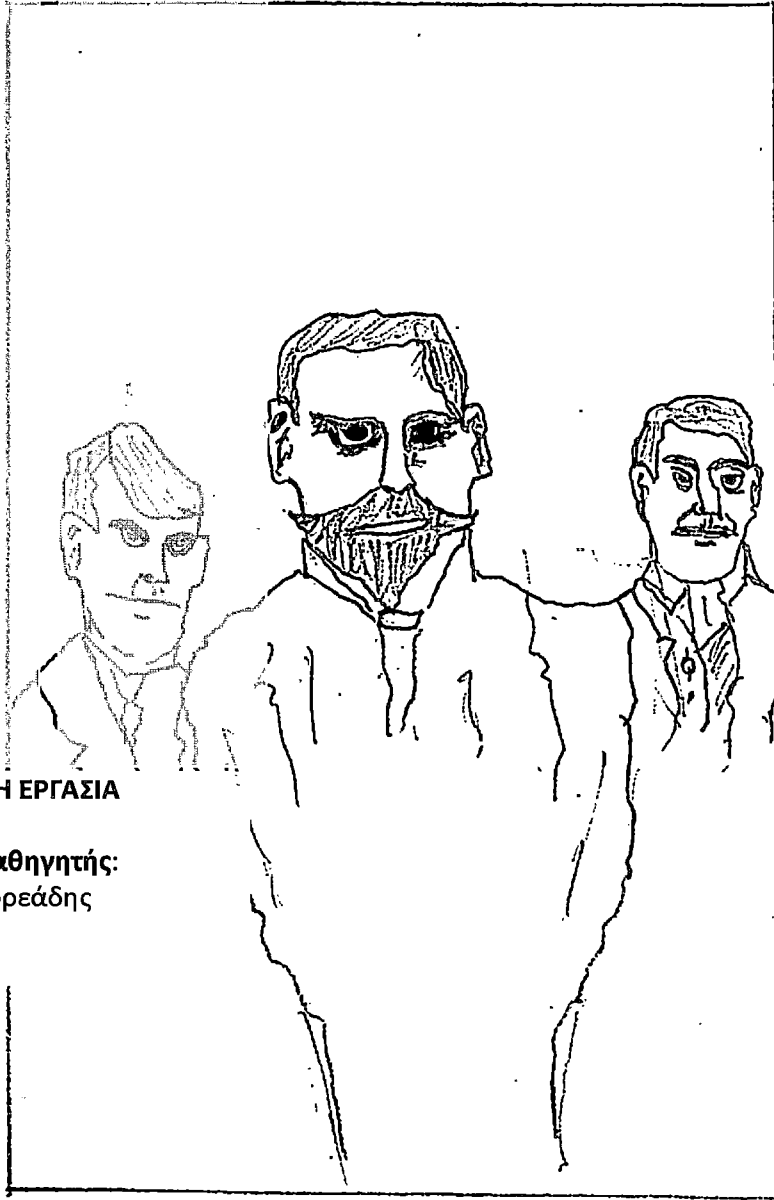


# ΔΙΑΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΙΔΕΩΝ: ΕΠΙΡΡΟΗ Ή ΛΟΓΟΚΛΟΠΗ;

Ειρήνη Σουργιαδάκη, Α.Μ. 4109Μ016

# 2011



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιβλέπων Καθηγητής:  
Γιάγκος Ανδρεάδης

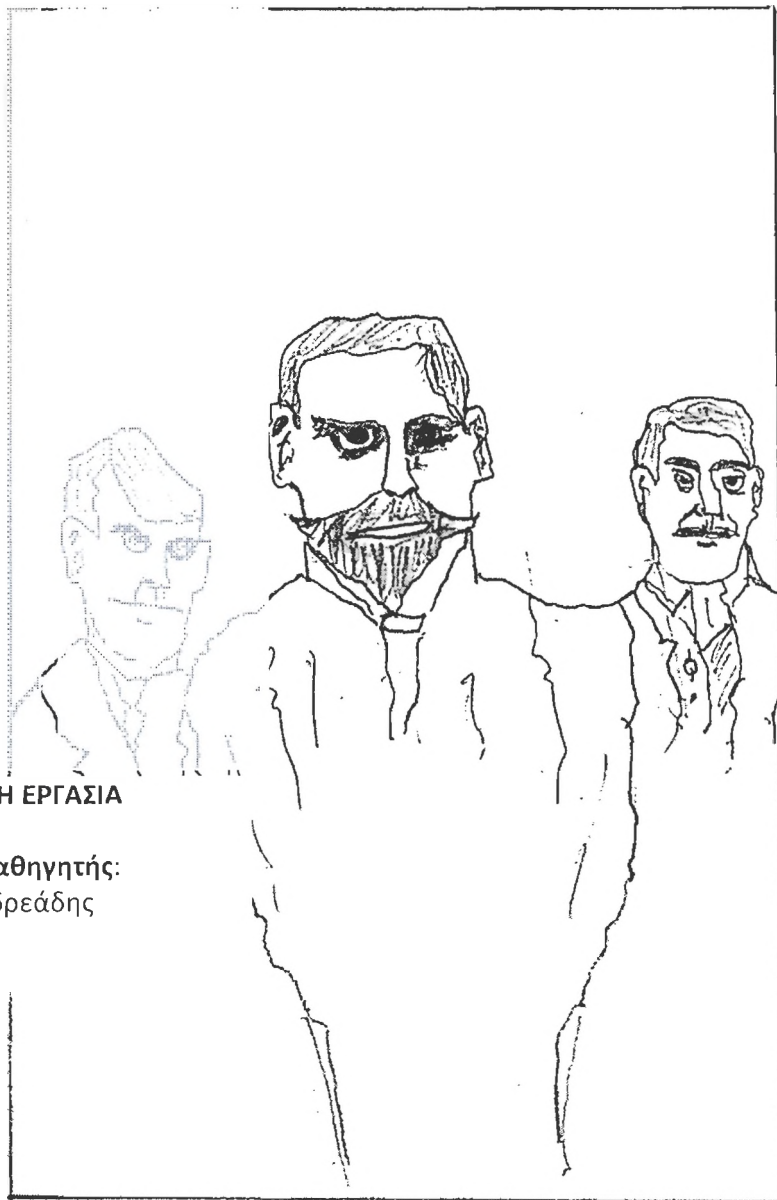
Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και  
Πολιτικών Επιστημών  
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και  
Πολιτισμού  
Π.Μ.Σ. Πολιτιστική Διαχείριση

Η περίπτωση της δικαστικής διαμάχης ανάμεσα στον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη

# ΔΙΑΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΙΔΕΩΝ: ΕΠΙΡΡΟΗ Ή ΛΟΓΟΚΛΟΠΗ;

Ειρήνη Σουργιαδάκη, Α.Μ. 4109Μ016

# 2011



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιβλέπων Καθηγητής:  
Γιάγκος Ανδρεάδης

Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και  
Πολιτικών Επιστημών  
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και  
Πολιτισμού  
Π.Μ.Σ. Πολιτιστική Διαχείριση

Η περίπτωση της δικαστικής διαμάχης ανάμεσα στον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη

*Το σκίτσο του εξωφύλλου είναι του Γιώργου Τσόπανου, από το υπό έκδοση κόμικ του σε κείμενο Άρη Ασπρούλη με τίτλο «Ο Τελευταίος Ευδαίμων», μια ιστορία μυθοπλασίας με αφετηρία τη δικαστική διαμάχη που θα μελετήσουμε.*

Ειρήνη Σουργιαδάκη

---

**ΔΙΑΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΙΔΕΩΝ:**

**ΕΠΙΡΡΟΗ Ή ΛΟΓΟΚΛΟΠΗ;**

*Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΔΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΜΑΧΗΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΝ  
ΠΛΑΤΩΝΑ ΡΟΔΟΚΑΝΑΚΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟ*

*Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Άρη Ασπρούλη και την ομάδα 'Όχι Παίζουμε' για το ανέκδοτο υλικό που μου παραχώρησαν, την κυρία Δάφνη Βουδούρη για τις συμβουλές και τη στήριξη και τον κύριο Γιάγκο Ανδρεάδη για τη βοήθεια και τους νέους δρόμους. Τέλος, τον κύριο Γιάννη Σκαρπέλο για τη συμπαράστασή του σε όλους εμάς τους φοιτητές του ΠΜΣ τα δύο αυτά χρόνια.*

*Ε. Σ.*

# Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	9
1. ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	12
1.1. Ο ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΣ ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ.....	12
1.1.1. ΠΡΟΔΡΟΜΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ.....	12
1.1.2. ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΥ.....	16
1.2. Ο ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	23
1.3. Ο ΑΙΣΘΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΑΦΗΣ .....	25
1.4. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ: ΒΙΕΝΝΕΖΙΚΟΣ ΑΕΡΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ.....	27
1.4.3. ΤΟ ΕΡΓΟ : ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ ΚΑΙ Η «ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ».....	30
1.4.4. ΑΣΘΕΝΕΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ.....	32
1.4.5. ΤΑ ΤΡΙΑ ΦΙΛΙΑ .....	34
1.5. ΠΛΑΤΩΝ ΡΟΔΟΚΑΝΑΚΗΣ: Ο ΝΕΑΡΟΣ ΑΝΤΙΖΗΛΟΣ ΣΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ.....	37
1.5.1. ΑΠΟ ΤΗ ΣΜΥΡΝΗ ΣΤΗ ΧΑΛΚΗ.....	37
1.5.2. ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ .....	38
1.5.3. ΦΥΣΗ ΑΣΘΕΝΙΚΗ: ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ.....	40
1.5.4. ΤΟ ΒΥΣΣΙΝΙ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ.....	41
2. Η «ΠΡΩΤΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΚΗ» ΚΑΙ Ο ΕΘΝΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ .....	45
2.1. Η ΔΙΕΝΕΞΗ.....	45
2.2. ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ.....	53
2.2.1. ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΚΑΙ Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ.....	53
2.2.2. Η ΝΕΑ ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΣΧΟΛΗ .....	54
2.2.3. ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΚΑΙ ΡΕΥΜΑΤΑ .....	56
2.2.4. ΠΟΙΗΤΗΣ Ή ΚΡΙΤΙΚΟΣ;.....	57

3. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: ΟΤΑΝ Η ΖΩΗ ΜΙΜΕΙΤΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ Ή ΤΙ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ .....	59
3.1. ΜΙΑ ΜΑΤΙΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ .....	59
3.2. ΜΙΑ ΑΥΤΟΚΤΟΝΙΑ ΣΑΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ .....	61
3.3. ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΙ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΙ, ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ.....	63
3.4. ΦΙΛΙΑ ΚΑΙ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΑ: ΔΥΟ ΕΡΓΑ, ΕΝΑΣ ΜΥΘΟΣ.....	67
4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	71
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	74

***Σημείωση:** Στις παραπομπές και τις παραθέσεις κειμένων έχει διατηρηθεί η αρχική ορθογραφία.*

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στόχος της μελέτης μου είναι να θίξω με αφορμή ένα συγκεκριμένο παράδειγμα, μέρος του ζητήματος της διακίνησης των λογοτεχνικών ιδεών με όλα όσα αυτό συνάδει: πνευματική ιδιοκτησία, λογοκλοπή, επιρροή, σύμπτωση, αναγνωρισιμότητα, υστεροφημία. Το θέμα της ιδιοκτησίας ενός έργου από έναν δημιουργό και ενίοτε της διεκδίκησής του από κάποιον ή κάποιους, απασχολεί την εποχή της νεωτερικότητας όλο και περισσότερο τον καλλιτεχνικό κόσμο. Θεωρώ την εποχή του αισθητισμού ενδεικτική για μια τέτοιου είδους μελέτη, καθώς ο ναρκισσισμός του συγγραφέα και η ανάγκη διαχωρισμού της τέχνης από τη ζωή προσπαθούν να συνυπάρξουν στα έργα των εκπροσώπων του ρεύματος, όχι πάντοτε με επιτυχία.

Επέλεξα έτσι να επικεντρωθώ αποκλειστικά σε λογοτέχνες και όχι γενικότερα σε δημιουργούς. Σε δύο λογοτέχνες που έζησαν και δημιούργησαν έναν αιώνα πριν στην Ελλάδα, και που διεκδικώντας την πρωτοτυπία των ιδεών κι ακόμα της χρήσης λέξεων ή φράσεων ή μοτίβων, οδηγήθηκαν στα δικαστήρια, στην «περίφημη και μοναδική στα χρονικά φιλολογική δίκη», κατά τον Νιρβάνα<sup>1</sup>. Η δίκη αφορούσε στο αφήγημα «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο» του Πλάτωνα Ροδοκανάκη (κατηγορούμενος) και στο θεατρικό έργο «Τα Τρία Φιλιά» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (κατήγορος). Απασχολεί τον Τύπο, οι αντίδικοι «γελοιοποιούνται στο πανελλήνιο» [Πούχνερ, 1997:174], και το ζήτημα λήγει με την κατάθεση του εθνικού ποιητή, Κ. Παλαμά, ο οποίος υποστηρίζει πως δεν ευσταθεί κατηγορία λογοκλοπής.

Ο Απόστολος Σαχίνης στη μελέτη του με τίτλο «Η πεζογραφία του αισθητισμού», βρίσκει ιδιαίτερα χαρακτηριστικό και ενδιαφέρον το γεγονός πως, μέσα στον αισθητισμό, υπήρξε μια εξαιρετικά έντονη σε ρυθμό διακίνηση των λογοτεχνικών ιδεών με τη μορφή «δανείων», επιδράσεων και μιμήσεων «[...] ανάμεσα στους εκπροσώπους του αισθητισμού και της *decadence*<sup>2</sup>. η διαδικασία αυτή», γράφει χαρακτηριστικά στον πρόλογό του,

---

<sup>1</sup> Πούχνερ, 1997, υποσ.288 (Παύλου Νιρβάνα Άπαντα 3, 1968, σ.394)

<sup>2</sup> 'Decadence' ονομάστηκε η εξέλιξη –κατά κάποιον τρόπο- του αισθητισμού. «Άν οι 'αισθητικοί' είχαν καταργήσει στα έργα τους τη διάκριση ανάμεσα στο καλό και το κακό, η 'decadence', που ήταν ένας προχωρημένος και αρρωστημένος αισθητισμός, στράφηκε αποφασιστικά προς τη θετική ταύτιση του κακού με το ωραίο και βρήκε μόνο στο κακό την ομορφιά». [Σαχίνης, 1981:10]



«παρουσιάζεται ως πραγματική αλυσίδα ιδεών, θεμάτων και εκφράσεων, που ο πρώτος κρίκος της, σύμφωνα με τη γνώμη όλων των μελετητών είναι το μυθιστόρημα *Mademoiselle de Maurin* (1835) του *Theophile Gautier*. Από τότε αρχίζει μια σειρά επιδράσεων, αλληλεξαρτήσεων και πνευματικών διασταυρώσεων, που φτάνει ως τους νεοέλληνες πεζογράφους του αισθητισμού, και αναφέρει ονόματα όπως οι Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης, Γιαννόπουλος, Νιρβάνας, Επισκοπόπουλος, Καζαντζάκης. [1981:11-12]

Το λογοτεχνικό κίνημα του αισθητισμού και ο αισθητισμός ως γενικότερη αντίληψη και ρεύμα, περνάει τα σύνορα της Ελλάδας με μια καθυστέρηση λίγων δεκαετιών σε σχέση με την Ευρώπη- μικρότερη όμως απ' ό,τι συνέβαινε με τα περισσότερα ρεύματα της τέχνης [Αθανασόπουλος, 2010:7]. Το κίνημα λοιπόν με το σύνθημα «η τέχνη για την τέχνη», πρέσβευε εκτός από την καθολικότητα του ωραίου, και την αυτονομία της τέχνης (ειδικότερα της λογοτεχνίας), την αποξένωσή της από τη ζωή και την υπεροχή της ομορφιάς έναντι της ηθικής. Για κάποιους, μάλιστα, ακραίους υποστηρικτές του αισθητισμού, η τέχνη υποκαθιστούσε τη ζωή [Σαχίνης, 1981:9]

Εφ' όσον παραδεχτούμε πως τα παραπάνω ισχύουν και για τον ελληνικό αισθητισμό και πως, οι λογοτέχνες που θα μελετήσουμε επιθυμούν να δημιουργούν με οδηγό τους τον πλήρη διαχωρισμό της λογοτεχνίας από τη ζωή και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες<sup>3</sup>, τα πράγματα αρχίζουν να περιπλέκονται. Σήμερα καταλήγουμε να συζητάμε για ένα βιβλίο που φέρει τον τίτλο του πρώτου αφηγήματος που αυτό περιέχει, «Το βουσσινί τριαντάφυλλο», το οποίο επηρεάστηκε δομικά, μορφικά και στο περιεχόμενό του από τις εξωτερικές συνθήκες και τη ζωή του συγγραφέα του –και όχι μόνο- κι έτσι διαμορφώθηκε μέσα στο χρόνο, έτσι μας κληροδοτείται εδώ και σχεδόν έναν αιώνα. Πόσο λοιπόν μπορεί να μην επηρεάζει το κοινωνικό συγκείμενο το έργο του (αισθητή<sup>4</sup>) λογοτέχνη και την εκτίμηση ή αποτίμηση της αξίας του; Αυτό είναι κάτι που θα επιχειρήσω να διερευνήσω εδώ.

---

<sup>3</sup> Τουλάχιστον στην περίοδο που γράφουν τα έργα που θα μας απασχολήσουν, γιατί στη συνέχεια, και οι δύο θα επιχειρήσουν το πέρασμα στο ρεαλισμό, όπως θα δούμε παρακάτω στα αντίστοιχα κεφάλαια.

<sup>4</sup> Κατά τον Καβάφη ο χαρακτηρισμός· ο εκπρόσωπος του ρεύματος του αισθητισμού, ο εστέτ.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αρκετοί από τους εκπροσώπους του ευρωπαϊκού αισθητισμού θα μας απασχολήσουν για τις απόψεις τους και τις θέσεις τους στο πρώτο κεφάλαιο της μελέτης, αναμφίβολα σε συνάρτηση με τους δύο Έλληνες αντίδικους και την περιβόητη διαμάχη τους –αλλά όχι μόνο. Ο αισθητισμός γεννιέται στην Ευρώπη και –όπως κάθε νέο ρεύμα επιθυμεί τη ρήξη με το προηγούμενο- αυτό εξάλλου είναι κάτι που παρακολουθούμε να συμβαίνει με μεγαλύτερη ένταση από την αυγή του μοντερνισμού, είναι η ανάγκη για διαφοροποίηση από τις παλιές αξίες και για εύρεση νέων τρόπων έκφρασης. Το ρεύμα αυτό ή, αλλιώς, η σχολή του αισθητισμού θα περάσει τα σύνορα της Ελλάδας λίγο πριν το 1900 και θα αποκτήσει κι εδώ σημαντικούς εκπροσώπους, κάποιιοι από τους οποίους θα μελετηθούν εδώ, κι ανάμεσα σ' αυτούς θα κάνω μια σύντομη αναφορά στον Αλεξανδρινό ποιητή Κ.Π.Καβάφη, τον εισηγητή του όρου «αισθητής» στην ελληνική γλώσσα. Στη συνέχεια του κεφαλαίου, μεγαλύτερη έμφαση θα δοθεί στους Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και Πλάτωνα Ροδοκανάκη, σε βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία, στις επιρροές τους και ξεχωριστά για τον καθένα, στα έργα που θα μας απασχολήσουν, το θεατρικό έργο «Τα Τρία Φιλιά» και το αφήγημα «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο».

Στο δεύτερο κεφάλαιο και προκειμένου να κατανοηθεί η υπόθεση της «φιλολογικής δίκης», αφού αναφερθούν με χρονολογική σειρά τα γεγονότα που οδήγησαν στην αίθουσα του δικαστηρίου, θεώρησα δόκιμο να μελετηθούν τα βιογραφικά στοιχεία και του ανθρώπου που με την κατάθεσή του έκλεισε την υπόθεση –του ποιητή Κωστή Παλαμά. Έτσι, στη συνέχεια, επιχειρείται μια σκιαγράφηση της προσωπικότητας του λογοτέχνη- αλλά και κριτικού- εκείνου, ο οποίος με το κύρος και τη θέση του στα λογοτεχνικά και πολιτικά δρώμενα της χώρας, έλυσε μια δίκη καταθέτοντας και παίρνοντας θέση στο ζήτημα της κλοπής και της διακίνησης των λογοτεχνικών ιδεών, για το οποίο τότε δεν υπάρχει ακόμα ολοκληρωμένο νομοθετικό πλαίσιο.

Στο τρίτο κεφάλαιο, θα αναφερθώ με συντομία στο συγκείμενο των προκειμένων δράσεων. Αναφερόμαστε στην περίοδο 1893-1912, έχοντας ως αφετηρία το έτος που ο αισθητισμός κάνει την εμφάνισή του στα ελληνικά γράμματα. Μεσολαβούν δεκαπέντε χρόνια ώσπου τα «Τρία Φιλιά» να ανέβουν από τη Μαρίκα Κοτοπούλη στη «Νέα

Σκηνή»(1908), κι άλλα τέσσερα ως την τελική έκδοση του «Τριαντάφυλλου» (1912), που μετά τη δίκη και τη δημοσίευση των πρώτων συνεχειών στην Ακρόπολη (1909) άλλαξε μορφή δια χειρός του συγγραφέα του. Τόσο η κοινωνική και πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και τον κόσμο, όσο και η δραστηριότητα του καλλιτεχνικού κόσμου, θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε καλύτερα το κλίμα και τις συνθήκες μέσα και κάτω από τις οποίες διαδραματίζονται τα γεγονότα, όσο κι αν οι εκπρόσωποι του αισθητισμού επιμένουν να αρνούνται την οποιαδήποτε επιρροή του έξω κόσμου πάνω στο έργο. Σημαντικό γεγονός που θα επισημάνω εδώ, είναι η αυτοκτονία του αρθρογράφου και λογοτέχνη Περικλή Γιαννόπουλου, που συγκλονίζει το 1910 την Αθήνα.

Στη συνέχεια του τρίτου κεφαλαίου παραθέτω κάποιες ενδεικτικές γνώμες και κριτικές του κόσμου των γραμμάτων, τόσο της εποχής που μελετάμε, όσο και μεταγενέστερων για τις λογοτεχνικές και μη συγγένειες και σχέσεις των δύο αντιδίκων μεταξύ τους και με άλλους εκπροσώπους του ρεύματος. Επιπλέον, επιχειρώντας μια ανάλυση στο περιεχόμενο, θα προσπαθήσω ακολουθώντας τη μέθοδο του V.J.Propp, να εντοπίσω κοινά σημεία και ομοιότητες στην αφηγηματική και λογοτεχνική μορφή των δύο έργων. Η έκδοση του «Βυσσινιού Τριαντάφυλλου» που κυκλοφορεί σήμερα, είναι μία συλλογή που περιέχει το ομώνυμο αφήγημα, το οποίο είναι πια μόνο ένα μέρος του πρωτότυπου έργου, καθώς ο ίδιος ο Ροδοκανάκης δεν έχει συμπεριλάβει τις συνέχειες της Ακρόπολης- τις οποίες θα μπορούσαμε να δούμε σαν την εισαγωγή στο κυρίως έργο ή σαν ένα ζωτικό κομμάτι μιας ενότητας που τώρα αλλάζει ριζικά υπόσταση- ούτε και τον επίλογο, για τον οποίο υπάρχει μόνο μια αναφορά σε κριτική του Κωστή Παλαμά στο τεύχος του Νουμά της 15<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου του 1909, που παρατίθεται παρακάτω.

Έτσι καταλήγοντας, θα επιχειρήσω να θέσω το ζήτημα της αξίας του λογοτεχνικού έργου, τόσο ως αποτελέσματος, όσο και ως διαδικασίας που οδηγεί σ' αυτό, με τις όποιες παράπλευρες δράσεις μπορεί να τη συνοδεύουν. Ας δεχτούμε πως το παράδειγμα της δίκης αυτής μας ενδιαφέρει για λόγους ιστορικούς της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, αλλά και εξαιτίας της διαχρονικότητας ενός ζητήματος που έχει απασχολήσει κατά κόρον τη σύγχρονη θεωρία. Έτσι λοιπόν, αν ξεκινήσουμε με την εκτίμηση πως ο αριθμός των ιστοριών που μπορεί ο δημιουργός να αφηγηθεί -ως προς τη δομή μάλλον και όχι τη σύνθεση- δεν είναι άπειρος, αλλά αντίθετα είναι μέγεθος μετρήσιμο και πεπερασμένο, και αν ταυτόχρονα λάβουμε υπόψη μας τη μοναδικότητα της τέχνης και τεχνικής του κάθε δημιουργού, τις επιρροές των ρευμάτων της εποχής του Ρομαντισμού (συμβολισμός,

αισθητισμός, ρεαλισμός), μπορούμε να οδηγηθούμε τελικά στο συμπέρασμα πως, εφόσον δεν υπάρχει αμιγής αντιγραφή κειμένου, δεν μπορεί να σταθεί μια κατηγορία λογοκλοπής. Αυτό που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε όμως, λόγω της ιδιαιτερότητας της περίπτωσης του αφηγήματος «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο», είναι η πρώτη του μορφή, πριν την τελική του έκδοση. Μπορούμε μόνο να υποθέσουμε πως αυτή συντίθεται από τις δημοσιευμένες στην Ακρόπολη συνέχειες, το κυρίως σώμα που έχουμε σήμερα στα χέρια μας, και τον επίλογο, που αγνοείται.

Επιπλέον, ένα ακόμα συμπέρασμα στο οποίο θα προσπαθήσω να οδηγηθώ είναι πως, το κίνημα του αισθητισμού και το πρόταγμα μιας «τέχνης για την τέχνη», για μια τέχνη δηλαδή αποκομμένη από τη ζωή, ήταν τελικά ένας τόπος που ποτέ δεν υπήρξε στην πραγματικότητα<sup>5</sup>, κι αυτό είναι κάτι που επιβεβαιώνεται από αυτό το χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντιδικίας των Ροδοκανάκη-Χρηστομάνου. Αφ' ενός γιατί και τα δύο έργα εντάσσουν στην αφηγηματική δομή στοιχεία αυτοβιογραφικά (και άρα της ηθικής της ζωής των συγγραφέων) ή κοινωνικά φαινόμενα και χαρακτηριστικά της εποχής (ασθένειες, αυτοκτονίες), κι αφετέρου γιατί τελικά, η ίδια η δίκη ως γεγονός της πραγματικής ζωής, οδήγησε στη διαμόρφωση και την τελική δημοσίευση ενός άλλου «Βυσσινιού Τριαντάφυλλου» από εκείνο που υπήρξε το αντικείμενο της διαμάχης. Και εν τέλει, το τι σημαίνει το γεγονός πως, δύο καλλιτέχνες ενός ρεύματος που προτάσσει μια τέχνη αποκομμένη από κάθε ηθική, καταλήγουν να αναλώνονται σ' ένα ζήτημα πέρα για πέρα ηθικό, αυτό της ιδιοκτησίας της λογοτεχνικής ιδέας.

---

<sup>5</sup> Ο Σαχίνης παρατηρεί : «Οι εκπρόσωποι του αισθητισμού, στα έργα τους, απέφευγαν με επιμέλεια ό,τι είναι κοινό, κανονικό και συνηθισμένο στη ζωή, ό,τι ακριβώς αποτελεί τη μεγάλη αξία της· έτσι, προσπαθώντας με τα θέματά τους και με το χειρισμό τους να αρνηθούν τη 'σύμβαση' στη ζωή, την έφεραν χωρίς να το καταλάβουν στα λογοτεχνικά τους κείμενα» [1981:10]

# 1. ΤΟ ΡΕΥΜΑ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

## 1.1. Ο ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΣ ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ

### 1.1.1. ΠΡΟΔΡΟΜΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ

Το κίνημα του αισθητισμού πλαισιώνεται από μια σειρά βραχύβιων κινημάτων ή ρευμάτων της τέχνης που το ένα αποτελούσε με κάποιον τρόπο την εξέλιξη του προηγούμενου. Έτσι, ο αισθητισμός διαδέχτηκε το δανδισμό, και που με τη σειρά της το διαδέχτηκε η decadence κι έπειτα ο συμβολισμός. Παρόλα αυτά, πολλές φορές τα τέσσερα ρεύματα συμπίπτουν χρονικά καθώς δεν εμφανίζονται ταυτόχρονα στις χώρες της Ευρώπης και συχνά οι εκφραστές τους περνούν από το ένα ρεύμα στο άλλο.

Για παράδειγμα ο Baudelaire θεωρείται ηγετική μορφή της decadence, ωστόσο έχει έργα αισθητισμού αλλά είναι και αυτός που ορίζει τον δανδή στην ύστερη φάση του δανδισμού ως «εκείνον που αναγάγει το 'αισθητικό' σε θρησκεία της ζωής<sup>6</sup>», το αισθητικό δηλαδή, ως ιερό. Δίνοντας έμφαση στην εξωτερική εμφάνιση, την εκλεπτυσμένη γλώσσα και την ενασχόληση με ευγενή αντικείμενα, ο δανδισμός επιχειρούσε μια επαναστατική μίμηση της αριστοκρατίας από τη μεσαία τάξη. Πρωτοεμφανίζεται γύρω στα 1790 στο Λονδίνο και το Παρίσι. Οι εκφραστές του εντοπίζουν τις ρίζες τους στον κυνισμό και το στωικισμό. Για τον Baudelaire, ο δανδισμός είναι ο τρόπος ζωής των ανθρώπων που υπακούν στα πάθη τους, που ικανοποιούν τις επιθυμίες τους, που καλλιεργούν την αίσθηση της ομορφιάς για τους εαυτούς τους, και υπακούν σ' αυτήν σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής και του τρόπου σκέψης τους. Γενικότερα ένας δανδής δεν κάνει κάτι άλλο από το

---

<sup>6</sup> Wikipedia, λήμμα: Dandy

να επιδεικνύει με το ντύσιμό του την αριστοκρατική υπεροχή του μυαλού του<sup>7</sup>. Ο δανδισμός δεν αφορούσε μόνο τους άντρες λογοτέχνες. Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του είδους ήταν το “The Scarlet’s Pimpernel”, που γράφτηκε το 1903 από τη βαρόνη Emmauska Orczy, και περιγράφει την κατεξοχήν δανδική μορφή. Θεωρείται προδρομική αφήγηση των μετέπειτα ιστοριών με υπερήρωες<sup>8</sup>.

