ΑΓΓΕΛΑ ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗ

Καλλιτέχνες στα νησιά της ελληνικής λογοτεχνίας*

ΤΟ 1947, ΕΝΩ στην Ελλάδα μαίνεται ο εμφύλιος πόλεμος, ο Στρατής Τσίρκας γράφει, στην Αλεξάνδρεια όπου ζει, ένα διήγημα με θέμα την καλλιτεχνική δημιουργία και με χώρο δράσης ένα νησί. Το κείμενο αυτό, το «Για 'να ζευγάρι ρόδα»,[1] συνιστά ένα «αφήγημα ποιητικής», μια εκδήλωση των καλλιτεχνικών πεποιθήσεων του συγγραφέα: ο αριστερός Στρατής Τσίρκας απορρίπτει την αντίληψη του «ελεφάντινου πύργου» και ομνύει πίστη σε μια τέχνη «μέσα στη ζωή και στους αγώνες».

Το θέμα του νησιού είχε ήδη καλλιεργηθεί εντατικά στην ελληνική λογοτεχνία από τη δεκαετία του '30· αλλά ιδίως μέσα στην Κατοχή, στην πρώτη φάση της ζοφερής αυτής εποχής, το 1941-1942, είχε αναδειχθεί σε μια «ευτοπία», ένα «locus amoenus», όπου οι συντετριμμένοι από τις συνθήκες άνθρωποι έβρισκαν φαντασιακά τη χαρά, τη γαλήνη, την ευδαιμονία, όσα η πραγματικότητα τόσο οικτρά τους στερούσε. Έβρισκαν τον έρωτα, κάποτε και την ποιητική έμπνευση.[2]

Το διήγημα του Τσίρκα ωστόσο είναι το πρώτο, αν δεν σφάλλω, «αφήγημα ποιητικής», ένα κείμενο που απολύτως συνειδητά τοποθετεί κάποιον καλλιτέχνη σε ένα νησί, για να απορρίψει το νησί, το νησί-σύμβολο, ως τόπο δημιουργίας.

---

* Ανακοίνωση στο διεθνές συνέδριο *Νησιωτισμός-νησιωτοσύνη. Ένα σύνθετο αρχετυπικό μόρφωμα*, Ρόδος, 6-8 Δεκ. 2002.

1 Στρατής Τσίρκας, "Για 'να ζευγάρι ρόδα", *Τα διηγήματα*, Αθήνα [3]1980, σ. 268-77. Α΄ δημοσίευση στη συλλογή *Ο ύπνος του θεριστή*, Αλεξάνδρεια 1954. Οι εκδόσεις δεν έχουν αλλαγές. Στο εξής παραπέμπω στις σελίδες της γ΄ έκδ. Ο τίτλος προέρχεται από δημοτικό τραγούδι που παρατίθεται αποσπασματικά μέσα στο διήγημα.

2 Αναλυτικά στο άρθρο μου "Το νησί: μια ευτοπία στη λογοτεχνία της Κατοχής", *Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα: Πρακτικά του Β΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο 10-12 Μαΐου 2002*, επιμ. Αστέριος Αργυρίου, τ. Α΄, Αθήνα 2004, σ. 457-68, τώρα και στο βιβλίο μου *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα 2005.

«Η κάμαρα είχε ένα χαμηλό ντιβανάκι», έτσι ξεκινά το διήγημα, «σουβαντισμένο άσπρο. Πάνω του ήταν στρωμένο ένα νησιώτικο κιλίμι με χρώματα ξεθωριασμένα απ' το πολύ σαπούνισμα, τα νερά και τους ήλιους. Πιο ψηλά, στον ίδιο τοίχο, ήταν ένα ράφι σουβαντισμένο κι αυτό και πάνω του σάπιζε ένα μήλο». «Δίπλα στη σκαλίτσα ήταν η πόρτα με το βαρύ σύρτη, αμπαρωμένη από χτες. Η σοροκάδα που μάνιαζε απόξω, τη χτυπούσε κατάστηθα. Η θάλασσα μούγκριζε σα βασανισμένος άνθρωπος, χιμούσε και κομματιαζότανε πάνω στους βράχους. Κάπου κάπου σταγόνες της φτάνανε ίσαμε την πόρτα και τη δέρναν, μα κείνη ούτε το 'νιωθε γιατί ήταν κοντή και γερή» (268-69).

