τις πεποιθήσεις του ποιητή για να απολαύσει πλήρως την ποίηση»¹⁶³.

¹⁶¹ Από τον πρόλογο του Τ.Σ.Έλιοτ στο δοκίμιό του “For Lancelot Andrewess” (1928), παραθέτει ο F.Kermode: «Εισαγωγή στο κριτικό έργο του Τ.Σ.Έλιοτ», βλ. Έλιοτ, 1983: 60.

¹⁶² Από το «Γράμμα σ' έναν ξένο φίλο», βλ. Σεφέρης, 1984 α: 14 (και στην Εισαγωγή του Σεφέρη στην *Ερμη Χώρα*, Έλιοτ, 1967: 47).

¹⁶³ Έλιοτ, 1983: 67

Την «αποενοχοποίηση» του μαρξιστή Κάλας απέναντι στο ελιοτικό έργο (αν και ήταν «έτοιμος από καιρό» να δεχτεί την ποίηση του Καβάφη και του Έλιοτ) την υποβοήθησε το δοκίμιο του μαρξιστή κριτικού Μίρσκυ, «Τ.Σ.Έλιοτ και το τέλος της αστικής ποίησης»: σ' αυτό διαχωρίζεται ο Έλιοτ από τους τυπικούς ποιητές της αστικής παρακμής (όπως ο Κλωντέλ): «Κείνο που κάνει τον Έλιοτ να ξεχωρίζει απ' όλους αυτούς τους ποιητές είναι πως σ' αυτόν μια σπάνια δύναμη ποιητική βρίσκεται συνδεδεμένη μ' ένα θέμα πραγματικής κοινωνικής σπουδαιότητας, το μόνο θέμα που είναι ειλικρινές και με ιστορική αξία, που μπορεί να είναι προσιτό σ' ένα σημερινό αστό ποιητή [...] μια ποίηση του θανάτου»¹⁶⁴. Γι' αυτό ο Κάλας στο κριτικό κείμενό του για τον Καβάφη έχει χαρακτηρίσει τους Καβάφη και Έλιοτ ως δύο μεγάλους αστούς ποιητές οι οποίοι εξέφρασαν την παρακμή ενός κόσμου αλλά με ξεχωριστή ποιητική δύναμη¹⁶⁵.

Στη διάρκεια του μεσοπολέμου, ο Κάλας μετέφρασε, εκτός από την προαναφερθείσα κριτική του Μίρσκυ για τον Έλιοτ, το ποίημα «Ash Wednesday» (αυτά τα δύο δημοσιεύτηκαν στο ίδιο αφιέρωμα στον Έλιοτ του περιοδικού *Ο Κύκλος*, τον Ιούλιο του 1933), καθώς και ακόμα δύο δοκίμια του Έλιοτ, «Παράδοση και προσωπικό ταλέντο» (δημοσ. μετφρ. 1934) και «Charles Baudelaire» [1939]¹⁶⁶. από την άλλη πλευρά είναι αξιοσημείωτο ότι δεν έγραψε (πέρα από σκόρπιες κρίσεις) κάποια εκτενή κριτική για την ποίηση του αγγλοαμερικανού ποιητή. Η ενασχόληση όμως με τον Έλιοτ – ποσοτικά τουλάχιστον – είναι εντυπωσιακή, γιατί αυτό δεν το έχει ξανακάνει με κανέναν άλλον ξένο δημιουργό, άρα δηλώνεται έμμεσα το μεγάλο και ξεχωριστό ενδιαφέρον του Κάλας για τον Έλιοτ.

Ας δούμε αναλυτικά τα ελιοτικά κείμενα που μετέφρασε ο Κάλας. Η *Τετάρτη των Τεφρών* σημάδεψε τη στροφή του Έλιοτ προς την εκδήλωση του θρησκευτικού του πιστεύω μέσα στο έργο του και υποδηλώνει την κάθαρση και «την ψυχική απολύτρωση του ποιητή από την βασανιστική αίσθηση κενού και πνευματικής αδράνειας που μαρτυρούν [...] ποιητικές συνθέσεις

¹⁶⁴ Mirsky, 1933: 217 (στη Βιβλιογραφία βλ. Μεταφράσεις του Κάλας).

¹⁶⁵ Ο Κάλας τοποθετεί δίπλα στον Καβάφη, τους Έλιοτ και Κλωντέλ στο θέμα των υπεκφυγών απέναντι στην πραγματικότητα (ΚΠΑ: 51) και στο θέμα της θρησκευτικότητας (: 94). Η Μικέ (1988: 249) συσχετίζει την ενασχόληση των Κάλας και Παπατσώνη με το καθαφικό και ελιοτικό έργο: «η ενημέρωση και η πνευματική ευρυχωρία του Σπιέρου του επιτρέπουν να ξεχωρίσει από τους “αστούς” ποιητές τους Καβάφη και Έλιοτ, που καταφέρνουν, κατά την άποψή του, να δημιουργήσουν, μέσα στο ασφυκτικό πλαίσιο της αστικής τάξης, πραγματικά αριστουργήματα μέσα από τη χρήση των συμβόλων». Επίσης βλ. Μικέ, 1984: 340-348.

¹⁶⁶ Βλ. Μικέ, 1988: 248-252. Η Μικέ διαπιστώνει ότι ο Παπατσώνης και ο Ράντος είχαν τη μεγαλύτερη συμμετοχή στο ελιοτικό αφιέρωμα, άρα πολύ πιθανόν αυτοί να έκαναν την πρόταση στον *Κύκλο* για το αφιέρωμα αυτό (: 249). Η Μικέ χρονολογεί το τεύχος του *Κύκλου* όπου δημοσιεύτηκε η μετάφραση του δοκιμίου για τον Μπουντλαίρ, τον Αύγουστο του 1939, ενώ η Β.Νικολοπούλου το χρονολογεί το 1938 – επειδή το τεύχος δεν φέρει ένδειξη έτους (παρά μόνο μήνα) ακολουθούμε την Μικέ (1988: 367). Θεωρούμε πολύ πιθανόν, λόγω της πολύ όψιμης ημερομηνίας που δημοσιεύτηκε η δεύτερη μετάφραση (καθώς ο ποιητής είχε ήδη εγκατασταθεί στο Παρίσι), να είχε δοθεί από τον Κάλας πολύ νωρίτερα στη διεύθυνση του *Κύκλου*.

του Έλιοτ μέχρι το έτος της “αναβάφτισης” του 1927.»¹⁶⁷. Θα ήταν ίσως εύλογο να υποτεθεί ότι εκείνο που μαγνήτισε τον Κάλας στο συγκεκριμένο έργο, ήταν η θετική έκλυση ενέργειας, η κάθαρση του μηδενισμού και η πίστη σε κάτι. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κάλας, σε όλη την κλίμακα των «μεταμορφώσεων» του, δεν υπήρξε ποτέ μηδενιστής: αντίθετα, αναζητάει πάντα τη θετικότητα (όχι στενά την ιδεολογική «θέση»). Αποκαλυπτική είναι η άποψη που διατυπώνει το 1930, μιλώντας για τη γενιά του: «Γενεά κατ’ εξοχήν θρησκευτική – που τον Θεό τον δέχεται ή τον αρνείται – δεν μπορεί να ανεχθεί τον αγνωστικισμό – αντίληψη λίγο φοβισιαστική και τεμπέλικη συνάμα. Κάποιο πιστεύω γυρεύουμε σε κάθε έργο» (ΚΠΑ: 30). Όμως η παραπάνω θέση δεν σημαίνει πως θα έφτανε να συμφωνήσει με τις απόψεις του Τ. Παπατσώνη που υποστήριζε ότι η αναγνώριση του Έλιοτ στηρίχτηκε σε μια παρεξήγηση «της νέας γενιάς που ξεχώρισε την περίφημη *Έρημη Γη* που δεν ήταν παρά μια προλογική διεκτραγώδηση της γενικής διαλύσεως και φθοράς, εισαγωγική στην ακολουθούσα Θεολογία»¹⁶⁸. Εξάλλου οι περισσότεροι σχολιαστές του ελιοτικού έργου δεν μιλούν για συνέχεια αλλά για τομή στη ζωή και στη σκέψη του Έλιοτ, καθώς μετά την *Τετάρτη των Τεφρών* ο ποιητής εγκαταλείπει τη σατιρική και χλευαστική φωνή των παλιότερων ποιημάτων¹⁶⁹.

Όσον αφορά στην ποιότητα της μετάφρασης του ελιοτικού ποιήματος από τον Κάλας, το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά ολόκληρο το 1930, πρέπει να επισημανθεί η πιστή απόδοση. Παραβάλαμε το πρωτότυπο με τη μετάφραση του Κάλας και την πολύ νεότερη του Κλείτου Κύρου¹⁷⁰. Η απόδοση του Κάλας γίνεται σε μικτή γλώσσα, όπου συνυπάρχουν τύποι όπως «μια και» (=επειδή), κάτου, απάνου, κεινού, κανενού, μιανής, πέλα(γ)ο, αμμώδικη γη, με τύπους καθαρεύουσας όπως: εν ρεμβασμώ, απεχώρησεν, προς ενατένισιν, όπως ελησμονήθη, περατούνται, θέλει προσευχηθεί, ουδείς, λοιδωρούν. Η συνολική εντύπωση όμως είναι πως δεν προδίδεται το ύφος του πρωτοτύπου, αφού ο μεταφραστής δεν φαίνεται να βάζει το δικό του προσωπικό αποτύπωμα (το οποίο εξάλλου δεν έχει διαμορφωθεί αυτή την εποχή) πάνω στη μετάφραση: πχ. στίχοι όπως «ταλαντευόμενος ανάμεσα κέρδους και ζημίας / στο σύντομο πέρασμα όπου διασταυρούνται τα όνειρα / ονειροσταυρομένη αυγή ανάμεσα γέννας και τελευτής»¹⁷¹ δεν θυμίζουν το ύφος των ποιημάτων που γράφει ο Κάλας εκείνη την εποχή. Το

¹⁶⁷ Από το άρθρο του Μ.Β.Ραϊζή «Bergson και μπερξονισμός στον Έλιοτ», Αφ. Έλιοτ, 1988: 25. Για την στροφή του Έλιοτ και τη δέσμευσή του σε μια εξωγενή (της τέχνης) αυθεντία, βλ. στο ίδιο: 24 και στην εισαγωγή του Frank Kermode στο Έλιοτ, 1983: 60-61 και 66-68 (σημείωση 9).

¹⁶⁸ Αφ. Έλιοτ, 1988: 76. Ο Παπατσώνης υποστηρίζει ότι ούτε ο Σεφέρης απέφυγε τη μονομερή θεώρηση του Έλιοτ – δεν αναφέρει όμως ότι ο ίδιος επέλεξε και πρώτος μετέφρασε τον «Ερημότοπο», το 1933.

¹⁶⁹ Βλ. J.H.Cooper, «Η μουσική μιας αναμφισβήτητης ειλικρίνειας: η σύνθετη φωνή στην “Τετάρτη των Τεφρών” του Τ.Σ.Έλιοτ», στο ίδιο: 99. Ο ίδιος μελετητής επισημαίνει ότι στο συγκεκριμένο ποίημα αναπαριστάνεται ο θάνατος ενός παλιού τρόπου ζωής και ενός είδους ποίησης («πάρτε μακριά τα βιολιά και τα φλάουτα») και αναγέννηση ενός νέου (: 102).

¹⁷⁰ Βλ. Έλιοτ, 1988: 15-22. Γενικά, από τον Κάλας δεν λανθάνουν οι βιβλικές αναφορές του ποιήματος, μόνο σε ένα σημείο αστοχεί, όταν αποδίδει το ρήμα *redeem* ως λυτρώνω, ενώ ο Κύρου μεταφράζει «εξαγοράζω»(τον καιρό) με βάση τις επιστολές του Αποστόλου Παύλου (: 80-1).