Στη συνέχεια και ως εξέλιξη του δανδισμού εμφανίζεται ως λογοτεχνικό, εικαστικό αλλά και λίγο ευρύτερο καλλιτεχνικό ρεύμα, ο αισθητισμός, που δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην αισθητική, παρά στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες κι εξελίξεις. Έχοντας βαθιές ρίζες σε μια μετα-ρομαντική περίοδο, εναντιώνεται στον κόσμο που κληροδοτήθηκε από το 19<sup>ο</sup> αιώνα, επιχειρώντας την ανάδειξη της αντίθεσής του με αυτόν. Οι εκπρόσωποί του περνούν έτσι στο Μοντερνισμό, μέσα απ’ τα απόνερα του Ρομαντισμού. Με κύρια επιρροή τους τον Walter Pater (1839 - 1894), οι εκπρόσωποι του αρχίζουν να εμφανίζονται και να δημιουργούν στην Ευρώπη στα τέλη της βικτωριανής περιόδου και μέχρι τη χρονιά της δίκης του Oscar Wilde - ο οποίος υπήρξε και ένας από τους κυριότερους εκφραστές του - περίπου δηλαδή από το 1870 ως το 1900. Εμπνευστές και πρόδρομοι τους θεωρούνται οι Άγγλοι ρομαντικοί ποιητές John Keats (1795-1821) και Percy Bysshe Shelley (1792-1822), καθώς και η Αδελφότητα των Προ-Ραφαηλιτών ζωγράφων, ποιητών και κριτικών, που ιδρύθηκε το 1848 από τους επίσης Άγγλους, William Holman Hunt, John Everett Millais και Dante Gabriel Rossetti<sup>9</sup>. Το κίνημα αυτό έκανε σύνθημά του το δόγμα “Art for Art’s Sake”, αντιδρώντας στον πουριτανισμό της βικτωριανής ηθικής και τις ωφελμιστικές αντιλήψεις<sup>10</sup>, και θα εξεταστεί παρακάτω αναλυτικότερα.

Γύρω στα 1880 ωστόσο, μια ομάδα Γάλλων συγγραφέων που αυτοαποκαλείται *decadents*, θεωρούν τους εαυτούς τους εκφραστές της Παρακμής. Αν και για τους περισσότερους μελετητές ο κύριος εκπρόσωπος και εκφραστής της είναι ο Charles Baudelaire<sup>11</sup>, το ρεύμα αυτό βρίσκει τον κατεξοχήν ήρωα και ταυτόχρονα το χρονολογικό του ορόσημό στο μυθιστόρημα “A rebours” του Joris- Karl Huysmans (1884, βλ. επίσης

---

<sup>7</sup> Ο.π.

<sup>8</sup> Wikipedia, λήμμα: The Scarlet Pimpernel

<sup>9</sup> Wikipedia, λήμμα: Pre-Raphaelite Brotherhood

<sup>10</sup> Wikipedia, λήμμα: Αισθητισμός

<sup>11</sup> Wikipedia, λήμμα: Decadence

υποσημ. 17). Το έργο του Huysmans σηματοδοτεί το πέρασμα στο Συμβολισμό. Οι decadents εναντιώνονται στις αντιλήψεις περί χρησιμότητας και ωφελιμότητας της τέχνης, και κατά συνέπεια του ωραίου, πρεσβεύοντας πως η τέχνη δεν μπορεί να υπακούει σε καμία αντίληψη περί ηθικής. Μαζί με τον Théophile Gautier, πρωτοστατούν στην απόρριψη εκείνου που βλέπουν ως «ξεπερασμένη πρόοδο».<sup>12</sup>

Ως τώρα η μετα-ρομαντική τέχνη που προτείνουν οι καλλιτέχνες που καρτερούν το μοντερνισμό, θέλει να έχει την αφητηρία της στον ίδιο τον εαυτό του δημιουργού, ο οποίος θα έρθει σε ρήξη με ό,τι υπήρχε πριν από αυτόν. Ωστόσο για τον Γ. Π. Σαββίδη «'Αισθητισμός' δεν σημαίνει απλώς 'ναρκισσισμός'. Είναι μια ολόκληρη στάση απέναντι στη ζωή και την τέχνη · στάση που, ανάμεσα σε άλλα, πρεσβεύει την υπεροχή του χειροποίητου απέναντι στο μηχανοκίνητο, και των ιδιωτικών σχέσεων αντίκρου στις δημόσιες»<sup>13</sup>. [Τσιριμώκου, 2000,307]

Σχεδόν ταυτόχρονα εμφανίζεται στη Γαλλία και το Βέλγιο το κίνημα του Συμβολισμού, επίσης έχοντας σαν κεντρική μορφή του τον Baudelaire και τα «Άνθη του Κακού». Τα χαρακτηριστικά όμως του κινήματος αποσαφηνίζονται με τα έργα των Stephan Mallarme και Paul Verlaine<sup>14</sup>. Λιγότερο επαναστατικός από το Ρομαντισμό, ο Συμβολισμός εμφανίζεται κυρίως στην ποίηση, αλλά συναντάται και σε άλλες μορφές τέχνης, προβάλλοντας την πνευματικότητα, τη φαντασία και το όνειρο ως αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής δημιουργίας και αντιδρώντας με αυτό τον τρόπο σε κινήματα όπως ο Νατουραλισμός και ο Ρεαλισμός<sup>15</sup> που επιδιώκουν στην τέχνη στις πιστές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας. Το 1886 ο ποιητής Ζαν Μωρεάς συντάσσει το Μανιφέστο του Συμβολισμού οριοθετώντας τον ιδεολογικά. Το κίνημα ήταν εχθρικό απέναντι σε διακηρύξεις, ρητορείες και κατ' επίφαση συναισθηματισμούς, ενώ στόχος του ήταν *"να ντύσει το ιδεατό σε μια αντιληπτή μορφή"*, μέσω των συμβόλων. Για τους συμβολιστές,

---

<sup>12</sup> Wikipedia, λήμμα: Decadence

<sup>13</sup> Υποσημείωση στην Τσιριμώκου. Πηγή: Γ.Π. Σαββίδη- «Οι καβαφικές εκδόσεις», σελ. 151

<sup>14</sup> Wikipedia, λήμμα: Συμβολισμός

<sup>15</sup> Ο.π.

καθημερινά θέματα ή φυσικά τοπία αντιμετωπίζονται ως επιφανειακές αναπαραστάσεις αρχέγονων και βαθύτερων ιδανικών<sup>16</sup>.

Σε όλα από τα παραπάνω ρεύματα ιδέες και αντιλήψεις διαχέονται και μετατοπίζονται από το ένα στο άλλο. Η διακίνησή δεν αφορά μόνο τα αντικείμενα της έμπνευσης και τις οπτικές, αλλά και τους ίδιους τους λογοτέχνες, τα υποκείμενα δηλαδή της δημιουργίας που συνοδεύουν, αλλά και διακινούν το αντικείμενό τους: την καλλιτεχνική (λογοτεχνική) παραγωγή. Με αρκετά χαρακτηριστικά παραδείγματα που θα δούμε ακριβώς παρακάτω, γίνεται εμφανής σε όλη αυτή τη διάθεση για νέα δημιουργία και ρήξη με το παρελθόν, η αγωνία της επίδρασης<sup>17</sup>—σημείο που δηλώνει πως έχουμε περάσει για τα καλά στην εποχή του μοντερνισμού. Η αγωνία αυτή δεν είναι κάτι που απλώς προηγείται ή ακολουθεί, αλλά είναι ενταγμένη κι επηρεάζει την καλλιτεχνική δημιουργία. Ο Bloom παραθέτει το απόσπασμα του Wilde από το «Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέη»:

*«[...]το να επηρεάσεις κάποιον είναι σαν να του δίνεις την ψυχή σου. Ο επηρεαζόμενος δεν έχει τις δικές του σκέψεις, ούτε φλέγεται από τα δικά του πάθη. Οι αρετές του δεν του φαίνονται αληθινές. Τα αμαρτήματά του, εάν υπάρχουν καθόλου τέτοια πράγματα, είναι δανεισμένα. Καταντά να γίνει η ηχώ της μουσικής κάποιου άλλου, ηθοποιός ενός ρόλου που δεν έχει γραφτεί γι' αυτόν.»*

Ο Bloom πιάνεται από αυτή την παρατήρηση που συναντά ενταγμένη στο έργο του Wilde και από την άποψη που εκφράζει ο ίδιος σε κριτική του για το έργο του Pater, αρνούμενος ότι αυτό έχει ασκήσει οποιαδήποτε επιρροή στο δικό του, αρνούμενος τελικά εντέχνως, κάθε οφειλή στο παρελθόν. Ο Stevens, κληρονόμος του Pater, εκφράζει την ίδια αντίληψη – απάρνηση με ακόμα πιο σκληρό τρόπο [Bloom, 1973,43]:

*«Αν και, αναμφισβήτητα, συνεχίζω το παρελθόν, το παρελθόν είναι δικό μου και όχι κάτι που έχει επιγραφές όπως Κόλεριντζ, Γουέρντσγουορθ κ.λπ. Κανένας δεν υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικός για μένα. Το πλέγμα πραγματικότητα-φαντασία είναι τελείως δικό μου, ακόμη και αν το βλέπω και σε άλλους.»*

Με τον τρόπο αυτό το παρελθόν μετουσιώνεται σε μια ουσία χωρίς χρησιμότητα, σε κάτι που απλώς ήταν εκεί, χωρίς απαραίτητα να επέλθει ρήξη με αυτό. Η έπαρση είναι

---

<sup>16</sup> Ο.π.

<sup>17</sup> Όπως την αποκαλεί ο Harold Bloom στο ομώνυμο έργο του (1973)



για τους εκφραστές των ρευμάτων αυτών συστατικό στοιχείο της καλλιτεχνικής παραγωγής. Όπως θα δούμε όμως στην πορεία, και σύμφωνα με όσα μπορούμε να κρίνουμε έναν αιώνα μετά, θα συμφωνήσω με την άποψη του ίδιου του Bloom σχετικά με τη γνησιότητα της ποιητικής δημιουργίας. Γράφει: «[...] η ποιητική επίδραση δεν κάνει αναγκαστικά τους ποιητές λιγότερο γνήσιους · το ίδιο συχνά τους κάνει περισσότερο γνήσιους, αν και όχι υποχρεωτικά καλύτερους» [1973,44].

Το 1884, η χρονιά της έκδοσης του “A rebours”, που σηματοδότησε χρονολογικά το πέρασμα από την Παρακμή στο Συμβολισμό, είναι η ίδια χρονιά που ο Paul Verlaine ανθολογεί τον εαυτό του και τους Tristan Corbière, Arthur Rimbaud και Stéphane Mallarmé κι εκδίδει τους «Καταραμένους Ποιητές» (“Les Poètes maudits”). Αυτοί διάγουν μια ζωή στα άκρα, με καταχρήσεις οπίου και αλκοόλ, με μη αποδεκτές κοινωνικά πράξεις, την οποία μεταφέρουν στην ποίησή τους, θέλοντας να αδιαφορήσουν για τις νόρμες ή να εναντιωθούν σε αυτές. Ο πρόωρος θάνατός λόγω ουσιών, πράξεων «τρέλας» ή βίας υπήρξε χαρακτηριστικό τέλος για τους περισσότερους.

### **1.1.2. ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΥ**

Ο αισθητισμός και η θεωρία της «τέχνης για την τέχνη», είναι όπως είδαμε παραπάνω, ένα λογοτεχνικό και εικαστικό ρεύμα με σύντομη χρονική διάρκεια, γέννηση και πτώση, τόσο στη δυτική Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα, που τοποθετεί στο θεωρητικό του υπόβαθρο την ανάγκη της ταύτισης της τέχνης με την ομορφιά, την ωραιολατρεία και την ωραιολογία.

Στη Γαλλία, κατά το Σαχίνη, ξεκινάει με την “Mademoiselle de Maupin” του Theophile Gautier (1935) και τελειώνει με την Παρισινή Κομμούνα <sup>18</sup>(1871), στην Αγγλία αρχίζει με τα «Άνθη του Κακού» του Baudelaire και την κριτική τους από τον Swinburne (1862) και τελειώνει με την καταδίκη του Oscar Wilde(1895). Στην Αγγλία ωστόσο, παρατηρούνται κάποιες υβριδικές ή προδρομικές μορφές του, από το 1861 [Σαχίνης,

---

<sup>18</sup> Στη Γαλλία ωστόσο παρατηρούνται επιβιώσεις του αισθητισμού και μετά το 1871 (J.K.Huysmans, Josephin Peladan, Jean Lorrain) [Σαχίνης, 1981,12]

1981:12] Ας δούμε καταρχήν τις θέσεις κάποιων από τους βασικότερους εκπροσώπους του ευρωπαϊκού αισθητισμού, που θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τα εγχώρια λογοτεχνικά πράγματα στη συνέχεια.

Ο Theophile Gautier (1811-1872) υπήρξε ο πρώτος λογοτέχνης που έκανε λόγο για τις αρχές και τη μορφή του νέου αυτού κινήματος, του αισθητισμού, καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τη μετέπειτα λογοτεχνική παραγωγή και τη θεώρηση περί του 'ωραίου'. Υποστήριξε πως, όταν κάτι γίνεται ωφέλιμο, παύει να είναι ωραίο και πως «η τέχνη είναι ελευθερία, πολυτέλεια, υπερβολή, είναι η άνθιση μιας ζωής στην απραξία<sup>19</sup>». Στον πρόλογο του βιβλίου του "Mademoiselle de Maupin" συντάσσει ένα –κάποιου είδους- μανιφέστο του αισθητισμού με τη γενική διαπίστωση πως «το ωραίο είναι ανώφελο, η ομορφιά είναι άχρηστη» [Σαχίνης, 1981:9] απ' όπου μπορούμε να συνάγουμε το συμπέρασμα πως το ωραίο, και άρα η τέχνη, είναι άχρηστη. Θεωρεί ακόμα πως η αισθητική αντικαθιστά την ηθική, η τέχνη είναι πολυτέλεια μιας ελίτ, ένα παιχνίδι των αισθήσεων. Στο ίδιο το μυθιστόρημα μάλιστα, βάζει τον ήρωά του να λέει: «*Ιδού πού περιορίζονται όλες οι γνώσεις μου της ηθικής. Ό,τι είναι σωματικά ωραίο είναι καλό, ό,τι είναι άσχημο είναι κακό.*»<sup>20</sup> Αξίζει να θυμόμαστε τη θέση αυτή, όταν αργότερα θα ασχοληθούμε με τη σωματική ιδιαιτερότητα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνο και με το πώς αυτή επηρέασε την τέχνη του, που δεν μπόρεσε να μας την παραδώσει τελικά ως κάτι διαχωρισμένο απ' τη ζωή του –κατά το πρόταγμα του αισθητισμού. Η *avant garde* του λογοτεχνικού κόσμου υποδέχτηκε το έργο του Gautier με ενθουσιασμό κι εξαιρετικά θερμές κριτικές. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα με τη μορφή εξομολογητικών επιστολών, από δύο ερωτευμένους νέους, έναν άντρα και μια γυναίκα, σε ένα φίλο και μια φίλη αντίστοιχα. Δεν υπάρχει αναφορά στην πραγματική ζωή, στην ιστορική, κοινωνική και οικονομική συνθήκη, είναι νέοι, ωραίοι και πλούσιοι και δεν τους απασχολεί κανένα ζήτημα κοινωνικής φύσης πέρα από την επιθυμία τους. Ο έρωτάς ανάμεσα στους δύο μένει για πάντα ανικανοποίητος [Σαχίνης, 1981:23]. Σημαντικό στοιχείο της πλοκής, όσο και της προσπάθειας για μη-ηθική, είναι η ερμαφρόδιτη φύση της γυναίκας. Ο ίδιος ο Gautier γράφει, κατανοώντας ίσως ήδη εν μέρει πως εκπροσωπεί ένα νέο ρεύμα: «*Όσο αφορά σε μάς, δεν βρίσκουμε τίποτα το πιο ηθικό και το πιο ιερό κάτω από τον ουρανό παρά τις θωπίες του άντρα και της γυναίκας, όταν και οι δύο είναι ωραίοι και νέοι.*» [Σαχίνης, 1981:21]. Εισάγει δηλαδή το αίτημα, όχι απλώς για την κατάργηση μιας

<sup>19</sup> Πηγή στο Σαχίνης [1981:2], Theophile Gautier-“Poésies Complètes” 1, 1932, σ.81-82

<sup>20</sup> Πηγή στο Σαχίνης [1981:19], Theophile Gautier- “Mademoiselle de Maupin 2, 1887, σ.34

ηθικής που δεν τον αφορά, αλλά για τη δημιουργία μιας νέας. Η δήλωση αυτή μας δίνει πολλές εξηγήσεις σε σχέση με τις αφηγήσεις των ιστοριών που θα ακολουθήσουν μετά τη “Mademoiselle de Maurin”. Η περιγραφή του έρωτα ενός άντρα και μιας γυναίκας είτε αναφέρεται στη σωματική επαφή ή όχι, και όλα τα εμπόδια που μπορεί να συναντά ο έρωτας αυτός, θα είναι μια βασική ιστορία με τις παραλλαγές της οποίας θα ασχοληθεί ο αισθητισμός.

Ένας ακόμα από τους πρώτους εκπροσώπους του αισθητισμού είναι και ο Edgar Allan Poe (1809-1849), που ασχολήθηκε αρκετά και σε θεωρητικό επίπεδο με το πώς οφείλει να είναι η τέχνη, με το σκοπό και τη λειτουργία της λογοτεχνικής δημιουργίας. Διακρίνει το ωραίο από το αληθινό και το ηθικό και υποστηρίζει πως, μόνο το πρώτο σχετίζεται με την τέχνη και πως το ποίημα γράφεται μόνο για το ποίημα. Λάτρης της μικρής φόρμας στην ποίηση και την πεζογραφία, την υπερασπίζεται έναντι της φλυαρίας του έπους και του μυθιστορήματος. Εισάγει την μελαγχολία και τη μουσική στη λογοτεχνία, τόσο στα έργα του, όσο και στη θεωρία του περί λογοτεχνίας «[...] η Ομορφιά κάθε είδους...προκαλεί πάντα δάκρυα στην ευαίσθητη ψυχή. Έτσι η μελαγχολία είναι ο πιο νόμιμος απ’ όλους τους ποιητικούς τόνους<sup>21</sup>», κι ακόμα «ίσως στη μουσική η ψυχή προσεγγίζει περισσότερο τον μεγάλο σκοπό για τον οποίο, όταν εμπνέεται από το ποιητικό αίσθημα, αγωνίζεται –τη δημιουργία της ουράνιας Ομορφιάς...<sup>22</sup>» Ο Poe, οπαδός της αυστηρής συλλογιστικής, εισάγει, αν ανατρέξουμε στον Barthes, κι ένα ακόμα θέμα, σχετικό με τη λογοτεχνική αφήγηση και τις πολλαπλές της λειτουργίες, συνοψίζοντας μέσα στο διήγημά του, «Το Κλεμμένο Γράμμα», μια ολόκληρη θεωρία περί οριζόντιας και κάθετης ανάγνωσης των αφηγηματικών σχέσεων [1988:101]. Οι λειτουργίες, οι δράσεις των προσώπων και ο λόγος της αφήγησης, συστήματα που θα αποτελέσουν εργαλεία για τη μελέτη των κειμένων μας στη συνέχεια, βρίσκουν στον Poe την εφαρμογή τους, όχι σ’ ένα θεωρητικό κείμενο, αλλά σ’ ένα διήγημα<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Πηγή στο Σαχίνη [1981:29], E.A.Poe- “Tales, Poems, Essays”, 1970 σ.506

<sup>22</sup> Πηγή στο Σαχίνη, ό.π., σ. 490

<sup>23</sup> Ο διευθυντής της Αστυνομίας, στέκεται ανίκανος να βρει ένα κλεμμένο γράμμα, παρά τις εξονυχιστικές του έρευνες στο χώρο της ειδικότητάς του. Η λύση είναι να υποκαταστήσει την οξύνοια του, με την οξύνοια του κλεπταποδόχου· το γράμμα βρισκόταν μπροστά στα μάτια του, και όχι θαμμένο σε κάποια απίστευτη κρυψώνα.

Ο Charles Baudelaire (1821-1867), επηρεασμένος αρκετά από τον Poe, αλλά με τάσεις προς την decadence, υιοθετεί τις απόψεις του σε πολλά σημεία, τις οικειοποιείται και τις προχωράει. Για παράδειγμα, ενώ ο Poe διαχωρίζει την τέχνη από την ηθική, ο Baudelaire θεωρεί πως η τέχνη ως τέχνη είναι από μόνη της ηθική, άποψη που θα υποστηρίξει αργότερα και ο Oscar Wilde [Σαχίνης, 1981:35]. Εναντιώνεται στην θέση της ύπαρξης ομορφιάς στη φύση και θεωρεί πως το όμορφο δεν μπορεί παρά να είναι τεχνητό. Ο Gautier τον εξηγεί: «*μ' αυτή τη λέξη [το τεχνητό] πρέπει να εννοήσουμε μια δημιουργία που οφείλεται ολόκληρη στην τέχνη και από όπου η φύση απουσιάζει ολότελα*<sup>24</sup>». Σχετικά με τη χρησιμότητα της τέχνης, η θέση του Baudelaire εκφράζεται στο δοκίμιό του για την “Madame Bovary”, του Gustave Flaubert: «*Η τέχνη είναι ωφέλιμη; Ναι. Γιατί; Επειδή είναι τέχνη...*<sup>25</sup>». Γενικά αγαπάει τον πόνο και το αίμα, το φρικώδες στοιχείο που θεωρεί απαραίτητο για να οδηγηθεί κανείς στην απόλαυση της τέχνης, για τον Baudelaire ομορφιά και δυστυχία είναι δύο έννοιες συνυφασμένες και αλληλένδετες.

Ο Gustave Flaubert (1821-1881) εισάγει στη θεωρία της «τέχνης για την τέχνη» την αναγκαιότητα της ύπαρξης του Ωραίου στη μορφή, και όχι στο περιεχόμενο. Για κείνον η ομορφιά βρίσκεται στη μορφή του κειμένου, το κύριο κριτήριο είναι η έκφραση και όχι η αφήγηση καθεαυτή. Συνεπώς δεν εξαρτάται από το περιεχόμενο, και είναι εντελώς αποκομμένη από τις ηθικές και κοινωνικές πεποιθήσεις του συγγραφέα. Η ηθική της τέχνης για τον Flaubert είναι καθαρά θέμα μορφής, συνίσταται στην ομορφιά της και μόνο. Γράφει: «*Πιστεύω πως ένας στοχαστής (και τι είναι ο καλλιτέχνης αν δεν είναι ένας τριπλός στοχαστής;) δεν πρέπει να έχει ούτε θρησκεία, ούτε πατρίδα, ούτε ακόμα και κοινωνικές πεποιθήσεις*<sup>26</sup>». Στον Flaubert ενδιαφέρουσα είναι και η θέση του για το ρόλο του συγγραφέα στο έργο: «*Ο συγγραφέας στο έργο του πρέπει να είναι όπως ο Θεός στο σύμπαν· πανταχού παρών και πουθενά ορατός*», κι ακόμα, «*νομίζω πως ένας μυθιστοριογράφος δεν έχει το δικαίωμα να εκφράζει τη γνώμη του για οτιδήποτε. Είπε ποτέ ο καλός Θεός τη γνώμη του;*», οδηγώντας μας ένα βήμα πριν τον Barthes και το θάνατο του συγγραφέα που προϋποτίθεται για να γεννηθεί ο αναγνώστης, αυτός που θα

---

<sup>24</sup> Πηγή στο Σαχίνη [1981:34], Gautier- “Notice sur Baudelaire”, Fleurs du mal, 1928, σ. XXXVII

<sup>25</sup> Πηγή στο Σαχίνη [1981:35], Baudelaire- “L’ Art romantique”, 1925, σ.284

<sup>26</sup> Πηγή στο Σαχίνη [1981:39], “Correspondance”, nouvelle edition, απόσπασμα από ένα γράμμα του 1853, σ.183. Σημειώνεται ότι κατά τον R.Wellek (“A history of modern criticism 4”, 1966, σ.8) η φράση προέρχεται κατευθείαν από τον πρόλογο του Gautier στη “Mademoiselle de Maupin”

αποκρυπτογραφήσει, ο νέος, ο μοναδικός 'ιδιοκτήτης' του λογοτεχνικού έργου. Ο Flaubert όμως δεν κάνει το βήμα. Για εκείνον δεν υπάρχει ούτε ο συγγραφέας ούτε ο αναγνώστης, παρά μόνο το έργο. Όχι ως μέσο, αλλά ως σκοπός: «Ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να εμφανίζεται περισσότερο στο έργο του απ' όσο ο Θεός στη φύση. Ο άνθρωπος δεν είναι τίποτα, το έργο είναι το παν<sup>27</sup>».

Ο Gabriele D'Annunzio (1863-1938) είναι, μαζί με τον Wilde, ο ποιητής με τη μεγαλύτερη επιρροή στους νεοέλληνες πεζογράφους του αισθητισμού. Συγκεντρώνει όλα τα ακραία γνωρίσματα και τις θέσεις του όψιμου αισθητισμού και της *decadance* σε ένα εντυπωσιακό και ιδιοφυές αποτέλεσμα [Σαχίνης, 1981: 125-126]. Ο Σαχίνης αναφέρει πως ο D' Annunzio δανείστηκε ακόμα και ολόκληρους στίχους και εκφράσεις για την ποίηση, την πεζογραφία, το θέατρο από τους προηγούμενους και σύγχρονους του εκπροσώπους του νέου ρεύματος [1981:125]. Ο D' Annunzio σε αντίθεση με τον Baudelaire (ο οποίος δε συγκαταλέγεται στις επιρροές του), αρέσκεται στο να περιγράφει την ομορφιά της φύσης και των σωμάτων, και δεν ασχολείται καθόλου με την ασχήμια και τη δυστυχία. Είναι ένας ερωτικός μυθιστοριογράφος, ένας ηδονιστής, χωρίς ωστόσο να εντάσσει την ευαισθησία ή την ηθική στα γραπτά του, παρά μόνο τη σκληρότητα του έρωτα και των σαρκικών απολαύσεων. Χάρη στο μεταφραστή του, Georges Herelle, έγινε γνωστός στο γαλλόφωνο κοινό, όπου γνώρισε μεγαλύτερη επιτυχία απ' ότι στην πατρίδα του, την Ιταλία. Με τις γαλλικές μεταφράσεις τον γνώρισαν και οι έλληνες του αισθητισμού. Ασχολείται με εξαισιες περιγραφές ρωμαϊκών παλατιών και τοπίων, και, όταν δίνει βάση στη θεματολογία, ακροβατεί ανάμεσα στο θάνατο, τη δόξα και την ηδονή [Σαχίνης, 1981: 127-134].

Αν και στην Αγγλία ο καθαυτό αισθητισμός εμφανίζεται για πρώτη φορά με τον Charles Swinburne <sup>28</sup>(1837-1909), ωστόσο ο δημοφιλέστερος εκπρόσωπος του αγγλικού, αλλά και γενικότερα του ευρωπαϊκού αισθητισμού, είναι ο Oscar Wilde (1854-1900), οι επιρροές του οποίου ως προς τη θεματολογία, αλλά και τα *leitmotifs*, είναι προφανώς διακριτές και στα έργα των Ροδοκανάκη- Χρηστομάνου. Ο Wilde, σύμφωνα με τους μελετητές του αγγλικού αισθητισμού, συγκεντρώνει επιρροές, δάνεια και στοιχεία απ'

---

<sup>27</sup> Πηγή στο Σαχίνη [1981:40] , "*Extraits de la correspondance* ou Préface à la vie d'écrivain", σ.62-63

<sup>28</sup> Ο Swinburne δήλωσε επίσημα οπαδός του αισθητισμού στα 1862 στην κριτική του για τα «Άνθη του Κακού» του Baudelaire, και το 1868 σ' ένα βιβλίο του για τον William Blake διατύπωσε την, εμβληματική αργότερα, φράση "art for art's sake first of all". [Σαχίνης, 1981:50]

όλους σχεδόν τους λογοτέχνες του αισθητισμού και της decadence που δημιούργησαν πριν απ' αυτόν. Οι Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Theophile Gautier, Gustave Flaubert –από αυτούς που είδαμε παραπάνω- αλλά κι ακόμα οι Joris Karl Huysmans<sup>29</sup>, Walter Pater<sup>30</sup>, George Moore<sup>31</sup>, είναι κάποιες από τις βασικές επιρροές του. Εξαιτίας των επιρροών αυτών κατηγορήθηκε, όμως μας πληροφορεί ο Σαχίνης, ως μιμητής, ακόμα και ως λογοκλόπος [1981:95]. Σε αντίθεση, με τη σειρά του κι αυτός, με τον D' Annunzio, εξυμνεί την αμαρτία, τη διαφθορά, το έγκλημα και το κακό · πραγματοποιώντας το πέρασμα από τον αισθητισμό στην decadence. Αγαπά την έλλειψη της ηθικής και ασχολείται μ' αυτήν σε όλες τις εκφάνσεις της. «Δεν υπάρχει τίποτα το ουσιαστικά ανάρμοστο ανάμεσα στο έγκλημα και την πνευματική καλλιέργεια<sup>32</sup>», σχετίζοντας όμως έτσι, τη ζωή με τη λογοτεχνία. Νάρκισσος και ο ίδιος, όπως άλλωστε και οι περισσότεροι εστέτ, επαναφέρει και ξανά- αφηγείται τον ίδιο το μύθο του Νάρκισσου σε ένα από τα πιο γνωστά του έργα, το “The Picture of Dorian Gray”. Από την Οξφόρδη στο Λονδίνο και μετά στο Παρίσι, είχε την ευκαιρία να συναναστραφεί με κάποιους από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους του αισθητισμού και της decadence. Το 1881 δημοσιεύει στο Λονδίνο την ποιητική συλλογή “Poems”, την οποία γράφει επηρεασμένος κι εμπνεόμενος από του πίνακες του Whistler, την ποίηση των Gautier και Swinburne και την πεζογραφία του Flaubert. Ακόμα, στο μετέπειτα ποίημά του “The Harlot's House”, διακρίνονται οι επιρροές των Poe, Gautier, Baudelaire [Σαχίνης, 1981:100]. Στον Wilde θα συναντήσουμε την παρακμή και την πτώση του αισθητισμού, κι αυτό θα γίνει σχεδόν όταν το έργο διασταυρωθεί με την πραγματική ζωή. Επληρμένος, υπερόπτης και εγωπαθής, θα βρεθεί ενώπιον του δικαστηρίου, αφού καταθέσει αγωγή εναντίον του μαρκήσιου του Queensberry, το 1895, πέντε χρόνια πριν το θάνατό του. Το αποτέλεσμα θα είναι να καταδικαστεί σε δύο χρόνια φυλάκιση, και να συντάξει ένα

---

<sup>29</sup> Ο Huysmans (1848-1907) θεωρείται ευαγγελιστής της decadence και του αισθητισμού · με το βιβλίο του “A Rebours”, εξύμνησε τη διαστροφή, το ανώμαλο, το τεχνητό, το μη φυσικό. Το 1888 στο “Confessions of a young man” ο George Moore, βρίσκει ένα ‘χρυσό στολίδι βυζαντινής τεχνικής’, το οποίο ο Wilde θα τοποθετήσει στα χέρια του Dorian Gray, στο φερώνυμο πορτραίτο του [Σαχίνης, 1981:75].