Το μήλο που σαπίζει μας τοποθετεί από μιας αρχής στον χώρο της «παρακμής», ενώ η βαριά πόρτα δηλώνει την πλήρη απομόνωση από τον κόσμο και από τις τρικυμίες του. Τις μεταφορικές κυρίως τρικυμίες· η φράση «η θάλασσα μούγκριζε σα βασανισμένος άνθρωπος» πρέπει να διαβαστεί με ανεστραμμένη την παρομοίωση: ο καλλιτέχνης μας, ένας ζωγράφος, έχει τοποθετήσει τον εαυτό του πίσω από μια βαριά πόρτα, η οποία τον χωρίζει, ουσιαστικά, από τη βασανισμένη ανθρωπότητα (την και λαο-θάλασσα κάποτε καλούμενη).

Ο ζωγράφος λοιπόν βρίσκεται σε ένα σπίτι, πάνω σε ένα νησί, μακριά μάλιστα από τον νησιώτικο οικισμό· κάθεται και ζωγραφίζει μια κυρία. Μια κυρία «με λεπτή ομορφιά», η οποία τραγουδά το δημοτικό τραγούδι της κοπέλας που τα αδέλφια της την αδικοσκοτώσανε για ένα ζευγάρι ρόδα, όσα εκείνη τόλμησε να προσφέρει σε κάποιον όμορφο νεαρό που περνούσε κάτω απ' το παράθυρό της. Ο ζωγράφος ζωγραφίζει «με πολλή επιμέλεια», η κυρία τραγουδά, κι όταν έρχεται το βράδυ, το κλίμα έχει προετοιμαστεί αρκετά για μια ερωτική συνέχεια. Πλην όμως ο ζωγράφος αποδεικνύεται ανήμπορος. Ο πρόσφατος πόλεμος, «τόσο αίμα, τόσο σίδερο, που πέσανε πάνω στους ανθρώπους», καθιστούν αδύνατη την ερωτική ολοκλήρωση – ο καλλιτέχνης έχει, ως φαίνεται, βαριά ψυχικά τραύματα από αυτή την εμπειρία, στην οποία είχε (με τρόπο που δεν δηλώνεται μέσα στο κείμενο) συμμετάσχει.

Αδύνατη όμως καθίσταται και η καλλιτεχνική ολοκλήρωση: ο ζωγράφος δεν κατορθώνει να τελειώσει τα έργα του· καταλαμβάνεται από παροξυσμούς και τα καταστρέφει, όταν, λίγο πριν την ολοκλήρωσή τους, αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να «κατακτήσει» το αντικείμενό του. Εντέλει, μετά από κάποιο διάστημα, ο ζωγράφος θα ξεκρεμάσει το δίκαννο, που από την αρχή της αφήγησης κρεμόταν στον τοίχο, και θα τινάξει τα μυαλά του στον αέρα. Είναι κι αυτός ο θάνατος –υπονοείται– άδικος, μια αυτοκτονία «για 'να ζευγάρι ρόδα»: υπήρχαν και άλλες λύσεις, πέρα από τη βίωση του αδιεξόδου· ο ζωγράφος μπορούσε να ξεφύγει και να σωθεί, αλλά δεν το έπραξε.

Την οδό της σωτηρίας την υποδεικνύει το κείμενο διακριτικά, με μια μεταφορά. Κάποια στιγμή, πριν την εμπειρία της ερωτικής αποτυχίας, η ωραία κυρία, το μοντέλο του ζωγράφου, γελά εύθυμα και το γέλιο της, λέει το κείμενο, ξεκολλά το ταβάνι του σπιτιού. Οπότε: «φάνηκε ένας ουρανός μεγάλης αυγουστιάτικης

νύχτας. Κι ο αγέρας της κάμαρας καθάρισε, γίνηκε άσπρος και δυνατός, σαν τον αγέρα που βρίσκεις στις χιονισμένες βουνοκορφές ή μέσα σε μικρά κατάκλειστα σπίτια, σαν τα πυρώνει η μοναξιά, η έγνοια της τόσης απόστασης που τα χωρίζει απ' τον επίλοιπο κόσμο. Ο αέρας που εμπνέει την τόλμη για τ' αριστουργήματα» (272).