¹⁷¹ Έλιοτ, 1933: 210 (από το VI τμήμα του ποιήματος), (στη Βιβλιογραφία βλ. Μεταφράσεις του Κάλας).

συγκεκριμένο ποίημα, πέρα από την εκκλησιαστική υφή του, έχει κάποια καινούργια χαρακτηριστικά που είλκυσαν τον μεταφραστή: «Στίχος βαρύς, επιβλητικός και υποβλητικός, κάποτε μονότονος, [...], έλλειψη λογικής ακολουθίας με πλήθος ονειρικών καταστάσεων και λυρικών εικόνων, σύμβολα διαφορούμενα και αλληγορικές μορφές, συνεχείς επαναλήψεις», συνοψίζει ο Κύρου μερικά απ' αυτά¹⁷². Αυτά τα μορφικά στοιχεία βρίσκονται πολύ κοντά στις απόπειρες του Κάλας και στις ποιητικές αρχές που οραματίζεται να ενσαρκώνει η καινούργια ποίηση.

Όσον αφορά στα κριτικά δοκίμια που μεταφράζει, δεν συνεπάγεται ότι προσυπογράφει τις ελιοτικές απόψεις, μάλλον βρίσκεται σε δημιουργικό διάλογο μαζί τους, όπως άλλωστε και με όλο το κριτικό έργο του Έλιοτ. Στο κεφάλαιο για τις σχέσεις του Κάλας με την παράδοση (4.5.), επισημάναμε την επιλεκτική, αναθεωρητική και αιρετική στάση του απέναντι στον «κανόνα» της παράδοσης· η στάση του καθορίστηκε από την ανατροπή με παράλληλη έμφαση στο προσωπικό ύφος, καθώς πάντα υποστήριζε ότι η παράδοση πρέπει να είναι στραμμένη προς το μέλλον και όχι ένα αύταρκες, κλειστό και στατικό σύστημα, παγιωμένο στο παρελθόν. Μπορεί η τελική «φορά» που οι Έλιοτ και Κάλας προσδίδουν στην παράδοση να είναι αντίθετη, ωστόσο υπάρχουν σκέψεις του Έλιοτ, από το δοκίμιο «Παράδοση και προσωπικό ταλέντο» (δημοσίευση πρωτοτύπου: 1919), με τις οποίες συμφωνεί ο Κάλας. Για τον Έλιοτ «ο νεωτερισμός είναι προτιμότερος από την επανάληψη» (δηλαδή την τυφλή προσκόλληση στην παράδοση), ενώ υποστηρίζει ότι η καινούργια δημιουργία οφείλει να καθοδηγείται, να κρίνεται από το παρελθόν, αλλά και το παρελθόν πρέπει να τροποποιείται από το καινούργιο¹⁷³. Ο Κάλας σίγουρα παρακολουθεί αυτές τις διαλεκτικές σκέψεις του ελιοτικού δοκιμίου, αλλά δεν μοιάζει ποτέ να έφτασε ως το σημείο της αυτοθυσίας και της διαρκούς εξάλειψης της προσωπικότητας του δημιουργού. Δεν ξέρουμε βέβαια πόσο κοντά (βαθιά) στον υπερρεαλισμό ήταν ο Κάλας την εποχή που μετέφραζε το εξής: «Ποίηση δεν είναι η απελευθέρωση των συγκινήσεων, αλλά η φυγή από τις συγκινήσεις· δεν είναι έκφραση της προσωπικότητας αλλά φυγή από την προσωπικότητα»¹⁷⁴, πάντως δεν κατανοεί και δεν εφαρμόζει αυτού του είδους την αποστασιοποίηση στην πρώιμη (επική) ποίησή του. Ο Έλιοτ υποστηρίζει πως μεγάλη ποίηση μπορεί να γίνει χωρίς την άμεση χρησιμοποίηση συγκινήσεως (η μοντερνιστική αποπροσωποποίηση βρίσκεται πολύ κοντά στην καβαφική αποστασιοποίηση), ο Κάλας όμως, ως θεωρητικός του υπερρεαλισμού λίγα χρόνια μετά, θα υποστηρίξει τη μεταμόρφωση του κόσμου μέσα από μια διαδοχή συγκινήσεων (Εστίες: 90).

¹⁷² Έλιοτ, 1988: 72.

¹⁷³ Βλ. Έλιοτ, 1933: 362-3. Σύμφωνα με τον Kermode ο Έλιοτ έχει δεχτεί τις αρχές της παραδοσιαρχίας (traditionalismus) (Έλιοτ, 1983: 47). Παρ' όλο που η θέση του Έλιοτ διαφέρει από τις συμβατικές περί παράδοσης αντιλήψεις, συνεχίζει ο Kermode, ο Έλιοτ «απορρίπτει απόλυτα τις σχισματικές, αντιπαρελθοντικές (antipasséistes) θέσεις πρωτοποριακών κινημάτων όπως ο φουτουρισμός και το νταντά» (: 54).

¹⁷⁴ Έλιοτ, 1933: 369.

Αλλά και στην ψυχαναλυτική κριτική του ο Κάλας, ενώ συνδέει τη ζωή του δημιουργού και το λογοτεχνικό έργο, έχει επίγνωση του φράγματος της αισθητικής δημιουργίας. Σ' αυτό το σημείο, πιθανόν να ενστερνίζεται την άποψη του Έλιοτ, ο οποίος σημειώνει πως η σχέση του ποιήματος με τον ποιητή είναι μια χημική αντίδραση ανάμεσα «στον άνθρωπο που υποφέρει και το πνεύμα που δημιουργεί»: τέλεια αντίδραση συμβαίνει όταν «το πνεύμα θα χωνεύει και θα μεταπλάσει τα πάθη που είναι το υλικό του»¹⁷⁵. Γι' αυτό στα κείμενά του ο Κάλας παρουσιάζει το βιοψυχόγραμμα του ποιητή (για τον Καβάφη, τον Κάλβο), αλλά δεν μένει στο επίπεδο των φυσικών αιτίων (βιωμάτων), καθώς προχωρά και σ' ένα επόμενο επίπεδο, αυτό της ποιητικής συμβολοποίησης τους.

Αντίθετα, ως προς το θέμα των σχέσεων δημιουργίας και κριτικής, η άποψη του Κάλας βρίσκεται πολύ κοντά στην άποψη που διατυπώθηκε στο δοκίμιο «Η Λειτουργία της Κριτικής» (1923), όπου ο Έλιοτ θεωρεί ανώτερη την κριτική που ασκούν οι εμπειροτέχνες (practitioners) δημιουργοί¹⁷⁶. Ο Κάλας συχνά τονίζει στα κριτικά του κείμενα την αμφίδρομη ανάγκη ο δημιουργός να είναι και κριτικός, όπως στη διάλεξη του 1933 : «Κάθε δημιουργός είναι και κριτικός, έστω αν είναι και μόνο για να ελέγξει αυτό που δημιουργεί. Μα αρνούμαι πως μπορεί να είναι κανείς καλός κριτικός εάν δεν ξέρει κάτι να δημιουργήσει στην περιοχή που κρίνει.» (Κάλας, 2000: 172).

Επίσης δεν είναι τυχαία η επιλογή του ελιοτικού δοκιμίου για τον Μπωντλαίρ (δημοσίευση πρωτοτύπου 1930) στο οποίο παίρνει αποστάσεις από τον «partisan critic» («κομματικό κριτικό», μεταφράζει ο Κάλας¹⁷⁷) που καθιέρωσε τον Μπωντλαίρ σαν μόδα και σημαία προσωπικών πεποιθήσεων. Ο Έλιοτ ασχολείται με τα πεζά κείμενα του γάλλου ποιητή (παραβάλλοντάς τον με τον Γκαίτε), καθώς και με τη μετάβαση από τη νοσηρότητα και τον

¹⁷⁵ Έλιοτ, 1933: 366.

¹⁷⁶ Βλ. Έλιοτ, 1983: 115 κε. Βέβαια η άποψη αυτή αποτελεί κοινό τόπο για μεγάλο τμήμα της ευρωπαϊκής διανοήσης (πβ. τις κρίσεις του Valéry στο δοκίμιο «Καλλιτεχνική Δημιουργία», πως κάθε κορυφαίος δημιουργός ενέχει μέσα του έναν εξίσου κορυφαίο κριτικό, όπως μεταφράστηκαν στη *Νέα Εστία* το 1926).

¹⁷⁷ Βλ. Έλιοτ, [1939]: 105 (στη Βιβλιογραφία βλ. Μεταφράσεις του Κάλας). Στα δοκίμια που ο Κάλας μεταφράζει, είναι πιο αναγνωρίσιμο το προσωπικό του ύφος (λόγω των γλωσσικών επιλογών). Όσο για τις ατέλειες της μετάφρασης, αναφέρουμε ενδεικτικά ότι στο συγκεκριμένο δοκίμιο έχει αφήσει αμετάφραστη τη λέξη «wishy-washy» (στο κείμενο με τελείες): «Η αντίληψη του Μπωντλαίρ για την μακαριότητα βέβαια έκλινε στο...» (στο ίδιο: 116). Οι ατέλειες αυτές δεν μπορούμε να ξέρουμε αν οφείλονται σε αμέλειες του μεταφραστή, ή αν πρόκειται για ανολοκλήρωτη μετάφραση που δημοσιεύτηκε στον *Κύκλο* όταν ο Κάλας είχε προ πολλού φύγει από την Ελλάδα. Από την άλλη πλευρά, πρέπει να υπολογιστεί και η ευθύνη των τυπογραφικών διορθώσεων στα περιοδικά της εποχής (αν μάλιστα τα κείμενα τους παραδίδονταν σε δυσανάγνωστα χειρόγραφα), οπότε δεν ξέρουμε ποιος φταίει πχ. αν η λέξη institutions του πρωτοτύπου βρίσκεται μεταφρασμένη ως «δεσμοί» και όχι θεσμοί (: 117)· πχ. σίγουρα είναι τυπογραφικό σφάλμα ότι το όνομα του μεταφραστή του δοκιμίου του Μίρσκυ σημειώνεται ως Π.Σπιέρος. Οι αντικειμενικές δυσκολίες απόδοσης του δοκιμιακού έργου του Έλιοτ τονίζονται στο νεότερο άρθρο του Θ.Νάκα «Ξαναδιαβάζοντας τα δοκίμια του Έλιοτ (Σχολαστική σύγκριση πρωτοτύπου και νεοελληνικών μεταφράσεων)», Αφ.Έλιοτ, 1988: 77-82.

σατανισμό προς την ανακάλυψη του χριστιανισμού¹⁷⁸, όπως καταγράφεται στα *Journaux intimes*. Ο Έλιοτ αναφέρεται εν εκτάσει στη δημόσια εικόνα του Μπωντλαίρ¹⁷⁹, η οποία σε πολλά σημεία μοιάζει με την αντίστοιχη του Κάλβου, όπως την είχε αποτιμήσει ο Κάλας στη διάλεξη του 1933. Ο Έλιοτ μάλιστα υποστηρίζει ότι τα ποιήματα του Μπωντλαίρ, με τη μορφική τελειότητα κρύβουν την εσώτερη αταξία του ποιητή. Ο Μπωντλαίρ εξουσιάζει τη λέξη και τον ρυθμό, αλλά «το ταμίευμα των εικόνων [stock of imagery] [...] δεν είναι όλο αθάνατο ή επιτυχημένο»¹⁸⁰. αντίθετα, σύμφωνα πάντα με τον Έλιοτ, οι μπωντλαιρικές εικόνες εισάγονται με μια ένταση πρώτου βαθμού και σ' αυτό έγκειται το ξεχωριστό μεγαλείο του στην παγκόσμια ποίηση. Ο Έλιοτ υποστηρίζει πως στον Μπωντλαίρ, για να μελετηθεί η διαφορά δυναμικού μεταξύ καρδιάς και κεφαλής, μέσω και σκοπού, μπορεί ο μελετητής να ανατρέξει στη μελέτη των πεζών έργων, των σημειώσεων και των ημερολογίων του ποιητή.