<sup>30</sup> Ο Walter Pater (1839-1894) θεωρείται πρωτεργάτης και πρωταγωνιστής του αγγλικού αισθητισμού από το 1870 και μετά, επηρεασμένος επίσης από τους Flaubert, Baudelaire, Gautier, Swinburne.

<sup>31</sup> (1852-1933) Ιρλανδός μυθιστοριογράφος, αρνητής της βικτωριανής εποχής και της συμβατικής ζωής της. Τρέφοντας μεγάλο θαυμασμό για τον Baudelaire, εξέδωσε δύο ποιητικές συλλογές με απλοϊκές μιμήσεις ποιημάτων του Γάλλου poete maudit.

<sup>32</sup> Πηγή στο Σαχίνη, Oscar Wilde, “Pen, pencil and poison”, 1889, σ.946-947

επιστολικού τύπου κείμενο, που μέρος του κυκλοφόρησε λίγο μετά το θάνατό του, και ολόκληρο 60 χρόνια αργότερα. Πρόκειται για την περιγραφή της κατάστασης που οδήγησε στην καταδίκη του αυτή, για ένα από τα πλέον γνωστότερα έργα του, το “De Profundis”. Η μεγάλη ανατροπή που γίνεται με το έργο αυτό είναι η τελική αποκάλυψη της άποψής του για τη σχέση τέχνης και ζωής. Εκ του αποτελέσματος θα διαπιστώσουμε πως, στο τέλος της λογοτεχνικής πορείας και της ζωής του, γράφει ένα έργο για να δικαιωθεί στα μάτια του αναγνώστη, κατηγορώντας ταυτόχρονα το νεαρό φίλο του που τον οδήγησε στη δίκη και την καταδίκη. Προηγουμένως, το 1889, στο, δοκιμιακού ύφους, “The Decay of Lying”, θα γράψει:

*«Ο σύγχρονος μυθιστοριογράφος δεν έχει καν το θάρρος να παίρνει τις ιδέες των άλλων, αλλά επιμένει να πηγαίνει κατευθείαν στη ζωή για το καθετί... Και συχνά καταλήγει να γράφει μυθιστορήματα, που είναι τόσο όμοια με τη ζωή, ώστε κανείς δεν είναι δυνατόν να πιστέψει πως είναι πιθανά<sup>33</sup>».*

Θα υιοθετήσει την άποψη του Gautier πως το ωραίο και το αναγκαίο δεν μπορούν να ταυτιστούν, και θα αντιτάξει τη χρησιμότητα που αντλείται από τη φύση και τη ζωή, με την πραγματική ομορφιά της τέχνης. Η τέχνη για τον Wilde είναι μια διαδικασία αυτο-ολοκληρούμενη, μια ερμαφρόδιτη διαδικασία που δεν έχει ανάγκη να τροφοδοτηθεί από τη ζωή, αντίθετα, είναι εκείνος που θα υποστηρίξει πως η ζωή μιμείται την τέχνη [Σαχίνης, 1981:108]. Κι ακόμα, σχετικά με το ρόλο του συγγραφέα μέσα στο έργο, θα γράψει, υπονομεύοντας ίσως μ’ έναν τρόπο και τον ρόλο του αναγνώστη: *«Οι μόνοι πραγματικοί άνθρωποι, είναι οι άνθρωποι που δεν υπήρξαν ποτέ... Η δικαίωση ενός προσώπου στο μυθιστόρημα δεν βρίσκεται στο ότι οι άλλοι άνθρωποι είναι ό,τι είναι, αλλά στο ότι ο συγγραφέας είναι ό,τι είναι. Διαφορετικά το μυθιστόρημα δεν είναι έργο τέχνης<sup>34</sup>».*

---

<sup>33</sup> Πηγή στο Σαχίνη [1981:108], σ. 909-910

<sup>34</sup> Ο.π. σ. 914

## 1.2. Ο ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Ταυτόχρονα με την προτροπή μιας «Τέχνης για την Τέχνη», ο αισθητισμός είναι κι ένας αγώνας του καλλιτέχνη ενάντια στην τέχνη, συνέχεια του αγώνα του εναντίον της φύσης. Όπως οι Ευρωπαίοι, έτσι και οι Έλληνες αισθητές αναζητούν το υποκατάστατο για να το αφανίσουν, να το οδηγήσουν στην αυτοκτονία μέσω της εξάρτησης. Πραγματεύονται έτσι στο έργο τους θέματα που τους ενδιαφέρουν άμεσα –όσο κι αν αρνούνται πως ζωή και τέχνη αλληλοεξαρτώνται. Απαρνιούνται έτσι τις αρχέγονες μορφές της ηδονής για να οδηγηθούν σε πιο εκλεπτυσμένους τρόπους, δεν αναζητούν μια ολοκληρωμένη βιωμένη εμπειρία για να τους οδηγήσει σε μια ανώτερη ποιητική δημιουργία. Αυτό που θα κάνει το λογοτεχνικό έργο να αποκτήσει κάποια προς την επιθυμητή μορφή θα είναι η διαπραγμάτευση του ανικανοποίητου και εν τέλει η κατάκτησή του με έναν τρόπο υποκατάστασης που όμως δεν θα λειτουργήσει ως τέτοια. Η φρουδική εξιδανίκευση (sublimation) δε στοχεύει στην ικανοποίηση της επιθυμίας, στοχεύει στην αιώνια επιθυμία για ικανοποίηση που δεν πραγματοποιείται ακόμα, που μεγαλώνει και δεν μετριάζεται με υποκαταστάσεις, σε έρωτες που αγγίζουν το θάνατο, και άρα την αθανασία [Bloom, 1973,47]. Αυτός θα είναι ο βασικός άξονας και για τους Χρηστομάνο και Ροδοκανάκη.

Είδαμε τους κύριους εκπροσώπους του ευρωπαϊκού αισθητισμού και της decadence, και κατά συνέπεια τις βασικές επιρροές των νεοελλήνων εστέτ. Στην Ελλάδα η διάρκεια ζωής του ρεύματος είναι ιδιαίτερα μικρή, αφού ξεκινάει στα 1893-94 και τελειώνει το 1912, όπως θα δούμε παρακάτω. Το Δεκέμβριο του 1893, ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελληνικού αισθητισμού, ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, δημοσιεύει στην εφημερίδα Το Άστυ το λυρικό πεζογράφημα, “Ut diese mineur”, το πρώτο αφήγημα του αισθητισμού που έρχεται σε επαφή με το ευρύ κοινό. Θα ακολουθήσει μια σειρά διηγημάτων και δημοσιεύσεων, καθιστώντας το επόμενο έτος σταθμό για την εδραίωση του νέου ρεύματος στα ελληνικά γράμματα. Βασικό χαρακτηριστικό της αισθητιστικής αφήγησης είναι πως, η ιστορία αναπτύσσεται μέσα στο χρόνο σαν μετωνυμία, όχι σαν μεταφορά (ρομαντισμός) ή σαν κυριολεξία (νατουραλισμός)[Αθανασόπουλος, ό.π]. Σε γενικές γραμμές δεν απασχολεί η πλοκή καθεαυτή, όσο οι περιγραφές και ο γλωσσικός –αλλά όχι μόνο- εντυπωσιασμός.



Το 1894 επίσης, δημοσιεύονται τα πρώτα ωραιολογικά κείμενα του Παύλου Νιρβάνα και του Περικλή Γιαννόπουλου, καθώς και τα δύο πρώτα αφηγήματα του Σπήλιου Πασαγιάννη, ενός ακόμα εκπροσώπου του νέου λογοτεχνικού κινήματος. Ήταν μια χρονιά με μεγάλη λογοτεχνική παραγωγή και από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο. Ακόμα και ο νατουραλιστής Μιχαήλ Μητσάκης είχε εκείνο το έτος γράψει διηγήματα ακολουθώντας τον τρόπο αφήγησης των αισθητών [Αθανασόπουλος, 2010:8]. Ο Ροδοκανάκης και ο Νίκος Καζαντζάκης ήταν μόλις 11 ετών, αλλά η προσφορά τους στον ελληνικό αισθητισμό θα έρθει λίγα χρόνια αργότερα, και θα είναι μεγάλη. Και δυο δεκαετίες περίπου μετά, με αυτούς τους δύο, ο ελληνικός αισθητισμός θα κλείσει τη βραχύβια πορεία του· τα έργα της παρακμής και του τέλους του θα είναι οι «Σπασμένες Ψυχές» του Νίκου Καζαντζάκη και το «Βυσσινί Τριαντάφυλλο», του Πλάτωνα Ροδοκανάκη [Αθανασόπουλος, 2010:8]

Σ' αυτό το σημείο δε θα πρέπει να αγνοήσουμε την ελληνική αυτοκτονολογική λογοτεχνική παράδοση, η οποία, σύμφωνα με τη Λίζυ Τσιριμώκου, επικοινωνεί σαφώς με την Ευρώπη, αλλά ακολουθεί τους δικούς της δρόμους [2000, 285]. Έτσι, την εποχή στην οποία επικεντρώνεται η μελέτη αυτή, ο Μ. Μητσάκης γράφει τον «Αυτόχειρα» (1895). Όντας από τους λίγους Έλληνες λογοτέχνες της εποχής που γνωρίζουν τον Rimbaud, βαδίζει κοντά στα χνάρια των βημάτων του, εισάγοντας έτσι ευρωπαϊκά στοιχεία στην εγχώρια λογοτεχνική παράδοση. Επιχειρώντας κανείς μια ανάγνωση σε λογοτεχνήματα της εποχής, θα διαπιστώσει σύντομα πως η αυτοκτονία είναι για τους αισθητές συγγραφείς αγαπημένο φινάλε μιας ιστορίας, ως κατάληξη ενός ανεκπλήρωτου ή βασανιστικού έρωτα. Από το μοτίβο αυτό δεν ξεφεύγει ούτε ο Ροδοκανάκης στο «Βυσσινί Τριαντάφυλλο», ούτε ο Χρηστομάνος στα «Τρία Φιλιά».

Με τον ίδιο τρόπο που ο Μητσάκης εντάσσει τις επιρροές του από τη Γαλλία στην ελληνική λογοτεχνία, ο Χρηστομάνος εισάγει, όπως θα δούμε παρακάτω, την ίδια εποχή στη χώρα το ευρωπαϊκό θέατρο με την ίδρυση της «Νέας Σκηνής». Πρόκειται για μια περίοδο έντονων καλλιτεχνικών αναζητήσεων και διακίνησης ιδεών.

### 1.3. Ο ΑΙΣΘΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΑΦΗΣ

Ο Καβάφης (1863-1933) εισάγει τον όρο 'αισθητής', ονοματίζοντας έτσι στην ελληνική γλώσσα τον εστέτ, τον εκπρόσωπο του ρεύματος του αισθητισμού, και τον όρο τον εισάγει πρώτα για τον εαυτό του, αφού τον τοποθετεί μέσα στην ίδια του την ποίηση<sup>35</sup>. Σχεδόν συνομήλικος με τους υπόλοιπους εστέτ, ο Καβάφης είναι η περίπτωση του λογοτέχνη που τον απασχολεί η κοινωνία και η πολιτική. Είναι ίσως πιο ευέλικτος, μπορεί να εντάσσει τους συμβολισμούς που εισήγαγε η *decadence* και τις επιρροές του παρνασσισμού στην ποίησή του, αισθάνεται το μοντερνισμό που έρχεται, καταργεί τον καταναγκασμό του μέτρου –διατηρώντας πάντως ανεπαίσθητους ιάμβους– και την ομοιοκαταληξία, και γράφει ποίηση για τις αισθήσεις.

Διακρίνοντας μια 'εκλεκτική συγγένεια' με τον νεότερό του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη (1888-1944) –αν και τους χωρίζει σχεδόν μία γενιά– επιδίδονται κι οι δύο στην ποίηση εξυμνώντας την ηδονή και τον ολοκληρωτικό έρωτα που εκπληρώνεται ή ματαιώνεται, το θάνατο. Ωραιοπαθείς και εστέτ και οι δύο, με αριστοκρατική καταγωγή, κανείς δεν μπορεί να πει πως υπήρξαν αποκλειστικά οπαδοί του αισθητισμού από την αρχή ως το τέλος της δημιουργίας τους– κάτι που δεν μπορούμε εξάλλου να υποστηρίξουμε για κάθε έναν από τους λογοτέχνες που θα μελετήσουμε ή έχουμε ήδη αναφέρει.

Ο Στρατής Τσίρκας ωστόσο, στο έργο του «Ο πολιτικός Καβάφης», επιχειρεί να αποδείξει πως ο ποιητής της Αλεξάνδρειας, ανάμεσα στις αισθήσεις για τις οποίες αγαπά να γράφει, τρέφει και μια πολιτική αίσθηση –με την οποία ο Τσίρκας καταπιάνεται [1984:20], αν και δεν είναι ο πρώτος που το επιχειρήσε<sup>36</sup>. Ο Σεφέρης έχει ήδη τονίσει την 'ιστορική αίσθηση' του Αλεξανδρινού, και ο Γ.Π. Σαββίδης έχει συσχετίσει την ποιητική του παραγωγή με την πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα και την Αλεξάνδρεια κατά περίπτωση [Τσίρκας, 1984:23].

---

<sup>35</sup> Βλ. «Έρωτος άκουσμα», στα *Κρυμμένα Ποιήματα 1877;-1923*, Ίκαρος 1993, «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων» και «Σ' ένα βιβλίο παληό-» στα *Ποιήματα 1897-1933*, Ίκαρος 1984

<sup>36</sup> Πηγή στον Τσίρκα: Γ.Βρισμιτζάκης, «Η πολιτική του Καβάφη», εκδ. Αλεξάνδρεια, 1926

Ακόμα και η συνθήκη της ζωής του σε σχέση με τον τόπο που ζούσε, την Αλεξάνδρεια, καθρεφτίζεται στο έργο του. Ο Τσίρκας εξάλλου παρατηρεί πως ποιήματα όπως «Η Τράπεζα του Μέλλοντος», «Η Πρόσθεσις», «Η Ηδονή», είναι ποιήματα αυτοσχεδιαστικά που προέκυψαν από κάποιο κείμενο που του ερέθισε τη φαντασία –αυτό δεν είναι κάτι ασυνήθιστο για τον Καβάφη όμως-, ποιήματα αυτοβιογραφικά και αυτοαναφορικά σε σχέση με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής. Ακόμα όμως κι όταν κάνει ποίηση τις ερωτικές του μνήμες, τις τοποθετεί συχνά σε πλαίσια ιστορικά, έχει την ανάγκη να τις κάνει κομμάτι της ιστορίας, να της εντάξει στο ευρύ κοινωνικό πλαίσιο.

Η ποίηση και η ζωή του Καβάφη μπλέκονται, η τέχνη είναι μέσα στη ζωή του και φέρει τα στοιχεία και τα στοιχεία της. Έτσι ούτε κι αυτός ο πολυσυζητημένος αισθητισμός του Αλεξανδρινού, δεν μπορεί να αποκόψει τα πάθη και τα αισθήματα από το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται. Για την Λίζυ Τσιριμώκου, ο Καβάφης οφείλει εξάλλου πολλά στον κατά Baudelaire δανδισμό, όταν τη δεκαετία του 1890 γράφει την «Αλληλουχία», θεμελιώνοντας έτσι την «φαναριώτικη και παπαρρηγοπούλεια ποιητική του [...] πάνω στο κεφαλαίωδες αυτό σονέτο της ευρωπαϊκής ποίησης και του συμβολισμού ειδικότερα» [2000, 307]

Ακόμα ένα καβαφικό στοιχείο του αισθητισμού του οποίου πρωτοστατεί, είναι η σχέση του με το θάνατο. Εισάγει μέσα στην ποιητική του τη φωνή του απόντος, του εκλιπόντος, και την ενώνει με τη φωνή του ζώντος, εκείνου που θρηνεί κι εκείνου που θα σχολιάσει καυστικά την εφημερία και τη ματαιότητα των ανθρώπινων πραγμάτων. Η συνεχής ενασχόληση κι αναφορά στα γραπτά του, και η αγάπη του για την επιτύμβια ποίηση οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον τόπο που ζούσε, και στην εθιμοτυπική σχέση των ανθρώπων του τόπου αυτού με αντίληψη περί κοινωνικής και πολιτισμικής ιερότητας του θανάτου. Με λίγα λόγια ο Καβάφης αντλεί από τη μακράιωνη ταφική παράδοση του τόπου στον οποίο ζει και, όντας εξοικειωμένος με αυτήν την μετατρέπει στη δική του ποιητική δυνατότητα [Τσιριμώκου, 2000,305]. Επομένως, ο Αλεξανδρινός αισθητής και decadent, αντλεί καταφανώς από το κοινωνικό περιβάλλον για να ασχοληθεί στη συνέχεια με τις αισθήσεις.

## 1.4. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ: ΒΙΕΝΝΕΖΙΚΟΣ ΑΕΡΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

### 1.4.1. ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΣΠΟΥΔΕΣ

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος γεννήθηκε το 1867 στην Αθήνα και έζησε ως το 1911 μοιράζοντας τη ζωή του κυρίως ανάμεσα στη γενέτειρα πόλη του και τη Βιέννη, ταξιδεύοντας ωστόσο και γνωρίζοντας κι άλλες -ευρωπαϊκές και μη- πόλεις. Πρωτότοκος γιός του Αναστάσιου Χρηστομάνου, καθηγητή Χημείας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, και της Αθηνάς Lindenmayer, κόρης του Βαυαρού γιατρού του βασιλιά Όθωνα. Σε ηλικία μόλις τεσσάρων ετών, λόγω μιας αδεξιότητας της παραμάνας του, όπως μας πληροφορεί η Ρέα Γρηγορίου [1999], χτύπησε στη σπονδυλική στήλη και απέκτησε κύφωση, γεγονός που επηρέασε όχι μόνο την εμφάνιση, αλλά και την ψυχολογική του σύνθεση. Ο Ξενόπουλος αναρωτιόταν:

*«Ο Χρηστομάνος ήταν άραγε άσχημος; Για μένα όχι. Τη σωματική αυτή δυσμορφία την ξεχνούσες ολότελα όταν τον κοίταζες στο πρόσωπο, και προπάντων, όταν σε κοίταζε κι εκείνος και σου μιλούσε. Είχε θαυμάσια μαύρα μάτια με πολύ έντονα φρύδια, χαρακτηριστικό που μαρτυρούσε θέληση και δύναμη. Το χαμόγελό του, ήταν το ωραιότερο που μπορούσες να ιδείς και σε γυναίκα ακόμη, και η φωνή του γλυκιά και υποβλητική. Ξυρισμένος, μουστάκια και γένια, παρουσίαζε ένα κεφάλι νεανικό, σχεδόν παιδικό, και τόσο συμπαθητικό, που σου ερχόταν να του χαϊδέψεις τα ίσια μαύρα μαλλιά»*[Γρηγορίου, 1999].

Σε ηλικία 17 ετών γνώριζε ήδη γαλλικά, ιταλικά και γερμανικά. Μετά από προτροπές της οικογένειάς του γράφτηκε στην Ιατρική του Πανεπιστημίου Αθηνών, όμως την εγκατέλειψε το 1888 κι έφυγε για τη Βιέννη. Εκεί σπούδασε Βυζαντινή Ιστορία, Βυζαντινό και Ρωμαϊκό Δίκαιο και Φιλοσοφία. Το 1891 στην Αυστρία, στο Innsbruck, αναγορεύεται διδάκτορας στη -νέα τότε- επιστήμη της Βυζαντινολογίας [Πούχνερ, 1997:21]. Το 1895, μετά από ένα ταξίδι στην Ελλάδα, επιστρέφει στη Βιέννη όπου γίνεται

λέκτορας της Νεοελληνικής Γλώσσας στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και στο Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών [Γρηγορίου, 1999].

Ποιητής, πεζογράφος, δραματουργός και σκηνοθέτης, στην πορεία διετέλεσε σε διάφορες θέσεις καθηκόντων γύρω από τη θεατρική παραγωγή. Σκηνοθετούσε ο ίδιος τα έργα του, κάτι που δε συνηθιζόταν εκείνη την εποχή στο χώρο του ελληνικού θεάτρου, ενώ παράλληλα είχε την επίβλεψη ολόκληρης της παράστασης, από τη μετάφραση ως φώτα και τα κοστούμια, κάτι που όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Πούχνερ, «[...] μόνο με το Σαίξπηρ και το Μολιέρο μπορεί να συγκριθεί, [...]»[1997:18]. Σημάδεψε τη σύγχρονη ιστορία ως ιδρυτής της «Νέας Σκηνης», που μπορεί σαν εγχείρημα να είχε μια σύντομη πορεία (1901-1905), ωστόσο καθόρισε σε πολύ μεγάλο βαθμό το σύγχρονο ελληνικό θέατρο.

#### **1.4.2. ΕΠΙΡΡΟΕΣ**

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος υπήρξε μία από τις εμβληματικές προσωπικότητες στο χώρο των Γραμμάτων εκείνη την εποχή, με μεγάλη παραγωγή έργου τόσο στην ελληνική, όσο και στη γερμανική γλώσσα.<sup>37</sup> Η παραμονή του στη Βιέννη τον βοήθησε να αφομοιώσει επιρροές από διάφορα ρεύματα της Τέχνης και της Λογοτεχνίας, και κυρίως του Συμβολισμού, του Ρομαντισμού και του Αισθητισμού. Η γερμανική του παιδεία και η ενασχόλησή του με τα λογοτεχνικά πράγματα, τον φέρνουν σε επαφή με το περιβάλλον του λογοτεχνικού περιοδικού «Βιεννέζικη Επιθεώρηση», όπου και δημοσιεύει τα πρώτα του ποιήματα, ανάμεσα σε κείμενα των Ibsen, Tolstoy, D' Annunzio, Wilde και Chekhov, βασικών εκφραστών των τάσεων της εποχής, εκφάνσεις των οποίων θα εκφράσει ο Χρηστομάνος, τόσο στη λογοτεχνική του παραγωγή, όσο και αργότερα, στη θεατρική δημιουργία του [Γρηγορίου, 1999].

Το 1891, συναντά για πρώτη φορά την αυτοκράτειρα Ελισάβετ, και της προσφέρει τις υπηρεσίες του ως Αναγνώστης (Vorleser) και Δάσκαλος Ελληνικών [Πούχνερ, 1997:28]. Η

---

<sup>37</sup> Δεν έχουμε ακριβή κατάλογο των μεταφράσεών του, αλλά ούτε και των δημοσιευμάτων του στα Γερμανικά [Πούχνερ, 1997: 35]

γνωριμία με την Ελισάβετ θα τον σημαδέψει και θα τον ακολουθεί από τότε σε όλη τη ζωή και το έργο του. Θα την ξανασυναντήσει και στην εκπονή του 1891, το Δεκέμβριο· θα μείνει μαζί της ως τον Απρίλιο του επόμενου έτους και θα την ακολουθήσει σ' ένα ταξίδι στην Κέρκυρα, στο Αχίλλειον. Το 1893 θα την ξανασυναντήσει και θα ταξιδέψει μαζί της με τη θαλαμηγό «Ιέραξ» στο Αλγέρι, στην Ουγγαρία, στη Μαδέρα.<sup>38</sup> Τότε, παίρνει τον τίτλο του βαρόνου και χρίζεται Ιππότης του τάγματος του Φραγκίσκου Ιωσήφ.

Η Ελισάβετ, όντας μια τραγική φιγούρα της εποχής λόγω των οικογενειακών της συμφορών, ασκούσε στο Χρηστομάνο τη γοητεία της μελαγχολίας της, που μπορούσε να μοραστεί και να κατανοήσει και λόγω της δικής του τραγικής μοίρας- της κύφωσης που τον σημάδευε σωματικά και ψυχικά. Η σωματική του δυσμορφία τον οδηγούσε στη λατρεία για το ωραίο, κρύβοντας κάτω απ' τη λατρεία αυτή τον πόνο για τη δική του μοίρα. Σ' αυτό το σημείο, αξίζει να θίξουμε τη συγγένεια που θεωρούσε πως έχει η ιδιοσυγκρασία του με τη γυναικεία πλευρά της φύσης του, που ζούσε μέσα σ' αυτό το σώμα, και που επηρέασε όχι μόνο τη ζωή αλλά και το έργο του.<sup>39</sup> Σε σχέση με τα προαναφερθέντα, και σε αντίθεση με το απόσπασμα του Ξενόπουλου που προηγήθηκε, παραθέτω όπως γράφει ο Μυράτ στη σελ. 175 του βιβλίου του «Η ζωή μου»:

*«Όταν τ' άνοιξα (τα μάτια), μου παρουσιάστηκε προς μεγάλη μου έκπληξι κάτι που ούτε για γελοιογραφία δε θα μπορούσε να περάσει του ανθρώπου που πρόσμενα να ιδω. Τον είχα στη φαντασία μου ανάλογα ωραίο με τη μεγάλη και ωραία ιδέα του και ξαφνικά μου εμφανίστηκε ένας μικρός κυφός ανθρωπάκος που με θάδισμα ελαφρό με επίσημο επιτηδευμένο ύφος ήρθε σε μένα προτείνοντας το χέρι. Τα μακρουλά εκφραστικά δάχτυλα του προτεταμένου χεριού του που τ' άπλωνε με ηδονική νωχέλεια σ' ένα πλαστικό κύρτωμα του καρπού έψαυσαν ακροθιγώς μόνο τα δικά μου σε μια ευγενική και απαλή χειρονομία βασιλίσης.»*  
[Πούχνερ, 1997:27]

Ως εισηγητής του ευρωπαϊκού θεατρικού τρόπου στην Ελλάδα, ο Χρηστομάνος επηρεάζεται από μεγάλες μορφές του χώρου, όπως ο Henrik Ibsen, ο

---

<sup>38</sup> Πούχνερ [ό.π., σ.23, υποσημείωση- λεπτομερείς αναφορές από τον Τέλλο Άγρα στη «Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια», τόμος ΚΑ', σσ. 711, στοιχεία προερχόμενα από το αρχείο του Χρηστομάνου, που είχε η Λιλίκα Ν. Λούρου]

<sup>39</sup> Πούχνερ, [ό.π., σελ.27- υποσημείωση 27- Μήτσος Μυράτ]

οποίος εντάσσει στη θεατρική αφήγηση τη δυσκολία και την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων σχέσεων στην εποχή του μοντερνισμού [Μοί, 2006,11]. Σύμφωνα με τη Μοί, ο Fredric Jameson προσδιορίζει την ιδεολογία του μοντερνισμού ως ένα σύνολο αισθητικών κανόνων που βασίζεται σε τρία δόγματα (sic): το πρώτο και κυριότερο από αυτά είναι η *αυτονομία του αισθητικού*. Πάνω σε αυτό βασίζονται τα άλλα δύο: η *αποπροσωποποίηση* και η *αυτονόμηση της γλώσσας*. Η αυτονομία του αισθητικού, μπορεί να μεταφραστεί με δύο τρόπους: είτε πως η καλλιτεχνική δημιουργία δεν υποκύπτει σε πιέσεις κοινωνικές, πολιτικές, θρησκευτικές ή ότι η τέχνη δεν θα πρέπει να είναι αναπαράσταση ή αντικατοπτρισμός της πραγματικότητας [Μοί, 2006,20]. Κι εδώ συναντάμε τις αρχές του φορμαλισμού, την κειμενοκεντρική θεώρηση του κειμένου, την «ανοικείωση» και την επιδίωξη της απόκλισης από τη γλωσσική νόρμα. Κάτι πολύ κοντινό δηλαδή, στις επιδιώξεις που επιχείρησαν νωρίτερα οι αισθητιστές της Ευρώπης αλλά και της Ελλάδας, ανάμεσά τους φυσικά και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος.

#### **1.4.3. ΤΟ ΕΡΓΟ : ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ ΚΑΙ Η «ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ»**

Το 1898 δημοσιεύεται στα γερμανικά η ποιητική του συλλογή «Ορφικά τραγούδια» και το *ονειρόδραμα* «Η Σταχτιά Γυναίκα», που σύμφωνα με τους μελετητές αναφέρεται στην παραμύθια που τον τραυμάτισε κατά λάθος, και είναι καθαρά αυτοβιογραφικό.

*«Ο Χρηστομάνος, απ' ό,τι φαίνεται, δεν ανέπτυξε ποτέ δεσμό με γυναίκα και πολλοί κριτικοί του καταμαρτυρούν κάποια 'θηλυπρέπεια' στα έργα του. Μέσα στην ψυχολογική διεργασία της αναπηρίας του ήταν οι μηχανισμοί της φυγής από την πραγματικότητα (ονειροπόληση, ζωή σε τεχνητά αισθητικά 'σκηνικά', αισθητισμός, ρομαντισμός) και κάποια θανατοφιλία, η οποία εμφανίζεται με τη μορφή του αναπόφευκτου πεπρωμένου. Και βεβαίως το θέμα της αρρώστιας που οδηγεί στο θάνατο και που είναι μόνιμο κεντρικό μοτίβο των όψιμων έργων του.»*  
[Πούχνερ, 1997:115]

Την ίδια χρονιά δημοσιεύεται στην ίδια γλώσσα «Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ», τα φύλλα ημερολογίου που είναι αφιερωμένα στην προσωπική του σχέση με την Ελισάβετ των Αψβούργων. Ήταν η χρονιά που εκείνη δολοφονήθηκε στη Γενεύη από τον αναρχικό Λουκένι [Γρηγορίου, 1999], κι ο Χρηστομάνος κυκλοφόρησε το βιβλίο λίγους μήνες μετά το γεγονός, προκαλώντας τις έντονες αντιδράσεις της αυτοκρατορικής αυλής. Έτσι το επόμενο κιάλας έτος, επιστρέφει στην Αθήνα με τη φιλοδοξία της «*αναγέννησης της δραματικής ποιήσεως και της σκηνικής τέχνης εν Ελλάδι*»<sup>40</sup>. Στο σχέδιό του για την ίδρυση της «Νέας Σκηνής», προσκάλεσε εξέχουσες προσωπικότητες των γραμμάτων της εποχής, όπως τον Κωστή Παλαμά, το Γρηγόριο Ξενόπουλο, το Δημήτρη Καμπούρογλου, τον Παύλο Νιρβάνα, το Δημήτρη Κακλαμάνο.