Τα «αριστουργήματα» στην τέχνη λοιπόν παράγονται καταρχήν όταν «ξεκολλάει το ταβάνι», όταν το σπίτι ανοίγει προς τον έξω κόσμο· παράγονται ίσως στις «χιονισμένες βουνοκορφές». Δεν το λέει έτσι ακριβώς ο Τσίρκας. Πάλι χρησιμοποιεί μια παρομοίωση που πρέπει όμως να διαβαστεί σαν κυριολεξία: τα αριστουργήματα παράγονται όταν ο αέρας που τα εμπνέει είναι δυνατός «σαν τον αέρα που βρίσκεις στις χιονισμένες βουνοκορφές». Μα ναι, στις βουνοκορφές –οι οποίες βεβαίως φέρουν και το συμβολικό νόημα του ύψους και της καθαρότητας– εκεί διαδραματίζεται ταυτόχρονα και η ιστορία. Οι βουνοκορφές είναι ο τυπικός τόπος του «αλβανικού έπους», είναι όμως και ο τόπος όπου διεξάγεται ο νέος αγώνας, η κατά την Αριστερά συνέχεια του έπους, ο εμφύλιος πόλεμος.

Τα υψηλά έργα τέχνης παράγονται στο κλίμα του έπους, στις βουνοκορφές, όχι σε κλεισμένα σπίτια πάνω σε απομονωμένα νησιά. Ας μην είμαστε όμως τόσο απόλυτοι, λέει ο ίδιος ο Τσίρκας: τα αριστουργήματα μπορούν να παραχθούν και στα κατάκλειστα σπίτια, εάν ο καλλιτέχνης έχει συνείδηση –παραπάνω από συνείδηση, «έγνοια»–, για την απόσταση που τον χωρίζει από τον «επίλοιπο κόσμο». Έστω και έτσι. Πρόκειται βέβαια για μια μικρή παραχώρηση της Αριστεράς στους «συμπαθούντες» καλλιτέχνες, αυτούς που συνοδοιπορούν αλλά από απόσταση, από το σπίτι τους ίσως.

Όμως ο δικός μας καλλιτέχνης επέλεξε λάθος στάση, λάθος θέμα, λάθος τόπο. Επέλεξε να ζωγραφίζει αβρές κυρίες –ατομιστικό θέμα–, στην πιο πλήρη απομόνωση, στην απομόνωση του συμβολικού τόπου της αποχής από την ιστορία: στο νησί. Το αποτέλεσμα ήταν ο θάνατος του καλλιτέχνη, ο θάνατος της ίδιας της τέχνης. Το ότι ο ζωγράφος μας έχει τραύματα από τον πόλεμο δεν είναι δικαιολογία: ο καλλιτέχνης θα μπορούσε να ξαναβγεί στον κόσμο για να «ξαναβρεί» (αυτή τη σκέψη τη διατυπώνει μέσα της η απογοητευμένη ερωτικά και ως εκ τούτου οξυδερκής κυρία) «τη χαμένη πηγή».[3]

Δέκα χρόνια μετά από τη συγγραφή του διηγήματος αυτού και τέσσερα χρόνια μετά τη δημοσίευσή του, στα 1958, δημοσιεύεται ένα άλλο «αφήγημα ποιητικής», με τον τίτλο «Ελληνικό νησί». Συγγραφέας του, η Γαλάτεια Σαράντη, η οποία

3 «Δεν τον μισούσε πια. Τον λυπότανε μονάχα, σα να 'ταν ένα μεγάλο άρρωστο παιδί (…). Θα ήθελε να τον πιάσει από το χέρι και να πάρουνε μαζί πίσω μπρος το μονοπάτι, να τον κάνει να ξαναβρεί τη χαμένη πηγή», «Για 'να ζευγάρι ρόδα», ό.π., σ. 276. Ο Τσίρκας χρησιμοποιεί ακριβώς τον όρο «πηγή», τον οποίο ανέδειξε ο Maurice Beebe ως το αντίπαλο του «ελεφάντινου τύπου» σύστημα αντιμετώπισης της τέχνης, βλ. *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goete to Joyce*, Νέα Υόρκη 1964.

τοποθετημένη στην άλλη άκρη του πολιτικού φάσματος (την χωρίζει, μάλιστα, αίμα από την παράταξη του Τσίρκα), φαίνεται να ξαναθέτει το ζήτημα, αν όχι να απαντά στον αριστερό συγγραφέα.[4]