Η βίαιη απόρριψη του Έλιοτ καταγράφεται στις *Εστίες Πυρκαγιάς*, όπου ο Κάλας στην πιο επαναστατική υπερρεαλιστική του φάση, αποτιμά αρνητικά πρώτα τον Μίρσκυ και θεωρεί το κριτικό του κείμενο για τον Έλιοτ «πεμπτουσία του σχολαστικισμού της αριστεράς»: «Σ' αυτό το κείμενο, ο πρώην πρίγκιπας Μίρσκι μας αφήνει να υπονοήσουμε, με πολύ τακτ είναι αλήθεια, ότι αν δεν έχουμε διαβάσει Marx και αν δεν έχουμε ψυχαναλυθεί, δε θα μπορέσουμε ποτέ να απολαύσουμε όλες τις ομορφιές που κρύβει από τα μάτια του κοινού θνητού η *Έρημη Χώρα* του Έλιοτ. Ποιος θα τολμούσε να ισχυρισθεί μετά ότι ο Μίρσκι δεν είναι καθαρόαιμος αριστοκράτης;» (Εστίες: 6). Να επισημάνουμε πως για τον Κάλας έχει αρχίσει η εποχή των (υπερρεαλιστικών) αντιφάσεων, γι' αυτό και στο προηγούμενο χωρίο μένει ανεξήγητη η συμπλοκή (στο πρόσωπο του Μίρσκυ) του σχολαστικισμού της αριστεράς με τον αριστοκρατισμό. Στο δεύτερο μέρος του ίδιου βιβλίου ο Κάλας αναφέρεται στον «αγγλοκαθολικό» ποιητή Έλιοτ και αποφαινεται ότι «ο Μίρσκι είναι μεγάλος αστός κριτικός, ενώ το είδωλό του, ο Έλιοτ, ενσαρκώνει τον αντιδραστικό που είναι προικισμένος με μεγάλη ικανότητα μετουσίωσης. Επειδή ο Έλιοτ κατάφερε να εκφράσει τη φασιστική συμπεριφορά, την άρνηση της δημιουργίας, το θάνατο, που είναι το μαζοχιστικό στοιχείο του φασιστικού συμπλέγματος, κι επειδή, από την άλλη, παρήγαγε ένα έργο για να εκφράσει την άρνηση του θανάτου και μια επιμονή να ζήσει προς και εναντίον όλων, έγινε ο τυπικότερος αντιπρόσωπος της φασιστικής αντίφασης»¹⁸¹.

¹⁷⁸ Η Λύντια Στεφάνου, στο άρθρο «Στις ρίζες του ελιοτικού μοντερνισμού», θεωρεί ότι στο συγκεκριμένο δοκίμιο ο Έλιοτ εντάσσει τον Μπωντλαίρ σε μια μακριά παράδοση ποιητών που τους απασχόλησε το πρόβλημα της αμαρτίας και της πτώσης και «δείχνει [...] τον Baudelaire σαν πρόγονο όχι του Μοντερνισμού, αλλά του ίδιου του Έλιοτ στον δρόμο του προς την Χριστιανική πίστη ύστερα από τον σταθμό της *Έρημης Χώρας*» Αφ. Έλιοτ, 1988: 50.

¹⁷⁹ Βλ. Έλιοτ, [1939]: 108-9. Βέβαια παρακάτω ο Έλιοτ διευκρινίζει: «Σ' αυτά κανείς λόγος δεν υπάρχει να αναζητήσουμε ψυχοπαθολογικές αιτίες που, το λιγότερο, μπορούν να θεωρηθούν ανάρμοστες» (: 116).

¹⁸⁰ Στο ίδιο: 110.

¹⁸¹ Βλ. Εστίες: 213. Στα πρώτα κεφάλαια του ίδιου μέρους, υπάρχει ένα χωρίο που ακούγεται αυτοκριτικό για τη δική του προγενέστερη στάση: «Σήμερα, πνεύματα λεγόμενα προωθημένα κολακεύονται ότι έχουν μια προτίμηση για τα έργα με σαφώς υπογραμμισμένη θρησκευτική τάση. Θεωρούν ότι είναι απόδειξη

Στο σημείο αυτό βρίσκεται ένα πολύ λεπτό ζήτημα που αφορά στον πολιτικό χρωματισμό της τέχνης. Σε μια βιαστική ανάγνωση του παραπάνω χωρίου, φαίνεται να ισχύει η εξίσωση Έλιοτ=φασίστας¹⁸². στο κεφάλαιο «Η εμπνευσμένη κριτική» του ίδιου βιβλίου, διαχωρίζεται η τέχνη από τον καλλιτέχνη: «Η τέχνη δε μπορεί να είναι φασιστική ή σοσιαλιστική. Υπάρχουν καλλιτέχνες που είναι φασίστες, όπως υπάρχουν καλλιτέχνες σοσιαλιστές ή φιλελεύθεροι. Υπάρχουν καλλιτέχνες που έχουν αστική ή αριστοκρατική καταγωγή, κι άλλοι που έχουν προλεταριακή καταγωγή. Κάθε καλλιτέχνης, ως καλλιτέχνης, είναι επαναστάτης» (Εστίες: 88). Η θέση του Κάλας αν δεν είναι αντιφατική, μπορεί να αιτιολογηθεί ως διαλεκτική, επειδή αναγνωρίζει στον άνθρωπο της τέχνης το δικαίωμα να έχει μια κοινωνική καταγωγή, μια πολιτική τοποθέτηση και μια καλλιτεχνική θέση, χωρίς να ισοπεδώνονται και να εξισώνονται συλλήβδην και τα τρία. Αστική καταγωγή δεν σημαίνει φιλελεύθερη τοποθέτηση (η προσωπική του περίπτωση), ούτε η φασιστική προσκόλληση συνεπάγεται ελάχιστο ποίηση (περίπτωση Πάουντ)¹⁸³. Η κρίση του Κάλας σχετικά με τον Έλιοτ αφορά στη διάγνωση πως ο Έλιοτ εξέφρασε τη φασιστική αντίφαση η οποία συνίσταται στη θέση του θανάτου αλλά και στην άρση του μέσω της ίδιας της δημιουργίας: επιπλέον αναγνωρίζει στον ποιητή Έλιοτ την καλλιτεχνική του εμβέλεια, αφού τον θεωρεί προικισμένο με μεγάλη ικανότητα μετουσίωσης. Το συζητήσιμο μέρος του συλλογισμού του Κάλας είναι η ταύτιση του φασισμού (αντιδραστικότητα) με το σύμπλεγμα του θανάτου, είναι όμως μια θέση που έχει αναλυθεί στα προηγμένα κεφάλαια των *Εστιών Πυρκαγιάς*. Ο όλος συλλογισμός του ακουμπά στη βασική αντίθεση «θάνατος vs έρωτας/επιθυμία» και στο ερώτημα αν ο άνθρωπος θα υιοθετήσει επαναστατική ή αντιδραστική στάση (Εστίες: 178)· ο θάνατος είναι ένα εμπόδιο στην υλοποίηση της επιθυμίας, γι' αυτό κάθε διαδικασία που μας απομακρύνει από

πνευματικής ανεξαρτησίας. Στην εποχή μας, πολλά “δυνατά πνεύματα”, ακόμη κι όταν δεν φτάνουν να προσηλυτιστούν τα ίδια στον καθολικισμό, θαυμάζουν τον Claudel και τον Eliot και ησυχάζουν την κακή τους συνείδηση μεταφράζοντας το “θρησκευτικό” ως “ποιητικό”. Απ’ αυτή τη θέση ως εκείνη του να βρισκεις εσωτερικούς δεσμούς μεταξύ ποίησης και θρησκείας il n’ y a qu’ un bond à faire» (: 116-7). Την ήδη αντιφατική θέση του Κάλας, δυσκολεύει η μετάφραση: η φράση il n’ y a qu’ un bond à faire (Foyers: 141) του πρωτοτύπου αποδίδεται ως «υπάρχει απόσταση», ενώ σημαίνει το αντίθετο: «δεν υπάρχει παρά ελάχιστη απόσταση»!

¹⁸² Ο Κάλας δεν ασκεί τυπική μαρξιστική κριτική, όπως π.χ. ο Μ.Αυγέρης, στο βιβλίο του *Ξένοι λογοτέχνες* (1966), ο οποίος απαρχής δηλώνει πως ασκεί «κοινωνιστική κριτική» και πως βρίσκεται στους αντίποδες του κόσμου στον οποίο ανήκει ο Έλιοτ, και γι' αυτό αποστρέφεται τον αριστοκρατισμό στην τέχνη, τον ερμητισμό, τη συντηρητικότητα και τον πεσιμιστικό μηδενισμό (βλ. Αφ. Έλιοτ, 1988: 121)· ο Αυγέρης θεωρεί ότι η καλύτερη παραγωγή του Έλιοτ βρίσκεται στην πρώτη του ποιητική περίοδο που δεν είχε καθαρά θρησκευτικό χαρακτήρα (: 122). Στον αντίποδα βρίσκεται η άποψη του Σεφέρη, που βασίζεται σε έναν γενικόλογό ιστορικό ιδεαλισμό: «ο Έλιοτ έδωσε όσο κανένας άλλος, αν όχι το έπος μιας εποχής, καθώς έγραψαν, τουλάχιστο το έπος ενός βασικού συναισθήματος μιας στιγμής της ιστορίας [...] Αν δεν έκανε τίποτε άλλο, έκανε τουλάχιστο τούτο: έκαψε πίσω του μερικά γιοφύρια. Τη στιγμή που η αποσύνθεση απλωνότανε τριγύρω του, το ένωσε και το φώναξε.» (Σεφέρης, 1984: 30). Ο Σεφέρης κι αλλού τονίζει ότι ο Έλιοτ δεν υπήρξε ο ποιητής της παρακαμψίας που περιέγραψε, γιατί ποτέ δεν ταυτίστηκε μ' αυτήν (: 45).

¹⁸³ Πβ. τις απόψεις του Κάλας σε κατοπινή επιστολή στον Ν.Βαλαωρίτη, όπου ξεχωρίζει τον συντηρητικό άνθρωπο από τον προοδευτικό καλλιτέχνη (π.χ. στις περιπτώσεις του Cézanne, ή του Ντοστογιέφσκι, τον οποίο λάτρευε αν και απεχθανόταν τις πολιτικές του ιδέες), βλ. επιστολή 25.11.1969, ΔΑΚ: 30/3.

τον θάνατο είναι προοδευτική από άποψη φυλογενετική. Για τον Κάλας αυτός είναι ο ορισμός του υπερήρωα, ο οποίος οφείλει να καταπολεμήσει όλες τις αντιδραστικές εκδηλώσεις της πολιτικής και ηθικής ζωής κι ο θάνατος είναι η πιο σημαντική από αυτές· μάλιστα στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει μετά από κριτική άρνηση της ύστερης θεωρίας του Φρόντ για το ένστικτο του θανάτου. «Ας έχουμε διαρκώς στο μυαλό μας ότι όλα μπορούν να ερμηνευθούν με όρους επιστροφής, φασισμού και θανάτου!» (: 212). Πιθανόν η αντιφατικότητα της κρίσης του Κάλας απέναντι στον Έλιοτ, να προέρχεται από το υπερρεαλιστικό πάθος και μένος απέναντι σε οτιδήποτε είναι ή μοιάζει ενάντιο στην υπερρεαλιστική επαναστατική διάθεση – και είναι σαφές πως ο Έλιοτ δεν «χωράει» σ’ αυτό το σχήμα. Οπωσδήποτε η αμφιθυμία του Κάλας προκύπτει από δύο γεγονότα: αφενός ότι ο Έλιοτ ως ποιητής τόλμησε να ανατρέψει τις ποιητικές φόρμες, ενώ ως διανοούμενος υπήρξε συντηρητικός και αφετέρου ότι η διαλεκτική σκέψη δεν επιτρέπει μανιχαϊστικές λύσεις.