Με τη διάθεσή του για δημιουργία και ανανέωση και την πρωτοβουλία του, γίνεται φορέας της αλλαγής για ελληνικό θέατρο, κι εγκαινιάζει «[...] με την ιδιότητά του το ρόλο του σκηνοθέτη στην Ελλάδα» [Γρηγορίου, 1999]. Φέρνει τις ευρωπαϊκές του αντιλήψεις και δημιουργεί ένα θέατρο σύγχρονο και οργανωμένο, μια νέα θεώρηση για τη δραματική τέχνη και την οργάνωση της παραγωγής της. Η πρώτη παράσταση που ανέβασε ήταν μια αρχαία τραγωδία, η «Άλκηστη», σε δική του μετάφραση σε απλή δημοτική. Αρχικά το ρεπερτόριο της Νέας Σκηνής φαινόταν αρκετά διευρυμένο σε σχέση με την προηγούμενη συνθήκη στα θεατρικά δρώμενα της χώρας το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Εξάλλου ο Χρηστομάνος, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα θαύμαζε και επηρεαζόταν από θεατρικούς συγγραφείς όπως ο Ibsen. Επιλέγει επίσης έργα του ρεαλισμού και του ακραίου νατουραλισμού, πολλά από τα οποία σκηνοθετεί ο ίδιος.

Η κριτική τον δέχεται ως κάτι νέο και τονίζει την καλαισθησία της νέας σκηνοθετικής άποψης [Γρηγορίου, 1999]. Όμως η ιδιαίτερη κι ερειστική προσωπικότητα του Χρηστομάνου, θα οδηγήσουν μέσα από αλλεπάλληλες διενέξεις και προκλήσεις στο τέλος της σχέσης του με το δημιούργημά του, τη Νέα Σκηνή, χωρίς όμως αυτό να μειώνει στο ελάχιστο στο μέγεθος της προσφοράς του στον εκσυγχρονισμό του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου.

---

<sup>40</sup> Από την εισήγηση που εκφώνησε το Φεβρουάριο του 1901 στο θέατρο του Διονύσου [Γρηγορίου, 1999]



Το πιο ολοκληρωμένο έργο του, με εξέχουσα πλέον θέση στην ελληνική πεζογραφία<sup>41</sup>, «Η Κερένια Κούκλα», δημοσιεύεται τη χρονιά του θανάτου του, το 1911. Εκεί έρχεται σε επαφή με τα λαϊκά στρώματα και περιγράφει τις συνήθειές τους, με τη γυναικεία ψυχολογία και χρωματίζει με την ποιητική του διάθεση την σκληρή πραγματικότητα του έργου του. Έτσι εισάγει μ' αυτό το τελευταίο του μυθιστόρημα στο σύνολο του συγγραφικού του έργου, δύο στοιχεία: τη λαϊκή καταγωγή των ηρώων και –το δεύτερο μας ενδιαφέρει περισσότερο γιατί θα το συναντήσουμε και στην περίπτωση του Ροδοκανάκη- το ρεαλιστικό περιβάλλον του έργου, μέσα στο οποίο προσπαθεί να τοποθετήσει το ερωτικό τρίγωνο που σχηματίζει<sup>42</sup>. Τον διακρίνει βέβαια ακόμα ο λυρισμός και ο ρομαντισμός. Στο κύκνειο αυτό άσμα του κυριαρχεί το κόκκινο χρώμα των λουλουδιών και τα φιλιά, ως επαναλαμβανόμενα μοτίβα μέσα στο έργο- βασικά στοιχεία άλλωστε της αισθηματολογίας.

#### 1.4.4. ΑΣΘΕΝΕΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ο Χρηστομάνος- περισσότερο από το Ροδοκανάκη όπως θα δούμε παρακάτω- εντάσσει αυτοβιογραφικά στοιχεία σε μεγάλο μέρος του έργου του, στην πραγματικότητα γράφει και ξαναγράφει εκδοχές της αυτοβιογραφίας του. Σύμφωνα με τον Πούχνερ, τα τελευταία χρόνια της ζωής του ήταν άρρωστος, κι έτσι «[...]προέβλεπε τον πρόωγο θάνατό

---

<sup>41</sup> Γράφει ο Αρίστος Καμπάνης σε άρθρο του στην εφημερίδα Νέα Ελλάς το Δεκέμβριο του 1913 : «'[...] Ηθογραφία λεπτολόγος και μαζί λυρικών έργων, δράμα και μαζί μυθιστόρημα, *Η κερένια κούκλα* είναι το καλύτερο έργο του Χρηστομάνου', γιατί τα *Τρία Φιλιά* έχουν 'κάποια μελοδραματικότητα', ενώ *Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, 'γεμάτο μελάγχολον μεσημβρινόν λυρισμόν', φανερώνει περισσότερο απ' όσο πρέπει 'Δ' Αννουντσιακήν επίδρασιν.'[...] 'το πρώτον άξιον και μέχρις ώρας το μόνον ελληνικόν αστικόν μυθιστόρημα'». [πηγή στο Σαχίνη, 1981:375]

<sup>42</sup> Ο Απόστολος Σαχίνης γράφει το 1981: «[...]η 'Κερένια Κούκλα', από 'αθηναϊκό μυθιστόρημα', όπως την ήθελε ο συγγραφέας της, από αντικειμενική δηλαδή αναπαράσταση της αστικής ζωής σε μια μεγάλη πολιτεία, μεταμορφώθηκε σε έμμεση υποκειμενική και λυρική εξομολόγηση της νοσηρής ευαισθησίας, της απαισιοδοξίας και της πεισιθάνατης στάσης του αντίκρου στη ζωή- έτσι, αν το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα εδώ δεν είναι ικανοποιητικό, τούτο οφείλεται στην απουσία του μέτρου και στην έλλειψη αντιστοιχίας ανάμεσα στην πρόθεση του Χρηστομάνου και στο θέμα του μυθιστορήματος, από τη μία μεριά, και στα εκφραστικά μέσα της εκμετάλλευσής τους, από την άλλη». [1981:404]

του μέσα στα έργα του, και μάλιστα πιο ρητά τη χρονιά του θανάτου του».<sup>43</sup> [Πούχνερ, 1997:33]

Γι' αυτό και στα τελευταία του έργα οι ήρωες πάσχουν από φυματίωση, όπως εκείνος, -ο Τέλλος Άγρας πιστεύει πως ο θάνατός του προήλθε «εκ καρδιακών αντικτύπων» της κύφωσης.<sup>44</sup> Μόνιμο θέμα που τον απασχολεί είναι η φυσική ομορφιά, για λόγους που αναφέρθηκαν ήδη:

*«[...] μηχανισμός της ψυχικής διεργασίας είναι η εικονική υπεραναπλήρωση (compensation) της αναπηρίας: οι ανδρικοί ήρωες, ο Λύσαντρος, ο Φαίδης<sup>45</sup>, ακόμα και ο Νίκος, είναι εύρωστοι, εύσωμοι, γεροί και δυνατοί (οι δύο πρώτοι είναι μάλιστα στρατιωτικοί), ο Λύσαντρος έχει και το προφίλ του Μεγαλέξαντρου. Δεν είναι ίσως και τόσο τολμηρό να υποψιαζόμαστε πως οι ανδρικές φιγούρες των έργων του, χαρακτηριστικά πιο άχρωμοι από τις γυναίκες, είναι ένα είδος αντιθετικού alter ego, που δείχνει το Χρηστομάνο στη φαντασία του, πώς θα ήταν αν δεν είχε 'πέσει'.» [Πούχνερ, 1997:115]*

Από τη γενική εικόνα για τον άνθρωπο Χρηστομάνο, ακόμα κι απ' τους πιο κοντινούς του ανθρώπους δε λείπει ποτέ η κριτική, ο θαυμασμός ή η κατακραυγή για τη συμπεριφορά και τον ιδιότροπο χαρακτήρα του. Ο Σαχίνης γράφει ότι ο Παύλος Νιρβάνας «[...] σημειώνει πως ο Χρηστομάνος, ακολουθώντας τα δόγματα του Oscar Wilde, 'ονειρεύτηκε τη ζωή του σαν καλλιτέχνημα'» και πως «μας μιλά για τη 'γυναικεία του φύση και τον υστερισμό του', και μας εκθέτει λεπτομέρειες από τους 'φιλολογικούς καυγάδες' του με τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη.» [1981:374-5]

---

<sup>43</sup> Στην υποσημείωση 41 παραθέτει ένα επεισόδιο που περιγράφουν, καθώς λέει, σχεδόν όλοι οι μελετητές · στις αρχές του 1911 ένας δημοσιογράφος ρώτησε τον Χρηστομάνο: «Κύριε Χρηστομάνε, τι θα κάνατε φέτος;» κι εκείνος απάντησε: «Θα πεθάνω». Πέθανε την ίδια χρονιά.

<sup>44</sup> Πούχνερ, [ό.π., σ.33, υποσημείωση 41, πηγή: Α.Σολομός-΄Θεατρικό Λεξικό΄, Αθήνα 1989, σελ.386]

<sup>45</sup> Των «Τριών Φιλίων» που θα μελετήσουμε παρακάτω

#### 1.4.5. ΤΑ ΤΡΙΑ ΦΙΛΙΑ

Πρόκειται ίσως για ένα έργο προδρομικό της «Κερένιας Κούκλας», καθώς συναντάμε κι εδώ ένα ερωτικό τρίγωνο υπό τη σκιά του θανάτου. Όπως και στην «Κερένια Κούκλα» ή στη «Σταχτιά Γυναίκα», έτσι και στα «Τρία Φιλιά», υπάρχει έντονο, τόσο το αυτοβιογραφικό στοιχείο του Χρηστομάνου όσον αφορά στην ένταξη της (φυματίωσης ως) ασθένειας από την οποία υποφέρει η πρωταγωνίστριά του (Δόρα), όσο και το ωραιολογικό στοιχείο που διατρέχει τους διαλόγους, τις σκηνοθετικές οδηγίες και την περιγραφή των σκηνικών. Στην τελευταία σελίδα του βιβλίου, ο Χρηστομάνος σημειώνει: «*Το έργο επαίχτηκε για πρώτη φορά στο θέατρο της 'Νέας Σκηνής' την 29 Αυγούστου 1908. Το μέρος της ΔΟΡΑΣ έπλασε η Μαρίκα Κοτοπούλη.*»

Πρόκειται για ένα έργο γραμμένο για το θέατρο, μια ιστορία έρωτα και θανάτου, που ο Χρηστομάνος χαρακτηρίζει «Τραγική σονάτα σε τρία μέρη<sup>46</sup>». Εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε τη σχέση με την αντίληψη του Ροε για τη λογοτεχνία και τη μουσική<sup>47</sup>. Ο Χρηστομάνος επιχειρεί μια μουσική ανάπτυξη του γραπτού κειμένου που θα υποδείξει και την αντίστοιχη ανάπτυξή του επί σκηνής. Ταυτόχρονα, κάθε μέρος της σονάτας μπορεί να υπάρξει αυτόνομο, γι' αυτό και σε όλα συναντάμε δραματική κορύφωση. Τα κύρια πρόσωπά του είναι δύο νέες γυναίκες, η Δόρα και η Λιάνα –δεκαπέντε και δεκάξι χρονών αντίστοιχα-, κι ένας εικοσάχρονος εύελπις, ο Φαίδης. Οι δύο νεαρές κοπέλες, ορφανές από γονείς, ζουν στο παρθεναγωγείο. Έχουν γνωρίσει τον όμορφο εύελπι στο σπίτι του θείου της Δόρας, μεταξύ της οποίας και του νέου αναπτύσσεται ένα ειδύλλιο. Όλα αυτά τα μαθαίνουμε μέσα απ' το νυχτερινό διάλογό τους στον κήπο, κατά τη διάρκεια του οποίου μας αποκαλύπτουν τις λεπτομέρειες της γνωριμίας, αλλά και άλλα, ηλικιακά, εξωτερικά και κοινωνικά γνωρίσματα των προσώπων. Η Λιάνα βοηθάει τη φίλη της να συναντά κρυφά το Φαίδη, αλλά ταυτόχρονα νιώθει κι αυτή επιθυμία για κείνον –επιθυμία που όμως κρύβει επιμελώς. Έτσι το πρώτο μέρος του έργου, εκτυλίσσεται στον κήπο του παρθεναγωγείου, όπου τα δυο κορίτσια περιμένουν το Φαίδη να εμφανιστεί κρυφά τη νύχτα. Όταν εκείνος έρχεται, συναντά στο φράχτη κρυφά τη Δόρα και «*τη φιλεί χίλιες φορές σ' όλο το πρόσωπο*»[Χρηστομάνος, 1909:28], ενώ η Λιάνα παραφυλάει μην έρθει ο επιστάτης.

---

<sup>46</sup> Preludio-Appassionato-Finale

<sup>47</sup> Βλ. κεφάλαιο 2

Αποχωρίζονται βιαστικά, εν τούτοις η Δόρα επιμένει πως ο Φαίδης πρέπει να δώσει και στη Λιάνα ένα φιλί για καληνύχτα. Η Λιάνα αρνείται, αλλά όταν εκείνος φεύγει, του στέλνει με το χέρι της ένα φιλί στον αέρα, κρυμμένη πίσω από ένα θάμνο.

Τρία χρόνια μετά, στο δεύτερο μέρος, βρίσκουμε τη Δόρα και το Φαίδη νιόπαντρους –μόλις 5 μήνες- σ' ένα δωμάτιο ξενοδοχείου. Εκεί θα δεχτούν την επίσκεψη της Λιάνας, κι ο Φαίδης θα βρει την ευκαιρία να της εξομολογηθεί τον έρωτά του για κείνη, κρυφά από τη –σύζυγό του πια- Δόρα, η οποία όμως δεν είναι τελείως ανυποψίαστη. Στην ίδια σκηνή πληροφορούμαστε και την ασθένεια της Δόρας –αφήνοντας ο Χρηστομάνος να εννοηθεί πως πρόκειται για φυματίωση- αλλά και για την υπερέχουσα ομορφιά της ενήλικης πια Λιάνας. Θα μας αποκαλύψουν πως η Λιάνα ήταν παράνυμφος στο γάμο του ζευγαριού, και πως, αρνήθηκε να εισπράξει ένα ακόμα φιλί από το Φαίδη εκείνη την ημέρα. Στο δωμάτιο του ξενοδοχείου όμως, η Δόρα θα επιμείνει ξανά να φιληθούν η φίλη της και ο σύζυγός της. Αυτό, το δεύτερο φιλί, θα δοθεί τελικά και θα 'ναι εξομολογητικό. Η Λιάνα θα αποχωρήσει ντροπιασμένη και το δεύτερο μέρος θα κλείσει με ένταση ανάμεσα στο ζευγάρι.

Στο τρίτο μέρος, κι ενώ προετοιμαζόμαστε για το φινάλε, ο Φαίδης μιλάει με το γιατρό για την υγεία της Δόρας, η οποία είναι στο κρεβάτι. Βρισκόμαστε στο σπίτι του ζευγαριού πλέον, και τα νέα είναι άσχημα, ο γιατρός εκτιμά πως της απομένει ελάχιστος χρόνος ζωής. Η Λιάνα στο μεταξύ έχει σταματήσει να τους επισκέπτεται με συχνότητα, αποφεύγει ειδικότερα τις στιγμές που ο Φαίδης είναι στο σπίτι. Η Δόρα ζητάει από το Φαίδη να της φέρει την παιδική της φίλη. Η Λιάνα έρχεται πράγματι, και φέρνει μαζί της δύο τριαντάφυλλα, ένα λευκό κι ένα σκούρο κόκκινο, τα προσφέρει στη Δόρα, κι εκείνη ζητάει να της φέρουν όσα περισσότερα απ' αυτά τα τριαντάφυλλα μπορούν. Όταν η επιθυμία της πραγματοποιείται, φτιάχνει με τα λευκά ένα στεφάνι για κείνη, και προτρέπει τη Λιάνα να φτιάξει ένα δικό της με τα κόκκινα. Μόλις τελειώσουν, τα φορούν, η Δόρα λέει στο Φαίδη να αγκαλιάσει τη Λιάνα για τελευταία φορά, αφού δε θα μπορούν να 'ναι ποτέ ξανά μόνοι οι δυό τους στο μέλλον, εννοώντας με αρκετή σαφήνεια πως το φάντασμά της θα τους ακολουθεί επ' άπειρον. Εδώ είναι και το τρίτο φιλί, το πιο δραματικό. Η σκηνή τελειώνει με τη Δόρα ν' αυτοκτονεί μετά από υστερικούς διαλόγους μ' ένα πιστόλι και τα λευκά τριαντάφυλλα στο κεφάλι, έχοντας υποσχεθεί να μείνει μετά θάνατον για πάντα ανάμεσα στο νέο ζευγάρι, το σύζυγο και την παιδική της φίλη.

Στο έργο ωστόσο υπάρχουν κι άλλα φιλιά, όπως εκείνο της αρχής, όπου ο Χρηστομάνος περιγράφει έναν πίνακα του Αυστριακού ζωγράφου Klimt, με τίτλο «Ο Έρωτας» (“Das Liebe”) ή ακόμα κάποια του Φαίδη προς τη Δόρα. Αλλά κανένα από αυτά δε μετριέται. Τα τρία φιλιά ανήκουν όλα στη Λιάνα. Συναντάμε λοιπόν ως leitmotifs τα φιλιά και τα τριαντάφυλλα, κι ακόμα, όπως ανέφερα και νωρίτερα, την αναφορά στην ασθένεια και την ασχήμια και την αντίθεσή της με την ομορφιά και την υγεία (Δόρα-Λιάνα). Οι διάλογοι πολλές φορές αγγίζουν την υστερία, όλα εκτυλίσσονται με αρκετή υπερβολή καθ’ όλη τη ροή του έργου. Ακόμα και οι σκηνοθετικές οδηγίες ή οι οδηγίες σκηνικού είναι εμπλουτισμένες με χαρακτηρισμούς και υπερβολικό αριθμό επιθετικών προσδιορισμών.

Ως βασική του επιρροή από το χώρο του ευρωπαϊκού θεάτρου θα πρέπει να επισημάνουμε τον Henrik Ibsen (1828-1906). Το ερωτικό τρίγωνο που αναπτύσσεται στα «Τρία Φιλιά» είναι καθαρά ιψενικό, αφού ανάμεσα στο ζευγάρι συναντάμε μια ερωμένη που ανήκει στο φιλικό περιβάλλον τόσο της Δόρας όσο και του Φαίδη. Επιπλέον, όπως και στο Χρηστομάνο, έτσι και στο όψιμο έργο του Ibsen (όπως στην “Eda Gable”) συναντάμε αυτοβιογραφικές επικλήσεις. Διαφορετικής κλίμακας και βεληνεκούς καλλιτέχνες και οι δύο, λόγω χωροχρονικών και κατά συνέπεια κοινωνικών συνθηκών, άφησαν αμφότεροι την σημαντική τους προσφορά, παρακαταθήκη στο ελληνικό και το νορβηγικό θέατρο αντίστοιχα.

Η Eda είναι τόσο γοητευτική όσο η Λιάνα και τόσο αποφασιστική όσο η Δόρα, είναι επικίνδυνη όσο και οι δύο μαζί. Ο Χρηστομάνος δε δημιουργεί μια απόλυτη ηρωίδα – μύθο, αλλά μοιράζει τα χαρακτηριστικά της Eda και στις δύο, διατηρώντας πάντα την τριγωνική σχέση που γέρνει πότε προς το ένα σκέλος της και πότε προς το άλλο. Ρίχνει επίσης το βάρος της απόγνωσής της στο Φαίδη, αφήνει στη Δόρα την αυτοκαταστροφικότητα, στη Λιάνα τη μοναξιά και τη στωικότητα. Η αυτοκτονία είναι κι εδώ η λύση του τριγώνου, ένας ανθοστολισμένος θάνατος, μια λύση που δε φέρνει ούτε τη λύτρωση ούτε την ηθική δικαίωση, μια λύση που επαναφέρει απλώς την ποίηση στη θεατρική σκηνή.

## 1.5. ΠΛΑΤΩΝ ΡΟΔΟΚΑΝΑΚΗΣ: Ο ΝΕΑΡΟΣ ΑΝΤΙΖΗΛΟΣ ΣΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ

### 1.5.1. ΑΠΟ ΤΗ ΣΜΥΡΝΗ ΣΤΗ ΧΑΛΚΗ

Ο Πλάτων Ροδοκανάκης γεννήθηκε ως Πλάτων Σουλιώτης στη Σμύρνη το 1883, η οποία ήκμαζε εκείνο τον καιρό πριν από τη Μικρασιατική καταστροφή. Ήταν γόνος πλούσιας αριστοκρατικής οικογένειας, γιός του δικηγόρου Παναγιώτη Σουλιώτη και της Δέσποινας Ροδοκανάκη, της οποίας το όνομα και χρησιμοποίησε για να υπογράψει τα γραπτά του, για λόγους αισθητικής, σύμφωνα με τη μελετήτριά του, τη φιλόλογο Άννα Κατσιγιάννη<sup>48</sup> [1999].

Το έργο του είναι κυρίως στραμμένο στον εσωτερικό του κόσμο και στην σκιαγράφηση του πορτραίτου και της ιδιοσυγκρασίας του. Έχει έντονες μεταφυσικές αναζητήσεις, ίσως λόγω της τριβής του με τα Εκκλησιαστικά συγγράμματα, γεγονός που γίνεται αντιληπτό και κατά την ανάγνωση του «Βυσσινιού Τριαντάφυλλου». Παρά την οικονομική άνεση της οικογένειάς του, επέμενε σε μια ροπή προς τη μελαγχολία και το τραγικό στοιχείο. Επιπλέον, κατά μια περίεργη σύμπτωση αυτός, όπως και ο Χρηστομάνος, αντιμετώπισε προβλήματα υγείας από τα παιδικά του χρόνια, για την ακρίβεια γεννήθηκε με άσθμα [«Όχι παίζουμε»-Άρης Ασπρούλης, υπό έκδοση]. Γι' αυτό το λόγο η οικογένειά του εγκατέλειψε τη Σμύρνη κι έμεινε για τρία χρόνια στο Κορδελιό. Αυτοβιογραφικά στοιχεία αυτής της περιόδου μπορεί να αναγνώσει κι εύκολα να εντοπίσει κανείς στο διήγημά του «Το φλογισμένο ράσο»<sup>49</sup>.

Κατά την παραμονή του στο Κορδελιό και για να υποτάξει κάπως τη θλίψη του, πήρε την απόφαση να καταφύγει στους κόλπους της Εκκλησίας και να φύγει για τη Θεολογική Σχολή της Χάλκης. Υλοποίησε άμεσα την απόφαση αυτή κι έτσι κατάφερε να ξεφύγει από ό,τι ένιωθε ως καταναγκασμούς του αστικού οικογενειακού του περιβάλλοντος. Στη Χάλκη όμως βρέθηκε αντιμέτωπος με άλλους περιορισμούς, αυτούς της

---

<sup>48</sup> Ψηφιακό αρχείο Ερτ, «ΕΠΟΧΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ: Πλάτων Ροδοκανάκης»

<sup>49</sup> Περιλαμβάνεται στο: Στέλιου Ξεφλούδα, «Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης, Λαπαθιώτης», σ. 326

ζωής ενός δόκιμου ιερωμένου. Μη μπορώντας να αντέξει ούτε αυτούς, εγκατέλειψε νωρίς το «δρόμο του Θεού», καταλήγει –ως γνήσιος εκπρόσωπος του αισθητισμού, όπως αποδείχτηκε αργότερα- πως η κλίση του είναι «περισσότερο προς τον Άδωνι και λιγότερο προς το Χριστό»<sup>50</sup>, περισσότερο οπαδός του ηδονισμού παρά του χριστιανισμού.

### **1.5.2. ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ**

Αρχίζει τότε να γράφει καλλιεργώντας ένα είδος ποιητικού αφηγηματικού λόγου, ακολουθώντας το δρόμο της ενδοσκόπησης κι αδιαφορώντας για τον κοινωνικό περίγυρο της Σμύρνης. Η πρώτη του έκδοση είναι μια συλλογή πεζών ποιημάτων με τον τίτλο “De Profundis”,<sup>51</sup> που εκδίδεται στην Εστία το 1908, γραμμένη σε καθαρεύουσα. Έκτοτε δε θα ξαναχρησιμοποιήσει αμιγή καθαρεύουσα. Υποθέτουμε πως η εποχή του “De Profundis” είναι η περίοδος κατά την οποία εγκαθίσταται οριστικά στην Αθήνα, κι έρχεται σε επαφή με τον κύκλο του λογοτεχνικού περιοδικού «Παναθήναια» του Κίμωνα Μιχαηλίδη [Κατσιγιάννη, 1999]. Εργάζεται ως υπάλληλος στο βιβλιοπωλείο του Ελευθερουδάκη και αρθρογραφεί στην «Ακρόπολη», στο «Εμπρός», στην «Εστία» και άλλες εφημερίδες της εποχής, όπου μπορούμε να αναζητήσουμε χρονογραφήματα, ταξιδιωτικές εντυπώσεις, λογοτεχνήματα και άλλα κείμενά του. Το 1912 εκδίδεται από τα «Παναθήναια» σε ένα αυτοτελές φυλλάδιο ένα πεζοτράγουδο του Ροδοκανάκη με τίτλο «Ο θρίαμβος».

Το 1913 διορίζεται διευθυντής επιδομάτων για τα θύματα πολέμου και τρία χρόνια αργότερα προσχωρεί στο κίνημα της Εθνικής Άμυνας. Θα διατελέσει έφορος Βυζαντινών

---

<sup>50</sup> Άννα Κατσιγιάννη, ό.π.

<sup>51</sup> Σαφής αναφορά στον Όσκαρ Ουάιλντ, ίσως για να δηλώσει την ‘εκλεκτική συγγένεια’ που νιώθει με το μεγάλο συγγραφέα και κύριο εκπρόσωπο του Ευρωπαϊκού αισθητισμού. Ο Στέλιος Ξεφλούδας τον αποκαλεί «οραματιστή του αυτοκρατορικού Βυζαντίου, μουσικόπαθο υμνωδό του Αγίου Δημητρίου, γεμάτο ωραιοπάθεια, διακοσμητική μανία, μεγαλοπρέπεια και αισθησιασμό, μαθητή του Ουάιλντ». (Βασίλης Χ. Μάκης, εισαγωγική μελέτη στο ‘Βυσσινί Τριαντάφυλλο’, 1982, σ. 15)

Παρόλα αυτά, ο Ουάιλντ υπήρξε γενικότερη επιρροή του ελληνικού λογοτεχνικού κόσμου της εποχής, για παράδειγμα το γνωστό ποίημα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη, «Εκ βαθέων», κ.ά.

Αρχαιοτήτων και διευθυντής του Βυζαντινού τμήματος του Υπουργείου Παιδείας. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, όντας υμνητής του Βυζαντίου κι έχοντας εξάλλου δημοσιεύσει σχετικές μελέτες<sup>52</sup>. Το «μυστήριο εις πράξεις τρεις», όπως το αποκαλεί ο ίδιος, θεατρικό του έργο «Ο Άγιος Δημήτριος» με βυζαντινή θεματολογία, ανέβηκε από το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη το 1917 και δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του, το 1922 [Πούχνερ, 1997:175]. Εκτός από αυτό έχει γράψει άλλα τέσσερα θεατρικά έργα · τα μονόπρακτα : «Ο Πιερότος», «Η Θεατρίνα» και «Το Τσακάλι», και το ιστορικό δράμα «Η Κλυταιμνήστρα». Ωστόσο, τα θεατρικά του έργα, σύμφωνα με την Άννα Κατσιγιάννη, δεν προσφέρονται για παραστάσεις γιατί είναι αρκετά ποιητικίζοντα.

Τα λογοτεχνήματα που δημοσίευε στις εφημερίδες της Αθήνας εξέδωσε αργότερα συγκεντρωμένα σε δύο τόμους με τίτλους «Το φλογισμένο ράσο» το 1911, και στο οποίο κάνει χρήση μιας πολύ απλής δημοτικής γλώσσας, και «Το βυσσινί τριαντάφυλλο» που εκδίδεται το 1912. Αυτά ήταν και τα δύο έργα του που του επέτρεψαν να πάρει μια σημαντική θέση ανάμεσα στους λογοτέχνες εκείνους που συνέθεσαν την ιστορία του ελληνικού αισθητισμού<sup>53</sup>. Μετά από αυτό τυπώνει τον «Θρίαμβο», την ίδια χρονιά, ένα πεζό τραγούδι σε 14 μεγάλες σελίδες [Μάκης, 1982:21].<sup>54</sup> Στο μεταξύ δύο δεκαετίες πριν ανακαλύφθηκε ένα ακόμα έργο του, άγνωστο ως τότε, το διήγημα «Μέσα στα γιασεμιά»<sup>55</sup>, για το οποίο η Άννα Κατσιγιάννη εικάζει πως γράφτηκε μετά το 1913 λόγω της εκφραστικής του ωριμότητας και της γλωσσικής υφής. Σ' αυτό το τελευταίο του βιβλίο αναμινγύει τύπους της καθομιλουμένης καθαρεύουσας της πόλης με την ορθόδοξη δημοτική της εποχής του. Δημιουργεί έτσι ένα γλωσσικό ιδίωμα πολύ κοντινό στον προφορικό λόγο και

---

<sup>52</sup> Αυτές είναι τα «Βυζαντινά Πολύπτυχα» (1916) και «Η Βασίλισσα και οι Βυζαντινά Αρχόντισσαι» (1920)

<sup>53</sup> Για την Άννα Κατσιγιάννη, ο Ροδοκανάκης προοιωνίζεται τη μετέπειτα εκφραστική ιδιαιτερότητα των σουρεαλιστών, τόσο λόγω της γλωσσικής όσο και της θεματικής εκζήτησης στο έργο του.