Όμοιος ήρωας, ίδιος τόπος: κάποιος ζωγράφος σε ένα νησί. Ο ζωγράφος αυτός επίσης δυσκολεύεται να συλλάβει την καλλιτεχνική αλήθεια· κάτι του λείπει για να μπορέσει να αποδώσει «το φως». Και εδώ υπάρχει μια γυναίκα που συνιστά κατά κάποιον τρόπο πρόβλημα: πρόκειται για την αγαπημένη του καλλιτέχνη, που δεν είναι όμως παρούσα αλλά απούσα. Η γυναίκα βρίσκεται στην Αθήνα και δεν έχει αρκετή εμπιστοσύνη στον ζωγράφο· του συστήνει να σταματήσει να κυνηγά «χίμαιρες», να μάθει τα όριά του. (Τη μακρινή εκείνη εποχή του 1950 οι γυναίκες αποτελούν ακόμη τροχοπέδη για τον καλλιτέχνη, είτε εμπλέκοντάς τον στον κύκλο μιας ερωτικής γοητείας που αποσπά από την πραγματική ζωή, είτε αποθαρρύνοντας τη βαθιά αναζήτηση. Σε σχέση πάντως με τις αρχές του 20ού αιώνα, όταν η εξόντωση της γυναίκας-τροχοπέδης νομιμοποιείτο, προκειμένου να επιτευχθεί το μέγα έργο από τον άντρα, τώρα η γυναίκα μπορεί να μεταβληθεί από εμπόδιο σε βοηθό: στον Τσίρκα η γυναίκα συλλογίζεται μια στιγμή, όπως είπαμε, μήπως «πιάσει από το χέρι» τον άντρα και τον οδηγήσει στη «χαμένη πηγή», ενώ στη Γαλάτεια Σαράντη η παρουσία της μακρινής αγαπημένης κρίνεται, όπως θα δούμε, απαραίτητη για την ισορροπία του ζωγράφου. Εμπόδια και πιθανοί βοηθοί ταυτόχρονα, λοιπόν: είναι κι αυτό μια πρόοδος προς την ισότητα. Ωστόσο στη Γαλάτεια Σαράντη, παρότι γυναίκα καλλιτέχνης η ίδια, το δημιουργικό υποκείμενο της ιστορίας της παραμένει γένους αρσενικού. Αλλά ας επιστρέψουμε στο θέμα του νησιού.)

Σε αντίθεση με το νησί του Τσίρκα, το «ελληνικό νησί» της Γαλάτειας Σαράντη είναι αρκετά κατοικημένο. Δεν έχουμε δύο μονάχα ήρωες μέσα σε ένα σπίτι, αλλά μια πλειάδα από πρόσωπα. Έχουμε μια βασανισμένη μάνα με το άρρωστο παιδί της, έναν παπά ερημίτη, μια σπιτονοικοκυρά και τον τρελό του χωριού. Επίσης η ιστορία διαδραματίζεται στους έξω χώρους, στο ύπαιθρο, στον δρόμο, στην αυλή μιας εκκλησίας. Ο πυρήνας της δράσης συνίσταται στη μετάβαση των ηρώων σε ένα απόμακρο βυζαντινό εκκλησάκι (του Άι-Λια), προκειμένου να τελεστεί δέηση για το άρρωστο παιδί. Εκεί ο παπάς, είδος αγίου, διδάσκει τον ζωγράφο πως δυναμώνοντας την πίστη του μπορεί να «σκλαβώσει» το φως, όπως οι «παλιοί τεχνίτες». Τότε ο ζωγράφος στέλνει γράμμα στην αγαπημένη του, να έρθει κοντά του να τον βοηθήσει.

Θα λέγαμε πως οι αξίες είναι εντελώς ανεστραμμένες σε σχέση με το διήγημα του Τσίρκα: στο αφήγημα της Γαλάτειας Σαράντη το νησί παρουσιάζεται ως ο

4 Γαλάτεια Σαράντη, "Ελληνικό νησί", *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* (1958), σ. 68-74. Το διήγημα συμπεριλαμβάνεται πολύ αργότερα στον τόμο *Ελένη*, Αθήνα 1982, σ. 54-69, αισθητά τροποποιημένο. Παραπέμπω στην α΄ δημοσίευση. Μια κρίσιμη διαφοροποίηση θα την εξετάσουμε μέσα στο κείμενο. Για το "Ελληνικό νησί", βλ. επίσης Κέλη Δασκαλά, "Η ζωή και η θαλασσινή μοίρα των νησιωτών στη μεταπολεμική πεζογραφία", *Η Ελλάδα των νησιών*…, ό.π., σ. 577-92.

κατεξοχήν τόπος της δημιουργίας. Η υψηλή αλήθεια κατακτάται ακριβώς σε ένα τέτοιο μέρος, πλημμυρισμένο από φως, φορέα της μακράς ελληνικής παράδοσης, της παράδοσης που συνοψίζεται επάξια στο βυζαντινό εκκλησάκι με τα αρχαία στοιχεία. Ο καλλιτέχνης δεν οφείλει να φύγει από το νησί προκειμένου να βρει την τέχνη, αντίθετα πρέπει να μείνει εκεί και να επιμείνει στην αναζήτηση.