Στο ίδιο κλίμα κινείται ο Κάλας στο «Towards a third Surrealist Manifesto» (1940), στο σημείο όπου αναφέρεται στο τέλος του ουμανισμού και στην άποψη του Pound πως η σύγχρονή τους εποχή με την έμφαση στο άτομο είχε επισκιάσει τα μυστήρια – κάτι που, σύμφωνα με τον Pound, επιχειρεί να άρει η ποίηση του Eliot. Το σχόλιο του Κάλας (μολονότι συμφωνεί με τη βάση του συλλογισμού του Pound) προκύπτει ειρωνικό για τον Eliot και για τον «δανεισμό» του από τον Pound: «I regret, but I think the Surrealists seem to me to be more capable of reflecting correctly on these problems than Mr.Eliot! Here lies perhaps the inconvenience of thinking aloud, as Mr.Pound does; others pick up yours thoughts!»¹⁸⁴.

Στο *Confound the Wise*, αναλύοντας το ποιητικό μοτίβο της μνήμης, ο Κάλας αναφέρεται στον Έλιοτ και τον συγκρίνει με τον Καβάφη και τον Προυστ, τοποθετώντας τον μάλλον στην ενδιάμεση κλίμακα ως προς την υποταγή στο παρελθόν. Ο Έλιοτ, σύμφωνα με τον Κάλας, δίνει την εντύπωση ότι ένας ολοκληρωτικός θάνατος βρίσκεται μπροστά μας και σε ένα μέλλον τόσο κοντινό που θα μπορούσε να εκληφθεί για παρόν. Έτσι στην ελιοτική ποίηση, καθετί ζωντανό ανήκει στο παρελθόν κι έρχεται μέσα από τους στίχους, όχι για να ζήσει μαζί μας και να αναμιχθεί στη ζωή μας, αλλά για να μας μεταφέρει πίσω στην επικράτεια της μνήμης. Το αίσθημα του παρελθόντος στον Έλιοτ, επισημαίνει ο Κάλας, είναι τόσο διαφορούμενο, όσο στον ύπνο το περίεργο συναίσθημα που μερικές φορές έχουμε για το όνειρο το οποίο ονειρευόμαστε (Confound: 75). Ο Κάλας επανέρχεται στο θέμα της υπαγωγής της ελιοτικής ποίησης σε μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη (: «It is in England that T.S.Eliot could identify his death-tendency with the death feeling of a social group whose cultural past he has loved with the passion of a necrophile.», Confound: 80), δεν του αρνείται όμως τη θέση του ανάμεσα στους διακεκριμένους εκπροσώπους της σύγχρονης λογοτεχνίας (: 75).

¹⁸⁴ Calas, 1940 β: 38.

Επίσης, σε επιστολή του Κάλας προς τον W.C.Williams, καταγράφεται μια γενικότερη αρνητική στάση: «Όσο για την αμερικανική πρωτοπορία, το *Πάρτιζαν Ριβιού* έχει τόσο κακό γούστο στη λογοτεχνία, παρ' όλο που είναι λίγο πιο έξυπνο από τ' άλλα στο χώρο των ιδεών, ώστε να 'ναι χαμένη υπόθεση: η λογοτεχνία, εξ άλλου, δεν μπορεί αιωνίως να θεωρεί εκρηκτικό κάθε καινούργιο ποίημα του Τ.Σ.Έλιοτ. Δεν είναι. Περνάει για βόμβες τ' αυγά των αρχαγγέλων που ο Έλιοτ αφήνει με την κακία του κούκου σ' άλλων πουλιών φωλιές, από τότε που παράτησε το *Κριτήριο*»¹⁸⁵. Το λεκτικό του Κάλας είναι σκληρό απέναντι στην ποίηση του Έλιοτ, αλλά και στην υπερεκτίμηση που τρέφει η λογοτεχνική κριτική γι' αυτόν, ώστε να τον μυθοποιεί. Προφανώς ο Κάλας κατατάσσει την ελιοτική ποίηση στο πλαίσιο του ακαδημαϊσμού, ενώ θλίβεται που οι νέοι αμερικανοί διανοούμενοι δεν ενδιαφέρονται να διαβάσουν δικά του κείμενα, ώστε να καταλάβουν τουλάχιστο «πώς σκέφτεται κάποιος που δεν ακολουθεί ακαδημαϊκή γραμμή για τα προβλήματα που απασχολούν ποιητές και καλλιτέχνες. Οι ακαδημαϊκά σκεπτόμενοι κριτικοί μισούν το βιβλίο μου τόσο [*Confound the Wise*], που πιστεύω ότι, παρ' όλα τα ελαττώματά του, πρέπει να 'χει και κάποιες αρετές»¹⁸⁶.

Καινούργια στροφή του Κάλας απέναντι στο ελιοτικό έργο σημειώνεται μεταπολεμικά. Στο δοκίμιο «Η Εικόνα και η Ποίηση» (1965), ορίζει την «μεγάλη ποίηση» ως προσήλωσή στην αισθαντική ερμηνεία ενός συνεκτικού συστήματος σοφίας (μαγικού ή θρησκευτικού) και καταλήγει: «Ο Έλιοτ προβάλλει ως μείζων ποιητής όχι μόνο λόγω του θεολογικού του προσανατολισμού, αλλά γιατί προσέθεσε μια νέα διάσταση στην ποίηση της εποχής μας, ερμηνεύοντας την εμπειρία με όρους μύθων και τελετουργιών μεγάλης συναισθηματικής αξίας. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο ίδιος ο Έλιοτ με τα δοκίμιά του για τον Δάντη και τον Μπωντλαίρ ήταν αυτός που άνοιξε το δρόμο για την ερμηνεία της μεγάλης ποίησης σε συνάρτηση μ' ένα συναισθηματικά έγκυρο συνεκτικό σύστημα ηθικής. Δεν μπορεί κανείς παρά να αναρωτηθεί πώς θα ήταν η ποίηση του Έλιοτ αν ο ίδιος δεν ήταν καθολικός, αλλά πιστός πουριτανός»¹⁸⁷. Από το απόσπασμα αυτό καταλαβαίνουμε πως δεν υπήρχε, κατά βάθος, καμιά ουσιαστική απόσταση ανάμεσα στις απόψεις του Κάλας κατά τις δεκαετίες του '30 και του '60, ούτε κάποια ασυμβατότητα με τον μαρξιστή Κάλας που μετέφρασε το «Ash Wednesday», καθώς πάντα, πίσω από την ποίηση, έψαχνε ένα σύστημα ηθικής και ένα δυνατό credo. Γι' αυτό, στα μεταπολεμικά κείμενά του αποκαθιστά τον Έλιοτ ως μείζονα ποιητή, μολονότι ο ίδιος ποτέ δεν υιοθέτησε τον ακαδημαϊκό μοντερνισμό¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Από επιστολή γχ [1942] του Κάλας, σε μετάφραση της Β.Κολοκοτρώνη (Κάλας, 2002: 104).

¹⁸⁶ Στο ίδιο: 105 (ίδια επιστολή).

¹⁸⁷ Διακύβευση: 113.

¹⁸⁸ Βλ. ενδεικτικά την κριτική για τον Έλιοτ, όπως καταγράφεται στο δοκίμιο «Flame and Depth of the Anthology», 1944 (Transfigurations: 61-69). ο Έλιοτ γράφει «όμορφη» ποίηση (beautiful poetry), αλλά όχι υψηλή ποίηση (sublime poetry), στο ίδιο: 68.

5.2.2. Ποιητικές συγγένειες

Στα *Ποιήματα* (1932), ένα απ' αυτά φέρει motto από τα «Preludes» του Έλιοτ. Το ποίημα του Κάλας έχει τίτλο «Το όνειρο» (ΓΦ: 49) και έχει κάποιο μακρινό απόηχο από τα ελιοτικά «Πρελούδια» (ιδιαίτερα με το III), με τη διαφορά ότι ο Έλιοτ στα τέσσερα αυτά σύντομα ποιήματα απορροφάται κυρίως από εξωτερικές εικόνες, από την ασχήμια και βρωμιά της πόλης, και εκφέρει τις εικόνες αυτές με διακεκομμένο συνειρμό κι ελλειπτικές προτάσεις. Το ποίημα του Κάλας είναι εξπρεσιονιστικά πιο πληθωρικό και «αφηγείται» – με ένα μακροπερίοδο και δίχως στίξη λόγο – ένα εκτεταμένο όνειρο, όπου αναπτύσσει τους ελιοτικούς στίχους για τις χίλιες ελεεινές εικόνες που συνθέτουν την ανθρώπινη ψυχή¹⁸⁹. Πέρα από αυτό το motto, στα *Ποιήματα*, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για επίδραση του Έλιοτ, ωστόσο υπάρχουν κάποια σημάδια που μαρτυρούν ελιοτικά ίχνη. Στα ποιήματα «Το τραγούδι των λιμενικών έργων» και «Λιμάνι» υπάρχει μια εικόνα για τις μαούνες, τις κόκκινες και μαύρες, που μεταφέρουν τα κορμιά των λιμενεργατών· η εικόνα αυτή αναλογεί σε μια αντίστοιχη σκηνή που ξεδιπλώνει ο Έλιοτ στο β' μέρος της Έρημης Χώρας: «Ο ποταμός ιδρώνει / Πετρέλαιο και κατράμι / Τις μαούνες τις παίρνει / Το ρέμα που αλλάζει / Κόκκινα πανιά / Σταβέτο ανοιγμένα / Παίζουσε στη βαρειά τους αντένα»¹⁹⁰. Επίσης το μοτίβο του «υδάτινου θανάτου» που συναντήσαμε στην ενότητα *Ρυθμοί τοπίων* αντιστοιχεί στον «Θάνατο από πνιγμό» της Έρημης Χώρας: «Κάτω απ' τη θάλασσα ένα ρέμα / Έγλειψε τα κόκκαλά του ψιθυρίζοντας»¹⁹¹. Αλλά ίχνη του Έλιοτ δεν υπάρχουν στα *Ποιήματα* (1932) αλλά εμφανίζονται στα *Τετράδια*. Είναι περίεργο που, ενώ ο Έλιοτ διαμόρφωσε (μαζί με τον Πάουντ) το «τέλος της ποίησης-έκφρασης κάποιου υποκειμένου [...] και την εισβολή και κυριαρχία του αντικειμένου»¹⁹², οι περισσότερες ελιοτικές επιδράσεις ανιχνεύονται στα λυρικά ποιήματα των *Τετραδίων*, όπου το λυρικό υποκείμενο προβάλλει κυρίαρχο.