<sup>54</sup> Από τον πρόλογο της έκδοσης του «Βυσσινί Τριαντάφυλλο», εκδ. Επικαιρότητα.

<sup>55</sup> Εντοπίστηκε από την Άννα Κατσιγιάννη και εκδόθηκε με δική της επιμέλεια: Πλάτων Ροδοκανάκης-Μέσα στα γιασεμιά, εκδ. Νεφέλη, 1995 (Βαγγέλης Αθανασόπουλος στο «Πλάτων Ροδοκανάκης-Αφηγήματα, 2010, σ.40) Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά σε συνέχειες στο αθηναϊκό περιοδικό «Χαραυγή» το 1923, τέσσερα χρόνια μετά το θάνατο του Ροδοκανάκη.



συνθέτει διαλόγους με φυσικότητα. Μεταβαίνει έτσι από τον αισθητισμό σε ένα είδος ποιητικού ρεαλισμού<sup>56</sup>.



### **1.5.3. ΦΥΣΗ ΑΣΘΕΝΙΚΗ: ΑΙΣΘΗΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ**

Ο Ροδοκανάκης βασανίζεται από το άσθμα από την παιδική του ηλικία και πεθαίνει από φυματίωση το 1919, σε ηλικία μόλις 36 ετών. Σύμφωνα με την Άννα Κατσιγιάννη, η κριτική αδιαφόρησε από ένα σημείο κι έπειτα για το έργο του Ροδοκανάκη, γιατί δεν την ενδιέφερε ο άκρατος αισθητισμός του και η συνεχής ενδοσκόπηση. Οι κριτικοί του καιρού του (Παλαμάς, Άγρας, Παναγιωτόπουλος, Ροδάς) δεν τον ήξεραν όπως τον γνώρισε ο μετέπειτα λογοτεχνικός κόσμος, με το διήγημα «Μέσα στα γιασεμιά». Μ' αυτό του το διήγημα ξεπερνάει τη φάση του αισθητισμού και κάνει την στροφή στον ρεαλισμό αλλάζοντας τη συνολική αποτίμηση του έργου του.

Πάντως αυτός ο άκρατος αισθητισμός για τον οποίο έκανε λόγο η κριτική, στην περίπτωση του Ροδοκανάκη διαφέρει από τις πρακτικές των ομοτέχνων του της ίδιας σχολής. Δεν περιορίζεται στις αναφορές στο έργο των Ευρωπαίων εστέτ, αλλά έχουν πρωτογενή χαρακτηριστικά που λειτουργούν στον αισθητισμό, όπως αυτά που αναφέρονται στο ψυχολογικό κλίμα και τον τόνο, εννοώντας το αίσθημα της απώλειας και του ανεκπλήρωτου, τη νοσταλγία, την απομόνωση και την απραξία. Ακόμα συναντάμε χαρακτηριστικά εικονοποιίας, όπως το όνειρο και η έκσταση και σύμβολα της μεταβατικότητας των καταστάσεων (πεταλούδες, λουλούδια, δειλινά) ή ακόμα το τεχνητό και το φυσικό σε υπερβολικές μορφές (διάκοσμοι, στολίδια και ορχιδέες ή παγώνια). Ως προς τις τεχνικές του, συναντάμε τον Ροε, όχι όμως ως αναφορά, αλλά ως έμφαση στη μικρή φόρμα και τις σύντομες αφηγηματικές μορφές με δραματικές κορυφώσεις ή με

---

<sup>56</sup> Την απόπειρα για πέρασμα στο ρεαλισμό τη συναντήσαμε και στο Χρηστομάνο, κυρίως στο όψιμο έργο του, «Η κερένια κούκλα». Όπως είχε συμβεί και στην Ευρώπη με τους ζωγράφους και τους λογοτέχνες, τρείς περίπου δεκαετίες νωρίτερα, οι καλλιτέχνες αρχίζουν να απορρίπτουν τον αισθητισμό του Ρομαντισμού και επιθυμούν να αναπαραστήσουν τη ζωή όπως είναι, χωρίς τόσο έντονη πια επιθυμία να ξεφύγουν από την πραγματικότητα.

πάγωμα του χρόνου στις πιο αδιάφορες στιγμές, δίνοντας έμφαση στην υπερβολική περιγραφή του χώρου ή του περιβάλλοντος [Αθανασόπουλος, 2010:48]. Στο «Φλογισμένο Ράσο» για παράδειγμα, συναντάμε το θρησκευτικό ως αισθητική αντίληψη. Κάθε στιγμή εντυπώσεων είναι μια νέα εμπειρία, κι αυτό είναι η επιτυχία του Ροδοκανάκη ως εκπροσώπου του αισθητισμού.

Η αντίληψη του θρησκευτικού όμως, είναι ένας ακόμα τρόπος που κάνει το Ροδοκανάκη να διαφέρει. Λόγω της ασθενικής του φύσης, ο Ροδοκανάκης δίνει αφειδώς στους ήρωές του υγεία και ομορφιά, τη λάμψη της νεότητας, η αδυναμία του αυτή είναι μια ώθηση προς το ωραιολογικό στοιχείο. Έτσι, και στο «Βυσσινί Τριαντάφυλλο» προβάλλει στο Γιώργο, το νεαρό ζωγράφο, το αντίθετο του *alter ego* του, πάντα συνδυαζόμενο όμως με στοιχεία του εαυτού του. Ο Γιώργος δεν παύει να είναι ένας νέος ρομαντικός καλλιτέχνης. Έτσι, ενώ βρίσκεται με το ένα πόδι στον αισθητισμό, με το άλλο προσπαθεί να ισορροπήσει στην πραγματικότητα, βρίσκεται κι αυτός, όπως κι οι περισσότεροι εκπρόσωποι του ρεύματος, σε μια επαναλαμβανόμενη προσπάθεια να πατήσει και να σταθεί σ' έναν τόπο που δεν υπάρχει. Ίσως γιατί ο Ροδοκανάκης είχε να αντιμετωπίσει το δίλημμα να κατασταλάξει ανάμεσα στην τέχνη του και «*επίσημη εκδοχή της ζωής του στο Βυζαντινό Μουσείο Θεσσαλονίκης και στο Υπουργείο Παιδείας*», όπως παρατηρεί ο Β. Αθανασόπουλος [2010:50].

#### **1.5.4. ΤΟ ΒΥΣΣΙΝΙ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟ**

Αφού είδαμε την υπόθεση του κειμένου των «Τριών Φιλιών», περνάμε στη μελέτη του έτερου εμπλεκόμενου έργου σε αυτή την υπόθεση, του «Βυσσινιού Τριαντάφυλλου». Στη σημερινή του μορφή, πρόκειται για την τελευταία συλλογή διηγημάτων που εκδόθηκε όσο ζούσε ο Ροδοκανάκης, το 1912. Χωρίζεται σε τρία διακριτά μέρη: το ομώνυμο διήγημα (με το οποίο και θα ασχοληθούμε κυρίως) είναι το πρώτο μέρος. Το δεύτερο μέρος έχει τον τίτλο «Παιδιάτικες αγάπες» κι αποτελείται από τέσσερα αφηγήματα, με αυτοβιογραφικά στοιχεία από τη σχολική ηλικία και το τρίτο μέρος, που ονομάζεται «Ιστορίες» είναι επτά ακόμα αφηγήματα, που δείχνουν τη στροφή του προς τον αφηγηματικό ρεαλισμό [Αθανασόπουλος, 2010:36-37]. Με αυτό το βιβλίο, ο Ροδοκανάκης «*αποχαιρετά τον*

αισθητισμό», δια του εκφυλισμού του στο πρώτο αφήγημα, και με το πέρασμα στο ρεαλισμό στο τρίτο μέρος [Αθανασόπουλος, ό.π.]. Κι αυτό γιατί, ακόμα και από τα θετικά δείγματα ως προς τον αισθητισμό, που φέρει η πρόζα του εν λόγω αφηγήματος, δε λείπουν τα σημάδια της εκφυλιστικής νοσηρότητας, η οποία αποτελεί και το κυρίως σύμπτωμα του εκφυλισμού του αισθητισμού. Για τον Β. Αθανασόπουλο, το «Βυσσινί Τριαντάφυλλο» και οι «Σπασμένες ψυχές» του Ν. Καζαντζάκη, σηματοδοτούν και το τέλος του ελληνικού αισθητισμού [2010:8].

Αυτό που κατά κύριο λόγο μας ενδιαφέρει εδώ είναι το πρώτο μέρος του βιβλίου, το αφήγημα «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο» στη μορφή που υποθέσαμε αρχικά πως αυτό είχε την περίοδο που έλαβε χώρα η αντιπαράθεση για την «πρωτοτυπία» του. Έχουμε ήδη υποθέσει εξ'αρχής πως το πρώτο μέρος του αφηγήματος που έχουμε σήμερα, αποτελούν οι συνέχειες που δημοσιεύτηκαν στην Ακρόπολη στις 12-14 Φεβρουαρίου 1909, και πως το τελευταίο μέρος του είναι ένας επίλογος για τον οποίο δε γνωρίζουμε περισσότερα από την αναφορά στην κριτική του Κωστή Παλαμά.

Στο πρώτο μέρος με τον υπότιτλο «Η Κόμησσα με τις δαντέλες», η αφήγηση εναλλάσσεται ανάμεσα στο πρώτο και το τρίτο πρόσωπο. Ένας άντρας συναντά την Κόμησσα Κάρνιστ σε μια συγκέντρωση για τσάι στο σπίτι της κι αρχίζουν να κουβεντιάζουν. Ξεκινά με λεπτομερείς περιγραφές του χώρου και συζητήσεις για τις τέχνες και το θάνατο, ανάμεσα στο άντρα και την Κόμησσα. Εκείνη θα τον ρωτήσει «Για πήτε μου : Φοβάστε τα φαντάσματα;»<sup>57</sup>, αφήνοντας την παρακαταθήκη της για την εξέλιξη της ιστορίας. Στη συνέχεια θα του ζητήσει να της αφηγηθεί ένα ερωτικό ανέκδοτο, αλλά πριν γίνει αυτό ο Ροδοκανάκης εισάγει στη συζήτησή τους μια κριτική στην καλλιτεχνική πραγματικότητα της εποχής. Ορμώμενος από τη χάρη που του ζητά η Κόμησσα –να δώσει μια παράσταση για κείνη-, ο άντρας θα πει «[...] φοβάμαι μήπως έχετε και σεις τις ιδιότητες εκείνες που χαρακτηρίζουνε τους γέρους κριτικούς, που για να μην τους ελέγχουνε τα χρόνια, γιατί αφήκανε το καλοκαίρι να περάση δίχως δικά των γεννήματα, μαζεύουν από τα στεφάνια των νέων όσα πέσουν δαφνοκούκουτσα, και προσπαθούνε με αυτά να τους χτυπήσουν για να κόψουνε το δρόμο τους»<sup>58</sup>. Η συζήτηση συνεχίζεται με διάθεση φιλοσοφική και

---

<sup>57</sup> Ακρόπολη, 12/2/1909

<sup>58</sup> Η πρόταση αυτή θα μπορούσε να προμηνύει τη διαμάχη που θα ακολουθήσει, αφού η παρατήρηση γίνεται με αφορμή τη σχέση της Κόμησσας με το θέατρο -παρόλο που ο Χρηστομάνος δεν είναι κριτικός, είναι όμως μεγαλύτερος του Ροδοκανάκη.

αναφορές στην Οδύσσεια και στο μύθο του Ενδυμώνα, με μια σύντομη εξύμνηση της πράξης της αυτοκτονίας από την Κόμησσα, η οποία και θυμάται αυτό που είχε ζητήσει στην αρχή: να της αφηγηθεί ο άντρας μια ανέκδοτη ιστορία αγάπης. Εκείνος της λέει πως θα της πει κάτι ολότελα πραγματικό, θα της διαβάσει τα ημιτελή φύλλα ημερολογίου ενός φίλου του εύελπι, του Γιώργου, κι ανανεώνουν το ραντεβού τους για την επόμενη μέρα.

Ξεκινάει το δεύτερο κεφάλαιο του πρώτου μέρους με τίτλο «Τριγύρω στη χλωμάδα ενός λουλουδιού», όταν ο άντρας φτάνει στο σπίτι της Κόμησσας, κι αφού κάθονται της κάνει μια μικρή εισαγωγή σ' αυτό που σκοπεύει να της διαβάσει. Της θυμίζει πως πέντε χρόνια πριν, εξαφανίστηκε η Βέρα Ζ., την οποία μάλιστα η Κόμησσα φανερώνει πως γνώριζε, και του αναφέρει πως την ίδια μέρα είχε εξαφανιστεί κι ένας εύελπις. Ο εύελπις είναι ο Γιώργος, ο καλύτερος φίλος του άντρα, στον οποίο ανήκουν τα χειρόγραφα. Αναφέρεται και η ύπαρξη του πατέρα της Βέρας, τον οποίο επισκέφθηκε ο άντρας όταν έμαθε πως ο φίλος του χάθηκε.

Μετά το συμβολισμό των μύθων, ο Ροδοκανάκης ίσως να επιχειρεί ένα μικρό πέρασμα από τον παρνασισμό, τοποθετώντας τη γνωριμία του άντρα με τον Γιώργο στο Μουσείο, ανάμεσα στ' αγάλματα. Ο Γιώργος είναι ως τότε ένας νέος χωρίς προβλήματα, χωρίς γονείς και με μεγάλη οικονομική άνεση. Όταν θα γνωρίσει τη Βέρα, μια Πρωτομαγιά, θα του περιγράψει την ομορφιά της και τα αισθήματά του για κείνη την ξανθιά νέα με τα μαύρα μάτια που πλέκει στεφάνια από λευκά ρόδα και στολίζει τα κεφάλια μικρών παιδιών και που, σαν την πλησίασε και της ζήτησε ένα λουλούδι, εκείνη του χάρισε ένα στεφάνι. Ένα χρόνο αργότερα, κι ενώ ο Γιώργος υπέφερε από τον έρωτά του για τη Βέρα, είπε στο φίλο του όλα εκείνα που έγραψε και στα φύλλα του ημερολογίου –τα οποία λίγες μέρες πριν την τραγική του κατάληξη, *κουρέλιασε*. Με τις αναγνώσεις αυτές ξεκινούσε το τρίτο κεφάλαιο, αυτό που εμείς για λόγους πρακτικούς, θεωρήσαμε ως το δεύτερο μέρος, το «Βυσσινί τριαντάφυλλο» που γνωρίζουμε σήμερα. Εκεί ο άντρας αφηγητής δίνει τη θέση του στο Γιώργο, ο οποίος μέσω των ημερολογίων του, αφηγείται την ιστορία του έρωτά του με τη Βέρα. Οι διαφορές σ' αυτό το σημείο ανάμεσα στις δημοσιεύσεις της αρχής που συναντάμε στην Ακρόπολη και την τελική έκδοση είναι ελάχιστες, εξαντλούνται σε θέματα διατύπωσης και στο όνομα της μπόνας, που από μισ Τζέννου, γίνεται μισ Μπέτσου<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Ακρόπολη, 14/2/1909 και «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο», εκδ. Νεφέλη

Εδώ ξεκινάει ένα έργο μέσα στο έργο. Στο μέρος του ημερολογίου, ο Γιώργος εξιστορεί τη σχέση του με τη Βέρα, μας συστήνει μ' έναν τρόπο και τα δύο πρόσωπα · μας πληροφορεί πως ο ίδιος είναι ζωγράφος<sup>60</sup>, πως η Βέρα μόνο καλπάζοντάς με τ' άλογό της νιώθει ελεύθερη και πως επιθυμεί να επιστρέψει στο βαφτιστικό της όνομα, το Βερενίκη. Έτσι εισέρχονται στην αφήγηση τ' αστέρια. Στη συνέχεια, θα μας αποκαλυφθεί με τον ίδιο τρόπο η τραγική ιστορία του θανάτου της μητέρας της Βέρας, μιας γυναίκας με τόσο όμορφα χαρακτηριστικά και φορέματα, που ζήλευε μέχρι και η βασίλισσα. Γνωρίστηκαν με τον πατέρα της, το στρατηγό, στη Βιέννη, κι όταν ήρθαν να εγκατασταθούν στην Αθήνα, γεννήθηκε η Βέρα. Η μητέρα αρρώστησε και οι γιατροί δεν έδιναν καμία ελπίδα. Μια μέρα πέθανε πάνω στο πιάνο που αγαπούσε. Η Βέρα –που μοιάζει με τη μητέρα της στην όψη– της έπλεξε μια απ' τις μέρες που αναφέρονται στο ημερολόγιο ένα σταυρό από λευκά τριαντάφυλλα για το μήμα της. Ο Γιώργος νομίζει πως καμιά φορά, μέσα απ' το βλέμμα της Βέρας, το φάντασμα της μητέρας της τον κοιτάζει απειλητικά · φοβάται πως δε θ' αντέξει αν μια μέρα η Βέρα γίνει ίδια η μάνα της.

Ένα βράδυ βρέθηκαν στον κήπο κάτω απ' το φεγγαρόφωτο. Τότε, μια νυχτερίδα, που η Βέρα θεώρησε αργότερα πως δεν ήταν παρά η ψυχή της μητέρας της, αντιστρέφοντας και διαστρέφοντας το «Αηδόνι και το Τριαντάφυλλο» του Oscar Wilde, θα μπλεχτεί σε μια τριανταφυλλιά και φτερουγίζοντας με θόρυβο θα σκορπίσει τα βυσσιανά ροδοπέταλα πάνω στη Βέρα, που μες στο σκοτάδι ο Γιώργος θα τα νομίζει για αίμα. Με το περιστατικό αυτής της νύχτας, που θα πάρουν για κακό σημάδι, θα κλείσει και το μέρος των επιστολών.

Ο άντρας ξαναπαίρνει το ρόλο του αφηγητή, στο Β' κεφάλαιο του δεύτερου μέρους. Περιγράφει τον τραγικό χαμό των δύο νέων, που πληροφορήθηκε από τη μητέρα του Γιώργου και κάτι ψαράδες της Ελευσίνας, αλλά μεταφέρει και λόγια του ίδιου, που τον είχε επισκεφθεί μια μέρα πριν το χαμό τους. Οι δυο νέοι συναντήθηκαν με τ' άλογά τους στην Ιερά Οδό, επισκέφτηκαν την αρχαία εκκλησία στο Δαφνί κι έπειτα το παρεκκλήσι του Άι Νικόλα, όπου θα κάνουν έρωτα ανάμεσα σε οστά και λείψανα αγίων. Ο Ροδοκανάκης τοποθετεί τον έρωτα δίπλα στο θάνατο και δεν αναπτύσσει περιγραφικά τη σκηνή, βάζει μόνο τελείες και σωπαίνει. Οι δυο τους πήραν τ' άλογα ξανά και κίνησαν για την Ελευσίνα,

---

<sup>60</sup> Ενώ τον γνωρίσαμε σαν εύελπι. Βλ. και παρακάτω «[...] τον εύελπιν του 'Βυσσινιού Τριαντάφυλλου' τον μετημφίεσα εις μουσικόν», θα πει ο Ροδοκανάκης στη συνέντευξη στην εφημερίδα Αθήναι, 8/6/1911, αργότερα θα τον κάνει ζωγράφο.

«σα θυμωμένοι μεταξύ τους». Εκεί βρέθηκαν καταμεσής μιας καταιγίδας κι έπεσαν κι οι δύο μέσα στη φουρτουνιασμένη θάλασσα, καλπάζοντας με τ' άλογά τους. ο έρωτάς τους ολοκληρώνεται στο θάνατο.

Εδώ τελειώνει το αφήγημα της τρέχουσας έκδοσης, ενώ η πρώτη εκδοχή συνέχιζε με την επαναφορά του σκηνικού στο σπίτι της Κόμησας. Τίποτα δεν αφήνεται στην τύχη του από τον Ροδοκανάκη. Ακόμα και η αναφορά της αρχής στον Ενδυμίωνα, που όσο κοιμάται μένει νέος, θα συναντηθεί με το τελευταίο μέρος του έργου. Όπως θα δούμε παρακάτω ο Παλαμάς γράφει στην κριτική του στο Νουμά, πως το «Βυσσινί Τριαντάφυλλο» «[...]τελειώνει, κοροϊδευτικά, με τον ύπνο της κοντέσσας». Μπορούμε να υποθέσουμε πως καθώς η εξιστόρηση φτάνει στο τέλος, ο άντρας συνειδητοποιεί ότι η Κόμησα Κάρνιστ έχει αποκοιμηθεί. Ειρωνεία και χιούμορ ή μετωνυμία του θανάτου; Όπως και να' χει ο Ροδοκανάκης τοποθετεί και συνθέτει με σοφία τα γεγονότα και τα πρόσωπα στην (υποθετική) πρώτη μορφή του έργου –κάτι που είναι δύσκολο να γίνει κατανοητό και αντιληπτό στο τελικό αφήγημα.

## 2. Η «ΠΡΩΤΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΚΗ<sup>61</sup>» ΚΑΙ Ο ΕΘΝΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ

### 2.1. Η ΔΙΕΝΕΞΗ

Διαβάζοντας κανείς και το δύο έργα, δύσκολα θα εντοπίσει με την πρώτη ανάγνωση ομοιότητες στη μορφή ή το περιεχόμενο, ίσως κάποια σημεία στη γλώσσα και τις περιγραφές, κι ίσως ακόμα δει κοινές καταγωγές, τον ίδιο μύθο δύο ερωτευμένων που ο έρωτάς τους κατατρέχεται από φαντάσματα. Ας πάρουμε όμως την ιστορία από την αρχή της.

---

<sup>61</sup> Πηγή στον Πούχνερ [1997:177]: Νιρβάνας, Άπαντα 3, 1968, σ.394

Στις 26 Ιανουαρίου του 1909 ο δημοσιογράφος Σταμ.(άτης) Σταμ.(ατίου) γράφει στην Ακρόπολι πως παρακολούθησε στο σπίτι του Παλαμά την ανάγνωση του διηγήματος «Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο» από τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη σε δημοσιογράφους και λόγιους. Γράφει σχετικά:

*«Ένας εύελπις αγαπά μια Βέρα και πεθαίνουν και οι δύο με έναν όμορφον θάνατον, που είναι σαν μετάβασις από ζωή σε όνειρο. Αν ήτο πράγματι έτσι ο θάνατος, ώ τότε θα ήτο ευτυχία! Ο κ. Ροδοκανάκης είναι ποιητής και βλέπει ωραία όλες τις προστυχιές της ζωής και τα κακά της. Η ποιητική του ψυχή φθάνει μέχρι του σημείου να ευρίσκη και αυτή τη ζωή όμορφη... Μέσα του έχει ένα διαρκή αίθριον ουρανό, που γελάει με χίλιους ήχους, γαλάζια μειδιάματα... Το πρώτο μέρος του έργου του κύπτει από μία τόσο βαρεία φιλοσοφία –ωραία αλλά βαρεία- σαν να εκπλήσσεται και αυτό, για τούτο που του συνέβη. Θα ήτο καλλίτερον να το καθαρήσει από τας φιλοσοφικάς παραφυάδας και να το εξομοιάση με το ταντελένιο του άλλου στύλ.» [Σαχίνης, 1981:420]*

Στις 5 Φεβρουαρίου του 1909, ο Παλαμάς δημοσιεύει στο «Νουμά» ένα άρθρο με τίτλο «Τα έργα της φαντασίας: Το βυσσινί τριαντάφυλλο», το οποίο θεωρώ δόκιμο να παραθέσω, καθώς αναφέρεται στο έργο όπως διαβάστηκε μία ακόμα φορά από τον ίδιο το Ροδοκανάκη στους ομότεχνούς τους το 1909.

*«Σ' ένα σπίτι, μέσα σε κύκλο μουσοθρεμμένων ποιητών και πεζογράφων, κι από τα δύο φύλα, ο κ. Π. Ροδοκανάκης μας διάβασε το «Βυσσινί Τριαντάφυλλο». Η εντυπωση που μας άφησε το νέο έργο του είναι πιο πολύ μουσική παρά πλαστική, ώστε να μπορούμε τώρα καθαρά να την προσδιορίσουμε. Πρώτα, γιατί ένα έργο όσο καλλιτεχνικώτερο είναι, δηλαδή, τις ενενήντα ενιά φορές στις εκατό, συνθετικώτερο και πολυπλοκώτερο, τόσο δυσκολώτερα νοιώθεται από ένα άκουσμα· για να κρίνης, πρέπει να μελετήσης, δηλαδή να διαβάσης· μια δουλειά – μικρή μεγάλη- με άνεση στην ησυχία και στη μοναξιά. Ύστερα, γιατί ο χαρακτήρας του έργου του κ. Ροδοκανάκη μας παρουσιάζεται μέσα σ' ένα θαμποχάραμα, που είναι μαζί σα μυστήριο και σαν κοροϊδία, και κάνει ώστ' έτσι που νομίζουμε πως πιάνουμε στα χέρια μας ανθρώπους, να μας γλιστράνε από τα χέρια σαν ονειροφαντάσματα.*

*Και λοιπόν η απλή μου και κάπως πρόχειρη και όχι τελειωτική εντύπωση:*

«Δύο πράγματα ωραία έχει ο κόσμος τον έρωτα και το θάνατο», λέει στον «Κονσάλβο» του ο Λεοπάρδης. Τα δίδυμα τούτα, μέσα στην ιστορία δύο νέων ανθρώπων που αγαπιούνται και που πεθαίνουν από την αγάπη τους -παλιές ιστορίες, πάντα νέες- ο κ.Ροδοκανάκης θέλησε όχι τόσο να ζωγραφίσει, όσο να τραγουδίσει· όχι τόσο να τραγουδίσει, όσο να συμβολίσει. Γύρο στο βυssινί τούτο τριαντάφυλλο, που δεν το χάιδεψε σε κανένα περιβολάκι ο δροσερός αέρας και της μέρας το φως, αλλά πιο πολύ σε θερμοκήπιο μέσα η ζέστα που αγκαλιάζει ηδονικά κάποια σπάνια και ξωτικά λουλούδια, σαν πιο πολύ μιας τέχνης παρά της φύσης βλαστάρια, ζούνε και μιλούνε, αισθάνονται και πάσχουν, αστράφτουνε και σβύνουν τα πρόσωπα που μας τα φέρνει στο είναι, ή, αν θέλετε, τα νευρόσπαστα που παίζει στα χέρια του ο νέος τεχνίτης.

Δεν είναι παρμένα από τους μαγικούς κόσμους της παράδοσης ή του παραμυθιού· άνθρωποι της σύγχρονης ζωής, που ανίσως και δε ζούνε σαν κ' εμάς, όμως ζούνε στο πλάγι μας · και, μαζί, άνθρωποι που έρχονται στιγμές και μας δείχνονται πιο πολύ μακρυσμένοι από τους ήρωες του μύθου. Δεν πετούνε στα σύννεφα, ούτε γγίζουνε σταστέρια με τα μέτωπά τους· όμως ούτε στη γη πατούνε στερεά. Θυμίζουνε κάποιο περπάτημα που ονειρευόμαστε συχνά στον ύπνο μας, τόσο αλαφρό, που άξαφνα γίνεται αεροπάτημα.

Έργα, σαν αυτό που ακούσαμε από τον κύριο Ροδοκανάκη, έχουν τα ψεγάδια και τα χαρίσματα του είδους τους. Δηλαδή του έρχεται κανενός να στοχαστή: Καλά καλά δεν υπάρχουν ελαττώματα και δεν υπάρχουν προτερήματα, στην τέχνη, καθώς και στη ζωή. Υπάρχουμε μόνο εμείς που καθώς κάνουμε την ηθική, έτσι πλάθουμε και την ομορφιά, σύμφωνα με την ανατροφή μας, με τα συνήθια μας, με τα γούστα μας και με τα μυαλά μας. Υπάρχει μόνο ο ποιητής που δημιουργεί, άλλοτε με την υποταγή στα πατροπαράδοτα και συμμορφωμένος με τα κανονικά και με τα σύμμετρα, και άλλοτε ανυπόταχτος και καταφρονώντας όλα, και τα πάντα ανακατώνοντας. Φτάνει να δημιουργή. Θυμάμαι τα λόγια τούτα βαλμένα από το Ρενάν στο στόμα ενός ήρωά του: «Όλα ωραία, όλα καλά, εξόν από τα μέτρια. Δεν υπάρχει τόπος για το μέτριο μήτε στον ουρανό, μήτε στην κόλαση.» Ό,τι γράφει ο κ. Ροδοκανάκης σφραγίζεται από μίαν ωραίαν ορμή, που νέα είναι ακόμη, και δεν έδειξε όλη της την πλαστική χάρη, μα τραβά ανυπόμονα προς το δημιούργημα κάποιας διαλεχτής ομορφιάς. Στο «Βυssινί Τριαντάφυλλο» βρίσκετε στοιχεία από τη ζωή, το σκέδιο μιας ιστορίας, κάτι σαν ψυχολογική ανάλυση, κάποιο δράμα, κάτι



σα χαρακτήρες, λίγη ειρωνία, λίγη φιλοσοφία, έναν εύελη, μια κόμησσα, ξέρω κ' εγώ τί. Μα το ξεδιακριτικό του γνώρισμα είναι το εγώ του συγγραφέα που δεν περιγράφει τη ζωή, πιστά ή άπιστα, μα την ερμηνεύει, ντύνοντάς την, μεταμορφώνοντας, σχεδόν παραμορφώνοντας, μέσα στα πλατιά πολύπτυχα, αρχοντικά, και κάποτε αποκριάτικα φορέματα του λυρισμού. Ο λυρισμός, το εγώ, φτερωτό, μεθυσμένο, ονειρόπληχτο, προσφέροντας τα πάντα, και τα κοινά της ζωής, και τους συνηθισμένους του κόσμου, μέσα σε χρυσοσκάλιστα κυπελλάκια, σαν ακριβά λικέρια. Ο λυρισμός, που συνθέτει αμελημένα τα βιβλία του, πιο φροντισμένα τις σελίδες του, και φροντισμένα πιο πολύ απ' όλα τις φράσεις του, με το καπρίτσιο του, με το χιούμορ του, με την υπερβολή του και με την ακρότητά του, με κάποια λειτουργική μονοτονία, και ασυμμετρία νεανική, που τραβά και ερεθίζει, που λιγώνει και αποκοιμίζει. Ο λυρισμός που αρχίζει, ιδεολογικά, με τη συζήτηση, και τελειώνει, κοροϊδευτικά, με τον ύπνο της κοντέσσας. Ρομάντσο θα πήτε; Διήγημα; Μελέτη; Κάτι πολύ πιο λίγο και πιο πολύ από κείνα.