Σε αντίστιξη με το νησί παρουσιάζεται η Αθήνα, τόπος εχθρικός για τον άνθρωπο, όπου αντί να γιατρεύουν τον πόνο, τον επιδεινώνουν (το άρρωστο παιδί το «σκιάξανε οι γιατροί της Αθήνας»)· είναι ο τόπος της «ερημιάς», όπως λέει ο τρελός Φίλιππας, που, όπως οι περισσότεροι τρελοί της μυθοπλασίας, διεκπεραιώνει την ιδεολογική αλήθεια του αφηγήματος.

Η τέχνη παράγεται λοιπόν όχι στο κέντρο, στην πόλη, στον θόρυβο και στην κίνηση, αλλά στην απομόνωση, στο ύπαιθρο, στη σχέση με τον Θεό. Στο νησί και στη φύση, όχι στην πόλη και στην ιστορία.

Ωστόσο το σχήμα της Γαλάτειας Σαράντη δεν είναι τόσο καθαρό όσο φαίνεται εκ πρώτης όψεως. Δεν πρόκειται για ένα σαφές κήρυγμα υπέρ της «άδολης» τέχνης, μια υπεράσπιση του «ελεφάντινου πύργου». Η τέχνη παράγεται εκτός ιστορίας, πράγματι, όχι όμως και εντελώς εκτός κοινωνίας. Ο ζωγράφος δεν ζει αμπαρωμένος σε ένα σπίτι· πλησιάζει τη ζωή των πονεμένων ανθρώπων. Έστω κι αν ζωγραφίζει αγκάθια –αυτό το κατεξοχήν αισθητιστικό αντικείμενο, που το θαύμαζε και ο κορυφαίος εστέτ Περικλής Γιαννόπουλος–[5] και γενικώς τη φύση, έρχεται σε επαφή με τα βάσανα του κόσμου. Γι' αυτό άλλωστε το νησί της Γαλάτειας Σαράντη είναι κατοικημένο – τόσο κατοικημένο, ώστε ο ζωγράφος δεν παρουσιάζεται σχεδόν καμία στιγμή μονάχος του. Πράγματι λοιπόν, η δεξιά παράταξη δεν απαντά στην αριστερά με μια θεωρία σαφώς οροθετημένη απέναντι στη «στράτευση».

Άλλωστε το περίφημο αυτό «ελληνικό νησί», που παρουσιάζεται ως θετικός αντίπαλος πόλος της Αθήνας, δεν είναι εντέλει αμιγώς θετικό. Όταν ο τρελός Φίλιππας χαρακτηρίζει τη μεγαλούπολη «ερημιά», ο ζωγράφος μας διαμορφώνει στον νου του την εξής σκέψη για το νησί: «Όχι, εδώ δεν είναι ερημιά, αν όμως τώρα ήταν κι αυτή [η αγαπημένη γυναίκα] κοντά μου κι αν έγερνα στα γόνατά της το κεφάλι μου, δε θα ένιωθα τόσο σφιχτά τη θάλασσα να σφίγγει και να με απομονώνει από τον άλλο κόσμο»(73).

«Όχι – αν όμως»: ο ζωγράφος δεν προλαβαίνει να αποφανθεί καταφατικά για το νησί (έστω και μέσω μιας άρνησης), και αμέσως σπεύδει να μειώσει, σχεδόν να αναιρέσει την κατάφασή του.

Έτσι λοιπόν: το «ελληνικό νησί», ο τόπος του φωτός, της αγιοσύνης, η ζωντανή παράδοση, ο χώρος όπου η καλλιτεχνική τελείωση καθίσταται εφικτή, είναι ταυτόχρονα και τόπος αβάστακτης απομόνωσης (που «σφίγγει σφιχτά»). Ο ζωγράφος χρειάζεται επειγόντως συντροφιά από την πόλη, προκειμένου να επιβιώσει. Κάτω από τον ύμνο στο νησί λανθάνει, ουσιαστικά, ένας πανικός.

5 Για την αγάπη του Περικλή Γιαννόπουλου προς τα αγκάθια, βλ. στο αφιέρωμα του περ. *Τα Νέα Γράμματα*, Δ΄ (1938), σ. 217, 248.