Το πρώτο ποίημα του *Τετραδίου Α'* επιγράφεται «Σκάκι» και εντάσσει καθαφικά μοτίβα σε ένα ελιοτικό θέμα· μάλιστα ο Σεφέρης πρώτος είχε επισημάνει, στα «Σχόλια» στην Έρημη Χώρα, τα «αλεξανδρινά» μέσα και τις καθαφικές λεπτομέρειες με τις οποίες περιγράφει ο Έλιοτ τον διάκοσμο (στο Β' τμήμα της ελιοτικής σύνθεσης «Μια παρτίδα σκάκι»): «Σε φιάλες από φίλντισι και χρωματιστό γυαλί / ξεβούλωτες, ενέδρευαν τ' αλλόκοτα συνθετικά μυρωδικά της / Υγρά σε σκόνη, ή σ' αλοιφή – σκοτίζανε, συγχύζανε / Και πνίγανε την αίσθηση με αρώματα, ερεθισμένα απ' τον αγέρα»¹⁹³. Αντίστοιχη ατμόσφαιρα «ενέδρας» υπάρχει και στο «Σκάκι» του

¹⁸⁹ Τα «Πρελούδια» ανήκουν στη συλλογή *Προύφοκ και Άλλες Παρατηρήσεις* (1917), βλ. Έλιοτ [1984]: 52

¹⁹⁰ Έλιοτ, 1967: 73.

¹⁹¹ Στο ίδιο: 76. Ο πνιγμένος Φληβός ο Φοίνιξ παρουσιάζεται και στο γαλλικό ποίημα «Στο εστιατόριο» Έλιοτ, [1985]: 81-2. Πβ. και στο ποίημα «Ο Κύριος Απόλλιναξ» τους στίχους «Καθώς του γέρο-ανθρώπου του πελάγους / Κρυμμένου κάτω απ' τα νησιά των κοραλλίων / Όπου ανήσυχα κορμιά πνιγμένων πέρασαν κάτω στην πράσινη σιγή», στο ίδιο: 61. Πιθανότατα ο Κάλας αντλεί το μοτίβο του υδάτινου θανάτου από την ίδια πηγή με τον Έλιοτ, δηλαδή το έργο *The Tempest* του Σαίξπηρ.

¹⁹² Αφ. Έλιοτ, 1988: 50-1.

¹⁹³ Έλιοτ, 1967: 64.

Κάλας: «Όλα τα εγκλήματα της ζωής – πανουργίες φόννοι – ξαναζούν απάνου στο σιντέφι και στον όνουχα όπου επίπονα γλιστρούν άκαρδου νου τα φιλντισένια σύμβολα τα είδωλα από κοράλλι.» (ΤεΑ': 15). Η δράση εκτυλίσσεται σαν τελετουργία, σαν ένα δρώμενο που μοιάζει με καλοστημένο παιχνίδι και του οποίου η διαδικασία προβλέπεται βάσει συγκεκριμένων κανόνων. Το σκάκι λειτουργεί ως υποκατάστατο ή ανάλογο ανθρώπινων καταστάσεων, ενώ διαρκώς επικρέμαται ο κίνδυνος της ήττας πάνω στο παιχνίδι-ζωή. Στο β' μέρος της *Έρημης Χώρας* η επωδός «Εμπρός είναι ώρα» αποτελεί τη διαρκή αγχώδη υπόμνηση ενός τέλους· ανάλογο αίσθημα κυριαρχεί και στον περιορισμένο, ασφυκτικό κόσμο του Κάλας, όπως αυτός ορίζεται από τις τέσσερις ευθείες της σκακιέρας και δηλώνεται έτσι από την αρχή του ποιήματος («Ένας κόσμος – ένας κόσμος τετράγωνος ο κόσμος μου»). Σ' αυτόν τον κόσμο, τα απόκρυφα της ψυχής και οι φριχτές εικόνες μπορεί να είναι καλυμμένα, αλλά γίνονται αντιληπτά από όσους ξέρουν τους κανονισμούς.

Στα ποιήματα των *Τετραδίων* (Α', Β', Γ') υπάρχει ένας εμφατικός δυισμός ανάμεσα στην κλασική ωραιότητα και στην αιχμηρή κι επικίνδυνη ομορφιά. Αλλού ο έρωτας συνδέεται με την μελωδία και τους λαγαρούς ήχους (ONP: 39), με τη μνήμη και την «αναδρομή» κι αλλού κυριαρχεί ένα παράξενο και οξύ αίσθημα εκδίκησης. Όπως ήδη επισημάναμε, στα *Τετράδια* ο τόνος μοιράζεται ανάμεσα στην παθητική (καβαφική) ανάκληση και στη φθορά· το μοτίβο του άγονου έρωτα («Ο κρότος των άγονων φιλιών μεθά τους παίχτες μιας περιττής καλλονής», ΤεΑ': 16), σε συνδυασμό με τη στεγνή γη, τη στέρφα και δίχως άνθιση, είναι μοτίβα που πηγάζουν από την *Έρημη Χώρα*. Η πνευματική αποξήρανση και στειρότητα που διαποτίζει το ελιοτικό ποίημα, προσβάλλει το τοπίο και τον έρωτα στα ποιήματα του Κάλας.

Εκτός από τα καβαφικά ινδάματα, στα *Τετράδια* προετοιμάζεται, μαζί με το κλίμα της στέρησης του αγαπημένου προσώπου, ένα αίσθημα αιχμηρής απελπισίας, καθώς το απόν (αλλά παρόν ως ίνδαλμα) πρόσωπο εκφράζει μια ερωτική σκληρότητα:

«Ακόμα διακρίνω το φως –/ την ωραία κεφαλή με το απότομο βλέμμα, το σκληρό γέλιο,
την απότομη κατατομή, το δέρμα σαν χιόνι,

το μάτι θολό σαν πρωτόβγαλτο του πάγου ποτάμι» (ΤεΑ': 19). Η σκληρότητα γεννά το αίσθημα της εκδίκησης (ΤεΑ': 21), έτσι σε δύο από τα τελευταία ποιήματα του *Τετραδίου Α'* διαμορφώνεται ένα τοπίο έρημης χώρας, με βασικό διακριτικό τους ασφοδέλους:

«Θα μ' άρεζε στο δρόμο όπου περπατώ να 'χω για συντροφιά δάση ολόκληρα από ξερά κορμιά
ασφοδέλων –

αυτό που μένει τον Απρίλη στις υπώρειες του Υμηττού μετά το αθόρυβο πέσιμο γλυκύτατων πετάλων
και θα περπάταγα συνεχώς σ' όλες τις άκρες του βουνού ίσαμε τη μέρα που με τα χέρια μου θα 'χα
σπάσει το κάθε ξερό καλάμι» (ΤεΑ': 26). Ο «ασφοδελός λειμών» της ομηρικής Νέκυιας παραπέμπει στον θάνατο· η ξηρότητα και αιχμηρότητα του τοπίου συναντούν τη σκληρότητα του ελιοτικού μήνα Απρίλη, αλλά με αντίστροφο τρόπο, γιατί στην *Έρημη Χώρα* γεννώνται πασχαλιές

απ' την πεθαμένη γη και αφυπνίζεται η θύμηση κι η επιθυμία, ενώ ο Κάλας πασχίζει να τα καταπνίξει.

Το ακριβώς επόμενο ποίημα στο *Τετράδιο Α'* επιγράφεται «**Villa Asphodela**» και αναπτύσσει μια εικόνα από την «Ταφή του νεκρού», το α' μέρος της *Έρημης Χώρας*: «Κείνο το λείψανο που φύτεψες στον κήπο σου τον άλλο χρόνο, / Αρχισε να βλασταίνει; Πές μου θ' ανθίσει εφέτος; / Ή μήπως η ξαφνική παγωνιά πείραξε τη βραγιά του;»¹⁹⁴. Τελικά, το λείψανο αυτό «βλασταίνει» στους εφιαλτικούς στίχους του Κάλας:

«Σε μια άκρη του κήπου, πιο απότομη, πιο ξερή, πιο επικίνδυνη για ασυνήθιστα βήματα μέσα σε γλάστρες θα 'ταν φυτεμένα μαλλιά που να θυμίζουν με το χρώμα τους με το ρυθμό τους την κόμη των λίγων κεφαλών που έλαχε αληθινά να ερωτευθώ. Καθημερινά θα τις πότιζα με θαλάσσιο νερό μεταφερόμενο μες' στις παλάμες μου. Μόνον οι κάκτοι κι οι ασφοδέλοι θα πίναν όμβρια ύδατα –

έχουν τη δύναμη να μη χάνουν τις αυστηρές γραμμές των παρ' όλο το εξαντλητικό χόδι των δυνατών

βροχών» (ΤεΑ': 27). Στο ποίημα κυριαρχεί μια γκροτέσκα πραγματικότητα που έχει τα στοιχεία του εφιάλη και του θανάτου· πρόκειται περισσότερο για μια επιθυμητή πραγματικότητα, γιατί ο χρόνος του ποιήματος δεν είναι ο ενεστώτας, αλλά θα/να + παρατατικός (ή υπερσυντέλικος). Το ποιητικό υποκείμενο θα 'θελε να αποσυρθεί από τη ζωή, σε ένα «σπίτι άσκημο μικρό, όλο παράθυρα και πόρτες» και δηλώνει αδυναμία να υποφέρει όλα τα συμβατικά στοιχεία της πραγματικότητας. Η απόσυρση έχει τα χαρακτηριστικά μιας εκούσιας τιμωρίας, ενός εσωτερικού ξεσπάσματος, καθώς η ένταση του πόνου του λυρικού υποκειμένου μεταφράζεται σε τραχύτητα και πένθος στο εξωτερικό τοπίο. Η ψυχική στείρωση που διαπερνά τους στίχους της *Έρημης Χώρας*, εδώ αντανakλάται στην άγονη γη με τα κακτοειδή και τους βράχους. Έτσι, σύμφωνα με την επιθυμία του λυρικού εγώ, ο κήπος του σπιτιού του θα 'ναι μεγάλος αλλά:

«δίχως δεντρά πολλά, δίχως πρασιές / και για λουλούδια, το Μάρτη μόνο ασφοδέλοι. /

Αντίς για δρόμους, βράχους απότομους / και για σιαά τα παχιά φύλλα των κάκτων. /

Ένα ξεραμένο κυπαρίσσι θα αναγγέλνει τους ανέμους./

Άλλα από γλάροι δεν θα υπάρχουνε πουλιά που να ενοχλούνε με περιττές μελωδίες την όψη του τοπίου.»

(: 27). Το ε' μέρος της *Έρημης Χώρας* («Τι είπε ο κεραυνός») ξεδιπλώνει ένα τοπίο όπου κυριαρχούν «η παγερή σιωπή μέσα στους κήπους» και υπάρχουν «μονάχα βράχια»¹⁹⁵. Η ελιοτική μεταφορά του κουφαριού που φύτρωσε στο χώμα, επανέρχεται και σε άλλο σημείο του ποιήματος «**Villa Asphodela**»:

¹⁹⁴ Έλιοτ, 1967: 62-3. Στις «Σημειώσεις» ερμηνεύεται το χωρίο ως αναφερόμενο στις αναμνήσεις του α' παγκόσμιου πολέμου και στην άγονη προσπάθεια να ταφούν και να λησμονηθούν οι αναμνήσεις αυτές (: 111). Πρόκειται για το λείψανο του νεκρού θεού, ενώ το αγωνιώδες ερώτημα που αρθρώνεται αφορά στην ανάστασή του (Σεφέρης, 1984: 338). Ο Κάλας εισάγει τη μεταφορά αυτή στον λυρικό μικρόκοσμο, υπονοώντας την ταφή κάποιου έρωτα και αντίστοιχα επιδιώκει τη νεκρανάστασή του.

¹⁹⁵ Έλιοτ, 1967: 77.

«Όταν η κούραση θα 'χε ανατρέψει τον ρυθμό της ανάσας μου
και τα γυμνά μου πόδια δε θα αντέχανε στις αιχμές των βράχων
θα δοκίμαζα να βρω την ανάπαψη που αυπνίες μου πήρα
τοποθετώντας την κεφαλή μου κοντά στο χώμα όπου φυτρώνουν μαλλιά
έτσι που να νιώθω και τη δική μου κόμη να χάνεται σε πηλίνα δοχεία.» (: 27-8). Όλο το ποίημα αναπτύσσει μια τελετή απρόσιτη στα ανθρώπινα βλέμματα, τελετή των νεκρών ερώτων και μια παράξενη αναβίωση «σταματημένων ιστοριών», ταυτόχρονα ταφή και ανάκληση παλιών ερώτων.