Στα πεταχτά, τούτη μου η εντύπωση για το άκουσμα. Μόνο το διάβασμα του έργου θα μ' έκανε τελειωτικώτερα να μιλήσω για τούτο, μ' έναν ίσκιο κριτικής. Μα ό,τι μου δίνει θάρρος είναι η προτιήτερη, λιγοστή, όμως διαλεχτή εργασία του κ. Ροδοκανάκη. Το «Φλογισμένο Ράσο» του, όσο κι αν κόβεται κάπως απότομα, είναι μια ωραία χρωματισμένη ζωγραφιά της ζωής των ιεροσπουδαστών της Χάλκης με κορνίζα την πιο μεγαλόπρεπη φύση που δόθηκε σε μάτι ανθρώπινο να χαρή, είδος πρελούντιου της συμφωνίας του «Βυσσινιού Τριαντάφυλλου». Όσο για τις πρώτες του φιλολογικές δοκιμές που μας παρουσίασε με τ' όνομα *De Profundis*, εγώ είμ' ενθουσιασμένος απ' αυτές. Τις άνοιξα να τις φυλλομετρήσω με την ιδέα πως θα έπεφτα σε ασθενικά ξαναπαρσίματα, κάτω από την επιρροή των τελευταίων ξένων διαβασμάτων, μιας νωθρής τέχνης και πρωτόπειρης· και βρέθηκα μπροστά σ' ένα είδος καλλιτεχνικού κινηματογράφου, που μου παρουσίασε με αξιοσπούδαστη πρωτοτυπία, γοργά και τρεμουλιαστά, πλούσιες εικονίτσες, από τα βάθη των αιώνων κι από τους βυθούς της ψυχής, τη συγκίνηση ενός νου επιδεχτικού να κρατήσει μέσα του και να ξαναδώσει κάθε λογής όψεις της ιστορίας, του μύθου, της φύσης, της ζωής. Και σημειώστε πως τα *De Profundis* τούτα είναι γραμμένα στην καθαρεύουσα,. Ροδοξημέρωμα ενός ποιητή και ηλιόγευμα μιας γερόντισσας σαν την καθαρεύουσα. Γιατί ο κ.Ροδοκανάκης, σα νέος νους στοχαστικός μολονότι άρχισε τόσο καλά με τη γλώσσα που τον έμαθε το σκολειό, είδε πως η τέχνη του δεν

*μπορεί να τραβήξει μπροστά παρά με τη γλώσσα της τέχνης. Και με όλες του τις αριστοκρατικές αγάπες, βαφτίστηκε στα νερά της δημοτικής.*

*ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ»<sup>62</sup>*

Το πρώτο μέρος του «Βυσσινού τριαντάφυλλου», το «βαρειά φιλοσοφικό», που αναφέρει ο Σταμάτης Σταματίου, είναι αυτό που ξεκίνησε να δημοσιεύεται σε συνέχειες στην Ακρόπολη τον επόμενο μήνα και που ο Ροδοκανάκης αφιέρωσε στο Γιάννη Ψυχάρη, και έπειτα αφαίρεσε από την τελική εκδοχή του διηγήματος. Οι τρεις πρώτες συνέχειες δημοσιεύτηκαν κανονικά στις 12, 13 και 14 Φεβρουαρίου του 1909 κι έπειτα διακόπηκε. Η έκδοση σταμάτησε, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ροδοκανάκη, όχι γιατί ο Χρηστομάνος διέδωσε παντού πως το έργο είναι μίμηση του δικού του, αλλά εξαιτίας της λογοκρισίας που υπέστη αυτό από το μάστορα του τυπογραφείου.

Ο ίδιος ο Ροδοκανάκης με επιστολή του προς τον Δ.Π.Ταγκόπουλο του Νουμά, το εξηγεί στις 22 Φεβρουαρίου του ίδιου έτους:

*«Αν και δεν έχω να δώσω λόγο σε κανένα ποιιά αιτία με ανάγκασε να κόψω στη μέση τη δημοσίευση του ‘Βυσσινού Τριαντάφυλλου’ από την εφημερίδα ‘Ακρόπολη’, επειδή όμως ο τρυφερός μου φίλος κ. Κ. Χρηστομάνος τρέχει απ’ εδώ κι απ’ εκεί διαδίδοντας πως είναι κι αυτό μια απομίμηση από τα δικά του φιλολογικά σκέρτσα, μου φαίνεται πως πρέπει να δώσω μια τελειωτική εξήγηση.»*

Και συνεχίζει λέγοντας πως το έργο δε δημοσιεύτηκε στην Ακρόπολη με δική του επιθυμία, στηριζόμενος εδώ στην κριτική του από τον Παλαμά και ισχυριζόμενος ότι ένα ‘έργο της φαντασίας’ δεν αρμόζει να το διαβάσει κάποιος έναντι ευτελούς αντιτίμου σε μια εφημερίδα. Αναγκάστηκε λοιπόν να το δώσει, λόγω των επαγγελματικών του σχέσεων με την Ακρόπολη, όμως μια σύγκριση εντός του κειμένου, του Πλάτωνα με το Χριστό, οδήγησε τον μάστορα να κατέβει στο πιεστήριο με σφυρί και να σπάσει τα κομμάτια που ενοχλούσαν- εν ολίγοις λογοκρίθηκε- κι έτσι το απέσυρε.[Ο Νουμάς 322, 22-2-1909]

Ας σημειωθεί ωστόσο ο πρώτος πλήρης νόμος για την πνευματική ιδιοκτησία στην Ελλάδα θεσπίστηκε έντεκα χρόνια αργότερα, το 1920. Από τότε φυσικά μεσολάβησαν

---

<sup>62</sup> «Ο Νουμάς», 15-2-1909 (Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου)

αλλαγές και διεθνείς συμβάσεις μέχρι να φτάσουμε στο νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας όπως είναι σήμερα. Σήμερα, το άρθρο 6, παρ.1 του ελληνικού νόμου για την πνευματική ιδιοκτησία, το δικαίωμα δηλαδή του δημιουργού πάνω στο έργο του: «ο δημιουργός του έργου είναι ο αρχικός δικαιούχος του περιουσιακού και ηθικού δικαιώματος επί του έργου» [Κουμάντος, 2002:164]. Για την περίπτωση που το έργο είναι αδημοσίευτο, αρκεί απλώς να υπάρχει ένα χειρόγραφο ή η πραγματοποίηση μιας μοναχικής απαγγελίας. Εκείνος που καταφέρει να αντιγράψει το χειρόγραφο ή να καταγράψει το προφορικό κείμενο, προσβάλλει την πνευματική ιδιοκτησία [Κουμάντος, 2002:104].

Ο Ροδοκονάκης σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Αθήναι* δύο χρόνια μετά, το 1911<sup>63</sup>, αφού εξυμνεί κι εκφράζει το σεβασμό και το θαυμασμό του για το Χρηστομάνο και ιδιαίτερος για την «Κερένια κούκλα» του, χαρακτηρίζοντάς τον, «*κορυφαίον των εν Ελλάδι λογίων*», μιλάει για τη «φιλολογική δίκη», εξηγώντας τη σειρά των γεγονότων. Αναφέρει αυτό που σημειώνει και στον πρόλογο του «*Βυσσινού Τριαντάφυλλου*», πως δηλαδή το έργο, όπως εκδόθηκε στην τελική του μορφή, δεν είναι το ίδιο με εκείνο που είχε αρχικά γράψει.

*«Έπειτα γενήκανε μεταβολές μερικές, όχι μόνο για να σβυστή λάθε γραμμή ομοιότητας, αλλά καμμίαν αυτό να μην έχει συγγένεια με το θεατρικό έργο συγγραφέα, που ασφοδέλινο στεφάνι καθιερώνει σήμερα τη μορφή του την ορφική και την κάνει τρισέβαστη.<sup>64</sup>»,* εννοώντας σαφώς τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, αφού συμπληρώνει «*Τα λόγια ταύτα τάγραψα για να μη ξαφνιαστή κανείς όταν διαβάζοντας το 'Βυσσινί Τριαντάφυλλο' δε βρη πουθενά και το ελάχιστο σημάδι που να του δικαιολογήσει όλο το θόρυβο που κάποτε μας είχε φέρει στις πόρτες του δικαστηρίου.»*

Έπειτα αναφέρει αρχικά πως «το Βυσσινί Τριαντάφυλλο»,

*«είχεν ως ήρωα έναν εύελπιν και κάποιο μεσημέρι εις το 'Πανελλήνιον' κοντά εις τον κ. Καμπούρογλου, τον Κατσίμπαλην, τον Χρηστομάνον και τον μακαρίτην Γιαννόπουλον διηγήθη την υπόθεσιν εις όλας τας λεπτομερείας της...*

---

<sup>63</sup> Παραθέματα στο Σαχίνη, «Η πεζογραφία του αισθητισμού, 1981, σ. 416-418

<sup>64</sup> Πλ. Ροδοκονάκης, «Μια εξήγηση» στο «Βυσσινί Τριαντάφυλλο», σε κάθε έκδοση υπάρχει πριν από το διήγημα.

Μετά ολίγας ημέρας... εδιάβασα με μεγάλην μου έκπληξιν ότι ο κ. Χρηστομάνος έδιδεν εις την 'Νέαν Σκηνήν', δια να παιχθή από την Μαρίκα [Κοτοπούλη] μια τραγική σονάτα, που την ειτιλοφορούσε τα Τρία Φιλιά και η οποία δεν ήτο άλλο τίποτε παρά η υπόθεσις του 'Βυσσινιού Τριαντάφυλλου'<sup>65</sup>.»

Ο Ροδοκανάκης, συνεχίζει παρακάτω εξιστορώντας πως, αμέσως ειδοποίησε γραπτώς για τη λογοκλοπή τους Σπύρο Μελά και Γρηγόριο Ξερόπουλο. Μας πληροφορεί πως ο Χρηστομάνος απάντησε τότε με δίστηλο χρονογράφημα στην *Εστία*

«[...]εις το οποίον έλεγεν, ότι εγώ 'είχα αντλήσει την φιλολογικήν μου υπόστασιν απ' αυτόν', ότι 'τον είχα ρουφήξει σαν το σφουγγάρι', ότι 'είμαι απαγωγεύς αφού κι αυτό το δελφίνι της αυτοκράτειρας Ελισάβετ το επήρα να στολίσω την αγγελίαν του *De Profundis*'... Το εξώφυλλον του *De Profundis* ήτο κίτρινον, όπως και Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ'<sup>66</sup>.»

Κατά τα λεγόμενα του Ροδοκανάκη, την ίδια ημέρα απάντησε στο Χρηστομάνο με ανοιχτή επιστολή. Στη συνέχεια ο Χρηστομάνος τον κατήγγειλε για δυσφήμιση και η υπόθεση οδηγήθηκε στο Ειρηνοδικείο. Επιπλέον ο νεαρός εστέτ πέφτει σε αντιφάσεις αναφέροντας πως, ενώ διάβασε το διήγημά του σε φιλολογικό κύκλο, μετά από λίγες μέρες είδε στις εφημερίδες την αγγελία για το ανέβασμα των «Τριών Φιλιών» [Πούχνερ, 1997:177]. Οι Σταματίου και Παλαμάς γράφουν στις αρχές του 1909 για το έργο του νέου ποιητή, την ανάγνωση του οποίου παρακολούθησαν, ενώ το έργο του Χρηστομάνου, δημοσιεύεται το 1909, έχει όμως ήδη ανέβει στη «Νέα Σκηνή» την 29<sup>η</sup> Αυγούστου του 1908 [Χρηστομάνος, 1909:123].

Ως αποτέλεσμα της διένεξης και με τις διαστάσεις που αυτή πήρε, το ένα από τα δύο έργα άλλαξε ριζικά μορφή, με επιπτώσεις τόσο για τον συγγραφέα, όσο και για τον αναγνώστη, αλλά και για τον κριτικό. Συγκεκριμένα ο Ροδοκανάκης αναφέρει τα δύο σημεία, τα οποία είδαμε νωρίτερα, και τα οποία άλλαξε στη συνέχεια, προκειμένου να εκδώσει το έργο στην τελική του μορφή και αυτό να μην έχει καμία σχέση με το έργο του Χρηστομάνου. Αυτά ήταν τα τρία φιλιά που ανταλλάσσουν οι εραστές και ο εύελπισ ήρωάς του, ο Γιώργος, που εξαιτίας του Φαίδη των «Τριών Φιλιών», τον μετέτρεψε έπειτα σε

---

<sup>65</sup> Πηγή στον Σαχίνη, 1981:417 (εφημερίδα Αθήναι, 8-6-1911)

<sup>66</sup> Βλ. Σαχίνης, ό.π.

μουσικό και τελικά σε ζωγράφο. Στη συνέχεια της ίδιας επιστολής εξηγεί τις «μεταβολές μερικές» στις οποίες προέβη και που σημειώνει αργότερα στην έκδοση του «Τριαντάφυλλου»: «[...] τον εύελπιν του 'Βυσσινιού Τριαντάφυλλου' τον μετημφίεσα εις μουσικόν και αντί τριών οι ερασταί δίδουν χίλια φιλιά<sup>67</sup>.»

Η κρίση του Παλαμά έδωσε τη λύση στο δικαστήριο. Για την δίκη γράφει ο Νιρβάνας : «Καταθέτουν όλοι. Ο Παλαμάς ,επί τέλους, με σοφά παραδείγματα, πείθει τον ανακριτή, ότι κατηγορία λογοκλοπίας, έστω κι αν υπάρχει κάποια μίμησις ή επιρροή, δεν μπορεί να σταθεί, και η υπόθεση κλείνει ως εδώ.» [Σαχίνης, 1981:418]

Για το Χρηστομάνο πάντως, η διένεξη του 1909 δεν ήταν η πρώτη στην οποία ποτέ ενεπλάκη. Συνήθιζε να προκαλεί προστριβές και διαμάχες, κι έξι χρόνια πριν, το 1903 είχε προηγηθεί μία τέτοια ακόμα, με τον Παλαμά –χωρίς όμως να φτάσει σε δίκη, με αφορμή το θεατρικό του έργο «Τρισεύγενη». Από το 1904 ήξερε πως ήταν άρρωστος με φυματίωση και πως θα πεθάνει. Η Νέα Σκηνή θα αρχίσει να χάνει το κύρος και την αίγλη της, και πράγματι, το φθινόπωρο του 1905 το όραμά του τελειώνει. Γράφει ο Πούχνερ:

*«Στη φιλολογική δίκη με το Ροδοκανάκη (1909) γελοιοποιείται ακόμα περισσότερο απ' ότι στη διένεξη με τον Παλαμά (1903). Ο Χρηστομάνος δεν διατάζει: η θυσία του έπρεπε να είναι απόλυτη. Μόνο τότε θα είχε την αξία που της αρμόζει, αφού και η Μοίρα του ήταν απόλυτη, αδυσώπητη, ανελέητη, σωστή Ειμαρμένη. Ο Χρηστομάνος είχε την τάση, ως ένα μηχανισμό ψυχολογικής μεταφοράς, να καθιστά κατά κάποιον τρόπο υπεύθυνο τον κόσμο για τη δυστυχία του, να τον εκδικείται και να τον περιφρονεί.» [1997:174]*

Ο Χρηστομάνος βλέπει εξ αρχής τη μάχη και την προσπάθειά του για τη «Νέα Σκηνή» σα μια θυσία, την οποία σκηνοθετεί και στην οποία είναι θύτης και θύμα-και πρέπει να προχωρήσει ως το τέλος <sup>68</sup>[Πούχνερ, 1997:158]. Το 1907 συνεχίζει, αν και

---

<sup>67</sup> Βλ. Σαχίνης, ό.π.

<sup>68</sup> Από Πούχνερ, 1997, σ. 156, πηγή: Μ.Μυράτ-«Η ζωή μου»

«Ένα μήνα πριν πεθάνει τον επισκέφθηκα εις το σπίτι του, της οδού Πατησίων. Ήταν η τελευταία φορά που τον έβλεπα/-Θα πεθάνω, μου είπε, γιομάτος πίκρα./ -Τι λέτε τώρα, έχετε διαρκώς στο νου σας το θάνατο./ Έμεινε λίγο σιωπηλός, βυθισμένος στους ρεμβασμούς του, έπειτα.../ -Αν ζήσω, λογαριάζω να ξαναφτιάσω τη Νέα Σκηνή. Κ' έχω κι ένα ωραίο σχέδιο για θέατρο, στο νου μου. με θεωρεία σα φωλίτσες και μια σκηνή πρωτότυπη, κι ευρύχωρη, να μη μου χασομεράνε τις αλλαγές, να μπορούμε να παίζομε εκεί πέρα όλο φαντασμαγορικά έργα [...]

άρρωστος και φτωχός πλέον, να γράφει εκδοχές της αυτοβιογραφίας του. Ο Πούχνερ παίρνοντας καταφανώς το μέρος του Ροδοκανάκη, γράφει:

*«Η δεύτερη διένεξη, με τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη, που ξεκίνησε ο Χρηστομάνος, φτάνει στα δικαστήρια όπου γελοιοποιούνται και οι δύο αντίδικοι στο πανελλήνιο. Ο Χρηστομάνος υπερασπίζεται το λογοτεχνικό του έργο από μία δήθεν λογοκλοπή και φθονεί τον ανατέλλοντα αστέρα, νεαρό ποιητή- εστέτ.»*  
[1997:174]

Η αξίωση αυτή δεν υπήρξε απλώς μια προσπάθεια για διερεύνηση της αλήθειας –ίσως δεν υπήρξε και καθόλου κάτι τέτοιο. Αυτό που διακυβεύεται τότε, όπως ακόμα και τώρα που ξαναπιάνουμε αυτή την υπόθεση, είναι η διάκριση της θέσης του συγγραφέα. Η διάκρισή του από τον αντιγραφέα και η υπεροχή του πάνω στο κείμενο, αλλά και μέσα στο συγκεκριμένο. Εξ' άλλου για τον Barthes, η προσπάθεια να αποκρυπτογραφηθεί το κείμενο, έχοντας απομακρυνθεί ο συγγραφέας, δεν έχει κανένα νόημα. Αυτός είναι και ο ρόλος του κριτικού Παλαμά εν προκειμένω · να ανακαλύψει το συγγραφέα Πλάτωνα Ροδοκανάκη, που βρίσκεται πίσω από το έργο. Ο Παλαμάς, έχοντας ωστόσο διπλή υπόσταση (κριτικός και λογοτέχνης) θα αναζητήσει ενδεχομένως και τον εαυτό του πίσω από το νεαρό εστέτ ποιητή, που τον αισθάνεται πιο κοντά του απ' ότι τον υπερόπτη Χρηστομάνο.

## **2.2. ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ**

### **2.2.1. ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΚΑΙ Η ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ**

Ο Κωστής Παλαμάς (1859-1943) υπήρξε ποιητής, πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας, δοκιμιογράφος αλλά και κριτικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ήδη από το

τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο Παλαμάς μιλάει στο έργο του για την Ελλάδα και την ελευθερία, φερόντας σιγά σιγά τον τίτλο του Εθνικού Ποιητή.

Οι πρόγονοί του εγκαταστάθηκαν στο Μεσολόγγι, μοιράζοντας τη ζωή τους ανάμεσα στα γράμματα και τον αγώνα, ενώ ο γενάρχης της, ο λόγιος και διδάσκαλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα, Παναγιώτης Παλαμάρης, αλλάζει το επίθετό του σε Παλαμάς, για να συνδεθεί με το βυζαντινό θεολόγο Γρηγόριο Παλαμά. Ο ποιητής Παλαμάς γεννήθηκε στην Πάτρα, γιός δικηγόρου, θα χάσει και τους δύο γονείς του στα επτά του χρόνια. Μεγαλώνει με το θείο του στο Μεσολόγγι, μέσα σ' ένα περιβάλλον πνευματικού συντηρητισμού που του επιτρέπει συγκεκριμένα αναγνώσματα, και κυρίως σε μια πόλη, όπου τριγυρούσαν ζωντανά ακόμα τα φαντάσματα της Εξόδου, σε μια πόλη όπου το παρελθόν ήταν πολύ ηρωικό για να γίνει Ιστορία [Χατζοπούλου, 1999]. Αυτά συμβαίνουν στην ακμή του νεοελληνικού ρομαντισμού κι ενισχύονται από τις πρόσφατες μνήμες του τόπου. Η Κρητική επανάσταση που συμβαίνει το 1866 και το ολοκαύτωμα της Μονής Αρκαδίου τροφοδοτούν την έξαρση του ρομαντικού στοιχείου επαναφέροντας την ιστορία στο παρόν, αλλά και στις προσδοκίες του μέλλοντος, αφού η Μεγάλη Ιδέα βρίσκεται προ των πυλών της πολιτικής της χώρας.

Το 1875 αποφοιτεί από το γυμνάσιο Μεσολογγίου και θα προετοιμαστεί για την Αθήνα, αρχικά για να σπουδάσει Νομική, την οποία σύντομα θα εγκαταλείψει για να ασχοληθεί αποκλειστικά με τη Φιλολογία. Την ίδια χρονιά κάνει την πρώτη του ποιητική εμφάνιση στο αθηναϊκό κοινό στο «Αττικόν Ημερολόγιον» του Ειρηναίου Ασωπίου, και την επόμενη συμμετέχει σε λογοτεχνικό διαγωνισμό με την ποιητική του συλλογή «Ερώτων Έπη», η οποία θα χαρακτηριστεί ως «*ψυχρότατον στιχουργικό γύμνασμα λογιότατου γραμματικού*» από τον εισηγητή Θεόδωρο Ορφανίδη [Χατζοπούλου, 1999].

### **2.2.2. Η ΝΕΑ ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΣΧΟΛΗ**

Υπήρξε ηγετική μορφή ανάμεσα στους ποιητές της λογοτεχνικής γενιάς του 1880 – γνωστή και ως Νέα Αθηναϊκή Σχολή. Ονομάζονται έτσι για να διαχωρίσουν τη θέση τους από την Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή και την περίοδο του Φαναριώτικου ρομαντισμού. Θεωρούν το Σολωμό άμεσο πρόγονο τους και δεν εκφράζονται πια μέσω της καθαρεύουσας, αλλά χρησιμοποιούν τη δημοτική ως κατεξοχήν γλώσσα της λογοτεχνικής

έκφρασης. Παρόλ' αυτά «[...] ως προς την ουσία της Ποίησής του, ως προς το βαθύτερο συναίσθημα ή ως προς την υποκείμενη ιδεολογία, ο Παλαμάς είναι αρκετά ρομαντικός» [Χατζοπούλου, 1999]. Για παράδειγμα το διήγημα «Θάνατος παλληκαριού», αποτελεί έναν ύμνο στο κάλλος της παράδοσης. Η θεατρική του «Τρισεύγενη» συμβολίζει την ελληνική ομορφιά, την ευγενική ψυχή και τη λαϊκή γλώσσα [Χατζοπούλου, 1999]. Εκείνο που τον διαφοροποιεί από τους Ρομαντικούς δεν είναι η θεματολογία του, είναι στοιχεία κυρίως εξωτερικά, και πρώτα από όλα η γλώσσα, μια και η Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή θεωρεί την καθαρεύουσα αναπόσπαστο κομμάτι του Ρομαντισμού που εκπροσωπεί. Με τον Παλαμά η δημοτική γλώσσα εδραιώνεται στο χώρο της Νεοελληνικής λογοτεχνίας και σημειώνει σημαντικές επιτυχίες έναντι της καθαρεύουσας.

Συνεργάστηκε με αρκετά έντυπα της νέας λογοτεχνικής γενιάς, όπως ο «Ραμπαγός» και το «Μη χάνεσαι». Δημοσίευσε την πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο «Τα τραγούδια της πατρίδος μου»<sup>69</sup> το 1886, ενώ το 1889 για το ποίημα «Ύμνος εις την Αθηνά»<sup>70</sup> και το 1890 για τη συλλογή του «Τα μάτια της ψυχής μου»<sup>71</sup>, βραβεύτηκε στο «Φιλαδέλφειο διαγωνισμό». Τον Οκτώβριο του 1897 διορίστηκε Γενικός Γραμματέας του Πανεπιστημίου Αθηνών και παρέμεινε στη θέση αυτή ως το Μάρτιο του 1928. Μέσα σε αυτό το διάστημα, και συγκεκριμένα το 1912, απολύθηκε προσωρινά λόγω των θέσεών του στο γλωσσικό ζήτημα.

Το 1887 παντρεύτηκε την επί οχτώ χρόνια κρυφή αρραβωνιαστικιά του, Μαρία Βάλβη, γόνο πολιτικής οικογένειας του Μεσολογγίου, και απέκτησε μαζί της τρία παιδιά, το Λέανδρο, τη Ναυσικά και τον Άλκη –ο θάνατος του οποίου σε ηλικία τεσσάρων ετών το 1898 θα εισάγει τον Παλαμά σε μια περίοδο πένθους που θα διαρκέσει ως το τέλος της ζωής του. Τότε είναι που γράφει σε πολύ απλή γλώσσα ένα από τα σημαντικότερα έργα του, τον «Τάφο». Το 1907 γράφει το «Δωδεκάλογο του γύφτου» και το 1910 τη «Φλογέρα

---

<sup>69</sup> Συλλογή γραμμένη στη δημοτική γλώσσα. Εντούτοις ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται τη γλώσσα θυμίζει καθαρεύουσα. Στην πρώτη αυτή συλλογή ο Παλαμάς προσπαθεί να συνθέσει την αρχαία με τη λαϊκή παράδοση και σύγχρονα στοιχεία. Χρησιμοποιεί τεχνικές δημοτικού τραγουδιού και λέξεις από το λαϊκό λεξιλόγιο, καθώς βυζαντινές. Χρησιμοποιεί τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο δείχνοντας μια σολωμική διάθεση, γεγονός που μαρτυρά και ο τίτλος της συλλογής, προφανώς δανεισμένος από το στίχο του Διονύσιου Σολωμού «Πάντ' ανοιχτά, πάντ' άγρυπνα τα μάτια της ψυχής μου».

<sup>70</sup> Ποίημα σε δεκαπεντασύλλαβο χωρίς ομοιοκαταληξία.

<sup>71</sup> Ποιήματα με αναφορές στην πατρίδα, την ιστορία, τη γυναίκα, όλα γραμμένα στη δημοτική.



του βασιλιά», τις δύο μεγάλες του ποιητικές συνθέσεις, χωρίς να εγκαταλείπει όμως οριστικά τις επιδόσεις του στο μικρό λυρικό ποίημα, αφού ακολουθούν κι άλλες συλλογές ως το 1931-32<sup>72</sup>.

### **2.2.3. ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΚΑΙ ΡΕΥΜΑΤΑ**

Ως προς το περιεχόμενο και τις πηγές της έμπνευσής του, αντλεί από το απλό, το καθημερινό και ανθρώπινο στοιχείο, διατηρώντας όμως τις επιρροές του από τα ρεύματα του Συμβολισμού και του Παρνασσισμού και κυρίως του μεγάλου προγόνου τους, του Ρομαντισμού. Για το Δημαρά, ολόκληρο το έργο του Παλαμά σε σχέση με τη ζωή του είναι ένας τόπος μεγάλων αντιθέσεων, μια σειρά από δίπολα με καταγωγή στον Ευρωπαϊκό Ρομαντισμό, με κυρίαρχο ανάμεσά τους το δίπολο Λόγος-Πράξη, που για τους σύγχρονους του Παλαμά είχε καταφέρει να υπερβεί ο Βυργι. Άλλο ένα στοιχείο της επιρροής του Ρομαντισμού στο έργο του είναι η πίστη του στη συνέχεια του αρχαιοελληνικού κόσμου, του Βυζαντίου και της σημερινής εποχής, χωρίς όμως να εγκλωβίζεται στη θλίψη για το χαμένο ένδοξο παρελθόν. Η θλίψη στο έργο του είναι μόνο προσωπική, και όχι εθνική υπόθεση. Από το θάνατο των γονιών του και του γιού του αντλεί αυτή την προσωπική θλίψη και την μετασηματίζει σε πατριωτική αισιοδοξία, την οποία τροφοδοτεί αφενός η τέλεση των -πρώτων μετά την αρχαιότητα- Ολυμπιακών αγώνων το 1896 κι αφετέρου η άφιξη του Ελευθέριου Βενιζέλου στη χώρα. Ο Παλαμάς μετά από επιμονή του Δημητρίου Βικέλα και του Τιμολέοντος Φιλήμονος θα αναλάβει να γράψει τους στίχους του Ολυμπιακού ύμνου στη δημοτική γλώσσα [Χατζοπούλου, 1999], προκαλώντας αντιδράσεις των συντηρητικών.

Την ίδια χρονιά η κυβέρνηση Δεληγιάννη στέλνει στόλο και στρατό στην Κρήτη για να προστατεύσει τον πληθυσμό από τις τουρκικές επιθέσεις και κυρίως, για να καταλάβει το νησί στο όνομα του Βασιλιά των Ελλήνων. Θα ακολουθήσει ο Ελληνοτουρκικός πόλεμος

---

<sup>72</sup> Ενδεικτικά αναφέρω τίτλους συλλογών με τις οποίες επιστρέφει στη μικρή ποιητική φόρμα: «Οι καημοί της λιμνοθάλασσας», «Ίαμβοι και ανάπαιστοι», «Η ασάλευτη ζωή», «Η πολιτεία και η μοναξιά»

του 1897 και το γόητρο των Ελλήνων θα υποστεί σημαντικές ταπεινώσεις. Τα ελληνικά στρατεύματα θα αποχωρήσουν από την Κρήτη και η Θεσσαλία θα επιστρέψει για ένα χρόνο ξανά στη δικαιοδοσία της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο Παλαμάς θα γράψει για τα γεγονότα της Κρήτης το ποίημα «Ο Διγενής», το οποίο δημοσιεύεται λίγο πριν τον πόλεμο στη συλλογή «Ίαμβοι και Ανάπαιστοι», και η αντίδρασή του στην ήττα θα εκφραστεί με το ποίημα «Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης»<sup>73</sup>.