Στο τέλος του διηγήματος η ίδια σκέψη θα επαναληφθεί: ο ζωγράφος παρακαλεί την αγαπημένη του να πάει κοντά του, κι αν απαντήσει αρνητικά, της λέει, «αυτό είναι θάνατος. Φεύγει κανείς έξω από το χρόνο, έτσι όπως έφυγε ο παπά Σταμάτης… όμως στην αρχή, όταν πρωτόρθε στα Φιρόγια, δεν μπορεί, θα τον έπνιγε η αίσθηση τούτης της θάλασσας γύρω ολόγυρα» (74).

Το να φύγει κανείς «έξω από το χρόνο» φαίνεται πως συνιστά λύτρωση, μια απελευθέρωση από τις ποικίλες τροχοπέδες· όμως η διαδικασία προς τη λύτρωση, η αρχή της ειδικά, είναι πολύ δύσκολη: πρέπει να ξεπεράσει κανείς την πνιγηρή αίσθηση της θάλασσας που τον απομονώνει, αυτή την αίσθηση που είναι σαν «θάνατος».

Πολύ βαριά η έκφραση –ο «θάνατος»– για να περιγράψει ό,τι φαινόταν έως τώρα προϋπόθεση της υψηλής δημιουργίας, την ανάγκη της μόνωσης, την εντατική αφιέρωση στην ενατένιση του φωτός. Σχεδόν θυμίζει τον Τσίρκα και την αυτοκτονία του δικού του απομονωμένου καλλιτέχνη. Μόνο ένα «σαν» χωρίζει ουσιαστικά την τιμωρία του παραστρατημένου από την επιβράβευση του ορθώς πράττοντος: θλιβερή επιβράβευση, αλήθεια, εφόσον μια σωστή επιλογή (το νησί) κοστίζει τόσο θανάσιμα αισθήματα.

Αν η Αριστερά, λοιπόν, υπήρξε σαφής στην τοποθέτησή της ενάντια στο «νησί», με μια μικρή μόνο υποχώρηση (προς όσους απομονωμένους έχουν συνείδηση της απομόνωσής τους), η Δεξιά, όσο την εκπροσωπεί η Γαλάτεια Σαράντη, παρουσιάζεται εξαιρετικά αμφιταλαντευόμενη: η κατάφασή της προς το «νησί» τείνει να αναιρεθεί από τον φόβο της απομόνωσης, η κλίση της προς την καθαρή τέχνη τείνει να ναρκοθετηθεί από μια ανάγκη συμμετοχής στα βάσανα των ανθρώπων, η απόσταση από την ιστορία υπονομεύεται από τη δυσκολία της εξόδου από τον «χρόνο». Είναι μάλλον φανερό πως η Δεξιά δεν είναι σε θέση να αντιτάξει στην Αριστερά ένα ολοκληρωμένο και συμπαγές σχήμα.[6] Μπορεί να καταχωρηθεί και αυτό, ίσως, σε ένα ορατό κατά τη μεταπολεμική εποχή φαινόμενο: την ιδεολογική ηγεμονία του πολιτικά ηττημένου χώρου.

Πάντως στη φάση αυτή –της πύρρειας νίκης της– η Δεξιά καταβάλλει κάποια προσπάθεια διαμόρφωσης ενός αντίπαλου προς την Αριστερά σχήματος. Όταν όμως μερικά χρόνια αργότερα η Γαλάτεια Σαράντη θα επανεπεξεργαστεί το διήγημά της, η μερική έστω υπεράσπιση του «ελεφάντινου πύργου» θα γίνει ακόμα χαλαρότερη: το νησί και η «φυγή από το χρόνο» θα παρουσιαστούν περισσότερο προβληματικά, η αίσθηση του αποκλεισμού θα γίνει ακόμα εντονότερη: δεν θα είναι «η αρχή» μόνο δύσκολη, αλλά το όλο εγχείρημα της «φυγής από το χρόνο» θα σημανθεί αρνητικά:

6 Τη δυσκολία αυτή μπορεί να τη διακρίνει κανείς και στους ταγούς της «φιλελεύθερης» αισθητικής, π.χ. στον Α. Καραντώνη, *Πνευματική ελευθερία. Τέχνη και πολιτική*, Αθήνα 1947.