Ο Σεφέρης συνοψίζει τα μυθολογικά σύμβολα της *Έρημης Χώρας* ως εξής: «Στηρίζεται σ' ένα θεμελιώδη μύθο· στο παμπάλαιο σύμβολο των εναλλαγών της βλάστησης, της γονιμότητας· στο μύθο του νεκρού θεού που ανασταίνεται [...] Το γονιμοποιό στοιχείο είναι το νερό· το άγονο στοιχείο, η στέγνια· το εξαγνιστήριο στοιχείο, η φωτιά»¹⁹⁶. Στο ποίημα του Κάλας βρίσκουμε σε μικρογραφία τα βασικά αυτά σύμβολα, όχι μόνο στο εξωτερικό τοπίο αλλά και στην τελετή των ερώτων του λυρικού υποκειμένου. Προηγείται η αναβίωση, καθώς το λυρικό εγώ φυτεύει και ποτίζει τους έρωτές του, κι ακόμα τους διατηρεί ζωντανούς με ποικίλους τρόπους: «Απάνου στους κάκτους, με τα ίδια των τ' αγράθια βαθιά θα χάραζα τα αρχικά γράμματα γλυκών μου ονομάτων. / Στις ίδιες επιφάνειες θα 'ταν πάλι γραμμένες με τα νύχια μου επιστολές με μόνη διεύθυνση τη ζωή των φύλλων.» (: 28). Οι έρωτες αυτοί που στην αρχή χαρίζουν «τροφή στη φαντασία», μετά παραδίνονται στην πυρά των κάκτων, μαζί με όλα τα τεκμήρια «των υπάρξεων που με διώξαν από του κόσμου τις χαρές» (:28). Έτσι στο τέλος της τελετής, η «τροφή» του έρωτα γίνεται τέφρα και διασκορπίζεται στη θάλασσα, ενώ το λυρικό υποκείμενο επιστρέφει στη σταθερότητα και τη μονοτονία της καθημερινότητας.

Η αιχμηρή «φυτολογία» του Κάλας στο προηγούμενο ποίημα, ανακαλεί επίσης κάποιους στίχους από το νεανικό ποίημα του Έλιοτ «Το παλάτι της Κίρκης»: «είναι λουλούδια που κανείς δεν έχει ξαναδεί. / Τα πέταλά τους είναι σαν μυτερά δόντια και κόκκινα / με σιχαμερές γραμμές και με λεκέδες / φυτρώνουν από τα μέλη των νεκρών.»¹⁹⁷. Και το ποίημα «Σουήνη ορθός» «ανοίγει» σε μια χέρσα γη (: «Και τα δένδρα γύρω μου / Άφησέ τα να είναι άνυδρα και άφυλλα / Να βογκούν με συνεχή ξεσπάσματα και πίσω μου / φαίνονται όλα ερήμωση. Δες, δες, κορίτσια!») και συνεχίζει με μια τοπιογραφία απόκρημνου και βραχώδους ελληνικού νησιού (: «Ζωγράφισέ μου τους απόκρημνους άσπαστους βράχους / Γρυλίζοντας και σκούζοντας προς τα πελάγη»¹⁹⁸).

Κάποια ποιήματα από το *Τετράδιο Γ'* φέρουν τίτλους σαν αποστολικές επιστολές «Προς την αγάπη» (ΤεΓ': 53), «Προς το μέλλον» (: 54), «Προς την ευφροσύνη» (: 55), «Προς την κατανόηση» (: 56) και αναπτύσσουν έννοιες που παραπέμπουν στην α-πάθεια της φιλοσοφίας του στωικισμού. Στα συγκεκριμένα ποιήματα προβάλλει η κατανόηση της ματαιότητας της ελπίδας

¹⁹⁶ Βλ. «Κ.Π.Καβάφης, Θ.Σ.Έλιοτ· παράλληλοι», Σεφέρης, 1984: 335.

¹⁹⁷ Παραθέτει ο Βαγενάς, 1986: 168-9 (και η μετάφραση: 315).

¹⁹⁸ Και τα δυο παραθέματα: Έλιοτ, [1985]: 72.

και κάθε καινούργιας προσπάθειας (: 53), η αταραξία και α-συγκινησία (: 52)· τα στοιχεία αυτά θυμίζουν τον ιδιότυπο στωικισμό, τη ματαιότητα και την α-πάθεια του Έλιοτ (πχ. στο «East Coker»), μόνο που τα αισθήματα αυτά στον ύστερο Έλιοτ, πηγάζουν από το βαθύ θρησκευτικό αίσθημα: «Είπα στην ψυχή μου, ησύχασε, και πρόσμενε χωρίς ελπίδα / Γιατί ελπίδα θα 'ταν η ελπίδα του σφαλερού· πρόσμενε χωρίς αγάπη»¹⁹⁹. Αλλά και στις πρώτες στροφές της *Τετάρτης των Τεφρών*, επαναλαμβάνεται ως επωδός ο στίχος «Μια και δεν ελπίζω να ξαναγυρίσω / μια και δεν ελπίζω»²⁰⁰, και επικρατεί ένα κλίμα αυταπάρησης και παραίτησης από τη φήμη, τα χαρίσματα, την πρόσκαιρη ισχύ και κάθε αγώνα.

Το κύριο ποίημα από το *Τετράδιο Δ'* αρχίζει με μια σύνοψη του χρόνου και της προσωπικής ιστορίας του λυρικού υποκειμένου:

«όσα έχουν συμβεί μ' αυτά που θα γίνουν ξανάρχονται

όταν φτάσω πάλι εκεί όπου βρισκομαι τώρα

θα μπορώ να βαδίσω και μέσα στο σιότος και μόνος και σιωπηλά» (ONP: 75). Στο ποίημα αυτό ο άνθρωπος βιώνει τον χρόνο («τις πανταχόθεν προεκτάσεις του χρόνου»: 76) από το ύψος ενός σημείου της ζωής του, εποπτεύοντας την ύπαρξη του, ζει το παρόν, το παρελθόν και κυρίως προετοιμάζει το μέλλον. Η αίσθηση του χρόνου στον Έλιοτ συνοψίζεται στους αρχικούς στίχους του πρώτου από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*: «Ο τωρινός χρόνος κι ο περασμένος χρόνος / Είναι και οι δυο παρόντες στο μελλούμενο χρόνο, / Κι ο μελλούμενος χρόνος περιέχεται στον περασμένο χρόνο. / Αν όλος ο χρόνος είναι αιώνια παρών / Όλος ο χρόνος δεν μπορεί να εξαγοραστεί.»²⁰¹. Πρόκειται για έναν χρόνο που φαίνεται αναλλοίωτος κι ακίνητος μέσα σε ένα αιώνιο παρόν, ενώ βιώνεται κυκλικά (ως motto στο πρώτο κουαρτέτο χρησιμεύει το ηρακλείτειο «οδός άνω κάτω μία και ωυτή»)· όπως επισημαίνει ο Κλείτος Κύρου για τον χρόνο στα *Τέσσερα Κουαρτέτα* «είναι κάτι που βρίσκεται έξω από την ατομική μας ύπαρξη, μια σχέση και μια αίσθηση του είναι μας που δεν μπορούμε να την τεμαχίσουμε σε παρελθόν, παρόν και μέλλον, θα παραμένει πάντοτε μια πνευματική παρουσία, ένα αδιάκοπο “παρόν”»²⁰².

Ο Κάλας, στο δικό του ποίημα, επανέρχεται στην παιδικότητα: «στα πρώτα χρόνια της υπαρχής μου έφτασα / θα 'θελα να μη γυρίσω μπρος οι μέρες που θα 'ρθουν με ξέρουνε καλά» (: 75), με τον τρόπο του Έλιοτ: «Μέσα από την πρώτη πύλη, / Στον πρώτο μας κόσμο [...] / Στον πρώτο μας κόσμο. / Βρίσκονταν εκεί, αξιοπρεπείς, αθέατοι, / Κινούνταν αβίαστα, πάνω από τα πεθαμένα

¹⁹⁹ «East Coker», (μτφ. Κύρου) Έλιοτ, 1988: 48. Το «East Coker» πρωτοδημοσιεύτηκε το 1940, επομένως δεν τίθεται θέμα επιρροών στα συγκεκριμένα ποιήματα του Κάλας, αλλά αναφέρουμε τους στίχους ως ενδεικτικούς του χριστιανικού στωικισμού του Έλιοτ, που αρχίζει από την *Τετάρτη των Τεφρών* και εκτείνεται σε όλο το ύστερο έργο του.

²⁰⁰ Έλιοτ, 1933: 204 (μτφ. Κάλας) (στη Βιβλιογραφία βλ. Μεταφράσεις του Κάλας).

²⁰¹ «Burnt Norton» (μτφ. Κύρου), Έλιοτ, 1988: 39. Το πρώτο από τα κουαρτέτα είναι δημοσιευμένο το 1935 (σύμφωνα με τα στοιχεία από τα *Collected Poems*, βλ. Αφ. Έλιοτ, 1985: 83 – αν και ο Κύρου αναφέρει το 1936, βλ. Έλιοτ, 1988: 94-σημ.), δικαιούμαστε συνεπώς να αναζητήσουμε διακειμενικές επιρροές (και όχι σφαιρικού τύπου συγγένειες) στο ποίημα του Κάλας, το οποίο δημοσιεύτηκε τον Νοέμβρη 1936.

²⁰² Στο ίδιο: 95.

φύλλα»²⁰³. Όπως ο Έλιοτ θεωρεί σωστή πράξη την απελευθέρωση από το παρελθόν αλλά και από το μέλλον²⁰⁴, ο Κάλας μοιράζεται μαζί του την επιθυμία αποδέσμευσης από το παρελθόν: «Δε μπορώ να ζήσω αν δε βρεθεί για μένα κάποιος άλλο παρελθόν» (: 75). Ενώ ο Κάλας κάνει αναδρομή στο παρελθόν («Επανήλθαν οι ελπίδες [...] Αλησμόνητος έρωτας ξανάρχεται πάλι [...] τα όσα η μνήμη δίνει στην καρδιά μας [...] σκιές του παρελθόντος», ΤεΔ: 75), ωστόσο έχει «βλέμμα που απενίζει τα μελλούμενα μόνο» (: 76). Συνολικά, το ποίημα «Συμβόλαιο με δαίμονες» αποτελεί τη μακριά πορεία λύτρωσης από το παρελθόν και από την τυραννία της μνήμης (θέματα που δέσποζαν στα τρία πρώτα *Τετράδια* κι εδώ τα απαρνείται):

«όραμα οπτασία ίνδαλμα μνήμη όλα ανήκουν τώρα στη λήθη
καλώς να ορίσουν στη θύμησή μου νέοι πόνοι
ωκεανούς φωτιάς θα περάσω
από τις αναμνήσεις πολύ πιο πέρα

στις προσδοκίες σ' ανέγγιχτα χείλια» (:78). Ενώ ο Έλιοτ παραιτείται της προσμονής, ο Κάλας θέλει να υπερβεί το δίλημμα: «Ουδείς θα 'ρθει ούτε ποτέ του ήρθε²⁰⁵ δεν είναι λόγος να μη περιμένουμε» (ONP: 76).