Το 1904 ο Παλαμάς παραδίδει το έργο που θεωρείται το πιο ώριμο της λογοτεχνικής πορείας του [Χατζοπούλου, 1999], την «Ασάλευτη ζωή». Ακολουθεί ο «Δωδεκάλογος του γύφτου», που τοποθετείται στις παραμονές της Άλωσης και «Η φλογέρα του Βασιλιά» στην εποχή του Βασιλείου Βουλγαροκτόνου, δύο ποιήματα για τους πατριωτικούς πόθους και την πίστη στη δύναμη του ελληνισμού. Είναι η εποχή που ασχολείται με τις μεγάλες συνθέσεις, οι οποίες αποτελούν τη δεύτερη ποιητική περίοδο του Παλαμά. Η τρίτη και τελευταία περίοδος περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τον «Κύκλο των τετράστιχων» και τις «Νύχτες του Φήμιου», δύο συλλογές που αποτελούνται αποκλειστικά από τετράστιχα.

#### **2.2.4. ΠΟΙΗΤΗΣ Ή ΚΡΙΤΙΚΟΣ;**

Φημολογείται πως ο τελευταίος στίχος του μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο ανήμερα την 28<sup>η</sup> Οκτωβρίου του 1940, την ημέρα που ο σταθμός του Ζαπλείου αντί να συνεχίσει το πρόγραμμά του με αναμετάδοση τραγουδιών της Σοφίας Βέμπο, ανακοίνωνε την έναρξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου. Ο στίχος αυτός ήταν

*«Αυτό το λόγο θα σας πω, δεν έχω άλλον κανένα*

*μεθύστε με τ' αθάνατο κρασί του '21»*

Ο Παλαμάς μέσα από την πορεία του αναδείχθηκε σε εθνικό ποιητή. Πλήθος κόσμου συνόδευσε την κηδεία του εν μέσω Κατοχής το 1943 αψηφώντας τη Γερμανική

---

<sup>73</sup> Με αυτό το ποίημα τελειώνει η πρώτη του ποιητική περίοδος, που περιλαμβάνει τις συλλογές «Τα τραγούδια της πατρίδος μου», «Τα μάτια της ψυχής μου», «Ο Τάφος».

στρατιωτική παρουσία στους δρόμους. Η παρουσία του όμως στο χώρο των Γραμμάτων της χώρας δεν περιορίζεται σ' εκείνο τον τελευταίο στίχο, ούτε μόνο στην ποίηση. Ασχολήθηκε τόσο με τη διηγηματογραφία όσο και με το θέατρο, αλλά κυρίως με την κριτική. Με τις κριτικές του ανέδειξε τόσο προγενέστερους ποιητές, όπως ο Κάλβος, όσο και σύγχρονούς του, όπως το Δημήτριο Παραρρηγόπουλο και το Γεώργιο Βιζυηνό. Δεν είναι πάντα βέβαια άμεμπτος και αντικειμενικός. Αφήνει να φανούν συμπάθειες και διακατέχεται από το «φόβο του επιγόνου», τρέφοντας πάντα αγάπη για ό,τι του θυμίζει την καταγωγή του · το Φαναριώτικο Ρομαντισμό. [Χατζοπούλου, 1999] Με αυτή του την ιδιότητα θα μας απασχολήσει κυρίως στην παρούσα μελέτη, σε συνδυασμό με την κοινωνική του θέση. Η ηγεσία του στη λογοτεχνική γενιά του 1880 είναι αδιαμφισβήτητη, αφού καθόρισε με τον τρόπο του τόσο τη λογοτεχνική παραγωγή της εποχής του, όσο και τη μεταγενέστερη και υπήρξε παράλληλα ο εκφραστής του ελληνισμού μέσα στις ταραγμένες περιόδους του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο Oscar Wilde στον πρόλογο του "The picture of Dorian Gray", γράφει πως «η μορφή της κριτικής η πιο υψηλή, όπως κι η πιο ταπεινή, είναι ένα είδος αυτοβιογραφίας». Σύμφωνα με τον Στρατή Τσίρκα, ο Wilde προειδοποιεί τον κριτικό να προσέξει, να μην παρασυρθεί από προσωπικά πάθη και προβεί σε κακή κριτική και άρα, στην απόδοση ενός άσχημου πορτραίτου του εαυτού του [1984:27]. Αν ο Παλαμάς βλέπει μέσα από την κριτική, μέρος του εαυτού του να αντανακλάται πάνω στον Ροδοκανάκη εν προκειμένω, και το έργο του, αν προβάλλει συμπάθειες, εμπάθειες κι αντιπάθειες μέσα από τη βαρύνουσα –λόγω της ιδιότητάς του εκείνης του ποιητή- θέση του ως κριτικού, ακόμα και τότε εκφράζει μια ελληνική πραγματικότητα των λογοτεχνικών πραγμάτων και βλέπει μέσα στο έργο των αισθητών την κοινωνική κατάσταση της εποχής –αυτή που θέλουν οι ίδιοι ν' απαρνηθούν. Συνεπώς η πολιτική θέση του Παλαμά, θα περάσει μέσα από την μη-πολιτική (και άρα πολιτική) θέση των Ροδοκανάκη- Χρηστομάνου, αλλά και άλλων λογοτεχνών της εποχής που θα απασχολήσουν την επικαιρότητα, και το σύνολο των θέσεων αυτών, θα διαμορφώσει την πνευματική ζωή της χώρας, στο πέρασμα από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

### 3. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: ΟΤΑΝ Η ΖΩΗ ΜΙΜΕΙΤΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ Ή ΤΙ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

#### 3.1. ΜΙΑ ΜΑΤΙΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Αρχικά είναι σκόπιμο να δούμε έστω και με μια γρήγορη ματιά την περίοδο που μελετάμε ως προς κάποια από τα γεγονότα που τη χαρακτήρισαν, ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά, ώστε να ορίσουμε με κάπως το πλαίσιο μέσα στο οποίο τρεις εξέχουσες προσωπικότητες της νεοελληνικής λογοτεχνίας, εμπλέκονται σε ετούτη τη δικαστική μάχη στην Αθήνα, στο λυκαυγές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Το 1893, τη χρονιά που εμφανίζεται όπως είδαμε στα ελληνικά γράμματα το νέο ρεύμα που έρχεται απ' την Ευρώπη, ο Χαρίλαος Τρικούπης θα κηρύξει πτώχευση της χώρας. Τον επόμενο χρόνο θα ξεκινήσει να εκδικάζεται στο Παρίσι η υπόθεση Dreyfus, σκάνδαλο που θα συγκλονίσει την παγκόσμια κοινή γνώμη, και θα λήξει το 1895 με την ισόβια καταδίκη του Alfred Dreyfus στο Νησί του Διαβόλου. Είναι η χρονιά της δίκης και καταδίκης σε δύο χρόνια του Oscar Wilde, που θα έρθει αντιμέτωπος με την κατηγορία της ομοφυλοφιλίας. Ωστόσο ο Dreyfus θα πάρει χάρη το 1899 (και θα απαλλαγεί οριστικά από τις κατηγορίες το 1906), ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του «Κατηγορώ» του Εμίλ Ζολά και την καταδίκη του συγγραφέα σ' ένα χρόνο φυλάκιση και χρηματικό πρόστιμο τριών χιλιάδων φράγκων.

Το 1896 οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες της σύγχρονης ιστορίας διεξάγονται στην Αθήνα, πεθαίνει στις Κάννες ο Χαρίλαος Τρικούπης και ο 'καταραμένος' ποιητής Paul Verlaine στο Παρίσι, ενώ γεννιούνται οι Andre Breton και Antonin Artaud. Την επόμενη χρονιά, ενώ στην Ευρώπη γράφονται λογοτεχνικά έργα όπως ο «Δράκουλας» του Bram Stoker, ο «Συρανό Ντε Μπερζεράκ», του Edmond Rostand, ο «Θείος Βάνιας» του Anton Chekhov και ο «Νέγρος του Νάρκισσος» του Joseph Conrad, στην Ελλάδα ξεσπάει ο «Ελληνοτουρκικός πόλεμος των τριάντα ημερών», ως απόρροια του Κρητικού προβλήματος, ο οποίος κατέληξε σε ταπεινωτική ήττα της Ελλάδας και επιβολή διεθνούς οικονομικού ελέγχου. Το 1898 δολοφονείται η Αυτοκράτειρα Ελισάβετ της Αυστρίας, και στις αρχές του επόμενου έτους ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος θα επιστρέψει στην Ελλάδα.

Το 1900, στην κόψη του αιώνα, κύμα απεργιών θα σαρώσει την Ευρώπη, ενώ θα δημοσιευτεί η «Ερμηνεία των Ονείρων» του Sigmund Freud. Στην Ελλάδα το 1901 η «Νέα Σκηνή» και το Βασιλικό Θέατρο θα ξεκινήσουν να ανεβάζουν παραστάσεις, εισάγοντας τη δραματική τέχνη της χώρας σε μια νέα εποχή. Το 1902 δημοσιεύεται η «Αισθητική» του Benedetto Croce, το 1904 πεθαίνουν ο Anton Chekhov και ο Εμμανουήλ Ροΐδης. Το επόμενο έτος ο Albert Einstein διατυπώνει τη θεωρία της Ειδικής Σχετικότητας, και στη Ρωσία ξεσπά η επανάσταση του 1905. Ο Χρηστομάνος χρεωκοπεί και εγκαταλείπει το βραχύβιο του όνειρο της «Νέας Σκηνής». Το 1906 είναι η χρονιά της γέννησης του Samuel Beckett, το 1908 ο Χρηστομάνος θα δώσει στη Μαρίκα Κοτοπούλη το θεατρικό του έργο, τα «Τρία Φιλιά». Το έργο δε θα σημειώσει επιτυχία και θα κατέβει άδοξα μέσα σε λίγες ημέρες. Όπως σημειώνει ο Πούχνερ, το έργο έρχεται σε μια περίοδο που εμφανίζονται τουλάχιστον άλλοι έξι δραματογράφοι με έργα τους στο θέατρο [1997:186]. Η Αθήνα βρίσκεται ένα βήμα πριν το κίνημα του Γουδή του 1909, και την έλευση του Ελευθέριου Βενιζέλου, «οι ωραιολογίες και οι σκηνοθεσίες θανάτου δεν έχουν πια πέραση» [ό.π.] Η αστική τάξη θέλει να βγει δυναμικά στο πολιτικό προσκήνιο, κι όχι να παρακολουθήσει για άλλη μια φορά το Χρηστομάνο να αυτοβιογραφείται.

Στην Ιταλία συντάσσεται το πρώτο μανιφέστο του φουτουρισμού από τον Filippo Tommaso Marinetti, ενώ στη Ρωσία ο Vassily Kandisky δημιουργεί τον πρώτο του αφηρημένο πίνακα. Είναι η χρονιά που θα λάβουν χώρα οι αναγνώσεις του «Βυσσινού Τριαντάφυλλου», θα δημοσιευτούν οι πρώτες συνέχειες στην Ακρόπολη και θα ακολουθήσει η δίκη. Το 1910, αυτοκτονεί ο δοκιμιογράφος, μεταφραστής και λογοτέχνης, Περικλής Γιαννόπουλος, γεγονός τραγικό με το οποίο οι εφημερίδες της εποχής αλλά και ο καλλιτεχνικός κόσμος θα ασχοληθούν για καιρό.<sup>74</sup> Το 1912, το «Βυσσινί Τριαντάφυλλο» εκδίδεται στην τελική του μορφή, ξεσπάει ο Πρώτος Βαλκανικός πόλεμος, και περιοχές της

---

<sup>74</sup> Ο Παλαμάς αφιερώνει στη μνήμη του Γιαννόπουλου ένα ποίημα:

"Πάει κι ο Αντίνοος έφηβος κι ο πίο λαμπρός που ζούσε  
μέ τό όραμα ημερόφαντον ανάστασης ως πέρα  
μιάς ομορφιάς Ελληνισσας, απάνου από τά λόγια,  
καί που γοργά τή ζήση του που ζούσε ανάμεσό μας,  
καί ξαφνικά, τήν τράβηξε μέσ' από μάς καί φεύγει,  
καθώς τραβάς τό χέρι σου νά μή σου τό μολέψη  
τό χέρι κάποιου ανάξιου μέ τό χαιρετισμό του."

βόρειας Ελλάδας απελευθερώνονται σταδιακά από την τουρκική κατοχή, ενώ στο Συνέδριο της Πάτμου εκφράζεται η επιθυμία για προσάρτηση της Δωδεκανήσου στην Ελλάδα<sup>75</sup>.

Μια περίοδος πολιτικών αναταραχών, νέων ρευμάτων που κάνουν την εμφάνισή τους στην τέχνη και τη διανόηση, αλλά μέσα σ' όλα αυτά, ένα γεγονός –όχι ιδιαίτερης πολιτικής και προφανώς ήσσονος διεθνούς σημασίας- θέτει σταθερούς προβληματισμούς σε σχέση με το αντικείμενο της γέννησης και της διακίνησης των λογοτεχνικών ιδεών και τη συνάρτησή τους με τη ζωή των δημιουργών –προβληματικές που ήρθαν στο προσκήνιο με το κίνημα του αισθητισμού. Το γεγονός αυτό είναι η αυτοκτονία του 1910.

### 3.2. ΜΙΑ ΑΥΤΟΚΤΟΝΙΑ ΣΑΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Θα ήθελα να παραθέσω, έστω και σαν υποψία, την πιθανή σχέση των αφηγήσεων που μελετάμε με το γεγονός που συγκλόνισε την αθηναϊκή κοινωνία του 1910 κι απασχόλησε έντονα τον Τύπο · την ιστορία της αυτοκτονίας του Περικλή Γιαννόπουλου:

Ο Γιαννόπουλος (1869-1910) ήταν αρθρογράφος, λογοτέχνης, μεταφραστής και δοκιμιογράφος. Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο είχε συγγράψει και κάποια ωραιολογικά κείμενα, αλλά είναι περισσότερο γνωστός για την ελληνοκεντρική του αντίληψη και θεματολογία, την εξύμνηση του «Ελληνικού Φωτός» και της ομορφιάς του ελληνικού τοπίου. Φημισμένη προσωπικότητα της εποχής, υπήρξε βαθιά ερωτευμένος με τη ζωγράφο Σοφία Λασκαρίδου, ακόμα κι όταν εκείνη έγινε δεκτή με υποτροφία στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου κι εγκατέλειψε τη χώρα- κι αυτόν. Μετά από δύο χρόνια αλληλογραφίας, εκείνη επέστρεψε για διακοπές στην Ελλάδα και ο Γιαννόπουλος της ζήτησε να παντρευτούν. Η Λασκαρίδου αρνήθηκε, κι αυτός το ίδιο βράδυ οργάνωσε έξοδο με φίλους. Πέρασε λίγη ώρα στο σινεμά και κατέληξε με τους φίλους του σε μια «μπύρα». Εκεί τους διάβασε με λυγμούς «Το τριαντάφυλλο και τ' αηδόνι» του Oscar Wilde, που είχε

---

<sup>75</sup> Πηγή: <http://el.wikipedia.org/wiki/1893> - <http://el.wikipedia.org/wiki/1912>

προ ημερών μεταφράσει και δημοσιεύσει στα Παναθήναια. Η ιστορία μιλά για ένα φτωχό και όμορφο νέο που ήθελε να συνοδεύσει την κόρη του βασιλιά στον αυτοκρατορικό χορό, αλλά εκείνη του είχε υποσχεθεί πως θα δεχόταν αν της χάριζε ένα βυσσινί τριαντάφυλλο. Ο νέος αναζήτησε μάταια να το βρει, αφού παντού υπήρχαν μόνο λευκά τριαντάφυλλα. Τότε ένα αηδόνι που άκουσε το κλάμα του αποφάσισε να καρφώσει στην καρδιά του ένα λευκό ρόδο και να το βάψει με το αίμα του ξεψυχώντας υπό το φως της σελήνης. Όταν ξημέρωσε ο νέος βρήκε το τριαντάφυλλο και χαρούμενος κίνησε να το προσφέρει στην πριγκίπισσα. Αυτή όμως το πέταξε, και καθώς ένα κάρο το τσαλαπατούσε, του απηύθυνε ταπεινωτικούς χαρακτηρισμούς για την καταγωγή του και τον εγκατέλειψε. Ο Γιαννόπουλος τελειώνοντας την αφήγηση, χάρισε στους φίλους του από ένα αγαλματάκι με έναν έφιππο και αποχώρησε παίρνοντας φαγητό μαζί του από το μαγαζί, και ανακοινώνοντάς τους πως την επομένη θα πήγαινε μια εκδρομή. Πήγε στο σπίτι του, έκαψε όλα του τα γραπτά κι άφησε ένα γράμμα στο αδερφικό του φίλο, επίλαρχο Κρίτσα, στο οποίο του έγραφε πως καίει τα κείμενά του γιατί στο μέλλον θα 'ρθουν άλλοι που θα γράψουν καλύτερα, και πως σκόπευε να αυτοκτονήσει στη θάλασσα. Τον παρακαλούσε στο γράμμα, αν ποτέ ξεβραζόταν το πτώμα του, να το ξαναρίξουν μέσα, δεν ήθελε να τον θυμάται κανείς, να μη μείνει τίποτα απ' αυτόν. Αφού ολοκλήρωσε το γράμμα, φόρεσε γαμπριάτικο κοστούμι, λευκά γάντια και στεφάνι με λουλούδια στο κεφάλι, πήρε μαζί του ένα ρεβόλβερ που είχε, δανείστηκε ένα άλογο από έναν γνωστό αμαξά της εποχής, και κίνησε προς την Ελευσίνα [Ακρόπολις, 13/4/1910]. Στο δρόμο συνάντησε τους φίλους του, τους χαιρέτησε, ήταν εξαιρετικά ευδιάθετος [Ακρόπολις 11/4/1910]. Μπήκε μέσα στα νερά του Σκαραμαγκά με το άλογο, και για να σιγουρευτεί πως δε θα επιζήσει, πυροβόλησε το κεφάλι του με το όπλο. Οι εφημερίδες απέδωσαν το θάνατό του σε νευρασθένεια. [Όχι παίζουμε- Άρης Ασπρούλης, 2009, υπό έκδοση].

Όταν, λίγες δεκαετίες πριν, ο Oscar Wilde έγραφε πως η ζωή μιμείται την τέχνη, περιστατικά σαν κι αυτό θα ήταν ίσως ιδανικά για παραδείγματά του. Το προηγούμενο της αυτοκτονίας έτος έχει γίνει τουλάχιστον μία φορά η ανάγνωση του «Βυσσινιούου Τριαντάφυλλου» παρόντος του Περικλή Γιαννόπουλου<sup>76</sup>, κι επιπλέον το 1908 έχουν ανέβει τα «Τρία Φιλιά» του Χρηστομάνου. Δύο ιστορίες με κεντρικό θέμα έναν έρωτα με εμπόδια και φαντάσματα, που δε θα εκπληρωθεί ανώδυνα · στη μία ιστορία η αυτοκτονία γίνεται

---

<sup>76</sup> Το αναφέρει ο Ροδοκανάκης σε συνέντευξή του για το «Βυσσινί Τριαντάφυλλο» στην εφημερίδα Αθήναι, 8-6-1911, βλ. στον Σαχίνη, 1981:417 (

πέφτοντας οι εραστές με τα άλογά τους στη θάλασσα, και στη δεύτερη το τρίτο πρόσωπο της ιστορίας, η Δόρα, φορώντας στο κεφάλι της ένα στεφάνι από λουλούδια, δίνει τέλος στη ζωή της με ένα περίστροφο. Ο Περικλής Γιαννόπουλος ακολούθησε και τους δύο τρόπους<sup>77</sup>.

### 3.3. ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟΙ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΙ, ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΕΣ

Χωρίς να μπορεί να συγκρίνει κάποιος ή να πει μετά βεβαιότητας ποιός από τους δύο ήταν σημαντικότερος ή λιγότερο σημαντικός για την προσφορά του στη λογοτεχνία, στην ποίηση, την πεζογραφία και το θέατρο συνολικά, έχω την αίσθηση πως η κριτική συχνά τάσσεται υπέρ του Χρηστομάνου, με την επίφαση πως ο Ροδοκανάκης –ως νεότερος– είχε τάσεις μίμησής του. Στη συνέχεια παραθέτω τις απόψεις λογίων της εποχής, αλλά και μεταγενέστερων, για την περίπτωση των δύο, προσεγγίσεις διαφορετικών πλευρών. Ας μην παραβλέπουμε το γεγονός πως, παρά τη διαφορά ηλικίας, Χρηστομάνος και Ροδοκανάκης υπήρξαν τόσο στενοί φίλοι, όσο και αντίζηλοι, γράφει χαρακτηριστικά ο Σαχίνης:

*«Ο Ροδοκανάκης [...] ήταν στενός φίλος του Χρηστομάνου, αλλά συνάμα, ταυτόχρονα, παράλληλα, κατά έναν παράδοξο τρόπο, που προσιδιάζει στις θηλυκές ιδιοσυγκρασίες, τις νευρωτικές φύσεις ή τις υστερικές υπάρξεις, και σφοδρός αντίζηλός του. Βρίσκονταν μαζί στις λογοτεχνικές συντροφιάς, έκαναν επισκέψεις ο ένας στο σπίτι του*

---

<sup>77</sup> Η σκηνοθεσία του θανάτου του Π. Γιαννόπουλου από τον ίδιο, καθώς και η ερωτική ιστορία που τον πλήγωνε, θυμίζουν την ιστορία που εκτυλίσσεται στο ομώνυμο αφήγημα του «Βυσσινιού Τριαντάφυλλου», στην τελική όμως μορφή και έκδοσή του, που πραγματοποιήθηκε το 1912, δηλαδή δύο χρόνια μετά. Ως προς αυτό ας διατηρήσουμε λοιπόν μια επιφύλαξη για το αρχικό φινάλε στο Ροδοκανάκη, μιας και στο άρθρο του ο Σταμάτης Σταματίου στις 26 Ιανουαρίου του 1909 στην Ακρόπολη [Σαχίνης, 1981:420], αναφέρει το θάνατο των δύο ερωτευμένων, αλλά όχι τον τρόπο αυτού



άλλου, είχαν μεταξύ τους ήρεμες και γόνιμες συζητήσεις για θέματα της λογοτεχνίας, ωστόσο οι αντιφατικοί και αλλοπρόσαλλοι χαρακτήρες τους, πολύ συγγενικοί στην εριστικότητα, την κακογλωσσιά και την κακολογία, τους οδηγούσαν συχνά στη σύγκρουση. Είναι γνωστοί οι 'φιλολογικοί καυγάδες' τους· ένας μάλιστα από αυτούς τους έφερε μπροστά στο δικαστήριο.» [1981:415]

Δύο από τους κυριότερους εκπροσώπους του ελληνικού αισθητισμού, δεν μπορεί παρά να παρουσιάζουν ομοιότητες στο έργο τους, εφόσον έχουν κοινές επιρροές. Το Μάρτιο του 1908 ο Ξενόπουλος δημοσιεύει στα Παναθήναια μια βιβλιοκρισία για το «Φλογισμένο ράσο» του Ροδοκανάκη, που είχε δημοσιευτεί στις 17-24 Φεβρουαρίου της ίδιας χρονιάς, στην εφημερίδα Ακρόπολι. Εκεί γράφει μεταξύ άλλων :

*«[...] το σχεδίασμα του δράματος, με το οποίο τελειώνει το έργο, υπενθυμίζει πολύ, εις τ' αποσπάσματά του, την Σαλώμνη του Όσκαρ Ουάιλντ και εν μέρει την Ελισάβετ του Χρηστομάνου. Ο νεαρός συγγραφέας ευρίσκεται ακόμη εις το στάδιον της μιμήσεως. Η αλήθεια είναι όμως ότι ξεύρει να μιμηθεί –και όλοι αυτό δεν το ξεύρουν!»* [Σαχίνης, 1981:420]

Πάντως η σύνδεση του Βιβλίου της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ με το Φλογισμένο Ράσο συναντάται συχνά στην κριτική, κυρίως λόγω του ημερολογιακού χαρακτήρα και των δύο έργων.

Ακόμα στο περιοδικό Νέα Ζωή της Αλεξάνδρειας το 1911-12, ο Παύλος Νιρβάνας, σ' ένα κείμενό του για τον Χρηστομάνο, γράφει για τον Ροδοκανάκη πως είναι «ένα τάλαντο τόσο συγγενικό με του Χρηστομάνου στο σενσουαλισμό και στη χλιδή του ύφους» [Σαχίνης, 1981:428]. Σύμφωνα με το Σαχίνη, μετά το 1912 –ημερομηνία έκδοσης του βιβλίου «Βυσσινί Τριαντάφυλλο»- η κριτική σταματά ν' ασχολείται τόσο έντονα με τον Ροδοκανάκη. Το 1914, ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος γράφει μια βιβλιοκρισία για το βιβλίο στην ίδια εφημερίδα, επισημαίνοντας πως δε θεωρεί σημαντική τη συμβολή του Ροδοκανάκη στη νεοελληνική λογοτεχνία. Γράφει για το ομώνυμο διήγημα:

*«Ξεχωριστά στο πρώτο μέρος του Βυσσινιού Τριαντάφυλλου<sup>78</sup> ανασαίνει μια ευαίσθητη, μυστικόπαθη ψυχή, η ίδια που ψιθυρίζει μια γλώσσα τόσο*

---

<sup>78</sup> Η βιβλιοκρισία αφορά ολόκληρο το βιβλίο, και όταν αναφέρεται στο πρώτο μέρος, εννοεί το διήγημα 'Το Βυσσινί Τριαντάφυλλο'

*πρωτόγνωρ' απαλή σε μερικές σελίδες του Φλογισμένου Ράσου του, σελίδες από τις ωραιότερες που ξέρω σε καθαρή, πλούσια και ταιριασμένη καλλιτεχνικά δημοτική, σελίδες που χύνονται ίσια από το αίσθημα, ανάβρυσμα σπάνιο στην τριγύρω μας λογοτεχνική παραγωγή». [1981:430]*

Και λίγο παρακάτω συνεχίζει επισημαίνοντας κι εκείνος την επιρροή που διακρίνει: *«Όχι πως ακόμα και τα ωραιότερα μέρη του Φλογισμένου Ράσου δεν τα βαραίνουνε φιλολογισμοί και ζητημένες εκφράσεις, πιο πολύ παράξενες παρά πρωτότυπες, ευρεμένες κι όχι διαλεγμένες, που ξεσκίζουνε τη διάθεση παρά την ανεβάζουνε, μια ολέθρια επίδραση μου φαίνεται του παιγνιδιάρικου και τεχνητού παρά ποιητικού και καλλιτεχνικού ύφους του μακαρίτη Χρηστομάνου, μα γιατί εκεί βρίσκω γνησιότερο τον ποιητή Ροδοκανάκη.» [ό.π]*

Στις 19 Μαρτίου του 1920, ένα χρόνο μετά το θάνατο του Ροδοκανάκη, σε μια διάλεξη ο Μιχ. Ροδάς θα πει πως βρίσκει το λυρισμό του Ροδοκανάκη *«υστερικό[...] παθητικό και υπέροχο, τόσο παθητικό ώστε να προκαλέσει την ζήλεια και τον φθόνο ίσως του Χρηστομάνου»* και ακόμα *«δεν ήτο βέβαια ούτε Όσκαρ Ουάιλντ για την Ελλάδα ούτε Κ. Χρηστομάνος. Διότι ο Χρηστομάνος ήτο περισσότερο ποιητής και ισχυρότερου ταλέντου.»*[ό.π]

Ο Τέλλος Άγρας στο Χριστουγεννιάτικο τεύχος της Νέας Εστίας δύο δεκαετίες μετά, το 1942, θα συγκρίνει τους δύο αισθητές με αφορμή τις σκέψεις το για το Φλογισμένο Ράσο και θα γράψει:

*«Ο Ροδοκανάκης δεν έχει να ζηλέψη του Χρηστομάνου τίποτε. [...] Όπου ο Χρηστομάνος χτυπά μια λυρική χορδή –χρυσή βέβαια χορδή, από καθαρό χρυσάφι- ο Ροδοκανάκης σηκώνει ολόκληρη μουσική συμφωνία. [...] Ολιγώτερο στοχαστικός, περισσότερο διονυσιακός, ανθρώπινος ο Ροδοκανάκης· υποκειμενικός, παθητικός, εγκεφαλικός ο Χρηστομάνος. Ο Χρηστομάνος μονήρης, καθώς η λατρεμένη του αυτοκρατόρισσα· ο Ροδοκανάκης γονιμώτερος και σε γόνιμο μέσα φιλολογικό χώρο κινημένος... Αλλά και οι δύο –το ίδιο αριστοκράτες και οι δύο- το ίδιο από αρχαίες οικογένειες πατρικίων.» [ό.π]*

Το 1943 ο Ι.Μ.Παναγιωτόπουλος στο άρθρο του «Ακμή και παρακμή της ωραιολογίας»<sup>79</sup> παρατηρεί:

*«Αν ο λυρισμός του Χρηστομάνου είναι ρομαντικός στην ουσία του, η αδιάκοπη έκσταση του Ροδοκανάκη έχει καλογερίστικη την προέλευση και δονείται ολόκληρη από τη λατρεία της αισθησιακής Ανατολής. Γιατί αυτός ο δραπέτης της Χάλκης,...που πρόσφερε στη νεοελληνική πεζογραφία το συμβολισμό και την εντέλεια του 'Βυσσινιού Τριαντάφυλλου', είναι στο βάθος της ψυχής του βυζαντινός και ανατολίτης. [...] Με το θάνατο του Ροδοκανάκη η νεοελληνική ωραιολογία έχασεν ένα από τα κυριώτερα στηρίγματά της». [Σαχίνης, 1981:434]*

Τέλος, ο Στέλιος Ξεφλούδας θα γράψει το 1953 για το Ροδοκανάκη:

*«Σαν πεζογράφος έχει την ίδια ωραιοπάθεια με το Χρηστομάνο. Ίσως ο τόνος της ωραιολογίας του να είναι διαφορετικός, γιατί ο λυρισμός του Ροδοκανάκη κλείνει μέσα του περισσότερο αισθησιασμό, φτάνει κάποτε στην υστερία», κι αφού διατυπώσει την άποψη πως τα γραπτά του δεν ανήκουν μορφολογικά σε καμιά κατηγορία γραπτού λόγου, θα κλείσει γράφοντας πως «Ο Ροδοκανάκης μένει αποχωρισμένος από την πραγματικότητα, φυλακισμένος στην ωραιοπάθεια και την ωραιολογία του.» [Ξεφλούδας, 1953:24-27]*

Και οι δύο λοιπόν ωραιολόγοι, ωραιοπαθείς, φιλάσθενοι, με τη γυναικεία τους φύση να παλεύει να αναδειχθεί μέσα στο έργο τους καταλήγοντας στον ανδρόγυνο αισθητισμό τους, οι δύο λογοτέχνες ζουν στην ίδια χώρα την ίδια εποχή κι έχουν τον ίδιο κοινωνικό κύκλο. Παρόλ' αυτά, και παρ' όλες τις ομοιότητες που - όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω- παρουσιάζουν τα δύο έργα, μια κατηγορία λογοκλοπής δεν μπορεί να σταθεί, κατά τη σοφή κρίση του Παλαμά.