> «Φεύγει κανείς έξω από το χρόνο χωρίς να το καταλάβει, έτσι όπως έφυγε ο παπά Σταμάτης και έκλεισε η θάλασσα ολόγυρα στεφάνι».[7]

Τώρα δεν είναι η φάση της προσαρμογής μονάχα («όταν πρωτόρθε στα Φιρόγια»: αυτός ο προσδιορισμός έχει απαλειφθεί), αλλά η όλη μοίρα του παπά Σταμάτη, που παρουσιάζεται μάλλον θλιβερή. Αν όμως το να «φεύγει κανείς έξω από το χρόνο» καθίσταται προβληματικό, προς τι τότε η επιλογή του κατεξοχήν «εκτός χρόνου» τόπου, που είναι το νησί; Η Γαλάτεια Σαράντη ουσιαστικά ακυρώνει την αρχική επιλογή της. Το «ελληνικό νησί» παύει να συνιστά μια καλλιτεχνική ευτοπία ή (πολλώ μάλλον) μια κατηγορική προσταγή για τον δημιουργό.

* * *

Το νησί συνέχισε να αποτελεί λογοτεχνικό σκηνικό στις μεταπολεμικές δεκαετίες, πολύ σπάνια όμως συνέβη να συνδυάζεται και με μια καλλιτεχνική παρουσία πάνω του.[8] Στα τέλη ωστόσο του 20ού αιώνα παρουσιάζεται μια αιφνίδια έξαρση σε αυτού του είδους τον συνδυασμό. Οι καλλιτέχνες στα νησιά του Αιγαίου έχουν γίνει, ξαφνικά, ένας κοινός τόπος της λογοτεχνίας μας.

Αλλά και μόνοι τους οι καλλιτέχνες, ανεξαρτήτως σκηνικού, παρουσιάζουν στα τέλη του 20ού αιώνα μια θεαματική αύξηση. Εκεί που ως ήρωες υποεκπροσωπούνταν σαφώς στις σελίδες της ελληνικής πεζογραφίας (σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στη λοιπή Ευρώπη), τώρα δυσκολεύεται κανείς πλέον να βρει αφηγήματα χωρίς ζωγράφους, ποιητές, μυθιστοριογράφους, μουσικούς και τα συναφή ευγενή επαγγέλματα. Οι συνθήκες στην Ελλάδα έχουν αλλάξει εντυπωσιακά: η υποχώρηση του «συλλογικού» έναντι του «ατομικού» και η πραγματική πλήθυνση του στρώματος των καλλιτεχνών είναι πιθανώς κάποιοι από τους λόγους της θεαματικής αλλαγής.[9]

Μεγάλο ποσοστό λοιπόν από τα έργα με καλλιτέχνες διαδραματίζονται πλέον σε νησί. Το νησί αυτό όμως δεν είναι πια ο τόπος της αντιπαράθεσης ανάμεσα στη στρατευμένη και στην «άδολη» τέχνη· είναι εν πολλοίς ο τόπος των καλοκαιρινών διακοπών, ένα ρεαλιστικό σκηνικό. Τώρα δεν θα βρούμε πια

---

7 Γαλάτεια Σαράντη, "Ελληνικό νησί", *Ελένη*, Αθήνα 1982, σ. 69.

8 Εξαίρεση αποτελεί το μυθιστόρημα του Κ. Στεργιόπουλου, *Η Κλειστή ζωή*, Αθήνα 1952, όπου ένας νεαρός μουσικός μάταια παλεύει να βρει την έμπνευση πάνω σε ένα γεμάτο πλήξη νησί του Αιγαίου. Στο μυθιστόρημα αυτό, το νησί αποτελεί μία αιτία της καλλιτεχνικής δυσπραγίας του ήρωα, σοβαρότερη όμως αιτία φαίνεται πως είναι η ίδια η άτονη ψυχοσύνθεσή του.

9 Με τα θέματα αυτά έχω ασχοληθεί στις μελέτες "Νεαροί καλλιτέχνες στην ελληνική πεζογραφία. Η κουλτούρα του εγωτισμού και κάποιες 'ελλείψεις'", Πρακτικά του διεθνούς συμποσίου *Οι χρόνοι της ιστορίας. Για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Αθήνα 1998, σ. 253-63, και "The Portrait of the Artist in the Late Twentieth Century", *Contemporary Greek Fiction in a United Europe. From Local History to the Global Individual*, επιμ. P. Mackridge & E. Yannakakis, Οξφόρδη 2004, σ. 152-63.