Μεταχειρίζονται επίσης και οι δύο ποιητές τις διαστάσεις του χρόνου με τέτοια ελαστικότητα, όπως οι προσωκρατικοί (Ηράκλειτος και Εμπεδοκλής) που δίδασκαν ότι ο κόσμος δεν έχει αρχή και τέλος και ακολουθεί συνεχώς επανερχόμενη κυκλική πορεία²⁰⁶. Στο τμήμα V του «Burnt Norton» ο Έλιοτ εφαρμόζει τις προσωκρατικές αρχές: «ας πούμε ότι το τέλος προηγείται της αρχής, / Και το τέλος κι η αρχή βρίσκονταν πάντα εκεί / Πριν από την αρχή κι ύστερα από το τέλος»²⁰⁷. Αντίστοιχα στο «Συμβόλαιο με δαίμονες», ο χρόνος ακολουθεί την ίδια δομή, δίνοντας μια αυθαίρετη σειρά στα χρονικά σημεία: το παρελθόν και το μέλλον «επιστρέφουν» και σχεδόν ταυτίζονται: «όσα έχουν συμβεί μ' αυτά που θα γίνουν ξανάρχονται» (: 75), «γεννήθηκε το παρελθόν σήμερα [...] ακολουθώ το παρελθόν που πάει μπροστά μου» (: 76), «στιγμές που δεν υπήρξαν γίνονται στο παρελθόν» (: 77).

Στα *Τέσσερα Κουαρτέτα* ο Έλιοτ αντικατέστησε τους πολιτιστικούς μύθους με την προσωπική «ιστορία» του ποιητή κι αυτό επέδρασε στη διαμόρφωση ενός είδους προσωπικής-

²⁰³ Στο ίδιο: 40.

²⁰⁴ Από το «The Dry Salvages», στο ίδιο: 59.

²⁰⁵ Στα αποσπάσματα από το *Τετράδιο Δ'*, σε κάποια σημεία υπάρχουν περισσότερα του ενός τυπογραφικά κενά (βλ. στο κεφάλαιο 6.2.). Στους συγκεκριμένους στίχους υπάρχει μια βιβλική αναφορά η οποία αποτελεί διακειμενική παραπομπή, όχι στον Έλιοτ, αλλά στον Μαγιακόφσκι: «βλέπω αυτόν που φτάνει μέσ' απ' τις οροσειρές του χρόνου, αυτόν που κανέναν δε βλέπει» (*Σύννεφο με παντελόνια*, βλ. Μαγιακόφσκι, 1995: 54).

²⁰⁶ Βλ. Βέικος, 1980: 222.

²⁰⁷ Έλιοτ, 1988: 43. Όπως απέδειξε ο Ζήνωνας με τα παράδοξα, η κίνηση (χώρος/χρόνος) που στην ανθρώπινη εμπειρία μοιάζει συνεχής, αποτελείται από ασυνεχείς φάσεις, σαν να πρόκειται για «κινηματογραφική» και όχι φυσική κίνηση, βλ. Βέικος, 1980: 185.

ιδιωτικής γραφής που ονομάστηκε «εξομολογητική ποίηση»²⁰⁸. ως ένα σημείο αυτή τη γραμμή ακολουθεί κι ο Κάλας στο «Συμβόλαιο με Δαίμονες», όπου εμπεριέχονται στοιχεία εσωτερικού μονολόγου, αν και αργότερα θα καταδικάσει την εξομολογητική ποίηση. Πρώτα στο *Confound the Wise*, ο υπερρεαλιστής πλέον ποιητής θεωρεί ότι η εξομολόγηση είναι ένας αντιποιητικός ρυθμός υποταγής στο παρελθόν (*Confound*: 32), γι' αυτό και τάσσεται εναντίον της λογοτεχνικής κριτικής που ευνοεί έργα-εξομολογήσεις (: 40)· τη στάση αυτή δεν την εγκαταλείπει έκτοτε, όπως φαίνεται σε μεταγενέστερα δοκίμια (βλ. Διακύβευση: 34-5). Η διαφορά όμως έγκειται στο ότι «Το συμβόλαιο με δαίμονες», μολονότι ανήκει σ' έναν «κόσμο ρεμβασμού» του χρόνου (και της χρονικότητας), σημαδεύει ένα τέρμα που για τον Έλιοτ είναι «πάντα τωρινό»²⁰⁹, αλλά για τον Κάλας υπερρεαλιστικό κι απροσδόκητο. Η κίνηση στο ποίημα του Έλιοτ τείνει προς το «ακίνητο σημείο του περιστρεφόμενου κόσμου [...] Αλλά ούτε στάση ούτε κίνηση. Και μην τ' ονομάζεις μονιμότητα, / Όπου συνάζονται το παρελθόν και το μέλλον. Ούτε κίνηση από είτε προς, / Ούτε άνοδο ή παρακμή»²¹⁰. Κι ο Κάλας αναζητά κάτι αντίστοιχο, δηλαδή έναν καινούργιο κόσμο· μπορεί το βλέμμα του να διχάζεται («ουδεμία ελπίς παντού σιές πόνοι και πόθοι και λειψαναπίστεων που ξανάρχονται»: 76), αλλά είναι υπερρεαλιστικά αισιόδοξος:

«Περιμένω να δω να ξημερώσει μέρα χωρίς ερείπια και στενοχώριες

αυγή όπου τα πάντα θα είναι όπως επιθυμούσα» (: 77). Η βασική διαφορά από την «γαλήνια ακινησία» (stillness) του Eliot, βρίσκεται στην *κίνηση* (φυγή προς το μέλλον) η οποία, στο ποίημα του Κάλας, αποτελεί τη μόνη διέξοδο «από εγκληματική αδράνεια» (: 75)

Στο «Συμβόλαιο με δαίμονες», όπου η χρονικότητα αποτελεί τον κύριο θεματικό πυρήνα κι ακολουθείται ο ελιοτικός αφορισμός για την εκπόρθηση του χρόνου²¹¹, παράλληλα ανελίσσονται τα μοτίβα του έρωτα (πόθων/ηδονής) και του φωτός. Με τη διαφορά ότι στην ποίηση του Έλιοτ, η πάλη του καλού και του κακού δεν αφήνει θέση στην ηδονή· ο αγγλοαμερικανός ποιητής «είναι δοσμένος από τη γενιά του και την ιδιοσυγκρασία του στον έλεγχο της συνείδησης»²¹². Η αυτοπειθαρχία αυτή στιχουργείται στο «Burnt Norton» και

²⁰⁸ Βλ. Μ.Β.Ραϊζης, «Οι νεοτερισμοί της ποιητικής του Τ.Σ.Έλιοτ και οι διεθνείς επιδράσεις της», Αφ.Έλιοτ, 1985: 84.

²⁰⁹ Βλ. τους στίχους: «μια μόνιμη δυνατότητα / Μόνο σ' έναν κόσμο ρεμβασμού./ Αυτό που θα μπορούσε να 'ταν κι αυτό που ήταν / Σημαδεύουν σ' ένα τέρμα, που είναι πάντα τωρινό.» (Έλιοτ, 1988: 39)

²¹⁰ Στο ίδιο: 41. Ο Έλιοτ αδυνατεί να τοποθετήσει αυτό το σημείο μέσα στον χρόνο· αγωνίζεται κι αγωνιά να ξεφύγει από τη χρονικότητα, κατακτώντας την αιωνιότητα, γι' αυτό και αναζητά το ηρακλείτειο σημείο της ένωσης των αντιθέτων: «όπως ένα κινέζικο βάζο ακίνητο / Κινείται αδιάκοπα μες στην ακινησία του» (: 43)· βλ. τις σημειώσεις του Κύρου για την λέξη stillness που σημαίνει ακινησία αλλά και γαλήνη / σιωπή (: 104) Αλλά στο τέλος των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* δεν φαίνεται να τελειώνει αυτή η πορεία: «Δε θα πάσουμε να εξερευνούμε / Κι όλης μας της εξερεύνησης το τέλος / Θα 'ναι να φτάσουμε εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε» (: 67).

²¹¹ «Μόνο με το χρόνο ο χρόνος εκπορθείται», «Burnt Norton», Έλιοτ, 1988: 41.

²¹² Σεφέρης, 1984: 356.

πρόκειται για «την πόρτα που ποτέ δεν ανοίξαμε / Προς τη μεριά του ροδόκηπου»²¹³, για την «ενδότερη ελευθερία απ' τον εμπειρικό πόθο, / Η λύτρωση απ' την πράξη και τον πόνο»²¹⁴. Ο έλεγχος της συνείδησης είναι απόλυτος και υποστηρίζεται από την αίσθηση του θνησιμαίου: «όμως εκείνο που μονάχα ζει / Μπορεί μονάχα να πεθάνει»²¹⁵. Αντίθετα ο Κάλας παραδίδεται στις «ασύνειδες εκκλήσεις», γι' αυτό στο ποίημα «Λαμπαδηφόροι πόθοι προπορεύονται» (ΤεΔ': 75) η πορεία αποδέσμευσης από το παρελθόν και τα «ανήδονα φιλιά» (: 75) πυροδοτεί την απελευθέρωση από τις τύψεις και την τιμωρία:

«Ούτε λόγια ούτ' ελπίδες λογαριάζουν
ένας πόθος ξεκινά τις προσταγές του φέρνει

δε μας λέει πόθεν και πού πηγαίνει ίσως ποτέ να μην το δούμε / τον ακολουθώ» (:76). Η πορεία αυτή σημαίνει την αποδέσμευση από τον έλεγχο της συνείδησης, υπέρ της «παράδοσης» στο ασυνείδητο, και δηλώνει την αύξουσα υπερρεαλιστική επιρροή στο έργο του ποιητή. Στο «Συμβόλαιο με δαίμονες» ο Κάλας διαλέγει να απαλλαγεί από την ποίηση των ιδεατών ινδαλμάτων και των νυχτιών ονείρων, ώστε να μην απομείνουν όλα αυτά αφορμές για ατελείωτη προσμονή, αλλά απαιτεί να εκπληρωθούν στο φως της μέρας. Η επωδός («Εμπρός είναι ώρα») του τέλους και της διακοπής της ερωτικής απόλαυσης στο β' μέρος της *Ερημης Χώρας*²¹⁶, στο «Συμβόλαιο με δαίμονες» γνωρίζει την απόλυτη αντιστροφή:

«καιρός να κυριαρχήσει πάλι η απόλαυση
το νέο ινδαλμα νυχτιών από εικασία όνειρο της μέρας
φτάνει στην εκπλήρωση εκεί με φέρει
από αφορμή αιτία ύμνος γίνεται
σάλπιγγες ηχούν ανέλπιστα νίκη
παύει ν' αποτελεί η ομορφιά προσδοκία αναμνήσεων

ηδονή ατενίζουν οι πόθοι» (: 77). Ο Έλιοτ παραχωρεί σημαντικότερη θέση στο φως, ως κατεξοχήν πνευματικό στοιχείο («Άστραψε η επιφάνεια απ' άκρη σ' άκρη απ' την καρδιά του φωτός»²¹⁷), στη λύτρωση και στην πνευματική ανύψωση (ενσωματώνει στο ποίημα τη λέξη του Γκαίτε «Erhebung»²¹⁸). Το μοτίβο του φωτός υπάρχει στο «Συμβόλαιο με δαίμονες», αλλά στον Κάλας το φως είναι αισθησιακά εκτυφλωτικό (: «την άνευ δισταγμού ηλιοχυμένη απόφαση τόσων και τόσων»), τα όνειρα προεκτείνονται «πέραν της νυχτός», οι πόθοι είναι λαμπαδηφόροι («ενώ

²¹³ Έλιοτ, 1988: 40. Βλ. τις Σημειώσεις του Κύρου για τον συμβολισμό του ρόδου στην ποίηση του Έλιοτ (θρησκευτικό – Rosa Mystica η Παναγία – αλλά και σεξουαλικό σύμβολο), στο ίδιο: 76 και 96.