---

<sup>79</sup> Πηγή στο Σαχίνη: Ι.Μ.Παναγιωτόπουλος, «Τα πρόσωπα και τα πράγματα», 1943

### 3.4. ΦΙΛΙΑ ΚΑΙ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΑ: ΔΥΟ ΕΡΓΑ, ΕΝΑΣ ΜΥΘΟΣ

Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, ακραιφνής υποστηρικτής του αισθητισμού, και εισηγητής του στο χώρο των ελληνικών γραμμάτων, όπως είδαμε παραπάνω, γράφει στο Άστυ στις 18 Οκτωβρίου 1894:

*«τα επίθετα, τα σκουριασμένα, αυτά αι λέξεις, αι καθιερωμένοι, αι τυπικά, δύναται να ριφθούν εις το καλάθι, να λείψουν χωρίς καμίαν ζημίαν [...]οι ειδήσεις και τα διαφοράκια ημπορούν να λέγουν τα αυτά πράγματα, αλλά εκάστοτε να αλλάζουν τας λέξεις ή την τοποθέτησιν αυτών τουλάχιστον όπως και ο τυπογράφος αλλάζει εκάστοτε στοιχεία. [...] το παν είναι η μορφή, η πρωτοτυπία εις το ήδη κοινόν, εις το ήδη τετριμμένον. Ημπορεί κανείς να λέγει κατ' έτος, κατά μήνα, καθ' ημέραν το ίδιον πράγμα· και να το λέγει με καινούργιες λέξεις, εις καινούργιαν φόρμαν, με καινούργιον τύπον.»* [Αραμπατζίδου, 2006:10/356-357]

Η ίδια ιστορία λοιπόν, μπορεί να γίνει το αντικείμενο πολλαπλών – άπειρων θεωρητικά- αφηγήσεων, τόσο από τον ίδιο, όσο κι από διαφορετικούς αφηγητές. Το σημαντικό στοιχείο στη διαπίστωση αυτή είναι πως, η κάθε αφήγηση δεν μπορεί να είναι ποτέ όμοια με προηγούμενη ή επόμενη – και άρα είναι μοναδική. Στον αντίποδα των άπειρων δυναμικά εκδοχών του ίδιου μύθου, υπάρχει ο πεπερασμένος αριθμός τους που αναφέρεται στο πρωτογενές υλικό. Ο Goethe ήδη το 1970 γράφει:

*«Ήμουν απόλυτα πεπεισμένος ότι ένας γενικός τύπος, που αναφύεται μέσω μεταμορφώσεων, διατρέχει όλα τα οργανικά δημιουργήματα, επιτρέπει να τον παρατηρήσουμε πολύ καλά σε όλα του τα μέρη, από ορισμένες μεσαίες βαθμίδες».*<sup>80</sup>

Ο Propp δράττεται από τη διαπίστωση αυτή του Goethe για να μελετήσει το παραμύθι κατά τα συστατικά του μέρη, τη σχέση των μερών μεταξύ τους και με το σύνολο [1991:25]. Θα μελετήσει δηλαδή τα δρώντα πρόσωπα και τις λειτουργίες τους –και το αν αυτές είναι επαναλαμβανόμενες ή όχι-, τις μεταβολές ή τις μη μεταβολές των αξιών και των ονομάτων, τα μοτίβα. Θα επιχειρήσουμε μια πρώτη ανάλυση περιεχομένου και για τα δύο έργα, παρά τις μορφολογικές διαφορές, τη θεατρική και την αφηγηματική και ημερολογιακή μορφή, αντίστοιχα, αντιστρέφοντας με έναν τρόπο τη μέθοδο του Propp. Θα επιχειρήσουμε δηλαδή να ορίσουμε το μύθο που εκτυλίσσεται στις δύο ιστορίες, όχι με

---

<sup>80</sup> Πηγή στον Propp [1991:24], Goethe- “Tag- und Jahres- Hefte als Ergaenzung meiner sonstigen Bekenntnisse”, 1790, εκδ. Βαϊμάρης, σ.35

βάση μια γενικά κοινή δομή, αλλά διαμορφώνοντας τη δομή με γνώμονα τις ιστορίες τις ίδιες. Σε αυτό θα μας βοηθήσει η περιγραφή των ιστοριών που έγινε στα αντίστοιχα κεφάλαια, ώστε να απαλλαγούμε από τις μορφικές ιδιαιτερότητες (θεατρικό σενάριο-αφήγημα-ημερολόγιο).

Ας ορίσουμε αρχικά τα πρόσωπα. Έχουμε στη μία περίπτωση τη Βέρα και το Γιώργο, που είναι ερωτευμένοι αλλά αφ' ενός το γεγονός ότι είναι ζωγράφος δυσαρεστεί κάπως τον πατέρα της Βέρας, κι αφ' ετέρου το φάντασμα της νεκρής μητέρας δεν εγκρίνει αυτό το δεσμό. Στην άλλη περίπτωση έχουμε το Φαίδη και τη Λιάνα, όμως η Δόρα εκδηλώνει πρώτη την επιθυμία της για κείνον, κι έτσι δεν επιτρέπει στη μεταξύ τους σχέση να αναπτυχθεί. Ακόμα κι όταν η Δόρα πεθαίνει, υποσχεται πως το φάντασμά της θα μένει για πάντα ανάμεσα στο Φαίδη και τη Λιάνα. **Άρα και στις δύο περιπτώσεις έχουμε δύο ερωτευμένους ανθρώπους με ένα τουλάχιστον πρόσωπο-εμπόδιο ανάμεσά τους.** Ακόμα και στην περίπτωση που το πρόσωπο αυτό δεν εμφανίζεται να φέρει λόγο, η δράση του πραγματοποιείται μέσω της μεταμόρφωσης- υποκατάστασης (νυχτερίδα).

Στην περίπτωση του Χρηστομάνου έχουμε ένα ερωτικό τρίγωνο (Λιάνα- Γιώργος- Δόρα), ενώ στην περίπτωση Ροδοκανάκη έχουμε δύο δρώντα πρόσωπα κι ένα ακόμα που δεν εμφανίζεται, παρά μόνο ως μετωνυμία (νυχτερίδα) ή ως μνήμη μέσα σε μία κορνίζα · άρα εδώ το τρίγωνο δεν μπορεί να σχηματιστεί καθαρά. Παρόλ' αυτά τα πρόσωπα μπορούν να ταυτιστούν ως εξής: **Βέρα και Λιάνα:** η όμορφη ερωτευμένη γυναίκα που βασανίζεται επειδή δεν μπορεί να εκπληρώσει τον έρωτά της. **Γιώργος και Φαίδης:** ο εύρωστος, καλοσχηματισμένος νέος που υποφέρει από την επιθυμία του για την όμορφη γυναίκα. **Μητέρα Βέρας και Δόρα:** το πρόσωπο εμπόδιο ανάμεσα στους ερωτευμένους.

Η Λιάνα και η Δόρα είναι αδερφικές φίλες από μικρή ηλικία, έχουν μεγαλώσει μαζί κι έχουν έτσι κάποιου είδους επίκτητη συγγένεια. Η Βέρα και η νεκρή μητέρα της είναι σχεδόν όμοιες, όπως παρατηρεί ο Γιώργος όταν βλέπει τη φωτογραφία της δεύτερης. Άρα στην περίπτωση των «Τριών Φιλιών» όμως, σχηματίζεται ένα ιψενικό τρίγωνο<sup>81</sup>, ενώ στο «Βυσινί Τριαντάφυλλο» όχι. Πάντως, **το πρόσωπο - εμπόδιο έχει στενή σχέση με το ένα πρόσωπο της ιστορίας.** Το πρόσωπο -εμπόδιο είναι και στις δύο περιπτώσεις ο Θάνατος που παραμονεύει για να χωρίσει το ζευγάρι. Στην περίπτωση του Χρηστομάνου νικάει, ενώ στην περίπτωση του Ροδοκανάκη νικιέται μέσα από την επιστροφή στον εαυτό του –άρα ίσως και να νικάει. Ας προσθέσουμε στη σκιαγράφιση των ανδρικών προσώπων πως, τόσο

---

<sup>81</sup> Έχουμε αναφέρει τον Ibsen στις επιρροές του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, ήδη από την εποχή που βρισκόταν στην Ευρώπη.

ο Γιώργος όσο και ο Φαίδης είναι μεν νέοι, υγιείς και κύριοι της ζωής τους, αλλά στις στιγμές του τέλους θα γίνουν παθητικοί. Ο Γιώργος υπακούει στην απόφαση θανάτου της Βέρας, ο Φαίδης στις προσταγές της Δόρας. Η ενοχή των δύο ζευγαριών απέναντι στο τρίτο πρόσωπο γίνεται κινητήριος δύναμη, είτε αυτή απευθύνεται στο φάντασμα της μητέρας της Βέρας ή στην άρρωση της Δόρα.

Ας περάσουμε στις λειτουργίες αυτών των δρώντων προσώπων. Έχουμε κατ' αρχάς στο πρώτο μέρος και των δύο έργων, μια κοινή δράση, που στην πορεία μεταβάλλεται:

Η Δόρα, ο Φαίδης και η Λιάνα είναι πρωταγωνιστές ενός θεατρικού έργου, οι ηθοποιοί ερμηνεύουν τους ρόλους τους. Ο άντρας δίνει μια παράσταση προς τιμήν της Κόμησας Κάρνιστ, κατά την επιθυμία της. **Άρα κάποιος δίνει παράσταση.**

Η Δόρα ζητάει από τη Λιάνα να της ξαναπεί τις λεπτομέρειες της γνωριμίας τους με τον Φαίδη. Η Κόμησα Κάρνιστ ζητάει από τον φίλο της να της διηγηθεί μια ανέκδοτη ερωτική ιστορία. **Κάποιος ζητάει να του διηγηθούν κάτι που θα προκαλέσει αναστάτωση των αισθήσεων.** Η αφήγηση του συγγραφέα -αφηγητή, θα αντικατασταθεί με την εξιστόρηση από ένα πρόσωπο που έχει δράση μέσα στο έργο.

Ο Γιώργος και η Βέρα ανταλλάσσουν φιλιά μες στο σκοτάδι του κήπου, ο Φαίδης και η Λιάνα στα κάγκελα της αυλής του παρθεναγωγείου. **Ένα ειδύλλιο εκτυλίσσεται μέσα σε νυχτερινό τοπίο με δέντρα.**

Ο Φαίδης έχει παντρευτεί τη Δόρα και ο Γιώργος συναντιέται τακτικά με τη Βέρα. Στο δεύτερο μέρος συναντάμε ως αποτελέσματα πράξεις των προσώπων, αφού παρουσιάζονται ήδη τετελεσμένες, χωρίς να έχει περιγραφεί η διαδικασία τέλεσής τους. **Κάποιος βρίσκεται να έχει συνάψει ερωτική σχέση με κάποιον.**

Η Βέρα την Πρωτομαγιά πλέκει στεφάνια με λευκά τριαντάφυλλα για να στολίσει τα κεφάλια των παιδιών. Πλέκει επίσης κι ένα σταυρό με λευκά τριαντάφυλλα, για το μήμα της μητέρας της. Η Δόρα στο κρεβάτι ετοιμοθάνατη πλέκει ένα κόκκινο στεφάνι για τη Λιάνα κι ένα λευκό για κείνη. **Κάποιος δημιουργεί πένθιμα σύμβολα με τριαντάφυλλα.**

Η μητέρα της Βέρας, με τη μορφή της νυχτερίδας στοιχειώνει τον έρωτα της κόρης της με το Γιώργο. Η ετοιμοθάνατη Δόρα αυτοκτονεί και στοιχειώνει για πάντα τον έρωτα της φίλης της, Λιάνας, με τον σύζυγό της, Φαίδη. **Κάποιος στοιχειώνει τον έρωτα δύο ανθρώπων.**

Η Βέρα παρασέρνει το Γιώργο στη θάλασσα με τα άλογα και πεθαίνουν μαζί. Η Δόρα πυροβολεί το κεφάλι της μ' ένα πιστόλι. **Κάποιος διαπράττει αυτοκτονία.**

Στην εξέλιξη της αφήγησης συναντάμε αυτό που ο Propp ονομάζει Φαινόμενο σε Τριπλασιασμό: **Τρία φιλιά στο ομώνυμο έργο, τρία τριανταφυλλένια στοιχεία (στεφάνι, σταυρός, ροδοπέταλα) στο «Βυσσινί Τριαντάφυλλο».** Είναι τα μοτίβα της δράσης που συνοδεύουν αλλά και συνδέουν την αφήγηση. **Τα κόκκινα τριαντάφυλλα όμως, και στα δύο έργα θα δείξουν αυτόν που θα δεχτεί την «κατάρρα».** Τα ροδοπέταλα πέφτουν στο λαιμό της Βέρας τη βραδιά που εμφανίζεται η νυχτερίδα- φάντασμα της μητέρας της. Το κόκκινο στεφάνι δίνει στη Λιάνα η Δόρα πριν αυτοκτονήσει.

Όλα τα παραπάνω είναι ομοιότητες των δύο αφηγήσεων, αλλά προφανώς δε δημιουργούν κανέναν νέο μύθο. Συνθέτουν μια κοινή αφήγηση, ωστόσο κοινά στοιχεία και ομοιότητες με τα δύο θα εντοπίσουμε και σε άλλα έργα της εποχής, όπως «Το αηδόνι και το τριαντάφυλλο» του Oscar Wilde, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε, αλλά και στην πραγματικότητα, όπως στο θάνατο του Περικλή Γιαννόπουλου.

Η ανάλυση επιδέχεται μια ακόμα προσέγγιση, ξεκινώντας από τα «Τρία Φιλιά» και κοιτώντας πίσω από το ψευδικό τρίγωνο θα επιχειρήσω μια ερμηνεία βασισμένη στις ομοιότητες του συμπλέγματος με ένα αντεστραμμένο Οιδιπόδειο. Η Λιάνα, αυτοεξόριστη από τη σχέση Δόρας-Φαίδη, επιστρέφει σ' αυτήν για να υποφέρει και –μ' ένα συνειδητό ή ασυνείδητο τρόπο- να συμβάλλει στο θάνατο της Δόρας. Η Λιάνα θα κατατρέχεται για πάντα από την ενοχή της επιθυμίας της με τη μορφή του φαντάσματος της φίλης της – αδερφής- μάνας. Ωστόσο αν και η τυφλότητα ή οποιαδήποτε μορφή αυτοτιμωρίας δεν πραγματοποιείται στη διάρκεια του έργου, ο Χρηστομάνος μας αφήνει με τη βεβαιότητα πως ο δρόμος που ανοίγει για τη Λιάνα, θα είναι ακριβώς αυτός. Ωστόσο στο «Βυσσινί Τριαντάφυλλο», η Βέρα αυτοτιμωρείται, καθώς κατατρέχεται από τη μορφή της μάνας και την ενοχή που αγάπησε το Γιώργο, έστω κι αν αυτή είναι νεκρή. Δεν μπορεί να αγνοήσει την ύπαρξή της, δεν μπορεί να νιώσει αυθύπαρκτη. Όπως γράφει ο Γιάγκος Ανδρεάδης στον πρόλογο του βιβλίου της Nicole Loraux, «Τα τέκνα της Αθηνάς»,

*«[...]υπογραμμίζοντας τις σχέσεις του Ίωνα με θεούς που είχαν δύσκολη γέννα ή/και παιδική ηλικία, μας βοηθά να προσέξουμε τη σχέση ανάμεσα στα αρσενικά και τα θηλυκά πρόσωπα του κόσμου του δράματος και τα αντίστοιχα του θεϊκού κόσμου, όπως μας τα δείχνει η τραγωδία, η κωμωδία και γενικότερα ο μύθος σε όλες του τις εκφράσεις.» [1992:11]*

Η ασθενική φύση τους, οδηγεί τους δημιουργούς/ποιητές/θεούς στην εμμονή του θανάτου. Και στα δύο έργα ο θάνατος είναι αυτός που κρύβεται πίσω από πράξεις και μη πράξεις. Ο θάνατος όμως ως δράση των προσώπων, και όχι ως ο φόβος του ή ως μία απλώς

αναπόφευκτη κατάσταση. Είναι μια πράξη με δυναμική. Κι αυτό γιατί πίσω από τη Δώρα και το Φαίδη βρίσκεται ο κυφωτικός, φυματικός Χρηστομάνος και πίσω από τη Βέρα και το Γιώργο ο ασθματικός και φυματικός Ροδοκανάκης. Ας μην ξεχνάμε πως η γραφή είναι από την αρχαιότητα η πάλη του ανθρώπου να περάσει στην αιωνιότητα, να διαπραγματευτεί και να νικήσει το χρόνο, την αρρώστια και τελικά αυτόν, το Θάνατο.

#### 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Δεν επιχειρήσα να εξετάσω την υπόθεση αυτή αναζητώντας το δίκαιο του ενός ή του άλλου λογοτέχνη, αλλά αντίθετα να μελετήσω τα γεγονότα όπως αυτά συνέβησαν- έστω κι αν δεν θα μπορούσαμε ποτέ να είμαστε απόλυτα βέβαιοι ως προς αυτό- και την περίπτωση μιας λογοτεχνικής διαμάχης ως τέτοιας ακριβώς μέσα στο συγκεκριμένο της- τίποτα λιγότερο και τίποτα περισσότερο.

Βρισκόμαστε ήδη στο 1900 κι όχι σε κάποιο μακρινό παρελθόν, πράγμα που σημαίνει πως οι εποχές που ο ζωγράφος ζωγράφιζε ή ο συγγραφέας έγραφε κατά παραγγελία μη έχοντας καμία αξίωση πάνω στο έργο του, έχει παρέλθει προ πολλού. Ο συγγραφέας –όσο κι αν θέλουν οι οπαδοί του αισθητισμού να το αρνηθούν- εντοπίζεται όπως ήδη είδαμε σε σημεία μέσα στο έργο του, κι επιπλέον διεκδικεί την ιδιοκτησία του έργου αυτού ως αυτονόητη, τη διεκδικεί ως να διεκδικούσε την ταυτότητά του.

Έτσι ο Ροδοκανάκης άλλοτε μεταμορφώνεται κι άλλοτε κρύβεται πίσω από τον άντρα-αφηγητή, το Γιώργο, τη Βέρα, κι ακόμα περισσότερο τη νεκρή μητέρα της Βέρας. Ντύνεται τα προσώπια του έργου και μας φανερώνει πτυχές του εαυτού του εξερευνώντας τις ταυτόχρονα. Το θηλυκό του εαυτό που τόσο τον απασχολεί (Βέρα), την ασθενική του φύση (μητέρα της Βέρας) και τον εναλλακτικό του εαυτό- αυτόν που μπορεί να βρίσκει μόνο μέσα στο κείμενο (Γιώργος). Ο Χρηστομάνος από την άλλη μπορεί να ντύνεται Φαίδης, όμορφος και υγιής, να ντύνεται Λιάνα, μοιραία και όμορφη –έχουμε ες' άλλου τις πληροφορίες πως, παρόλο που δεν υπάρχουν μαρτυρίες για τις σχέσεις του, απολάμβανε να γοητεύει τις ηθοποιούς που συνεργαζόταν στη Νέα Σκηνη- ακόμα περισσότερο όμως ο



Χρησιμοποιήθηκε η ασθενική Δόρα, νικήτρια αλλά και προδομένη απ' τη ζωή με κάθε τρόπο, ταυτόχρονα.

Η Α. Τζούμα στο προλογικό σημείωμά της για την ελληνική έκδοση της «Θεωρίας Λογοτεχνίας», καταλήγει «στη συνειδητοποίηση πως η λογοτεχνική κριτική αποτελεί στην ουσία μια κοινωνική και πολιτισμική πρακτική» [1995:10], συμεριζόμενη την άποψη πως η λειτουργία ενός κειμένου μεταβάλλεται ανάλογα με το λογοτεχνικό σύστημα στο οποίο εντάσσεται. Όπως είδαμε παραπάνω, το λογοτεχνικό σύστημα μπορεί να μεταβάλλεται ανάλογα με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλέγμα στο οποίο λόγω τόπου και χρόνου ανήκει. Ακολουθώντας με αυτό το συλλογισμό, καταλήγουμε πως ο κριτικός Παλαμάς δεν αναμειγνύεται καθόλου τυχαία σε αυτή την υπόθεση. Αντίθετα, είναι αυτός που φέρει το λόγο του δικαίου, την εξισορρόπηση, ως απόρροια μιας ταραγμένης κοινωνικά εποχής, παίρνοντας έτσι μια θέση τόσο δυνατή όσο η πολιτική.

Ένα δεύτερο και διαφορετικής φύσης συμπέρασμα που συνάγεται από την παραπάνω ανάλυση, είναι πως, οι αφηγήσεις στην τέχνη δεν είναι άπειρες. Αντίθετα οι ιστορίες που μπορεί κανείς να αφηγηθεί είναι μάλλον πεπερασμένες, πόσο μάλλον μια ιστορία που αφηγείται την προσπάθεια δύο ερωτευμένων νέων να είναι μαζί. Από την αυτοκτονία του Περικλή Γιαννόπουλο για τη Σοφία Λασκαρίδου ως το νεαρό Βέρθερο του Ghoete που πεθαίνει γιατί δεν μπορεί να είναι με τη Λότε του, η απόσταση είναι ίση όσο από τα Τρία Φιλιά ως το Βυσσινί Τριαντάφυλλο · στην πραγματικότητα μηδενική. Όχι σίγουρα ως προς την γλώσσα και την τεχνική, αλλά ως προς το πεπερασμένο των αφηγήσεων και βέβαια, ας μην ξεχνάμε τα αγαπημένα μοτίβα του ρομαντισμού, τριαντάφυλλα και φιλιά. Στην περίπτωση που μελετήσαμε, όπως και σε ανάλογες περιπτώσεις, όπου δε συναντάμε αμιγή αντιγραφή αλλά σημάδια επιρροής -μονόπλευρης ή αμοιβαίας- η διακίνηση των λογοτεχνικών ιδεών δεν μπορεί παρά να ταυτίζεται με την εξέλιξή τους, προς οποιαδήποτε κατεύθυνση κι αν αυτή συμβαίνει.

Οι απαντήσεις στα ζητήματα που θέτει κάθε εποχή –είτε αυτά είναι μείζονος ή ελάσσονος σημασίας- βρίσκονται κάθε φορά μέσα στην εποχή την ίδια. Έτσι ο Wilde απαντάει στον Παλαμά, χωρίς να το μάθει ποτέ και ο Ροε δικαιώνει το Χρησιμοποιήθηκε και την «τραγική σονάτα» του. Τα δημιουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας στην ιστορία, βρίσκονται σε διαρκή σχέση όσμωσης, ακόμα και σ' εκείνες τις περιπτώσεις που ο ένας δημιουργός αγνοεί ακόμα και την ύπαρξη του άλλου. Κάθε δημιούργημα του παρελθόντος γίνεται κομμάτι της συνολικής κληρονομιάς και τελικά κτήμα του παρόντος που θα ενταχθεί

περισσότερο ή λιγότερο αισθητά στα έργα του μέλλοντος. Το βάθος της προοπτικής εμπεριέχει στη διαδρομή του κάτι συνεχώς μεταβαλλόμενο: το παρελθόν, την παράδοση, το μύθο. Αυτή είναι και η δυναμική του.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ανδρεάδης Γιάγκος (1994)- «Ο Ηλίθιος του Ντοστογιέφσκι και το μηδέν της γραφής», εκδ. Πλέθρον

Αραμπατζίδου Λένα (2006)- «Ν. Επισκοπόπουλος, 'Το φιλί του 'Ηλιου' ή η άρση των ορίων ανάμεσα στο σώμα και το κείμενο», Ελληνικά 56.2

Ασπρούλης Άρης- «Όχι παίζουμε» (θεατρική εταιρεία), «Rodokanakis Rediscovered, 1908-2008. Το βυσσινί τριαντάφυλλο- διαλέξεις», υπό έκδοση

Κουμάντος Γιώργος (2002)- «Πνευματική Ιδιοκτησία», εκδ. Αντ.Σάκκουλα

Ξεφλούδας Στέλιος (1953)- «Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης, Λαπαθιώτης), εκδ. Ι.Ζαχαρόπουλος

Παλαμάς Κωστής- «Τα τραγούδια της πατρίδος μου. Ο ύμνος της Αθηνάς», εκδόσεις Βλάσση , 1972

Παλαμάς Κωστής- «Λόγοι στην ακαδημία Αθηνών. Άρθρα στη μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαιδεία», εκδόσεις Βλάσση , 1972

Πούχνερ Βάλτερ (1997)- «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος», εκδ. Καστανιώτη

Ροδοκανάκης Πλάτων-«Το βυσσινί τριαντάφυλλο», εκδ. Νεφέλη, 1988

Ροδοκανάκης Πλάτων-«Το βυσσινί τριαντάφυλλο», εκδ. Επικαιρότητα, 1982 (εισαγωγική μελέτη Βασίλη Χ. Μάκη)

Ροδοκανάκης Πλάτων- «Αφηγήματα», επιμέλεια-εισαγωγή Βαγγέλης Αθανασόπουλος, ιδρ. Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2010

Ροζάνης Στέφανος (2001)- «Μελέτες για τον Ρομαντισμό», εκδ. Πλέθρον

Σαρροπούλου Κατερίνα (1999/ επιμέλεια) «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του : 130 χρόνια από τη γέννησή του: Πρακτικά ημερίδας, Αθήνα 1 Μαρτίου 1997» - Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν

Σαχίνης Απόστολος (1981)- «Η\_πεζογραφία\_του\_αισθητισμού», Βιβλιοπωλείον της Εστίας

Τσιριμώκου Λίζυ (2000) –«Εσωτερική ταχύτητα: δοκίμια για τη λογοτεχνία», εκδ. Άγρα

Τσίρκας Στρατής (1984)- «Ο πολιτικός Καβάφης», εκδ. Κέδρος

Χρηστομάνος Κωνσταντίνος (1909)– «Τα τρία φιλιά»- Έκδοσις του Πανός

\*\*

Barthes Roland (1988)- «Εικόνα – Μουσική – Κείμενο», πρόλογος Γιώργος Βέλτσος, εκδ. Πλέθρον

Bloom Harold (1973) –«Η αγωνία της επίδρασης: μια θεωρία για την ποίηση», μτφρ. Δημήτρης Δημηρούλης, 1989, εκδ. Άγρα

Ibsen Henrik (1890) – «Έντα Γκάμπλερ», μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, 2008, εκδ. Ηριδανός

Loraux Nicole (1981)- «Τα τέκνα της Αθηνάς», επιστημονική επιμέλεια Γιάγκος Ανδρεάδης, 1992, εκδ. Λιβάνη

Moi Toril (2006) –“ Henrik Ibsen and the birth of modernism: art, theater, philosophy”, Oxford University Press

Propp V.J. (1928)– «Μορφολογία του Παραμυθιού: η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί-Στρως και άλλα κείμενα», μτφρ. Αριστέα Παρίση, 1991, εκδ. Καρδαμίτσα

Todorov Tzvetan (1966)–«Θεωρία λογοτεχνίας: Κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών», πρόλογος Roman Jakobson, προλογικό σημείωμα Α. Τζούμα, 1995, εκδ. Οδυσσεάς

\*\*

Κατσιγιάννη Άννα, Ψηφιακό αρχείο ΕΡΤ, εκπομπή «ΕΠΟΧΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ: Πλάτων Ροδοκανάκης», Χρονολογία παραγωγής: 1-1-1999, Αριθμός ευρετηρίου:

0000024396, Σύνδεσμος: <http://www.ert-archives.gr/V3/public/pop-view.aspx?tid=24396&tsz=0&act=mMainView> (ημερομηνία τελ. πρόσβασης 17/4/11)

Χατζοπούλου Λίτσα, Ψηφιακό αρχείο ΕΡΤ, εκπομπή «ΕΠΟΧΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ: Κωστής Παλαμάς», Χρονολογία παραγωγής: 1-1-1999, Αριθμός ευρετηρίου: 0000008458, Σύνδεσμος:<http://www.ert-archives.gr/V3/public/pop-info.aspx?tid=8458&tsz=0&act=mInfo> (ημερομηνία τελ. πρόσβασης 17/4/11)

Γρηγορίου Ρέα, Ψηφιακό αρχείο ΕΡΤ, εκπομπή «ΕΠΟΧΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ: Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», Χρονολογία παραγωγής: 1-1-1999, Αριθμός ευρετηρίου: 0000008438, Σύνδεσμος: <http://www.ert-archives.gr/V3/public/pop-info.aspx?tid=8438&tsz=0&act=mInfo> (ημερομηνία τελ. πρόσβασης 17/4/11)

Wikipedia links:

Aestheticism: <http://en.wikipedia.org/wiki/Aestheticism>

Dandy: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dandy>

Decadence: <http://en.wikipedia.org/wiki/Decadence>

Decadentism: <http://en.wikipedia.org/wiki/Decadentism>

Pre-Raphaelite Brotherhood: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pre-Raphaelite>

The Scarlet Pimpernel: [http://en.wikipedia.org/wiki/Scarlet\\_Pimpernel](http://en.wikipedia.org/wiki/Scarlet_Pimpernel)

Αισθητισμός:<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%B7%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>

Συμβολισμός:<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%85%CE%BC%CE%B2%CE%B%CF%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>

\*\*

Εφημερίδα «Ακρόπολις», φύλλα 12, 13, 14/2/1909 και 11, 12, 13/4/1910

Εφημερίδα «ο Νουμάς», φύλλο 331, 332- 15, 22/2/1909