τον καλλιτέχνη ως μονάδα πάνω στο νησί. Θα τον βρούμε πολλαπλασιασμένο, σε ομάδες, σε κοινότητες. Θα συναντήσουμε τους καλλιτέχνες, πολλούς μαζί, να διασκεδάζουν, να κολυμπούν στη θάλασσα, να πίνουν το ποτό τους, να συζητούν, να εμπλέκονται σε ίντριγκες – θα τους δούμε στην καθημερινότητά τους.[10]

Σε σχέση μάλιστα με το κάπως παλαιότερο, του 1985, έργο της Μαργαρίτας Καραπάνου, *Ο Υπνοβάτης*, όπου η κοινότητα των καλλιτεχνών αποτελείτο σχεδόν αποκλειστικά από ξένους, στα έργα του 2000 θα συναντήσουμε κυρίως Έλληνες καλλιτέχνες. Το στρώμα των καλλιτεχνών έχει τόσο αυξηθεί, ώστε αποτελεί πλέον αυτόνομο μέγεθος και ικανοποιητικό αντικείμενο ηθογράφησης.

Κι αν ο τόπος της χωριάτικης ηθογραφίας ήταν κυρίως το ορεινό χωριό, ο τόπος της μικροαστικής ηθογραφίας τα περίχωρα της πόλης, ο τόπος της αστικής ηθογραφίας η μεγαλούπολη, ως προνομιακός τόπος της καλλιτεχνικής ηθογραφίας αναδεικνύεται τώρα το νησί.

Το νησί τείνει να γίνει ο συμβολικός τόπος του αυτονομημένου, καθότι πολυπληθούς, κοινωνικού στρώματος των καλλιτεχνών. Η απομόνωση δεν υφίσταται πλέον ούτε ως αρνητικό ούτε ως θετικό μέγεθος. Όπως μας διδάσκει άλλωστε και η τυπολογία περί νησιού, είναι κάτι εντελώς διαφορετικό το να βρίσκεται κανείς μόνος του ή να βρίσκεται σε ομάδα πάνω στο νησί.[11] Η ομάδα είναι ήδη μια συμβολική εισβολή των άλλων πάνω στον χώρο, μια άρση της απομόνωσης.

Ούτως ή άλλως όμως, και ο προβληματισμός για τη στράτευση ή την καθαρή τέχνη έχει από καιρό λήξει. Η σημερινή τέχνη ομνύει πίστη στην επικοινωνία και όχι στην πειθώ, στη λάμψη της επικαιρότητας και όχι στο αιώνιο βάθος του χρόνου. Τόσο η στράτευση όσο και η «καθαρότητα» (που υποτίθεται πως διασφαλίζει την αιωνιότητα) της είναι ξένες. Με αυτούς τους όρους το «νησί» παύει να είναι πεδίο πάλης και γίνεται τόπος αναψυχής, το καταλληλότερο σημείο συνεύρεσης του παραθεριστή αναγνώστη με τον ηλιοκαμένο επίσης συγγραφέα.

Αγγέλα Καστρινάκη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Τμήμα Φιλολογίας, Παν/μιο Κρήτης
kastrinaki@phl.uoc.gr

10 Έχω υπόψη μου κυρίως τους εξής συγγραφείς και κείμενα: Δημήτρης Σφακιανάκης, *Φρούτα εποχής* (2000), Κυριάκος Αθανασιάδης, *Το σάβανο της Χιονάτης* (2000), Ευγενία Φακίνου, *Τυφλόμυγα* (2000), Αμάντα Μιχαλοπούλου, *Παλιόκαιρος* (2001), με τα οποία έχω ασχοληθεί εκτενέστερα στο "Καλλιτέχνες παρά θιν' αλός. Ένας νέος 'τόπος' στη λογοτεχνία μας", εφ. *Τα Νέα (Πρόσωπα)*, 28.7.2001, σ. 31-33.

11 Elisabeth Frenzel, "Inseldasein", *Motive der Weltliteratur*, Στουτγάρδη 1980, σ. 383.

A. KASTRINAKI

Artists on the islands of Modern Greek Literature

Summary

TSIRKAS' short story "For a pair of roses", written during the Civil war (1947), shows the inability of the artist to produce art in the state of willing isolation upon an island. The Left writer declares thus his opposition to the art of "ivory tower", which is here represented by an island. Contrary to him, Galatia Sarandi, who belongs to the opposite political party, attempts during the '50s to present the island as the ideal place for creation. Yet in her short story "Greek island" there is a fear of isolation being concealed, tending to subvert the ideology of a non-committed art. The after-war Right wing in Greece did not succeed to produce an answer to the Left wing, at least as far as artistic-matters are concerned. However, at the end of the 20th century, when suddenly the number of artists-on-an-island increases vertically in the pages of Greek literature, the writers are no more interested in the dispute between pure and engaged art, but they are plainly busy with painting the "moeurs" of a social stratum that has gained its autonomy. The island, from a place of positively or negatively marked isolation, has become a place of joyful autonomy.