²¹⁴ Στο ίδιο: 41. Για τον Έλιοτ η αγάπη είναι ακίνητη, άχρονη και χωρίς επιθυμία (: 44).

²¹⁵ Στο ίδιο: 43.

²¹⁶ Η επωδός αυτή (με κεφαλαία γράμματα) επαναλαμβάνεται πέντε φορές στο «Μια παρτίδα σκάκι» (βλ. Έλιοτ, 1967: 67-8 και στα «Σχόλια», στο ίδιο: 143).

²¹⁷ Έλιοτ, 1988: 40.

²¹⁸ Στο ίδιο: 41 και στα «Σχόλια» του Κύρου: 97. Βέβαια ο Έλιοτ επηρεάστηκε και από την εμπειρία της selva oscura του Άγιου Ιωάννη του Σταυρού, γι' αυτό στο «Burnt Norton» κυριαρχεί το μισόφωτο και το «απόκρυφο σκοτάδι» (: 42).

ισάριθμες λυχνίες σμίγουν σιές του παρελθόντος / μέσα στο φως άορατο τέλος τυφλώνει απροσδιόριστη μορφή» (: 75) και καταλήγει σε «αστραπές βεβαιότητας ξένης σε φθορά» (: 77). Ο καινούργιος κόσμος που επιθυμούν κι οι δυο ποιητές να οικοδομήσουν στους στίχους τους, οικοδομείται πάνω σε κοινά στοιχεία (κυριαρχία πάνω στον χρόνο και φως) και έχει δεσπόζουσα την επιθυμία να νικηθεί η φθορά του χρόνου, αλλά δίνεται διαφορετικός προσανατολισμός στην ποιητική αυτή νίκη.

Δεν υπάρχουν άλλες εμφανείς επιδράσεις των μειζόνων ποιημάτων του Έλιοτ στην ποίηση του Κάλας. Ωστόσο, στα μεταπολεμικά σατιρικά ποιήματα του δεύτερου, ανευρίσκεται κάτι από την ελιοτική ειρωνεία έτσι όπως είχε αναπτυχθεί στις δυο πρώτες συλλογές, *Προύφροκ και Άλλες Παρατηρήσεις* (1917) και *Ποιήματα* (1920). Σε μια κατηγορία ποιημάτων υπάρχει η καβαφικού τύπου ειρωνεία και στην άλλη είναι αιχμηρότατη η σάτιρα. Η σατιρική φλέβα του πρώτου Έλιοτ αναπτύσσεται κυρίως στα *Ποιήματα*, με αποκορύφωμα αυτά που σατιρίζουν τη θρησκεία, «Ένα μαγειρευτό αυγό» και «Ο Ιπποπόταμος». Στο δεύτερο ποίημα παραβάλλεται η Εκκλησία με έναν ιπποπόταμο, του οποίου: «Αίμα και σάρκα είναι δειλά και λεία, / Επιρρεπή σε νευρική καταπληξία / Ενώ η Αληθινή Εκκλησία ποτέ δεν ολισθαίνει / Διότι σε βράχο επάνω είναι καθισμένη.»²¹⁹. το ποίημα καταλήγει στην «ανάληψη» του ιπποπόταμου στους ουρανούς και στον εξαγνισμό του, «Με όλων των μαρτυρικών παρθένων τη λιγούρα, / Ενώ η Αληθινή Εκκλησία στέκεται πιο κάτω / Τυλιγμένη στην παλιά μiasματική θολούρα.»²²⁰. Τα αντίστοιχα ποιήματα του Κάλας (τα οποία αναλύουμε στο 12^ο περί σάτιρας κεφάλαιο) είναι αρκετά: «Κοροΐδια» (ONP: 102), «Διφορούμενα» (: 132), «Ο Άγιος Πατραγόρας» (ΕΛΙΑ και ΔΑΚ). Αλλά και η έμμεση ειρωνεία του Έλιοτ – στις συλλογές που αναφέραμε – απέναντι σ' έναν κόσμο «καθώς πρέπει» αλλά με σαθρά θεμέλια, έναν κόσμο που μετρά τη ζωή του με το κουταλάκι του καφέ²²¹, βρίσκει τις αντιστοιχίες της στα μεταπολεμικά ποιήματα του Κάλας. Δεν είναι επίσης τυχαία η σύζευξη του φθίνοντος αυτού κόσμου με την παλιά ποίηση (συχνά ο Έλιοτ χρησιμοποιεί ομοιοκαταληξίες σ' αυτά τα ποιήματα, πολλές από τις οποίες αποδίδει η μετάφραση του Αρ. Νικολαΐδη), όπως στο ποίημα «Conversation Galante» το οποίο είναι μια συνομιλία, όπου αναδύονται οι διαφορές ανάμεσα στην παλιά ποίηση και στην καινούργια «παρέκκλιση» και «τρελλή ποιητική»²²². Η οξεία ελιοτική ειρωνεία εισάγει τον αυτοσαρκασμό στο αυτοπορτραίτο

²¹⁹ Έλιοτ, [1985]: 79.

²²⁰ Στο ίδιο: 80.

²²¹ Στίχος από «Το Τραγούδι Αγάπης του J. Alfred Prufrock», στο ίδιο: 42.

²²² Ο διάλογος είναι ανάμεσα σε ένα αρσενικό υποκείμενο (ο ποιητής) και ένα θηλυκό (μια κυρία με αγέρωχο ύφος). Ο ποιητής μιλά για τη Σελήνη, κατεξοχήν ρομαντικό θέμα, με αντιρομαντικό τρόπο (Η Σελήνη είναι ένα μπαλόνι ή ένα παλιό φανάρι ψηλοκρεμαστό) και η κυρία τον ανακαλεί στην τάξη, γιατί θεωρεί ότι ο ποιητής παρεκκλίνει. Αυτός όμως συνεχίζει: «Κάποιος τα κλειδιά σκαρώνει / Της εξάισιας νυχτωδίας, έτσι εξηγούμε / Την νύχτα και το σεληνόφως· μουσική για να κατανοούμε / Το σώμα εμπρός στην δική μας αδειοσύνη», για να υποχωρήσει στο τέλος ειρωνικά: “Σεις, κυρία, είσθε η αιώνια ειρωνεία / Η αιωνία εχθρά του απολύτου, / Δίνοντας στις πλανοδίές μας διαθέσεις την ελάχιστη παρερμηνεία!”»,

του ίδιου του ποιητή («Μίγμα Μοιχόν του Παντός»), και στο πορτραίτο ενός διευθυντικού στελέχους («Ο Διευθυντής»)²²³. Αυτά τα ποιήματα, όπως και το «Σελήνη του Μέλιτος» συγγενεύουν με το πρώτο ποίημα από τη συλλογή *Γραφή και Φως* του Κάλας, που έχει τίτλο «Δεύτερο βιβλίο»: σ' αυτό ο ποιητής αντιδιαστέλλεται με τύπους «καθώς πρέπει» αστών, με τους οποίους διασταυρώνεται στη διάρκεια ενός ταξιδιού προς την Ερμούπολη:

«Ο κύριος Προϊστάμενος της Πρώτης πάει για την Τήνο

το' ταξε τάμα. Ωχρός νέος, μια και θεραπεύτηκε

απ' τα αφροδισιακά, οικογενειακά την Παναγία

θα προσκυνήσει: «Αυτήνε λατρεύω – παπάδες να μη δω».

Η έγκυος σύζυγός του κι άλλες κυρίες

περιφρονούνε τα γυμνά μα όχι και τους λουκουμάδες.» (ΓΦ: 95). Η τάξη και η νόρμα που εκπροσωπούν οι συνταξιδιώτες σ' αυτό το ποίημα (και στη ζωή) αποδίδεται από την απρόσωπη «μάσκα» τους, αυτή της επαγγελματικής (ή οικογενειακής) τάξης· χαρακτηριστικά, στη συνέχεια του ποιήματος, παρουσιάζεται ένας «Τμηματάρχης στην ΕΞΟΝ στη Σαουδική Αραβία» και ο αδελφός του «Ταγματάρχης αμερικανικής μονάδας στο Έσσην». Πρόκειται για τα ανδρικόελα μιας νέας εποχής, τους κούφιους ανθρώπους του Έλιοτ, «Μορφή χωρίς σχήμα, σκιά χωρίς χρώμα»²²⁴.

Ο Έλιοτ σταμάτησε να γράφει ποιήματα (παρά μόνο περιστασιακά) μετά το 1944 και επιδόθηκε στη γραφή δοκιμίων²²⁵. Αντίστοιχα στον Κάλας η ποιητική οξύτητα διοχετεύτηκε στα τεχνοκριτικά του δοκίμια. Ο έλληνας ποιητής συναντήθηκε στην αρχή της δημιουργικής του πορείας με τον Έλιοτ αλλά ακολούθησε τροχιά διαφορετική από αυτόν: ο Έλιοτ υπήρξε δραματικός ποιητής – γι' αυτό άλλωστε στράφηκε στο θέατρο στα τελευταία χρόνια της ζωής του – ενώ ο Κάλας μαθήτευσε στην αντιλυρικότητα, στην ειρωνεία και στην «κίνηση» του χρόνου, όπως αναπτύσσονται στο έργο του μοντερνιστή ποιητή, αλλά αρνήθηκε κριτικά την τάση επιστροφής (και συντηρητικής αναδίπλωσης) του Έλιοτ, προκειμένου να στραφεί σε ένα κίνημα (υπερρεαλισμός) που κήρυττε την απελευθέρωση των συγκινήσεων. Ο Έλιοτ στο δοκίμιό του «Η Λειτουργία της Κριτικής» (1923) εκφράζει την προτίμησή του για το κλασικό που το θεωρεί ανώτερο του ρομαντικού²²⁶, ενώ ο Κάλας κινήθηκε στο αντικλασικό ρεύμα της τέχνης· ωστόσο θα υπέγραφε εκείνη την επιθυμία που ο αγγλοαμερικανός ποιητής διατύπωσε σε διάλεξη το 1933: «να γράψει ποίηση που θα ήταν ουσιαστικά ποίηση, χωρίς αυτό να σημαίνει τίποτε το ποιητικό, ποίηση που θα στεκόταν γυμνή στα γυμνά της κόκαλα, ή ποίηση τόσο διάφανη που δε θα

αφήνοντας αναπάντητο το ερώτημα: «Είμαστε τότε τόσο καθώς πρέπει;» (Έλιοτ, [1985]: 63 – είναι εμφανής η «καρυωτακική» μετάφραση του Νικολαΐδη).

²²³ Βλ. «Μίγμα Μοιχόν του Παντός», στο ίδιο: 77 και «Ο Διευθυντής»: 76.

²²⁴ Έλιοτ, 1967: 85. Και στο ποίημα «Δυσκολίες Πολιτευομένου» παρουσιάζεται ένα αντίστοιχο είδος (με τη σάρκα του χορτάρι) ανθρώπου, αναποφάσιστου καθώς ξοδεύει τη ζωή του ανάμεσα σε «γνωμοδοτικά συμβούλια, διαρκείς επιτροπές, ειδικές επιτροπές και υποεπιτροπές» (στο ίδιο: 93).

²²⁵ Βλ. το άρθρο του Θ.Δ.Φραγκόπουλου, «Η ποιητική παρουσία του Έλιοτ», Αφ.Έλιοτ, 1988: 56.

²²⁶ Βλ. Έλιοτ, 1983: 59.

βλέπαμε την ποίηση αλλά εκείνο που θέλουμε να ιδούμε διαμέσου της ποίησης...Να πάει κανείς *πέρα από την ποίηση*, όπως ο Μπετόβεν στα τελευταία του έργα, προσπάθησε να πάει *πέρα από τη μουσική*»²²⁷.

²²⁷ Παραθέτει ο Kermode (Ελιοτ, 1983: 62).

Δήμητρα Γ. Καρασώμα